

**UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**O CANTO CORAL COMO POTENCIAL FORMATIVO À LUZ  
DA TEORIA CRÍTICA DE THEODOR ADORNO**

**JOANICE VICENTE CASEMIRO PROCÓPIO**

**PIRACICABA, SP  
2024**

# **O CANTO CORAL COMO POTENCIAL FORMATIVO À LUZ DA TEORIA CRÍTICA DE THEODOR ADORNO**

**JOANICE VICENTE CASEMIRO PROCÓPIO**

**Orientador: Prof. Dr. Belarmino Cesar Guimarães da Costa**

**Tese apresentada à Banca Examinadora  
do Programa de Pós-Graduação em  
Educação da UNIMEP como exigência  
parcial para obtenção do título de  
Doutora em Educação.**

**PIRACICABA, SP  
2024**

Ficha Catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNIMEP  
Bibliotecária: Michelle Cristina de Oliveira - CRB-8/10810.

P963c	<p>Procópio, Joalice Vicente Casemiro O canto coral como potencial formativo à luz da Teoria Crítica de Theodor Adorno. / Joalice Vicente Casemiro Procópio - 2024. 240 f. : il. ; 30 cm.</p> <p>Orientador (a): Prof. Dr. Belarmino Cesar Guimarães da Costa. Tese (Doutorado) – Universidade Metodista de Piracicaba, Programa de Pós-Graduação em Educação, Piracicaba, 2024.</p> <p>1. Canto Coral. 2. Indústria Cultural 3. Resistência. I. Procópio, Joalice Vicente Casemiro. II. Título.</p> <p>CDD – 782.5</p>
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**JOANICE VICENTE CASEMIRO PROCÓPIO**

**O CANTO CORAL COMO POTENCIAL FORMATIVO À LUZ  
DA TEORIA CRÍTICA DE THEODOR ADORNO**

**BANCA EXAMINADORA:**

**Prof. Dr. Belarmino Cesar Guimarães da Costa**  
UNIMEP  
(Orientador)

**Profa. Dra. Luzia Batista de Oliveira Silva**  
USF (Docente Aposentada)  
(Membro Externo - Titular)

**Profa. Dra. Cláudia da Silva Santana**  
UNIMEP  
(Membro Interno - Titular)

**Prof. Dr. Bruno Pucci**  
UFSCAR (Docente Aposentado)  
(Membro Externo – Titular)

**Profa. Dra. Renata Helena Pin Pucci**  
UNIMEP  
(Membro Interno – Titular)

**Prof. Dr. Pedro Bordini Faleiros**  
UNIMEP  
(Membro Interno – Suplente)

**Prof. Dr. Danilo Rodrigues Pimenta**  
USP  
(Membro Externo – Suplente)

*Dedico este trabalho com todo meu amor e minha gratidão a duas pessoas maravilhosas: meus avós Américo e Aparecida (in memoriam), por tudo o que fizeram por mim ao longo de minha vida. Agradeço a Deus o privilégio de ter convivido com eles e por terem me proporcionado tanto carinho e afeto, além de dedicação e de cuidado em todos os aspectos, especialmente quanto à fé e à formação musical.*

## AGRADECIMENTOS

Tenho para mim que esse é o momento mais importante da tese. Digo isso, pois é a oportunidade que tenho de expressar, com zelo e sinceridade, mesmo que brevemente, meu reconhecimento e minha gratidão a todos que estiveram ao meu lado durante a travessia dessa jornada acadêmica.

Primeiramente agradeço a **Deus**, pelo dom da vida e por nunca ter me abandonado, dando-me sustento mesmo nos momentos mais difíceis. Obrigada por me alcançar por meio do Teu grande AMOR!

Em segundo lugar, como figura fundamental, expresso a mais profunda gratidão ao **Prof. Dr. Belarmino Cesar Guimarães da Costa**. Tê-lo como orientador foi uma honra, um grande privilégio, um precioso presente de Deus. Definitivamente, em razão de seu incansável apoio, orientação, sabedoria, experiência, confiança, paciência, persistência e disponibilidade, foi possível concluir esta tese. Devo-lhe mais que do que esta conclusão, devo a oportunidade transformadora de conhecer sua grandeza como ser humano, o que me inspirou a desejar crescer como pessoa e como profissional. Em razão disso, certamente não saio desta pesquisa da mesma maneira que entrei.

De forma especialíssima, expresso minha gratidão à **Profa. Dra. Luzia Batista de Oliveira Silva**. A ela, devo minha caminhada acadêmica, pelo incansável apoio emocional, pela forma amiga e generosa com que sempre me incentivou, por não ter desistido de mim, por ter me incentivado a prosseguir e por ser inspiração em todos os aspectos da minha vida. Agradeço também pelas considerações e sugestões tecidas na banca do exame de qualificação, bem como sua presença e sua contribuição na banca de defesa desta tese.

Não de forma menos especial, agradeço ao **Prof. Dr. Bruno Pucci**, que me acolheu como orientanda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Unimep, incentivando-me nos desafios pertinentes ao doutorado e propiciando-me oportunidades para que eu realizasse o sonho de realizar minha pesquisa. Agradeço também por ter aceitado participar da banca de defesa desta tese.

Destaco também, de forma especial, minha gratidão à **Profa. Dra. Claudia da Silva Santana**, a quem sempre nutri admiração pela competência profissional e emocional. Agradeço ainda pelas considerações e sugestões tecidas na banca do exame de qualificação, bem como sua presença e contribuição na banca de defesa desta tese.

Na pessoa da **Profa. Dra. Renata Pin Pucci**, com quem conto na banca de exame de defesa desta tese, agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unimep, de cujas aulas foi um privilégio participar e por toda a troca de conhecimento e aprendizado proporcionados por eles durante o período das disciplinas.

Agradeço aos amigos de caminhada no doutorado, **Angelina, Ailton e Zefanias**, pelo apoio e torcida. Mesmo distantes fisicamente, sempre estiveram em meu coração. De forma especial, destaco a Angelina, pelas inúmeras vezes que me ajudou a solucionar questões técnicas (computador), por me ajudar a promover as “salas” virtuais, tanto na qualificação como na defesa, e pelas palavras de incentivo e carinho.

Agradeço aos meus pais, **Eunice e João**, por terem me dado a vida e por terem feito o melhor por mim. Reverencio também meus irmãos, **Joana, João Vicente e Maria Luiza**, que sempre me instigam a tentar ser cada dia mais humana. Agradeço especialmente ao meu marido, **Li**, e aos meus filhos, **Jhonata Augusto e José Américo**, pelo apoio, cuidado e paciência. Sem a compreensão e o amor de vocês eu não teria conseguido conquistar esta vitória.

A todos os amigos que me apoiaram e me incentivaram, de forma especial, a **família Zagabinazzi: Priscila, Carlinha e Ronalde**. De forma ainda mais destacada ao Ronalde, por ter me amparado nos momentos de maior dificuldade e por seu companheirismo desde o primeiro momento da confecção deste trabalho.

Agradecimentos também à **Catedral Metodista de Piracicaba**, especialmente pelo apoio, incentivo e orações dos pastores Osvaldo Elias de Almeida (titular) e Laurilene Reis de Almeida (coadjutora).

Agradeço ao **Coral Reverendo James William Kogger**, de modo especial à sua maestrina Dra. Sonia Carmela Falci Dechen. De forma destacada, agradeço à Nelci Correia, pelo apoio no garimpo dos materiais da pesquisa.

Gratidão à **Susana Maia**, responsável pela biblioteca Professor Almir de Souza Maia, que me permitiu pesquisar materiais históricos. Trago à memória o **Prof. Almir de Souza Maia** para registrar minha gratidão, pois sem sua sensibilidade e ajuda eu não teria conseguido me graduar.

De forma carinhosa, deixo registrado meu agradecimento à **Profa. Dra. Rosa Gitana Krob Meneghetti**, pelas orientações, apoio e material bibliográfico referentes ao metodismo.

Deixo o registro de minha gratidão ao casal Tavernard, **Ivone** e **Junior**, que sempre estiveram dispostos a me amparar, mesmo nos momentos em que eu pensei em desistir. A eles, o meu eterno carinho.

O presente trabalho foi desenvolvido com o apoio da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**. Meu agradecimento a essa importante agência de fomento à educação superior brasileira.

Por fim, minha gratidão a todos os demais amigos e familiares importantes que torceram e oraram por mim.

*“Canto é sopro, vento, ondas e significados  
navegando pelo ar, procurando ouvidos,  
escutas, interpretações.”*

Carlos Nader  
Hermano Vianna

Exposição “Essa Nossa Canção”  
(Museu da Língua Portuguesa, 2023/2024)

## RESUMO

A transformação da cultura em mercadoria causa empobrecimento e degradação do gosto estético provocando a regressão dos sentidos. Com o advento dos bens culturais administrados pela indústria cultural, são alteradas as formas de mediação do sujeito consigo mesmo, com o mundo e com outros sujeitos. Entretanto, persistem expressões artísticas que mantêm a potencialidade de resistir aos ditames da indústria cultural e se contrapor ao que Theodor Adorno denomina de semiformação. A tese trata da arte musical, especificamente do canto coral representado pelo Coro Reverendo James William Koger, cuja atividade ininterrupta na Catedral Metodista de Piracicaba, desde 1896, representa relevância histórica, cultural e de resistência aos padrões estandardizados e mercadológicos. Tem por objetivo colher elementos conceituais e praxiológicos, a partir da Teoria Crítica da Sociedade, para subsidiar a discussão sobre o potencial estético-formativo do referido Coro e as contribuições da pesquisa para a educação. Objetiva ainda analisar o repertório executado e a relação dessa atividade para a formação da subjetividade. A hipótese é de que o coro traz forte componente estético-formativo como espaço de resistência à indústria cultural. A metodologia consiste em revisão bibliográfica das obras de Theodor Adorno, demarcadamente sobre estética, semiformação e indústria cultural para refletir sobre a subsunção da arte à condição de mercadoria. Para tanto, a análise recai sobre documentos nos arquivos do coro e da Catedral Metodista de Piracicaba. A pesquisa apresenta quatro capítulos, com os dois primeiros para expor a categoria indústria cultural, sobretudo tratando do empobrecimento e degradação do gosto estético e, conseqüentemente, da regressão dos sentidos e da semiformação. O terceiro conta a história das origens do metodismo no Brasil e aborda a música na relação com a educação e a religião. No quarto, consta histórico do Coro e ressalta sua permanência centenária e fidelidade ao repertório em participações especiais, indicando que essa forma artística atua em contraposição à indústria cultural. Documentos do arquivo do coro e da Catedral Metodista de Piracicaba possibilitam a construção dos dados para as análises, que são permeadas por relatos sobre a história da música e a influência contemporânea da indústria cultural. Como resultado da pesquisa, houve identificação de uma fisionomia do coro que lhe confere a condição de espaço histórico-formativo e de experiência estética, cuja longevidade e fidelidade ao repertório sacro-erudito faz com que seja considerado como “guardião” da tradição musical metodista.

**Palavras-chave:** indústria cultural; canto coral; resistência; semiformação; emancipação.

## ABSTRACT

The transformation of culture into merchandise causes impoverishment and degradation of aesthetic taste, causing the regression of the senses. With the advent of cultural goods administered by the cultural industry, the subject's forms of mediation with himself, with the world and with other subjects are changed. However, artistic expressions persist that maintain the potential to resist the dictates of the cultural industry and oppose what Theodor Adorno calls semi-formation. The thesis deals with musical art, specifically choral singing represented by the Reverend James William Koger Choir, whose uninterrupted activity in the Piracicaba Methodist Cathedral since 1896, represents historical, cultural relevance and resistance to standardized and market standards. It aims to collect conceptual and praxeological elements, based on the Critical Theory of Society, to support the discussion about the aesthetic-formative potential of the aforementioned Choir and the contributions of research to education. It also aims to analyze the repertoire performed and the relationship of this activity to the formation of subjectivity. The hypothesis is that the choir brings a strong aesthetic-training component as a space of resistance to the cultural industry. The methodology consists of a bibliographic review of Theodor Adorno's works, specifically on aesthetics, semi-education and the cultural industry to reflect on the subsumption of art to the condition of merchandise. To this end, the analysis focuses on documents in the archives of the choir and the Methodist Cathedral of Piracicaba. The research presents four chapters, with the first two to expose the cultural industry category, mainly dealing with the impoverishment and degradation of aesthetic taste and, consequently, the regression of the senses and semi-formation. The third tells the story of the origins of Methodism in Brazil and addresses music in relation to education and religion. The fourth section contains the history of the Choir and highlights its centuries-old presence and fidelity to the repertoire in special appearances, indicating that this artistic form acts in opposition to the cultural industry. Documents from the choir archive and the Methodist Cathedral of Piracicaba make it possible to construct data for the analyses, which are permeated by reports on the history of music and the contemporary influence of the cultural industry. As a result of the research, a physiognomy of the choir was identified that gives it the status of a historical-formative space and an aesthetic experience, whose longevity and fidelity to the sacred-erudite repertoire makes it considered as a "guardian" of the Methodist musical tradition.

**Keywords:** cultural industry; choral singing; resistance; semi-formation; emancipation.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quantidade de eventos catalogados por ano .....	179
Tabela 2 – Quantidade de regentes catalogados .....	185
Tabela 3 – Quantidade de locais de apresentação catalogados .....	186

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 PANORAMA HISTÓRICO-CONCEITUAL DA INDÚSTRIA CULTURAL</b> .....	29
1.1 A irracionalidade .....	30
1.2 O caráter absoluto totalizante da indústria cultural.....	41
1.3 Cultura e administração da cultura (possíveis eixos de análise) .....	55
1.3.1 A repressão, a estatística e a harmonia como método de administração da cultura .....	55
1.3.2 O esquematismo como método da administração da cultura .....	59
1.3.3 O domínio do ócio como administração da cultura .....	63
1.3.4 A publicidade como meio de administração da cultura .....	69
<b>2 A INDÚSTRIA DA CULTURA E A DEGRADAÇÃO DO GOSTO MUSICAL</b> .....	72
2.1 A música como linguagem histórica e cultural.....	72
2.2 A padronização e a fetichização da música .....	73
2.3 Música popular e música erudita .....	75
2.4 A música como entretenimento .....	77
2.5 Semiformação, gosto estético e instrumentalização da cultura.....	81
2.6 Racionalização da cultura e a gênese da semiformação .....	84
2.7 Consequências da semiformação.....	87
<b>3 HISTÓRIA DO MOVIMENTO METODISTA</b> .....	97
3.1 Origens da tradição metodista .....	97
3.2 John Wesley: formulador do metodismo .....	100
3.3 O metodismo como religião social .....	103
3.4 A relação entre música e metodismo: uma perspectiva religiosa e educacional .....	106
3.5 A chegada do metodismo ao Brasil .....	114
<b>4 CORO DA CATEDRAL METODISTA DE PIRACICABA COMO NÚCLEO DE RESISTÊNCIA</b> .....	119
4.1 O canto coral como atividade coletiva e formativa de experiência .....	119
4.2 Uma fisionomia possível do Coro Rev. James William Koger .....	131
4.3 Dados levantados sobre constância e permanência do Coro Rev. James William Koger.....	139
4.4 Contexto musical .....	144

<b>4.4.1 O Renascimento e suas contribuições para a formação do período Barroco .....</b>	<b>146</b>
<b>4.4.2 Contextualizando o período barroco .....</b>	<b>155</b>
<b>4.4.3 A música de Haendel .....</b>	<b>158</b>
<b>4.4.4 A música de Bach .....</b>	<b>162</b>
<b>4.4.5 Período Clássico ou Classicismo .....</b>	<b>167</b>
<b>4.4.6 A música de Mozart.....</b>	<b>171</b>
<b>4.5 A contextualização do repertório como prática de resistência .....</b>	<b>176</b>
<b>4.6 A apropriação da música gospel pela indústria cultural.....</b>	<b>187</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>191</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>198</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>208</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>212</b>
<b>APÊNDICE A – Quantidade de menções por compositor catalogado .....</b>	<b>213</b>
<b>APÊNDICE B – Quantidade de músicas catalogadas .....</b>	<b>217</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>225</b>
<b>ANEXO A – Relatório apresentado pelo pastor Osvaldo Luiz da Silva à 1ª. Conferência trimestral da Igreja Metodista – menção à d. Anesia G. de Mattos.....</b>	<b>226</b>
<b>ANEXO B – Boletim “Mensageiro” de 18/03/2001: coral comemora 105 anos..</b>	<b>228</b>
<b>ANEXO C – Histórico do coral “Rev. James William Koger” – 07/1988 .....</b>	<b>230</b>
<b>ANEXO D – Boletim Metodista de Piracicaba – 08/09/1929.....</b>	<b>231</b>
<b>ANEXO E – Boletim Metodista de Piracicaba – 25/11/1934 .....</b>	<b>233</b>
<b>ANEXO F – Boletim “Mensageiro” de 17/08/1969: nosso coro .....</b>	<b>234</b>
<b>ANEXO G – Boletim “Mensageiro” de 05/10/1969: coral e sinfônica de Piracicaba .....</b>	<b>235</b>
<b>ANEXO H – Transcrição do histórico sucinto da vida do coral da Igreja Metodista Central – período 1930-1971 .....</b>	<b>236</b>
<b>ANEXO I – Relatório apresentado pelo pastor Osvaldo Luiz da Silva à 1ª. Conferência trimestral da Igreja Metodista: João Augstrose citado como regente.....</b>	<b>238</b>
<b>ANEXO J – Livro de registro permanente de membros da Igreja Metodista de Piracicaba .....</b>	<b>240</b>

## INTRODUÇÃO

### Trajectoria de muitos cantos

Sou a segunda filha de um jovem casal que passou pela dolorosa experiência de perder o primeiro filho ainda bebê ao falecer dormindo. Na sequência, em um espaço de tempo curto, em razão dessa experiência dolorosa e traumática, meus pais decidiram programar uma nova gravidez.

Nasci, portanto, em um contexto de muita expectativa e cuidado, pois eles temiam que algo semelhante pudesse ocorrer novamente. Contam meus pais que ainda bebê eu não gostava de dormir, tinha o sono leve e dormia pouco. Provavelmente, mesmo bebê eu “captava” o ambiente de preocupação, especialmente em relação ao sono e isso fazia com que me tornasse um bebê temeroso ao sono.

Passado algum tempo, em razão de toda a experiência relatada, já um pouco mais velha, trazia o medo de dormir sozinha e minha avó, percebendo a dificuldade me acolheu ao permitir que eu dormisse com ela. Minha avó, de origem protestante (presbiteriana), possibilitou que vivenciássemos todos os dias uma rotina antes do sono: primeiramente ela permitia que eu escolhesse um livro infantil por noite para que ela lesse para mim, pois ainda não era alfabetizada. Eram vários livros infantis guardados em um belo bauzinho de madeira clara. Na sequência, ela lia um trecho da Bíblia, fazia oração e permitia que eu escolhesse músicas, dentre as várias que ela possuía em fitas cassete, na sua maioria gravações de música coral.

Ao ouvir essas interpretações musicais, ainda criança eu me perguntava: como será que alguém pode executar algo tão bonito assim? Essa curiosidade de descobrir o mundo da música coral certamente permaneceu acesa em meu coração, pois contam meus pais e contavam meus avós que todas as vezes que eu via um piano ou órgão, especialmente na igreja que frequentávamos, ficava alucinada e queria ver de perto alguém tocando.

Ao observarem esse meu interesse pela música, especialmente pelo piano, decidiram me colocar a frequentar aulas particulares ainda aos cinco anos. Lembro-me que por não ser alfabetizada aprendi a ler as notas musicais através das cores e o que mais me motivava a estudar era o desejo de poder tocar na igreja acompanhando os hinos junto à congregação.

Passados alguns anos, já no início da adolescência, em razão do meu progresso durante as aulas e o notável interesse em permanecer estudando, a professora de piano orientou meus pais para que me matriculassem na Escola de Música de Piracicaba, hoje Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle (EMPEM), na qual tive a oportunidade de estudar com a Professora Cecília Bellato. Ressalto que, até esse momento, ainda não tinha piano em razão do custo do instrumento, no entanto, ao perceberem meu empenho e envolvimento com a música e o desejo de tocar na igreja, meus pais empenharam esforço para comprar um piano da marca Fritz Dobbert que tenho até os dias de hoje. Esse foi um momento que merece destaque, pois comecei a estudar diariamente o instrumento, o que não era possível anteriormente, e a alegria, fascínio, identificação e a paixão pelo instrumento se intensificaram. Experimentar a chegada dele foi um divisor de águas pois me motivou ainda mais e passei a estudar de seis a oito horas por dia. Recordo que minha mãe se incomodava com o fato do piano - e por consequência a sala da casa -, nunca estarem “organizados”, pois sempre havia uma partitura aberta no sofá ou pilhas delas apoiadas em cima do piano.

No ambiente da Escola de Música, em contato com amigos instrumentistas, fui percebendo as possibilidades de interação que eles tinham ao ensaiarem com a orquestra e outros pequenos grupos. Como pianista estudante não tinha essa possibilidade, o que provocava sentimento de solidão e isolamento. Lembro-me que fui conversar com a professora Cecília sobre esse sentimento e ela prontamente sugeriu-me que procurasse um grupo coral para que pudesse participar dos ensaios e apresentações como pianista acompanhadora. Aqui, faço uma observação sobre a importância da relação aluna professor e professor-aluna. Digo isso porque a Professora Cecília Bellato, para além da sua reconhecida capacidade técnica musical, não se limitou somente a essa condição, mas pela condição primordial na minha formação quando acolheu minha queixa e, com sua característica amorosa e humana, pode identificar outras rotas que com a minha experiência de vida e caminhada, não seria capaz de enxergar. Em decorrência desse contexto de confiança vivenciado com a professora, foi despertado em mim um sentimento motivacional que me encorajou a buscar a possibilidade de atuar em alguns coros da cidade, o que ocorreu de forma mais destacada, embora em um curto período, no Coro Evangélico de Piracicaba.

O contato com a Igreja Metodista de Piracicaba e posteriormente a relação com o coro ocorreu em razão de um convite para participar de um culto em comemoração ao aniversário da Igreja. Tinha por volta de dezesseis anos, lembro-me que estava acompanhada pela minha mãe, irmãos e um tio, irmão da minha mãe.

Tenho guardado na memória o quão impactante foi para mim reconhecer a beleza arquitetônica daquele lugar, além de ouvir o sermão emocionante do Reverendo Cyrus Dawsey e a participação grandiosa do Coro Reverendo James William Koger provocando em mim uma profunda experiência religiosa e de pertencimento àquele lugar e de conversão ao metodismo.

Após essa experiência, passei a frequentar a igreja e, passado algum tempo, recebi o convite da regente do Coro, Dra. Sonia Carmela Falci Dechen, para acompanhar como pianista os ensaios, participações dominicais e participações especiais, bem como atuar como organista acompanhadora da congregação onde permaneço até os dias atuais. Foi nesse espaço que a paixão pela regência e pelo canto afloraram e passei a estudá-los através de cursos que eram oferecidos pela Escola de Música de Piracicaba.

Nesse período, estava prestando vestibular e era movida pelo receio de não conseguir sobreviver da música, ao analisar a provável dificuldade econômica que poderia ocorrer. Essa percepção se deu ao observar as condições enfrentadas por alguns colegas e professores. Em razão disso, por meus pais serem profissionais na área do direito, optei por seguir o mesmo caminho cursando direito na Unimep – Universidade Metodista de Piracicaba.

Entretanto, ao mesmo tempo em que frequentava as aulas do curso de direito, comecei a trabalhar como regente do Coro Cristóvão Colombo pertencente ao Centro Cultural e Reativo Cristóvão Colombo. Depois de algum tempo, passei a reger também os corais da Unimep durante oito anos.

Esse período foi profícuo em termos de aperfeiçoamento pessoal e profissional, pois tive a possibilidade de trabalhar com jovens acadêmicos nos corais da Unimep e, ao mesmo tempo, no coro Cristóvão Colombo, com público voltado para a terceira idade. Esse contraste de gerações me permitiu vivenciar a dicotomia da juventude que estava iniciando a vida profissional e o grupo da terceira idade que tinha no coro um ponto de encontro para estabelecer laços de convívio e amizade.

Em ambos os grupos, o repertório era diversificado passando pelo folclórico, popular, sacro e erudito o que possibilitou boa evolução técnica. Isso trouxe como consequência a possibilidade de convites para experienciar diversos encontros e festivais de corais na cidade de Piracicaba e fora dela. Um dos momentos marcantes foi a participação dos coros da Unimep no FIC - Festival Internacional de Corais - ocorrido em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Após finalizar o curso de direito, já envolvida com a regência coral, optei por cursar licenciatura em música, na mesma Universidade, cuja conclusão ocorreu em 2011. Essa experiência instigou-me a aprofundar as reflexões sobre o canto coral e seu potencial formativo motivando-me a ingressar no mestrado do Programa de Pós-graduação em Educação na Unimep, cujo objeto de estudo foi o próprio coro da Unimep concluído em 2014.

No período do mestrado, tive contato com a Profa. Dra. Luzia Batista de Oliveira Silva que integrava o Núcleo de História e Filosofia da Educação da Unimep. Essa aproximação foi relevante, pois através da sua figura sempre motivadora e inspiradora tive a oportunidade de ser apresentada à Teoria Crítica, de forma particular, ao pensamento de Theodor Adorno, o que gerou a semente do desejo de continuar a pesquisar o potencial formativo do canto coral no doutorado, agora pela vertente adorniana. O despertar desse desejo deu-se em razão da expectativa de aprofundar a temática compreendendo aspectos políticos, sociais e econômicos que foram sinalizados pelo autor ao destacar a importância do papel da cultura, em especial da música, para a formação do sujeito.

### **Percurso para a pesquisa de doutorado**

Esta proposta de Doutorado é um desdobramento da pesquisa realizada no mestrado que foi concluída em 2014. O objetivo desse estudo consistiu em apreender indícios acerca da formação da subjetividade pela experiência do canto coral da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep), bem como sua contribuição para a consolidação da identidade metodista brasileira, de forma especial na cidade de Piracicaba, São Paulo.

Durante o processo de elaboração da referida dissertação, bem como ao término dela, em meio a tantas considerações e indagações, fomos dando conta

do desejo de aprofundamento da temática estudada<sup>1</sup>. Instigou-nos a possibilidade de aprofundar os estudos, agora ancorados por uma perspectiva também formativa, mas cujo olhar perpassa pelas circunstâncias sociológicas, econômicas e políticas. À luz dos estudos da teoria crítica da sociedade, apoiados pelas ideias desenvolvidas por Theodor Adorno (1903-1969), buscamos apreender indícios acerca do potencial formativo e de resistência da prática do canto coral, agora amparados por alguns dos conceitos desenvolvidos pelo teórico, tais como: fetichismo da música, semiformação, degradação do gosto, dentre outros.

Com o título “O canto coral como potencial formativo e de resistência à luz da teoria crítica da sociedade”, esta tese busca explicitar qual sua **importância e quais o(s) seu(s) objetivo(s)**, bem como a **contribuição que este trabalho poderá ter para a área da Educação**.

Pretendemos propor possibilidades, por meio da prática do canto coral, a partir das reflexões adornianas que colaborem para formação humana, marcadas pelo contexto de degradação da vida em uma sociedade massificada e pautada pelas relações mercadológicas, sobretudo através da indústria cultural.

Partimos do pressuposto de que a sociedade moderna, através da indústria cultural e seus desdobramentos, conceito que trabalharemos no primeiro e segundo capítulos, corroboram para a obstrução do processo de individuação e desenvolvimento autônomo, indo ao encontro dos valores massificados, empobrecendo a experiência como uma maneira específica de pensar a realidade, ou seja, da relação do sujeito com o objeto. Diante desse contexto, como consequência, ocorre a inviabilização do desenvolvimento dos potenciais emancipatórios, bem como favorece o embrutecimento da racionalidade e da sensibilidade, mediante formas sociais alienantes que automatizam e coisificam a experiência, causando a (de)formação da subjetividade humana.

A partir das reflexões de Adorno, tendo como objeto de estudo o *Coro Reverendo James William Koger*<sup>2</sup>, esperamos pesquisar indícios que favoreçam o **(re)pensar as condições pelas quais ocorrem o processo de formação da subjetividade**, ou seja, a construção do próprio pensamento e da forma como o

---

<sup>1</sup> No contexto da dissertação, a pergunta central daquela investigação foi: sendo o canto coral uma prática coletiva, como se dariam as relações entre funções psicológicas superiores como sendo algo social? Objetivando responder a essa objeção, naquela pesquisa adotamos como referencial teórico as ideias de Lev Semenovitch Vigotski (1896-1934).

<sup>2</sup> O Coro Reverendo James William Koger pertence à Catedral Metodista de Piracicaba, SP.

sujeito dialeticamente se relaciona consigo mesmo e com a sociedade. Por meio desses indícios, subsidiados pela teoria crítica, esperamos apontar através da história do Coro Reverendo James William Koger, alternativas que colaborem para a formação humana em contraponto àquelas que Adorno apontava como não colaboradoras para a formação emancipatória. Para isso, temos como perspectiva apontar características da música administrada pela indústria cultural, cujo objetivo é transformar a cultura em mercadoria. Tal processo possibilita a regressão da sensibilidade e a deformação da subjetividade no contexto da sociedade industrial. No que tange à questão musical, no campo da indústria cultural, seu objetivo é transformar a apreciação auditiva em mero ritual. Esse fato proporciona a regressão da capacidade auditiva e corrobora para que haja a transposição dessa regressão também no âmbito da sensibilidade pessoal e social, incapacitando o sujeito de uma postura crítica frente à realidade.

Compreendemos que, a partir dessa perspectiva teórica, poderemos embasar as razões que possibilitaram a construção de uma sociedade que não favoreceu os potenciais emancipatórios, muito pelo contrário, regrediu na direção oposta. Encontraremos respaldo para, possivelmente, compreendermos em qual relevância a prática do Coro Reverendo James William Koger pôde resgatar, de certa maneira, esse potencial emancipatório.

Tendo como uma das justificativas o progresso, para Adorno, a ausência do pensar e do agir de forma emancipatória, foi uma das razões que proporcionou o embrutecimento das condutas humanas, representado pela indústria cultural, a qual encabeçou a instrumentalização da música, derivou a degradação do gosto pela facilidade de acesso ao consumo massificado, influenciando e direcionando o pensar e, por consequência, o agir.

Como síntese desse modo, a partir dos conceitos do teórico, a sociedade contemporânea vive um embrutecimento da racionalidade, assim como a regressão dos sentidos, a partir do desenvolvimento da indústria cultural que está reduzida e vinculada ao poder, à dominação e à exploração mercadológica.

Em contraponto aos conceitos desenvolvidos por Adorno, esta pesquisa parte para o pressuposto de que a prática do canto coral representa possibilidade de uma práxis voltada para formação crítica, uma vez que oferece possibilidades para a formação do pensar e sentir presentes em nossa realidade.

Segundo Komosinski (2009, p. 20), “[...] as ações coletivas e os espaços coletivos estão cedendo lugar a uma dimensão individual egoísta, que muitas vezes manifesta-se [sic] travestida de liberdade”. Conforme o autor, com o advento da globalização, as dinâmicas sociais se transformaram à medida que, em nome da autonomia, aspectos da coletividade foram sendo diluídos em direção à individualidade, tornando os aspectos e espaços coletivos menos valorizados. Diante dessa dinâmica social e, submetidos a essa lógica empobrecida de significados e experiências, o sujeito passa a internalizar ações e valores que acarretarão prejuízo à formação da subjetividade.

O autor ainda aponta a prática do canto coral como uma possibilidade de resistência a esse contexto perverso. Em suas palavras:

Assim, ao mesmo tempo em que a atividade do canto coral faz parte desse atual contexto psicossocial, ela pode, potencialmente, atuar como *dispositivo* (na acepção de Barembliitt, 2002) produtor de uma transformação social que permita aos indivíduos simbolizarem, significarem, ressignificarem... Enfim, que lhes permita resgatarem valores e resgatarem sua subjetividade (p. 23, grifo do autor).

Posto isto, **a pergunta central e o que se busca problematizar é: a atuação do Coro Reverendo James William Koger possui forte componente estético-formativo configurando como espaço de resistência para além dos contornos da indústria cultural, ou seja, fora dos limites do capital?**

A **hipótese** aventada por esta pesquisa ancora-se na perspectiva de que o Coro Reverendo James William Koger traz um **forte componente estético-formativo, além de ser espaço de resistência**. Nesse sentido, segundo o pensamento adorniano, assim como o filósofo, o artista também pode intervir na sociedade, no entanto, o artista o faz de maneira prática, ou seja, através de suas construções estéticas.

Compreendendo a arte musical como construção estética, contrapondo-se a “uma práxis imediata”, o Coro Reverendo James William Koger possibilita essa experiência estética, a partir da maneira pela qual a relação que se estabelece com o objeto, no caso, o canto coral. A longevidade e constância no repertório trazem em si seu potencial crítico e político ao abarcar a memória de uma intervenção da realidade. Essa construção é dada de maneira voluntária pelos participantes, porém, dirigida e planejada pelo regente, cuja função primordial, neste caso, é estar a serviço de uma proposta litúrgica. Sendo assim, todo esse processo de experiência

estética que ocorre no Coro Reverendo James William Koger, são características que trazem em seu bojo potencial de uma atividade educacional e emancipatória.

Toda obra de arte nasce das tensões sociais e ao mesmo tempo se torna crítica dessas mesmas tensões. Dessa forma, para que a obra de arte ocorra, é necessária energia para constituí-la e ao mesmo tempo para que seja percebida. Para que isso ocorra é necessária a entrega, através do *engagement*, ou seja, a necessidade de não aceitar o estabelecido, o *status quo*.

Assim, como uma prática marcadamente histórica e situada, o canto coral diz respeito a “um grupo de indivíduos, em determinado momento histórico, que captam e transmitem sua mensagem, como uma luz que incendeia, e criam formas coletivas e contagiantes de intervenção” (ZUIN; PUCCI; LASTÓRIA, 2015, p. 159).

O intérprete, ao trazer à lembrança a intervenção da realidade, possibilita a incursão da objetividade contida naquela obra. Esse fenômeno ocorre na consciência subjetiva, naquela em que o sujeito não se dá conta que está sendo estabelecida, mas que vai se constituindo como uma consciência formativa.

Contudo, não basta a vivência que remeta a uma postura passiva, ou seja, que dependa de estímulos para reagir frente à realidade, mas se faz necessária a experiência. Por meio dela, o intérprete é capaz de ir às entranhas da obra de arte enriquecendo e sendo enriquecido e experimentando a contemplação plena, reconhecendo seus próprios limites e finitudes, ao mesmo tempo em que vai de encontro ao enfraquecimento estrutural que a indústria cultural promove.

A partir das reflexões advindas da teoria crítica, **o objetivo geral da pesquisa é reunir elementos conceituais e praxiológicos** para fundamentar as questões referentes ao **Coro Reverendo James William Koger**, pertencente à Catedral Metodista de Piracicaba, no sentido de averiguar seu **potencial formativo-estético** e as possíveis **representações** que essa prática de resistência significa para a **formação e emancipação humanas**.

Portanto, ao pensarmos a estética como possibilidade de formação, podemos afirmar o favorecimento da reversão da massificação dos sentidos, possibilitando o resgate do imaginário, da criatividade e da espontaneidade. Para Buck-Morss (1981, p. 250, tradução nossa), a estética é, para Adorno, a forma mais adequada de conhecimento:

No sistema hegeliano se concedia à arte uma função cognitiva racional, mas se a relegava a uma esfera inferior em comparação com a filosofia,

assim como Kierkegaard havia condenado o modo estético de experiência vivida a um nível menor em comparação com a espiritualidade. Opondo-se ao idealismo racionalista e ao existencialista, Adorno sustentava que a experiência estética era na realidade a forma mais adequada de conhecimento, porque nela sujeito e objeto, ideia e natureza, razão e experiência sensual estavam inter-relacionadas sem que nenhum dos polos predominara – em síntese, proporcionando um modelo estrutural para o conhecimento ‘dialético’, materialista.<sup>3</sup>

Derivados do objetivo geral, temos como **objetivos específicos** compreender o que representa a atividade de um coro centenário, cuja participação ocorre todos os domingos nos cultos na Catedral Metodista de Piracicaba, além das participações especiais e a constância de seu repertório sacro-erudito, diante de um contexto musical inserido em uma sociedade marcadamente mercadológica e calcada na lógica do consumo. Buscaremos também indícios da contribuição dessa atividade para a formação da subjetividade, bem como investigar a possibilidade de estarmos diante de uma atividade de resistência cultural e formativa.

O Coro Reverendo James William Koger, **objeto deste estudo**, pertence a uma realidade social marcadamente privilegiada em termos econômicos e sociais, cuja existência remonta a mais de um século. Esse trabalho musical é fruto da chegada do metodismo a Piracicaba no ano de 1881, cujos precursores foram John Wesley e seu irmão Charles Wesley na Inglaterra no século XVIII. Segundo Valentin (2008 p. 19), tal movimento tinha como primeiro objetivo “estabelecer uma nova visão de mundo e formar uma nova cultura baseada na formação cultural e moral”. Entre as maneiras pelas quais esse objetivo deveria ser alcançado, estava a música, especialmente a cantada. Charles Wesley era compositor e tratava de musicar boa parte dos sermões que o irmão John pregava.

A partir dessa concepção de mundo e com a chegada da missionária Miss Martha Hite Watts a Piracicaba, inaugurando o Colégio Piracicabano e participando da inauguração da Igreja Metodista nessa cidade, o *Coro da Igreja Metodista*<sup>4</sup> ganha maior apoio para continuar louvando a Deus durante os cultos. Mais tarde, em

---

<sup>3</sup> “*En el sistema hegeliano se le concedía al arte una función cognitiva racional, pero se lo relegaba a una esfera inferior en comparación con la filosofía, así como Kierkegaard había condenado el modo estético de experiencia vivida a un nivel menor en comparación con la espiritualidad. Oponiéndose al idealismo racionalista y al existencialista, Adorno sostenía que la experiencia estética era en realidad la forma más adecuada de conocimiento, porque en ella sujeto y objeto, idea y naturaleza, razón y experiencia sensual estaban interrelacionadas sin que ninguno de los polos predominara – en síntesis, proporcionando un modelo estructural para el conocimiento ‘dialético’, materialista.*”

<sup>4</sup> Em 2006, ano em que a Igreja Metodista Central de Piracicaba (IMCP) completava 125 anos, ela foi reconhecida como Catedral Metodista de Piracicaba (NOGUEIRA, 2011a).

homenagem ao primeiro pastor missionário da Igreja Metodista de Piracicaba, Reverendo James William Koger, o coro passa a ter o seu nome.

Tendo o Coro Reverendo James William Koger como objeto da nossa pesquisa e ancorados a partir das categorias trabalhadas por Adorno, de acordo com as obras citadas abaixo, a proposta é compreender **até que ponto essa experiência estética pode se transformar em uma práxis educativa e emancipatória.**

Nesse sentido, a **metodologia da pesquisa** consiste em elaborar revisão bibliográfica das obras de Theodor Adorno, marcadamente sobre estética, semiformação e indústria cultural para refletir sobre a subsunção da arte à condição de mercadoria. Ao trazer fundamentos sobre a administração da cultura pela lógica da circulação de mercadorias, a perspectiva é analisar documentos do coro e da Catedral Metodista de Piracicaba para observar o contraste entre a concepção musical com características de consumo massivo, próprias da indústria cultural e da pasteurização de gostos, com a experiência estética de resistência do coro em sua trajetória tradicional e formativa. Ao trazer fundamentos do conceito de indústria cultural, a intenção é de subsidiar as discussões sobre a administração da cultura pela lógica mercadológica, a degradação do gosto pela massificação do processo de produção da cultura e a respeito das críticas adornianas à semiformação e a não emancipação do sujeito, tendo de fundo problematizações no campo educacional.

Para tanto, tomamos como base as seguintes obras de Theodor Adorno: I - ensaio denominado "A Indústria Cultural", traduzido por Amélia Cohn (1978); II - "A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas", capítulo da "Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos", de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985); III – Da obra "ADORNO, Theodor W., Vida e Obra", o ensaio "O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição", com tradução de Luiz João Baraúna, de 1966, e IV - "Teoria da Semiformação", de Theodor Adorno (2010).

Utilizamos ainda textos de comentadores e especialistas das obras adornianas, que possibilitaram pensar a temática proposta: I - "Estética da Violência: Jornalismo e Produção de Sentidos", de Belarmino Cesar G. da Costa (2002); II - a coletânea de ensaios reunidos na obra "A Indústria Cultural Hoje", organizada por Fabio Akcelrud Durão, Antônio Zuin e Alexandre F. Vaz (2011); III - a introdução feita por Paulo Arantes ao livro da Coleção "Os Pensadores" dedicado a Adorno, Horkheimer e Habermas (1980); IV - inserção do artigo: "As Duas Faces da Indústria

Cultural” (2020)<sup>5</sup> e V - “Indústria Cultural como Conceito Multidimensional” (2008), capítulo da obra “Comunicação e Cultura do Consumo”, organizada por Maria Aparecida Baccega, ambos os textos de Gabriel Cohn; VI - “Adorno e Arte Contemporânea”, de Verlaine Freitas (2008); VII - “Adorno, Semiformação e Educação”, de Wolfgang Leo Maar (2003); VIII - “Formação Cultural, Semicultura e Indústria Cultural: Contribuição de Adorno Sobre a Emancipação”, de Lizandra Iop (2009); IX - “A Atualidade do Conceito de Semiformação e o Renascimento da *Bildung*”, de Vânia Gomes Zuin e Antonio Álvaro Soares Zuin (2017); X - “A experiência estética na formação de professores de Bruno Pucci (2018); XI - “A obra de arte como utopia” (2021); XII - “A obra de arte como práxis” (2015) ambos de autoria de Bruno Pucci, Luiz Carlos de Andrade e Artieres Estevão.

Em relação ao coro, com o objetivo de traçar uma fisionomia possível de sua história, iniciamos essa construção tendo como primeiro parâmetro a história do metodismo desde o seu nascedouro na Inglaterra até a chegada ao Brasil. Nosso objetivo é apontar o fato de que a existência centenária do coro se entrelaça com o nascedouro do metodismo na Inglaterra e que perpassa com a própria história do metodismo em Piracicaba. Para tanto, com o objetivo de caracterizar a atividade do coro no contexto metodista, elencamos as seguintes obras: I - “João Wesley: Sua Vida e Obra”, de Mateo Lelièvre (1997); II - “Wesley e o Povo Chamado Metodista”, de Richard Heitzenrater (1996); III - “Religião e Educação no Pensamento de John Wesley”, de Cláudio Ferraz Zioli (2015); IV “A Educação Metodista e o Potencial Formativo do Canto Coral da Unimep”, de Joanice Vicente Casemiro Procópio (2014); V - “Mil Vozes para Celebrar: uma Introdução à Vida e Obra de Charles Wesley”, de Simeí Monteiro (2008); VI - “História Documental do Protestantismo no Brasil”, de Duncan Alexander Reily (1984); VII - “Os Hinos de Charles Wesley e sua Influência na Hinologia do Metodismo Brasileiro”, de Omir Wesley Andrade (2008); VIII - “Metodismo e Educação no Brasil: Formar Elites e Civilizar a Nação”, de Peri Mesquida (1993); IX - “Pequena História do Povo Chamado Metodista”, de João Wesley Dornellas (2007); X - “Do Meu Velho Baú Metodista”, de Eula Kennedy Long (1968); XI - “Gênero, Religião, Missionarismo e Identidade Protestante Norte-Americana no Brasil ao Final do Século XIX e Inícios do XX”, de Eliane Moura Silva (2008); XII - “Os Enigmas do Passado Confederado: Relações de Raça, Escravidão

---

<sup>5</sup> Publicado no site “A Terra é Redonda”, e não há paginação. Portanto, todas as vezes que nos referirmos a esse artigo, colocaremos apenas o ano de publicação.

e Pós-Abolição dos Imigrantes Norte-Americanos no Brasil Escravista”, de Victor Mitsukazu Nakanishi (2023).

O coro recebeu o nome atual em 1958, em culto solene, como homenagem ao primeiro pastor da igreja metodista em Piracicaba, fundada em 11 de setembro de 1881, o missionário Reverendo James William Koger. Segundo relato de Long (1968), pode-se afirmar que o início do coro da Catedral Metodista de Piracicaba, ocorreu entre 1894 e 1896, criado pela missionária Mrs. Francis (Fanny) Kennedy Brown.

Consideramos o coro Reverendo James William Koger como uma atividade musical cuja constância representa espaço de resistência em contraponto aos elementos fundantes da indústria cultural. Para demonstrarmos essa hipótese, destacamos sua constância em relação ao repertório sacro-erudito e sua ininterrupta permanência nas participações nos cultos dominicais e programações especiais na Catedral Metodista de Piracicaba e fora dela.

Como material histórico de pesquisa, contamos com a análise de documentos disponíveis no museu e na biblioteca da Catedral, bem como nos arquivos do próprio coro. Quanto ao objetivo de analisar a constância do repertório, reunimos para material de análise todos os “programas especiais”, nos quais, o coro participou somando 218, considerando que o primeiro programa disponível data de 1961. Nesses programas foram elencados os seguintes eixos de análise: quantidade de eventos (218), quantidade de músicas (339), compositores (154), regentes (9) e localidade das participações especiais (34).

Para apontarmos a constância da permanência da existência e participação do coro, elencamos os boletins semanais denominados “Mensageiro”, cujo objetivo é informar aos fiéis acerca da programação local. Desses, foram encontradas na biblioteca Almir de Souza Maia pertencente à Catedral, publicações desde 1969 que somaram até 2014, 1.992 boletins contendo 810 menções.

Retomando a hipótese dessa pesquisa, sendo o coro espaço de resistência, em razão da permanência e do repertório sacro-erudito, torna-se espaço formativo e de experiência estética. Para dialogarmos com o conceito de experiência, retomamos: I - “Teoria da Semiformação”, de Theodor Adorno (2010); II - “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”, que está na obra “Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985); ambos de Theodor Adorno; e acrescentamos como base

as seguintes referências: III -“Teoria Estética”, de Theodor Adorno (1982); IV – “Experiência e Pobreza”, que está na obra “Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura”, de Walter Benjamin (1987); V - “Educação como Prática da Liberdade”, de Paulo Freire (1967); VI - “Pedagogia da Autonomia”, também de Paulo Freire (1996); VII – “Infância e História: Ensaio sobre a Destruição da Experiência”, do livro “Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História”, de Giorgio Agamben (2008).

Como comentadores e especialistas elencamos: I - “Arte e Sociedade em “Teoria Estética” de Theodor Adorno”, de Francisco Fianco (2020); II – “Palavramundo: Linguagem, Experiência e Infância em Paulo Freire e Walter Benjamin”, de Claudia da Silva Santana, do livro “Teoria Crítica e Teorias Críticas Latino-Americanas e Educação” organizado por Luzia Batista de Oliveira Silva e Antonio Gilberto Balbino (2020); III - “Diálogos Possíveis entre Walter Benjamin e Paulo Freire sobre o Conceito de Experiência”, de Stela Rosa e Joana Célia Passos, do livro “Conhecimentos Histórico-Educacionais: Diálogos com Walter Benjamin” (2023); IV – “Experiência e Formação em Theodor W. Adorno”, de Franciele Petry (2015); V - “A Experiência Estética na Formação de Professores”, escrito por Bruno Pucci (2018).

Para refletir sobre a música e suas dimensões históricas, estéticas e culturais, especificamente para tratar do canto coral como espaço de experiência, destacamos: I - “Estudo de Caso de uma Área do Norte Litoral de Portugal”, de Ana Maria da Costa Veloso Seixas (2013); II – “O Gosto pelo Canto Coral Protestante no Brasil: Histórias e Tensões em um Campo Musical”, de Carlos Eduardo da Silva Vieira (2012); III – “Romantismo – Contextualização Histórica e das Artes”, de Raquel Alexandra Oliveira da Silva Ribeiro (2010) e “Prefácio” de Cristiano A. da Costa (2017) na obra “Educação, Teoria Crítica e Cultura Musical Contemporânea: Pesquisas e Propostas de Transformação no Campo da Formação Estética”, com organização de Eliton Perpétuo Rosa Pereira; IV - “O Canto Coral como Prática Sócio-Cultural e Educativo-Musical”, de Rita Fucci Amato (2007); V - “Villa-Lobos por Ele Mesmo/Pensamentos”, de Heitor Villa-Lobos na obra “O Pensamento Vivo de Villa-Lobos”, organizado por João Carlos Ribeiro (1987); VI – “Canto Coral e Cognição Musical: as Práticas Brasileiras e suas Articulações com a Memória”, de João Luís Komosinski (2009).

Após discorrermos sobre a música coral como espaço de experiência estética e, portanto, formativo, passamos a desenhar uma fisiognomia possível do coro Reverendo James William Koger que não deve ser compreendida como algo estático, sem movimento. Para a compreensão do termo “fisiognomia” dialogamos com os seguintes autores: I – ensaio “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, do livro “Magia e Técnica, Arte E Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura”, de Walter Benjamin (2012)”; II - “Passagens Parisienses”, do livro “Passagens”, também de Walter Benjamin (2006); III - “Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin”, de Willi Bolle (2000); IV - “Fisiognomias: Walter Benjamin e a Escrita da História Através de Imagens”, de Denise Marcos Bussoletti (2010); V - “Fabiano Lozano e o Início da Pedagogia Vocal no Brasil”, de Vania Sanches Pajares (1995).

Em contraponto à música sacro-erudita executada pelo coro Reverendo James William Koger situa-se a música ligeira que corrobora para a degradação do gosto associada ao processo de semiformação. Para esse diálogo retomamos: I - “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”, que está na obra “Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). Acrescentamos: II - “Minima Moralia”, também de Adorno (2001); III - “Indústria Cultural e Educação Estética: Reeducação dos Sentidos e o Gesto Histórico”, de Luiz Hermenegildo Fabiano (1998).

Para demonstrar a hipótese da pesquisa, destacamos os três compositores sacro-eruditos que foram executados por mais vezes nos programas especiais analisados: George Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach, ambos do período Barroco, e Wolfgang Amadeus Mozart, do período Clássico. Para isso, traçamos um panorama do contexto musical desses compositores e de suas composições a uma prática de resistência. Para refletirmos sobre a categoria resistência, retomamos: I - “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985); II - “Teoria Estética”, de Theodor Adorno (1982). Para comentar, reunimos as seguintes obras: I - “Música Sacra Evangélica no Brasil”, de Henriqueta Rosa Fernandes Braga (1961); II - “Educação Musical e Cultura do Consumo: Reflexões Formativas à Luz da Teoria Crítica”, de André Bernardes Pereira e Eliton Pereira (2017).

Em relação ao contexto musical, destacamos: I – “História Concisa da Música”, de William Lovelock (2001); II - “História da Música Ocidental”, de Jean

Massin e Brigitte Massin (1983); III – “A Reforma Protestante do Século XVI”, de Ari Souza de Matos (2011); IV - “História da Música Ocidental: uma Breve Trajetória desde a Pré-História até o Século XVII”, de Maristela Pinheiro Cavini (2011); V - “A Reforma Protestante e a Música”, de Silas Palermo (2018); VI - “História da Música Ocidental”, de Donald Jay Grout e Claude Victor Palisca (1988); VII - “O Concílio de Trento e a Reforma Católica”, de José Artulino Besen (2016); VIII - “História Social da Música: da Idade Média a Beethoven”, de Henry Raynor (1986). IX – “A Acústica Musical no Renascimento da Música”, de Maria Lúcia Netto Grillo, Adélio Jorge Marques, Luiz Roberto Perez Lisbôa Baptista e Ricardo Pereira Martins (2012).

Para expressarmos as características do período Barroco e clássico na música de Haendel, Bach e Mozart, propusemos interlocução com as seguintes obras: I - “Reflexões Sobre o Surgimento da Arte Barroca na Itália e sua Expansão pelas Regiões de Antuérpia e Holanda”, de Selvita Maria de Paula (2021); II - “Música, Maestro! Do Canto Gregoriano ao Sintetizador”, de Julio Medaglia (2008); III - “Ouvindo Bach em Outras Línguas: uma Análise Descritivo-Comparativa de Traduções das Cantatas”, de Francisco José Machado Meira (2007); IV - “Uma Breve História da Música”, de Roy Bennett (1986); V - “Oratório Messias de Georg Friedrich Händel”, de Davi Lopes Pereira (2018); VI - “Análise das Figuras de Repetição Melódicas no Coro Hallelujah de Händel”, de Welington Keffer (2015); VII - “48 variações sobre Bach”, de Franz Rueb (2001).

Com o propósito de estabelecer contraponto com a música sacro-erudita, refletimos sobre a apropriação que a indústria cultural fez da “música religiosa”, especialmente com o surgimento da música “gospel” como um segmento de mercado. Para expormos essa questão, retomamos: I - “Educação Musical e Cultura do Consumo: Reflexões Formativas à Luz da Teoria Crítica”, de André Bernarde Pereira e Eliton Pereira (2017); e acrescentamos II - “A Indústria Cultural no Contexto Musical Religioso”, de Marcia Rodrigues Trigueiro e Eliton Pereira (2017). Estas duas últimas referências extraídas da obra “Educação, Teoria Crítica e Cultura Musical Contemporânea: Pesquisas e Propostas de Transformação no Campo da Formação Estética”, organizada por Eliton Perpétuo Rosa Pereira (2017).

Com o objetivo de sistematizar a estrutura, a tese apresenta quatro capítulos (sessões), assim organizados:

No primeiro capítulo explicaremos de uma maneira geral o conceito de indústria cultural. Com isso, objetivamos caracterizar a sociedade moderna, típica do

século XX, que tem na racionalidade técnica sua influência na produção da cultura, exercida através da padronização, hierarquização de qualidade e massificação de produtos como elementos-chave para interpretar a indústria cultural em suas dimensões sistêmicas. Como método da administração da cultura, elencamos alguns aspectos que nos ajudarão a contrapor nosso objeto de pesquisa, o Coro Reverendo James William Koger. São eles: repressão, estatística, harmonia, esquematismo, domínio do ócio e da publicidade.

No segundo capítulo trataremos como tópico específico o pensar a música na sua standardização. Para tanto, consideraremos a música como linguagem histórica e cultural, cuja padronização e fetichização concorre com a instrumentalização da cultura, ao utilizá-la como entretenimento. Como consequência da racionalização da cultura, ocorre a gênese da semiformação. Trata-se de uma forma de se relacionar consigo e com o social, assim como com o gosto musical, que, administrados, acarretam a degradação do gosto que também passam a ser administrados. Por estar mediada pela fragmentação, descontextualização e banalização dos produtos culturais, a semiformação traz prejuízos para a formação do sujeito.

No terceiro capítulo, traçaremos um panorama histórico do movimento metodista, desde sua origem na Inglaterra do século XVIII, até sua chegada a Piracicaba com o objetivo de destacarmos o papel fundamental da música para o tripé metodista: fé, educação e música.

No quarto capítulo, desenharemos uma fisionomia possível acerca do início e permanência do Coro Reverendo James William Koger, seu papel litúrgico e cultural no contexto da Catedral Metodista de Piracicaba, apontando sua existência centenária e ininterrupta, bem como sua constância na utilização do repertório sacro-erudito como forma de resistência. Procuraremos estabelecer um contraponto entre os elementos formativos do canto coral, com destaque no Coro Reverendo James William Koger e os preceitos trazidos pela indústria cultural.

## 1 PANORAMA HISTÓRICO-CONCEITUAL DA INDÚSTRIA CULTURAL

Neste capítulo, abordaremos especialmente o conceito estético-filosófico de indústria cultural a partir dos textos do filósofo e musicista alemão Theodor Adorno, em especial, no ensaio denominado “A indústria cultural”, traduzido por Amélia Cohn (1971), no qual Adorno reafirma a adequação do uso do conceito de indústria cultural – no lugar de cultura de massa –, para caracterizar a produção cultural típica do século XX em seus complexificados aspectos técnicos e aqueles relacionados com a circulação da mercadoria cultural, suas formas de mediação e de consumo.

Em seus textos críticos, Adorno (1985) parte da inquirição teórica de que a “indústria da cultura”<sup>6</sup>, que vai se forjando e se estabelecendo hegemônica ao longo do século XX, se assenta na padronização, hierarquização de qualidade e massificação de produtos como elementos-chaves para interpretar a produção cultural capitalista em suas dimensões sistêmicas que, com a expansão do neoliberalismo, atua em diferentes áreas para fragilizar a formação estética e política. Na educação, valoriza a meritocracia, a desobrigação do Estado com as privatizações do ensino e na cultura de alinhar o ensino às práticas de mercado. Os livros “A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal” (DARDOT; LAVAL, 2016) e “A escola não é uma empresa: o neoliberalismo em ataque ao ensino público” (LAVAL, 2004), trazem contribuições expressivas para compreender o funcionamento do capitalismo contemporâneo e amplia os horizontes da crítica ao caráter estrutural e sistêmico da expansão do valor de troca da mercadoria em todas as esferas da vida social.

Inicialmente, o termo indústria cultural foi empregado por Adorno na “Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos”, cuja obra produzida em parceria com Max Horkheimer seria publicada no pós-Segunda Guerra Mundial, em 1947<sup>7</sup>, na Holanda. Ela obteve enorme impacto e ressonância no seio intelectual e político por trazer reflexões sobre a incongruência entre racionalidade técnico-científica e

---

<sup>6</sup> Outros tradutores optam por essa tradução.

<sup>7</sup> A obra seria publicada no Brasil somente em 1969 como desdobramento de um curso de Sociologia da Comunicação de Massa ministrado pelo pesquisador Luiz Costa Lima. Utilizamos a tradução de Guido de Almeida publicada em 1985, que traduz o termo filosófico Aufklärung por “esclarecimento” e não “iluminismo” pelo fato deste estar mais associado ao movimento técnico-científico e cultural, na Europa, entre os séculos XVII e XVIII, que dá origem às transformações políticas e científicas do período da Modernidade. O termo “esclarecimento” remete ao processo, desde à Antiguidade, de racionalidade e busca de compreensão humana dos fenômenos da natureza, mormente associada à criação de mitos e explicações que recorrem a recursos de linguagem e do exercício da razão.

barbárie, particularmente por acusar a dimensão administrada da cultura e o caráter totalizante da indústria cultural, que tende a alienar as massas consumidoras de produtos padronizados e perverter os conteúdos eminentemente culturais, sendo um de seus traços dominantes, a produção exacerbada da “irracionalidade”.

### **1.1 A irracionalidade**

Para formular tais reflexões sobre o conceito de indústria cultural e racionalidade técnica, em particular para dimensionar aspectos históricos, materiais e estéticos, partimos de algumas referências textuais, dentre elas, o livro “Estética da Violência: Jornalismo e Produção de Sentidos”, de Belarmino Cesar G. da Costa (2002); a coletânea de ensaios reunidos na obra “A Indústria Cultural Hoje”, organizada por Fabio A. Durão, Antonio Zuin e Alexandre F. Vaz (2008); a introdução feita por Paulo Arantes ao livro da Coleção “Os Pensadores” dedicado a Adorno, Horkheimer e Habermas (1980). Além da inserção do artigo: “As Duas Faces da Indústria Cultural” (2020) e “Indústria Cultural como Conceito Multidimensional” (2008), ambos de Gabriel Cohn.

Em sua tese, Adorno e Horkheimer (1985) considerou que cultura de massa poderia induzir a falsa compreensão de se tratar de cultura originária da própria massa, de forma espontânea. Mas ao contrário, com o advento dos monopólios das grandes redes corporativas de comunicação, os produtos culturais passaram a ser determinados para a produção do gosto palatável e antecipadamente configurado pela indústria cultural.

Sendo assim, o termo indústria cultural adquiriu relevo no pensamento de Adorno na medida em que a concepção acerca dos conglomerados comunicativos “criam”, “formatam”, “moldam” seus consumidores a partir de seus gostos e preferências pauperizados esteticamente. Isso representa para Adorno a assimilação de que os conglomerados e meios comunicacionais agem com estruturas ideológicas visando ao monopólio da “cultura”, além disso, atuam na formação do gosto estético do indivíduo e modulam a padronização e hierarquização dos nichos de qualidade das mercadorias. Nesse aspecto, assim Cohn (2008, p. 66) se posiciona:

Tratava-se, na origem, de uma resposta crítica ao conceito de cultura de massa. Consistia ela em dizer que o conceito de indústria cultural é melhor para pensar o mundo contemporâneo do que o de cultura de massa, porque

este supõe que seriam as massas produtoras da cultura. Os argumentos usados para refutar esse suposto praticamente conduziam a uma posição inversa, segundo a qual seria o modo de organização da cultura que contribuiria de modo decisivo na produção das massas. Isso equivalia a dizer que não seriam as massas, entendidas como grandes coletivos carentes de organização própria, que produziram e consumiriam a cultura mais adequada a elas. Pelo contrário, seriam as formas altamente organizadas de produção cultural naquela fase do capitalismo que gerariam não apenas as formas culturais mais difundidas, como igualmente contribuiriam de modo decisivo na constituição das próprias massas, agora vistas não como produtoras, mas estritamente como consumidoras de itens culturais.

Quanto a essa questão, Cohn (2020, grifos nossos) ainda observa:

O **conceito de indústria cultural** foi criado como resposta direta ao de cultura de massa. Mas é significativo que, enquanto na expressão '**cultura de massa**' a cultura aparece como nome, na sua contrapartida crítica ela esteja na condição de predicado (poder-se-ia dizer, talvez com propriedade [*sic*] porém com a devida cautela, 'indústria da cultura'). E a ideia é precisamente essa. Trata-se de **contestar** a afirmação, implícita na noção de cultura de massa, de que aí se tenha cultura sem mais, e de que ela pertença às massas. Ao invés de atribuir à cultura um sujeito (fictício) a visada crítica desloca a atenção para a sua condição de produto. E isto para enfatizar que não se trata de produto das ações ou vontades das massas, e que portanto [*sic*] elas não são sujeito desse processo.

Segundo a tradição dos pensadores da Escola de Frankfurt<sup>8</sup>, o Esclarecimento (Aufklärung), que acompanha o processo de racionalização ocidental, não se traduziu em emancipação humana. Ao invés disso, difundiu novas formas de mistificação da realidade que são produzidas pela fabricação industrial e massificante da cultura. Dele, portanto, deriva a formação das ciências positivas matematizantes, com sua lógica calcada nos números e na ascensão do capitalismo em suas diversas facetas exploratórias.

Especialmente, fez brotar indústrias predatórias capitalistas que abrangem somente a exploração da natureza e da força produtiva do trabalho humano. Significa dizer que o capitalismo se apropria da natureza e dos produtos materiais e culturais, frutos do trabalho humano e natural, para satisfazer determinadas classes estratificadas socialmente. Entretanto, vale ressaltar que o capitalismo se apropria não somente dos bens culturais, mas do próprio sujeito, colocando-o no mesmo patamar de mercantilização dos produtos e das coisas.

---

<sup>8</sup> Denominação dada a pensadores, no campo da filosofia, psicologia, literatura, ciências sociais e comunicação, particularmente, que no entorno do Instituto de Pesquisa Social da Alemanha, criado em 1923, empreendem críticas à expansão do capitalismo e à racionalidade técnico-industrial, a partir do pensamento marxista e com influência da psicanálise e do idealismo alemão.

Assim posto, o ser humano que produz a mercadoria, como diria Marx (2013), se confunde com o próprio objeto. Passa a ser um produto que consome e é consumido voraz e concomitantemente. Esse fator torna a produção passível de exploração econômica visando a rentabilidade, ou seja, o lucro advindo da acumulação dos bens materiais e da expropriação do trabalho humano.

Esse movimento totalitário determina a relação de funcionamento dos bens materiais e culturais, a forma de relação dos sujeitos com esses objetos e dos sujeitos com outros sujeitos, coisificando, assim, toda cadeia humana de relações e com isso, extrai a possibilidade de singularidade e unicidade autônomas.

É importante salientar que o Iluminismo, em seu apogeu, tinha como premissa a superação do mito e do medo, já que era considerado um movimento político, estético e filosófico que instauraria também o poder do homem sobre a ciência e a técnica. No entanto, com o avanço tecnológico, no capitalismo moderno, os meios de produção foram apropriados de maneira concêntrica, incluindo o gerenciamento e administração da cultura.

Esse processo de expansão das forças produtivas não resultou universalmente no domínio do homem sobre a ciência e a técnica, mas, de forma determinada, houve o controle por parte seletiva das classes dirigentes e das nações mais desenvolvidas, fazendo com que houvesse prejuízos com relação à emancipação dos sujeitos que, na condição de seres *objetificados* e *objetificantes*, fossem transformados em meros consumidores.

Por complemento, objetos de consumo, sobretudo, pela condição da subjetividade ter sido capturada por esse sistema. Arantes (1980, p. 17) faz a seguinte ponderação a esse respeito:

Considerando-se - diz Adorno - que o iluminismo tem como finalidade libertar os homens do medo tornando-os senhores e liberando o mundo da magia e do mito admitindo-se que essa finalidade pode ser atingida por meio da ciência e da tecnologia, tudo levaria a crer que o iluminismo instauraria o poder do homem sobre as ciências e sobre a técnica. Mas ao invés disso liberto do medo mágico, o homem tornou-se vítima de um novo engodo: o progresso da dominação técnica.

Submetidos à lógica do capital, a indústria cultural subordina o sujeito a uma existência irreal, uma vez que todo o seu arcabouço manipulador é falseado. Diante disso, a realidade se apresenta distorcida, como se o sujeito vivesse sem ter consciência crítico-histórica para compreender as múltiplas determinações da

miséria, da violência, das aberrações políticas e da exploração em todas suas formas, que passam a ser naturalizadas.

Nessa realidade, não se tem a consciência da exaustão física e emocional que a própria rotina impõe e que os bens culturais tratam de mascarar-las. A compreensão dessa lógica passa pela constatação de Arantes (1980, p. 16) da seguinte forma:

A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de antiiluminismo.

Constitui a forma de perpetuação da indústria cultural a retro-orientação das massas, ou seja, ao mesmo tempo que extrai delas a consciência dos mecanismos de domínio, por meio da apropriação de sua cultura, devolve para elas a realidade manipulada, distorcida e construída irracionalmente, com a oferta de entretenimento e informação, ao invés de esclarecimento. Costa (2002, p. 13) assinala que:

[...] apesar de todo conhecimento tecnológico e descoberta das leis que regem os fenômenos naturais e das pesquisas no âmbito das ciências humanas, a contradição se instaura agora mais incisivamente no campo da produção cultural, que, no lugar do esclarecimento, difunde a irracionalidade em forma de entretenimento e informação. Historicamente constituída pela materialização da racionalidade humana, que cria novos meios, transformando a natureza, a sociedade e as próprias formas de percepção e de inteligência, a indústria cultural criou, paradoxalmente, formas hodiernas de mistificação e falseamento do real.

Dentre os bens culturais apropriados pelo capitalismo está o mais inusitado de todos, a arte. Importante salientar que até o final do século XIX e início do século XX, o prazer de sua contemplação residia em si e por si, exatamente ao contrário da funcionalização total. Mesmo que a relação mercadológica existisse, não estava subjugada ao advento dos meios de reprodução em massa. Tratava-se de uma relação comercial veiculada em um contexto micro, entre o artista e o seu comprador, entre o artista e a autoridade religiosa, o artista e o nobre.

Após o desenvolvimento radical dos meios de reprodução em massa como o rádio, a televisão, os discos sonoros, a fotografia, o cinema, dentre outros, a arte

passou a ser manejada como mercadoria nessa complexa engrenagem econômica no âmbito capitalista, cuja mola propulsora é o desejo da rentabilidade e do lucro.

A arte passou a ser um produto dentre os demais, tendo subtraído de si os aspectos relacionados à valoração estética. Agora, reproduzida em grande escala, requerendo tecnologia e megaproduções, além de cobrir os gastos fabulosos investidos, a arte assume o compromisso de também gerar lucro para os proprietários desses meios. Esvaziou-se sua dimensão contemplativa para tornar-se lucrativa nos meios de produção.

Inaugurou-se, portanto, o império da administração técnica sobre a produção da cultura. Sobre a administração da cultura, aponta Cohn (2008, p. 66):

Já neste ponto fica manifesto que o conceito de indústria cultural é inseparável de uma teoria crítica da produção e do consumo de cultura, na qual o pólo dominante é o da produção. A expressão mais direta disso consiste na concepção da indústria cultural como o conjunto dos diversos meios de produção e difusão de material simbólico na sociedade, articulados por grandes conglomerados empresariais, que ocupam o seu centro.

Nesse estágio, tudo aquilo que dá prazer estético passou a ser produzido em larga escala e se inseriu no âmbito do horizonte capitalista, renunciando o princípio de valoração estética em si e por si. A partir desse momento, com a instrumentalização ou administração da técnica deu-se a inauguração da indústria cultural. Arantes (1980, p. 14) esclarece essa passagem assim:

Ao visarem à produção em série e a homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e o do sistema social. Por conseguinte, a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre, segundo Adorno graças em grande parte ao fato de que a circunstâncias que favorece tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio.

Toda mercadoria traz marcas culturais, em função das condições históricas e do processo de produção que, de acordo com as demarcações de época, localização e experiência humana e da sociedade, faz com que na materialidade do objeto esteja contida elementos que transcendam a sua mera funcionalidade. Nesta pesquisa, cuja amplitude perpassa a arte, as formas e condições de sublimação e fruição estéticas, mas especificamente pela música, estamos considerando cultura em sua dimensão que perpassa a ordem do não material, do não físico ou do não

corporal. Com essa ressalva, podemos utilizar o termo “mercadoria cultural” para distinguir de outros objetos que não têm como destinação a fruição estética pela arte. Ou seja, a pintura, o teatro, a música, a arquitetura, a literatura, entre outras expressões/manifestações artísticas, fazem com que o sentido de apreciação do objeto transcenda sua materialidade, já que o processo de percepção reúne dimensões subjetivas, memórias, associações de linguagem, etc.

A arte passa a ser considerada “mercadoria cultural”, pois atende duas características essenciais elencadas por Karl Marx na “Contribuição à crítica da economia política” (2008)<sup>9</sup> e na obra “O capital” (2013), nas quais sistematizou esses princípios. O primeiro deles diz respeito à capacidade da mercadoria em satisfazer uma carência, um desejo. O segundo, diz respeito a tornar-se útil para o sistema de circulação (troca, compra e venda), cuja produção é sempre excedente ao necessário. Na primeira característica reside o valor de uso da mercadoria e, na segunda, está em questão seu valor de troca.

O valor de uso da arte trafega por uma dimensão abstrata, de não fácil mensuração, como é o caso de qualquer outro objeto. No campo da arte como mercadoria, o valor de uso está mensurado no conceito abstrato de distração, entretenimento, divertimento. Quanto ao valor de troca, essas “mercadorias culturais” passam a ser mensuradas pela capacidade de consumo envolvendo maior número de pessoas possíveis. Retira-se do valor de troca qualquer caráter qualitativo do objeto e passa a vigorar, sobretudo, o seu caráter quantitativo.

Na “mercadoria cultural”, não é possível mensurar seu valor apenas pelo tempo de trabalho social médio para produzi-la. Nela, a concepção de troca é ampliada pela acoplagem de significações de valores sociais que trafegam quase que de forma exclusiva por elas, tais como romantismo, juventude, status, masculinidade, feminilidade, sexualidade, revolta, pacificação, motivação, esperança. Portanto, seu valor é determinado essencialmente não pelo seu valor de uso, mas pelo seu valor de troca como *valor de representação*, conforme explica Freitas (2008).

A circulação e adesão dessas “mercadorias culturais” somente foram possíveis em contexto de uma sociedade marcada pela individualização ou

---

<sup>9</sup> MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2008.

*sociedade de massa*. Esse processo de individualização presente na *sociedade de massa* desmembrou os sujeitos de vínculos simbólicos que possibilitavam o próprio reconhecimento consciente de pertencimento a uma classe social, bem como a uma comunidade ou povo.

Agora, não mais há a consolidação de uma sociedade tradicional fundada em classes, que tinha como expressão uma cultura de classe, mas o surgimento de uma sociedade de massa gerando a cultura de massa. O consumo das massas somente se verifica em um contexto em que os sujeitos estão desenraizados, de forma bastante significativa, do complexo valorativo simbólico tradicional de seu povo, ou seja, quando há a substituição da cultura local, genuína, pela cultura massificada.

Segundo Dalbosco (2008, p. 192),

A comercialização das mercadorias culturais produzidas pela indústria, visando deliberadamente o lucro, e não a criação cultural e a formação dos indivíduos, em uma perspectiva mais ampla, de pessoas humanas, é o que segundo Adorno caracteriza a indústria cultural.

Retomando parte das considerações já feitas, o capitalismo, a partir do princípio da propriedade privada dos meios de produção, desdobrou-se e desenvolveu-se acarretando consequências em direção à alteração da forma de ser e estar da sociedade, atomizando, pulverizando, dispersando e desconectando os sujeitos que não mais se reconhecem como parte de uma comunidade. A sociedade de massa dissolveu o complexo simbólico prévio que determina o vínculo de tradição ao qual expõe quem é o sujeito.

No século XX, com o capitalismo tardio, a sociedade de classes usufruía de bens culturais que representavam seu modo de viver e que a identificava como pertencente àquele determinado extrato social. Com o advento da cultura de massas, esse fenômeno inverteu-se, possibilitando que todos, independentes da classe social à qual pertença, usufrua do mesmo bem cultural.

No entanto, vale ressaltar que a indústria cultural se utiliza da hierarquização de qualidade, ou seja, relaciona o produto a determinado extrato social/econômico, pois todos estão sob sua influência. A hierarquização de qualidade possibilita percepção dos níveis conforme o público receptor, objetivando identificar “nichos” de consumidores que serão influenciados, de forma inconsciente, a formar padrões estéticos e de comportamento.

Esse controle se dá por meio de pesquisas, tonando-se uma forma de

administrar a tendência que o público pode vir a ter a partir do que ela produz, detectando variações de faixas de público que serão administradas e ajustadas pela indústria cultural, fixando-se pela exaustiva repetição e agrupamento de receptores por critérios de localização, faixa etária, gênero, condição socioeconômica, dentre outros fatores de arregimentação e identificação. Sobre isso, comenta Cohn (2020, grifos nossos):

O argumento vai no sentido de que formas diferenciadas de recepção das mensagens podem neutralizar em grau apreciável o poder de imposição de modelos de conduta, de percepção e de formação de referências pela **indústria cultural**. Os partidários do uso ortodoxo do conceito têm à sua disposição o argumento de que o importante não é tanto o conteúdo, porém o modo como aquelas mensagens são sistematicamente estruturadas por efeito da própria organização da produção. Nesse processo formam-se **padrões e núcleos temáticos**, cuja eficácia se deve à sua reiteração.

Todo esse processo representa a antítese da unicidade própria da arte que tem em seu bojo o não compromisso de desenvolver um objetivo de resposta, ao contrário do produto cultural, que são planejados e dirigidos. E Cohn (2020, grifos nossos) continua:

O desdobramento analítico mais importante do conceito de **indústria cultural** consiste na ideia de que, assim como no componente mais acabado do processo cultural, a obra de arte, encontra-se também nos produtos da indústria cultural a organização em múltiplos níveis. Com uma redefinição decisiva, todavia. O que na obra de arte seriam níveis de significação converte-se, nos **produtos** da indústria cultural, em níveis de efeitos, cada vez mais univocamente planejados e direcionados para outros tantos níveis de recepção dos consumidores, chegando às suas dimensões inconscientes.

Essa concepção nos conduz à seguinte afirmação: o meio no qual o sujeito está inserido dirá muito de suas percepções, ou seja, sujeitos possuidores de melhores condições econômicas, por terem oportunidades de acesso a diversificados bens culturais, tais como museus, sala de concertos, galerias, mostra de arte, intercâmbio, condições de trabalho, tendem a escapar dos ditames mais universais da indústria cultural. Sendo assim, a padronização pode afetar de forma mais incisiva os segmentos que não contam com outras fontes culturais. Entretanto, à margem da indústria cultural, surgem manifestações estético-artísticas populares não engajadas e que são forjadas nas lutas e processos políticos que tomam a arte como vetor de conscientização e mobilização.

Aparentemente, poderíamos dizer que houve a “democratização” do acesso aos bens culturais. No entanto, o que esse fenômeno revela é a valorização da cultura de massa. Através dela, ficam comprometidos os vínculos que identificavam o sujeito como pertencente a uma determinada comunidade, povo ou classe social. Portanto, a autoconcepção de individualidade encontra-se desconectada, desligada de valores, laços prévios que vão determinar o gosto. Há, aqui, a prevalência da cultura de massa.

Por cultura de massa, podemos interpretar, seguindo o pensamento de Adorno, todas as expressões culturais produzidas pela indústria cultural com vistas ao entretenimento e alienação. Sendo assim, outra estratégia comumente utilizada pela indústria cultural para a preservação, no campo ideológico, diz respeito à racionalização dos meios de produção da mercadoria cultural.

Por meio da reprodução mecânica em série, fica comprometido o que é próprio da obra de arte, sua aura, fator que descaracteriza a autonomia estética. Para Adorno (1978, p. 290),

O conceito de técnica na indústria cultural só tem em comum o nome com aquele válido para as obras de arte. Este diz respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, por seu turno, na medida em que diz respeito mais à distribuição e reprodução mecânica, permanece ao mesmo tempo externa ao seu objeto. A indústria cultural tem o seu suporte ideológico no fato de que ela se exime cuidadosamente de tirar todas as conseqüências de suas técnicas em seus produtos. Ela vive, em certo sentido, como parasita sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética. Daí resulta a mistura, tão essencial para a fisionomia da indústria cultural, de *streamlining*, de precisão e de nitidez fotográfica de um lado, e de resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado, de outro.

Para Walter Benjamin (2012), interlocutor de Theodor Adorno, a “aura”<sup>10</sup>, ou seja, os elementos relacionados à época de produção da obra de arte, compreendendo os materiais, as técnicas e os traços de autoria, fazem com ela seja

---

<sup>10</sup> O trabalho de Sylvia Maria Marteleto Avelar (2010), intitulado “O Desaparecimento da Aura em Walter Benjamin”, traz contribuições expressivas para o conceito benjaminiano em termos de contextualizar as transformações técnicas que surgem com a fotografia, em meados do século XIX, e o movimento que produz na história da arte tradicional, especialmente com relação ao processo de dessacralização, declínio da aura e superestimação da cultura de massa. A questão filosófico-estética do declínio da aura quando o objeto artístico é reproduzido tecnicamente sugere tensionar progresso e regressão, a noção de experiência e temporalidade, as múltiplas dimensões do olhar, entre outras abordagens formuladas por Benjamin (2012).

única. Com efeito, quando a obra de arte é reproduzida tecnicamente pela indústria cultural, com suas estratégias de inovação e de espetacularização, o consumo do objeto, não original, deixa de conter a aura, a tensão, os verdadeiros elementos estéticos originários. Benjamim (2012) chama de a “morte da aura” mediante a reprodutibilidade técnica.

Isso sugere qualificar a indústria cultural como um engodo, por prometer o que não é capaz de cumprir. Apreendida por outro ângulo, talvez sua intenção mesma caminhe na direção da opacidade e desintegração da inteligibilidade do espectador, ao integrá-lo na dimensão do torpor, da diversão e da ilusão. Graças a esses mecanismos para a preservação do lucro e da influência sobre a consciência dos sujeitos, a indústria cultural, ao mesmo tempo em que compromete a aura, serve-se dos seus resquícios para justificar e camuflar suas reais intenções.

Adorno (1978, p. 290) assim comenta sobre definição clássica de aura formulada por Benjamim:

Se tomarmos a determinação feita por Walter Benjamim [em seu ensaio ‘A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada’] da obra de arte tradicional através da aura, pela presença de um não-presente, então a indústria cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura, mas que ela se serve dessa aura em estado de decomposição como um círculo de névoa. Assim ela própria se convence imediatamente pela sua monstruosidade ideológica.

A extrema padronização dos produtos culturais e o baixo nível de elaboração técnica são justificados pela indústria cultural, em razão da alta adesão de seus consumidores, cujo gosto já está previamente assimilado e formado pelos seus parâmetros.

Por essa razão, no capítulo denominado “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, Adorno e Horkheimer (1985) traçam algumas características da indústria cultural, entre elas, a de que excluem o novo, atuam no sentido do empobrecimento da percepção e substituição da arte pelo entretenimento. Tais características agem como mistificação, uma forma de engodo e de extensão da lógica do trabalho ao momento de descanso. “Em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção”, observam Adorno e Horkheimer (1985, p. 117), quando tratam também dos monopólios culturais e da padronização para satisfazer necessidades iguais e pré-estipuladas pela indústria cultural.

A indústria cultural, pelo uso instrumental da técnica e da concentração econômica e administrativa, adapta e reproduz tecnicamente as mercadorias simbólicas objetivando consumo massivo, portanto, para um público consumidor amplo e disperso geograficamente. Costa (2002, p. 12) destaca que “as mediações tecnológicas no processo comunicativo, diante de um modelo de apropriação centralizada dos suportes de produção simbólica, no capitalismo, criaram condições para o uso instrumental da técnica”.

Com isso, através da sensação mediada pela tecnologia, a experiência torna-se comprometida, uma vez que a percepção da realidade decorre de fatores que a audiência não controla e que tem como característica a impessoalidade e a repetição. A percepção da realidade mediada por suportes eletrônicos, impressos e, atualmente, com forte incidência da informatização/virtualização, adquire enorme potencial de ser uma extensão das faculdades perceptivas intelectivas, numa condição ainda mais grave do que aquela constatada por Costa (2002).

Através da cultura de massa e das novas tecnologias e com as condições histórico-culturais advindas no século XX, houve rearranjo de como ser e estar no mundo com alteração substancial das condições de percepção do sujeito. O distanciamento entre a produção e o momento de recepção do que foi produzido promoveu a artificialidade com deslocamento do sujeito de sua realidade. Com isso, foi-se firmando “precondições sensoriais” com “alterações nas noções de memória, experiência e vivência” (COSTA, 2002, p. 11).

A sociedade tradicional, antes do surgimento da indústria cultural, apreciava marcadamente duas formas de produção estética: a *erudita*, que trazia entre as suas características uma estruturação mais rebuscada, mais academicizada, cuja apreciação requeria uma preparação prévia, atenta e meticulosa. A outra produção estética dizia respeito à *cultura popular*, que tinha como característica estrutural a espontaneidade, advinda de símbolos culturais conectados com a história, com a religiosidade e festividades de um povo.

A primeira não nasce do povo, sua concepção orbita muito próxima da ideia de genialidade e virtuosismo. Já a cultura popular nasce da expressão do próprio povo, sobretudo pela transmissibilidade inaugurada pela linguagem oral, de geração a geração que historicamente foi sedimentando as expressões musicais, as lendas, as danças, os rituais e festas, enfim, que tradicionalmente traçam a identidade e o reconhecimento do sujeito em seu meio social e cultural.

Ao se apropriar dessas produções estéticas, tanto eruditas quanto populares, a indústria cultural promove uma síntese regressiva dessas duas vertentes, ou seja, empobrece as duas. Prometendo uma elaboração lúdica, aos moldes da cultura popular, ela ludibria, entregando conforme explica Freitas (2008), acomodação ao *status quo* e às formas padronizadas de percepção.

Da arte popular, a indústria cultural extrai traços culturais que são domesticados para serem massificados e vendidos em larga escala. Da arte erudita, ela subtrai temas e características composicionais para dar glamour e aparentar sofisticação. Das duas produções estéticas surge uma terceira, manipulada, direcionada e administrada, ou seja, a “mercadoria cultural”.

## 1.2 O caráter absoluto totalizante da indústria cultural

Conforme aludido, a indústria cultural com sua característica totalitária, não somente apropriou-se da cultura erudita e popular, mas também dos sujeitos e de suas relações entre si e com a própria cultura, num contexto de coisificação cada vez mais intensa em função da transformação do trabalho humano também em mercadoria. No capitalismo, as forças econômicas progridem em condições opostas da formação do sujeito em suas condições de singularidade e de autonomia. Comenta Ramos-de-Oliveira (2008, p. 130):

[...] a existência de seres humanos envolvidos em relações mercantis vazias de conteúdo existencial faz a comunicação restringir-se aos pensamentos em formulações do tipo *small talk*, conversas vazias. Nessas não-falas ou não-entender transforma-se em virtude. Homens e mulheres perdem seus tempos com assuntos banais e acríticos. Como as relações deixam de ser humanas e adotam formas mercantis, comerciais, das falas vazias ocorre não entre cidadãos os seres autônomos, mas entre simples consumidores. Observemos que, hoje em dia, esse caráter de insignificância já se dissemina pelo mundo todo, dado o crescente predomínio da indústria cultural fortalecida pelos movimentos conflitantes de uma globalização que é, ao mesmo tempo, inclusiva e exclusiva.

A partir da indústria cultural, houve a apropriação da estética que recria a relação entre a arte e o espectador, já que o sujeito não mais existe em termos de autodeterminação, pois está sempre no anonimato, indiferenciado na condição de mero consumidor. A arte deixou de ser um produto que vale por si e seu valor passou a estar determinado pela ordem mercadológica, ou seja, passou a ser

valorizada pelo seu potencial de troca, pelo seu preço ou sua capacidade de rentabilidade.

O consumo generalizado de “mercadorias culturais” retira do horizonte da percepção do sujeito a relação de quem consome e de quem produz. Essa relação de não percepção somente faz sentido para indivíduos que estão isolados em relação ao seu pertencimento.

A cultura de massa sequestra a dimensão de comunidade e de povo, normalmente sedimentada em seus complexos valorativos simbólicos, comumente presentes no contexto religioso, mas que também pode ocorrer no contexto político e moral. O consumo de “mercadorias culturais”, presente na sociedade de massa, transforma a todos, criando um ambiente de atomização e de falsa individualização, pois cada um se sente integrado a um sistema marcado pela impessoalidade e indiferenciação.

A essência do capitalismo é a circulação de mercadorias e a concentração econômica. Para que este sistema se mantenha e se desenvolva, é necessário que a indústria produza de maneira intensa um grande volume de produtos básicos, de qualidade inferior, para serem consumidos em grande escala (padronização de objetos de consumo). Nesse contexto, está inserida a indústria cultural que, no campo ideológico e da propaganda, induz o sujeito a se adequar ao *status quo* dominante, de forma verticalizada: estar integrado, não diferenciado do grupo, requer adaptação/conformação. Complementa Arantes (1980, p. 16):

[...] a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, as condições que representam seus interesses.

Dentre os fenômenos novos que a indústria cultural se apoia está o fato de que seus “produtos culturais” representam a ideia de “progresso”. Ela realiza esta dinâmica trazendo roupagens novas ao velho esquema que se configura através da estandardização, ou seja, da padronização. Em outras palavras, ela modifica as indumentárias para parecer novo o que se consolidou como modelo para a obtenção do lucro, tornando-se sempre o mais do mesmo.

Com o objetivo de manter-se comprometida com suas origens comerciais, a indústria cultural se associa à ideia de progresso para que possa ser reconhecida

como algo positivo, por estar supostamente, o tempo todo, a serviço de seus consumidores, cuja ideologia é reforçar valores de individualidade, já que permanentemente utiliza o slogan de que se dirige a cada um em sua particularidade.

Nos dizeres de Adorno (1978, p. 289):

O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura.

Para tanto, é preciso compreender o papel da ideologia nesse processo. Arantes (1980, p. 18) interpreta tal relação da seguinte maneira:

Criando 'necessidades' ao consumidor (que deve contentar-se com o que lhe é oferecido), a indústria cultural organiza-se para que ele compreenda sua condição de mero consumidor, ou seja, ele é apenas e tão – somente um objeto daquela indústria. Desse modo, instaura-se a dominação natural e ideológica.

O autor continua explicitando o pensamento de Adorno ao expor como atua essa ideologia:

[...] no desejo de posse constantemente renovado pelo progresso técnico e científico, e sabiamente controlado pela indústria cultural. Nesse sentido, o universo social, além de configurar-se como um universo de 'coisas', constituiria um espaço hermeticamente fechado. Nele, todas as tentativas de liberação estão condenadas ao fracasso (p.10).

A partir da perspectiva da indústria cultural, não basta forjar o mesmo, modificando pequenos detalhes, mas precisa, ao tratar os bens culturais como coisa, dar-lhes publicidade para passar a sensação de estar próxima a seus consumidores, fazendo parte do seu dia a dia e atenta às suas "necessidades". Adorno (1978, p. 289-290) destaca que:

Cada produto apresenta-se como individual; a individualidade mesma contribui para o fortalecimento da ideologia, na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio de imediatismo e de vida. A indústria cultural mantém-se como na origem 'a serviço' das terceiras pessoas, e mantém sua afinidade com o superado processo de circulação do capital, que é o comércio, no qual tem origem.

Dalbosco (2008, p. 190), ao fazer referência a Adorno e Horkheimer, comenta:

Com a expressão 'indústria cultural' Adorno e Horkheimer querem dar conta daquele amplo processo no qual a cultura é transformada em mercadoria no capitalismo tardio e comercializado em grande escala. Mas, como advertem os autores, trata-se de uma mercadoria paradoxal, pois a cultura está completamente submetida à lei de troca que não é mais trocada. Ela entrega tão cegamente ao uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se amalgama com a publicidade.

Submetidas ao princípio da comercialização e tendo o lucro como objetivo final, a indústria cultural se apropria de todos os meios de manifestações artísticas, contaminando-as pela mesma motivação, ou seja, o lucro. Nesse processo, transforma as manifestações artísticas em mercadoria e retira delas a autonomia. Submetida a essa dinâmica, a cultura fica comprometida nas dimensões de ser elemento de coesão identitária de sujeitos e sociedade e com relação ao enfraquecimento de seu poder de crítica, no sentido de se tornar integrada/administrada ao modo de organização capitalista.

Adorno (1978, p. 288-289) avalia essa questão desta forma:

A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais também mercadorias, mas o são integralmente. Esse deslocamento é tão grande que suscita fenômenos inteiramente novos. Afinal, a indústria cultural não é mais obrigada a visar por toda parte aos interesses de lucro dos quais partiu.

Ramos-de-Oliveira (2008, p. 133) ajuda-nos a compreender as consequências da perda da autonomia, embora a indústria cultural se esforce em parecer diversificada em termos de possibilidades de escolha:

[...] a indústria cultural tem ares de grandes revelações e de agradável peça de arte. Atrai, conquista, adultera, emburrece, anestesia, destrói – mas, numa atmosfera psicológica de algo que faz bem, eleva. Como dizia Adolph Hitler; 'nunca fomos tão bem informados!'; hoje ouvimos dizer 'nunca fomos tão autônomos!'. A informação vazia e a arte vulgarizada são instrumentos de semiformação vencedora. Lá, era deixar de sentir; agora é ter a ilusão de sentir.

Diante disso, a atitude do consumidor, com gosto pré-formado pelos mecanismos de persuasão da indústria cultural, é considerada como algo

espontâneo, original. No entanto, essa espontaneidade não é real, pois, a história de vida, o tamanho da exposição a determinadas mercadorias culturais ao longo da existência, direcionam a apreciação do sujeito e determinam suas escolhas futuras, estabelecendo assim um círculo que se retroalimenta, ficando dissolvida a ideia de espontaneidade.

Essa aculturação se inicia desde a tenra idade, através da exposição diária de produções voltadas especificamente para crianças, tornando-as futuras consumidoras adaptadas ao padrão médio da indústria cultural. Essa dinâmica de estar exposto contribui para apropriação desse modelo perceptivo, com desdobramentos nas esferas da subjetividade e do comportamento, fazendo com que a modelagem do gosto seja uma construção sucessiva e administrada pela condição das mercadorias repetirem padrões e serem assimiladas massivamente, o que confere valor pela exposição.

Portanto, a indústria cultural é um sistema de totalização da cultura, sua dinâmica diz mais respeito à lógica de apropriação, ou seja, de produção, distribuição e consumo de mercadorias culturais, do que com a identificação das características formais específicas de cada obra estética. A lógica da indústria cultural corrobora para que nunca se tenha uma obra na sua totalidade, na sua singularidade, mas produtos que representam determinada simplificação de valores, algo que já vem pré-formatado, e que exige pouco esforço e comprometimento em sua apreciação crítica.

O que o sujeito quer, ao consumir mercadorias da indústria cultural, normalmente é se sentir de acordo com a demanda que vivencia a cada momento. Por exemplo, para trabalhar, ouve músicas que o fazem se sentir motivado; para namorar, ouve música romantizada; para descansar, ouve música que provoque relaxamento, mas nunca consegue parar para apreciar somente a música pela música. A música, a materialidade sonora está sempre “a serviço” de uma determinada demanda em que valores passam a ser vivenciados. A dispersão e a perda da concentração são aspectos contingentes do sistema que envolve a indústria cultural e o sistema de produção que, no capitalismo, fraciona e aliena.

Todo prazer que a indústria cultural proporciona, diretamente, na mesma medida, acompanha a anulação da subjetividade. Isso significa dizer que o sujeito, quanto mais se encontra entorpecido de prazer pelos hiperestímulos, menos capacidade crítica e reflexiva consegue ter em relação ao que consome. A

pauperização, não fica somente nessa esfera, o que ocorre é a transposição desse estado acrítico para outras esferas da vida pessoal e da vida social. Para além do comprometimento social, e da sua implicação nos aspectos da subjetividade, atinge também aspectos mais profundos, como a condição de ditar modelos de personalidade e de comportamento. Explica Costa (2002, p. 22):

A presentificação dos *mass media* na vida pessoal estabelece outros níveis de comprometimento, entre eles, a afirmação de modelos de personalidade, a estereotipia de natureza etnocêntrica e discriminatória contra minorias sociais e a criação de expressões e juízos que substituem rapidamente o pensamento autônomo e firmado na experiência.

Adorno (2001), no aforisma “mônada”, trata da decadência do indivíduo ao comprometer sua autonomia diante do processo de desumanização no capitalismo, dada a condição de regredir “ao estado simples de objeto social”, que é uma condição favorável ao fascismo. Essa dinâmica de anulação do sujeito, para além do comprometimento social, e da sua implicação nos aspectos da subjetividade, atinge também aspectos mais profundos, como a condição de ditar modelos de personalidade e de comportamento.

Com objetivo de estabelecer o controle social total, a indústria cultural, utilizando-se de recursos de manipulação das massas, apropria-se da arte em todos os níveis, com a finalidade de apropriar-se do alcance e efeitos dela através da domesticação civilizadora. No texto “A Indústria Cultural”, Adorno (1978, p. 288) explicita essa dinâmica quando afirma que:

O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. O termo *mass media*, que se introduziu para designar a indústria cultural, desvia, desde logo, a ênfase para aquilo que é inofensivo. Não se trata nem as massas em primeiro lugar; nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insuflado, a saber, a voz de seu senhor. A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada *a priori*, e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar.

Também para Duarte (2008, p. 102):

[...] os consumidores se convencem de que estão escolhendo o que verdadeiramente desejam, quando, na verdade, recebem o que ‘pensam’ que querem, de acordo com os resultados de pesquisas de opinião previamente realizadas, a partir dos quais são detectadas tendências

psicossociais latentes que norteiam a elaboração da oferta de mercadorias culturais de uma temporada.

Ao serem hiperestimulados, ao contrário do que possa parecer, os sujeitos estão absolutamente ativos nesse processo. No entanto, interação de forma mecânica, artificial, rápida, e quanto mais ativos se percebem, mais passivos se tornam. A subsunção a essa lógica de valores está intrínseca nos produtos culturais. A indústria cultural falseia a ideia de infinitas possibilidades de escolha e ela somente consegue essa façanha porque a subjetividade está submetida à lógica de sua perpetuação, que está embasada na apropriação imediata da satisfação, do prazer, porém, isso não ocorre de forma consciente.

Essa satisfação não se dá pelo empenho na apreciação, mas pela manipulação promovida pela dinâmica da indústria cultural, que compromete o sentido da existência, pois ela esvazia a substância valorativa de pertencimento, tanto do ponto de vista pessoal, subjetivo, quanto social.

Em nome do seu papel social, ou seja, do número de pessoas que emprega e também da sua capacidade de entregar a grandes públicos suas produções, a indústria cultural toma de assalto à consciência de seus consumidores que não são capazes de questionar sua qualidade e seus reais interesses, nem tão pouco, o nível estético de suas produções.

Isso se dá em razão da formação da consciência dócil dos consumidores, que se forma desde a tenra idade, e que se forja pela constante ação de hiperestimulos, da fragmentação de conteúdos e pauperização estética que, diferentemente da fruição da arte, age no sentido de minimizar as tensões e contradições sociais. A indústria cultural favorece a alienação do sujeito em relação à conjuntura política e econômica e cria padrões de comportamento adaptáveis à lógica da circulação da mercadoria, daí a valorização da novidade e da aparência.

O acesso ao qual o sujeito é direcionado pela indústria cultural se dá por meio sofisticado de pesquisa qualitativa que procura núcleos específicos, com o objetivo de atender a demanda. Analisar a estrutura da indústria cultural compreende identificar como o modelo do capital funciona, de modo a perceber que cultura não se define pela condição de produto e que, quando consumimos por influência da publicidade, está em questão a persuasão para assimilar um modelo de vida, de comportamento, enfim, um modelo ético e de percepção de mundo.

Nas palavras de Cohn (2020, grifo nosso):

Claro que variações sistemáticas correspondentes a segmentos e agregados sociais podem ser detectadas, e normalmente o são pelos **próprios produtores**, para fins do ajuste da própria produção (não se faz pesquisa de audiência, também qualitativa, à toa). No limite, isso tem a ver com a tendência intrínseca ao desenvolvimento da indústria cultural (em conformidade, nisto, à lógica industrial), de não mais operar com vistas a um mercado de massa indiferenciado e, em consequência, estratificar sua produção conforme os segmentos do mercado a serem atingidos.

A arte, *per se*, propõe resistência, negação constante, constituindo crítica imanente à sociedade de seu tempo. A arte não é acomodada e historicamente, em função dos materiais, das técnicas e das perspectivas temáticas, vai sendo negada, sem deixar de ser testemunho de sua época. Na indústria cultural, a tensão entre conteúdo e forma, o respeito à unicidade, encontram-se despotencializados e sua superação não ocorre, pois, no lugar da negação, existe a conformação, a adequação, o reforço à impotência do sujeito diante da incapacidade criativa. Cohn (2020, grifos nossos) observa que:

**Cultura** não se traduz diretamente em livros, artefatos, músicas; se o fizesse, sancionaria sua conversão em outras tantas mercadorias. É modalidade socialmente determinada de relação entre complexos significativos singulares e a sociedade como todo, ou, nesse sentido restrito, entre criador e receptor (seria melhor dizer realizador, pois há trabalho envolvido). E a determinação é **negativa**, porque a singularidade da obra não é dada, exige esforço específico. É relação antes de ser objeto; e, nos termos do pensamento de **Adorno**, relação de negação mútua, criador e receptor só se realizam como resistência mútua, que cada qual é levado a superar ao seu modo (grifos nossos).

Essa consciência dócil é formada, especialmente, quando os sujeitos, em seus momentos de lazer, de folga, continuam trabalhando, mas agora, não na fábrica e no escritório, mas consumindo produtos culturais que lhe forjam uma sensação de relaxamento e descanso. Na verdade, estão submetidos, enquanto trabalhadores, na manipulação do *modus operandi* da indústria cultural. Explica Arantes (1980, p. 17):

O próprio ócio do homem é utilizado pela indústria cultural com o fito de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho. Para Adorno, a diversão é buscada pelos que desejam esquivar-se ao processo de trabalho mecanizado para colocar-se, novamente, em condições de se submeterem a ele. A mecanização conquistou tamanho poder sobre o homem, durante o tempo livre, e sobre sua felicidade, determinando tão completamente a fabricação dos produtos para a

distração que o homem não tem acesso senão a cópias e reproduções do próprio trabalho. O suposto conteúdo não é mais que uma pálida fachada, o que realmente lhe é dado é a sucessão automática de operações reguladas. Em suma, diz Adorno, 'só se pode escapar ao processo de trabalho na fábrica e na oficina, adequando-se a ele no ócio'.

Para perpetuação do comércio de bens culturais, cuja lógica está sempre calcada na manipulação dos consumidores – promessa de entrega que nunca se cumpre - a indústria cultural, via a mecanização, captura a consciência das massas. Segundo Arantes (1980, p. 7):

Tolhendo a consciência das massas e instaurando o poder da mecanização sobre o homem, a indústria cultural cria condições cada vez mais favoráveis para a implantação do seu comércio fraudulento, no qual os consumidores são continuamente enganados em relação ao que lhes é prometido, mas não cumprido.

Diante disso, deixa de ser objetivo da indústria cultural disseminar cultura, no sentido de preservar as características essenciais da arte erudita e da arte popular, mas, provocar o consumo massivo de artefatos culturais, embora mantenha a falsa promessa de elevação do senso estético e do acesso universal dos produtos culturais, através do processo de massificação. Esse disvirtuamento decorre da manipulação e transformação da mercadoria cultural em valor de troca, fazendo com que as especificidades próprias arte fiquem submetidas às características da lógica da produção industrial. Essas características, dentre outros fatores, relacionam-se com a aceleração, simplificação, universalização de padrões e obsolescência da mercadoria cultural.

Segundo Cohn (2020, grifo nosso):

Os **produtos da indústria cultural** não representam, portanto, uma forma 'amesquinhada' de cultura, mas simplesmente não têm como cumprir a sua promessa: precisamente a de serem cultura. E isto não porque lhes falte 'espírito', mas porque são produzidos e difundidos como se fossem mercadorias (vale dizer, comensuráveis entre si segundo um princípio geral de equivalência), ainda que com um rótulo muito especial. Como se fossem mercadorias: pois também seria precipitado dizer que, nas condições da indústria cultural, os produtos culturais se reduzam sem mais a mercadorias, anulando-se a especificidade cultural em proveito da especificidade industrial.

Significa que ela oferece uma espécie de ordem, que serve aos seus próprios interesses, especialmente para a manutenção do *status-quo*, como critério de orientação frente ao mundo pretensamente caótico. Trata-se de estabelecer uma liberdade de escolha por ela mesma sequestrada.

Nas palavras de Adorno (1978, p. 292):

Pode-se supor que a consciência dos consumidores está cindida entre o gracejo regulamentar, que lhe prescreve a indústria cultural, e uma nem mesmo muito oculta dúvida de seus benefícios. A idéia de que o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhe dê uma satisfação por mais fugaz que seja como também desejam essa impostura que eles próprios entrevem; esforçam-se por fecharem os olhos e aprovam, numa espécie de auto-desprezo, aquilo que lhes ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que suas vidas se lhes tornam intoleráveis tão logo não mais se agarrem a satisfações que, na realidade, não o são.

Sendo assim, a indústria cultural oferece uma vida falseada com o invólucro de verdadeira. Essa condição se dá, pois ela dificulta e distorce a cultura autêntica, ou seja, aquela advinda de manifestação artística espontânea e que traz em seu bojo marcas de sofrimento e de contradição. Adorno (1978, p. 292) observa:

Aquilo que em geral e sem mais se poderia chamar cultura, queria, enquanto expressão do sofrimento e da contradição, fixar a ideia de uma vida verdadeira, mas não queria representar como sendo vida verdadeira a simples existência (*dasein*) e as categorias convencionais e superadas da ordem, com as quais a indústria cultural a veste, como se fosse a vida verdadeira, e essas categorias fossem a sua medida.

Submetidos à lógica da indústria cultural, o que se tem é a substituição da consciência pelo conformismo, através da subtração da percepção crítica do sujeito em relação à realidade. Esse processo perpassa pelos produtos culturais na medida em que o sujeito tem a sensação de identificação com o produto, pois acredita que as emoções provocadas são espontâneas, sem intenção, quando na verdade, o que ocorre é uma identificação forjada aparente, programada. Essa sistemática impossibilita que o sujeito tenha consciência de suas emoções e de sua realidade, pois, habituado com essa dinâmica, está sempre à espera de direcionamento quanto ao que deve sentir, como deve pensar, mesmo não se dando conta desse processo.

Instaurada essa dinâmica, serve para enfraquecer as forças dos sujeitos, tornando-os regressivos, ou seja, não conseguem avançar em relação à crítica do próprio comportamento e da realidade na qual está inserido. Essa regressão submete o sujeito ao não avanço em razão das condições criadas de bloqueio, provocadas pela homogeneização da cultura que o impede de tomar consciência de si e do todo. Adorno (1978, p. 293-294) assevera que:

As elucubrações da indústria cultural não são nem regras para uma vida feliz, nem uma nova arte da responsabilidade moral, mas exortações a conformar-se naquilo atrás do qual estão os interesses poderosos. O consentimento que ela alardeia reforça a autoridade cega e impenetrada. Isto é, contudo, o encorajamento e a exploração da franqueza do eu, à qual a sociedade atual com sua concentração do poder, condena de toda maneira seus membros. Sua consciência sofre novas transformações regressivas.

Ao tomarmos consciência do papel da indústria cultural e de seus mecanismos de dominação, acabamos por detectar conceitos que orbitam a centralidade do pensamento adorniano, ou seja, “sortilégio, o tabu, o primitivo, o interdito, a barbárie, a mágica, a regressão” (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 23). Nesse sentido, adverte o mesmo autor:

A indústria *cultural* como produção de cultura por meio da indústria, é o agente por meio do qual tudo aquilo que poderia ir além, e que de fato vai além, da autopreservação da vida é reduzido à violenta luta pela sobrevivência. Assim a produção de cultura como produção da barbárie é a *indústria cultural*. O moderno é o mecanismo do arcaico na medida em que a cultura, transmutada em indústria, converte-se em uma força abrangente de regressão (p. 22, grifos do autor).

Portanto, trata-se de um sistema que reorienta as massas, não permite evasão e dissemina modelos de comportamento. O sujeito torna-se refém desse sistema que se retroalimenta. O resquício de libertação é a desconfiança inconsciente sobre o papel da arte com sua crítica à realidade manipulada e impositiva. Adorno (1978, p. 294) observa que:

[...] o sistema da indústria cultural reorienta as massas, não permite quase a evasão e impõe sem cessar os esquemas de seu comportamento. E somente sua desconfiança profundamente inconsciente, o último resíduo em seu espírito na diferença entre a arte e a realidade empírica, que explica porque as massas não vejam e aceitem de há muito o mundo tal como ele lhe é preparado pela indústria cultural.

A dinâmica, a qual a indústria cultural processa sua forma de atuação, implica na submissão voluntária e aderência aos produtos culturais sem maior resistência. Através da manipulação da reprodutibilidade técnica, a indústria cultural desperta a sensação confortável de que o mundo está em ordem e se dissolve na angústia despertada pela própria promessa que não se cumpre.

Segundo Arantes (1980, p. 18):

[...] o desejo suscitado ou sugerido pelas imagens, ao invés de encontrar uma satisfação correspondente a promessa nelas envolvida, acaba sendo satisfeito com o simples elogio da rotina. Não conseguindo, como pretendia,

escapar a essa última, o desejo divorcia-se de sua realização, que sufocada e transformada em negação converte o próprio desejo em privação.

Submetidos à privação do desejo, dos sentidos e, ao mesmo tempo, entregues aos produtos culturais, os sujeitos ficam submetidos a uma conduta masoquista, ou seja, o sofrimento configura-se em forma de prazer. Nesse sentido, Arantes (1980, p. 18) também demonstra que:

[...] a indústria cultural não faz mais que excitar o prazer preliminar não sublimado que, pelo hábito da privação, converte-se em conduta masoquista. Assim, prometer e não cumprir, ou seja, oferecer e privar, são o único e mesmo ato da indústria cultural.

Esse procedimento não possibilita emancipação dos sujeitos cognitivos, pelo contrário, impede a formação de sujeitos autônomos, independentes e capacitados para atribuir juízo de valor de forma consciente. Segundo Adorno (1978, p. 295),

[...] a dominação técnica progressiva se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente... Se as massas são injustamente difamadas do alto como tais, é também a própria indústria cultural que as transforma nas massas que ela depois despreza, e impede de atingir a emancipação, para a qual os próprios homens estariam tão maduros quanto as forças produtivas da época o permitiriam.

Destacamos ainda que, desde a criação do termo indústria cultural, como categoria para identificar a administração dos bens culturais, diversas mudanças, em termos dos meios de comunicação foram acontecendo. Esse assunto não é o núcleo da discussão desse trabalho. No entanto, consideramos importante mencionar alguns aspectos do processo de mudança ao longo da história.

A solidificação do rádio como meio comunicacional, o fortalecimento do cinema e sua apropriação para divulgação de cultura predominante, a televisão que veio para juntar o áudio à imagem com o objetivo de “prender” a atenção, até os dias atuais, onde se tem a expansão dos meios informatizados de comunicação. Tal fenômeno tem apresentado um cenário complexo a ser discutido e analisado, especialmente pelo alcance que esses meios produziram nos últimos tempos, tornando a indústria cultural um subsistema atual das redes informáticas.

Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural, Cohn (2020, grifos nossos) comenta:

Complexidade é: o novo ambiente sócio técnico através da virtualização do objeto (informatização). Na realidade, é no contexto do exame desse tema central na análise do mundo contemporâneo, o da **complexidade**, que se encontra a **questão da atualidade do conceito de indústria cultural**. Em **primeiro lugar**, é preciso considerar que as mudanças ocorridas desde meados do século passado afetam diretamente o alcance do fenômeno. Se na época da formulação do conceito ele se referia ao campo mais abrangente de produção e difusão de material simbólico na sociedade, no período mais recente a indústria cultural converteu-se em subsistema do sistema mais amplo das redes informáticas.

Para que possamos compreender o papel crítico da indústria cultural e suas dimensões de complexidade, é preciso analisar dois eixos fundamentais, ou seja, horizontalmente compreender a indústria cultural como sistema, e verticalmente, considerá-la como servidora do monopólio a serviço do sistema capitalista de produção. Nos dizeres de Cohn (2020, grifos nossos):

Essencial nisso tudo não é tanto que se reconheça ou não o caráter internamente **diferenciado** desse processo (na realidade ninguém sustenta a sério que ele seja pura e simplesmente monolítico), mas sim o modo como isso é feito. E neste passo a **contribuição básica** do conceito crítico de indústria cultural consiste na ênfase sobre duas (e não só uma) dimensões de complexidade: a horizontal (a indústria cultural como sistema) e a vertical (os produtos da indústria cultural como entidades organizadas em múltiplos níveis de significado, na dimensão dos efeitos).

Toda indústria cultural é catártica, tanto para o sofrimento quanto para a felicidade. Em relação ao sofrimento, com o objetivo de promover a vazão das emoções reprimidas, a indústria cultural se encarrega de apresentar doses homeopáticas embaladas nos produtos culturais. Com isso, objetiva promover a sensação de que está a par do todo, quando na verdade, tomou apenas parte do todo e falsificou-o. Pelo intermédio dessa sensação, fica aclarada a relação entre os mecanismos da indústria cultural e os processos catárticos.

Já em relação à felicidade, o mecanismo catártico é o mesmo. Porém, o que o diferencia é a maneira pela qual o produto cultural é apresentado, ou seja, de uma maneira total. O recorte apresentado como um todo, não é vivenciado de forma total, pois a indústria cultural nunca apresenta a totalidade de um bem cultural, significando que tudo nela é instrumentalizado, direcionado. Entretanto, apesar desse *modus operandi*, o bom senso do sujeito permite a compreensão, mesmo que pequena, de que o apresentado não é real, porém não se rebela. Paradoxalmente, o sujeito resolve esse desconforto, advindo do bom senso, projetando essa não resolução em outro produto cultural, que também não guarda veracidade.

Em suma, através de seus produtos culturais, a indústria cultural tem como objetivo a promoção de um ritual de conformismo social e político. Isso ocorre em razão da sua capacidade de não apresentar a realidade tal como ela se oferece. A indústria cultural se ocupa de promover de forma irreal a resolução de sentimentos, desviando a atenção e subtraindo a energia do sujeito impossibilitando-o da ocupação de situações concretas da vida e de luta para o bem comum.

Fabiano (2008, p. 169) faz a seguinte ponderação:

Refletir sobre as interferências no social da indústria cultural como processo semiformativo (*Halbbildung*) implica compreender a cumplicidade desse tipo de cultura com a regressão social que ele reforça. Os *mass média* na sua subserviência ideológica têm suplantado a sua condição informativa, impondo na formação do imaginário social o analfabetismo induzido pelo qual o indivíduo faz uma leitura obtusa das contradições subjacentes a sua realidade circundante.

Estamos empreendendo neste primeiro capítulo da tese, até o momento, a reflexão sobre os elementos históricos e materiais para discutirmos a irracionalidade como ponto-chave para a compreensão dos vários aspectos da indústria cultural. Num segundo momento, buscamos demarcar categorias que carregam o caráter absolutista e totalizante da indústria cultural, com o objetivo de pontuarmos sua interferência na percepção do sujeito em relação aos bens culturais e sua conformação aos seus produtos e, por conseguinte, seu comprometimento em relação à visão dos aspectos sociais, políticos e econômicos.

Para tanto, pontuamos o sistema capitalista de produção como “modelador” da forma pela qual a indústria cultural age, e sua característica dialética, torna os sujeitos consumidores, assim como também, tornam os bens culturais e os sujeitos em mercadoria. Dentre as categorias apontadas, destacamos o sequestro da autonomia, do pertencimento, da individualidade, da espontaneidade através da padronização, estandardização, da publicidade, da integração, da adaptação e simplificação, da mecanização e do conformismo.

Todas essas características apresentam como objetivo a domesticação civilizadora através da consciência dócil. Para Adorno (1995), toda essa dinâmica traz elementos que não somente possibilitam pensar e repensar Auschwitz, mas também à dissolução da barbárie e banalização do mal, cujos pilares frequentemente sustentam a ética capitalista e os bens culturais.

### **1.3 Cultura e administração da cultura (possíveis eixos de análise)**

Com o propósito de identificar categorias e passagens que poderão ser retomadas no capítulo de análise do material musical da Tese, passaremos a formular interpretações que tensionam a relação cultura, vida administrada e estética contida no segmento "A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas", que está na obra "Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos", de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985).

Como vimos, o propósito aqui é adensar elementos novos, mas também retomar aspectos que já foram mencionados nas sessões anteriores, com observações enriquecidas pelas análises extraídas do ensaio "As duas faces da indústria cultural", de Gabriel Cohn (2020).

Para tanto, alinhavamos alguns tópicos para refletir sobre o tensionamento entre cultura e sua administração que ocorre pela subordinação do campo simbólico, da linguagem e da produção cultural aos ditames da lógica da mercadoria, ordenando a exposição da seguinte maneira: I – A respeito da repressão, da estática e da harmonia como método da administração da cultura; II – Do esquematismo como método da administração da cultural; III – Do domínio do ócio como administração da cultural; IV – Da publicidade como meio de administração da cultura.

#### **1.3.1 A repressão, a estatística e a harmonia como método de administração da cultura**

Conforme mencionado, os meios de comunicação de massa, tais como cinema, rádio, televisão e revistas, incluindo atualmente os suportes digitais, compõem uma unidade do sistema da indústria cultural, considerando-se dois fatores: o do monopólio das empresas que controlam os *mass media* e o da produção que persegue princípios demarcados pela novidade, apreço pelo inusitado e abrangência de público, aspectos que criam condições para que o sujeito perceba a realidade através da mediação desse sistema totalizante e impessoal, retirando a possibilidade de uma apreciação estética cujo caráter é de oposição política.

Como atuações estéticas de oposição política podemos compreender as atuações artísticas que ainda conservam em sua forma estrutural e conteúdo, certa

resistência ao processo de cultura de massa. A resistência, a que nos referimos, está na conservação da estrutura e conteúdo, mas especialmente pela forma com a qual devem ser apreciadas.

Uma orquestra sinfônica ou filarmônica, por exemplo, tem como objetivo maior a execução de obras eruditas que exigem prévia formação para poderem ser apreciadas e que, portanto, representam certa resistência à cultura de massa. No entanto, não é incomum a criação de programas televisivos que promovem concursos, aos modos do *reality shows*, para a escolha de músicos que desejam fazer parte do corpo instrumental.

Estar submetido ao poder do monopólio provoca no sujeito a falsa identidade entre o geral e o particular e toda cultura passa a ser idêntica. Esse processo não tem compromisso com a arte, mas visa a transformação dos bens culturais em mercadorias e sua circulação como valor de troca.

Por esse motivo, os produtos culturais apresentam-se deteriorados e descomprometidos com sua atuação estética de oposição política, ou seja, com a possibilidade de resistência ao sistema pré-estabelecido, uma vez que minimizam a função social da arte. A “cultura” gerada pela indústria cultural, através de seus produtos culturais, tem como objetivo subtrair dos sujeitos a complexidade da condição própria da sua existência. Cohn (2020, grifos nossos) reitera:

Na **indústria cultural** dá-se isso, o que aparece como **cultura** circula como **mercadoria**. Eis aí a marca do **aviltamento da cultura**, despojada que é da sua pureza espiritual pela pressão das contingências materiais mais subalternas, dirá o crítico conservador. Não é disso que se trata, responderão os mestres da teoria crítica. Não há aviltamento algum, porque o problema se situa em outro nível. É que cultura implica diferença, protesto do particular contra o geral, individualização no lugar do comensurável.

Reforçamos novamente o argumento de que os métodos de reprodução garantem a disseminação de bens culturais padronizados para atenderem necessidades também padronizadas de seus consumidores, fazendo com que se forme um círculo de manipulação constante, em decorrência dos esquemas de produção concêntricos e da aparente necessidade dos sujeitos que se adaptam pela percepção pré-formada pelas estruturas de repetição. A racionalidade técnica impõe a dominação do economicamente mais forte sobre a sociedade por meio de um ciclo alienante e retroalimentado. Acerca disso, Adorno e Horkheimer (1985, p. 114) assinalam:

De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação.

Em razão dos interesses econômicos, a padronização e a produção em série de bens culturais produzidos, a partir da técnica da indústria cultural, provocaram o “apagamento” da diferenciação entre a lógica da obra de arte e a lógica do sistema social, com conseqüente desdobramento na repressão e controle da consciência individual.

Devido ao comprometimento da percepção crítica e analítica do sujeito, em decorrência da manipulação dos bens culturais, a indústria cultural produziu uma percepção da realidade a partir de sua própria repressão. A repressão acontece quando a indústria cultural, ao direcionar os processos catárticos, produz como conseqüência, o controle da consciência individual do sujeito. Estando submetido a esse processo, fica impossibilitado de compreender que a lógica da obra de arte, cuja função primeira é a resistência ao processo de controle social, fica submetida à lógica do sistema econômico e social. Assim, a repressão e o controle da consciência individual promovem a apatia do sujeito impossibilitando a arte de cumprir seu papel estético e social. Adorno e Horkheimer (1985, p. 114) comentam:

Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual. A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalçada pelo controle da consciência individual.

Adorno e Horkheimer (1985) ilustram sua argumentação exemplificando o fenômeno da diferença entre a lógica da obra e do sistema social com a passagem do telefone ao rádio. Liberal, o telefone possibilitava o papel de sujeito, já o rádio, democraticamente, transformou a todos como ouvintes entregando autoritariamente programas padronizados. Através da repressão pelo controle da consciência individual, é retirada do sujeito a espontaneidade. Nas palavras desses autores:

A passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. Não se desenvolveu nenhum dispositivo de réplica e as

emissões privadas são submetidas ao controle. Elas limitam-se ao domínio apócrifo dos 'amadores', que ainda por cima são organizados de cima para baixo. No quadro da rádio oficial, porém, todo traço de espontaneidade no público é dirigido e absorvido, numa seleção profissional, por caçadores de talentos, competições diante do microfone e toda espécie de programas patrocinados. Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa (p. 114).

A sublimação estética é um movimento de pulsão direcionada para as artes. Sendo assim, a sublimação estética é um mecanismo pelo qual a arte perpassa e ao mesmo tempo, torna-se uma promessa rompida, pois, é resolvida na subjetividade do sujeito e não na obra em si.

No entanto, a indústria cultural não possibilita a sublimação. Nela, ocorre a repressão através da produção automatizada e em série. Para reprimir, sem que haja a percepção do sujeito, ela se vale da padronização suprimindo a individualidade e impondo a idolatria. Esta ocorre no entorno da obra, pois ela serve de instrumento para causar a subsunção do sujeito que se torna cada vez mais dependente dos estímulos visuais e sonoros, estando rechaçada a possibilidade de resistência a esses estímulos.

Tendo os aparatos tecnológicos acessíveis, todos devem se sentir acompanhados pela indústria cultural, a solidão é abolida, pois a televisão, o rádio, os aparelhos celulares estão sempre ligados e emitindo algum estímulo sonoro e/ou visual. Tais estímulos servem para direcionar algum comportamento ou corroborar para alterar ou confirmar algum estado psicológico. Os produtos culturais prometem preencher todas as necessidades dos sujeitos para que se tornem consumidores fiéis, ao mesmo tempo em que se tornam objeto da indústria cultural.

A hierarquização da qualidade dos produtos serve para quantificar o comportamento e sinais dos consumidores que se tornam material estatístico a fim de que a indústria cultural fabrique conteúdo para aquele determinado perfil. Esse é outro artifício para que haja a fidelização de certos "nichos" de consumidores. A indústria cultural tem seus valores orçamentários balizados por uma pré-análise do mercado, através da indicação da predileção de seus consumidores. Sendo assim, ela condiciona seus valores orçamentários ao analisar estatisticamente o sentido pelo qual o maior número de consumidores dará a seus produtos, direcionando cada um deles ao seu determinado público, o qual se mostra previamente interessado.

Os elementos sensíveis da obra de arte têm por objetivo ser manipulados com a intenção de harmonizar superficialmente a realidade social sem nenhum tipo de protesto. Isso se dá através da unidade que caracteriza a produção, que deve orientar o sujeito, especialmente em seu momento de ócio, dando a falsa impressão de harmonia.

A harmonia advinda pela obra de arte burguesa torna-se pretexto para transformar os sujeitos em consumidores dóceis e conformados. A harmonia se consolida à medida que se utiliza da prática de vencer a insubordinação atingindo igualmente o todo e a parte, no qual, o todo e o detalhe não se distinguem, pois não se estabelece nem oposição e tão pouco ligação.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 118) esclarecem que:

A chamada ideia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. Sua harmonia garantida de antemão é um escárnio da harmonia conquistada pela grande obra de arte burguesa.

A repressão, a estatística e a harmonia como método de administração da cultura, corroboram para que a resistência, como conservação da estrutura e conteúdo da obra de arte, não aconteça, pois através da indústria cultural, são transformados em mercadoria.

A administração da cultura retira do sujeito a percepção da complexidade da condição própria da existência, cuja existência se adequa, padroniza-se de acordo com a cultura gerada pela indústria cultural, formando-se um círculo de manipulação constante, cuja lógica se desdobra em repressão, que se dá através da produção automatizada, em série, padronizando os bens culturais, para o controle da consciência, promovendo a apatia do sujeito frente à realidade social.

A hierarquização da qualidade, tendo como método a estatística, corrobora para a análise de comportamentos cujo objetivo é a fidelização do consumo para apresentar falsa harmonia entre realidade e obra de arte.

### **1.3.2 O esquematismo como método da administração da cultura**

A multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais proposta pelo esquematismo de Kant (2001) é tomada do sujeito pela indústria cultural. Nele, o filósofo destaca que a alma deve atuar por um mecanismo secreto de modo a

ajustar a realidade ao sistema da razão pura.

Esse mecanismo secreto foi decifrado e apropriado pela indústria cultural, através da irracionalidade, embora haja um processo de racionalização, transformando o ajuste da realidade a partir de organização de dados que são organizados com o propósito de servir aos interesses do capital.

Por intermédio do esquematismo, não há necessidade de esforço do consumidor para decifrar. Tudo já foi preparado, esquematizado, deglutido, pasteurizado. A variabilidade é só aparência. Nos dizeres de Adorno e Horkheimer (1985, p. 117):

Em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção. A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico.

A indústria cultural, de forma sorradeira, apropria-se de outro artifício para impor sua permanência e domínio, com o uso da distração. Com a desculpa de oferecer produtos para a diversão, através de clichês, jargões e modelos já conhecidos, ela captura o constante estado de alerta de seus consumidores, mesmo estando em momentos de distração, o que lhe garante a internalização de seus produtos, sempre cuidadosa para que o estado mental não seja ampliado. Sobre controle e diversão, Adorno e Horkheimer (1985, p. 128) argumentam:

Todavia, a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. Como a absorção de 'todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado neste ramo atua favoravelmente sobre essas tendências. A demanda ainda não foi substituída pela simples obediência.

Outro ponto utilizado é a adaptação. A adaptação é sustentada pela compulsão permanente de produzir novos efeitos, que na verdade estão travestidos

do desejo da permanência do velho esquema e ligados ao poder da manutenção do *status quo*. Travestidos de natural, quando verdadeiramente se trata de um “naturalismo domesticado”, cujos efeitos são alcançados pela facilidade de reproduzir jargões, espontaneidade e alegria a serviço da diminuição da distância entre a indústria cultural e a vida cotidiana. Esse mecanismo de produção de estilos, através dos meios falseados, serve tão somente para confirmar a validade do conformismo ao sistema. Satisfazer a linguagem da indústria cultural, ou seja, aproximar os produtos da linguagem cotidiana, tornou-se sinônimo de eficácia.

Ao ouvir um pequeno trecho de determinada música produzida pela indústria cultural é possível antever o desfecho de sua linha melódica. O estilo, portanto, serve para “padronizar o nicho”, ou seja, para separar grupos pelo “gosto”. Com isso, facilita o direcionamento dos apelos publicitários que ficam assertivos e eficientes. Na história da arte, a música esteve conectada com o movimento duro de expressar o sofrimento, desabilitada de qualquer pretensão harmônica.

Tinha como prerrogativa denunciar o caos em todas as suas dimensões como verdade negativa e disponível para a reconciliação com a ideia da verdadeira universalidade. Através da redução e distorção do estilo, a indústria cultural coloca como algo absoluto a imitação que simboliza a obediência e a hierarquia social. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 123):

A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social. A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. Falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum ‘cultura’ já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração.

Com o objetivo último de capturar os sentidos do sujeito em todas as suas dimensões cotidianas, desde sua entrada no trabalho, seu momento de descanso e lazer, a cultura administrada tem nos seus *modus operandi* o levantamento estatístico, catalogação e classificação de toda a produção cultural. Adorno e Horkheimer (1985, p. 123) acrescentam:

Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o

dia, essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação.

A engrenagem e a ideologia do sistema capitalista escravizam os corpos e as almas dos sujeitos que se tornam dóceis e amáveis sem condições de estabelecer paralelo crítico ao que consomem, entregando-se sem qualquer resistência à servidão diuturna. O critério para gostar de um produto cultural está intimamente relacionado ao sucesso desse produto, ficando o “gosto” condicionado à classificação feita pelo critério de exposição e de valoração da própria indústria cultural. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 125):

Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério do que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje em dia as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos.

Com o objetivo de perpetuar a falta de variedade e, ao mesmo tempo, garantir ares de inovação, a indústria cultural determina o que deve ser consumido e, como mecanismo em defesa de sua sobrevivência, descarta, por considerar um risco, toda e qualquer manifestação artística que não esteja sob a lógica do seu crivo. A respeito da exclusão do novo, Adorno e Horkheimer (1985, p. 126, grifos dos autores) formulam o seguinte argumento:

Essa mesmice regula também as relações com o que passou. O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco. É com desconfiança que os cineastas consideram todo manuscrito que não se baseie, para tranquilidade sua, em um *best-seller*. Por isso é que se fala continuamente em *idea*, *novelty* e *surprise*, em algo que seria ao mesmo tempo familiar a todos sem ter jamais ocorrido. A seu serviço estão o ritmo e a dinâmica. Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo.

A indústria cultural se perpetua pela promessa de apresentar continuamente o novo, contudo, o que oferece é uma adaptação simplificada de estilos e gêneros autênticos da cultura erudita e popular, fazendo com que seja sempre o mesmo quando se considera a forma como pasteuriza e reduz as tensões

para uma audiência cada vez mais acomodada. Isso se dá, pois o novo é determinado pela combinação de dois elementos que não se coadunam: a arte e a distração. Ambas ficam subordinadas e comprometidas com a totalidade da indústria cultural que tem seu alicerce na constante repetição de modelos e padrões, ou seja, no aperfeiçoamento da produção voltada para públicos massivos.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 127) explicitam:

Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. Ela consiste na repetição. O fato de que suas inovações características não passem de aperfeiçoamentos da produção em massa não é exterior ao sistema. É com razão que o interesse de inúmeros consumidores se prende à técnica, não aos conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados. O poderio social que os espectadores adoram é mais eficazmente afirmado na omnipresença do estereótipo imposta pela técnica do que nas ideologias rançosas pelas quais os conteúdos efêmeros devem responder.

Sendo assim, o esquematismo tem por característica apresentar ao consumidor uma falsa variabilidade do produto, pois tudo já foi esquematizado, pensado, antecipado para não exigir esforço e comprometimento na apreciação, o que acontece de modo proposital, pois ocorre em momentos de distração do sujeito com o objetivo de oferecer diversão através de mercadorias adaptadas com o invólucro de novidade e que vão retratar simbolicamente a subsunção à hierarquia social. Através do estilo, cujo mecanismo e estrutura são forjados, servindo para separar grupos pela afinidade “apreciativa”, são facilmente copiados, imitados por seus consumidores. A exposição constante e massiva condicionam, portanto, o padrão de gosto.

Esse mecanismo é garantido pela internalização dos produtos culturais que garantirá que o estado mental e a percepção crítica não sejam alargados fazendo com que haja o eterno conformismo ao sistema vigente.

### **1.3.3 O domínio do ócio como administração da cultura**

No capitalismo tardio não há mais divisão entre o período de trabalho e o período de descanso. Com o objetivo de se recuperar do trabalho mecanizado, o sujeito seduzido pela promessa do não esforço, torna-se dependente da indústria cultural ao consumi-la no seu momento de ócio. Há, portanto, um processo duplo de

mecanização, no trabalho e no ócio, que compromete a autonomia do pensamento. Tal exposição à indústria cultural traz implicações na noção de totalidade, sobretudo pela fragmentação dos conteúdos e pela forma de prescrever a reação do consumidor, através das técnicas de repetição e de seleção de produtos conforme necessidades criadas pelas tendências de mercado.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 128) observam que:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensão conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática — que desmorona na medida em que exige o pensamento — mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da ideia do todo.

Há, portanto, um sujeito exausto em decorrência de sua luta pela sobrevivência, restando-lhe pouca disposição para reagir ao que a indústria cultural lhe apresenta. Mesmo com os olhos cansados, o espectador não pode deixar de receber o estímulo devidamente calculado, nem tão pouco deixar de reagir ao espetáculo, mesmo estando ele apático em razão da subsunção à dinâmica própria da indústria cultural. Em consequência dessa apatia, por exemplo, o sujeito acaba rindo da cena estereotipada do produto teatral, não porque de fato o mobilizou, mas para demonstrar sua conexão com aquilo que o está proposto como entretenimento.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 130) destacam que:

Ao olho cansado do espectador nada deve escapar daquilo que os especialistas excogitaram como estímulo; ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e reagir com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga. Deste modo, pode-se questionar se a indústria cultural ainda preenche a função de distrair, de que ela se gaba tão estentoreamente.

Cumprindo sua promessa, ao fornecer produtos culturais para o entretenimento, a indústria cultural proporciona prazer explorando as massas. Esse fato ocorre através de recursos técnicos e de produtos pouco ou nada sedimentados no conceito de estética, mas comprometidos com o consumo fácil, na estética massificada. Através do produto cultural, o riso torna-se uma possibilidade de forjar uma felicidade que não existe. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 130):

A ideia de 'esgotar' as possibilidades técnicas dadas, a ideia da plena utilização de capacidades em vista do consumo estético massificado, é própria do sistema econômico que recusa a utilização de capacidades quando se trata da eliminação da fome.

Anteriormente à indústria cultural, o ócio, o descanso, não eram ocupados pelo aparato tecnológico. Com o advento dela, criaram-se produtos culturais para o entretenimento com intuito de ocupar esses momentos. Isso significa dizer que o sistema de entretenimento é uma estratégia da indústria cultural com o objetivo de ocupar esse espaço, no qual, os sujeitos não estão trabalhando para seu próprio sustento, mas submetem a lógica do trabalho quando consomem os produtos culturais. Nessa dinâmica, os produtos culturais transformam-se em mercadorias, cujas dimensões se opõem às características das obras de arte, que exigem para sua apreciação a decifração de seus múltiplos níveis de significado, esforço obtido pelo envolvimento da percepção e cognição, ou seja, através de um contato ativo com a obra de arte. Ao expor a contraposição entre multiplicidade de sentidos da obra de arte com entretenimento, Cohn (2020, grifos nossos) argumenta:

Já a ideia de **multidimensionalidade** dos produtos da indústria cultural permite retomar por um ângulo crítico uma concepção importante no campo da grande arte. Segundo essa concepção, a obra artística de alta qualidade contém **múltiplos** níveis de significado, que requerem um **esforço** específico para captá-la como totalidade significativa. A ideia envolvida é a de que, ao contrário do mero entretenimento, o contato com a obra de arte é uma atividade produtiva ao seu modo, que requer um investimento, consciente e portanto potencialmente racional, de esforço em todas as dimensões da percepção, incluindo a cognitiva. Na realidade, está em jogo a ideia, só realizável no limite, de uma experiência de **contato ativo** com a obra de arte, em contraste com a mera fruição passiva que, também no limite, caracteriza o entretenimento e, por extensão, todas as modalidades de produtos da indústria cultural.

Sendo assim, a saída do cotidiano sofrido, mecanizado, miserável pelo mundo para a entrada num cotidiano belo e harmonioso, possibilitou a conversão de diversão em conformismo. Com isso, Adorno e Horkheimer (1985, p. 133) acrescentam:

A fuga do cotidiano, que a indústria cultural promete em todos os seus ramos, se passa do mesmo modo que o rapto da moça numa folha humorística norte-americana: é o próprio pai que está segurando a escada no escuro. A indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano. Tanto o escape quanto o *elopement* estão de antemão destinados a reconduzir ao ponto de partida. A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer.

O compromisso da indústria cultural não está vinculado à percepção crítica dos elementos estéticos, mas com os níveis de efeitos que seus produtos geram. Esses efeitos são produzidos através de estímulos acoplados aos produtos culturais, e mensurados através de percepções e condutas que produzirão nos sujeitos, caracterizando a administração do bem cultural.

Cohn (2020, grifos nossos) nota que:

O componente crítico básico consiste aqui, como vimos, na ideia de que nos produtos da indústria cultural os múltiplos níveis não são constituídos por significados intrínsecos aos requisitos formais da construção da obra, mas por níveis de efeitos, ou seja, de **relações calculáveis** entre determinados estímulos emitidos e as percepções ou condutas dos receptores. Não se trata, aqui, de mera 'manipulação'. Trata-se de uma modalidade específica de entidades simbólicas multidimensionais, produzidas e difundidas segundo critérios prioritariamente (mas não exclusivamente, embora no limite o sejam) administrativos, relativos ao controle sobre os efeitos no receptor e não segundo critérios prioritariamente **estéticos**, relativos às exigências formais intrínsecas à obra.

Portanto, quanto mais presente e impregnada estiver à indústria cultural na subjetividade e nas dinâmicas sociais, maiores são as chances de ela exercer o controle e encaminhar seus próprios interesses que passam pela fidelização de corpos e almas permanentemente à sua lógica. Isso ocorre escravizando eternos consumidores que se tornarão os responsáveis pela sua legitimação e seus lucros, devendo estes mostrar coesão e identificação de modo a serem aceitos em seus respectivos meios sociais. Sobre a relação entre diversão e o efeito que a indústria cultural promove de adaptação do sujeito ao processo social, Adorno e Horkheimer (1985, p. 135) alertam:

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. O descaramento da pergunta

retórica: ‘Mas o que é que as pessoas querem?’ consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade. Mesmo quando o público se rebela contra a indústria cultural, essa rebelião é o resultado lógico do desamparo para o qual ela própria o educou.

Diante da forma instrumentalizada e direcionada aos próprios interesses com os quais a indústria cultural age, os sujeitos não conseguem perceber essa sistemática que lhe é direcionada. Os trabalhadores servem e conservam a economia mantendo a roda da indústria cultural girando para firmarem suas próprias posições sem, no entanto, darem-se conta de que são eles os provedores do processo, permitindo que sejam alimentados por migalhas fornecidas pelos proprietários da indústria cultural. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 137),

A indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de fato, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva. Conforme o aspecto determinante em cada caso, a ideologia dá ênfase ao planejamento ou ao acaso, à técnica ou à vida, à civilização ou à natureza. Enquanto empregados, eles são lembrados da organização racional e exortados a se inserir nela com bom-senso. Enquanto clientes, verão o cinema e a imprensa demonstrar-lhes, com base em acontecimentos da vida privada das pessoas, a liberdade de escolha, que é o encanto do incompreendido. Objetos é que continuarão a ser em ambos os casos.

Esse processo, portanto, não consegue ser percebido, pois há uma atmosfera de camaradagem que mantém o controle social e o domínio dos sujeitos, através de uma aparente conciliação. Isso se dá, pois os sujeitos trabalhadores fazem parte dessa relação de produção ao consumirem os produtos culturais sendo, ao mesmo tempo, objeto da indústria cultural.

A cultura industrializada permite a utilização da arte para fins mercadológicos, condição que rejeita a autonomia dos consumidores diante do esquematismo que valoriza permanentemente a “novidade”. Essa condição favorece que os sujeitos compreendam a barbárie como tolerável. Subtraído de sua subjetividade o sujeito torna-se vulnerável na capacidade de compreender sua condição humana e, portanto, prejudicado em perceber o humano que também está no outro.

Isso ocorre, pois, ao ser coisificado pela indústria cultural, o sujeito passa a tratar a si e ao outro como “objeto”, perdendo a capacidade de empatia consigo mesmo e com os outros. O capitalismo vem transformando a sociedade em indivíduos desesperados, inconscientes dos mecanismos de barbárie, e que se tornam tolerantes, por relativizarem, as condições de terror que advêm das relações

de trabalho alienante e do consumo de produtos semiculturais.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 143) observam que:

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfasiado. Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia-a-dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver. Basta se dar conta de sua própria nulidade, subscrever a derrota — e já estamos integrados. A sociedade é uma sociedade de desesperados e, por isso mesmo, a presa de bandidos.

No campo específico da música, Adorno (1996) refere-se ao jazz como “arte comercial ligeira”, estando a serviço da manutenção do sistema operante na indústria cultural, corroborando para a regressão da audição (aceitação passiva do idêntico), ao questionar a própria estrutura formal do jazz. Através do seu ritmo sincopado, previamente elaborado, dentre seus outros elementos composicionais, ele reflete a fragmentação e a instrumentalização presentes na sociedade, ou seja, traz conforto aos ouvintes que se sujeitam à repetição.

Ao mesmo tempo em que o jazz é o reflexo da sociedade estandardizada, também reflete essa dinâmica social através da sua forma estrutural influenciando e sendo influenciado, refletindo modelos e normas como balizadores. “A vida no capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 144).

Os mecanismos para a aceitação e sedução dos meios de reprodução técnica, tais como rádio, televisão, meios digitais, dizem respeito ao fato de que, por não cobrarem valores para o acesso a seus produtos diretamente dos seus consumidores, criam a sensação de que o “serviço prestado” é uma generosidade e que não têm parcialidade. No entanto, sua programação é pensada para “satisfazer” os interesses dos patrocinadores com anúncios sempre intercalados na programação. Passam seu conteúdo dando a eles caráter neutro, mas que no fundo é falso, pois os patrocinadores, mesmo com intervalos maiores para aparecerem, estão lucrando e contribuindo para que a barbárie social se perpetue.

Diante disso, Adorno e Horkheimer (1985, p. 149) estabelecem relação entre mídia e fascismo:

Ao integrar todos os produtos culturais na esfera das mercadorias, o rádio renuncia totalmente a vender como mercadorias seus próprios produtos culturais. Nos Estados Unidos, ele não cobra nenhuma taxa do público. Deste modo, ele assume a forma de uma autoridade desinteressada, acima dos partidos, que é como que talhada sob medida para o fascismo. O rádio torna-se aí a voz universal do *Führer*; nos alto-falantes de rua, sua voz se transforma no uivo das sirenes anunciando o pânico, das quais, aliás, a propaganda moderna é difícil de se distinguir.

Ocorre que, estando o sujeito exausto, em razão de sua jornada de trabalho na fábrica ou no escritório, a indústria cultural entrega entretenimento que, para que possa ser “deglutido”, sem esforço, exige pouca concentração, pois se utiliza de artifícios que criam a ideia de realidade harmônica. Com isso, a indústria cultural transforma a diversão em conformismo e favorece a fuga do cotidiano duro e difícil da luta diária.

Não obstante, a administração da cultura utiliza-se do artifício da fragmentação e da instrumentalização, da automatização, e da padronização com o objetivo de entregar produtos culturais para serem consumidos no momento do ócio. O domínio do ócio pela indústria cultural possibilitou que a diversão se transformasse em adaptação e que houvesse relativização da barbárie, fazendo com que esta se torne uma condição comum, algo possível e que não promove horror e nem espanto, pois o sujeito fica subtraído de sua própria subjetividade que, assim como o bem cultural, tornar-se administrável, fragmentado e instrumentalizado.

#### **1.3.4 A publicidade como meio de administração da cultura**

Nos primórdios, a publicidade tinha por função ser meio facilitador para chegar ao consumidor o conhecimento de produtos, ou seja, agia no sentido de orientar o comprador para a dinâmica do mercado. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 151):

Na sociedade concorrencial a publicidade tinha por função orientar o comprador pelo mercado, ela facilitava a escolha e possibilitava ao fornecedor desconhecido e mais produtivo colocar sua mercadoria. Não apenas não custava tempo de trabalho, mas também economizava-o.

A indústria cultural apropriou-se das técnicas publicitárias para direcionar e promover suas mercadorias culturais com o propósito de convencer os consumidores de que os produtos culturais apresentados são inovações. No

entanto, trata-se de pretensas inovações, cujo interesse subjacente, implica no aumento do lucro. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 151-152):

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. Os motivos são marcadamente econômicos [...]. A publicidade é hoje em dia um princípio negativo, um dispositivo de bloqueio: tudo aquilo que não traga seu sinete é economicamente suspeito. [...] Quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores. Por si só ela não consegue fazer muito contra essa tendência. A publicidade é seu elixir da vida. Mas [sic] como seu produto reduz incessantemente o prazer que promete como mercadoria a uma simples promessa, ele acaba por coincidir com a publicidade de que precisa, por ser intragável.

Todo esforço da indústria cultural consiste em transformar a cultura em mercadoria conforme o modelo de racionalidade técnica de dominação dos mais fortes da sociedade e na sua capacidade de controle dos indivíduos. O sujeito, a individualidade e, portanto, a subjetividade não tem supostamente outro valor a não ser quando capturados pela publicidade, pois, através dela, há a adulteração dos dados que servirão como ingrediente para a manipulação que será respondida de forma voluntária através da mimese compulsória. “Isso é o triunfo da propaganda na indústria cultural, a mimese compulsória dos consumidores às mercadorias culturais cujo sentido eles ao mesmo tempo decifram”, destacam Adorno e Horkheimer (1985, p. 156).

Neste tópico, tratamos da cultura administrada pelos meios de comunicação de massa apresentando seus métodos de reprodução e dominação, bem como as consequências no âmbito individual e social. Nos métodos de reprodução elencados, está a instrumentalização de categorias que viabilizam a permanência dos ditames da indústria cultural. Dentre eles, destacamos a repressão, a hierarquização da qualidade do produto, a estatística, a harmonia, o esquematismo - a fragmentação, a adaptação, a repetição, a distração, a imitação, a diversão, a mecanização - e a publicidade. Esses mecanismos corroboram para a dominação e controle da consciência individual e coletiva. Com isso, retiram do sujeito a espontaneidade, promovem a falsa sensação de harmonia e enaltecem o mito do sucesso através da alienação e da regressão.

Neste primeiro capítulo, expusemos o conceito de indústria cultural, com

fundamentação teórica em Adorno e Horkheimer (1985), para caracterizar suas dimensões sistêmicas, com enfoque na contradição entre razão instrumental e irracionalidade, arte e mercantilização dos objetos artísticos, percepção do sujeito e formas padronizadas de consumo cultural. A abordagem se centrou no caráter absoluto da indústria cultural e nas formas de administração da cultura, do tempo livre e da transformação do sujeito em objeto.

No próximo capítulo, traremos argumentos para pensar a música como linguagem historicamente constituída, mas que submetida à lógica do mercado gerou sua estandardização através do entretenimento.

## **2 A INDÚSTRIA DA CULTURA E A DEGRADAÇÃO DO GOSTO MUSICAL**

Neste capítulo, particularmente, trataremos do ensaio “O fetichismo da música e a regressão da audição”, de Theodor Adorno (1996), com o objetivo pontual de trazer elementos específicos da música e sua standardização.

Esta obra foi publicada por Adorno em 1938, nela, o autor traz sua preocupação em relação ao caráter ideológico e modelador da música, apresentando princípios para se pensar a música no contexto de sua apropriação pela indústria cultural.

### **2.1 A música como linguagem histórica e cultural**

Como linguagem especificamente humana, a música reflete atividade de trabalho, estando relacionada à cultura e para que sua identidade seja determinada, há de se observar a maneira pela qual sua produção se dá, ou seja, trata-se da relação entre cultura e práxis. A indústria cultural, como um dos instrumentos do capitalismo, ao influenciar o sujeito através da manipulação estética, utiliza-se da música para a manutenção da ordem econômica vigente, apropriando-se dos aparatos tecnológicos e midiáticos, ao colocá-los a serviço dos seus próprios interesses.

Para compreendermos como essa dinâmica se impõe, Adorno ressalta a ideia da relação entre sujeito e objeto, universal e particular, qualidades que são inerentes no indivíduo e no sistema sócio-histórico. Segundo Adorno (1996, p. 69), “[...] o equilíbrio musical entre prazer parcial e totalidade, entre expressão e síntese, entre superficial e profundo permanece tão precário quanto os momentos de equilíbrio entre a oferta e a procura na economia burguesa”.

Sendo assim, analisar a música, para Adorno (1996), é identificar o que ela acarreta com relação aos aspectos objetivos e subjetivos, respectivamente quanto ao impacto social de seu consumo e na constituição da subjetividade. Os elementos subjetivos e objetivos se retroalimentam.

Para isso, o filósofo e musicista Adorno (1996) apresenta os princípios sociopsicológicos da música que influenciam pensamentos, sentimentos, atitudes e comportamentos por manter no sujeito determinadas concepções pessoais, políticas

e econômicas. Como a música é uma linguagem historicamente mediadora, atua para garantir ou não a manutenção do que está estabelecido.

É preciso considerar o papel da música na condição de conhecimento produzido pela sociedade e pelo indivíduo, ou seja, na formação mediadora da relação individual e social. Conforme Adorno (1996, p. 65): “a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento”.

Ocorre que, com o advento da indústria cultural, a mediação entre música e sujeito passou a ser instrumentalizada, tendo como consequências o comportamento alienado e a (de)formação da subjetividade.

Para tanto, Adorno (1996) aponta que a música massificada, padronizada, traz em seu modo estruturante elementos que corroboram para a (de)formação do seu consumidor, através de sua standardização. Ou seja, submetendo a música a padrões/modelos definidos de forma externa, a partir de valores comerciais e que tendem a produzir padrões e comportamentos também standardizados.

## **2.2 A padronização e a fetichização da música**

Dentre os mecanismos perversos da apropriação da música, está a decadência do gosto. Ao apropriar-se da música como instrumento para entreter, instaura-se a decadência do gosto que sequestra do ouvinte a percepção do todo. “Toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto”, observa Adorno (1996, p. 67), que acrescenta:

Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências.

Em consequência, a “moda” musical passou a ser balizadora do gosto. Basta o hit musical fazer sucesso que o sujeito se torne seu consumidor. Para Adorno (1996, p. 65), “todos tendem a obedecer cegamente à moda musical, como, aliás, acontece igualmente em outros setores”. O critério para se reconhecer o gosto ou a preferência da música é o sucesso. O sucesso é embasado na padronização, ou

seja, não existe possibilidade de escolha, é sempre oferecido mais do mesmo. Adorno (1996, p. 66) complementa essa ideia:

[...] o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida.

A decadência do gosto ocorre porque os indivíduos encontram-se fragilizados como sujeitos, pois sua subjetividade é desconsiderada para que o gosto se torne elemento de manipulação. Isso ocorre a partir do direcionamento fornecido pela indústria cultural por meio da instrumentalização da relação entre música e sujeito. Como consequência, por meio da mercantilização da música, o sujeito torna-se emudecido quanto às próprias preferências, mas, ao mesmo tempo, torna-se mercadoria. Conforme Adorno (1996, p. 66): “[...] a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no pólo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente”.

Através da manipulação da forma e do conteúdo, a música perdeu sua autonomia de existir por si e passou a ser instrumentalizada. O “fazer” artístico não mais existe, o que existe são produções que dependem do sucesso para serem consumidas pela maioria e, esse sucesso, está sempre vinculado com a produção, divulgação e distribuição nos meios midiáticos.

Essa submissão à lógica comercial retira da música seu valor estético, que fica submetida de forma subjacente e oculta à lógica do capital. Isso se dá no fato de que a propaganda passa a utilizar artifícios para fetichizar a mercadoria musical, cuja valorização passou a estar não no som musical, mas em valores que circundam essa música. Na expressão de Adorno (1996, p. 76-77, grifo do autor):

Cai-se prontamente em estado de êxtase diante do belíssimo som convenientemente anunciado pela propaganda de um Stradivarius ou de um Amati; no entanto, só podem ser distinguidos de um violino moderno razoavelmente bom por um ouvido especializado, esquecendo-se de prestar atenção à composição ou à execução, da qual sempre se poderia ainda tirar algo de valor. Quanto mais progride a moderna técnica de fabricação de violinos, tanto maior é o valor que se atribui aos instrumentos antigos. De vez que os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento são fetichizados

e destituídos de suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem — igualmente distanciadas e alheias ao significado do conjunto e igualmente determinadas pelas leis do sucesso — as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música na qual entram carentes de relação. Na realidade, as relações são as mesmas que se verificam entre as músicas de sucesso e os seus consumidores. Parece-lhes próximo o totalmente estranho: tão estranho, alienado da consciência das massas por um espesso véu, como alguém que tenta falar aos mudos. Se estes porventura ainda reagirem, já não fará diferença alguma se se trata da **Sétima Sinfonia** ou do short de banho.

Adorno (1996) destaca, ainda, o deslocamento do olhar da obra artística para o entorno que é meticulosamente programado pela indústria cultural e fetichizado por ela com o objetivo da adesão pelo consumidor. O sucesso, submetido à lógica comercial, entra nessa categoria chamada “entorno”, assim como o artista e sua forma de ser e portar.

Nessa lógica, o consumidor é instado a não apreciar a obra artística, até porque ela não existe, pois está fragmentada, manipulada e direcionada. O mecanismo da fetichização do sucesso tem como objetivo acessar o imaginário que orbita o sujeito, com o propósito de induzi-lo a imitar uma conduta e uma forma de ser e estar.

### 2.3 Música popular e música erudita

No transcorrer de seu texto, Adorno (1996) aponta duas esferas musicais distintas: a música popular e a música erudita, uma vez que elas se diferem quanto à forma e ao conteúdo. Ele observa que a música popular foi apropriada de forma mais sistematizada pelos anseios de padronização e, portanto, está a serviço de forma mais incisiva aos processos psicossociais de suas consequências, dentre elas o “embotamento” da percepção estética dos sujeitos.

É nessa apropriação da música popular que a padronização estrutural se dá e, na qual, Adorno (1996) introduz o conceito de estandardização. A estandardização se ocupa do fracionamento da forma e do conteúdo, comprometendo a possibilidade de ter um sentido em si e a totalidade de sua forma. Através do enquadramento nas estruturas estereotipadas preexistentes, ocorre a rápida e fácil compreensão do ouvinte e sua consequente aceitação e fetichização do objeto musical. Portanto, a música popular tornou-se adequada para os propósitos dos oligopólios de mídia para ser direcionada à massificação e à degradação do gosto.

Já na música erudita, embora também apropriada pela indústria cultural, há maior dificuldade de manipulação, em razão de seus conteúdos encontrarem-se melhores definidos e sua forma ser mais “academicizadamente” elaborada, dificultando a substituição mecânica e padrões esteriotipados.

No entanto, como “nada” escapa do engodo da indústria cultural, ao ser apropriada pela publicidade a música erudita é comumente utilizada também em trilhas de filmes, desenhos animados, arranjos de bandas musicais, tornando-se fragmentada, perdendo-se com isso, a dimensão de sua totalidade.

A apreensão estética do objeto modificável pelos padrões de repetição, fracionamento e destaque para determinados elementos implicam em degradação do processo do gosto musical. Nesse processo, a música, tanto popular quanto erudita, é tratada como mercadoria cultural e, por essa razão, encontra-se sob a égide da publicidade.

A música em geral, como mercadoria musical, está submetida à lógica comercial sendo que, a cada verão ou carnaval, um novo “hit” deve surgir, pois, afinal, é preciso “girar” o mercado. Isso se dá porque a música, sob os efeitos da indústria cultural, não é feita para ser ouvida, mas para ser consumida. Ou seja, é passageira porque foi elaborada para nunca ser escutada, apenas consumida. Nas palavras de Adorno (1996, p. 67):

[...] os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem, mesmo durante o próprio ato da audição. Tal observação é contestável quanto ao valor publicitário da música. Mas é essencialmente verdadeira quando se trata da compreensão da própria música.

Adorno (1996), portanto, ressalva que a música (popular e erudita) está sob a égide da indústria cultural, ressaltando que a música popular, tornou-se, em razão de sua estrutura, mais facilmente manipulável. A administração da música é possível graças à capacidade da indústria cultural de criar elementos como arranjos simplificados, letras sem conteúdo definido, ritmos dançantes com coreografias pré-estabelecidas que possibilitam a fetichização de seus produtos. Adorno (1985) destaca também que o papel da publicidade se tornou elemento importante para o direcionamento de seus consumidores que propendem a se identificar com as mercadorias culturais, através de um processo de mimese compulsiva.

## 2.4 A música como entretenimento

Ao ser transformada em mercadoria, a música perdeu sua autonomia como processo de expressão histórica e cultural. Ao ser tratada como “coisa” passou a estar subjugada à lei da oferta e da procura, ficando passível de artifícios fetichistas em benefício dos interesses da indústria cultural.

Estando submetida a tal lógica, passou a ser instrumento da massificação e degradação do gosto que sequestrou a possibilidade da individualidade apreciativa estética. Por consequência, a música tornou-se instrumento negativo da relação entre arte e sociedade, pois contribui para a não emancipação do sujeito e compromete a fruição do belo.

Para Adorno (1996), a instrumentalização da música pelos meios de comunicação de massa, ao entrar na categoria de entretenimento, possibilita o retorno à barbárie estética, política e social, condição totalmente contrária ao seu papel. A música, para o autor, deve desenvolver papel de inspiração crítica e artística, possibilitando um salto qualitativo em termos da consciência de si e do mundo.

Com o objetivo de ludibriar o sujeito para que se torne potencial consumidor, a indústria cultural, através do prazer momentâneo que promove, faz com que o sujeito imagine que está consumindo algo novo, no entanto, ilusoriamente novo, afinal, através da standardização, tudo está submetido à lógica de padrões e variações preestabelecidos.

Adorno (1996, p. 70) comenta:

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade.

Isto é: através do mecanismo de apropriação da linguagem musical pela massificação da cultura, não somente a percepção estética se degrada, mas a percepção da realidade também. Os sujeitos não conseguem resistir aos encantos prazerosos de músicas pré-fabricadas, rendendo-se a uma harmonia falseada que está na forma de compor a música e que a transpõe. Para Adorno (1996, p. 70): “A

força de sedução do encanto e do prazer sobrevive somente onde as forças de renúncia são maiores, ou seja: na dissonância, que nega a fé à fraude da harmonia existente”.

Dialeticamente, a capacidade de comunicação envolve duas categorias importantes: a fala e a escuta. A música, sob a apropriação do capital, reduz qualitativamente e quantitativamente essas duas categorias, que são imprescindíveis para a comunicação. Esse desserviço retira do sujeito o que lhe é mais precioso em termos sociais, subtraindo sua interação no processo de comunicação. Dela, depende inclusive a sobrevivência na condição de espécie, mas também de corpo social. Adorno (1996, p. 67) complementa: “A música de entretenimento serve ainda — e apenas — como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir”.

O papel da música de entretenimento, no contexto da sociedade massificada, serve como espécie de anestésico à dureza do sofrimento imposto pela realidade. Corpos e mentes adestrados para o trabalho incessante que não mais são capazes de se comunicar, em razão da rotina exaustiva diária que sequestra sua disposição e causa emudecimento.

A infantilização do ouvinte, através da música, se dá em razão da forma pela qual ela é concebida. No entanto, para além da forma, a categoria repetição é um elemento importante nessa compreensão, pois é utilizada à exaustão pelo número de vezes que a música é tocada pelos diferentes meios de comunicação. Quanto à forma, a categoria repetição segue com o padrão da sistemática da reprodução de refrãos, ritmos e melodias. Adorno (1996, p. 90) esclarece:

[...] a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. A enfermidade tem significado conservador [...]. Todavia, é digno de nota o contexto no qual aparece uma tal canção infantil: a ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria — esta é a conquista da nova audição, e nada do que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação.

A repetição de execução, a simplificação em termos poéticos, a pauperização em termos melódicos, acarretam a degradação do gosto, pois há a identificação e aceitação do sujeito como elemento de persuasão voltada ao consumo musical. Esse mecanismo é possível graças à relação que o sujeito estabelece entre sua

própria vivência e o sentimento provocado por determinada música. Essa identificação ocorre porque a indústria cultural fornece estereótipos que são assimilados como verdadeiros através dos estilos.

Para Adorno (1996, p. 80), “A igualdade dos produtos oferecidos, que todos devem aceitar, mascara-se no rigor de um estilo que se proclama universalmente obrigatório; a ficção da relação de oferta e procura perpetua-se nas nuances pseudo-individuais”. Portanto, reconhecimento e aceitação do sujeito promovem a criação do hábito de escuta, através da técnica que envolve repetição exaustiva. Quanto mais tocada, mais assimilada a música será e maior será o seu sucesso. Pelo estilo da música há a identificação de um estado de espírito, ocorrendo a catarse que se dá em razão da familiaridade da escuta, pois fica a impressão de que a música foi endereçada ao sujeito, quando na verdade foi produzida para a massa. Isso nos possibilita desvendar que esse processo não é natural, mas um esquema preestabelecido para “forçar” o gosto e a identificação.

Adorno (1996) menciona o jazz como exemplo dessa dependência do estilo. Essa forma de identificação do sujeito, que se dá em virtude do esquematismo ao qual está submetido, leva-o a uma escuta infantilizada, sem comprometimento com a essência da música, mas comprometida com o modelo rítmico e melódico já previamente esperados. Tais fatos acarretam um tipo de audição desconcentrada, própria da música de entretenimento. Diz Adorno (1996, p. 91-91, grifos do autor):

Os modos de ouvir típicos das massas atuais não são, absolutamente, novos, e pode-se conceder pacificamente que a aceitação da canção de sucesso *Puppchen*, famosa antes da II Guerra, não foi diferente da que se dispensa a uma canção infantil sintética de **jazz**. Todavia, é digno de nota o contexto no qual aparece uma tal canção infantil: a ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria — esta é a conquista da nova audição, e nada do que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação. Sem dúvida, subsistem diferenças sociais, porém o novo tipo de audição vai tão longe quanto a estupidez dos oprimidos atinge os próprios opressores; e diante da prepotência da roda que se impulsiona a si mesma se tornam suas vítimas aqueles que acreditam poder determinar sua trajetória.

A adaptação do sujeito parte de uma falsa consciência feliz: ele utiliza-se da música como forma de “esquecer”, “aliviar” o cansaço do dia ou da insatisfação existencial que impossibilita que esse sujeito de fato perceba sua real condição. Vive

na eterna ilusão para dar conta de seguir seu caminho e os efeitos disso são desmobilizadores, alienantes.

Portanto, sendo a música linguagem mediadora e, estando ela fetichizada pelos mecanismos da cultura de massa, conduz a atitudes, comportamentos e ações que estão comprometidos, não com a essência da música, mas com o que ela representa em termos comportamentais. Por exemplo, pessoas que se identificam com a música sertaneja tendem a se comportar e trajar-se de acordo com tal estilo, pessoas que se identificam com o rock, por sua vez, utilizam-se de trajes e se comportam conforme este outro estilo. Os sujeitos deixam de questionar as condições reais de produção da música em detrimento do esquecimento da sua dura realidade e se entregam aos mecanismos “fetichizados” como “válvula de escape”.

O sujeito apenas procura conforto, no entanto, essa dinâmica traz consequência para sua identidade e para a sua formação, ou seja, sua percepção da realidade está direcionada pela indústria cultural, que sequestra dele a possibilidade de um olhar crítico à realidade. Diante desta realidade, o sujeito torna-se insensível à percepção das questões sociais e políticas, mas sobretudo, torna-se um sujeito que pouco sabe de si.

Ao contrário do que possa parecer, a música popular, através da degradação do gosto, “degenera os sentidos”. Significa que a percepção da realidade é alterada, ocasionando uma “degeneração”, não somente em relação à música, mas uma “degeneração” dos outros sentidos. Embora cruel, a música popular seduz porque é prazerosa, na medida em que ouvi-la não requer qualquer esforço, tudo já vem pronto, “adocicado” para ser consumido sem qualquer juízo de valor. Adorno (1996, p. 67) comenta que:

Tais motivos estão presentes nas considerações rançosas e sentimentais dedicadas à atual massificação da música, considerando-a uma ‘degeneração’. O mais pertinaz é o do encantamento dos sentidos, que no entender de muitos amolece e torna a pessoa incapaz de qualquer atitude heroica.

Dentre os alicerces do sustentáculo da música popular está a superficialidade e o “culto da personalidade”. A superficialidade serve no sentido de manter o prazer fácil, deglutível, que já vem pronto para consumo e não requer nenhuma possibilidade de empenho. Em relação ao “culto da personalidade”, mencionamos o

deslocamento da valorização da música para quem a executa. Pode-se ter uma voz mediana, ou pequena, e, em razão da maciça exposição, tornar-se sucesso.

Conforme Adorno (1996, p. 68), “As objeções mais marcantes são a da superficialidade e a do ‘culto da personalidade’. Todas essas recriminações fazem parte do progresso, tanto do ponto de vista social como sob o aspecto estético específico”. A pauperização do gosto é consequência da massificação da arte. Esse processo comprometido pela estandardização da música transpõe a dimensão estética, pois ao degradar a audição, sequestra a subjetividade e compromete a capacidade crítico-perceptiva e analítica do sujeito de si e do todo.

## **2.5 Semiformação, gosto estético e instrumentalização da cultura**

Formulada por Theodor Adorno (2010), a “Teoria da Semiformação”<sup>11</sup> retoma a crítica às dimensões estruturais da indústria cultural em termos de provocar prejuízos para a formação do sujeito, particularmente destacando a condição deste estar mediado pelos processos de fragmentação, (des)contextualização e banalização dos produtos culturais, que circulam por estruturas verticais e de forma concêntrica pelos conglomerados de mídia. Cada vez mais, o gosto estético tem sido atingido exponencialmente pela semicultura.

No ensaio intitulado “Teoria da Semiformação”, de 1959, publicado originariamente em 1959, Adorno (2010) vai enfatizar que os sintomas de colapso da formação cultural também ocorrem no universo das pessoas cultas, uma vez que as reformas pedagógicas por si, não contribuem para a transformação da realidade, pelo contrário, podem até agravá-las. Assim esclarece Adorno (2010, p. 8) sobre esse colapso cultural:

---

<sup>11</sup> “Em que medida estaríamos ainda na posição de compreender o novo estado de coisas na formação e na cultura, com os antigos conceitos da crítica? Se ainda se pode criticar dedutivamente o que hoje se passa nas escolas e universidades com o conceito de semiformação ou se não precisamos introduzir novos conceitos adequados à crítica?” Esta frase de Gruschka (2020, p. 3) estimula pensar a respeito da atualidade do conceito de semiformação que, nesta tese, decorre da condição de barbárie estética e de massificação de conteúdos produzidos pela indústria cultural. No ensaio “Neoliberalismo, Reforma Educacional, Semiformação”, Gruschka (2020) analisa as reformas educacionais, na Alemanha, a partir dos anos 2000. Para ele, a condição de vivermos em outro momento do sistema capitalista, diferentemente da época quando Adorno e Horkheimer elaboraram a “Dialética do Esclarecimento”, 1947, faz com que tenhamos que retomar os conceitos de semiformação e semicultura no contexto da expansão do neoliberalismo, que atua na supervalorização do primado das competências.

Os sintomas de colapso da formação cultural que se fazem observar por toda parte, mesmo no estrato das pessoas cultas, não se esgotam com as insuficiências do sistema e dos métodos da educação, sob a crítica de sucessivas gerações. Reformas pedagógicas isoladas, indispensáveis, não trazem contribuições substanciais. Poderiam até, em certas ocasiões, reforçar a crise, porque abrandam as necessárias exigências a serem feitas aos que devem ser educados e porque revelam uma inocente despreocupação frente ao poder que a realidade extrapedagógica exerce sobre eles.

A realidade extrapedagógica que está sendo ignorada pelos meios formais de educação, muito provavelmente, diz respeito à força dos bens culturais administrados pela indústria cultural, razão pela qual, Adorno (2010) propõe esse estudo denominado Teoria da Semicultura.

Para compreender o fenômeno da semiformação, é importante interpretar o significado de cultura que, segundo Iop (2009, p. 21),

Corresponde ao conceito de cultura toda ação humana sobre o contexto natural e social e o resultado dessa ação, configurando-se em fenômenos sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, bem como na expressão de um conjunto de valores, sendo possível sua representação pela obra de arte.

Adorno (2010) enfatiza que a formação cultural, pela obra de arte, tem como consequência a emancipação do sujeito. Nesse sentido, Iop (2009, p. 21) traz a seguinte compreensão:

O momento em questão produzido pela sociedade, representado e registrado pela obra de arte, é o que possibilitaria a formação cultural da humanidade, por meio da qual ocorrerá a emancipação do espírito humano proposta por Adorno e Horkheimer, como forma de a humanidade ser formada para que não permaneça em estado de minoridade e retroceda à barbárie.

Como já elencado nas outras sessões, com a indústria cultural, a cultura deixou de ser um bem cultural em si e passou a ser um bem de mercado, ou seja, um bem para consumo. Convertida nesse tipo de bem, a cultura deixa de ser cultura, com isso, (des)configura os sujeitos e retira deles qualquer possibilidade de bom senso, especialmente aos sujeitos cultos. Adorno (2010, p. 10) faz uma advertência: “[...] na linguagem da filosofia pura, a cultura se converteu, satisfeita de si mesma, em um valor”.

A cultura instrumentalizada, em uma sociedade mecanizada pelo imperativo da racionalização técnica, através de seus produtos culturais, tem prestado um

desserviço para a educação. Ou seja, tem acentuado a falta de tolerância ao que é considerado diferente. Isso ocorre sem uma formação cultural íntegra e integral, já que a semiformação tem sua condição associada à alienação, que, aqui, significa a impossibilidade de uma consciência “emancipada, autônoma e reflexiva” (IOP, 2009, p. 24).

Zuin e Zuin (2017, p. 425) descrevem as consequências do consumo de produtos culturais massificados:

[...] o acesso massificado aos ‘produtos culturais’ não significaria necessariamente que os indivíduos se tornariam livres e radicados em suas próprias consciências. Ao contrário, o consumo desenfreado de tais produtos tenderia a fomentar a disseminação dos pensamentos padronizados, das práticas preconceituosas delirantes e de uma consciência fragmentada praticamente incapaz de relacionar historicamente o passado com o presente, para que se pudesse pensar um futuro diferente.

Constituídos dessa deformidade, os sujeitos tornaram-se destituídos de espírito crítico o que explicaria, por exemplo, a adesão tranquila à barbárie assassina do nacional-socialismo por pessoas que tinham robusta formação em termos acadêmicos e conhecimento acerca dos bens culturais (ADORNO, 2010, p. 10).

Os bens culturais transformados em mercadoria impossibilitam a percepção de humanidade desses bens e por consequência retiram essa percepção também nas relações entre sujeitos. Isso se dá pois ocorre a dissociação da consciência em relação a realidade, desconectando o objetivo da obra e de seu conteúdo.

Para essa condição que Adorno (2010) denomina de semiformação. Em suas palavras:

Tal fato não apenas indica uma consciência progressivamente dissociada, mas sobretudo dá um desmentido objetivo ao conteúdo daqueles bens culturais — a humanidade e tudo o que lhe for inerente — enquanto sejam apenas bens, com sentido isolado, dissociado da implantação das coisas humanas. A formação que se esquece disso, que descansa em si mesma e se absolutiza, acaba por se converter em semiformação (ADORNO, 2010, p. 10).

Importante salientar que a semiformação (*Halbbildung*) se dá mediante a consolidação do sistema capitalista de produção que possibilita a excessiva valorização das coisas em detrimento das pessoas. Para Maar (2003, p. 460), a semiformação representa “nova tendência à totalização social integradora”, pois, “faz parte do âmbito da reprodução da vida sob o monopólio da “cultura de massas”.

Complementa que Adorno e Horkheimer se preocupam com essa tendência de determinação total da vida, em todas suas dimensões, pela formação capitalista, tal como preconizado pelas obras marxianas em criticar, no século XIX, a subsunção da sociedade aos ditames do capital.

Maar (2003, p. 459) explicita o pensamento dos autores da seguinte maneira:

Semiformação (*Halbbildung*) é a determinação social da formação na sociedade contemporânea capitalista. Na perspectiva de Adorno, a sociedade deve ser apreendida em seu processo de reprodução material como reificação, mediação socialmente invertida.

A semiformação ocorre pelo não acesso a bens culturais íntegros, mas fragmentados, que são (des)contextualizados e banalizados. Esse contexto, próprio da sociedade de massa, compromete a formação de consciências autônomas e emancipadas. Iop (2009, p. 22) explica essa questão:

A semiformação seria a formação do indivíduo por meio da industrialização da cultura, em que os produtos perdem sua essência cultural, pois são transformados pelo processo industrial em semicultura. Assim, os produtos da semicultura servirão de conteúdo formativo para a sociedade de massa. Este processo formativo denomina-se 'semiformação', por não ser realizado pelo conteúdo cultural, que é o conteúdo imanente à verdadeira obra de arte, e sim com conteúdos da semicultura, isto é, a cultura industrializada, entendida neste trabalho como uma pseudocultura. Isso aponta para o fato de que a consciência das massas, formada pela semicultura, num processo entendido como semiformação, resulta em uma consciência não emancipada.

A consciência não emancipada ocorre por meio da industrialização da cultura que tem como mecanismo sua descaracterização através da administração que ordena, classifica e hierarquiza os produtos conforme levantamentos estatísticos. Como consequência desse processo ocorre o fenômeno da semicultura que, por sua vez, formará a sociedade de massa. Portanto, o papel da cultura é primordial para a formação de uma consciência emancipada, sendo o contrário também verdadeiro: ou seja, a semicultura acarreta a semiformação e uma consciência não emancipada.

## 2.6 Racionalização da cultura e a gênese da semiformação

A compreensão da semiformação, por meio da racionalização da cultura, coloca-se através da própria dialética da cultura: do espírito e da adaptação. Esse fenômeno é condição própria da estrutura do homem. A gênese da semiformação ocorre quando esses dois momentos se descolam e se desconectam um do outro.

Reconhecidamente, para sobreviver e perpetuar a espécie, os seres humanos, assim como os outros animais, dependem de condições concretas, como por exemplo, a necessidade de alimentação. Por outro lado, o que diferencia o homem dos outros animais é a capacidade de trabalho e de produção de cultura. Essa condição específica dá a ele a prerrogativa de dominar, em certa medida, seus próprios instintos. Sendo assim, ao mesmo tempo somos determinados pela natureza e não o somos.

Nessa dialética de ser e não ser, é que existe a possibilidade, o temor, desses dois momentos se destacarem um do outro, produzindo uma cultura totalmente desconectada da vida material concreta. A história da sociedade burguesa é o exemplo do que aconteceu quando houve o deslocamento desses dois aspectos, dessa dialética da determinação do homem pelos fatores naturais.

O conceito em que se baseava os ideais da Revolução Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade) não se consolidou devido ao fato de que esses ideais voltaram-se contra si mesmos, quando passaram da práxis revolucionária a meras ideias, e utopias que não se concretizaram. Essa frustração, como exemplo, ficou ainda mais latente com os desdobramentos do chamado “Período do Terror” (entre 1792 e 1794) e, posteriormente, com Napoleão tornando-se imperador, situação que acirrou ainda mais a separação entre o mundo material e o espiritual. Iop (2009, p. 25) comenta esse momento histórico:

A intenção do iluminismo, defensor da razão, era formar uma sociedade burguesa de seres livres e iguais, tida como condição para a formação de uma sociedade autônoma, mas vale ressaltar que a sociedade a que estamos nos referindo é a capitalista; portanto, a questão da liberdade e igualdade deve ser entendida em meio ao contexto político e econômico dos séculos XVIII e XIX. Formando o indivíduo a partir desse princípio, formar-se-ia uma sociedade esclarecida e livre da dominação religiosa e do poderio dos reis, na qual o sujeito teria o espírito e a consciência libertos das amarras ideológicas da estrutura social vigente. Com a formação da consciência autônoma, teria condições de se postar como ser autônomo numa sociedade racionalizada pela ciência e pela técnica. Tal intenção se tornou uma bela utopia para a época, pois o desenvolvimento científico pôs fim a esse desejo – o qual também não era de toda a sociedade, e sim de alguns intelectuais, cientistas, artistas e filósofos.

Foi esse fenômeno compreendido pela separação entre espírito e a adaptação que possibilitou ao nazismo prender e deportar os judeus e outras vítimas do holocausto que foram exterminadas nas câmeras de gás ouvindo música erudita. Isso decorre quando a cultura fica desvinculada de suas condições materiais

concretas de vida e passa a ter um cunho somente espiritual, possibilitando sua apropriação para quaisquer fins.

Como produto da sociedade capitalista, a semicultura, através da integração, desenvolveu meios para aparentar que a cultura também poderia chegar ao proletariado. Essa tentativa de integração se dá através da produção massiva de bens culturais, que a indústria cultural distribui e comercializa, dando acesso aos receptores que não se submeteram a um processo de formação. Ou seja, que não lhes foram permitidas as condições subjetivas de apropriação desses bens culturais, em razão das próprias condições de vida e luta pela sobrevivência.

Portanto, a semiformação pretende ser uma forma de integração daqueles que se encontram na condição de consumidores dos produtos da indústria cultural e não tem acesso à cultura autêntica, a exemplo de ser informado a respeito de uma obra de arte que não contém os elementos identitários que se apresentam no objeto original. A sensação de estar contemplado com parte do objeto em sua representação estilizada, quase sempre marcada pela pauperização estética e simplificação e não ter acesso ao todo da obra tornou-se a condição predominante para a atrofia da imaginação, como se depreende das críticas feitas por Adorno e Horkheimer (1985).

Outra questão da semicultura é a adaptação. A adaptação é uma ferramenta da indústria cultural, cujo objetivo é reduzir o todo em parte. No entanto, não apenas fragmenta o todo, mas para que os sujeitos sejam capazes de absorver esses bens culturais, os mesmos são adaptados e simplificados, retirando-lhes aspectos importantes da obra.

Iop (2009, p. 26) explica as intenções da indústria cultural quando integra e adapta os produtos culturais:

A ação altamente reflexiva proporcionada pela formação cultural é coisificada, falsificada pela IC e distribuída à classe proletária, sem sua essência reflexiva, ou seja, sem sua essência cultural. Assim, a consciência é atingida de forma que seus sentidos se adaptem aos padrões de produção estabelecidos pelo capital, garantidos pela lógica da IC, de maneira a não causar, na esfera produtiva, questionamentos de ordem econômica, política ou social por parte do proletariado.

Partindo, portanto, da condição de produtores de cultura, há que se observar que tal prerrogativa não deve se separar das condições materiais concretas de vida, tornando-se apenas espiritual, o que lhe daria condições para ser apropriada para

quaisquer fins, pois a partir do advento da indústria cultural, esteve e está sob a égide da semiformação que é uma forma de integração e adaptação. Através da integração ocorre a produção massiva de bens culturais que são destinados, em especial, àqueles que foram excluídos pela cultura em razão acesso não facilitado aos bens culturais em sua integralidade, mas cuja percepção é falseada, no sentido de terem a sensação de que a estão recebendo em sua totalidade. A partir dessa dinâmica irreal estabelecida, a formação cultural é coisificada e falsificada pela indústria cultural. A semiformação compromete a percepção e inteligibilidade tornando opaca a capacidade do sujeito de perceber com criticidade a realidade na qual está inserido.

## 2.7 Consequências da semiformação

Para além da obra de arte, é preciso considerar as condições pelas quais o sujeito participa da semiformação. O sujeito semiformado é ludibriado, no sentido de tornar-se sujeitado ao processo gerido pela indústria cultural, adequando-se a ele, sem muita resistência. Explica Maar (2003, p. 459, grifos do autor):

Não basta só revelar o sujeito por trás da reificação: ele é também socialmente determinado na adequação ao vigente, como *sujeito que se sujeita* e não experiencia as contradições sociais da produção efetiva da sociedade, ocultas ideologicamente na ordem social imposta pela indústria cultural.

Complementa ainda Maar (2003, p. 465, grifo do autor):

A 'finalidade que cabe' aos sujeitos é serem sujeitos da reprodução de um mundo em que sua condição é de sujeitos sujeitados. Os sujeitos produzem sua sujeição no tempo, *como semiformação*. [...] Os 'homens' aderem pelos efeitos desta adesão: na sociedade que se reproduz destacam-se os que aderiram. O preço da adesão – a sujeição e a conseqüente regressão subjetiva à semiformação – revelasse uma determinação social auto-imposta pelos homens.

Portanto, para ocorrer o processo semiformativo, dá-se a sujeição que apresenta como consequência a regressão. Ao contrário da semiformação, para que ocorra a formação é necessária a experiência, que no contexto da semiformação, está substituída por rapidez, fluidez, desconexão, superficialidade que estão submetidas à noção de tempo que não se pode perder, afinal "time is money". Nesse

contexto, os fundamentos da experiência formativa são abalados “na medida em que a semiformação impõe sua supremacia” (ZUIN; ZUIN, 2017, p. 426).

Nesse sentido, explana Adorno (2010, p. 33):

A experiência – a continuidade da consciência em que perdura o ainda não existente e em que o exercício e a associação fundamentam uma tradição no indivíduo – fica substituída por um estado informativo pontual, desconectado, intercambiável e efêmero, e que se sabe que ficará borrado no próximo instante por outras informações. Em lugar do *temps durée*, conexão de um viver em si relativamente uníssono que desemboca no julgamento, coloca-se um ‘É assim’ sem julgamento, algo parecido à fala dos viajantes que, do trem, dão nomes a todos os lugares pelos quais passam como um raio, a fábrica de rodas ou de cimento, o novo quartel; sempre prontos para dar respostas inconsequentes a qualquer pergunta. A semiformação é uma fraqueza em relação ao tempo, à memória, única mediação capaz de fazer na consciência aquela síntese da experiência que caracterizou a formação cultural em outros tempos.

Embora possa parecer válido que os sujeitos tenham acesso a parte do todo, já que antes não tinha acesso a nada, Adorno (2010) vai defender que a semicultura é inimiga mortal da formação. Isso ocorre porque o sujeito não vai em busca da formação, já que se dá por satisfeito com a parte. Achando que está em contato com o todo, o sujeito se sente integrado, pois a ele foi negada a possibilidade da formação. Adorno (2010, p. 29) complementa:

Elementos que penetram na consciência sem fundir-se em sua continuidade, se transformam em substâncias tóxicas e, tendencialmente, em superstições, até mesmo quando as criticam, da mesma maneira como aquele mestre toneleiro que, em seu desejo por algo mais elevado, se dedicou à crítica da razão pura e acabou na astrologia, evidentemente porque apenas nela seria possível unificar a lei moral que existe em nós com o céu estrelado que está sobre nós. Elementos formativos inassimilados fortalecem a reificação da consciência que deveria justamente ser extirpada pela formação.

A semicultura não é uma metade da formação, mas uma (de)formação da cultura e da formação. “O entendido e experimentado medianamente - semi-entendido e semi-experimentado - não constitui o grau elementar da formação, e sim seu inimigo mortal”, nas palavras de Adorno (2010, p. 29).

Em suas reflexões teórico-críticas, Adorno (2010) faz uma digressão histórica ao afirmar que a burguesia, especialmente no século XVII e XVIII, ascendeu econômica e politicamente, tornando-se mais desenvolvida que o sistema feudal. Portanto, apropriou-se de bens culturais dando-lhe condição mais consciente. Na contramão da linha burguesa, submetido a condições precárias de sobrevivência, os

proletários ficaram privados de acesso a esses bens culturais, haja vista a monopolização da cultura por parte da burguesia.

Razão pela qual o proletariado encontrou maior dificuldade em formar consciência da realidade ao redor. Essa ascensão econômica, política e a monopolização dos bens culturais, possibilitaram que a burguesia desempenhasse suas novas funções econômicas e de cunho administrativos, permitindo que se consolidasse e transformasse a realidade em termos de classe social hegemônica.

Sendo assim, os dominantes (burguesia) consolidaram-se em termos de prevalência, uma vez que os dominados (proletariado) não possuíam condições econômicas, políticas e culturais para resistir. Instaura-se a burguesia como classe dominante. Fica evidenciado neste contexto histórico que o acesso, ou não, aos bens culturais é a mola propulsora de qualquer espécie de modificação em termos sociais. Adorno (2010, p. 14) historiciza a ascensão do movimento burguês na Europa:

Quando a burguesia tomou politicamente o poder na Inglaterra do século XVII e na França do XVIII, estava, do ponto de vista econômico, mais desenvolvida que o sistema feudal. E também mais consciente. As qualidades que posteriormente receberam o nome de formação cultural tornaram a classe ascendente capaz de desempenhar suas tarefas econômicas e administrativas. A formação não foi apenas sinal da emancipação da burguesia, nem apenas o privilégio pelo qual os burgueses se avantajaram em relação às pessoas de pouca riqueza e aos camponeses. Sem a formação cultural, dificilmente o burguês teria se desenvolvido como empresário, como gerente ou como funcionário. Assim que a sociedade burguesa se consolida e já as coisas se transformam em termos de classes sociais... As tentativas pedagógicas de remediar a situação se transformaram em caricaturas. Toda a chamada 'educação popular' — a escolha dessa expressão demandou muito cuidado — nutriu-se da ilusão de que a formação, por si mesma e isolada, poderia revogar a exclusão do proletariado, que sabemos ser uma realidade socialmente constituída.

Estando o trabalhador subjugado a privações de ordem política, econômica e cultural com o avanço do processo capitalista, mediante a privação de acesso a um sistema formal de formação, a classe trabalhadora (proletariado) passou também a trabalhar em seu momento de descanso, ficando negada a ela o direito ao ócio. Adorno (2010, p. 14) destaca que:

Os dominantes monopolizaram a formação cultural numa sociedade formalmente vazia. A desumanização implantada pelo processo capitalista de produção negou aos trabalhadores todos os pressupostos para a formação e, acima de tudo, o ócio.

Após descrever todo esse processo em relação à ascensão da burguesia, do desenvolvimento do processo capitalista e da dinâmica entre burguesia e proletariado, Adorno (2010, p. 15) apresenta solução para a superação dessa desigualdade, propondo formação através de “uma política cultural socialmente reflexiva”.

Fica evidenciado no ensaio que Adorno (2010) considerava a existência de grupos que, mesmo privados de formação acadêmica e cultural, graças à sua consciência de classe, não tenham sido totalmente imbuídos pela semiformação. Nesse sentido, considera que esses grupos não se rebelaram com a força necessária porque não conseguiram robustês, porque não lhes foram dadas condições culturais para que vencessem o sistema da cultura administrada.

Para Adorno (2010, p.16): “A estrutura social e sua dinâmica impedem a esses neófitos os bens culturais que oferecem ao negar-lhes o processo real da formação, que necessariamente requer condições para uma apropriação viva desses bens”.

Com a melhora de condições de vida do proletariado e da burguesia, bem como das novas configurações, com as quais a dinâmica do capitalismo foi se desenvolvendo, a formação passou a ser reivindicada como meio de acesso e pertença a patamares mais elevados de classe social. Iop (2009, p. 27) pondera: “[...] a classe proletária acredita que tanto sua formação como o consumo desses bens industrializados e destituídos de seu espírito cultural coloca-a próxima à classe social elitista – e da autonomia e da liberdade”.

Não bastava somente uma condição econômica privilegiada, mas também aparentar ter *status* de uma boa formação com acesso a escolas, museus, teatros, sala de concertos, dentre outros acessos culturais. Não importava a qualidade da formação, o importante era aparentar uma boa formação para a consolidação da pertença a determinada classe social. Para Adorno (2010, p. 27, grifos do autor):

[...] com a elevação do nível de vida, crescem as reivindicações de uma formação como índice para ser considerado integrante da camada superior, da qual, aliás, cada vez menos se distingue subjetivamente. Como resposta, se incentivam camadas imensas a pretender uma formação que não têm. O que antes estava reservado ao rico e ao *nouveau riche* se converteu em espírito popular. Um grande setor da produção da indústria cultural vive dessa nova realidade e, por sua vez, incentiva essa necessidade por semicultura. As biografias romanceadas, que informam sobre os fatos culturais mesclados a identificações baratas e vazias, ou o resumo de ciências inteiras, como a arqueologia ou a bacteriologia, adulteradas com impressionante desfaçatez, convencem o leitor de que está *au courant*.

Confiante na ignorância, o mercado cultural dela se nutre e a ela reproduz e reforça. A alegre e despreocupada expansão da formação cultural, nas condições vigentes, é, de modo imediato, sua própria aniquilação.

No transcorrer do ensaio, Adorno (2010) pontua sistematicamente a dinâmica e as consequências do processo de transformação dos bens culturais em mercadoria. Esse fato transforma-se no motivo condutor para o processo de semiformação que, por sua vez, levou a aniquilação do sujeito com relação à percepção crítica de si e da realidade social, gerando o que Adorno (2010) denominou de conformismo. “O espírito da semiformação cultural pregou o conformismo”, observa Adorno (2010, p. 33).

Iop (2009, p. 26), por sua vez, formula o seguinte:

A semicultura imanente à semiformação, que constitui a formação do proletariado, nega-lhe a conquista da emancipação. A classe proletária deposita confiança na educação para se emancipar do estado de minoridade e adquire apenas conformação social, que acarreta a reprodução do status-quo. Isso porque a educação da sociedade de massa recorre aos produtos da IC, vinculada, por sua vez, aos *mass media*. Portanto, o proletariado tem sua consciência formada por produtos com uma alta ideologia de classe, a qual, na sociedade atual, é reforçada pelas instituições educacionais por meio de políticas neoliberais.

A formação cultural se dá de maneira sofisticada, pois, envolve inúmeros aspectos objetivos para que possam ser acessados, como também aspectos relacionados com o próprio indivíduo. Conforme Maar (2003, p. 461), “As ‘massas’ são semiformadas afirmativamente para confirmar a reprodução continuada do vigente como cópia pela indústria cultural”. Complementa ainda o autor:

A cultura tematizada no presente já não seria apreendida como ideal emancipadora, mas real conservadora ou ‘afirmativa’. Como resultado, legitimaria a sociedade imperante, que reconstrói como ‘cópia’ ordenada de modo estritamente afirmativo [...]. No mundo reconstruído o sujeito semiformado toma-se como sujeito do mundo que meramente reproduz. Para ele a construção parece ‘natural’, mas é uma ‘segunda’ natureza (p. 463).

Com a administração dos bens culturais pela indústria cultural, a cultura passou a ser mediada por ela, ou seja, há a administração da cultura entre arte e o sujeito que assume características demarcadas pela indiferenciação, distanciamento, impessoalidade e, tais condições, tornaram-se meios de promoção da semiformação. Quando submetido à semiformação, o sujeito substitui seu empenho em relação à própria formação pelo mecanismo da identificação, ou seja,

estando a subjetividade comprometida pelos artifícios e mecanimos impostos pela indústria cultural, o senso crítico do sujeito fica prejudicado. Assim, internaliza sem reservas, o sentido pelo qual o produto foi criado, desconsiderando a estrutura do bem cultural em sua totalidade.

Assim, se há necessidade de identificação com uma atmosfera romântica, se põe à escuta de música romântica, se há necessidade de relaxamento, se põe à escuta de música com atmosfera suave. Segundo Adorno (2010, p. 32), “É subjetivo o mecanismo que fomenta o prestígio de uma formação cultural que já não se acolhe e que, em geral, só obtém um atualidade por malograda identificação”.

Com o advento da semiformação, ficou-se apenas com a ideia da aparência, do superficial, para satisfazer o desejo narcísico do indivíduo e da sociedade. Adorno (2010, p. 32) complementa:

[...] para que alcance a satisfação do narcisismo coletivo: basta a freqüência a um certo colégio ou instituto, ou, ainda, a simples aparência de se proceder de uma boa família. A atitude em que se reúnem a semicultura e o narcisismo coletivo é a de dispor, intervir, adotar ares de informados, de estar a par de tudo.

Sobre a questão do fenômeno narcísico para a sustentação da dinâmica da semiformação, Adorno (2010, p. 32 *apud* ZUIN; ZUIN, 2017, p. 425) observa que:

Na verdade, os indivíduos semiformados, muitas vezes, têm consciência de sua própria impotência e do quão distante se encontram daquela formação afeita à possibilidade de que eles e elas se sensibilizem a respeito da necessidade de se arrefecer as barreiras entre o conceito aprendido e sua aplicação prática. Mas o prazer obtido pelos indivíduos semiformados diante do narcisismo que praticam entre si como que neutraliza a sensação de culpa ‘por não serem nem fazerem o que, em seu próprio conceito, deveriam ser e fazer’.

Imbuídos do prazer narcísico, o sujeito sofre como “efeito colateral” a substituição da experiência. Esse processo acarreta a fragmentação da memória, ou seja, a capacidade de relacionar o passado, o presente e o futuro é prejudicada a partir do contexto da semiformação, uma vez que as experiências são substituídas por vivências sem continuidade, já que são passageiras. Nesse sentido, Zuin e Zuin (2017, p. 426) nos ajudam a compreender o fenômeno da semiformação:

Este é o estado da semiformação: um estado desconectado, intercambiável e efêmero, que será facilmente esquecido tão logo algum objetivo seja cumprido, tal como no caso dos estudantes brasileiros de ensino médio que são treinados a despejar informações nos exames vestibulares, informações

estas que serão majoritariamente esquecidas assim que forem aprovados e começarem a frequentar a vida.

A velocidade das imagens, das informações, das músicas de sucesso que são oferecidas ao sujeito são diretamente proporcionais à relação que o sujeito estabelece com o tempo e a maneira pela qual a experiência é possível ou não de se sedimentar. Dito de outra maneira, quanto maior a velocidade, mais hiperestimulado e menos comprometido o sujeito se tornará, ficando incapaz, em razão dos estímulos, de estabelecer correlação com o que vivencia e com o que vivenciou, ou seja, a correlação entre passado, presente e futuro. Embora esses hiperestímulos ocorram em relação aos mais diferentes meios comunicacionais, na cultura digital esse fenômeno ganha ainda mais relevância. É o que aclaram Zuin e Zuin (2017, p. 431):

[...] torna-se praticamente insuportável se concentrar por muito tempo na leitura de um determinado texto, pois o corpo e a mente como que imploram pelo acesso contínuo a novas informações audiovisuais, que precisam ser imediatamente consumidas por meio dos *links* que são constantemente trocados. E é exatamente essa troca constante que faz com que os usuários não consigam ter o tempo necessário para refletir de forma mais aprofundada sobre determinado tópico, o que poderia estimular a produção de representações mentais duradouras e, portanto, de novos conceitos. Eis a forma como a semiformação é revitalizada na sociedade da cultura digital, pois é nesta sociedade, na qual é possível lembrar-se de tudo por meio do acesso ininterrupto de quaisquer informações, que novas formas de esquecimento são engendradas.

A semiformação representa a formação a partir dos ditames do modo capitalista de produção que se torna mais complexo e totalizante através do monopólio de empresas de tecnologia, tais como Google, Amazon, Apple e Netflix que representam contemporaneamente controle de informação e enorme potencial de persuasão. Só é possível ultrapassar esse modelo à medida que movimentos culturais que não estão sob o ditame da indústria cultural sejam possíveis, pois significam a negação determinada do que está em circulação como mercadoria. Sobre o potencial dialético de transformação, Maar (2003, p. 469), destaca que:

A negação determinada é o que podemos fazer no plano do já dado em direção ao porvir. Para Adorno essa negação seria efetivamente posta como 'única possibilidade' que ainda resta à formação; isto é, o que se mantém de movimento real para além das imposições objetivas que se abatem sobre a formação e que pode ser circunscrito no âmbito do existente; o que seria o seu potencial dialético.

A lógica globalizante da indústria cultural, através de suas padronizações, hierarquizações de qualidade e pauperização estética perpassa o sujeito, na medida em que ele vivencia outras áreas da sua existência, a partir desse mesmo modelo, modificando e reprimindo a formação da sua própria subjetividade. Zuin e Zuin (2017, p. 427) afirmam que:

[...] haveria uma relação de correspondência entre a execução de operações padronizadas, as quais seriam produtos das relações mentais de causa e efeito de tais indivíduos, e a presença desta mesma lógica nos filmes cujos espectadores já sabiam exatamente ao que iriam assistir e o que iriam consumir audiovisualmente durante as duas horas de projeção.

Para que a educação cumpra o seu papel de atuar no sentido da emancipação e da resistência é preciso que “brechas” sejam criadas para a percepção crítica da realidade. Uma das brechas, como prática a ser estimulada no ambiente escolar, diz respeito à inclusão da arte, além de oportunizar discussão diversificada de temáticas que problematizem aspectos relacionados com a produção industrial da cultural e os efeitos dos *mass media* na formação do gosto, sobretudo nesse momento de transição das plataformas analógicas e tipográficas para o ambiente sociotécnico da Internet.

Maar (2003, p. 473, grifos do autor) observa:

A educação não é *para a emancipação*, compromisso com um fim ético idealizado no contexto social-cultural. A educação, para ser efetiva, é *crítica da semiformação real*, resistência na *sociedade material presente* aos limites que nesta se impõem à vida no ‘plano’ de sua produção efetiva. A emancipação é elemento central da educação, mas, para ser real e efetiva, há que ser tematizada na heteronomia. [...] é preciso aplicar toda energia para que ‘a educação seja uma *educação para a contradição e para a resistência*’ no existente, para se contradizer e resistir como modo de ir além do plano da reconstrução cultural e da vigência da semiformação, referindo-se ao plano da vida real efetiva.

Como forma de estabelecer uma *política cultural socialmente reflexiva*, Adorno (2010) propõe o caminho da (des)sacralização da cultura, que compreende ações de (des)dogmatização e rejeição a toda cultura que se apresenta como absoluta.

A sacralização da cultura somente foi possível em razão da separação da dialética própria da cultura, ou seja, a separação entre o espírito e a adaptação. (Des)sacralizar a cultura significa propor um olhar que reconcilie estes dois

momentos, permitindo que sua apreciação e internalização possa ocorrer de forma integral e verdadeira.

Em relação à dogmatização, ela ocorre em razão dos sujeitos não estarem aptos a contextualizar e criticar as mercadorias culturais propostas e absorvidas pela indústria cultural. (Des)dogmatizar é uma proposta que pretende buscar resquícios de consciência e bom senso para questionar a imposição desses bens culturais como únicos e exclusivos.

O que a indústria cultural produz não pode ser tomado com algo único e absoluto, já que a percepção de cada um também depende de outras mediações, como aquelas que se dão na escola, na família e em outros espaços de convívio. Transpor esse lugar significa imaginar que a indústria cultural não é absoluta, pois, cabe perceber que existem manifestações culturais autênticas e que não estão administradas pela indústria cultural.

Segundo Adorno (2010, p. 38):

Seria de se apontar para uma situação em que a cultura nem fosse sacralizada, conservada em seus restos, nem eliminada, porém que se colocasse além da oposição entre cultura e não cultura, entre cultura e natureza. Isto, porém, requer que não somente se rejeite uma concepção de cultura tomada como absoluta, como também que não se dogmatize, que não se enrijeça sua interpretação em tese não dialética como algo dependente, como mera função da práxis e mero voltar-se a ela. O entendimento de que aquilo que se originou não se reduz a sua origem — não pode se tornar equivalente àquilo de onde procedeu — se refere também ao espírito, que tão facilmente se deixa induzir a arrogar-se a qualidade da origem.

Destacando que (des)dogmatizar e (des)sacralizar significam desprender-se, em certa medida, dos produtos culturais, através da valorização de manifestações artísticas locais e regionais, que não sofreram a administração da cultura de massa. Com essa constatação, então, iremos tratar no próximo capítulo do objeto de pesquisa deste trabalho: o coro Reverendo James Willian Koger, pertencente à Catedral Metodista de Piracicaba.

Na parte final da tese (quarto capítulo), constam as razões que nos levaram à formulação da seguinte hipótese: a de que a manifestação artística local – ou seja, o coro musical –, traz em seu bojo elementos que vão de encontro aos preceitos da indústria cultural, pois podem ser caracterizados como elementos formadores e potencializadores da sensibilidade humana.

Neste capítulo, tratamos do processo que acarretou a standardização da música e a degradação do gosto pela indústria cultural, através da transformação da expressão artística em entretenimento, com o uso de recursos de padronização, fetichização do objeto e pauperização da qualidade estética dos produtos. Tais condições são propícias para a racionalização da cultura, ambiente de semiformação e de regressão subjetiva.

No próximo capítulo, faremos uma abordagem histórica sobre o metodismo no Brasil e sua chegada a Piracicaba para destacar sua tradição musical no contexto fé e educação. As origens da tradição metodista em ter como articulação estético-educacional a música são realçadas como estratégias para divulgação dos preceitos religiosos.

### 3 HISTÓRIA DO MOVIMENTO METODISTA

Neste capítulo, objetivamos destacar alguns aspectos gerais do movimento metodista desde o seu nascedouro, destacando alguns pilares importantes que dão sustentação à sua teologia, bem como a relação entre fé, educação e música.

Para tanto, elencamos algumas obras que nos ajudarão a descrever esse roteiro. São elas: “João Wesley: sua Vida e Obra”, de Mateo Lelièvre (1997); “Wesley e o Povo Chamado Metodista”, de Richard Heitzenrater (1996); “Religião e Educação no Pensamento de John Wesley”, de Cláudio Ferraz Zioli (2015); “A Educação Metodista e o Potencial Formativo do Canto Coral da Unimep”, de Joanice Vicente Casemiro Procópio (2014); “Mil Vozes para Celebrar: uma Introdução à Vida a Obra de Charles Wesley”, organizado por Luiz Carlos Ramos (2008); “História Documental do Protestantismo no Brasil”, de Duncan Alexander Reily (1984); “Os Hinos de Charles Wesley e sua Influência na Hinologia do Metodismo Brasileiro”, de Omir Wesley Andrade (2008); “Metodismo e Educação no Brasil: Formar Elites e Civilizar a Nação”, de Peri Mesquida (1993); “Pequena História do Povo Chamado Metodista”, de João Wesley Dornellas (2007); “Do meu Velho Baú Metodista”, de Eula Kennedy Long (1968).

#### 3.1 Origens da tradição metodista

O movimento metodista nasceu na Inglaterra, no século XVIII. O contexto da Inglaterra daquele período era marcado por uma sociedade conturbada em meio às consequências da Revolução Industrial<sup>12</sup>. John Benjamin Wesley, John Wesley<sup>13</sup>, pastor anglicano, foi o fundador do movimento metodista.

Como efeito desse processo social, provocado pela revolução industrial, em meio a uma política estatal corrompida, crescia o número de desempregados e era

---

<sup>12</sup> “A Revolução Industrial consistiu nas transformações intensas e profundas do processo de produção que ficaram explicitadas pela substituição da energia humana pela energia motriz não humana (como hidráulica, eólica, e, principalmente, a vapor), pela superação da oficina artesanal (doméstica, manufatura) pela fábrica (maquinofatura) e pela consolidação da existência de duas classes sociais: a burguesia (proprietária e exploradora dos meios de produção) e os trabalhadores juridicamente livres (vendedores de sua força de trabalho).” (SANTOS; ARAÚJO, [2017?], p. 37).

<sup>13</sup> “O metodismo nasceu na Inglaterra, dentro da Igreja Anglicana, como movimento de reavivamento espiritual e preocupação social. Foram protagonistas desse movimento os pastores anglicanos John Wesley e Carlos Wesley que, na Universidade de Oxford, juntamente com outros amigos, participavam de um grupo de estudo da Bíblia, oração e visitação aos encarcerados.” (MESQUITA, 2001, p. 11).

comum a proliferação de sujeitos que se enveredavam para os vícios. Por consequência, a violência era generalizada nos setores diversos da sociedade inglesa. O que se vivia à época era descrédito, apatia religiosa e degradação moral, agravadas pela negligência da igreja anglicana.

O contexto da Inglaterra antes do surgimento do metodismo estava calcado em degradação moral, degradação religiosa e a miséria castigava a maior parte da população. Grande parte dos pobres vivia em estado de embriaguez, se apegavam a crenças místicas. A massa trabalhadora, ademais, era submetida ao excesso de jornada de trabalho, que exauria a energia de operários e mineiros. Quanto aos camponeses, seu estado era de semibarbárie (LELIÈVRE, 1997).

Poucos sabiam ler e escrever, tal era a situação do analfabetismo e a falta de instrução que assolava toda classe trabalhadora. Havia uma valorização excessiva do materialismo e da incredulidade. Nesse sentido, corrobora Lelièvre (1997, p. 27):

Assim, pois, era o povo, degradado até o embrutecimento, no caso das classes populares, e corrompido até ao cinismo, no meio das classes intelectuais, que o metodismo se propôs reformar. Parece que a nação tinha chegado a tal extremo de depravação que só lhes sobrava à alternativa entre parecer ou nascer para uma vida nova.

No contexto do Iluminismo (século XVIII), século da ciência e da fundação do mundo moderno, permeado pelas profundas modificações advindas da revolução industrial, o movimento metodista nasce ligado ao movimento operário. Portanto, constituindo-se como uma igreja de trabalhadores explorados social e economicamente. Lelièvre (1997, p. 150) assim justifica esse movimento:

Embora soubesse aproveitar as poucas oportunidades que se lhe apresentavam para evangelizar as classes superiores e mais ilustres da sociedade, Wesley não se esquecia de que sua missão especial consistia em ocupar-se com os pequeninos.

Nesse ambiente social no qual estava inserido, John Wesley experienciou o fundamentalismo religioso e social caótico, provocando nele inconformismo e indignação com relação aos rumos daquela sociedade desviante da fé primordial.

Como resultante desse processo de inquietude religiosa e social, os anseios wesleyanos eram em prol de uma sociedade mais justa e uma igreja comprometida, especialmente com os mais pobres que são os desvalidos da sociedade. É nessa atmosfera que se dá o surgimento do Metodismo.

Ao atentarmos para seu surgimento, é de suma importância notar e compreender o compromisso social que nasce na confluência do metodismo que se entrelaça com os choques sociais e as opções teológicas de libertação presentes na essência do metodismo.

Embora a revolução industrial tenha tido significação histórica importante, trouxe aspectos negativos, pois gerou pobreza, marginalização e desumanização da sociedade europeia, especialmente na Inglaterra com o êxodo rural. Esse fenômeno se deu porque a lavoura não fornecia sustento suficiente para as famílias e, com a necessidade de mão de obra nas cidades, foram atraídos para zona urbana com a perspectiva de ascensão profissional e melhoria de vida. Com a migração desordenada, as zonas urbanas não conseguiram atender a demanda populacional, nem do ponto de vista da infraestrutura, bem como de oferta de trabalho.

Dentre as várias alterações sociais provocadas pelo advento da revolução industrial, concomitante ao êxodo rural, estava a perda de funções, ofícios e profissões que deixaram de ter lugar e que foram suprimidas. O que se via, portanto, em paralelo ao surgimento do Metodismo primitivo, era uma sociedade fraturada que agravava os males presentes na sociedade inglesa que estava à beira de uma convulsão social.

O metodismo nasce, portanto, em meio a um ambiente social hostil, que não se importava com aspectos religiosos e morais, e ele se propõe justamente a modificá-lo; apresentando alternativas e dando respostas às necessidades emergidas daquele contexto social. Não obstante, o metodismo foi resposta às crises sociais e religiosas de sua época, tornando-se movimento fundamental para estabelecer novos parâmetros de valores sociais. Conforme Lelièvre (1997, p. 361), “O Metodismo não foi um movimento teológico propriamente dito, mas um avivamento religioso fundamentado nos ensinamentos apostólicos, introduzidos na Inglaterra com dinamismo”.

Os novos parâmetros estabelecidos pelo metodismo ultrapassaram a transformação pessoal. Houve, como reflexo dessa transformação, uma importante modificação social que impactou os rumos da Inglaterra do século XVIII em vista do seu aspecto civilizatório. Lelièvre (1997, p. 371) observa que:

Todos os historiadores concordam que, embora o século XVIII fosse para a Europa continental uma época de dissolução, para a Inglaterra, pelo contrário, foi o momento de uma benéfica mudança, que regenerou a vida de uma nação e iniciou uma era inteiramente nova. Com efeito, embora por

toda parte se sentisse a influência destrutiva do ceticismo, esse grande povo, em sua ilha solitária, construía gradualmente o sólido edifício da fé e da moral. Essa regeneração da Inglaterra foi, em especial, obra do Metodismo, e assim reconhece a história eclesiástica.

Assim, o metodismo foi um movimento reformador do ponto de vista teológico e essa reconstrução civilizatória deu vida nova a todas as esferas sociais possibilitando a reconstrução da Inglaterra. Lelièvre (1997, p. 373) explica:

Os costumes ficaram mais doces; o amor à instrução estendeu-se até mesmo entre os próprios mineiros, que, por muito tempo, estiveram submersos nos vícios. Os operários ingleses, por rude e ingovernável natureza, converteram-se, sob a influência das ideias religiosas, em homens sérios e trabalhadores, que amam suas famílias e seus lares e são zelosos de sua dignidade pessoal. À medida que sua inteligência recebia a cultura por meio do estudo e da meditação, suas circunstâncias melhoravam graças à sua economia e sobriedade, sendo levantadas da abjeção e da pobreza para viverem rodeados de comodidade e até mesmo tornando-se possuidores de grandes fortunas.

Essa nova maneira de viver advinda das classes menos favorecidas foi tão forte que influenciou toda a nação, especialmente na questão da moralização da aristocracia que se via, até então, submersa em corrupção e condutas desmoralizantes. Faltava a ela um novo componente ético e social.

### **3.2 John Wesley: formulador do metodismo**

Para interpretarmos as bases do surgimento do metodismo, é preciso compreender o contexto familiar dos Wesley. Lelièvre (1997) aponta que John Wesley, organizador do movimento Metodista, nasceu em 17 de junho de 1703, num pequeno vilarejo da Inglaterra e faleceu dia 02 de março de 1791.

Wesley vinha de família com tradição de ministros anglicanos, tendo sido criado sob a égide de um lar cristão anglicano e, desde muito cedo, estimulado a valorizar os preceitos e a pregação do evangelho, tornando-se posteriormente ministro da igreja anglicana.

Na formação de John Wesley, o décimo quinto filho de dezenove, segundo Lelièvre (1997), o papel de destaque ficou a cargo de sua mãe, Susana Wesley, que tinha na educação dos filhos, a doçura que expressava através do afeto e a disciplina que era imposta através da organizada rotina que ela impunha aos filhos desde a mais tenra idade.

Susana Wesley era uma mulher que apresentava traços de personalidade de uma formadora, alguém que tinha opiniões e convicções muito fortes, especialmente no tocante à metodologia de guiar e orientar a formação de seus filhos. Por meio da narrativa histórica, Heitzenrater (1996) informa que Susana separava uma hora por semana para estar com cada filho em particular e uma hora por dia para ter o seu momento com Deus, sua devocional e todos os filhos sabiam que se tratava de uma hora que ela não deveria ser incomodada. Certamente, ver a mãe orando e lendo a Bíblia todos os dias foi motivo de inspiração para que, em outro momento, os filhos também reproduzissem com fidelidade essa prática rotineira na vida de Susana.

Outra hora do seu dia, Susana orava em favor dos filhos e dentre as suas petições estava o seu desejo de que Deus usasse aquelas crianças para a pregação do evangelho e que preparasse o futuro deles. Outro momento era separado para o culto doméstico e todos paravam o que estavam fazendo para adorar a Deus, ler a Bíblia e meditar.

Quando os filhos completavam cinco anos de idade, ela começava a alfabetizá-los através da Bíblia, especialmente com a leitura dos Salmos, além de reservar seis horas do dia para ensinar-lhes matemática, literatura, história, ciências e tudo o que as crianças precisavam para a vida acadêmica.

Observa Zioli (2015, p. 16) que “O caráter metódico da mãe foi importante na formação da personalidade de John Wesley. Susana também era responsável por ensinar os filhos a ler e escrever e o fazia quando estes completavam cinco anos”.

Quanto à importância de Susana Wesley, reitera Lelièvre (1997, p. 25):

Dentre as características de Susana Wesley para a educação de seus filhos, destacavam-se a austeridade, sua forma piedosa e seu caráter metódico. ‘A alma de João Wesley foi formada, pois, dentro desses moldes de educação verdadeiramente cristãos, e neles recebeu sua melhor preparação para a vida’.

Sendo assim, ao apontarmos aspectos da vida familiar temos objetivo destacar o quanto a experiência neste contexto reverberou na estrutura do nascimento do movimento metodista. Nesse sentido, Heitzenrater (1996, p. 25) aponta que:

Embora a história do metodismo seja muito mais do que a biografia de João Wesley, a influência exercida pela família Wesley sobre ele foi, certamente,

um elemento formativo do surgimento do movimento que mais tarde levou o seu nome. Tradicionalmente se dá muito crédito a Susana Wesley pela criação e educação de seus filhos, Carlos e João, de tal modo que o movimento metodista pode parecer uma continuação natural da vida devocional e das ideias da casa pastoral de Epworth.

John Wesley iniciou sua vida escolar aos 10 anos de idade na renomada escola Charterhouse em Londres e, em razão de seu excelente desempenho foi agraciado com uma bolsa de estudos em Oxford, relata Zioli (2015).

Tendo a família Wesley a disciplina como regra, anteriormente a ida à escola Charterhouse em Londres, a iniciação às letras foi feita pela mãe e os irmãos Wesley foram alfabetizados por ela, tendo como cartilha o livro de Gênesis, e mais tarde, passaram a ler e a cantar os Salmos (REILY, 1984).

Após terminar seu curso universitário, John Wesley foi ordenado diácono e serviu junto ao seu pai que também era clérigo. No entanto, após um período, regressou a Oxford onde recebeu o título de mestre em artes e, na sequência, tornou-se pastor ajudante na paróquia de seu pai. Zioli (2015, p. 17) complementa:

No ano de 1725 completou seu curso universitário e em 19 de setembro daquele ano foi ordenado diácono, sendo esta a primeira das ordens concedidas na Igreja Anglicana. Passou então parte do ano de 1726 em Epworth pregando junto com o pai e auxiliando-o no presbitério. Em setembro de 1726 retornou a Oxford, e em 1727 recebeu o grau de Mestre em Artes<sup>14</sup>, nesse mesmo ano tornou-se pastor ajudante nas paróquias de seu pai em Epworth e Wroote.

Fica evidenciado, portanto, que a formação sistemática e comprometida, através da qual Wesley foi criado, desde a mais tenra idade por sua mãe Susana Wesley, e suas dedicações aos estudos, deram a ele robustez intelectual e religiosa que mais tarde foi decisiva para a sustentação do metodismo. Sobre essa questão contribui Zioli (2015, p. 58):

O cerne do pensamento wesleyano era o método, seu trabalho era orientado por um procedimento específico, dotado de lógica e regularidade. A capacidade de sistematizar até simples detalhes do cotidiano foi o que concedeu, não injustamente, o nome de Metodismo ao movimento de Wesley.

---

<sup>14</sup> “Em Oxford, o título de Mestre em Artes é concedido a todos que permaneceram por mais de sete anos na Universidade. Não é necessário nenhum teste, o título não tem o objetivo de comprovar um estudo aprofundado em determinada área, apenas a conquista do grau acadêmico. Esse sistema de titulação teve início na Idade Média e permanece em uso até hoje.” (OXFORD UNIVERSITY, 2005-2006 *apud* ZIOLI, 2015, p. 17).

Por essa razão, o pensamento de John Wesley acerca da fé estava embasado no fato de que a religião tinha o papel de sistematizar a vida humana com o intuito de, através da fé, conquistar a salvação que deveria ser iniciada na Terra através da educação.

### **3.3 O metodismo como religião social**

Como observado, podemos afirmar que o metodismo foi configurado segundo os preceitos estabelecidos por John Wesley, ou seja, um movimento religioso, regido de acordo com os princípios de um empreendimento comunitário ao atender as classes menos privilegiadas da sociedade inglesa e de não conformismo com o estabelecido modelo oferecido pela Igreja anglicana à época.

Ao longo da sua jornada em busca de firmar o movimento metodista, John Wesley perpassou por três fases, as quais ele próprio denominou de “surgimento do metodismo”. O Primeiro Surgimento do Metodismo ocorreu em Oxford. Charles Wesley<sup>15</sup>, o irmão compositor de John Wesley, fundou um grupo com estudantes da universidade de Oxford que se reunia sistematicamente com o objetivo de orar e buscar a Deus e servir também aos mais desassistidos como prática do evangelho. O grupo tinha como hábito a oração, os estudos bíblicos, a visitação aos encarcerados, asilos, hospitais e praticavam ações sociais prestando assistência aos mais necessitados. A reunião dessas pessoas passou a ser chamada de “Clube Santo”. Conforme esclarece Zioli (2015, p. 17):

Em 1729, teve início um movimento entre alguns estudantes da Universidade de Oxford, que contou com a participação de John Wesley. Ele era Preceptor de Lincoln, um dos Colégios Menores de Oxford, ministrando aulas de grego. O grupo, que teve a participação de cerca de quinze estudantes foi iniciado por Charles Wesley (1707 – 1788), irmão mais novo de John e tinha como objetivo o aperfeiçoamento religioso. Apesar do pequeno número de membros o movimento ganhou notoriedade entre professores e alunos da Universidade por causa do ascetismo radical que disseminava. Esse grupo passou a ser chamado pelos demais

---

<sup>15</sup> “Charles Wesley nasceu em 18 de dezembro de 1707, em Epworth, Lincolnshire, Inglaterra. Foi o décimo oitavo e último filho de Samuel e Susanna Wesley. Carlos, assim como João, recebeu educação em casa, ministrada por seus pais. Mais tarde, foi admitido na Westminster School, onde seu irmão Samuel era assistente. Em Westminster School, Carlos ganhou reputação de defensor de colegas que sofriam algum tipo de perseguição, principalmente dos alunos mais velhos. Agraciado com uma bolsa de estudos de sua escola, ingressa no Christ Church da Universidade de Oxford, seguindo os passos do seu irmão João. Recebeu o grau de Bacharel em Artes (BA) em 1730 e o de Mestre em Artes (MA) em 1732. Em Oxford, ele e seu irmão fundaram, em 1729, o Clube Santo, com a finalidade de cultuar a Deus e também prestar assistência a doentes e prisioneiros. Eles logo receberam o apelido de ‘metodistas’.” (MONTEIRO, 2008, p. 14).

estudantes como ‘Clube dos Santos’, ‘Traças da Bíblia’, mas uma denominação se destacou, condizente com o modo regrado e ordeiro com que mantinham suas vidas, esses jovens eram chamados de ‘Metodistas’. Tanto clube santo (HEITZENRATER, 1996) como clube dos santos (LELIÈVRE, 1997), bem como Metodista (MONTEIRO, 2008) explicam que tratavam de termos irônicos em razão da ação piedosa e devido ao caráter metódico com que eles agiam.

O Segundo Surgimento do Metodismo diz respeito à viagem que alguns membros do Clube Santo (ou Clube dos Santos) fizeram à Geórgia, incluindo John e Charles Wesley. Essa viagem tinha como motivo a pregação do evangelho aos colonos e aos indígenas, mas para John, essa motivação ia além, pois queria compreender os desígnios de Deus para sua vida. Zioli (2015, p. 18) comenta:

Em 1735, John Wesley, juntamente com seu irmão Charles Wesley, partiram para a América com o objetivo de evangelizar [...]. Wesley nessa época buscava encontrar o propósito de Deus para sua vida, bem como alcançar sua salvação, esses foram, segundo eles, os motivos que o levaram em sua viagem para a Geórgia.

Essa viagem foi marcada por três situações significativas na vida de John Wesley. A primeira delas diz respeito ao contato que teve com os morávios<sup>16</sup> e a tranquilidade e serenidade demonstradas por eles frente às intempéries. John Wesley ficou impressionado com a paz dos morávios frente a uma forte tempestade que quase afundou o navio que estavam a bordo. Esse fato impactou e transformou a vida de John Wesley à medida que percebia que também buscava esse nível de confiança em Deus, mas que sentia não ter alcançado até aquele presente momento (HEITZENRATER, 1996).

Outra situação marcante na vida de Wesley diz respeito ao fato de que, ao chegar na América do Norte, não teve o apoio necessário para a evangelização dos indígenas, passando a se ocupar das rotinas de cultos, batismos e demais compromissos litúrgicos dos aproximadamente setecentos colonos brancos que encontrou.

Entretanto, seu rigor exacerbado, seu excesso de ritualismo, provocou insatisfação nos fiéis destituindo o apoio à permanência dos missionários naquela

---

<sup>16</sup> “Irmãos Morávios, Igreja Morávia ou Unitas Fratrum (‘Unidade dos Irmãos’) é uma comunhão cristã organizada no século XVIII, mas cuja origem remonta do movimento hussita no século XV na Boêmia e na Morávia, atualmente República Tcheca. [...] Os irmãos Morávios consideram que ‘as Sagradas Escrituras são a única regra de fé e prática’ e interpretam-nas de acordo com os credos dos Apóstolos e Nicenos, mas não possuem um credo distinto próprio. Os morávios aceitam várias confissões protestantes, mas consideram o princípio ‘Na unidade essencial; no não essencial, liberdade; em tudo, amor’.” (CÍRCULO DE CULTURA BÍBLICA, 2023, on-line).

região ocasionando que, “poucos meses depois, a popularidade da qual os jovens missionários gozavam do princípio foi transformada em destacada oposição” (LELIÈVRE, 1997, p. 59).

O terceiro momento dessa viagem, que colocou fim à esperança de permanecer com seu trabalho de evangelização na América do Norte, foi seu envolvimento com Sofia Hopkey, mas, devido à preocupação que tinha com a possibilidade do romance, atrapalhar seus planos missionários, tratou de finalizar qualquer esperança de casamento. Esse episódio trouxe a John Wesley o desconforto de um importante chefe político que era tio da pretendente, acabando com as chances de apoio à sua permanência (LELIÈVRE, 1997; ZIOLI, 2015).

A viagem missionária à Geórgia foi para John Wesley um período de autoquestionamento acerca da própria fé e de sua salvação, pois passou a perceber que o cumprimento de rotina e ritualística em consonância com as doutrinas da igreja não lhe garantia uma vida plena com Deus. Ao retornar à Inglaterra, toda experiência acumulada na viagem, bem como as indagações de ordem espiritual o incomodavam e fizeram-no mergulhar em uma crise existencial. Segundo Zioli (2015, p. 19): “Em seu retorno para a Inglaterra John Wesley vivenciou uma crise emocional e religiosa. O fracasso na Geórgia afetou suas concepções teológicas e sua fé, principalmente em relação à sua percepção sobre salvação”.

O Terceiro Surgimento do Metodismo passa a se estabelecer a partir do momento em que o problema ocasionado pela decepção com o mau resultado obtido pela evangelização, nos EUA, torna-se uma crise existencial para John Wesley que o encaminha ao encontro da sua dissolução após sua experiência em Aldersgate<sup>17</sup>, cuja data ficou conhecida como “Dia do Coração Aquecido”.

Na ocasião, John compreendeu que deveria renunciar a toda confiança em suas próprias ações, passando a crer inteiramente em Deus. Tal experiência mudou a perspectiva de John ao compreender que as boas obras são produto da fé e não meio para alcançar a salvação. Essa experiência que trouxe a John Wesley a convicção da salvação pela fé foi a causa de seu desajuste com a tradição da igreja

---

<sup>17</sup> “João Wesley, fundador do movimento Metodista teve um momento com o Espírito Santo muitas vezes referindo como sua ‘experiência de Aldersgate’. Wesley recorda em seu diário o que aconteceu em 24 de Maio de 1738: ‘À noite eu fui muito relutantemente para uma sociedade na Rua Aldersgate, onde alguém estava lendo o prefácio de Lutero para a Epístola de Romanos. Cerca de um quarto antes das nove, enquanto ele estava descrevendo a mudança que Deus trabalha no coração através da fé em Cristo, senti meu coração estranhamente aquecido. Senti que confiava em Cristo, só Cristo, para a salvação; e uma garantia me foi dada de que Ele tinha tirado meus pecados, sim, os meus, e me salvou da lei do pecado e da morte.’” (IOVINO, 2017, on-line, grifos do autor).

anglicana, o que provocou seu afastamento dos púlpitos, pela igreja, por ser denominado como herege. Foi a partir desse momento que as pregações ao ar livre começaram a ser praticadas.

Relata Heitzenrater (1996, p. 99):

A pregação ao ar livre era literalmente chamada de pregação no campo, ainda que não acontecesse necessariamente nos campos. Qualquer lugar aberto era adequado, desde que o povo pudesse se reunir e o pregador pudesse ser ouvido. Desse modo, o evangelho poderia ser levado ao povo onde ele estivesse, às pessoas que não podiam ou não queriam ir a uma igreja nos horários marcados para os cultos.

Esse processo se constituiu no embrião para o sucesso das pregações fervorosas. Elas se tornaram, em várias partes da Inglaterra, especialmente dirigidas aos pobres e desassistidos de toda a ordem. Isso possibilitou a adesão, cada vez maior, de pessoas de todas as classes sociais a essa “religião do coração” (HEITZENRATER, 1996). Com o intuito de organizar o modelo dessas pregações, John Wesley instituiu entre seus seguidores (pregadores) o que foi chamado de “sociedades”. Zioli (2015) explica que estas tinham a função de orientar a pregação para as multidões, bem como acompanhar a vida espiritual de seus adeptos.

Dessa forma, o sucesso das pregações de John Wesley impactou de tal maneira seus adeptos que houve, para além da conversão espiritual, uma mudança também do ponto de vista comportamental em quase toda sociedade inglesa que até então estava submetida na amoralidade.

### **3.4 A relação entre música e metodismo: uma perspectiva religiosa e educacional**

Foi no contexto social e econômico, em meio à revolução industrial, bem como no contexto de sua realidade familiar e na experiência espiritual vivenciada por John Wesley que ocorreu a formação do seu pensamento teológico e educacional.

Diante do contexto da exclusão social e da pobreza, com o objetivo de atender crianças filhas de mineiros e dar-lhes uma possibilidade de formação cidadã crítica frente à realidade, os metodistas inauguram a escola de Kingswood<sup>18</sup>. Embora

---

<sup>18</sup> “Assim, a criação de Kingswood School por iniciativa direta de John Wesley e a fundação original da colônia inglesa das Américas do Cooksbury College como um dos alicerces pioneiros da nova comunidade religiosa que se formava são expressões mais ou menos naturais do movimento, traduzindo uma competência acumulada no interior do movimento religioso de renovação da fé e práticas cristãs. Com o

o currículo da escola abrangesse disciplinas diversificadas, tais como, álgebra, matemática, música, filosofia, dentre outros, o objetivo era possibilitar que as crianças pudessem ler a Bíblia. Portanto, sobre o pensamento educacional de Wesley, Procópio (2014, p. 73) enfatiza que:

Movido pela sensibilização quanto ao alívio do sofrimento humano, trabalhou incessantemente para a criação de escolas paroquiais, publicação de livros e panfletos, criou a primeira biblioteca pública na Inglaterra, onde foi desenvolvido um sistema de empréstimos para os pobres, abriu a primeira farmácia moderna inglesa. Para Wesley, educação é um ato de amor e deve não somente atender às questões de transmissão de conhecimentos, extremamente necessárias, mas, especialmente, sempre estar relacionada a atender as demandas da sociedade de seu tempo.

Entretanto, para a teologia Metodista, além da experiência mística, não há perspectiva de salvação dentro do campo teológico sem que os sujeitos tenham a oportunidade de se desenvolver intelectualmente. Isso significa dizer que, para esta perspectiva, a salvação deveria começar a ser vivenciada na Terra. Assim sendo, para alcançar essa experiência espiritual, os sujeitos deveriam dominar a leitura e a escrita, via educação, formal e não formal para que pudessem ler os evangelhos e compreender os sermões pregados, razão pela qual a formação era ponto fundamental. Sendo assim, essa perspectiva “[...] estava mais dirigida para a qualidade do que para quantidade, e estava fundamentada mais no processo da educação do que na conversão” (HEITZENRATER, 1996, p. 21).

A lacuna educacional e a falta de acesso aos processos educacionais foram combatidas veementemente pelos Metodistas. Dentre aqueles que não se conformavam com esse estado paralisante em que vivia a sociedade inglesa e os rumos da religião cristã, sobressaiu-se John Wesley. Segundo Dornellas (2007, p. 12):

Na maneira de Wesley observar as coisas, o conhecimento era a contrapartida crucial para a piedade vital. Na época em que vivia, só uns poucos podiam adquirir o luxo do conhecimento. A ignorância acabava sendo um entrave para a própria aceitação das verdades bíblicas. Assim, desde o início, o Movimento Metodista adquiriu a boa prática de semear escolas e de valorizar o conhecimento, não só o bíblico mas o geral também.

Para além de uma formação intelectual letrada, os metodistas compreendiam que a arte era importante, sendo a música, em especial, elemento indispensável para o processo de evangelização. A Bíblia sagrada (1993) faz inúmeras menções à música como linguagem de adoração a Deus. A principal referência em termos musicais está no maior livro da Bíblia, o livro de Salmos, que contém 150 cantos, sendo a maioria escrita por Davi, o que se pode constatar no Sl 96:1-2: “Cantai ao SENHOR um cântico novo, cantai ao SENHOR, todas as terras. Cantai ao SENHOR, bendizei o seu nome; proclamai a sua salvação, dia após dia” (p. 613, grifos do autor). Tais menções podem ser confirmadas também em outras passagens, como em 1Cr 15:16: “Disse Davi aos chefes dos levitas que constituíssem a seus irmãos, os cantores, para que, com instrumentos músicos, com alaúdes, harpas e címbalos se fizessem ouvir e levantassem a voz com alegria” (p. 444) e em Jz 5:3: “Ouvi, reis, dai ouvidos príncipes: eu, mesma cantarei ao SENHOR; salmodiarei ao SENHOR, Deus de Israel” (p. 264, grifos do autor).

Tendo a Bíblia como fundamento embasamento de fé e prática, daremos destaque ao papel da música na constituição do metodismo, considerando o fato de que música e educação estiveram presentes desde a formação de Wesley. Segundo Lelièvre (1997), Susana Wesley, quando estava em seu leito de morte, antes de dar seu último suspiro, pediu para que os filhos cantassem.

Sobre a questão da música, vale destacarmos, todavia, que coube a Charles Wesley o papel de compositor. Muitos dos sermões que o irmão pregava, Charles compunha em versos musicais. Lelièvre (1997, p. 167) enfatiza: “Desde o começo desse movimento espiritual, eram colecionados hinos<sup>19</sup> para o uso das sociedades e, ano após ano, essas coletâneas eram aumentadas, especialmente com as produções do admirável gênio poético de Carlos Wesley”.

Destacamos que, embora tenha sido John Wesley o líder do movimento metodista, esse protagonismo não teria ocorrido caso Charles Wesley não tivesse se firmado como principal compositor, pois através dos hinos compostos por ele, muitas pessoas puderam compreender a essência da pregação trazida por John Wesley. Nesse sentido, Monteiro (2008, p. 16) comenta que:

---

<sup>19</sup> “Hino: canto festivo de exaltação aos deuses ou heróis, composto para louvar um país, um ideal, uma ideia, um acontecimento, um clube etc.” (MEDAGLIA, 2008, p. 312).

João foi um dos organizadores do metodismo, mas Carlos Wesley foi quem desenvolveu a teologia prática do mesmo e quem com seus hinos atraiu muitas pessoas ao metodismo. Só para se ter uma ideia, uma seleção de seus hinos, publicada em 1739, tornou-se imediatamente muito popular. Por volta de 1750, o metodismo torna-se um fenômeno nacional e uma intensa perseguição se inicia. Mesmo assim, ouve-se dizer que naqueles tempos, quando muitos viajavam a cavalo, era possível saber que um metodista estava chegando pelo seu cantar.

A conjunção da palavra e da música, através da composição de hinos, evidencia que havia por parte dos irmãos Wesley a compreensão de que a música alcançava patamares efetivos de sensibilização, uma vez que outros estímulos da percepção são atingidos pelos elementos estéticos.

A teologia que João Wesley escrevia e pregava, Carlos a expressava em versos que, na forma de hinos, eram apropriados para a congregação numa forma de teologia cantada; cantada como oração, louvor, exortação [...] A poesia nos ajuda a expressar ideias, experiências e verdades que nos falam mais profundamente e diretamente. (MONTEIRO, 2008, p. 21).

Como expressão da teologia wesleyana, os hinos eram elementos importantes na divulgação da mensagem de fé e importantes também para o campo educacional, uma vez que, fé, educação e música sintetizam o princípio fundamental de sua teologia: o amor (ANDRADE, 2008).

Acerca do projeto de Jesus no que se refere à compaixão e à misericórdia, César (2006, p. 43) ressalva:

[...] O critério fundamental que explica a prática de Jesus foi a compaixão pela massa socialmente marginalizada, sua misericórdia pelos pobres. Sua oposição às elites se sustentava na ausência absoluta de misericórdia, por parte delas, diante do sofrimento do pobre. 'Vendo Jesus às multidões, compadeceu-se profundamente delas, porque estavam aflitas e exaustas como ovelhas que não têm pastor' (BÍBLIA, Mateus 9:36).

O significado do amor pregado por Wesley e transformado em música por Charles Wesley, tinha como pressuposto o seguinte versículo bíblico: "Amarás o Senhor teu Deus, de todo o seu coração, de toda a tua alma, de todas as tuas forças e de todo o teu entendimento; e: Amarás o teu próximo como a ti mesmo" (BÍBLIA, 1993, Lc 10, 27, p. 1010).

Com essa perspectiva teológica acerca do amor, John Wesley ultrapassa as paredes do templo e compreende que a educação também é meio fundamental para o exercício do amor, uma vez que possibilita que o sujeito tenha consciência da própria fé e desenvolva um espírito crítico acerca da realidade. A partir desses

elementos, a salvação pode começar a ser vivenciada ainda na Terra. Mesquida (1993, p. 31) afirma que “[...] o movimento metodista wesleyano dessacraliza o templo e sacraliza a escola [...]”, pois a perfeição cristã só seria alcançada via educação; assim, a questão educacional tem também uma fundamentação teológica. Portanto, assim como evangelizar, educar e tendo a música como ferramenta, também é um ato de amor, pois eles se complementam. Sobre a concepção wesleyana, Procópio (2014, p. 71) sintetiza:

Nessa perspectiva, o binômio ‘amor’ e ‘meio da graça’ corroboram a vivência do reino de Deus na terra. Esse pensamento (mandamento bíblico) parte da ótica de que deveríamos amar a Deus de todo o coração e, em segundo lugar, como consequência do amor de Deus, amar ao próximo como a nós mesmos, razão pela qual a educação, seja ela formal ou informal, sempre deveria focar para uma sociedade mais justa.

Segundo Heitzenrater (1996) e Lelièvre (1997), ao analisarmos a própria história de vida dos Wesley, podemos observar que a arte, em especial a música, foi elemento essencial para formação dos irmãos e marcou a maneira com que eles se relacionaram com aspectos do divino e do humano.

Lembrando que, desde sua infância, sob os cuidados da mãe, passando pela juventude e no decorrer da sua vida religiosa, ficaram claros a significância desses preceitos, como observa Procópio (2014, p. 62):

Na perspectiva metodista, a música traz em si um caráter que transcende a questão educacional. Transcende não no sentido de deixá-la para trás, mas de reconhecer que a música é elemento importante para evangelizar, pois, para o movimento metodista, a salvação passa(va) pela educação.

Isso fica evidenciado quando percebemos que durante todo o movimento metodista a música esteve presente no processo de evangelização, tornando-se elemento de sua identidade. Várias passagens da história do metodismo trazem a importância da música, especialmente a cantada, para o crescimento do número de convertidos ao movimento metodista.

Dos irmãos Wesley, Carlos, como mencionado, foi o que mais se dedicou à composição de músicas dedicadas ao louvor a Deus e seus hinos possuíam o dom de arrebataram as pessoas e encaminhá-las às transformações benéficas para a vida. Em diversas passagens na história dos irmãos Wesley pôde-se observar a importância que os hinos de louvor ocasionaram situações nas quais pessoas alheias à religião e ao bem-fazer se transformaram.

Tanto John quanto Charles (este de uma maneira mais intensa) dedicaram parte das suas vidas missionárias a compor hinos, os quais, junto à palavra e à oração, serviram de forma plena à expansão da causa metodista. A maneira como Wesley conduzia seus cultos agregados à música produzia nas pessoas um sentimento tão profundo que as levava em grande número a tornarem-se adeptas ao movimento metodista.

Como se observou ao longo da história do metodismo, até os dias atuais, os preceitos ditados por Wesley, baseados no fervor religioso, na educação, aliados à música, fomentaram nas igrejas metodistas, além do canto congregacional, o canto coral<sup>20</sup>, uma prática historicamente constituída, que se tratou de elemento de grande importância para agregar a arte à fé religiosa.

Ao chegar às aldeias, Wesley era desprezado, repellido até o momento em que a oração e a música passavam a interferir na condição de barbárie das pessoas e as transformavam. Algumas dessas ocorrências se deram nas aldeias de Orwell e Grandchester, em 1759, quando bastaram algumas palavras, orações e cânticos de hinos para que o arrebatamento e conversão se produzissem. De início, somente cantam; depois, participam da leitura, da oração e dos hinos, e a presença do Senhor manifesta-se gradualmente neles (TYERMAN<sup>21</sup>, 1872, p. 332 *apud* LELIÈVRE, 1997, p. 211-212).

Conforme explica Lelièvre (1997), como líder do movimento metodista, Wesley protagonizou uma enorme quantidade de cultos, tanto ao ar livre como em ambientes fechados, à noite ou de dia. Palavra e cântico faziam parte constante dos cultos cujas palavras e hinos chegavam aos corações mais empedernidos e os abrandavam.

John Wesley, precursor do movimento metodista, tinha como fundamento o empreendimento comunitário, ou seja, o atendimento às classes menos privilegiadas da sociedade. Ao longo da sua jornada, para o estabelecimento definitivo do metodismo como Igreja, pôde-se notar que Wesley estendeu o seu conceito de classes menos favorecidas ao sistema de escravidão dos negros, quando o combateu. Heitzenrater (1996) conta que no contato que tinha com um dos membros

---

<sup>20</sup> “[...] sendo o coral uma atividade social, uma vez que somente se realiza com a presença de uma estrutura mínima de participantes, entendo que o coral é um ‘recorte’ das experiências vividas em sociedade. No entanto, para além da reprodução, como atividade artística, cada coro cria sua própria singularidade, em termos sonoros, de significados e sentidos.” (PROCÓPIO, 2014, p. 25).

<sup>21</sup> TYERMAN, Luke. **The life and times of the Rev. John Wesley, M.A.**: founder of the methodists. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1872. (v. II).

do parlamento, John Wesley chegou a solicitar a um deles que houvesse um maior empenho contra o comércio de escravos.

A aliança que Wesley tinha com os menos favorecidos e o combate contra as injustiças, levaram-no a se diferenciar do que era proposto à época, cujo objetivo era a tentativa de trazer para seu rebanho escravos negros. Heitzenrater (1996, p. 201) explica:

A maioria das pessoas na Inglaterra havia sido batizada na infância, mas também havia ocasião para o batismo de adultos, como aconteceu em dezembro de 1738, quando Wesley batizou dois africanos, escravos de Nathaniel Gilbert; um, convertido recente [...].

Nos primórdios do metodismo, conforme já aludido, antes da criação de uma igreja propriamente dita, Wesley criou o que ele chamou de “Sociedades”. Estas se constituíam de uma reunião de membros do movimento metodista preparados por ele, com o propósito de difundir o metodismo através da Inglaterra e, conforme seu anseio, pelo mundo afora. A primeira Sociedade Metodista foi criada na Inglaterra em 1739, sendo que, após vinte anos, são estabelecidas as primeiras sociedades metodistas na América do Norte. Em 1760, Natanael Gilbert, missionário, convertido por Wesley na Inglaterra, inicia a promoção do movimento metodista no Novo Mundo. Como todo missionário preparado por Wesley, Natanael Gilbert seguiu o seu trabalho de evangelização segundo o sistema, a forma, o modelo adotado por Wesley, que consistia, na palavra, na oração e no canto congregacional que faziam partes obrigatórias dos cultos. Relata Nassau (2022):

Os Wesleys e o movimento metodista renovaram o canto congregacional das igrejas... depois tornaram-se admiradores da música religiosa erudita (BACH, Haendel, Mozart, Haydn). [...] O canto da Igreja Metodista sempre teve por base o canto congregacional. John Wesley achava que o canto de hinos pela congregação era um dos meios mais eficazes de difundir o Evangelho.

As considerações anotadas sobre o pensamento de Wesley contra o tráfico negreiro praticado pelos ingleses tiveram como desdobramento a mesma posição de combate à escravidão que ocorria na América do Norte. Assim como na Inglaterra, na América do Norte a palavra e a música foram elementos importantes para que o arrebatamento religioso se verificasse também entre os africanos. Em razão do aumento do movimento metodista na América do Norte foi necessário o envio de

missionários como pregadores, tendo ocorrido mais tarde a fundação da Igreja Metodista Episcopal, em 1784, conforme explica Procópio (2014, p. 74):

Somente após o movimento ter ganhado missionários europeus, especialmente para o processo de expansão que ocorria nos EUA, é que o caráter evangelístico assumiu importância e significado mais marcado. Foi nesse contexto que nasceu a Igreja Metodista Episcopal, de onde surgiu a Igreja Metodista. A partir desse caráter institucional que a Igreja assumiu, passou a vislumbrar seu projeto missionário para a visualização de novos espaços para a pregação do Evangelho, o que aconteceu durante todo o século XIX, especialmente nos EUA.

Como consequência do processo escravocrata na América do Norte, temos conhecimento do surgimento do “*Negro Spirituals*”<sup>22</sup>, ritmo e letras criados pelos escravos negros enquanto trabalhavam na cultura do algodão.

Impedidos de se comunicar durante o trabalho, a maneira pela qual essa comunicação se estabelecia dava-se através do canto, cujas letras tinham caráter de contestação, de lamentação, de esperança e de saudosismo da terra natal. Com o arrefecimento da escravidão, os negros encontraram guarida na Igreja Metodista, já que a posição de Wesley era pró libertação. Ali, nos cultos, junto com os hinos tradicionais implantados por John e Charles Wesley, as letras do “*Negro Spirituals*” foram sendo adaptadas ao caráter religioso ao mesmo tempo em que influenciaram as novas composições.

A labuta pelo planejamento e execução do movimento metodista, e sua expansão pelo mundo ficam confirmados na frase que se encontra em Tyerman (1872, p. 235 *apud* LELIÈVRE, 1997, p. 87): “Considero o mundo inteiro como a minha paróquia; quero dizer que, em qualquer lugar onde eu esteja, julgo conveniente, justo e imprescindível anunciar, a todos quantos queiram escutar, as boas novas da salvação”.

Apesar da vida conturbada e com agenda sempre cheia de viagens, nas horas possíveis, John Wesley era um admirador das artes, especialmente das leituras de seus clássicos preferidos, gostava de visitar monumentos e, também, apreciava assistir a concertos de compositores eruditos, conforme expõe Lelièvre (1997, p. 344):

---

<sup>22</sup> “[...] são composições produzidas pelos negros que, escravizados, vieram para os Estados Unidos. São cantos que expressam os sofrimentos causados pela violência do deslocamento, do trabalho forçado, das injustiças e da submissão, perpassados por uma mística religiosa.” (HELENO, 2015, p. 78).

Esse homem estabelecia determinado tempo para ler com frequência seus favoritos autores clássicos; para visitar alguma formosa paisagem natural ou algum notável monumento, e, de vez em quando, para assistir a um concerto de Haendel ou de Haydn.

Dessa maneira, após a institucionalização do movimento metodista como Igreja, restou ao metodismo voltar-se ao princípio proclamado por Wesley de que “o mundo é minha paróquia” e expandir o seu movimento tendo como objetivo a missão de evangelizar e educar tendo a música como linguagem formadora.

### **3.5 A chegada do metodismo ao Brasil**

Conforme já aludido na introdução deste capítulo, a história do metodismo iniciada na Inglaterra pelos irmãos Wesley, música e teologia se misturavam. Significa dizer que já se compreendia, mesmo que de forma intuitiva, que a experiência musical era ferramenta potente na assimilação do evangelho e tornava a experiência religiosa também uma experiência de cunho estético.

Considerando a estreita relação entre teologia e música, bem como todo o percurso histórico iniciado na Inglaterra, passando pelos Estados Unidos da América do Norte e, com isso, culturalmente influenciando e sendo influenciado, o metodismo chegou ao Brasil trazendo as raízes musicais da cultura inglesa por intermédio dos irmãos Wesley e, também, da cultura do sul dos Estados Unidos da América do Norte através dos missionários que chegaram ao Brasil.

Na perspectiva de evangelizar e educar vieram missionários estadunidenses ao Brasil com a missão de fundar em agosto de 1871 a primeira Igreja Metodista em Saltinho, distrito de Piracicaba, no interior da Província de São Paulo. Em 1878, a segunda igreja foi fundada no Rio de Janeiro e, em 1881, a terceira igreja foi instalada em Piracicaba, dois dias antes do início dos trabalhos do Colégio Piracicabano.

Quanto à intenção de estender o movimento metodista para as demais partes da Terra, Elias (2001) aponta também um caráter ideológico e político de ordem nacional acerca das intenções de percorrer o mundo divulgando os preceitos religiosos:

Pesquisadores apontam, entretanto, dados claros de que a vinda dos metodistas ao Brasil, também com a expectativa de criação de escolas, não se deu apenas por um compromisso educacional e religioso. Ela esteve

diretamente vinculada à ideologia de ‘destino manifesto’, através da qual ‘a nação americana seria o povo escolhido por Deus para implantar uma alta civilização cristã, dentro dos princípios da liberdade e da democracia, e espalhar esta civilização pelo mundo’ (p. 24).

Em 1881, chegou a Piracicaba a missionária Miss Martha Watts com o propósito de difundir seus preceitos religiosos e educacionais. Para Procópio (2014, p. 77):

Em 1881, a Junta Feminina da Igreja Metodista Episcopal do Sul dos EUA (IMES), Women’s Missionary Society<sup>23</sup> [Sociedade Missionária de Mulheres] enviou, juntamente com o retorno de Ransom ao Brasil, Miss Watts, com a tarefa ‘exclusiva’ de organizar uma escola. Assim, em 13 de setembro de 1881, acolhida pelos irmãos Moraes<sup>24</sup> – políticos de influência liberal republicana à época – e trazendo a missão de fundar uma escola, Miss Watts<sup>25</sup> veio ao Brasil.

Pelo relato de Elias (2001, p. 39), não se tratava de alguém despreparada, mas, sim, que tinha a clareza de sua missão em terras brasileiras:

Não se tratava de uma menina, de uma jovem inexperiente. Publicação, em 1881, da Woman’s Missionary Society instituição que viabilizou sua vinda ao Brasil, assim a descreveu: ‘possuidora de um corpo forte e saudável, ao lado de uma mente ativa e bem disciplinada por uma experiência de sete anos em escolas, ela é alegre, tem um temperamento equilibrado, com uma rara combinação de amabilidade e força de caráter. Tudo de si, vida, tempo e talentos, ela consagrou a Deus há vários anos passados, e tem estado permanentemente engajada nos diferentes ramos de trabalho da igreja. Por dois anos, ela desejou servir como missionária e quando viu abrir-se o Brasil, a fé simples foi manifesta em sua resposta: ‘Eis aqui a criada do Pai’.

Cabia à Martha Watts não somente a função da criação de uma escola no Brasil, mas instalá-la segundo o que chamou de “Nova Escola”. Isso ela fez com determinação, autoridade e competência. O Colégio Piracicabano<sup>26</sup>, fundado por

<sup>23</sup> Em 1890, a Women’s Missionary Society, da IMES, sob a liderança de Lucinda Barbour Helm é reconhecida pela Conferência Geral da Igreja.

<sup>24</sup> “A família Moraes Barros – Prudente e Manuel (advogados) – foi grande incentivadora e apoiadora para a edificação e permanência do Colégio Piracicabano. Com a Proclamação da República em 1889, Prudente de Moraes foi nomeado Governador do Estado [...]. No ano seguinte, elegeu-se Senador e presidente do Colégio Constituinte [...]. Nas eleições seguintes, o Partido Republicano indica Prudente de Moraes para a Presidência e ele foi eleito, em 1894, como primeiro presidente civil da República do Brasil.” (MESQUITA, 1992, p. 186).

<sup>25</sup> “Martha Hite Watts nasceu nos Estados Unidos, em Bardstown, Kentucky (EUA), no dia 13 de fevereiro de 1845. Mudou-se mais tarde para Louisville, no mesmo Estado, onde frequentou a Igreja Metodista da Broadway. Foi aí que se sentiu vocacionada para ser missionária, embarcando para o Brasil.” (MESQUITA, 2001, p. 10).

<sup>26</sup> Em seu livro “Do meu velho baú metodista”, Eula Kennedy Long (1968), em relação aos primórdios da instauração do Colégio Piracicabano, relata, sem dar sequência a maiores detalhes, que: “[...] foi no ano 1879, no mês de junho, que se marcou outro dia importante no calendário metodista - Annie e

Martha Watts em 13 de setembro de 1881, adotou métodos inovadores e pioneiros no Brasil, a ponto de, conforme relata Elias (2001), influenciar Prudente de Moraes, governador do Estado de São Paulo à época, de usá-los como exemplo na educação do Estado.

O relato, a seguir, apresenta outro aspecto relativo à personalidade de Martha Watts. A escravidão no Brasil foi oficialmente abolida em 1888 e, em 1889, o Império foi substituído pela República Federativa do Brasil, no entanto, anteriormente a essa data, as contribuições de Martha Watts ultrapassaram as paredes do Colégio e da Igreja quando ela alforriou a escravizada Flora Maria de Toledo Blummer para que pudesse trabalhar no Colégio Piracicabano. Conforme Silva (2008, p. 28) relata:

Martha Watts, assim que chegou ao Brasil, comprou e alforriou a escrava Flora Blumer de Toledo, que se transformou em funcionária da escola até 1892, quando faleceu. Durante o período em que trabalhou na escola, Flora aprendeu inglês e viajou aos Estados Unidos com o pastor americano da Igreja Metodista de Piracicaba, o reverendo William Koger.

Nakanishi (2023) relata que outro fato relevante sobre Flora diz respeito à sua conversão, pois foi a primeira mulher negra a fazer parte, por meio de pública profissão de fé, de uma igreja protestante, no caso, a Igreja Metodista Central de Piracicaba em 1883. A economia de Piracicaba à época era baseada na agricultura, assim usava a mão de obra escrava para manter a produção. Esse fato singular provavelmente impactou a sociedade eminentemente escravagista, cujas raízes profundas do preconceito e da discriminação eram evidentes. Martha Watts alforriou, alfabetizou e ensinou o inglês à Flora o que evidenciava sua vertente cristã e educacional, ao mesmo tempo em que, através de sua ação, desafiou o estamento social promovendo emancipação, esclarecimento e transformação cultural.

Retornando à questão dos métodos educativos implantados por Martha Watts no Colégio Piracicabano, podemos destacar que foram seguidos os formatos wesleyanos de currículos adotados em escolas metodistas inglesas. Com Miss Watts, o Colégio Piracicabano também demonstrava preocupação com a formação integral do aluno no propósito de absorver o sentido da responsabilidade pessoal e social. Procópio (2014, p. 80) destaca:

---

Mary, suas filhas (filhas do missionário Newman), abriram um colégio com internato e externato, em Piracicaba, que é chamado o 'precursor do Piracicabano', hoje Instituto Educacional" (n.p.).

Tal como o currículo da Kingswood, o Colégio Piracicabano, que trazia sua raiz wesleyana, também demonstrava significativa preocupação com a formação integral do sujeito. Dessa forma, as matérias relacionadas às artes, e em especial a música, sempre se faziam presentes.

A preocupação com a formação integral era importante aos metodistas que aqui chegaram, conforme podemos verificar na abrangência do currículo constante do Colégio Piracicabano. Mesquita (1992, p. 193) esclarece:

O currículo do Colégio Piracicabano, desde seu início, ministrava às alunas disciplinas como: Português, Álgebra, Francês, Latim, Inglês, Aritmética, Astronomia, Geometria, Cosmografia, Geografia, História Universal, Pátria e Sagrada, Literatura, Ciências Naturais, Desenho, Música e Trabalhos de Agulha. [...] O curso de música do Colégio Piracicabano foi bastante desenvolvido. Por aqui passaram nomes muito conhecidos. O prospecto do Colégio Piracicabano de 1913 anuncia aulas de piano, canto, órgão e violino, de acordo com o Conservatório de Música de São Paulo.

Como já comentado, o sistema educacional proposto pelo Colégio Piracicabano seguia o sistema adotado nos EUA e, apesar do currículo amplo, não se restringia somente às matérias básicas ministradas aos alunos, mas acomodava também o ramo das artes, como expõe Freire<sup>27</sup> (1979 *apud* Procópio, 2014, p. 91):

No campo da arte, nomes de envergadura nacional contribuíram para a formação dos alunos que passaram pelo Colégio. Em especial, na música, Fabiano Lozano<sup>28</sup> e Lázaro Lozano<sup>29</sup>. Lecionou também o pintor Archimedes Dutra<sup>30</sup>, um dos mais expressivos artistas da região. Nessa

<sup>27</sup> FREIRE, Wesley Jorge. Fabiano Lozano, insigne metodista. **Jornal Expositor Cristão**, jan. 1979.

<sup>28</sup> “Fabiano Rodrigues Lozano (1886 - 1965) foi um grande incentivador da arte e, em particular, da música e do canto. Seus maiores feitos estão concentrados na área da Pedagogia Vocal, como mestre dedicado a fazer a juventude cantar e a desenvolver nela o gosto pela boa música e pelas artes em geral. (Pajares, 1995, introdução). ‘Fabiano Lozano, já era músico respeitado. Nasceu na Espanha, em 1884, vindo para o Brasil com treze anos [...]. Em 1908, começou em Piracicaba a dar aulas no Colégio Piracicabano e no grupo Escolar Moraes Barros [...]. Fabiano ganhou reconhecimento nacional, dirigiu o Orfeão Piracicabano, que foi aplaudido em ovação no Teatro Municipal de São Paulo, dando início a um intenso trabalho na área do canto orfeônico no Brasil” (ELIAS, 2001, p. 97-98). No registro Permanente de Membros da Igreja Metodista Central de Piracicaba, consta o ingresso como membro de 06/07/1902 a 20/02/1916.

<sup>29</sup> “Lázaro Rodríguez Lozano (1871, Tíjola, Espanha – 1951, São Paulo) foi professor de música em diversos colégios em Piracicaba e depois prefeito de sua cidade natal, Tíjola, pequena vila andaluz localizada na província de Almería, sudoeste da Espanha. Lázaro Lozano estudou regência, harmonia, piano e clarinete [...] Lázaro foi professor da Escola Complementar de Piracicaba em algum momento localizado nos anos de 1906 a 1908 [...] há grande probabilidade de que ele tenha sido, na verdade, o primeiro a introduzir concretamente o canto orfeônico nas escolas públicas paulistas – e brasileiras. Permaneceu em Piracicaba até 1908, quando foi tratar uma moléstia em seus olhos em Madri [...] retornou a Piracicaba, ocupando o cargo de professor de música da Escola Complementar.” (GILIOLI, 2003, p. 102-104).

<sup>30</sup> “Archimedes nasceu em Piracicaba em 6 de junho de 1908, morrendo em 1º de julho de 1983. [...] Em Piracicaba, a presença de Archimedes Dutra foi constante em todas as atividades sociais, não apenas nas artísticas, nas quais ele despontou. Entre as suas grandes contribuições, foi o autor da Medalha do Bicentenário de Piracicaba (1967), do Marco da Bandeira, na Praça José Bonifácio

época, o 'Piracicabano' contava com doze pianos e Fabiano Lozano chegou a desenvolver um curso modelar de piano em dez etapas para que pudesse ministrá-lo às alunas. Promovia concertos e saraus no colégio e em sua casa, bem como incentivava as alunas a compor novas melodias para serem executadas.

Com a chegada dos missionários estadunidenses a Piracicaba, Miss Martha Watts, Reverendo James William Koger e James L. Kennedy, ao mesmo tempo em que se inaugurou o Colégio Piracicabano, foi inaugurado também o primeiro templo metodista na cidade. Tendo os metodistas a música como pilar do trinômio junto com fé e educação, podemos conjecturar que, juntamente com a nova congregação, começaram a divulgar os hinos compostos pelos irmãos Wesley, inaugurando em terras brasileiras a tradição do canto congregacional.

Neste capítulo, tratamos do tripé metodista: fé, educação e música com percurso histórico de sua chegada à cidade de Piracicaba, com o propósito de fixar elementos culturais e religiosos, tendo múltiplas influências: indo da Inglaterra aos EUA e sua ambientação no Brasil.

No próximo capítulo, apresentamos um panorama metodológico sobre o percurso para configuração história do objeto desta Tese: o Coro Reverendo James William Koger. Elencamos duas características do Coro para contrapor com a indústria cultural: a natureza histórica do canto coral e a fidelidade da forma e do conteúdo expressados pelo repertório inalterado e constante. Com isso, afirmamos que o coro traz em sua tradição elementos formadores de oposição a uma sociedade que está absorvida pela racionalização técnica e pela semiformação. Destacamos que a presença centenária representa a condição da música sacro-erudito como elemento de preservação da tradição cultural e religiosa wesleyana.

---

(1955), do projeto do Estádio Barão de Serra Negra, da sede da Sociedade Beneficente 13 de Maio, da mansão residencial da Usina Monte Alegre, criador da Pinacoteca Municipal de Piracicaba e do Salão de Belas Artes do município. Archimedes Dutra foi um dos mais premiados artistas piracicabanos, nacional e internacionalmente, contando-se às dezenas as medalhas que conquistou." (ELIAS NETTO, 2020, on-line).

## 4 CORO DA CATEDRAL METODISTA DE PIRACICABA COMO NÚCLEO DE RESISTÊNCIA

Inicialmente, devemos considerar o papel do metodismo na proposição da educação como segmento essencial para a formação plena do cristão. Assim, como a história do metodismo relata, a música serviu de suporte primário para o plano wesleyano da elaboração da formação educacional completa dos sujeitos através da igreja, escola e música. Nesse aspecto, devemos salientar o papel da Igreja Metodista de Piracicaba, posteriormente alçada a Catedral, na adoção do plano metodista da formação dos seus seguidores ao manter o Coro Rev. James William Koger por décadas de maneira regular e constante.

Nesse sentido, apresentamos nesta sessão uma fisiognomia acerca da história do Coro Reverendo James Willian Koger, pertencente à Catedral Metodista de Piracicaba-SP e seu papel de resistência, promovendo sua contraposição ao projeto de massificação e desertificação da arte, o que representa seu lugar de resistência aos modismos musicais e à pauperização estética que predominam na música exposta no ambiente da cultura de massa. Essa atuação de resistência pode ser observada pela sua constância ao longo do tempo e da sua regularidade quanto ao repertório executado em décadas. Nesse sentido, destaca Fianco (2020, p. 6):

A proximidade atual da arte com a realidade é uma falsidade criada pela manipulação da indústria cultural, assim como a intimidade forçada entre os então designados consumidores de arte e o seu objeto de consumo. A perda sofrida pela arte de seu caráter artístico em função de sua instrumentalização, o que Adorno chama de *Entkunstung*, é fruto direto da tendência geral da sociedade moderna de desencantamento de diversos aspectos da vida, representada pela paixão pelo palpável, pela primazia do científico que fundamenta a tecnocracia vigente e que demonstra a cada vez mais preocupante dificuldade intelectual da massa de consumidores de compreenderem minimamente as manifestações artísticas mais elaboradas.

### 4.1 O canto coral como atividade coletiva e formativa de experiência

A música como linguagem própria do humano, indicia que muito provavelmente, antes de falar tal como hoje, cantou-se.<sup>31</sup> Não da forma como conhecemos, mas balbucios que serviam para expressar emoções pessoais e

---

<sup>31</sup> “Há desenhos rudimentares feitos em paredes de cavernas pelos homens pré-históricos, onde aparecem manifestações de dança, indicando movimentos corporais provavelmente acompanhados de música primitiva e de sons vocais.” (FONTOURA, 2019, on-line).

coletivas, comunicando também ritos místicos e fenômenos da natureza, como aqueles relacionados com o sol e a chuva. Através dos tempos, a comunicação primordial acarretou aos seres humanos a consecução de uma experiência estética, ou seja, aquela que tem uma dimensão que construiu memória, possibilitou a consciência corpórea e trouxe a subjetividade como elemento necessário para uma existência rica em sentidos e significados, acarretando condições para o surgimento da fala e posteriormente da linguagem e do canto.

Com o propósito de ampliar as significações sobre o campo das percepções, que remete ao conceito de experiência, criação de linguagem e memórias, é importante refletir sobre o momento da infância para Walter Benjamin e Paulo Freire, conforme exposto por Santana (2020, p. 201):

Chama a atenção como Freire e Benjamin evocam imagens de infância e suas formas de percepção do mundo como procedimento potente para gerar conhecimento na produção da relação com o outro. Busca-se, particularmente, uma concepção de linguagem enquanto força criadora e que constitui a expressão de relações com o mundo, onde a infância se distingue na condição de lugar privilegiado. Escritos em diferentes épocas, lugares e contextos, alguns textos de Freire e Benjamin têm em comum a captura de imagens e memórias de infância que transcendem a experiência individual da criança e procuram flagrar instantes de produção de sentidos e criação de linguagem.

Walter Benjamin (1987) elege o narrador como aquele ente que, antes da condição contemporânea da incapacidade de o sujeito absorver experiências, é senhor do conteúdo histórico acumulado na vivência e, com sentido pedagógico, transmite experiências através de conselhos, informações, significados, às plateias formadas por descendentes e mais aqueles que os rodeiam. A citação seguinte fornece o contexto idealizado com relação à condição do narrador em ser transmissor de experiência, segundo Benjamin (1987, p. 114):

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.

Em seguida, observamos como Benjamin critica essa qualidade do narrador de transmitir experiência, formada na vivência, que ao longo do tempo foi perdendo qualidade, assim como causou comprometimento da constituição subjetiva. Na

contemporaneidade, houve profunda transformação humana em transmitir experiência, de acordo com esse autor:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativa de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude lidando com sua experiência? (1987, p. 114).

O cabedal de cultura delegado pelo processo histórico, tanto na filosofia quanto nas artes, sofre dificuldade de ser transmitido devido à ausência do “narrador”, contemporaneamente, substituído pelos dispositivos de “informação”, fazendo com que a experiência seja confundida pela noção de “acontecimento”. Benjamin (1987, p. 115) destaca essa evidência com o seguinte questionamento: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”.

Para essa reflexão é importante complementar o pensamento filosófico de Benjamin com as ideias do educador Paulo Freire sobre o conceito de experiência. Ambos consideram as transformações da modernidade com relação à incongruência entre progresso tecnológico e humanização, sendo que, em função das condições objetivas de cada época traçam diversos caminhos para definir as maneiras como a experiência, ou a ausência dela, demarcam a formação do sujeito.

Na perspectiva de Freire (1996, p. 45), exposta aqui para ampliar a noção de experiência, em sua dimensão pedagógica autônoma, e com isso entrelaçar com o pensamento benjaminiano: “ensinar não é transferir inteligência do objeto ao educando, mas instigá-lo no sentido de que, como sujeito cognoscente, se torne capaz de interagir e comunicar o inteligido”. Em ambos (Freire e Benjamin), o processo relacionado à transmissão da experiência pela comunicação tem forte componente formativo-educativo, já que perpassa a necessária condição do sujeito: emancipar-se, ser autônomo e potencializar sua capacidade comunicativa.

Complementa Freire (1996, p. 18):

Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de

assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar.

Como vimos, para Benjamin (1987), a experiência não está mais vinculada aos sujeitos contemporâneos, já que considera o argumento de que o “narrador”, elemento dotado de experiência, sofreu influências da modernidade que o impede de absorvê-la e expandi-la. Essas influências surgiram da forma como a sistemática capitalista supervaloriza as relações mercadológicas, que tornam as relações sociais superficiais e proporcionam o isolamento do sujeito e, com isso, impedem a absorção e transmissão de experiência.

Rosa e Passos (2023, p. 56) evidenciam:

[...] a relação que estabelecemos com as mercadorias cria as ilusões de realizações pelo consumo para que consigamos suportar o peso da luta pela sobrevivência e, ao mesmo tempo, borrar as desigualdades sociais e econômicas, com a sobrevalorização do capital sobre a vida humana. Dinâmica que modifica o compartilhar de experiências nas sociedades tradicionais, que era transmitidas aos mais jovens por meio de épicos e narrativa, possibilitando que as pessoas se constituíssem e se reconhecessem integrantes de uma vivência comunitária. Já na modernidade, devido à ilusão de que as mudanças materiais proporcionam condições para a realização humana por meio de avanços tecnológicos, o que ocorre é a impossibilidade da experiência [...].

Na continuidade da reflexão sobre o pensamento benjaminiano, as autoras enfatizam a importância da formação humana como condição de transformação social e pessoal. Para tanto, destacam a relação entre experiência, tradição e narração. A tradição da cultura envolve a manutenção de valores éticos e morais, sendo que o conhecimento que influencia o comportamento de uma sociedade ou comunidades, através da forma de pensar dominante, do agir que se estabelece como adequado, além de uma racionalidade também compreende um certo “modo de sentir”. A transmissão, preservando a tradição, possibilita ao sujeito a internalização de significados e sentidos que lhe proporcionará a experiência. Segundo Rosa e Passos (2023, p. 59):

Para Benjamin, a experiência relaciona-se com a possibilidade de se inserir em um modo singular de uma determinada tradição, na qual o narrador, a partir de um modo peculiar de linguagem, compartilha com o ouvinte, coautor das experiências, as lições que têm sido experimentadas no transcurso do tempo. Por meio da narração, a experiência, que não é regida por um tempo linear e não está circunscrita ao tempo passado, é reelaborada e ressignificada no presente por intermédio da transmissão e pela participação do narrador e do ouvinte, relacionando-se assim com a

formação humana, visto que é, por um lado, a elaboração e apropriação de vivências em meio ao social, e, por outro, a elaboração da transformação de si mesmo e, ao mesmo tempo, do mundo.

Freire (1967), sobretudo pelas suas experiências pedagógicas de alfabetização, considera que o inter-relacionamento entre os indivíduos e a possibilidade de trocarem suas experiências sofridas de vida, os levaria à consciência crítica da realidade em que vivem. Essa consciência crítica traria ao sujeito a percepção da desigualdade social que está submetido e, diante dessa percepção, passaria a elaborar um processo de “reação” que se forma pela tomada da consciência de seu contexto social que se dá por meio da construção do diálogo reflexivo e crítico.

Sendo assim, é na relação do sujeito com outros sujeitos que ocorre a possibilidade de integração às condições do meio, no entanto, através da criticidade, não permanecerá restrito à acomodação, pelo contrário, ocorrerá a possibilidade de transformar sua realidade de forma objetiva e subjetiva através da experiência. É por meio dela que o sujeito passa a discernir e a transcender quando se apropria da história e da cultura do meio no qual está inserido. Freire (1967, p. 108) comenta esse processo:

E pareceu-nos que a primeira dimensão deste novo conteúdo com que ajudaríamos o analfabeto, antes mesmo de iniciar sua alfabetização, na superação de sua compreensão mágica como ingênua e no desenvolvimento de crescentemente crítica, seria o conceito antropológico de cultura. A distinção entre dois mundos: o da natureza e o da cultura. O papel ativo do homem em sua e com sua realidade. O sentido de mediação que tem a natureza para as relações e comunicação dos homens. A cultura como o acrescentamento que o homem faz ao mundo que não fez. A cultura como resultado de seu trabalho. Do seu esforço criador e recriador. O sentido transcendental de suas relações. A dimensão humanista da cultura. A cultura como aquisição sistemática da experiência humana. Como uma incorporação, por isto crítica e criadora, e não como uma justaposição de informes ou prescrições ‘doadas’. A democratização da cultura – dimensão da democratização fundamental. O aprendizado da escrita e da leitura como uma chave com que o analfabeto iniciaria a sua introdução no mundo da comunicação escrita. O homem, afinal, no e com o mundo. O seu papel de sujeito e não de mero e permanente objeto.

No processo pedagógico, Freire (1996) inova quando situa o professor não como simples narrador dos temas abordados e os alunos na condição de meros ouvintes, mas sobretudo considera a experiência de vida trazida por eles. Nele, o professor apresenta um tema em discussão, cabendo aos alunos analisar o conteúdo, interpretá-lo de acordo com seu modo de pensar e, no conjunto da classe,

expor a conclusão, mesmo que haja divergência. Com isso, o professor usa sua experiência e, ao mesmo tempo, adquire experiência do conjunto. Freire (1996, p. 12) expõe: “Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”.

Apesar de haver diferentes abordagens entre Walter Benjamin e Paulo Freire quanto ao processo de absorção de experiência pelos sujeitos, ambos trazem imagens e memórias de infância como lugar singular por ser espaço criativo e de concepção de linguagem. É através dela que se apresenta a possibilidade, no relacionamento entre os sujeitos, de exteriorizar sentidos como expressão capaz de apreender o mundo em que vivem (SANTANA, 2020).

Portanto, há finalidade conceitual entre ambos, quando valorizam ações coletivas que possibilitam condições para construção de diálogos que favorecem a transformação dos meios pelos quais podem modificar a realidade social. Nesse sentido, Rosa e Passos (2023, p. 65) esclarecem:

Um elemento de similaridade entre o narrador e o professor libertário está na relação que se estabelece com o outro, ouvinte e aluno, na qual não há submissão ou passividade, mas uma ressignificação a partir da ação (pensamento e ato) com a experiência transmitida. Para ambos, a linguagem é considerada relevante, pois pressupõe um espaço no qual é possível a destruição, reelaboração, ressignificação e criação, numa relação de comunicabilidade com o outro e consigo mesmo, cuja relação com a verdade do vivido coletivamente é central, que Benjamin relaciona, já no seu primeiro escrito sobre o tema Experiência, elaborado em 1913, com a vivência do espírito, donde se originam os conteúdos da experiência. Para Paulo Freire, a verdade conecta-se com o desvelamento das condições de opressão do oprimido, e a produção de um conhecimento que possibilite a libertação, para criar condições de busca da vocação histórica do homem de ser mais, humanizar-se.

Giorgio Agamben (2008), quando trata da noção de experiência, fundamenta-se em Walter Benjamin e considera que, com o progresso tecnológico e com a racionalização em todas as esferas da vida, houve a transferência da experiência para fora do sujeito, ocasionando uma incapacidade de sua realização. Benjamin (1987) denominou esse processo de “pobreza de experiência”. Nesse sentido, a ausência da experiência se explica pelo fato de que os sujeitos se tornaram dotados de um volume significativo de informações, particularmente que circulam pelos veículos de comunicação e que se encontram desatreladas da experiência vivida do sujeito, que se sente impotente de agir sobre elas e ter consciência de suas

causalidades. Para comentar sobre a crítica que Benjamin (1987) faz sobre o comprometimento da experiência na contemporaneidade, Agamben (2008, p. 21) expõe:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. Benjamin, que já em 1933 havia diagnosticado com precisão esta 'pobreza de experiência' da época moderna, indicava suas causas na catástrofe da guerra mundial.

Sendo assim, ambos os autores criticam o avanço da técnica como elemento fundamental para a destruição da experiência: Benjamin, ao destacar a consequência dos horrores da guerra, e Agamben por destacar a intensificação desse avanço ao aniquilar a experiência cotidiana do homem moderno que se manifesta em seu exterior. Agamben (2008, p. 23) esclarece:

O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem olha para elas com alívio. Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra [...], a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas.

Para Agamben (2008), é na infância (compreendendo sua dimensão simbólica e não se limitando a idade do sujeito, mas, atentando para a condição constitutiva da condição humana) que ocorre, na seara da linguagem (localizada na possibilidade do indizível), o pensamento como expressão da experiência, ou seja, algo que se dá “entre o inteligível e o sensível” (p. 27). Ainda para o autor, é na infância que emerge a curiosidade, o espaço de criação, e que a experiência vai se formando no intervalo entre a voz e a formação da linguagem, a passagem dela ao pensamento, “uma experiência - através da morada infantil na diferença entre língua e discurso - da própria faculdade ou potência de falar” (p. 14).

Sendo assim, esse autor compreende que na infância o sujeito se constitui na linguagem e pela linguagem, já que “a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância” (p. 59). Ela torna-se espaço da passagem da linguagem ao pensamento como experiência, condição existencial na história humana e do próprio sujeito, uma vez que é nesse espaço simbólico, que se

continua a aprender a falar e é nele que se dá a continuidade da historicidade que permanece ininterrupta. O autor comenta que:

[...] a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem (p. 65, grifo do autor).

Portanto, a experiência do pensamento é algo que se dá antes da constituição da fala e da linguagem formal e, por esse motivo, essa experiência torna-se sensorial, emotiva e transcende a fala e a linguagem.

Retomando o fato de que historicamente o ser humano balbuciou para expressar emoções pessoais e coletivas, precedendo a fala e a linguagem, o canto, como aprimoramento desses balbucios, torna-se expressão da experiência do pensamento, trazendo uma dimensão que não se restringe à linguagem formal. Essa dimensão é potente, pois transita pelo dizível e o indizível, nos remete às experiências sensoriais que nem sempre compreendemos e conseguimos nomear, uma vez que abarca a esfera sensorial, do emotivo, do que traz memórias e nos conecta com a relação de pertencimento, trazendo a possibilidade de uma experiência estética.

O Coro Reverendo James Willian Koger, como espaço histórico e de resistência, torna-se lugar conveniente para a experiência estética. Para Adorno (1982), a obra de arte não pode ser observada somente sob seu aspecto formal, sua aparência estética, agradável ou não. Para o filósofo, vai além do aspecto formal, quando expõe que a condição para que a experiência estética ocorra é preciso que o sujeito compreenda a realidade que a obra exprime, somente possível caso haja uma percepção crítica e filosófica dela. Nesse sentido, “experenciar” esteticamente significa compreender que, concomitantemente à percepção dos sentidos, é preciso haver uma compreensão filosófica capaz de contribuir para uma formação crítica emancipatória. Petry (2015, p. 455) aclara:

A experiência estética, por sua vez, aparece como um momento em que o sujeito pode ter acesso ao teor de verdade das obras de arte, permitindo um conhecimento sobre a realidade que exige a crítica filosófica. Nesse sentido, a experiência filosófica e a experiência estética se mostram complementares e fundamentais para a formação da consciência no sentido da emancipação.

Complementa Petry (2015, p. 482) em relação à experiência estética:

[...] podemos pensar que a experiência estética é um primeiro momento da aproximação com a obra de arte, mas que ela não se esgota, como se disse anteriormente, em uma relação intuitiva, ao contrário, deve ultrapassá-la e se constituir como crítica que busca o teor de verdade.

Sendo assim, a música é linguagem potente para a experiência estética, pois através dela foi possível comunicar-se com o mundo por meio do sensório, da emoção, evocando lembranças, possibilitando condições para o aparecimento da fala e para estabelecer relação de pertencimento e vínculos pelas histórias vividas. Isso significa que a experiência estética antecede a constituição da fala como possibilidade de comunicação, tornando-se um modo apropriado de pensar a realidade, o qual pode conduzir à emancipação, pois a experiência tal como vivenciada na música, possibilita relação consigo mesma e com o mundo, transcendendo a linguagem formal.

Em síntese, o fator que abastece o sujeito da condição de se contrapor, mesmo inconsciente à sentida insuficiência de experiência que a vida moderna lhe impõe é a experiência estética, notadamente a experiência musical que provoca a anexação de suas emoções e da sua vida interior à sua formação intelectual sem a necessidade de um discurso no qual a linguagem formalizada seja necessária.

Nesse contexto, com relação à história, à permanência, à assiduidade e ao repertório, podemos considerar o coro Reverendo James Willian Koger como dotado de experiência estética, narrador de um percurso histórico de 127 anos com elementos de resistência e autonomia diante das transformações estéticas e conceituais que a indústria cultural tem proporcionado à sociedade contemporânea.

Diante desse fato, o canto se confunde com a própria história e a prática do canto coletivo, é uma atividade que nos possibilita harmonia e bem-estar. Através dos ensaios e apresentações temos visibilidade do cuidado e zelo com que o coro propicia aos seus participantes. O trabalho cooperado exigido pela execução musical de coros dialoga com a forma colaborativa das pessoas na sociedade, cuja ação tem sido sucumbida diante da individualização proposta pela indústria cultural.

Compreendemos que a música é linguagem potente na constituição da subjetividade, na afirmação de laços afetivos, cujo envolvimento pode ocorrer de maneira individual ou coletiva, em solo ou em conjuntos.

Nesse sentido, Seixas (2013, p. 9) pontua:

Na Grécia Clássica, a música era considerada fonte de sabedoria e indispensável à educação do homem livre, ou seja, a educação era entendida como a base da harmonia entre o corpo e a mente. Adquirir uma educação musical não significa aprender a tocar um instrumento, mas, sim, a saber ouvir e a saber cantar.

Especificamente em relação ao canto coral, consideramos inicialmente que a própria música consiste no fator fundamental para sua consolidação e formação estética dos sujeitos, pois trata-se de uma atividade que não está vinculada aos meios de comunicação em sua origem. Seixas (2013, p. 9) expõe:

O valor da música coral como forma de conhecimento tem sido essencial ao longo dos tempos e, seguindo de perto o pensamento de Platão e de Aristóteles, é uma das mais antigas e mais importantes disciplinas dos currículos escolares. Os gregos, por exemplo, sempre entenderam a música como uma arte, uma maneira de pensar e de ser, e, por isso, desde a infância, entre eles, o canto era ensinado como algo capaz de educar e civilizar.

Para sua constituição e sistematização, o canto coral tem como prática estudar separadamente as vozes, muitas vezes repetidas em vários ensaios. Como forma de construção da sonoridade, cada voz espera a sua vez de participar no processo de ensaio, o que desmonta a ideia de imediatismo presente no contexto social vigente, configurando-se como espaço de “desvio” diante da trajetória marcadamente individualista e segregacionista na qual estamos imersos. A propósito, Komosinski (2009, p. 23) ressalta:

Destaque-se que o canto coral é uma das atividades musicais coletivas que, apesar das imensas dificuldades, ainda sobrevive largamente em nosso país. Justamente por ser uma atividade de realização coletiva, este e outros tipos de grupos artísticos possuem características que lhes permitem atuar, potencialmente, como produtores de um ‘desvio’ nesse percurso histórico no qual estamos inseridos [...] é pela possibilidade de um fazer artístico coletivo que os grupos corais têm em sua natureza um papel social de perspectiva transformadora.

Depois de vencida essa etapa de aprendizado, torna-se necessário que cada voz ouça o que ele próprio está cantando e, ao mesmo tempo, escute as outras vozes, o que possibilita construir a sonoridade harmônica pretendida que provoque sensações e sentidos, não somente a quem está escutando, mas também a quem está cantando.

Por essa razão o coro torna-se espaço de aprendizagem musical, já que a dinâmica explicitada refere-se à difusão de conhecimentos musicais e

desenvolvimento vocal e artístico, pois, para a emissão de um som adequado, os cantores precisam estar minimamente contextualizados sobre “noções históricas”, ‘período’ das músicas trabalhadas, ter conhecimento biográfico de seus compositores e conhecimento literário da obra” (FUCCI AMATO, 2007, p. 88), que possibilitará a criação de um padrão de consciência musical. No entanto, por tratar-se de uma atividade produzida coletivamente e requerer habilidades inter-relacionais, que também são desenvolvidas pelo grupo, como a cooperação, que se constitui parte inerente da formação do canto coral, que se convergem sentimentos e propósitos para a realização de um som coletivo. Segundo Fucci Amato (2007, p. 80),

O coral desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações sócio-culturais com os elos de valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação.

Compreende-se que essa atividade abarca dimensões colaborativas, inclusivas e integrativas, uma vez que envolve a capacidade de, ao mesmo tempo, cantar e escutar o som produzido coletivamente. Trata-se, portanto, de um procedimento dialógico na busca da harmonia e construção da sonoridade, que envolve dimensões formativas e culturais.

Ressaltamos a contribuição de Heitor Villa-Lobos<sup>32</sup> para o fomento do canto coral no Brasil por propor a sua divulgação através de canções tradicionais e folclóricas, de modo a evidenciar a tradição da prática como potente para o processo formativo. Para o compositor, a relação da música com o contexto coletivo do canto coral significa “um fenômeno vivo da criação de um povo” (VILLA-LOBOS, 1987, p. 80).

Quanto à questão do canto coral como prática coletiva que abarca a dimensão da tradição, no protestantismo historicamente foi destacado desde a Reforma Protestante estando presente nos movimentos, dentre eles, no Metodismo. Vieira (2012, p. 12) ressalta:

---

<sup>32</sup> “Heitor Villa-Lobos, nascido no Rio de Janeiro em 05 de março de 1887 e falecido no mesmo lugar em 17 de novembro de 1959. Compositor brasileiro que foi principal responsável pela descoberta de uma linguagem caracteristicamente nacional em música. Ao voltar de sua estada em Paris engajou-se nas novas realidades produzidas pela revolução de 1930. Encontrou o apoio do Estado getuliano para um amplo projeto educacional, em que teve papel de destaque o canto orfeônico que resultou na compilação do *Guia prático* (temas populares harmonizados).” (SADIE, 1994, p. 992).

Mesmo que seja difícil conceituar os caracteres distintivos de uma musicalidade coral protestante, o fato importante é que a prática acompanhou toda a história dos diferentes movimentos ligados à história do protestantismo e, em muitos deles, conquistou uma posição central. Várias liturgias protestantes reservam um lugar especial para a música coral, seja na condução do fluxo litúrgico, seja marcando sítios específicos a ela destinados.

O coro é um sistema de expressão de caráter essencialmente coletivo que possibilita uma interação social de forma heterogênea e coesa, cujo objetivo comum é a busca da beleza e da harmonia entre as vozes, a fim de construir um som comum satisfatório. Procópio (2014, p. 56) comenta:

Nesse sentido, é possível afirmar que o canto coral é mais que uma expressão artística, pois se constitui como um espaço de aprendizado, de socialização e construção cultural. Não é apenas pedagógico ou emocional, mas lúdico e expressão estética.

Quando mencionamos a busca pela beleza e harmonia<sup>33</sup> entre as vozes, nos referimos à realização de um som que é formado por um conjunto de notas executadas ao mesmo tempo e que podem soar agradáveis ou não. Essa condição está relacionada com o objetivo de cada compositor circunscrito ao período histórico, delimitado no tempo em que a obra foi elaborada. Significa que não fazemos referências às características específicas advindas da estética do romantismo, por exemplo, cujo estado de espírito baseava-se no repúdio contra as regras muito valorizadas no período do classicismo, quando o ponto central estava na razão (Iluminismo), mas na valorização da subjetividade que se destacou através da imaginação, fantasias e sonhos.

Estas formulações que se encontram na pesquisa de Ribeiro (2010) recebem o seguinte complemento:

O gênio criador deixa de estar sujeito a normas férreas, como eram as da estética clássica. O romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível. A arte é marcada por um período de carência e de procura de uma perfeição impossível. A clareza clássica é substituída por uma certa obscuridade e ambiguidade intencionais. O artista romântico usa a imaginação, os seus sentimentos e instintos. Criará obras estritamente

---

<sup>33</sup> Complexo acústico formado por um conjunto de notas executadas simultaneamente, perfazendo ou não um todo agradável. Esse “agradável” diz respeito aos códigos da linguagem convencional que tanto o autor quanto o ouvinte conhecem. No Ocidente, esse código, essa gramática composicional, chama-se tonalidade; o tom é um polo harmônico imantado de onde parte e termina uma composição após seu desenvolvimento. No final do século XIX, essa gramática tonal foi sendo muito dilatada a ponto de ser destruída na atonalidade do estilo expressionista e, depois, completamente abandonado pelo dodecafonismo, movimentos esses liderados por Arnold Schönberg.

personais, que privilegiam o sentimentalismo. A música torna-se um meio de comunicação de pensamentos, sentimentos, mensagens e ideias. O romantismo criou novas formas de expressão, salientando-se: o sinfonismo, que começa com Beethoven, e o lied, que se consolida com Schubert. Os românticos buscavam maior liberdade de forma, expressão intensa e vigorosa das emoções através de harmonias mais ricas e do emprego de dissonâncias. Beethoven é reconhecido como o grande elemento de transição entre o Classicismo e o Romantismo.

Portanto, a busca pela beleza e harmonia entre as vozes se faz constante como objetivo a ser alcançado, compreendendo que esses conceitos são variáveis e que estão entrelaçados com os anseios e representações de cada período na história da música e das artes. O papel da música é desenvolver percepções e leitura da realidade como processo de conhecimento que favorece a imaginação criativa, a sensibilidade, a concentração e outras dimensões que, a exemplo do coro, estimula a afetividade, colaboração e consciência de si e respeito ao próximo. Através da cultura musical e da experiência estética, aliadas à educação, podem ser construídas possibilidades emancipatórias. Sendo o canto coral uma forma de aprendizagem musical coletiva, já que requer interação, noção rítmica e uma forma de expressão lúdica, que envolve inclusão e reciprocidade, o desenvolvimento que ele promove vai além da racionalidade técnica. Desse modo, afirma Costa (2017, p. 6, grifo do autor):

[...] o repensar a si mesmo e a realidade é algo que não pode ser deixado de lado com risco de estar reforçando o *status quo*. Portanto, o papel daqueles que trabalham a formação, partindo da música, é tornar possível a emancipação, por ter como princípio instigar novas percepções.

## 4.2 Uma fisionomia possível do Coro Rev. James William Koger

Para discorrer sobre a história do Coro Rev. James William Koger, norteamos a narrativa pelo conceito de fisiognomia, pois, elaboramos interpretações com os fragmentos históricos encontrados nos arquivos da Catedral Metodista de Piracicaba e nos arquivos do próprio coro, como possibilidade de construções de imagens que, na filosofia/estética de Walter Benjamin suscitam alegorias, memórias, fantasmagorias. Nesse sentido, destaca Bolle (2000, p. 43):

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da

superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância das 'grandes ideias' e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens 'dialéticas' coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história

Ao elaborar a história do Coro Rev. James William Koger, partimos da possibilidade de um desenho possível de sua fisionomia, com o objetivo de trazer contribuições para aventar a possibilidade de um saber e de uma memória sobre o referido coro. Para tanto, apoiamos na ideia de conhecer sua história a partir de imagens, possibilitando a percepção de um ângulo que não se esgota, já que a história, para Benjamin (2012), não deve ser compreendida como algo estático, sem movimento.

O termo fisionomia diz respeito a uma forma crítica de leitura de imagem, sendo que esta encontra-se como elemento central de “[...] produção de conhecimento da história” (Bolle, 2000, p. 43). Diferentemente desta definição, o termo fisionomia refere-se ao semblante, ao rosto, ao aspecto, à aparência. No entanto, o termo fisionomia se relaciona com o termo fisionomia na medida em que há uma correlação entre coro, os compositores e o lugar histórico. Com isso, podemos afirmar que o conceito de fisionomia abarca o conceito de fisionomia.

Segundo Bolle (2000), a definição de fisionomia para Benjamin passa por “uma espécie de especulação de imagens”, uma vez que estão “prenhes de história” e por isso devem ser examinadas, apreciadas e exploradas. O autor complementa:

Genericamente falando, a fisionomia benjaminiana é uma espécie de 'especulação' das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenhes de história. Ela tem sua razão de ser na especificidade do seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A 'imagem' é categoria central da teoria benjaminiana da cultura [...]. (p. 42).

Portanto, quando propomos apresentar uma fisionomia, reconhecemos nossa limitação historiográfica, pois, narrar significa compreender que a história é constituída, assim como a vida cotidiana, de idas e vindas, tensões dialéticas, incongruências e saltos. Se por um lado, essa riqueza de elementos impõe limitações para a compreensão da complexidade histórica do coro, por outro, desenhar uma fisionomia pode ser compreendida como “representação da história”, rica em sentidos e significados (BOLLE, 2000). Conforme o levantamento de dados,

as programações especiais, das quais o coro participava, eram rotineiras, ou seja, as músicas executadas compunham o repertório do coro e, como destacamos nesta pesquisa, podem ser observadas como expressão da cultura cotidiana dele, seu “dia a dia”, o que transformou essas programações em imagens sonoras que compuseram uma parte de sua história, sua fisionomia.

Bussoletti (2010, p. 7) pontua:

Acreditamos, assim, que o escritor da história, inspirado em Benjamin, deve conferir ao seu traço o exercício atento e a pretensão de uma criticidade ativa. Parece interessante, pois, se, por um lado, ceder ao fascínio, à admiração e à sedução dessa perspectiva (com a responsabilidade e o compromisso que as escolhas conscientes trazem consigo), por outro, deve estar alerta aos limites e às dificuldades da escrita da história pretendida. Trabalhar com o inacabado, com o inconcluso, com o fragmentário, com o associativo, com o desvio e com as imagens dialéticas exige uma predisposição à flexibilização e à renovação constante do pensamento e uma sensibilidade crítica e atuante às multiplicidades do real.

Por meio da linguagem musical, no plano simbólico, essas músicas executadas, essas imagens sonoras, nos possibilitam uma releitura de verdades e sentidos que, segundo Benjamin (2006), a linguagem comum não alcança. Para o autor, “Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem” (2006, p. 504).

A execução pelo coro de músicas sacro-eruditas, conforme expusemos no transcorrer deste trabalho, é uma maneira de expressar a fé e propagar os preceitos wesleyanos que compuseram o Metodismo, baseados no Evangelho, além da valorização da educação através da música. Isso significa identificarmos o coro como espaço de preservação da tradição musical, ao mesmo tempo que resiste à influência da música religiosa administrada pela indústria cultural, o que o transforma em espaço de lutas via linguagem musical.

Ao observarmos a atuação do coro através das imagens sonoras que compõem sua história, notamos que ele possui uma característica estética formada pela prática coral que preserva e dá continuidade ao conceito de música elaborada por compositores que formaram conceitos composicionais que influenciaram a propagação das religiões ao longo dos séculos. Essa condição do coro lhe concede uma identidade, uma personalidade, as quais Benjamin (2006) designa como fisionomia.

Para percebermos os primeiros traços dessa fisionomia, cabe compreender que o canto congregacional é uma tradição wesleyana que, juntamente com a tradição histórica de cantar em coro nos ambientes religiosos, com a chegada dos missionários estadunidenses, passou a constituir prática longeva e tradicional na igreja metodista de Piracicaba.

Esta tese aponta, portanto, indícios que possibilitam afirmar que o Coro Reverendo James William Koger permanece com suas atividades ininterruptas até hoje desde os primeiros anos do metodismo em Piracicaba. Suas atividades constam da participação nos cultos dominicais e em programações especiais da igreja local, bem como de outras igrejas do Estado de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e fora delas.

Para compreensão sobre o início das atividades e permanência do coro na igreja, como primeira providência, consultamos o livro “Do meu velho baú Metodista”, de 1968, escrito por Eula Kennedy Long, que fornece elementos para considerarmos ser o início do que constituiu a música, em especial o canto coral no movimento metodista da igreja de Piracicaba.

Long (1968) relata que quando da fundação do colégio em Taubaté<sup>34</sup> pelo Rev. Kennedy<sup>35</sup>, este escreveu a Miss Francis Kennedy Brown, sua irmã, oferecendo-se para pagar-lhe a viagem ao Brasil caso ela se dispusesse ensinar música ali. Ela aceitou o convite, assim como Mary, sua outra irmã que também veio para lecionar pintura. Esses cursos proporcionaram grandes atrativos para as matrículas no Colégio em Taubaté, porém, por ordem de uma das Conferências Metodistas, houve o encerramento das atividades desse Colégio e seu fechamento. Mediante o ocorrido em Taubaté, Miss Martha Watts convidou Miss Brown para que viesse trabalhar no Colégio Piracicabano, prometendo compartilhar o seu próprio salário devido à falta de verba para remunerá-la. Miss Brown aceitou o convite, dirigiu com sucesso um departamento de música, regeu um coro para a Igreja<sup>36</sup>, no qual, atraídos pela música, cantavam alunos metodistas e de outras denominações.

---

<sup>34</sup> Long (1968) cita que o Colégio Americano de Taubaté iniciou suas atividades em março de 1890 e as encerrou em julho de 1894.

<sup>35</sup> Kennedy, fundador do Colégio Americano de Taubaté foi um importante personagem na difusão do metodismo no Brasil. Chega ao Brasil com Rev. Ransom (Missão Ransom), em 1881, e atua nas principais decisões e rumos tomados pelos metodistas na instalação de muitos templos e escolas, como por exemplo, o Colégio Piracicabano (Piracicaba/SP), O Colégio Izabela Hendriz (Belo Horizonte/MG), cuja primeira aluna foi Eula Kennedy, filha de James Kennedy, e o Colégio Granbery, em Juiz de Fora/MG (SILVA, 2013).

<sup>36</sup> Refere-se à, então, recente fundada Igreja Metodista Central de Piracicaba.

Um dos seus alunos foi Fabiano Lozano, metodista, que posteriormente se tornou Diretor de Música nas escolas públicas de São Paulo.

O canto coral, em Piracicaba e, posteriormente, em outras localidades no Brasil, ganhou maiores dimensões com os irmãos Lozano, conforme o relato de Vânia Sanches Pajares (1995, p. 43):

[...] sementes que germinaram em novos rumos para o ensino da música no Brasil. Como professores da Escola Complementar e, depois, da Escola Normal de Piracicaba, implantaram o canto coral entre os jovens estudantes, de tal maneira que, aos poucos, a iniciativa começou a expandir-se por todo o Estado de São Paulo, através dos jovens mestres, ex-alunos dos irmãos Lozano.

Esse feito ocorreu em 1914, quando a Escola Complementar se transformou em Escola Normal. Fabiano Lozano assumiu a cadeira de música e iniciou o Orfeão Normalista, tendo também lecionado no colégio Piracicabano, no qual reunia intelectuais e músicos da época, formando o Orfeão Piracicabano. Além disso, lecionava piano para as internas e criou a Sociedade de Cultura Artística<sup>37</sup>.

A proposta dos irmãos Lozano, ao tratar o canto coletivo como elemento formativo, especialmente no Colégio Piracicabano, encontrava ressonância com a valorização do canto coletivo trazido como herança cultural da expressão de fé dos missionários metodistas que chegaram a Piracicaba. Tendo como base a formação teológica e musical indissociável do exercício da fé, a pedagogia musical desenvolvida especialmente por Fabiano Lozano dialogava com a forma de pensar o processo formativo trazido pelos missionários.

Ressalta Procópio (2014, p. 82):

A rotina escolar era permeada por música, e o cantar e o fazer música sempre estiveram como prioridades da educação trazida pelos missionários norte-americanos. No contexto do 'Piracicabano', eram prestigiados vários estilos musicais, composições dos próprios docentes e estudantes, especialmente nos concertos e saraus e atividades abertas à comunidade. No entanto, *Miss Watts* privilegiava hinos e gostava de ampliar, sempre que possível, a introdução de novos hinos no repertório.

Outro registro encontrado que nos aponta para a existência longa do coro Reverendo James William Koger, está contido no Livro de Actas Das Conferencias

---

<sup>37</sup> Fundada em maio de 1925, pelo Maestro Fabiano Lozano, espanhol radicado em nosso país, que contribuiu para o desenvolvimento da educação musical no Brasil e na formação de corais, tendo sido uma das Entidades Culturais mais atuantes na cidade. Pode-se dizer que foi o "berço" da Escola de Música de Piracicaba e ofereceu sempre concertos elevados, com artistas brasileiros famosos e com muitos instrumentistas extraordinários, especialmente franceses. A SCAP surgiu de um CORO, o "Orfeão Piracicabano", regido por Lozano (MAHLE, ([2021?])).

Trimensaes da Igreja Methodista de Piracicaba, relatada em doze de Janeiro de 1928, quando o Reverendo Guaracy Silveira<sup>38</sup> expõe: “Côro temos um optimo côro sob a direcção de d. Anesia G. de Mattos com quem ficou também a direcção do organ” (Anexo A).

Diante dessa informação, já seria possível constatar a existência quase centenária do coro. No entanto, o boletim “Mensagem”<sup>39</sup>, de 18 de março de 2001 (Anexo B), Marcelo Cachioni<sup>40</sup> relata que a primeira formação de um coro na Igreja Metodista de Piracicaba ocorreu em 1896 (sem uma data precisa), ou seja, quinze anos após a inauguração da igreja de Piracicaba. Como líder da formação do coro, estava Miss Francis Kennedy Brown, irmã do Reverendo James L. Kennedy<sup>41</sup>, cujas atividades musicais em Taubaté haviam se encerrado em 1894, razão pela qual passou a residir em Piracicaba exercendo o cargo de regente. Cachioni, no mesmo boletim “Mensagem” (2001), complementa que, desde 1896 a igreja local sempre teve Coral, que num período foi chamado de ‘Cancioneiros de Deus’, até receber o nome oficial de “Coro Rev. James William Koger”, para homenagear o primeiro pastor missionário que chegou em 1881.

Acerca do atual nome do coro, encontramos nos arquivos do coral relato datado de 1988 descrito pela atual regente Sonia Carmela Falci Dechen, complementando e atualizando relato de um dos seus membros, Seraphim dos Santos<sup>42</sup> (Anexo C), que informava:

---

<sup>38</sup> Segundo Oliveira (2007, p. 1), “Guaracy Silveira, de família rica que empobreceu, estudou para padre, tornou-se pastor protestante e foi o primeiro deputado protestante eleito no Brasil nas Constituintes de 1934 e 1946. Ele é um típico intelectual desse período. Atuou como jornalista e escreveu diversas obras e poesias. Ele se identificava como um político e um religioso liberal”. Foi pastor metodista na Igreja Metodista Central de Piracicaba entre 18/10/1927 e 18/11/1930.

<sup>39</sup> O boletim “Mensagem” é uma publicação dominical da Catedral Metodista de Piracicaba, de cunho informativo, que tem por objetivo relatar as atividades desenvolvidas na semana que passou e divulgar as atividades propostas para a semana a se iniciar. A primeira publicação a qual tivemos acesso foi a do ano de 1969.

<sup>40</sup> Arquiteto e Urbanista. Especialista em Patrimônio Arquitetônico: Teoria e Projeto; Mestre em Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2002); Doutor em Arquitetura e Urbanismo e pós-Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2013). Atua no Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Habitação e Gestão Territorial da Prefeitura Municipal de Piracicaba. Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo das Faculdades Integradas Einstein de Limeira. Perito Judicial Cadastrado no Tribunal de Justiça de São Paulo e no Cadastro Nacional de Peritos. Informações retiradas do currículo Lattes.

<sup>41</sup> Reverendo James Lilbourne Kennedy foi pastor da Igreja Metodista de Piracicaba 19/1/1884 a 01/4/1885. Retornou em 19/7/1889 e permaneceu até 17/12 do mesmo ano. Retomou o pastorado em 10/8/1917 até 10/9/1919.

<sup>42</sup> Seraphim dos Santos era membro e coralista da Igreja Metodista Central de Piracicaba. Faleceu em 2002 com 102 anos. Foi funcionário concursado da Esalq/USP de Piracicaba e se aposentou como secretário. Segundo consulta ao Registro Permanente de Membros da Igreja, correspondente ao período de 1918 a 1981, tornou-se membro em 13/7/1930.

O nome do Coral da Igreja Metodista Central de Piracicaba prende-se às raízes do Metodismo em Piracicaba, pois foi o Rev. James William Koger o primeiro pastor da igreja, fundada em 11 de setembro de 1881. Conhecido apenas como o nome de “Coral da Igreja Metodista”, a adoção do nome de Coral “Rev. James William Koger” deu-se em 1958, em culto solene de dedicação, no qual o Coral estreou também as primeiras becas como uniforme, durante a gestão de Romeu Falci como diretor do Coral.

O fato de ocorrer longa e ininterrupta trajetória do coro configura uma atividade de resistência, pois não foi substituída por formações musicais menos elaboradas em contraposição à música ligeira e permeada de clichês (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Essas formações menos elaboradas corroboram para a degradação do gosto e prejudicam a formação da subjetividade e se caracterizam pelo predomínio do efeito. “A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da ideia e com ela foi liquidada”, observam Adorno e Horkheimer (1985, p. 118), para refletir sobre a tensão entre o todo e o detalhe que é minimizada na construção musical, pictórica e na arte em geral. Para esses autores, nesse processo de semiformação, acentuam-se processos psicológicos de “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119).

A degradação do gosto é resultado do sequestro da singularidade, ou seja, da subjetividade, da autonomia e da consciência crítica pela ação da indústria cultural que promove a coisificação. Utilizando-se da razão instrumental, a indústria cultural passa a dominar e a direcionar tudo como objeto ou “coisa”, seja da ordem do mundo social, seja referente à natureza do interior do sujeito. Quanto à administração da cultura e seus efeitos na subjetividade, Fabiano (1998, p. 161) expõe:

A massificação cultural cumpre assim um papel de não elevar a consciência da massa, mas, ao contrário, das mais diversas e arditas formas, fragmentar a subjetividade humana para nela introjetar uma objetividade ideológica que retroalimente a própria estrutura dominante.

Como consequência desse processo, sobressai um padrão de comportamento conformista, que dificulta a construção de uma relação crítica ao que está posto, de modo a favorecer a “coisificação da consciência”. Localizamos na obra *Minima Moralia*, publicada em 1951, o pensamento de Adorno sobre o conceito

de coisificação, quando consta no aforismo *Reserva de propriedade*: “Em princípio, todos são objetos, mesmo os mais poderosos” (ADORNO, 2001, p. 32).

Utilizando-se dos meios tecnológicos por meio do processo de racionalização, a indústria cultural forja a ilusão de uma realidade reproduzida. Para a manutenção dessa ilusão, se apropria de mecanismos psicológicos com o intuito da adesão, com força persuasiva para minimizar a resistência do sujeito aos processos de manipulação da indústria cultural, que perpassam a falsa noção do novo, a repetição esquemática de padrões culturais e a banalização estética das mercadorias culturais.

A naturalização desse processo somente é possível através da não percepção da própria transformação de si próprio em “coisa,” possibilitando, dentre outros mecanismos psicológicos utilizados, a identificação<sup>43</sup> do sujeito com o produto que resulta em uma consciência e comportamento adaptado e irrefletido. Com o objetivo de criticar a racionalidade instrumental burguesa e suas consequências, na obra *Minima Moralia* (1951), no aforismo, *Falar sempre, pensar nunca*, Adorno (2001) reflete sobre a questão da identificação imediata do indivíduo com a forma de estar organizada a sociedade:

A cultura organizada corta aos homens o acesso à derradeira possibilidade da experiência de si mesmo. O esclarecimento já pronto transforma não só a reflexão espontânea, mas o discernimento analítico, cuja força é igual à energia e ao sofrimento com que eles se obtêm, em produtos de massas, e os dolorosos segredos da história individual, que o método ortodoxo se inclina já a reduzir a fórmulas, em vulgares convenções. [...] Os conflitos perdem assim o seu aspecto ameaçador. São aceites; não sanados, mas encaixados somente na superfície da vida normalizada como seu ingrediente inevitável. São, ao mesmo tempo, absorvidos como um mal universal pelo mecanismo da imediata identificação do indivíduo com a instância social; tal mecanismo já há muito definiu as condutas pretensamente normais (p. 62-63).

A degradação do gosto ocorre devido à administração cultural e teve como consequência a formação regressiva e danificada do sujeito. A semiformação compromete, portanto, a possibilidade de sua emancipação. A degradação do gosto afeta todas as esferas da vida do sujeito e não recai somente na apreciação musical. No aforisma *Mônada*, publicado em *Minima Moralia* (1951), Adorno (2001) faz uma

---

<sup>43</sup> “Conceito psicanalítico de identificação: processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 226).

reflexão acerca da repressão à qual o sujeito é submetido pela sociedade a partir da cultura administrada e que resulta na sua anulação:

Em plena sociedade repressiva, a emancipação do indivíduo não o beneficia, mas antes o prejudica. A liberdade perante a sociedade rouba-lhe a força de ser livre. Pois, por real que possa ser o indivíduo na sua relação com os outros, concebido como absoluto, é uma simples abstração. Nele não há conteúdo algum que não esteja socialmente constituído, nem movimento algum que prescindia da sociedade, que não esteja orientado de modo que a situação social o anule a ele [...] ele empobrece-se, regride ao estado de simples objeto social (p. 154).

Nesse contexto, a música ligeira é aceita sem resistência, pois é tratada como mercadoria e isso só é possível com a retirada da autonomia do sujeito. Ao participar do Coro Rev. James William Koger, em razão da experiência e ao estímulo de um repertório mais elaborado do ponto de vista técnico, o indivíduo constrói uma percepção mais crítica do que se ouve através dos ditames elaborados pela indústria cultural, promovendo assim uma maior possibilidade de autonomia da arte<sup>44</sup>, o que nos leva a considerar o coro um espaço educativo de formação dos sentidos para uma postura crítica frente à realidade.

Diante dessas informações históricas, constatamos que o coro existe há 127 anos e, nos últimos 65 anos, leva o nome do primeiro pastor da igreja, Reverendo James William Koger.

#### **4.3 Dados levantados sobre constância e permanência do Coro Rev. James William Koger**

Com objetivo de demonstrar a longevidade e constância do coro, acessamos na biblioteca da Catedral Metodista de Piracicaba, denominada biblioteca Almir de Souza Maia<sup>45</sup>, boletins “Mensageiro” encadernados e sistematizados anualmente em

---

<sup>44</sup> Ao tratar da origem e autonomia da arte, na obra “Teoria Estética”, Adorno (1982, p. 13) explicita: “A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. Enquanto é preciso manter a sua diferença em relação à simples empiria, ela modifica-se em si qualitativamente. Muitas obras, por exemplo, representações culturais, metamorfoseiam-se em arte ao longo da história, quando o não tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de o ser. A questão, posta antes, de saber se um fenômeno como o filme é ainda arte ou não, não leva a nenhum lado. O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. A tensão entre o que animava a arte e o seu passado circunscreve as chamadas questões estéticas de constituição. A arte é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é.

<sup>45</sup> Sua formação inicial foi na área de odontologia, tendo se tornado mestre e doutor. A partir de 1978, passou a dedicar-se na área educacional especialmente na gestão da educação universitária.

brochuras, cuja edição mais antiga encontrada é de 1969 e que vão até 2014, sendo que não foram localizadas as edições de 1976, 1996 e 1998. Entretanto, duas edições esparsas referindo-se ao coro foram encontradas nos arquivos da Catedral Metodista de Piracicaba com datas de 08 de setembro de 1929 e 25 de novembro de 1934. O teor dessas citações diz respeito a lembretes para os ensaios semanais dominicais e extras que ocorriam ocasionalmente durante a semana, comunicado de férias do coro, divulgação das participações nos cultos dominicais, programações especiais (inclusive festivais), dentro e fora da igreja, convite à congregação para inclusão de novos membros e comunicados sobre eventuais confraternizações do coro.

A publicação de 1929 traz o seguinte lembrete: “ENSAIOS. Os ensaios do côro serão todos os domingos em casa de d. Anésia, rua Riachuelo, 75, às 2 horas da tarde” (Anexo D).

A publicação de 1934 traz os seguintes dizeres (Anexo E):

CÔRO: - Amanhã e depois, as 19,30 horas, haverá ensaio do côro. Pedimos encarecidamente a presença de todos os coristas. Lembremo-nos prezados jovens da sentença amarga dada a mau servo na parábola dos talentos. Um pouco apenas de bôa vontade e tudo se fará perfeita e maravilhosamente.

Em relação aos “Mensagemiro” encadernados (1969 a 2014), levantamos todas as publicações nas quais o coro é citado. Ainda sobre a questão da permanência e regularidade ininterrupta do coro, optamos por sistematizar a análise dos “Mensagemiro” elencando o número de vezes em que ele foi citado. Para isso subdividimos, exceto a década de 1960 em razão de o material referir-se apenas ao ano de 1969, no qual foram encontradas 15 menções ao coro. Na sequência do levantamento, na década de 1970 foram localizadas 108 menções; na década de 1980, chegaram a 382 menções; na década de 1990, foram totalizadas 129; na década de 2000, 135 menções e de 2010 a 2014 foram encontradas 41 menções.

Com esse levantamento, constatamos a regularidade ininterrupta da participação do coro na igreja e fora dela e na maior parte das atividades registradas desde 1969, totalizando 810 menções em 45 anos. Em relação a esse material

---

Foi Vice-Diretor Geral (1979 a 1986) e Diretor Geral (1986 a 2006) do Instituto Educacional Piracicabano (IEP) e Vice-Reitor (1979 a 1986) e Reitor (1986 a 2002) da Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP). Ao longo de sua carreira, dedicou-se também às temáticas culturais, filantrópicas e do terceiro setor, atuando principalmente com: políticas em educação, planejamento, gestão, legislação (ESCAVADOR.COM, 2022).

destacamos três alusões ao coro nos remetendo ao ano de 1969. A primeira refere-se ao “Mensageiro”, de 17 de agosto de 1969 (Anexo F):

NOSSO CÔRO: Depois da experiência do programa do Concílio Distrital e inauguração do nosso salão de cultos em Americana, prossegue, vitorioso, nosso conjunto coral, tornando nosso programa de adoração uma bênção e uma inspiração para todos. Hoje, às 15 horas, todos a postos para o ensaio geral.

Outra informação relevante sobre a participação do coro em parceria com outras atividades musicais, encontramos no mesmo ano, exatamente no Boletim de 5 de outubro (Anexo G):

CORAL E SINFONICA DE PIRACICABA: Após a mensagem que nos trará Dr Samuel R. Smith, Secretário Nacional da Junta de Missões dos Estados Unidos, ouviremos Coral e a Sinfônica de Piracicaba num programa de uma hora, às 20,30 horas do domingo dia 19 do corrente. É oportunidade para fazermos convites especiais para nossos amigos ouvirem um grande pregador e um grande coral e orquestra.

Como já comentado e demonstrado, o coro teve início em 1896 e, através dos documentos encontrados desde 1928, apontam para a presença e permanência das suas atividades musicais dentro e fora do ambiente litúrgico.

Outro ponto importante diz respeito aos regentes<sup>46</sup> que passaram pelo coro. Para tanto, baseados no relato de Sonia Carmela Falci Dechen (1988) (Anexo C), acrescentando informações em relação ao relato do Sr Seraphim (1930 a 1971) (Anexo H) encontrados nos arquivos do coro extraímos o nome da maioria dos regentes desde 1930, apresentados de forma cronológica crescente e os outros nomes, nas Atas já mencionadas. São eles (*in memoriam*): Miss Francis Kennedy Brown (fundadora), Gertis Ferraz Orsi, Anésia de Camargo Gonçalves, América Monteiro (1926 a 1927), Rev. Albert Willard Ream e Ethel Dawsey Ream (1939 a 1940), Orides Penteado, Diva Lemos, Hélio de Almeida Manfrinato (1946 a 1981), Lays Passini, Kim Si Bong, Humberto Cantoni (1982 a 1983), Wesley Jorge Freire (1984). Encontramos além dos já citados, João Augstrose citado como regente em 01/01/1927 no Livro de Actas Das Conferencias Trimensaes da Igreja Methodista

<sup>46</sup> Não localizamos os nomes dos regentes que atuaram frente ao coro antes de 1946, pois o material à disposição nos arquivos do coro não traz menção a respeito. No entanto, encontramos no Registro Permanente de Membros da Igreja Metodista Central de Piracicaba a chegada e saída de Albert Willard Ream (1939 a 1940). Outra exceção é João Augstrose, cujo nome não é citado nos boletins “Mensageiro” pesquisados entre 1969 e 2014, mas foi encontrada citação à sua regência no Livro de Actas das Conferencias Trimensaes da Igreja Methodista de Piracicaba, referente ao período de 1926 a 1927.

de Piracicaba (Anexo I) Constam ainda o nome de três regentes *in vitae*: Suzana Alves Cabral<sup>47</sup> (1985 a 1986), Maria Luisa Moda França Madeira<sup>48</sup> (1986 a 1993) Desde 1993, a regência está a cargo de Sonia Carmela Falci Dechen.<sup>49</sup>

Não pretendemos, neste trabalho, explorar a formação de cada regente, até por uma questão de espaço e tempo de pesquisa. No entanto, ressaltamos que todos os regentes relacionados eram músicos, na sua maioria, amadores. Assim sendo, como músico profissional daremos destaque a Albert Willard Ream em razão de sua contribuição hinológica como arranjador e compositor, cujas obras são executadas pelo coro até os dias atuais<sup>50</sup>. Consta no Livro de Registro Permanente de Membros da Igreja Metodista Central de Piracicaba, página 62 que, no período

---

<sup>47</sup> Iniciou seus estudos de música no piano com sua irmã, aos 5 anos de idade. Formada em Piano pelo Conservatório Dramático Musical de Piracicaba, em 1978. Estudou muitos anos aperfeiçoamento em Piano no Conservatório Dramático Musical de Tatuí. Nesse Conservatório, iniciou seu estudo de Canto Lírico. Fez curso de Regência Coral durante 7 anos com o Maestro Umberto Cantoni, tornando-se sua assistente em Regência no Coral UNIMEP — Universidade Metodista de Piracicaba. Foi Regente Titular do Coral James William Koger, da Catedral Metodista de Piracicaba. A partir de 2010, assumiu a Regência Coral Titular dos Corais Kay Fowell Brown, da Igreja Presbiteriana do Jardim Guanabara (Campinas) e do Coral Evangélico de Piracicaba, no qual continua até o momento. Faz palestras sobre a participação do Canto Coral nos serviços eclesiais evangélicos. Desde 2012, faz parte do quarteto dos Maestros que lidera o Coral Grito de Paz da Universidade Presbiteriana Mackenzie (Campus Campinas). É coordenadora do Espaço Cultural IPJG, desde 2004, realizando Concertos e Recitais de música erudita, na Igreja Presbiteriana do Jardim Guanabara (Campinas). Programa que já faz parte do roteiro cultural de Campinas.

<sup>48</sup> Iniciou seus estudos musicais, em 1973, na Escola de Música de Piracicaba se formando em piano em 1983. Além do piano, estudou cravo, viola e harmonia com o maestro Ernst Mahle. Em 1985, cursou Regência na classe da professora Aparecida Mahle. Foi aluna de regência da maestrina Cíntia Maria A. Pinotti. Como regente, iniciou suas atividades, em 1986, regendo o Coral James William Koger, no qual permaneceu até 1993. De setembro de 1994 a fevereiro de 1988, foi regente da First Assembly of God Choir, em Lincoln, Nebraska Usa e pianista acompanhadora na Escola Dawes Middle School, no ano de 1997. Em 1999, regeu o Coral da Igreja Presbiteriana de Piracicaba. Atualmente, é regente do Coral da Igreja Batista Central de São José dos Pinhais (PR). As informações, aqui relatadas, foram dadas por Sonia Carmela Falci Dechen, ao “Mensageiro”, de 12/10/2003.

<sup>49</sup> Além de engenheira agrônoma pela Esalq/USP e ter destacada atividade profissional como doutora na área de Solos e Nutrição de Plantas, desde 1979, pela mesma universidade, Sônia Dechen se notabiliza também pelas atividades artísticas, dentre as quais: I – Na Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, desde 1958; II – Em 1995, integrou-se ao Coro de Câmara de Piracicaba, sob a regência de Mahle; III – Participou do Madrigal e do Núcleo de Cultura da Unimep; IV – Desde 1961, pertence ao Coral Reverendo James William Koger, da Igreja Metodista; V – Participa, desde 2013, do Coral Luiz de Queiroz da Esalq e, a partir de 2015, integra o grupo Allegro Vocale que se dedica à difusão do teatro musical, cuja regência é de Lucas Lopes (VIEIRA, 2020).

<sup>50</sup> Albert Willard Ream, missionário metodista, foi professor, escritor, compositor, autor de várias obras relacionadas à música na Igreja. Nasceu em Cleveland, Ohio, EUA, em 12 de julho de 1913. Chegou ao Brasil em 1937 e trabalhou na Igreja Metodista do Brasil em Juiz de Fora (MG), em Piracicaba (SP) como Regente do Coro, na igreja Metodista Central em São Paulo e criou a Escola de Música Sacra no Colégio Bennett no Rio de Janeiro. Também em Buenos Aires, Argentina, onde permaneceu por três anos, estabeleceu uma escola de música sacra na Faculdade de Teologia. No retorno aos EUA, em 1957, passou a ensinar na Florida Southern College - FSC, onde formou um coro de sinos manuais. Faleceu em 22/04/1996 (NOGUEIRA, 2011b).

de 1918 a 1981, Albert e Ethel Dowsey Ream foram arrolados como membros de 01/05/1939 a 04/03/1940 (Anexo J).

Outro documento encontrado nos arquivos do coro, datado de 1971, escrito por Seraphim dos Santos, faz breve relato sobre suas atividades entre o período de 1930 a 1971 acerca da situação do coro e da chegada de Albert Willard Ream (Anexo H):

Após esse período com Gertis Ferraz, Anésia de Campos Gonçalves e América Monteiro na regência do Coral, passou ele por um leve declínio em suas atividades até que chegou dos Estados Unidos, para assumir a direção do Coral na Igreja, o distinto casal Maestro Albert Ream e sua esposa Dona Ethel Dawsey Ream que imprimiram novo alento ao Coral, visto tratar-se de especialistas em organização coral, regência, composição e arranjos orquestrais. Sob a batuta de Albert Ream permaneceu o Coro em plena atividade até a sua transferência para São Paulo.

Durante a permanência de Albert Willard Ream, foi destacada a participação de sua esposa Ethel Ream que introduziu algo inusitado para a época: tinha como costume, antes da participação musical do coro no culto, fazer uma exposição para contextualizar a congregação e os coralistas sobre a história do hino, sua inspiração, autoria e época, realizando assim, um preâmbulo pedagógico e didático. Nesse sentido, Seraphim dos Santos traz a seguinte informação (Anexo H):

O que mais nos impressionou durante o reinado de Albert e Ethel Ream, foi a agradável novidade introduzida por Dona Ethel, nas exibições do Coro. Assim que seu marido se colocava à frente do conjunto, ela também dirigia-se à frente da congregação para anunciar o hino a ser cantado em louvor a Deus, contava, a seguir, a história do hino, como ele foi inspirado e por quem e em que época, etc. E contava a história com tanta expressão e clareza que ficávamos empolgados com a narrativa e em seguida, era o hino entoado pelo Coro. Devemos dizer que Dona Ethel é quem dava todo o colorido às histórias dos hinos então executados pelo Coro.

Ao participar de um coro centenário, cuja fidelidade ao repertório é mantida e cuja cultura foi produzida ao longo da sua história, configura-se uma maneira de educar os sentidos para a percepção, mesmo que de forma não reconhecida explicitamente, daquela que é oferecida pela indústria cultural. Na obra “Teoria Estética”, Adorno (1982, p. 29) estabelece contraponto entre arte e o caráter fetichista da mercadoria, com destaque para a questão da autonomia estética, liberdade de concepção artística e a forma autoritária que a administração da cultura se impõe ao espectador.

#### 4.4 Contexto musical

Sobre o repertório do coro Reverendo James William Koger, optamos por destacar obras de compositores relevantes na história da música ocidental, especialmente na música sacro-erudita que contribuíram para surgimento de inúmeras formas de expressão musical, em diferentes períodos<sup>51</sup> da história da música, através dos estilos diversos<sup>52</sup> que se materializaram por meio dos registros gráficos (composicionais), representando o contexto social e religioso de cada época. No entanto, por se tratar de uma temática inesgotável do ponto de vista histórico e estilístico, em razão das limitações de espaço deste trabalho, optamos por destacar alguns aspectos eclesiais, sociais, além de alguns reflexos estéticos que consideramos mais relevantes.

Lovelock (2001, p. 6-7) ressalta:

A história do desenvolvimento de uma arte não pode ser tratada isoladamente. A música, tal como a pintura, a escultura ou a arquitetura, tem sido afetada continuamente por fatores externos, em especial as condições de mudanças eclesiais e sociais. Num estudo relativamente conciso da história da música, é obviamente impossível tratar em detalhe dos efeitos de tais fatores. Pode-se apenas indicar algumas das influências mais destacadas e apresentar suas consequências.

Sendo assim, dentre os 12 compositores mais executados pelo coro Reverendo James William Koger, três deles pertencem a dois períodos históricos distintos: barroco (1600 – 1750) e o clássico (1750 – 1820). Em relação ao período barroco, foram mais executados George Friedrich Haendel (1685 – 1759) e Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). Com referência ao período clássico, foi mais destacado Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).

Como já exposto, a música inserida nos períodos citados tinha como objetivo cumprir a função de preencher as demandas imersas em determinada situação

---

<sup>51</sup> Segundo Bennett (1986, p. 11), podemos dividir a história da música em períodos distintos, cada qual identificado pelo estilo que lhe é peculiar. É claro que um estilo musical não se faz da noite para o dia. Esse é processo lento e gradual, quase sempre com os estilos sobrepondo-se uns aos outros, de modo a permitir que o "novo" surja do "velho". Por isso mesmo, dificilmente os musicólogos estão de acordo a respeito das datas que marcam o princípio e o fim de um período, ou mesmo sobre os nomes a serem empregados na descrição do estilo que o caracteriza.

<sup>52</sup> “Ao escrever uma peça de música, o compositor está combinando simultaneamente diversos elementos musicais importantes que chamaremos de componentes básicos da música. Dentre estes se acham: melodia - harmonia - ritmo - timbre - forma – textura. Empregamos a palavra estilo para designar a maneira pela qual compositores de épocas e países diferentes apresentam esses elementos básicos em suas obras.” (BENNETT, 1986, p. 11).

social, política, econômica e religiosa para atender algum serviço específico dentro ou fora da Igreja. Para isso os músicos eram mantidos economicamente pelo mecenato. Massin e Massin (1997, p. 321, grifo dos autores) explicam que:

O patrocínio ou o mecenato era a instituição social que assegura uma relação estável e relativamente segura entre o músico e seu empregador ou protetor. O músico compunha e tocava para um auditório bem definido, que ele conhecia bastante, em ocasiões que lhe eram familiares e em lugares e conjuntos que conhecia igualmente bem: a corte, a capela, a igreja, o salão, o *collegium musicum* da sua cidade. Nessas ocasiões, a maior parte de suas composições era de obras de circunstância, compostas para um fim bem determinado e que, em seguida, eram deixadas de lado.

O barroco antecede o classicismo, no entanto do ponto de vista composicional, ambos se interrelacionam, pois à medida que um estilo vai se desenvolvendo, aspectos do período anterior continuam vigorando, até que as características do próximo período se estabeleçam, ora mantendo alguns elementos do período anterior, ora apresentando novos elementos. Lovelock (2001, p. 5-6) esclarece:

É preciso entender que não existe uma linha divisória clara entre os vários períodos e estilos; eles fundem-se, sendo a culminação de um estilo parcialmente coincidente com o começo de um novo. Isso pode ser nitidamente percebido em relação a Bach, cujos filhos estavam entre os progenitores do que veio a ser o estilo 'clássico' e que eram propensos a considerar o pai antiquado, referindo-se a ele irreverentemente como 'o Velho Ranzinza'. Tão pouco se deve pensar que um novo estilo de composição significa, por assim dizer, um impulso inesperado. Na verdade, é um desenvolvimento gradual a partir do seu predecessor, que atinge no devido momento seu ponto culminante e germina as sementes do sucessor.

Diante do exposto, temos como objetivo traçar um panorama da música religiosa, especialmente da música coral, para focar o Coro Reverendo James William Koger, através dos programas especiais analisados neste trabalho, que traz em sua história a tradição de executar músicas que representam estilisticamente cada um desses períodos.

Portanto, a permanência longa, ininterrupta e na tradição de execução do repertório sacro-erudito, possibilitou ao coro e à comunidade de fé uma receptividade e compreensão estética que corrobora para que o trato auditivo não se restrinja a músicas de compreensão fácil e imediata como as que foram capturadas e/ou compostas para a indústria cultural.

Apesar de estarem demarcados em diferentes épocas (estilo barroco e clássico), ambos os períodos apresentaram características que contribuíram para a consolidação da música sacro-erudita, especialmente com os compositores citados que se tornaram expoentes da música ocidental. Esses compositores tornaram-se referência de seus períodos, pois suas composições foram inovadoras e souberam capturar a atmosfera histórica de seu tempo, com suas contradições não resolvidas, fazendo com que sua musicalidade influenciasse outros compositores e, conseqüentemente, períodos posteriores. Essas contribuições foram tão significativas que ultrapassaram o contexto religioso e influenciaram significativamente a história da música ocidental.

As músicas sacro-eruditas compostas, nesses períodos, trazem uma estrutura formal, são singulares e apresentam características que, para serem apreciadas, entendidas na sua totalidade, exigem do ouvinte concentração, reflexão, diferentemente da música comercial padronizada, adaptada e, por essa razão, sem que exija empenho do sujeito para significá-la. Entendê-las em sua totalidade significa compreender seu contexto histórico e composicional. Por essa razão, a indústria cultural encontrou dificuldade de apropriar-se delas, pois ao propor fragmentá-las, descontextualizando-as, retirou a complexidade do seu sentido musical.

#### **4.4.1 O Renascimento e suas contribuições para a formação do período Barroco**

Através das artes, o período barroco tem como característica a intenção de causar impacto cultural por meio dos seus ideais estéticos. Para que possamos compreender esses ideais estéticos é preciso levar em consideração o período que o antecedeu. Nele, dentre os vários acontecimentos históricos ocorridos à época, destacamos as alterações proporcionadas pelas Reformas religiosas denominadas Reforma Protestante e Contrarreforma, ocorridas durante o Renascimento (séc. XIV–XVII). Assim, por um lado, desejava-se expandir os preceitos advindos da Reforma Protestante e, por outro lado, a Igreja Católica desejava reconquistar o seu poderio.

Dentre as características dos contextos social e religioso que antecederam a Reforma Protestante,<sup>53</sup> iniciada por Martinho Lutero, constavam conflitos políticos, sociais e econômicos, além das questões religiosas proporcionadas pela igreja de Roma. Segundo Matos (2011, p. 6):

Havia muita violência, baixa expectativa de vida, profundos contrastes socioeconômicos e um crescente sentimento nacionalista. Havia também muita insatisfação, tanto dos governantes como do povo, em relação à Igreja, principalmente ao alto clero e a Roma. Na área espiritual, havia insegurança e ansiedade acerca da salvação em virtude de uma religiosidade baseada em obras, também chamada de religiosidade contábil ou 'matemática da salvação' (débitos = pecados; créditos = boas obras).

Na medida em que o pensamento difundido na Idade Média<sup>54</sup> (Teocentrismo) foi sendo superado, uma nova visão de homem e de sociedade foi sendo consolidada. Esse processo trouxe o homem ao centro das atenções (Antropocentrismo) por valorizar a racionalidade e a vida material, sem, no entanto, desconsiderar a dimensão divina. A esse processo deu-se o nome de Renascimento<sup>55</sup>. Cavini (2011, p. 105) expõe:

A ideia de 'renascimento', portanto, não foi estranha a uma época cujos pensadores e artistas se consideravam restauradores do saber e das glórias da Grécia e Roma antigas. Entretanto, essa ideia tinha ainda outra faceta: a de uma nova atenção consagrada aos valores humanos, por oposição aos valores espirituais medievais. Artistas e escritores voltaram-se tanto para os temas profanos como religiosos e procuravam que suas obras fossem compreensíveis agradáveis aos homens, além de aceitáveis aos olhos de Deus. Pela rápida evolução que a música passou ao longo da Renascença (e momentos diferentes nos diversos países), não é possível definir um estilo musical renascentista único. A Renascença foi mais um movimento cultural geral e um estado de espírito que um conjunto específico de técnicas musicais.

---

<sup>53</sup> "A Reforma Protestante teve início formal em 31 de outubro de 1517, quando o monge agostiniano Martinho Lutero (1483-1546) publicou 95 teses na cidade de Wittenberg, na Saxônia, atual Alemanha, contra algumas doutrinas oficiais da Igreja romana, doutrinas que ele considerava abusivas, entre elas, a das indulgências." (RAMOS NETO, 2019, p. 206).

<sup>54</sup> De acordo com Massin e Massin (1997, p. 125-126): "Não se deve pensar a Idade Média como idade das transições, segundo a crença tantas vezes reiterada. Mas, como idade da gênese da arte no Ocidente, com formas que, em todos os domínios, tão logo apareciam impunham-se com a forma de obras-primas consumadas, escapando às vicissitudes da História e triunfando sobre a precariedade das técnicas graças à força unificadora de algumas grandes correntes de pensamento. Desde os primeiros tempos, as obras de beleza, sejam elas oferecidas por soberanos ou bispos, à glória de Deus ou sejam à edificação de seu povo, constituem - como acontece igualmente em relação ao conjunto do saber - o fruto da reflexão dos cléricos".

<sup>55</sup> "O termo refere-se ao objetivo de intelectuais e artistas da época em repudiar a era anterior (a Idade Média) e restaurar os ideais filosóficos e artísticos da Antiguidade clássica. O período renascentista foi sucedido pelo barroco. Elementos do estilo barroco já são prematuramente encontrados na segunda metade séc. XVI, mas a polifonia imitativa renascentista continuou a ser usada, sobretudo em música sacra, durante o séc. XVII e mais adiante, amplamente reconhecida como um modo adequado para a música eclesiástica." (SADIE, 1994, p. 776).

Em relação ao período que antecedeu a época do Renascimento, o papel da música sacro-erudita na idade medieval, não tinha como objetivo atingir a população, já que ficava restrita somente ao clero no âmbito do espaço religioso. Entretanto, fora da igreja a música profana era difundida pelos trovadores que musicavam poemas de temas amorosos e heroicos. As razões para essa restrição musical estavam no fato de que o texto religioso musical era executado em latim e não na língua vernácula, além disso, a forma composicional rebuscada dificultava o entendimento dos fiéis, provocando o afastamento e a apatia. Segundo Palermo (2018, p. 21):

A música na igreja, ou da igreja, mais propriamente dizendo, pois era de fato dela o domínio na idade medieval, tinha caráter excludente. O texto em latim, as longas frases musicais com sílabas espaçadas na melodia faziam com que o entendimento de texto, até mesmo de uma única palavra, se perdesse. Com o avançar da Idade Média, os compositores a serviço da igreja criam técnicas composicionais complexas, chamadas de contraponto<sup>56</sup>, onde as melodias são sobrepostas e entremeadas por diversas vozes, e ocasionalmente até mesmo com texto justapostos em línguas diferentes, mantendo apenas o cantochão em latim no tenor como base musical de toda a estrutura vocal. Tal estilo é conhecido como motete.

Foi no processo de ruptura com os preceitos medievais que surge a Reforma Protestante e a Contrarreforma. Sendo assim, o Renascimento representou um período profícuo para que mudanças ocorressem no contexto musical sacro-erudito, uma vez que a Reforma Protestante estava inserida em bases renascentistas que tinham como inspiração a revisitação ao pensamento dos filósofos gregos Aristóteles e Platão que reconheciam o potencial educativo e ético da música. Acerca do pensamento dos filósofos, Palermo (2018, p. 24, grifos do autor) sintetiza:

Fazia parte do Renascimento a ideia do *ethos* em música, ou seja, a crença no poder educativo e ético da música e sua influência no homem e sociedade. Essa ideia foi resgatada dos filósofos clássicos, como era proposto pela Renascença. A antiga doutrina do *ethos* da música, suas qualidades e efeitos morais, fez com que Pitágoras associasse à música as teorias matemáticas do universo. Tanto o universo como a música são regidos por leis da física, leis da natureza, sendo a música um microcosmo desse universo.

---

<sup>56</sup> Esta é a gênese do termo contraponto, conforme Massin e Massin (1997, p. 53, grifo dos autores): “Chama-se *contraponto* a arte de combinar entre si as linhas melódicas. O primeiro ‘gesto contrapontístico’ esboçou-se na Idade Média, ao que tudo indica no século IX, quando os monges tiveram a ideia de acompanhar o cantochão com uma segunda voz que seguia a melodia gregoriana, em paralelo, à distância de um intervalo de quarta. Esta primeira *polifonia* (música a várias vozes) denominava-se, em latim, *organum*. A cada nota do *cantochão* correspondia uma nota do acompanhamento: *punctum contra punctum* (ponto contraponto)”.

É importante ressaltar que, ao trazer à tona a ideia de música como linguagem ética e educativa, os humanistas renascentistas a aproximaram de maneira mais íntima das artes literárias quando se buscou unir a poesia e o som atribuindo-lhes ritmo. O objetivo era fornecer à palavra emoções e sentidos, preceitos esses anteriormente ignorados, principalmente no âmbito religioso. Nesse sentido explica Palermo (2018, p. 24):

Outra questão herdada dos clássicos e retomada pelo pensamento renascentista é a da íntima união entre melodia e poesia. Para os antigos gregos, esses conceitos eram sinônimos, pois não se concebia tal separação. A música puramente instrumental não fazia sentido. O conceito de belo e de harmônico era justamente a arte do canto expressando a palavra num perfeito sincronismo. Sendo assim, não era uma conceituação estética apenas, mas um pré-requisito legal e social.

A Reforma Protestante, influenciada pelo Renascimento que tinha em seus alicerces a visitação ao pensamento dos clássicos gregos, nos quais a música era considerada como elemento ético e educativo, teve como objetivo torná-la acessível a todos os fiéis para que pudessem compreender o Evangelho. Consoante Palermo (2018, p. 23):

É neste ambiente cultural dos séculos XV e XVI que os reformadores se encontram. Como homens de seu tempo, imersos na perspectiva sociocultural e nas demandas da época, absorveram positivamente os ideais renascentistas com discernimento, aproveitando o que era necessário. A exemplo disto, na música, a sua nova estética aliando-se ao texto, como um dos feitos do Renascimento, foi prática adotada pelos reformadores, bem como a clareza sonora e a expressão musical diante do ouvinte.

Para tanto, foram implementadas inovações musicais que se mostraram antagônicas ao que era praticado até então pela igreja de Roma e que influenciaram os rumos que a música sacro-erudita seguiu no período subsequente, não somente através de Haendel e Bach, que eram luteranos, mas por demais compositores. Dentre as inovações, destacou-se a prática do canto comum, ou seja, a possibilidade do canto congregacional que passou a ser executado na língua vernácula. Cavini (2011, p. 113) comenta que:

À parte das questões puramente doutrinárias, os objetivos musicais dos reformadores, tanto na Inglaterra, Alemanha como na França, eram praticamente os mesmos: que as letras das canções, no vernáculo, deveriam ser ouvidas e entendidas pela congregação, e que as próprias congregações deveriam participar no canto. Uma das características

principais que distinguem a Reforma na música é, sem dúvida, a participação vocal ativa dos fiéis no culto.

A música instrumental continuou alcançando notoriedade não somente como acompanhante das vozes, mas também como solista, no entanto, o protagonismo permaneceu na música vocal. Cavini (2011, p. 106-107, grifo do autor) observa:

Em se tratando da música instrumental, até a Renascença, ela nunca alcançou um *status* tão elevado. Os instrumentos já não eram mais usados somente para acompanhar as vozes, mas sim como solistas. Por que esse interesse dos compositores pelos instrumentos e pela música instrumental? Entretanto, apesar do crescimento da importância da música instrumental no cenário musical, a música vocal continuou sendo importante neste período, especialmente com os madrigais e na música sacra.

Através da prática do canto congregacional foram implementadas melodias simples, inclusive melodias populares já conhecidas, que podiam ser executadas em uníssono, ou seja, a uma só voz, chamados de hinos que foram, ao longo da história compilados em hinários. Com o passar do tempo, paralelamente ao desenvolvimento da linguagem musical e instrumental, ocorreu a fundamentação da música coral contrapontística polifônica<sup>57</sup>, sendo Lutero o principal responsável por seu estabelecimento com o denominado coral Luterano<sup>58</sup> que conquistou maior relevância quando, ao cumprir o objetivo de dar destaque e clareza ao texto, a melodia passou a ser executada na voz aguda por diversas vezes acompanhada pelo órgão. Palermo acrescenta (2018, p. 28):

[...] com o passar do tempo, foi o coral em vozes com a melodia na voz aguda, que dava maior clareza. A antiga prática do tenor, uma voz intermediária, sustentando a melodia e as demais vozes numa liberdade contrapontística da polifonia, foi novamente e gradativamente ressurgindo na igreja protestante através dos mestres. Contudo, esses arranjos corais polifônicos não se prestavam à congregação, mas apenas a um coro experiente. A publicação de hinos em forma coral simples cresceu no final do século XVI. Também surgiu a prática de usar o órgão como

<sup>57</sup> “Dominante nos primeiros dez séculos da música religiosa cristã. Sua forma foi sempre monódica, isto é, de uma única melodia. O acompanhamento ao órgão origina a música simultânea a várias vozes, tornando-a polifônica, a partir do século X. Da simultaneidade de diversas melodias e das diversidades dos movimentos surge o *contra-ponto* (punctus contra punctus = nota contra nota), tornando-se assim uma forma de música na idade média. A polifonia origina o movimento denominado ‘ars nova’, notável progresso da criação musical.” (ELLMERICH, 1964, p. 28, grifo do autor).

<sup>58</sup> “O coral Luterano tem como característica transpor os textos para poemas curtos e fixá-los em música de forma simples, tão clara, fácil e ‘memorizável’ quanto uma canção popular. O coral Luterano, portanto, serve de suporte a esta modalidade de texto. E mais: melodia e texto eram indissociáveis, um evocando imediatamente o outro. Impõem-se, então, a impossibilidade de separar o campo musical não apenas do religioso, mas do sociológico e do cultural. Para Lutero, ele próprio músico, a música tinha importância primordial.” (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 289-290).

acompanhamento das mesmas vozes corais enquanto a congregação cantava a melodia em uníssono.

A partir das orientações teológicas de valorização da participação dos fiéis através da música, a Reforma Protestante redireciona a estética, com isso, redimensiona o papel do canto com a participação congregacional. Tal movimento consolidou o apogeu da polifonia, especialmente com os motetos e policorais<sup>59</sup> que poderiam ou não estar acompanhados por instrumentos. Esse novo caminho da música religiosa passou a ser compreendido e apropriado pelos compositores da época, influenciando os rumos dos futuros compositores barrocos, especialmente Bach, um dos mais executados pelo Coro Reverendo James William Koger.

Grout e Palisca (1988, p. 281, grifos dos autores) contextualizam:

Ao final do século XVI, os compositores da Alemanha protestante começaram a fazer aquilo que haviam feito os compositores católicos do século XV — utilizar as melodias tradicionais como material de base para a livre criação artística, dando-lhe uma interpretação individual e acrescentando-lhe pormenores descritivos. A estas novas composições deu-se o nome de *motetes corais*. Um exemplo do motete coral luterano é o *bicinium* (canção a duas vozes) baseado no coral *Vater unser* («Pai nosso») de Michael Praetorius<sup>60</sup>. Os compositores de motetes corais podiam afastar-se completamente das melodias corais tradicionais, e assim faziam, embora continuassem a usar material melódico ligado ao estilo do coral ou do *Lied*. O aparecimento destes motetes confirmou a divisão que sempre existira na música protestante entre os simples hinos congregacionais e a música mais elaborada para um coro com formação musical. Os principais compositores de motetes alemães do final do século XVI foram Hassler, Johannes Eccard (1553-1611), Leonhard Lechner (c. 1553-1606) e Michael Praetorius. A sua obra definiu o estilo da música sacra luterana na Alemanha e abriu caminho a uma evolução que viria a culminar, mais de cem anos depois, em J. S. Bach.

Diante desse contexto, constatamos que há íntima ligação entre fato histórico e seu impacto no estilo da música que passou a vigorar nas Igrejas Reformadas e que foi rapidamente sentida em outras direções, tais como Lovelock (2001, p. 7-8, grifo do autor) descreve esses desdobramentos:

<sup>59</sup> Conforme Sadie (1994, p. 733), “Designa a música escrita para dois ou mais coros. A técnica foi desenvolvida no séc. XVI em Veneza e Roma”.

<sup>60</sup> Raynor (1986, p. 238, grifo do autor) descreve que “houve evolução musical nas igrejas porque o sistema luterano criou um modo que assimilava a transformação musical. A principal obra musical que outrora havia sido o moteto, cresceu. O arranjo sugerido de Praetorius para o *Pai nosso* mostrava o modo como o moteto podia estender-se no que as autoridades depois chamaram de ‘*concertato coral*’ elaborando uma obra complicada e impressionante a partir de um hino popular e de sua melodia”.

O mais notável, para citar um exemplo específico, foi a introdução do coral por Lutero. Nele se originou o *Prelúdio Coral*, uma forma de composição cuja perfeição foi atingida por Bach, de quem muitas das obras nesse gênero são de insuperável beleza. Entretanto, se Lutero nunca tivesse desencadeado sua luta contra os abusos na Igreja, os prelúdios corais de Bach, bem como suas cantatas e Paixões, talvez nunca tivessem sido escritas.

A Contrarreforma, portanto, foi um movimento de reação da Igreja de Roma à Reforma Protestante, embora o catolicismo vivenciasse internamente tensões que apontavam para necessidade de repensar posicionamentos teológicos, políticos e sociais bem anteriores à Reforma Protestante. Assim, com o advento da Reforma Protestante esse processo de repensar posicionamentos tornou-se imperativo. Besen, (2016, p. 281) comenta:

A historiografia protestante prefere responder que não era possível uma reforma católica, porque a Igreja medieval estava corrompida pela ânsia do poder e pela negação da importância direta da Palavra de Deus. A voz de Martinho Lutero acordou-a, razão pela qual a Igreja deve ao Protestantismo a sua renovação. Da parte católica, afirma-se que já havia fermentos de renovação no século XV, prolongando-se pelo século XVI, como se verá. Há uma reforma espontânea, mesmo sem a intervenção de Lutero, e não se pode estudar a Igreja somente a partir de suas hierarquias [...]. Antes de Lutero havia um movimento espontâneo de renovação, com resultados escassos, longe de uma renovação séria e profunda. A resistência partia da Cúria: pontífices, cardeais e funcionários não se conscientizavam da situação religiosa e jaziam na indolência e na mundanidade. Centro dessa resistência era sobretudo a nepotista política papal e a oposição da Cúria romana ao Concílio, cujos resultados poderiam alterar o status quo. A casca dos velhos costumes era muito grossa para que pudesse ser removida a partir de dentro.

A música na Igreja de Roma manteve-se nos padrões tradicionais, ou seja, a execução dos *tropos*<sup>61</sup> e o canto eclesiástico monódico mantiveram-se em relativo progresso com relação às novas melodias. De acordo com Massin e Massin (1997, p. 152, grifo dos autores):

[...] desde o século IX, no ocidente, seja por feito de uma tradição reencontrada ou de uma pura invenção, os *tropos* surjam na liturgia, primeiro na da missa, depois nas dos ofícios. O período mais fecundo situa-se entre os séculos X e XII, quando o canto eclesiástico monódico atingiu

---

<sup>61</sup> Conforme Massin e Massin (1997, p. 152, grifos dos autores), “o termo Tropio (do grego *tropos*, melodia) designa, desde o século V, hinos breves que se cantam depois de cada versículo de salmo. Na Idade Média, *tropus* é o nome dado a uma figura de retórica, e o adjetivo *tropológico* refere-se, desde São Jerônimo, ao sentido alegórico de um texto, por oposição ao sentido literal. Na esfera da música monódica, o termo *tropo* define-se como o ‘desenvolvimento musical ou literário, ou ainda músico-literário, de uma peça de canto, ou de uma parte de peça de canto, que figura no gradual onde se encontram os cânticos das missas e no antifonário que contém os do ofício’ (Miguel Huglo)”.

seu apogeu, mas a invenção de novas melodias prosseguira de maneira mais ou menos regular até o século XVI.

Diante da necessidade de repensar os postulados da Igreja Católica, no contexto das consequências da Reforma Protestante, ocorreu o Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, que, em relação à música, proíbe adesão a inovações, de modo que decreta o retorno exclusivo dos modelos do canto gregoriano (MASSIN; MASSIN, 1997). Entretanto, mesmo com as restrições, não foi possível limitar completamente a influência da música que a Reforma propôs. Raynor (1986, p. 146, grifo do autor) explica que:

O Concílio de Trento, convocado para reformar tudo o que precisasse de reforma na Igreja católica, e modernizar tudo o que fosse necessário nas suas práticas, reuniu-se pela primeira vez em 1545. Suas reuniões continuaram intermitentemente até 1563. A regulamentação da música religiosa não era tarefa que ele considerasse da maior urgência, mas havia um sentimento generalizado de que durante o século anterior a 'secularização' da música religiosa se operara quase que sem oposição, que as trabalhadas composições vocais e instrumentais permitidas nas igrejas acabaram por substituir o culto e que se impunha um retorno à simplicidade. O bispo Cirillo Franco de Loretto, por exemplo, no terceiro livro de sua *Lettere volgare di diverso nobilissimo Huomini*, publicado em Veneza em 1577, valeu-se de uma de suas cartas (de 16 de fevereiro de 1549) a Ugolino Guateruzzi, para queixar-se sobre 'a impropriedade da música coral moderna na missa e no canto eclesiástico'.

Sendo assim, em meio às tensões, no transcorrer do tempo, a Contrarreforma acompanhou o estilo proposto pela música Protestante, ou seja, uma música menos rebuscada e com menor complexidade contrapontística e rítmica, com o propósito de valorizar a homofonia. Contudo, assim como no protestantismo, não houve o abandono da polifonia. Grillo *et al.* (2012, p. 10) observa que:

Era a época da Companhia de Jesus (os jesuítas) e do Concílio de Trento. Foi um período de reformas na igreja Católica. Os jesuítas divulgaram as Artes Plásticas e a Música, que deviam representar a verdade religiosa. Os fiéis deviam entender bem os textos e todas as vozes dos corais deviam cantar o mesmo texto. As músicas eram cantadas sem instrumentos, a capela. Palestrina<sup>62</sup> é o mais importante compositor desse novo estilo.

---

<sup>62</sup> "Nome da pequena localidade próxima de Roma onde nasceu o compositor Giovanni da Palestrina. Foi menino do coro e recebeu a formação musical em Roma; depois, em 1544, foi nomeado organista e mestre de capela na cidade natal. Em 1551 tornou-se *mestre* da Cappella Giulia de S. Pedro de Roma; em 1554 publicou o primeiro livro de missas, dedicado ao seu patrono, o papa Júlio III. Foi por breves meses, em 1555, cantor da Cappella Sistina, a capela oficial do papa, mas teve de abandonar o cargo por ser casado, não satisfazendo, por conseguinte, o requisito do celibato. Ocupou depois o posto de *mestre de capela* em S. João de Latrão (Roma), e seis anos depois transferiu-se para um cargo semelhante, mas de maior importância, em Santa Maria Maior. De 1556 a 1571 ensinou no recém-criado Seminário Jesuíta de Roma. Em 1571, foi de novo chamado a S. Pedro, onde

A habilidade composicional de Palestrina não encontrou obstáculo na Igreja de Roma, pois conseguiu que a mensagem cantada (“a capela”), com expressividade equilibrada apesar de polifônica – a maioria das suas composições foi escrita a quatro vozes<sup>63</sup> - fosse compreendida pela congregação. Para Grout e Palisca (1988, p. 287):

Não há compositor anterior a Bach cujo renome iguale o de Palestrina, nem outro cuja técnica de composição tenha sido objecto de análise tão minuciosa. Palestrina foi cognominado «o príncipe da música», e as suas obras consideradas como a «perfeição absoluta» do estilo sacro. Quase todos os autores são unânimes em afirmar que ele captou melhor do que qualquer outro compositor a essência do carácter sóbrio e conservador da Contra-Reforma. Não muito depois da sua morte era corrente considerar-se o «estilo de Palestrina», o estilo palestriniano, como o modelo da música sacra polifônica.

Sendo assim, o Renascimento, tanto do ponto de vista da Reforma Protestante (coro luterano), quanto no correspondente à Contrarreforma (Palestrina), consolidou a polifonia vocal, com a intenção da valorização do texto. Isso para atender anseios de aproximar os fiéis de suas práticas religiosas, pavimentando o surgimento e desenvolvimento do período barroco que trouxe novos princípios musicais que simbolizaram o espírito da época. De acordo com Cavini (2011, p. 141), “expressando todo o contraste e dualismo entre a espiritualidade e teocentrismo medievais e o racionalismo e antropocentrismo renascentistas”.

Raynor (1986, p. 210) complementa:

Por tudo isso, o fator decisivo na vitória do barroco foi a consonância dele com a perspectiva da época. Um catolicismo purificado e, pouco depois, um protestantismo impregnável recorriam ambos à música para exemplificar a sua glória e a sua fé. Para os jesuítas, por exemplo, as emoções do novo estilo eram valiosas simplesmente porque maravilhosas e punham seu encanto a disposição da Igreja. O estilo barroco exemplificava a fé, sendo, portanto, inestimável tanto para católicos como para protestantes [...]. A música barroca explorava não apenas o princípio da monodia e seu acompanhamento harmonicamente motivado, mas também um novo princípio de composição por contraste. Esses novos princípios levaram a estruturas musicais de grande robustez e força, e forjaram uma ligação com a religião, tanto católica como protestante, graças à posição que atribuíram ao texto.

---

permaneceu como *mestre* da Cappella Giulia até sua morte, em 1594.” (GROUT; PALISCA, 1988, p. 286, grifos dos autores).

<sup>63</sup> “Outra particularidade do conservadorismo de Palestrina diz respeito ao fato de muitas obras serem apenas para quatro vozes numa época em que os compositores escreviam normalmente para cinco ou mais vozes, sendo que, cerca de um quarto dos motetes, um terço das missas e quase metade dos madrigais são escritos nessa forma.” (GROUT; PALISCA, 1988, p. 288).

#### 4.4.2 Contextualizando o período barroco

Dentre os vários acontecimentos do contexto da formação do barroco, ocorreu a consolidação de governos absolutistas europeus, a revolução comercial e o conseqüente fortalecimento da burguesia, além dos desdobramentos da Contrarreforma. Paula (2021, p. 561) destaca que:

A arte barroca aconteceu num período em que a Europa vivia o início de governos absolutistas, onde o Rei representava Deus na terra, a revolução comercial que fortalecia a classe burguesa e também a Reforma Protestante a qual estava ocasionando muitas perdas de receitas para a Igreja Católica [...] a Igreja Católica organizou a Contra-Reforma, usando a arte para divulgar o catolicismo e influenciar pessoas.

Conhecido por sua grandiosidade e imponência esse estilo musical foi valorizado pela monarquia e pela Igreja, pois servia para a propagação de prestígio e poder, ou seja, uma música que estava submetida aos domínios culturais e sociais da época de conflitos religiosos, no campo do pensamento filosófico e teológico.

Para Massin e Massin (1997, p. 315-316):

Encarar a música da época como parte integrante de um todo cultural e sociológico mais vasto justifica-se completamente, tanto mais que, nas concepções dos contemporâneos e na prática cotidiana de então, a música não gozava de uma independência pronunciada em relação aos outros domínios da cultura e da vida social, mostrando-se, ao contrário, acentuadamente inserida nesses domínios. Para as mentes daquele tempo, a música estava também integrada no mundo cósmico, no universo como um todo. Época de unificação e de absolutismo monárquico. Para a era barroca a música devia servir àquele que se situava no ápice da hierarquia social, o monarca. Mas também estava a serviço de Deus: chegava mesmo a existir uma música celeste e angélica. Observa-se inclusive, com muita frequência, um certo paralelismo de estilo e de caráter entre a música de igreja e a música de corte, que estava organizada, hierarquizada, sujeita ao fausto que cercava o rei e a um rigoroso cerimonial, regulamentado nos menores detalhes.

O estilo barroco, que surgiu nas regiões que hoje formam a Itália e avançando nos séculos XVII e XVIII, mostra-se tão rico e denso que corresponde a um período em que vários estilos afloraram simultaneamente. Destacamos algumas características musicais mais representativas desse período, tais como, o uso da polifonia e contraponto, a valorização da ornamentação e do contraste em relação à dinâmica.

Embora a polifonia vocal tenha se consolidado e se destacado no Renascimento, sua forma foi perpetuada por compositores de períodos posteriores,

como no barroco, trouxe novos elementos composicionais. Raynor (1986, p. 209) ressalta:

Uma mudança de estilo tão decisiva como a que transformou a música renascentista nos 50 anos entre 1575 e 1625 não assinalava o esgotamento do ideal polifônico que motivara os compositores do Renascimento, porque a polifonia simplesmente se tornou um dos muitos elementos possíveis numa linguagem musical mais plena e, por muitos anos coexistiu independentemente lado a lado do novo estilo. Monteverdi<sup>64</sup>, fora de qualquer dúvida o maior compositor do primitivo barroco foi nomeado para a Catedral de São Marcos em Veneza para restaurar o velho estilo coral no qual sabia escrever de maneira tão fluente e natural como o fazia no estilo barroco que ajudou a inaugurar. O que mudou foram as atitudes e sentimentos de uma geração, e a música mudou com eles.

Para representar a grandiosidade da música barroca, foram valorizados aspectos que, segundo Medaglia (2008), apresentavam “a implantação de uma dramaturgia sonora”. Essa dramatização ocorreu pela valorização sobretudo dos contrastes, em meio a demais características que também se sobressaltaram. Sobre isso, explica Cavini (2011, p. 141, grifo do autor):

Se comparada aos períodos anteriores, a música barroca geralmente é conhecida pelos ritmos enérgicos, pelas melodias extensas e fluentes, pelo emprego de muitos ornamentos e pelo contraste de timbres instrumentais e sonoros. É a época dos contrastes, do *chiaroscuro* da pintura que se traduz na música, principalmente, pelos constantes contrastes sonoros de forte-piano.

De acordo com Medaglia (2008, p. 53), “as grandes formas do estilo barroco foram a ópera<sup>65</sup>, o oratório<sup>66</sup> e a cantata<sup>67</sup>”. Preservando ideias do período, as três se caracterizaram: pela declamação dramática (recitativo); pela canção-solo acompanhada (árias e arioso) e pelos coros e orquestra. Meira (2007, p. 18) relata:

A música composta aproximadamente entre 1600 e 1750. Foram retomadas as tessituras mais leves e simplificadas. A melodia ganhou mais força em relação à harmonia, tendo o baixo-contínuo como base de quase toda

---

<sup>64</sup> “Cláudio Monteverdi nasceu em 15 de maio de 1567, em Cremona. Era mais velho de cinco filhos de pai médico. Sua educação musical foi confiada a Marc-Antoine Ingegneri, mestre de capela da capital de Cremona que lhe permitiu a herança da escola franco-flamenga, mas que sobretudo fez seu discípulo descobrir a arte dos madrigalistas (Willaert, Ruffo, Cyprien de Rore, Marenzio). Apesar das influências de seus predecessores imediatos, Monteverdi permaneceu profundamente impregnado do rigor formal e da concisão do estilo dos antigos mestres.” (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 329).

<sup>65</sup> “Peça teatral em vários atos, inteiramente cantada com orquestra.” (MEDAGLIA, 2008, p. 316).

<sup>66</sup> “Composição para vozes e orquestra, com texto geralmente tirado da Bíblia.” (MEDAGLIA, 2008, p. 317).

<sup>67</sup> “São obras para solistas e coro, acompanhados por orquestra e contínuo, lembrando um oratório em miniatura.” (BENNETT, 1986, p. 39).

composição, guiando-a do começo ao fim (essa base era executada por um instrumento de teclado, que poderia ser um cravo ou um órgão, ou pelas cordas graves). No final do século XVII o sistema de modos foi substituído pelo sistema tonal (tons maiores e menores). Desenvolvem-se as formas das cantatas, oratórios e surge a ópera. A música é exuberante, fazendo uso de muitos ornamentos e do contraste forte-piano (forte-suave).

Outro destaque para esse período diz respeito à valorização da música instrumental por estar posicionada em paridade com a música vocal. Por essa valorização é que puderam, nesse período, ser criados estilos como o concerto<sup>68</sup> e a suíte<sup>69</sup>, ambos totalmente instrumentais. Destacamos ainda que os instrumentos se deslocam de meros acompanhamentos das vozes para figurarem como protagonistas em muitas peças. Medaglia (2008, p. 67) complementa: “No período barroco a música instrumental se iguala à vocal em importância. São novas formas composicionais, linguagem própria, aperfeiçoamento dos instrumentos que havia na Renascença e, sobretudo, uma enorme quantidade de autores”.

Esse autor esclarece que o apogeu desse período ocorreu com os compositores Johann Sebastian Bach e George Friedrich Haendel, justamente os dois compositores barrocos que mais foram interpretados pelo coro Reverendo James William Kogger nas programações especiais:

O ponto culminante da música barroca deu-se com a obra de dois autores alemães, nascidos em cidades próximas, mas que nunca se conheceram: Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750) e George Friedrich Haendel (Halle 1685 – Londres 1759). Bach contribuiu mais como autor de música religiosa e instrumental e Haendel, mais na área do oratório e ópera (p. 55).

Bennett (1986, p. 43) apresenta as características principais do período Barroco:

[...] a retomada das texturas mais leves e homofônicas, ou seja, uso de uma voz principal única (vocal ou instrumental), mas logo assistiu-se a volta das texturas polifônicas; uso do baixo-contínuo: executado por instrumentos que, tocando acordes mais abaixo da voz solista (durante toda a música, direcionando-a), dão ‘profundidade ao quadro’; valorização do individualismo através da música composta para solistas; maior trabalho melódico, procurando o significado das letras; surgimento da ópera, que em

<sup>68</sup> “Termo frequentemente aplicado ao séc. XVII à música para conjunto de vozes e instrumentos. Desde então, costuma indicar uma obra em que o instrumento solista (ou um grupo instrumental solista) contrasta com um conjunto orquestral.” (SADIE, 1994, p. 211).

<sup>69</sup> “Conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta; no período barroco, um gênero musical que consistia em vários movimentos na mesma tonalidade, alguns ou todos baseados em formas e estilos da música de dança (no barroco, também se usavam termos como ‘partita’, ‘abertura’, ‘ordre’ e ‘sonata de câmara’).” (SADIE, 1994, p. 915).

vez da grande complicação polifônica (o que fica sugerido pelas artes plásticas) traz a clareza do canto solo; principais tipos de música: coral, recitativo e ária, ópera, oratório, paixão, cantata, aberturas, tocatas, suíte de danças, sonatas e concertos; criação do concerto: composição para um grupo maior de instrumentos (a orquestra), tendo um deles como solista. Quando havia mais de um instrumento solista dava-se o nome de concerto grosso. A música é exuberante: ritmos enérgicos a impulsionam para frente, com linhas extensas, muitos ornamentos e contrastes de timbres instrumentais.

Em síntese, compreendemos que a música no período barroco se caracterizou por sua teatralidade. Ou seja, por sua dramaturgia sonora e por sua grandiosidade e imponência, representada através dos efeitos espetaculares.

#### 4.4.3 A música de Haendel

Haendel (1685 – 1759) não vem de uma família de músicos, mas demonstrou talento musical desde muito cedo, o que possibilitou que seu pai o autorizasse a iniciar estudos com Friedrich Wilhelm Zachow<sup>70</sup> (1662 -1712), um importante músico da época. Considerado culto e professor talentoso, possuía inúmeras partituras de músicas alemãs e italianas que as apresentou ao seu aluno Haendel (MASSIN; MASSIN, 1997). Nascido na Alemanha, mas, em razão de suas constantes viagens, abarcou na construção do seu estilo influências, além da germânica, a italiana e a inglesa. Suas composições revelam características próprias que traduzem um estilo barroco mais tardio. Isso significa dizer que se utilizou de artifícios composicionais, tais como Medaglia (2008, p. 79, grifos do autor) expõe:

A música de Händel é uma mistura dos estilos nacionais italiano, alemão e inglês. Revela características do estilo barroco mais maduro: maior rigor formal, estruturas definidas, ornamentação melódica, fraseados padronizados etc. A música de Händel é predominantemente homofônica. Suas estruturas harmônicas são mais convencionais [...]. Händel se utilizava de ritmos regulares e certa motricidade no fraseado – em uma mesma obra aparecem contrastes de **tempo**<sup>71</sup>, de **timbres**<sup>72</sup> de formações diversas de

---

<sup>70</sup> “Friedrich Wilhelm Zachow compositor e organista alemão. 1684 até morrer, foi organista da Marien-kirche, Halle, onde também dirigiu apresentações musicais. Tornou-se eminente professor, contando-se Haendel entre seus alunos. As obras principais de Zachow são c.100 cantatas eclesiásticas (mais ou menos um terço se conservou). Estas abrangem desde peças com textos bíblicos puros, na tradição do concerto sacro, até a cantata madrigalesca do período de Bach, e utilizam uma grande variedade de formas musicais. Destacam-se em sua música para órgão os mais de 40 prelúdios e fugas baseados em corais etc, que o revelam como importante antecessor de J.S.Bach. Também compôs outras peças para teclado e umas poucas obras sacras latinas.” (SADIE, 1994, p. 1041).

<sup>71</sup> Velocidade que a música deve ser executada, indicada pelos termos italianos *andante*, *allegro*, *moderato*, *largo* etc.

intérpretes. Gostava também de acentuar os finais com efeitos especiais, grandes **pausas**<sup>73</sup> que precediam o *grand finale*, frases bem cadenciadas e solenes ao término de obras. As principais contribuições de Händel se deram no terreno da ópera, tendo escrito 43 delas, a maior parte em estilo italiano e no do oratório, no qual compôs 27 peças.

Dentre esses oratórios, destaca-se “O Messias”, o mais significativo em razão do impacto e repercussão causados na sociedade inglesa da época, transformando esse oratório, ao longo do tempo, em uma das mais conhecidas da história da música. Pereira (2018, p. 36) ressalta a importância dessa obra para o período barroco, conforme comenta:

Para compreender melhor o significado do estilo barroco na música, não há nada tão ilustrativo como analisar uma das obras de maior profundidade, como o Oratório Messias de Georg Friedrich Händel. A obra foi realizada em meados do século XVIII e constitui, possivelmente, o monumento artístico mais notável, que já foi concebido em matéria de oratório. O espírito profundamente religioso do texto, Händel baseia-se na obra de Charles Jennens, inspirada nas palavras polidas que se acomodam perfeitamente a música de Händel.

Com o objetivo de acrescentar à história bíblica da vida e obra de Jesus, além da sua morte na cruz e ressurreição, “O Messias” torna a obra artística mais singular, uma vez que o libreto (letra) de Charles Jennens tem a particularidade de se basear também no Novo Testamento, fato ainda não ocorrido. Pereira (2018, p. 12) observa que:

Händel escreveu vários oratórios, mas o Messias é um trabalho singular em sua obra, o único oratório bíblico que evoca o Novo Testamento. O Messias é uma peça para coro e orquestra que usa passagens da Bíblia para apresentar Jesus como o Messias Salvador, o Messias Sofredor e o Messias Juiz desde as profecias que anunciaram sua chegada, sua vida e obra, sua morte na cruz e sua ressurreição. Esse oratório possui um conteúdo histórico teológico em forma artística e que difere o Messias de Händel dos outros oratórios.

Outro ponto importante dessa obra que a destaca de outros oratórios é a introdução significativa do coro. Isso somente havia ocorrido na obra do compositor barroco italiano Giacomo Carissimi (1605 – 1674)<sup>74</sup> que tinha a participação do coro

---

<sup>72</sup> Cor sonora.

<sup>73</sup> Sinal gráfico que indica a ausência ou interrupção de som.

<sup>74</sup> “Carissimi não era um músico revolucionário nem inovador. Seu talento foi tomar a linguagem de seu tempo – a da ópera da tradição recitativa, ainda tão próxima das origens – e infundi-la na música sacra, dando assim, às histórias bíblicas, um impacto e um lirismo excepcionais. Carissimi acentuava inicialmente o elemento narrativo, correlato, tradicionalmente confiado a um recitante (o *historicus*). Carissimi introduziu nesse papel pessoal um toque dramático ou lírico. Dava independência aos

como elemento importante no oratório. Coube, portanto, a Haendel, influenciado pela tradição coral inglesa, a retomada do coro como parte do oratório.

Segundo Pereira (2018, p. 25):

A inovação mais importante que Händel introduziu nas suas oratórias foi, sem sombra de dúvida, a utilização do coro. É certo que o coro já desempenhava o seu papel nos oratórios latinos e italianos de Carissimi, mas os oratórios posteriores incluíam, quando muito, alguns madrigais e trechos de conjunto, por vezes assinalados com a indicação coro. A primeira formação musical de Händel familiarizara-o com a música coral luterana da Alemanha e também com a combinação do coro com a orquestra e os solistas, que era característica dos centros católicos da Alemanha, mas foi a tradição coral inglesa que mais o influenciou.

No oratório “O Messias”, sobre a vida de Jesus, encontram-se expostos 51 movimentos divididos em três partes: profecias sobre o nascimento de Jesus, a paixão e a ressurreição. O movimento que o coro Reverendo James William Koger mais executou foi o Hallelujah (Aleluia) - é o 42º movimento, no final da segunda parte. Nela, segundo Keffer (2015, p. 84), Haendel embasa seu enredo nas profecias do Apocalipse 19.6; 19.16 e 11.5. São textos das revelações do apóstolo João acerca da grandiosidade do reino no qual Jesus Cristo assume significado de redentor perante a humanidade. Keffer (2015, p. 84) aponta:

Os textos bíblicos narram o triunfo do Messias (Jesus Cristo) sobre os seus inimigos, prescrito nas revelações escritas pelo apóstolo João. O Coro fala sobre a confirmação do reinado glorioso do Messias e de seu retorno para reinar eternamente, com grande autoridade e poder.

Quanto à questão musical, Haendel interpretou o significado do texto, ou seja, a alegria pela vitória do Messias sobre a morte e o pecado. Para isso, utilizando-se de notas agudas e as repetições que simbolizam a expressividade que o sentido do texto expunha: a vitória do bem contra o mal, culminando na alegria que esse feito trouxe. Keffer (2015, p. 85) explica:

O Coro apresenta com muita alegria, em tese, a confirmação de todas as profecias, principalmente, acerca da vitória do Messias sobre a morte e o pecado. As vozes femininas apoiadas no agudo mostram a felicidade da vitória do Messias, a repetição contínua da expressão Hallelujah tende a confirmar essa alegria.

---

protagonistas e os fazia dialogar dramaticamente enquanto o coro começava a ação. Às vezes o próprio *historicus* era personalizado, dialogava com Cristo, com os anjos com as almas.” (MASSIN; MASSIN, 1997, p. 348, grifos dos autores).

Dentre as várias características, ressaltamos dois pontos que aparecem na partitura do “Aleluia” e que caracterizam o estilo barroco e a singularidade do compositor, quais sejam: os contrastes abruptos em relação à dinâmica da interpretação (forte – piano) e a utilização de pausas na finalização com o objetivo de provocar clima de final grandioso.

Ele inicia a peça musical anotando o andamento *Allegro* e marca a dinâmica interpretativa com um *forte* que se mantém enquanto desenvolve a música e utiliza a palavra “aleluia” e a frase: “Pois o Senhor Deus onipotente reina”. Essa parte, mantendo a dinâmica interpretativa *forte*, inicia-se com a repetição da palavra “aleluia” por dez vezes seguidas, cuja insistência representa a alegria em razão da confirmação de todas as profecias. Na sequência, após pausa de um tempo para todos os naipes vocais, é introduzida a frase: “Pois o Senhor Deus onipotente reina”, executada pelas quatro vozes. Com o objetivo de destacar esta frase, o “naipe” de sopranos a retoma com nota aguda, outra característica que representa a alegria em razão da confirmação de todas as profecias enquanto as outras vozes repetem: “aleluia”. Na sequência, o compositor “passeia” com a frase pelos demais naipes vocais e oportuniza para que todas as outras vozes também cantem a frase, enquanto as outras continuam repetindo a palavra “aleluia”. Após a ênfase dada ao soprano, o compositor elege um trio de contralto, tenor e baixo para repetir a frase enquanto o soprano aguarda durante as pausas. Após o trio de vozes, a frase é repetida pelo dueto de contralto e tenor encerrando esse trecho executado todo com a dinâmica *forte*. Após o cenário grandioso, precedido de pausa de três tempos, o coro retoma com alteração da dinâmica interpretativa para um abrupto *piano* para cantar “pois o Senhor onipotente reina”, cuja sequência caracteriza o primeiro ponto destacado.

Outro aspecto que surge na partitura do “Aleluia” e que caracteriza o estilo barroco e a singularidade do compositor é a presença do efeito grandioso que Haendel comumente utilizava para finalizar algumas peças. No “Aleluia”, para obter o efeito desejado, encerrava a peça utilizando-se da dinâmica *fortíssimo* repetindo por quatro vezes a palavra “aleluia”, procedendo duas pausas com o objetivo de provocar a sensação de expectativa para a finalização que é atingida quando o coro canta o último “aleluia” em andamento *Più largo*<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Largo, lento.

**Letra:**

Aleluia!

Pois o Senhor Deus onipotente reina.

Aleluia!

O reino deste mundo já passou a ser de nosso Senhor e de Seu Cristo.

E Ele reinará para sempre e sempre.

Rei dos Reis e grande Senhor.

Aleluia!

#### 4.4.4 A música de Bach

A obra musical de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) foi tão significativa para a história da música que sua morte é reconhecida como um marco que indica o fim do período barroco. Nascido numa família de músicos, logo nos primeiros anos de vida indicava interesse em desenvolver seu talento musical. Em sua casa, influenciada pelo pai, toda família, todos os dias, ouvia e fazia música. Sobre essa rotina musical, Rueb (2001, p. 58) comenta:

Quando todos eles – os aprendizes, os acompanhantes, os filhos de Johann Ambrosius e ele próprio, o mestre, ensaiavam música com o violino, a viola, a trompete, a flauta, o oboé, o pífaro, o trombone, fagote e tímpano, a casa toda tremia. Os filhos de Johann Ambrosius ouviam música desde o primeiro dia em que vinham ao mundo. Todos os dias se fazia música naquela casa. E não lhes sobrava tempo para outras coisas, pois os músicos tinham compromissos de concertos cerca de duas ou três vezes por semana.

Se por um lado o contexto musical familiar certamente influenciou o apreço do menino à música, por outro lado, suas composições refletiram sua dramaticidade muito provavelmente pelo fato de vivenciar sucessivas mortes em família. Aos dez anos de idade era órfão de pai e mãe, e mais tarde perdeu vários filhos e a primeira esposa. Rueb (2001, p. 55) acrescenta:

[...] o pressentimento da morte também estava sempre presente. E é desses pressentimentos de morte, desse anseio pela morte, podemos dizer, que falam com frequência e de forma muito significativa os textos das cantatas de Bach, escritos por teólogos e poetas barrocos.

Ainda de acordo com esse autor, “É bem provável, que, justamente por isso, muitas das árias de suas cantatas compostas mais tarde e que falam do anseio pela

morte estejam entre as páginas musicais mais tocantes de toda a história da música” (p. 61).

As composições de Bach são basicamente advindas de três vertentes relacionadas aos modos pelos quais ele vivia. Como luterano, esteve a serviço da igreja, segundo Massin e Massin (1997, p. 466-467):

Para apreciar a música religiosa de Bach é preciso compreender que o coral era música popular na Alemanha luterana do século XVII. Estava ligado a uma época, a uma festa, a um sentimento particular: Natal, Páscoa, a Quaresma, o Advento a festa da Reforma, a Ação de Graças, a penitência, a Alegria, a Morte. A evocação da melodia de um coral fazia vir as palavras à memória dos fiéis. Era um gênero vivo e simples. O gênio de Bach baseou a expressividade de sua mensagem musical no princípio popular de Lutero, dele utilizando tudo o que lhe permitia sua ‘gramática’ musical. Assim, o coral permite que Bach dê a qualquer música o valor de uma prece, e de uma prece familiar. Ele se vale disso para conseguir efeitos de extraordinária eficácia.

Para além das composições sacras, Bach se dedicou à música profana e, como professor, compôs obras didáticas. Meira (2007, p. 29) comenta:

Bach foi um homem de seu tempo, vivendo conforme os padrões da época. Como compositor tinha que sujeitar-se ora à corte ora à igreja. No seu caso, às cortes de principados alemães e à Igreja Luterana, à qual pertencia. Suas composições então variavam entre a música de igreja, composta para o serviço religioso, e a música viva ou música profana, composta para a nobreza ou para a burguesia. Algumas de suas composições também eram obras didáticas para ajudar os alunos a desenvolverem sua técnica como executantes da música.

Para Rueb (2001, p. 322), Bach é considerado o “criador da música sacra protestante” e, também, “é o mestre da paixão<sup>76</sup>, da cantata, do contraponto<sup>77</sup> e da fuga<sup>78</sup>”, tendo com suas características influenciado diversas gerações de compositores.

O impacto da música de Bach foi tão expressivo para a história da música que, conforme Medaglia (2008, p. 78), “conhecer a estrutura dessas obras em profundidade, ainda hoje, é dominar o artesanato composicional da música do Ocidente”. Nesse sentido, Rueb (2001, p. 323) afirma:

---

<sup>76</sup> Cantata ou oratório com texto dos Evangelhos.

<sup>77</sup> Superposição de melodias que perfazem um todo harmônico.

<sup>78</sup> “Composição cujo tema inicial vai sendo repetido por outras vozes, surgida na Itália quinhentista, essa forma atingiu o ponto culminante com Bach, *Arte da fuga*, como elaboração contrapontística.” (MEDAGLIA, 2008, p. 306).

Em muitas obras de Bach a duplicidade é apresentada na unidade: os opostos de liberdade e rigidez, diversão e trabalho, caráter artesanal e imaginação, a observância de regras e sua infração, tudo isso é apresentado em um todo arquitetônico. Bach é uma figura onipresente no pensamento musical do século XIX. No século XX, praticamente inexistiu um único compositor que não tenha se ocupado intensa e praticamente com a obra de Bach.

Bach ocupa lugar destacado na história da música, pois, não somente foi capaz de compreender o que lhe precedeu, mas foi além por desenvolver combinações sonoras inusitadas que demonstravam sua profunda capacidade inventiva e genialidade capazes de influenciar outros períodos musicais que o sucederam. Conforme esclarecem Grout e Palisca (1988, p. 457):

Começamos a perceber até que ponto Bach ocupa um lugar central na história da música quando nos damos conta de que ele absorveu na sua música a multiplicidade dos gêneros, estilos e formas cultivados no século xvni [sic], desenvolvendo em cada um deles potencialidades até então desconhecidas, e, além disso, que na sua música as exigências muitas vezes conflituosas da harmonia e do contraponto, da melodia e da polifonia, atingem um equilíbrio tenso, mas satisfatório. Não é fácil explicar em poucas palavras a vitalidade perene da sua música, mas entre as qualidades que nela mais se destacam podemos apontar os temas concentrados e individualizados, a copiosa inventividade musical, o equilíbrio entre as forças harmônicas e as contrapontísticas, a força do ritmo, a clareza da forma, a imponência das proporções, o uso imaginativo das figurações descritivas e simbólicas, a intensidade da expressão, sempre controlada por uma ideia arquitetônica dominante, e a perfeição técnica de todos os pormenores.

Embora submetido à exigência da demanda profissional, Bach manteve os propósitos de seu estilo de composição para dar vazão à sua própria percepção e concepção musical sem expectativa de reconhecimento. Sobre isso, Rueb (2001, p. 326) comenta:

Bach sempre compôs e fez música dentro dos moldes de relações profissionais rígidos, quase nunca para um mercado consumidor. Seu processo criativo e sua produtividade foram espantosos e em tudo o que fez Bach conseguiu manter um grau de excelência. Não compunha para agradar às pessoas, nem escrevia obras superficiais ou banais, como era usual na ópera em sua época.

A produtividade composicional de Bach foi extensa, mas nem sempre agradava seus ouvintes em razão da utilização de recursos inovadores que eram incompreendidos para a época. Com o objetivo de escapar da simplicidade, através do uso constante de ornamentos como arpejos, apogiaturas, trinados e mordentes, dentre outros, as músicas de Bach apresentavam características rebuscadas

representadas pelo domínio do contraponto, da polifonia e dos ornamentos. Diante desse fato, não recebeu reconhecimento, a não ser mais tarde, após sua morte.

Meira (2007, p. 29, grifo do autor) afirma:

Em vida, Bach só foi reconhecido como organista. Como compositor era considerado fora de moda. Somente a partir do ano de 1829, após a execução de parte da *Paixão Segundo Mateus* (dirigida por Félix Mendelssohn),<sup>79</sup> o mundo musical descobriu e reconheceu a obra do compositor.

Bach compôs todos os gêneros musicais do período barroco, exceto ópera. Dentre suas composições, segundo Meira (2007, p. 29), encontram-se:

a) Peças para órgão e cravo (prelúdios, fugas, fantasias, invenções etc). b) Concertos para diversos instrumentos. c) Suítes orquestrais (Conjunto de danças para orquestra). d) Suítes para violoncelo. e) Sonatas e partituras para violino. f) Concertos (peças orquestrais com instrumentos solistas). g) Paixões e Oratórios (retratando a vida de Cristo ou outras passagens bíblicas). h) Missas. i) Motetos (obras vocais polifônicas, ou vocais com acompanhamento mínimo de instrumentos). j) Cantatas (sacras ou profanas).

Rueb (2001) acrescenta que a produção musical de Bach, especialmente as cantatas, foram compostas em grande número. Em determinado momento de sua vida chegou a compor uma cantata sacra por semana. Quanto à forma<sup>80</sup> das cantatas, embora haja um padrão, Bach não se prendeu a esquemas em razão de sua sensibilidade e percepção estética. Rueb (2001, p. 187, grifos dos autores) afirma que:

É bem verdade que a estrutura rigidamente determinada da cantata é, *grosso modo* composta pela sinfonia ou coro de abertura, recitativo, coral, ária e *arioso*; mas as variações de Bach são muito diversificadas. A cantata opera com elementos objetivos, pessoais e subjetivos, dramáticos, épicos,

<sup>79</sup> “Félix Mendelssohn (1809–1847): compositor alemão. De uma família berlinense de banqueiros, artistas e intelectuais de estirpe, cresceu em um ambiente privilegiado (a família converteu-se do judaísmo ao cristianismo em 1816, incorporando o “Bartholdy” ao sobrenome). Com sua ênfase na clareza e sua adesão aos ideais clássicos, a música de Mendelssohn mostra igualmente influências de Bach técnica fugal), Haendel (ritmo e progressões harmônicas), de Mozart (caracterização dramática, formas, texturas) e de Bethoven (técnica instrumental). Apesar de ter desenvolvido, a partir de 1825, um estilo próprio e original, geralmente acentuado por uma ligação literária, artística, histórica, geográfica ou emocional; de fato, foi sobretudo da utilização hábil de estímulos extramusicais que ele foi romântico.” (SADIE, 1994, p. 593-494).

<sup>80</sup> “A forma das cantatas no período de Bach era um conjunto de distintos movimentos musicais (diferentes em seu ritmo, tonalidade e caráter). A estrutura comum era a seguinte:

- Sinfonia (embora fosse raro, ela às vezes abria a cantata).
- Coro introdutório.
- Árias e/ou duetos, intercalados por recitativos.
- Coral final.” (MEIRA, 2007, p. 31).

meditativos, instrutivos, líricos, reflexivos e também polêmicos. Bach é um narrador dramático, lírico, intelectual, mas também um dramaturgo vigoroso.

As cantatas trazem as marcas de seu tempo. São entremeadas e interpretadas através da subjetividade de Bach, que confere força expressiva, sensualidade sonora, desvelando o processo reflexivo do compositor. A riqueza dessas composições ultrapassou as barreiras religiosas tornando-se expressão do espírito humano. Nas palavras de Rueb (2001, p. 186):

As obras vocais de Bach para igreja são obras de arte autônomas, ainda que tenham tido a princípio a função de servir ao culto religioso. É preciso lembrar sempre que Bach se mantém apegado às regras e convenções, ao mesmo tempo em que as transgride. Essas cantatas devem ser ouvidas hoje como obras que se emanciparam do culto religioso: devem ser ouvidas como expressão do espírito humano. A autonomia dessas criações permite e exige, portanto, a autonomia da apresentação.

Para esta pesquisa, destacaremos a cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147), (Coração e Boca Ação e Vida), pois nela encontra-se o coral da cantata conhecida como “Jesus, Alegria dos Homens” que pertence ao repertório do Coro Reverendo James William Koger como a mais cantada do compositor em programações especiais. Trata-se de uma melodia composta por Johann Schop, que foi extraída do poema de Martin Jahn, cujo arranjo e instrumentação pertencem a Bach.

Dentre as várias características, ressaltamos uma que está na partitura “Jesus alegria dos homens” e que caracteriza o estilo barroco e a singularidade do compositor, ou seja, a valorização da parte instrumental igualando sua importância em relação à parte vocal.

Observando a partitura, o movimento corresponde a uma composição na qual coro segue padrão rítmico muito semelhante e fica evidenciada a composição instrumental que limita o coro a participações intermediárias, apresentando-se como intervenções em meio à composição instrumental. Demonstra que Bach utilizou, nessa música, de recurso inovador muito característico do período barroco para valorização da instrumentação. Trata-se de uma peça coral, cujo protagonismo esperava-se estar nas vozes, mas ele deslocou esse protagonismo para a parte instrumental, ficando as vozes como acompanhamento e o instrumental como canto. Essa forma conferiu à peça profunda sensibilidade e beleza incomparável e fez com que se tornasse expressão viva do sentido do texto através dos recursos musicais.

Essa sensibilidade é capaz de despertar, em nós ouvintes, sentimentos poderosos, pois, ao mesmo tempo que nos arreata pela força sonora, surpreende com sua fragilidade e refinamento. O compositor tratou a parte instrumental como poesia, conseguiu através das combinações sonoras e, especialmente rítmica, com a sucessão de tercinas na parte instrumental, representar os sentimentos de felicidade, contentamento e prazer.

**Letra:**

É Jesus minha alegria meu prazer consolo e paz.

Ele as dores alivia e minha alma satisfaz.

É Jesus meu Sol fulgente, meu tesouro permanente.

Eu por isso o seguirei e jamais o deixarei.

#### **4.4.5 Período Clássico ou Classicismo**

O período Clássico<sup>81</sup> ou Classicismo teve início no final do período barroco, em 1750, e com encerramento em 1810. Entretanto, as características desses períodos e as datas não devem ser tomadas como estáticas, uma vez que o surgimento de um período se sobrepõe ao período anterior, apresentando sinais que antecedem o próximo. No período Clássico, ocorreu o mesmo processo, conforme afirma Bennett (1986, p. 45):

Contudo, essas duas datas, 1750 e 1810, não devem ser tomadas em sentido muito estrito. A passagem do barroco ao clássico não se faz abruptamente. Bem antes da década de 1730, já havia sinais de mudanças, de modo que, de fato, o estilo clássico começou a desabrochar nos últimos anos do período barroco.

Nesse sentido, complementa Cavini (2011, p. 18):

A transição do período Barroco (1600-1750) para o período Clássico (1750-1820) não se deu de um momento para outro. Desde alguns anos antes de 1730 já se pressentiam os sinais de mudança, de modo que o estilo clássico nasceu precisamente nos últimos anos do período Barroco.

---

<sup>81</sup> “Com relação à música, o termo ‘clássico’ é empregado em dois sentidos diferentes. As pessoas, às vezes, usam genericamente a expressão ‘música clássica’, considerando toda a música dividida em duas grandes categorias: ‘clássica’ e ‘popular’. Para o musicólogo, entretanto, ‘Clássico’ com ‘C’ maiúsculo tem sentido muito especial e preciso. O termo designa especificamente a música composta entre 1750 e 1810 – período bem curto, que inclui a música de Haydn e Mozart, bem como as composições iniciais de Beethoven.” (BENNETT, 1986, p. 45).

O período que compreende o Classicismo tem como gênese a absorção de modelos clássicos greco-romanos no sentido de que seriam os possuidores dos ideais de beleza na busca pela pureza das formas, contrapondo-se ao período anterior que trazia o excesso e a grandiosidade das formas. Esse período foi marcado pelo contraponto entre a época do Iluminismo e as transformações políticas advindas da Revolução Francesa. Cavini (2011, p. 13) contextualiza:

A Europa do final do século XVIII presenciou um grande contraste: ao mesmo tempo em que vivenciou o esplendor artístico de maneira geral e o apogeu do Iluminismo, viu e sentiu mudanças políticas marcadas por uma forte violência, presenciando, talvez, uma das mais sangrentas revoluções ocorridas antes do século XX, a Revolução Francesa.

O surgimento do Iluminismo ocorreu em razão da ascensão da burguesia que, com o crescimento do capitalismo, conquistava espaços que antes eram restritos à nobreza, desenvolvendo assim sua própria ideologia que passava pela concepção de que o Estado deveria ser rico, mas, para enriquecer o Estado era necessário que ela, a burguesia, conquistasse mais liberdade e poder. Cavini (2011, p. 13) explica:

No campo social, político e econômico, com o desenvolvimento do Capitalismo nos séculos XVII e XVIII, a burguesia inglesa e francesa, sobretudo, consciente que estava de suas conquistas e interesses, continuou ascendendo economicamente e passou a criticar cada vez mais o Antigo Regime, que prezava a intolerância religiosa e filosófica, o poder absoluto dos reis, a divisão da sociedade em estamentos e a coexistência de relações feudais e capitalistas. Assim, a burguesia desenvolveu sua própria ideologia, baseando-se no argumento de que somente o Estado rico é poderoso. Para o Estado ser rico, entretanto, é necessário que ele amplie suas atividades capitalistas e, para isso, é necessário dar liberdade e poder à burguesia. Dessa maneira, a burguesia se colocou contra os privilégios da nobreza, contribuindo para o desequilíbrio das forças sociais do Estado Absolutista e do Antigo Regime e propiciando o surgimento e o desenvolvimento do Iluminismo.

Os ideais Iluministas estavam calcados no domínio da razão em detrimento do misticismo religioso, o que significou a supremacia da ideia de que para tudo deveria haver uma compreensão de sua causa, e que o conhecimento válido não estava na análise do mundo sensível, mas no mundo do inteligível, do racional. Esse período se caracterizou pela busca de uma nova ordem política, econômica e social, além de objetivar uma sociedade mais justa em termos econômicos, de acesso à cultura e de direito à liberdade. Grout e Palisca (1988, p. 475, grifo dos autores) reiteram:

O movimento complexo conhecido pelo nome de *iluminismo* começou como uma revolta do espírito: uma revolta contra a religião sobrenatural e a Igreja, em prol da religião natural e da moral prática; contra a metafísica, em prol do senso comum, da psicologia empírica, da ciência aplicada e da sociologia; contra o formalismo, em prol da naturalidade; contra a autoridade, em prol da liberdade do indivíduo; contra os privilégios, em prol da igualdade de direitos e da instrução universal.

O processo de transformações advindo do Iluminismo foi se desenvolvendo e mostrando suas complexas causas e consequências. No aspecto religioso não existia liberdade, pois a Igreja Católica era a religião única do Estado. No âmbito político, o Absolutismo sustentava poderes ilimitados aos seus governantes, apoiados pela Igreja, proporcionando-lhes privilégios financiados pelos impostos pagos pelo povo. Sendo assim, a população estava submetida ao formato de governo e ao medo imposto pelos preceitos da religião. Em oposição, como consequência, os iluministas defendiam a livre escolha de crença, além da possibilidade de não crença e questionavam a forma absolutista de governo.

Quanto ao regime econômico, o sistema vigente era o mercantilismo, modelo que favoreceu o enriquecimento da burguesia como classe social dominante. Nesse sistema, no entanto, o Estado intervinha e limitava, assim, a liberdade dos agentes econômicos com o objetivo de seu enriquecimento. Diante disso, os ideais iluministas apregoavam um modelo econômico mais livre e que fosse capaz de gerar mais riqueza com a possibilidade de ascensão social por parte dos cidadãos.

Cavini (2011, p. 14) elucida:

Os pensadores e filósofos do século XVIII, o 'Século das Luzes', por sua vez, defendiam o domínio da razão em detrimento da visão teocêntrica que dominava a Europa desde a Idade Média. Sendo assim, o pensamento racional emergente deveria substituir o misticismo e ser contrário às imposições de caráter religioso, econômico (prática mercantilista) e político (absolutismo monárquico) vigentes, mas que não estavam mais de acordo com a evolução do homem, segundo os ideais iluministas. John Locke, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Diderot e Jean d'Alembert, especialmente, contribuíram para a consolidação dos ideais dessa nova filosofia, na qual o homem era considerado naturalmente bom, mas, com o passar do tempo, era corrompido pela sociedade. Acreditava-se que todos deveriam fazer parte de uma sociedade justa, com direitos iguais para todos, para que a felicidade comum fosse alcançada, resultando no lema 'Liberdade, Igualdade e Fraternidade', que influenciou a Revolução Francesa.

Portanto, os ideais iluministas se transformaram em principais alicerces para que ocorresse a Revolução Francesa. A burguesia, apoiada pelas camadas mais populares, especialmente por parte dos camponeses, rompe com a estrutura social

vigente. Esse processo de ruptura recai sobre a abolição dos privilégios do clero e da nobreza, com isso, transforma a forma de pensamento do antigo regime.

Se por um lado a Revolução Francesa - imbuída pelos ideais iluministas - foi um movimento pioneiro e inspirador para a valorização e o avanço da ciência e do desenvolvimento do conhecimento em várias esferas, por outro, devemos nos questionar se seus ideais não se tornaram promessas não cumpridas em razão da ascensão da burguesia e a implementação do modo de produção capitalista.

Conforme explicitado, os ideais Iluministas valorizaram o campo da ciência e o conhecimento que abarca também o campo da música. Cavini (2011, p. 14) acrescenta:

Por intermédio dos ideais iluministas, as conquistas científicas e a classificação do conhecimento foram valorizadas favorecendo também o surgimento de uma rica literatura sobre música, com a publicação de manuais de execução e composição de obras teóricas sobre música, chegando até à moderna historiografia musical, no final do século XVIII, que foi difundida por toda a Europa.

A burguesia ficava cada vez mais rica e culta, tinha na arte, especialmente na música, uma forma de promover sua valorização no que se refere à intelectualidade e aos ideais Iluministas e encontrava na promoção de espaços culturais uma forma de demonstrar sua ascensão social. Com essa nova ordem, os músicos já não se limitavam a servir somente à igreja e à nobreza para sua sobrevivência econômica, mas passaram também a organizar e promover suas composições.

Grout e Palisca (1988, p. 479) contextualizam:

Com a ascensão da numerosa classe média a uma posição influente, o século XVIII assistiu aos primeiros passos de um processo de popularização da arte e do ensino. Surgia um novo mercado para a produção dos escritores e dos artistas e tornava-se necessário adaptar às novas exigências não só a gama de temas, como também o modo de os apresentar. Tanto a filosofia e a ciência como a literatura e as belas-artes começaram a dirigir-se a um público amplo, e já não apenas a um grupo seleto de peritos e conhecedores. Escreveram-se tratados populares para colocar a cultura ao alcance de todos, enquanto os romances e as peças de teatro começavam a retratar pessoas comuns, com emoções comuns. Até as maneiras e a indumentária foram afetadas: no início do século a burguesia macaqueava a aristocracia; em 1780 já era a aristocracia que macaqueava as classes inferiores. A tendência popularizante encontrava um importante apoio na difusão do movimento de «regresso à Natureza» e na exaltação do sentimento na literatura e nas artes.

Quanto à questão musical, especificamente, essa inversão de protagonismo entre a burguesia e a aristocracia promoveu aumento de público. Como

consequência, o estabelecimento de novos espaços culturais. Sobre isso, Grout e Palisca (1988, p. 479) comentam:

A música foi também, como todos os outros domínios, afetada por esta evolução. O mecenato estava em franco declínio, e o público moderno começava a tomar corpo. Os concertos públicos destinados a um auditório variado começaram a rivalizar com os antigos concertos e academias particulares [...].

Mozart foi um dos primeiros compositores a adotar essa nova forma de relação profissional, apesar de não ter rompido, de imediato, com a antiga tradição, pois permaneceu durante parte da sua vida ainda como músico dependente. Diz Cavini (2011, p. 24):

Os compositores, entretanto, não começaram a viver economicamente bem de um momento para o outro. A tradição do 'músico servo' ainda estava muito presente na sociedade e mesmo grandes compositores como J. Haydn ou W. A. Mozart viveram em posição servil durante grande parte da vida.

Os processos de transformação da sociedade se dão por marchas e contramarchas que encontram variáveis pelo caminho e atingem a vida e obra dos compositores, que provocam alterações nos processos de criação e, conseqüentemente, nas próprias obras de arte musicais. Assim se deu com compositores, dentre os quais Mozart, como importante compositor do período clássico.

#### **4.4.6 A música de Mozart**

Mozart (1756-1791), desde sua tenra infância, já apresentava suas primeiras composições, tendo produzido uma vasta obra, embora tenha vivido apenas 35 anos. Incentivado por seu pai músico, logo começou a se destacar como instrumentista e compositor.

Atravessado pelos acontecimentos e tendências do Iluminismo que possibilitaram mudanças sociais, políticas e econômicas de seu tempo, bem como na busca de condições concretas de sobrevivência, Mozart, diante desse contexto histórico, tornou-se expoente do período Clássico. Em oposição ao período anterior, a essência do período clássico era ter como foco a técnica da melodia

acompanhada por acordes ou progressões harmônicas, orientando a nova visão estética.

De forma gradual, visto que as características do período anterior eram substituídas pelas do novo período, começava-se a desenhar o resumo dos objetivos gerais que nortearam o espírito dos compositores em oposição ao período anterior. Grout e Palisca (1988, p. 480) descrevem as transformações musicais:

A sua linguagem devia ser universal, não limitada pelas fronteiras nacionais; devia ser ao mesmo tempo nobre e agradável; devia ser expressiva, mas dentro dos limites do decoro; devia ser «natural», ou seja, despojada de complexidades técnicas inúteis e capaz de cativar imediatamente qualquer ouvinte de sensibilidade mediana.

Essas características não significam que a música clássica era simples nem tão pouco menos sofisticada que a barroca. O que ocorre é que no período clássico a complexidade residia na estrutura da obra, cujo estilo estava calcado na clareza das estruturas das peças, presença menor de ornamentos – sem improvisações – e valorização da dinâmica, ou seja, a alternância entre *forte* e *piano* e a utilização de *crescendo* e *diminuendo*.

Esses objetivos gerais influenciaram de diversas maneiras nas características da música que foi concebida a partir desses objetivos. Dentre essas características do classicismo, Bennett (1986, p. 55, grifos do autor) pontua as seguintes:

Mais leve, de textura mais clara e menos complicada que a barroca; é principalmente homofônica - a melodia sustentada por acompanhamento de acordes (mas o contraponto continua presente). Ênfase na beleza e na graça da melodia e da forma, proporção e equilíbrio, moderação e controle; refinada e elegante no caráter, com a estrutura formal e a expressividade em perfeito equilíbrio. Maior variedade e contraste em uma peça: de tonalidades, melodias, ritmo e dinâmica (agora utilizando o *crescendo* e o *sforzando*); frequentes mudanças de disposição e timbres. As melodias tendem a ser mais curtas que as barrocas, com frases bem delineadas e cadências bem definidas. A orquestra cresce em tamanho e âmbito; o cravo contínuo cai em desuso e as madeiras se tomam uma seção independente. O cravo é substituído pelo piano: as primeiras músicas para piano são pobres em textura, com largo emprego do baixo de Alberti (Haydn e Mozart), mas depois se tornam mais sonoras, ricas e vigorosas (Beethoven). Atribui-se importância à música instrumental - muitos tipos: sonata, trio, quarteto de cordas, sinfonia, concerto, serenata, divertimento. A forma sonata aparece como a concepção mais importante - usada para construir o primeiro movimento de quase todas as grandes obras, mas também em outros movimentos e em peças isoladas (como as aberturas).

Mozart constituiu sua própria forma de compor sob as referências de períodos anteriores ao classicismo, porém, destacamos a influência de dois compositores contemporâneos dele: Johann Christian Bach e Joseph Haydn.

O primeiro era filho de Johann Sebastian Bach, compositor de obras e gêneros variados cujas composições eram influenciadas pela “variedade rítmica melódica e harmônica que caracterizavam a ópera italiana da época” (GROUT; PALISCA, 1988, p. 530).

Mozart absorveu a partir dessas variedades o uso de recursos composicionais que utilizou durante toda sua obra. Dentre esses recursos que se tornaram características das suas composições, destacam Grout e Palisca (1988, p. 530, grifos dos autores):

Os seus constantes temas *allegro*<sup>82</sup>, o bom gosto no uso das *appoggiaturas*<sup>83</sup> e das *tercinas*<sup>84</sup>, as ambiguidades harmônicas geradoras de tensão, os contrastes temáticos constantes, devem ter seduzido Mozart, porque todos estes aspectos vieram a tornar-se características permanentes da sua escrita.

Quanto à influência do segundo, Joseph Haydn<sup>85</sup>, podemos destacar que se deu também no âmbito pessoal, uma vez que ambos se tornaram amigos. Essa amizade e mútua admiração possibilitaram que, no âmbito musical, Mozart e Haydn tivessem similaridade representativa no classicismo, em termos de estilo, comparada à de Bach e Haendel no período barroco. Para Grout e Palisca (1988), ao influenciarem-se musicalmente um pelo outro souberam utilizar “a linguagem musical em vigor no seu tempo e criando, com essa linguagem, obras de uma perfeição nunca ultrapassada” (p. 511). Mozart reconheceu a importância do amigo na sua

---

<sup>82</sup> “ALLEGRO (it.) – Andamento vivo, alegre, *Allegro assai*: muito vivo, rápido. *Allegro com brio*: rápido, com brilho. *Allegro con fuoco*: com ardor. *Allegro giusto*: preciso. *Allegro grazioso*: rápido e delicado. *Allegro moderato*: moderadamente rápido. *Allegro non troppo*: não tão rápido.” (MEDAGLIA, 2008, p. 299, grifos do autor).

<sup>83</sup> “*Appoggiatura* é uma nota, escrita ou impressa, em tamanho menor, cujo valor não é contado na divisão dos tempos do compasso.” (SINZIG, 1976, p. 45, grifo do autor).

<sup>84</sup> “Tercinas são grupo de 3 notas com o valor de 2, indicado pelo algarismo 3 colocado sobre as notas.” (SINZIG, 1976, p. 574).

<sup>85</sup> “Franz Joseph Haydn (1732-1809): compositor austríaco. Figura central na evolução do estilo clássico, Haydn não foi um “inventor” de estilos e formas musicais, mas o principal organizador das formas da sinfonia, do quarteto e da sonata para piano, a partir de 1770. Sem dúvidas, foi Haydn quem levou esses gêneros a um alto nível de sofisticação, dando-lhes um novo peso intelectual [...]. Haydn foi uma pessoa reverenciada internacionalmente, músico de grande nobreza de alma e senso de humor, amigo de Mozart e professor de Beethoven, sua obra abrangeu praticamente todos os gêneros musicais. Algumas obras: missas; oratórios, entre eles A Criação e As Estações; óperas; música vocal variada; 108 sinfonias, entre as quais Rufar dos Tambores e Londres; outras 65 obras orquestrais; cerca de 700 obras para conjunto de câmara, incluindo os famosos quartetos de cordas; cerca de 40 sonatas para teclado.” (CAVINI, 2011, p. 26).

formação musical expondo em dedicatória sua gratidão. Relatam Grout e Palisca (1988, p. 535):

Em 1785 Mozart publicou seis quartetos de cordas dedicados a Joseph Haydn como testemunho da sua gratidão por tudo o que aprendera com o compositor mais velho. Estes quartetos foram, como Mozart diz na carta dedicatória, «fruto de um longo e laborioso esforço», e, na realidade, o número invulgarmente grande de correções e revisões do manuscrito confirma esta afirmação.

Sobre a singularidade composicional de Mozart, Grout e Palisca (1988, p. 534) sintetizam:

A maior parte das obras que imortalizaram o nome de Mozart foram escritas durante os seus dez últimos anos de vida, em Viena, quando, entre os 25 e os 35 anos de idade, se cumpriram as promessas da sua infância e adolescência. A síntese perfeita entre a forma e o conteúdo, entre os estilos galante<sup>86</sup> e erudito, entre o requinte e o encanto, por um lado, e a profundidade da textura e dos sentimentos, por outro, foi, enfim, atingida em todos os tipos de composição.

As composições sacras de Mozart têm como origem o contato com seu pai que era músico vinculado à igreja, condição que o conduziu a compor esse estilo de música desde criança. Posteriormente, já adulto, dentre as diversas influências de Haydn sobre Mozart, uma delas foi na composição de música sacra, especialmente nas Missas.

Grout e Palisca (1988, p. 533) complementam:

Dado o cargo oficial do pai na capela do arcebispo e as próprias obrigações profissionais em Salisburgo — primeiro como primeiro violino e depois como organista —, era natural que Mozart escrevesse regularmente música sacra desde tenra idade. As missas, tal como as de Haydn, são quase sempre na linguagem sinfónico - operática então em voga, entremeada, de acordo com a tradição, de fugas em momentos determinados, tudo isto para coro e solistas em alternâncias livres, com acompanhamento orquestral.

Dentre as missas compostas por Mozart, está a de número XII. Dessa missa, daremos destaque ao “Glória”, pois encontra-se como a música mais executada do compositor pelo Coro Reverendo James William Koger nas programações especiais,

---

<sup>86</sup> Cavini (2011, p. 16) explica que a expressão *style galant* é praticamente um sinônimo de “moderno”, estabelecendo uma grande distinção entre a linguagem musical atualizada do século XVIII e os estilos ortodoxos, como as práticas contrapontísticas, que ainda eram cultivadas tanto na música litúrgica como na música secular do período em questão.

cuja tradução foi de João Wilson Faustini<sup>87</sup>, em 1958, e com título em português “Glória a Deus nas alturas”.

Ressaltamos duas características, dentre várias, que se encontram na partitura do “Glória a Deus nas alturas” e que demonstram o estilo clássico e a singularidade do compositor. A primeira característica refere-se à utilização do *crescendo* como estratégia interpretativa, cujo objetivo é promover maior variedade e contraste, embora também se utilize de passagens abruptas do *forte* para o *piano* e do *piano* para o *forte*. Apresenta ainda linha melódica de franca qualidade lírica, de maneira a imprimir estilo operístico na linha melódica do soprano. Outra característica diz respeito ao fato de a música e coro iniciarem ao mesmo tempo, de forma homofônica (em uníssono) sobre ritmo pontuado e na dinâmica *f* (forte), não havendo introdução instrumental. Essa característica trazia a impressão de uma música que representava os preceitos iluministas, ou seja, a objetividade e a simplicidade proporcionando ao texto um destaque maior em relação ao acompanhamento instrumental.

A utilização desses recursos, especialmente, conferia a Mozart a construção de padrões sonoros que evidenciavam sua capacidade imaginativa musical levando o ouvinte a sentir a energia e a espontaneidade como características advindas de uma força natural que traz vivacidade, expressividade e força. Além disso, a valorização da razão, influência do iluminismo, a harmonia e a simplicidade contrapunham-se ao período barroco que tinha em sua essência a exuberância que era demonstrada através da complexidade composicional e forte apelo dramático.

**Letra:**

Glória a Deus nas alturas, glória a Deus.

Paz na terra, paz e bem querer.

Louvamos-te, bendizemos-te, adoramos-te, glorificamos-te.

Graças te damos por sua excelsa glória.

Deus e Senhor e eterno grande Rei celeste onipotente Pai, glória seja a ti, glória louvor e honra a ti Senhor para sempre, eternamente.

---

<sup>87</sup> “Faustini nasceu em 20/11/1931 na cidade de Bariri (SP). Faleceu dia 26/02/2023, em Irati (PR). Pela quantidade e qualidade de suas obras como regente de coral, organista, cantor, compositor, tradutor, arranjador e editor da maior coleção de música sacra evangélica em língua portuguesa, ele merece ser considerado um dos mais destacados músicos evangélicos do Brasil. Seus hinos estão presentes nos hinários das mais diversas igrejas do Brasil e do exterior.” Informação disponível em: <https://www.hinologia.org/joao-wilson-faustini/>. Acesso em: 22 nov. 2023.

#### 4.5 A contextualização do repertório como prática de resistência

O papel da música é desenvolver percepções relacionadas aos sentidos como forma de percepção e leitura da realidade tornando-se processo de conhecimento de si e da realidade. Através dessa dinâmica, que imanentemente traz possibilidades, emancipatórias, surgem experiências estéticas musicais associadas à projeção, tal como formulam Adorno e Horkheimer (1985, p. 175):

Na sociedade humana, porém, na qual tanto a vida intelectual quanto a vida afetiva se diferenciam com a formação do indivíduo, o indivíduo precisa de um controle crescente da projeção; ele tem que aprender ao mesmo tempo a aprimorá-la e a inibi-la. Aprendendo a distinguir, compelido por motivos econômicos, entre pensamentos e sentimentos próprios e alheios, surge a distinção do exterior e do interior, a possibilidade de distanciamento e identificação, a consciência de si e a consciência moral.

Com isso, sendo o canto coral uma forma de aprendizagem musical e de contato com a cultura, ele promove o desenvolvimento que vai além da racionalidade técnica e da adaptação à lógica de empobrecimento da cultura com a expansão da indústria cultural. Esta compromete um dos aspectos libertários da obra de arte: a sua imprevisibilidade, conforme Adorno (1982, p. 51), que define o potencial estético das expressões artísticas que, “no processo de produção, não são previsíveis; e que, subjetivamente, o artista era surpreendido pelas suas próprias obras”. Adorno complementa que “toda imaginação possuiu uma margem de indeterminação”.

Ponto importante que possibilita pensar a prática coral centenária na Catedral Metodista de Piracicaba, como espaço de resistência, diz respeito à fidelidade ao seu repertório executado ao longo dessas décadas. O repertório executado pelo Coro Rev. James William Koger é o sacro/erudito. A música sacra é aquela cuja finalidade é fazer parte de uma liturgia religiosa.

Braga (1961, p. 19-20) define que:

Os sentimentos religiosos do homem, cuja expressão sonora se convencionou chamar Música Sacra, têm dado origem a diferentes manifestações artístico-musicais motivadas pela diversidade dos credos professados, contando-se, entre as principais correntes da música litúrgica cristã, a católico-romana e a evangélica ou protestante [...]. Provindas de um mesmo tronco, cujas raízes se estendem além dos tempos apostólicos, separaram-se por ocasião da Reforma, no séc. XVI. Lutero, proclamando o direito e o dever da participação de todos os fiéis nas cerimônias religiosas, criou, para atender a essa necessidade, o Coral, que devia ser cantado em vernáculo pela congregação e veio a tornar-se o centro da liturgia luterana.

Já a música erudita<sup>88</sup> pode se compor em ambiente religioso/litúrgico, no entanto, tem como característica mais marcada o fato de ser mais elaborada mais academicizada sem, contudo, excluir a perspectiva inclusiva na qual todos devem ter acesso à educação e à instrução. A perspectiva é de compreender a música litúrgica sacro-erudita como conhecimento que deve ser extensivo e não recordado à dimensão meramente elitista. Ao fazer referência ao termo “academicizada”, consideramos o fato de que os compositores das músicas sacro-eruditas fazem parte de uma classificação que compôs a história da música erudita ocidental, tendo sido divididos (essa não é a única forma de classificação), em períodos, cujas obras foram agrupadas de acordo com a época e características composicionais. A perpetuação dessas músicas não ocorreu de forma oral como no caso das músicas popular e folclórica, mas de forma escrita, devido ao fato de que o conhecimento da escrita estava reservado à Igreja, pois, a população em geral não tinha acesso ao conhecimento da leitura e da escrita. Esse processo de registro musical demandou uma sistematização de símbolos e signos ao longo da história.

Com a Reforma Protestante, os fiéis foram incluídos nos atos litúrgicos através da música, que passou a ser utilizada como linguagem educativa/inclusiva (extensivo a todos), dentro do contexto religioso, e não por uma ideia elitista. A palavra “erudito” não é substantivo, mas adjetivo. Quando mencionamos o termo erudito, estamos fazendo referência a alguém que possui sabedoria, cultura, que é versado, letrado, instruído. Quando nomeamos de música erudita, estamos nos referindo a um tipo de arte elevada, que tem uma categoria diferenciada do que seja comum, simplificado, de manifestação massificada.

Historicamente, o canto coral, cujo meio de expressão é o coro, foi adquirindo diversas facetas, modelagens, abordagens, tendo sofrido influências em meio às culturas, ao tempo decorrido, à territorialidade, mas sempre no sentido da formação intelectual, social e humana dos sujeitos. Como exemplos dessa diversidade podemos citar: o “cantochoão” dos primeiros séculos do cristianismo; e os “jograis”,

---

<sup>88</sup> “O termo erudito vem do latim *eruditus* e pode significar ‘educado’ ou ‘instruído’. Por isso, muitas pessoas acreditam que a música erudita é mais comum na classe alta e se distancia das classes populares. No entanto, esse pensamento é apenas uma barreira estabelecida por parte da sociedade. Música é cultura, algo que está em todos os lugares. A música erudita, popularmente conhecida como música clássica, trata-se de uma manifestação artística que combina os sons e seus elementos primordiais: altura, duração, timbre e intensidade, de forma escrita relacionados através de símbolos. Ou seja, é o estilo musical que não vem das tradições folclóricas ou populares. Esse estilo de música foi desenvolvido seguindo o modelo da música secular e da liturgia ocidental e esse período corresponde desde o século IX até o presente.” (UNIVERSIDADE TIRADENTES, 2021).

formados por uma classe de músicos que recitavam, tocavam e cantavam. Também cabe salientar a participação relevante do canto coral nas religiões, como no cristianismo com os Salmos cantados em louvor a Deus, além da quantidade e da diversidade de hinos católicos e evangélicos compostos por compositores sacros/eruditos, tais como: Bach, Haendel, Mozart, dentre outros compositores que fazem parte do repertório atual do Coro Rev. James William Koger.

No mesmo contexto, Braga (1961, p. 27) esclarece que, “por ordem cronológica, assim se estabeleceram as igrejas evangélicas no Brasil: Igreja Anglicana, Luterana, Congregacional, Presbiteriana, Metodista, Batista, Episcopal e outras”.

Com o objetivo de demonstrar a histórica atividade do coro, elaboramos levantamento acerca dos programas especiais<sup>89</sup> que localizamos nos arquivos do coro. Esse conjunto de programas não representa a totalidade das participações ao longo da história, pois o primeiro programa encontrado é de 1961 e, como já mencionamos, as atividades do coro foram iniciadas em 1896. Tais programas, para o nosso estudo, representam um recorte acerca das atividades que, em razão da tradição musical metodista, supomos que seja continuidade do repertório que era executado desde sua fundação.

Para a análise desse levantamento, apresentaremos por meio de tabelas (Tabela 1 a 3) os dados obtidos nesses programas especiais. No entanto, para descrição, optamos por destacar os doze primeiros dados de cada tabela.

Foram encontrados nos arquivos do coro 218 encartes de programas especiais, sendo que o primeiro é datado em 1961 e o último em 2005. Apresentaremos, na Tabela 1, de forma decrescente, os 12 primeiros anos quando foram executadas mais programações especiais. O primeiro é de 1998 com 22 programas; o segundo diz respeito a 1999 com 20 programas, na sequência, vem o ano de 2003 com 18 programas; depois aparecem 14 programas sem menção à data; 2002 com 13 programas; 1991 e 2001 com 11 programas; 2000 com 10 programas; 1976 com 9 programas; 1975 com 8 programas, sendo que 1988 e 1989 aparecem 7 programas em cada ano.

---

<sup>89</sup> Programas especiais são aqueles nos quais o coro participa de programações festivas dentro e fora da igreja. Fizemos a opção de examiná-los, pois foi o material registrado encontrado no arquivo do coro, uma vez que não há regularidade de registro no boletim “Mensageiro” das participações dominicais nos cultos.

**Tabela 1 – Quantidade de eventos catalogados por ano**

<b>Ano</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
1998	22	10,1%
1999	20	9,2%
2003	18	8,3%
Sem datação	14	6,4%
2002	13	6,0%
1991	11	5,0%
2001	11	5,0%
2000	10	4,6%
1976	9	4,1%
1975	8	3,7%
1988	7	3,2%
1989	7	3,2%
1993	7	3,2%
1997	7	3,2%
1981	5	2,3%
1985	5	2,3%
2006	5	2,3%
1994	4	1,8%
2004	4	1,8%
1983	3	1,4%
1984	3	1,4%
1986	3	1,4%
1992	3	1,4%
1996	3	1,4%
1977	2	0,9%
1978	2	0,9%
1979	2	0,9%
1982	2	0,9%
1995	2	0,9%
1961	1	0,5%
1971	1	0,5%
1974	1	0,5%
1987	1	0,5%
1990	1	0,5%
2005	1	0,5%
<b>Total</b>	<b>218</b>	<b>100,0%</b>

Fonte: Elaborada pela autora, com base no acervo do Coro Rev. James William Koger.

O coro Reverendo James William Koger se torna espaço formativo, pois, possibilita fornecer expressões culturais que extrapolam as produções cotidianas (diversão e entretenimento). Como já aventado, o coro configura-se como lugar de

experiência (*Erfahrung*), na acepção do conceito utilizado por Walter Benjamin (1987) para caracterizar sua relação com *memória coletiva* ou à *elaboração do passado*, outra categoria, dessa feita de Adorno (2010), que sugere articular uma rememoração sobre as perdas no campo da cultura com a incorporação da racionalidade técnica e massificação dos gostos estéticos.

Por essa razão, afirmamos que o coro é um espaço para compartilhamento da memória coletiva musical pertencente à memória coletiva da humanidade, ou seja, patrimônio cultural, que se configura espaço de experiência. Sua presença histórica e a fidelidade ao repertório sacro-erudito são elementos que se contrapõem às características dos produtos da indústria cultural, que valoriza a música ligeira, de repercussão instantânea e que promove a regressão dos sentidos e, extensivamente, ao processo de semiformação. Esta não implica a ausência de cultura, mas constitui um processo de destruição das possibilidades de emancipação por anular a percepção crítica/autocrítica do sujeito, que prejudica a consciência de sua condição. Mantidos os bens culturais sob a condição de mercadoria, a indústria cultural retira o caráter crítico e fomentador de transformação social. Para Adorno (2010, p. 10): “[...] a formação que se esquece disso, que descansa em si mesma e se absolutiza, acaba por se converter em semiformação”.

Diante do contexto de mercantilização da cultura, inventariar o material produzido pelo coro e seu repertório torna-se relevante para a seguinte reflexão: a experiência estética adquirida com a arte é um processo necessário em tempos em que a arte foi transformada em mercadoria pela indústria cultural, que exaure sua autenticidade e autonomia no contexto da sociedade de consumo fundamentada na relação de troca que deteriora a sensibilidade e o gosto estético. Adorno (1982, p. 29) comenta sobre a arte autêntica:

A arte autônoma não esteve completamente isenta do insulto autoritário da indústria cultural. A sua autonomia é um ter-estado-em-devir, que constitui o seu conceito, mas não a priori. Nas obras mais autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as gentes as obras culturais, tornou-se uma lei formal imanente. A ideia de liberdade, intimamente ligada à autonomia estética, formou-se na dominação que a generalizava. Também as obras de arte. Quanto mais livres se tornaram dos fins exteriores, tanto mais perfeitamente se definiram enquanto organizadas, por sua vez, na dominação.

Compreender o sentido da experiência estética provocada pelas músicas executadas pelo coro de forma ininterrupta e constante, é uma forma de evidenciar

seu papel não apenas do ponto de vista das emoções que transmite, mas como espaço de conhecimento, reflexão e formação, somente possíveis para Adorno quando a experiência estética se torna filosofia. Pensamento de Adorno (1982, p. 202) sobre a convergência de filosofia e arte:

A genuína experiência estética deve tornar-se filosofia ou, então não existe. A condição de possibilidade da convergência de filosofia e arte deve procurar-se no momento da universalidade, o que ela possui na sua especificação – enquanto linguagem *sui generis*. Esta universalidade é coletiva, da mesma maneira que a universalidade filosófica, para qual outrora o sujeito transcendental era o *signum*, remete para o sujeito coletivo. Mas, nas imagens estéticas, o seu elemento colectivo é justamente o que se subtrai ao eu: a sociedade é assim imanente ao conteúdo de verdade.

A complexidade composicional apresentada por essas músicas exige do coro requisitos que não circulam pelos *mass media* e que são colaborativos para a formação, tais como: paciência, concentração e esforço cognitivo, que possibilitam que a experiência estética se torne uma educação auditiva crítica, contrapondo-se aos aspectos da música ligeira, fragmentada, aligeirada, coisificada e desconectada da história. Ao longo de sua centenária existência, o coro traz como legado a responsabilidade de enriquecer o repertório musical de seus cantores e ouvintes, para que se apropriem do material cultural historicamente produzido. Sobre formação e autonomia, Adorno (2010, p. 13, grifo do autor) enfatiza:

A formação devia ser aquela que dissesse respeito – de uma maneira pura como seu próprio espírito – ao indivíduo livre e radicado em sua própria consciência, ainda que não tivesse deixado de atuar na sociedade e sublimasse seus impulsos. A formação era tida como condição implícita a uma sociedade autônoma: quanto mais lúcido o singular, mais lúcido o todo. Contraditoriamente, no entanto, sua relação com uma práxis ulterior apresentou-se como uma degradação a algo heterônimo, como percepção de vantagens de uma irresolvida *bellum omnium contra omnes*.

Portanto, ao tornar-se espaço que cultiva a memória coletiva musical, em especial a tradição musical metodista, as músicas executadas pelo coro tornam-se desvinculadas da lógica da racionalidade instrumental que se dá pelo mecanismo de repressão, tendo-se fortalecido ao longo do processo de racionalização. Por essa razão, como espaço formativo de caráter crítico que conduz à experiência estética, o coro torna-se refúgio de um sistema social que age de acordo com a lógica da repressão, pois, a arte que seu repertório apresenta, torna-se meio libertador por

possibilitar a relação entre sujeito e objeto, no caso a música, que não fica subjugado ao processo de dominação. Pucci (2018, p. 12) comenta:

Quando nos deixamos mergulhar intensamente em uma obra de arte, percebemos que aquela criatura viva se tornou aparência crítica da realidade injusta de onde proveio e, ao mesmo tempo, apresenta a perspectiva de uma outra realidade mais humana, utópica, possível ser construída. Em suma, a experiência da contemplação de uma obra de arte não apenas aguça a capacidade crítica da realidade social, injusta e desumana, em que vivemos; ela também apresenta perspectiva de uma práxis política em prol de um mundo mais humano e solidário.

No ensaio “Reflexões estéticas sobre o conteúdo de verdade da obra de arte”, Zuin, Pucci e Lastória (2021, p. 19) destacam que a obra de arte tem a potencialidade de elaborar a crítica das contradições da sociedade, sendo que, quando não exerce o papel de resistência, perde sua força e se transforma numa mercadoria qualquer. Nesse sentido, argumentam que um dos momentos marcantes de interpretação da obra de arte “é tentar compreender seu movimento imanente contra a sociedade e, ao mesmo tempo, visualizar a proposta que ela apresenta de um novo tipo de sociedade”. Acrescentam: “Poderíamos caracterizar esse movimento dissonante e simultâneo numa dupla dimensão: crítica e utópica”.

Sobre a dimensão utópica da obra de arte, Pucci, Aquino e Romeiro (2021, p. 330) formulam o seguinte questionamento: “Em um mundo em que as múltiplas esferas das relações humanas estão cada vez mais condicionadas pelo pragmatismo das novas e poderosas tecnologias, que futuro outro poderia a obra de arte expressar a não ser o que aí já está dado?”. Em resposta, argumentam que é uma tarefa das mais importantes que a obra de arte “ainda seja capaz de expressar o movimento contraditório que a realidade comporta’, de modo a dotar o “indivíduo de uma consciência questionadora sobre o que está dado”, ou seja, dispor de uma “consciência não conformada”. A utopia, nesse contexto demarcado pelo poderio tecnológico, consiste em negar a existência de um futuro já determinado. Para os autores do ensaio “A obra de arte como utopia”, arte se volta contra todo sentimento de resignação.

Para tanto, a relação entre arte e ação política ocorrem, na perspectiva teórico-crítica, de forma indireta e mediatizada. Pucci, Aquino e Romeiro (2015, p. 159), baseando-se no aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção”, do livro “Teoria Estética” de Adorno (1982) em diálogo com o conto de Guimarães Rosa, “A benfazeja”, do livro “Primeiras Estórias”, formulam juízos sobre

o caráter “periférico e indireto” do potencial estético-formativo da arte em relação à práxis. O potencial crítico e político da arte, diferentemente de sua articulação intencionada com o pragmatismo partidário, a exemplo das técnicas brechtianas, faz com que, em Adorno, o conteúdo de verdade da obra de arte está na reflexão filosófica e no seu potencial estético. Dessa concepção, que a arte é um enigma a ser decifrado, estende-se outras dimensões que potencializam a formação e a linguagem.

Na sequência, tendo como orientação as fundamentações estético-filosóficas sobre arte, seu potencial estético-formativo e a dimensão crítica e utópica, levantamos o número total de compositores cujas músicas foram executadas pelo coro nesses 218 programas especiais, totalizando 154 compositores. Desse universo, os doze compositores que mais vezes foram catalogados são: João Wilson Faustini (56 vezes); Johann Sebastian Bach (42 vezes); George Friedrich Haendel (40 vezes); William Harold *Neidlinger* (15 vezes); Irving Berling e Wolfgang Amadeus Mozart (14 vezes); Denes Agay (13 vezes); Gordon Young (12 vezes); Coelner Gesangbuch e John Stainer (10 vezes) e Albert Willard Ream e Adolphe Adam (9 vezes). Esses compositores mais executados são considerados como aqueles que possuem maiores obras de cunho sacro<sup>90</sup> e erudito<sup>91</sup>. Tais informações podem ser observadas no Apêndice A.

Destes 154 compositores, foram cantadas 339 músicas, dentre as quais, destacaremos as doze que mais foram executadas (Apêndice B). São elas: “Aleluia”, composta por George Friedrich Haendel (25 vezes); “Uma benção antiga”, composta por Denes Agay (18 vezes); “Natalício de um rei”, composta por William Harold *Neidlinger* (16 vezes); “Natal Branco”, composta por Irving Berling e “Glória a Deus nas alturas”, composta Wolfgang Amadeus Mozart - ambas (15 vezes); “Ó Noite Santa”, composta por Adolphe Adam (13 vezes); “Haja Paz na Terra”, de Jill Jackson Miller e “Anjos vieram anunciar”, composta por Coelner Gesangbuch – (cada qual 11 vezes); “Repousa tranquilo”, composta por Albert Willard Ream (10 vezes); “Salmo 100”, composta por João Wilson Faustini e “Pequena Villa de Belém”, de Luis Hawkey Redner - ambas (9 vezes); “Pai nosso”, composta por Carlos Cristovam Zink (oito vezes).

---

Ao citarmos os compositores executados pelo Coro Rev. James William Koger, consideramos a relação social intrínseca com o contexto histórico da composição da música e seus vínculos estilísticos de época e as inovações estéticas que promoveram. Tais composições eruditas e sacras, portanto, resultado da relação social com o compositor à época em que foram compostas, não estiveram mediadas pela indústria cultural. Sendo assim, a música como material dialético, materializada e captada por seus compositores, contém relações sociais que estabelecem possibilidades de pensarmos a relação entre música, época histórica e contexto social. Pereira (2017, p. 15) comenta que:

Adorno coloca a dialética no campo do material musical e compreende que há uma constante relação entre o material, sociedade e compositor, pois para o autor o material transmite elementos ao compositor, que assim o transforma enquanto o obedece, de modo a revelar a constituição de uma relação imanente. Por isso, ao falarmos de música, não podemos pensar no material em si desconectado de um processo histórico e sua carga dialética, pois mesmo em obras de arte consideradas de alto padrão de elaboração estética e criativa, comparece e pode se verificar elementos da alienação, em função das relações sociais imanentes.

Essas músicas, na sua maioria, têm sido costumeiramente cantadas no período do Natal, razão pela qual, se justifica estarem com o maior número de vezes executadas já que as programações de Natal são as que têm maior recorrência de apresentação do coro. Como exemplo, podemos citar o “Aleluia”, de Georg Friedrich Händel, composição sacro/erudita que faz parte do oratório “O Messias”, elaborada por um compositor de música erudita, no ano de 1741.

Dentro do universo dos 218 programas analisados, fizemos o levantamento de 9 regentes que foram citados (Tabela 2). Desses programas, 109 deles não constam nome do regente. Na sequência, Sonia Dechen foi citada em 49 programas. Maria Luisa Moda França Madeira, por sua vez, em 23 programas; Hélio Manfrinato, em 19 programas; Umberto Cantoni, em 11 programas; Wesley Jorge Freire, em 6 programas; Suzana Cabral, em 4 programas. Na condição de regentes convidados, 3 no total: Ernest Mahle; em 2 programas; Duarte Chiovitti e Marco Epprecht, cada qual com 1 programa.

**Tabela 2 – Quantidade de regentes catalogados**

<b>Regente</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Sem Registro	109	48,4%
Sonia Dechen	49	21,8%
Maria Moda	23	10,2%
Hélio Manfrinato	19	8,4%
Umberto Cantoni	11	4,9%
Wesley Freire	6	2,7%
Suzana Cabral	4	1,8%
Ernst Mahle	2	0,9%
Duarte Chiovitti	1	0,4%
Marco Epprecht	1	0,4%
<b>Total</b>	<b>225</b>	<b>100,0%</b>

Fonte: Elaborada pela autora, com base no acervo do Coro Rev. James William Koger.

Nos limites das informações levantadas, o regente que maior tempo permaneceu à frente do coro tenha sido Hélio Manfrinato (1946 a 1981), o programa especial mais antigo encontrado é de 1961, ou seja, nos quinze primeiros anos regidos não há material para análise (programação especial). Outro aspecto refere-se ao fato de ser Sonia Carmela Falci Dechen a que mais tempo tem permanecido na regência do coro, razão pela qual aparece na liderança do número de citações.

Outro levantamento realizado volta-se para a identificação dos locais de apresentações das programações especiais. Elencamos as 12 primeiras colocações e a sondagem completa encontra-se mencionada textualmente e no formato de tabela.

Do universo de 218 programas, foram catalogados 34 locais de participação (Tabela 3). O local com mais apresentações do coral foi na Igreja Metodista Central de Piracicaba, atual Catedral Metodista da cidade, com 99 participações. Em 66 programas, não encontramos a informação do local. Na sequência, constam: o Salão Nobre da Esalq (Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, Campus da USP, em Piracicaba) com 9 participações; o Salão Nobre da Unimep, com 4 participações; a Igreja Metodista de Bauru e o Teatro Municipal de Piracicaba também com 3 participações; Colégio Educacional Piracicabano, a Igreja Metodista Central de Campinas, a Catedral de Santo Antônio, a Escadaria Esalq, a Igreja do Catete (RJ), todas com 2 participações e o Templo Largo do Mercado<sup>92</sup>, com 1 participação.

<sup>92</sup> Templo Largo do Mercado muito provavelmente refere-se à Catedral Metodista de Piracicaba.

**Tabela 3 – Quantidade de locais de apresentação catalogados**

<b>Local</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Igreja Metodista Central de Piracicaba	99	45,4%
Sem Registo	66	30,3%
Salão Nobre da ESALQ	9	4,1%
Salão Nobre Unimep	4	1,8%
Igreja Metodista de Bauru	3	1,4%
Teatro Municipal de Piracicaba	3	1,4%
Educacional Piracicabano	2	0,9%
Igreja Metodista Central de Campinas	2	0,9%
Catedral de Santo Antônio	2	0,9%
Escadaria Esalq	2	0,9%
Igreja do Catete - RJ	2	0,9%
Templo Largo do Mercado	1	0,5%
Igreja Presbiteriana de Americana	1	0,5%
Igreja Metodista de Lins	1	0,5%
Uberlândia	1	0,5%
Igreja São Benedito	1	0,5%
Igreja Presbiteriana de Lavras	1	0,5%
Igreja Presbiteriana de Piracicaba	1	0,5%
Capivari	1	0,5%
Brasília	1	0,5%
Igreja Evangélica Congregacional Ribeirão Preto	1	0,5%
Átrio - Centro Cultural e de convivência	1	0,5%
Escadaria Catedral	1	0,5%
Engenho Central	1	0,5%
Mogi Guaçu	1	0,5%
Centro Cultural Cristóvão Colombo	1	0,5%
Igreja Metodista de Americana	1	0,5%
Unimep - Campus Centro	1	0,5%
Ginásio Waldemar Blatkauskas	1	0,5%
Igreja Batista Nova Vida	1	0,5%
Teatro Unimep	1	0,5%
Unimep Taquaral	1	0,5%
Capela Campus Taquaral	1	0,5%
Igreja Metodista Central de Limeira	1	0,5%
Igreja Metodista Betânia	1	0,5%
<b>Total</b>	<b>218</b>	<b>96,9%</b>

Fonte: Elaborada pela autora, com base no acervo do Coro Rev. James William Koger.

Este levantamento estatístico procura demonstrar que a regularidade da atuação e o repertório executado pelo Coro Rev. James William Koger, através da sua história, proporcionaram aos seus participantes e à própria congregação um sentido de pertencimento que ocasiona a formação de um conjunto social. Sua

tradição transmite a essência do metodismo sem derivação para formas de conteúdo menos significativo do ponto de vista estético.

No levantamento dos programas especiais, são apresentadas informações que objetivam enfatizar o contraponto exercido pelo coro em relação à inserção de categorias oriundas da indústria cultural no ambiente religioso, que não foram aderidas e incorporadas na sua prática e, conseqüentemente, no seu repertório.

A indústria cultural tem como objetivo a produção musical massificada, que compromete a qualidade estética das mercadorias culturais, cuja homogeneização e produção em série acarretam a degradação do gosto. Esse processo corrompe o vínculo da tradição, sequestrando a construção de aspectos simbólicos importantes para a formação da subjetividade, e com isso, a dimensão de comunidade e do pertencimento.

Procópio (2014, p. 56) aponta que:

A coletividade do coro faz com que ele seja acessível a várias pessoas, desde as mais leigas musicalmente até aquelas que possuem uma musicalidade mais desenvolvida, além de buscar fazer com que essas diferentes vozes se misturem umas às outras, não se permitindo que elas se individualizem, com exceção dos momentos específicos para os solistas. Nesse sentido, é possível afirmar que o canto coral é mais que uma expressão artística, pois se constitui como um espaço de aprendizado, de socialização e construção cultural. Não é apenas pedagógico ou emocional, mas lúdico e expressão estética.

Desse modo, salientamos que a massificação da qual a indústria cultural faz uso para que a produção artística se transformasse em fonte de lucros acabou abrangendo diversas áreas dos gêneros musicais. Assim, as peças de cunho religioso também foram abarcadas pelo sistema, com isso, incorporaram elementos de homogeneização, difusão massiva e nos círculos da produção audiovisual, especialmente a televisão e o cinema, cujo cenário está associado com a origem do gospel na história do canto coral. No próximo tópico procuraremos expor essa questão.

#### **4.6 A apropriação da música gospel pela indústria cultural**

A música chamada gospel teve sua origem com os negros norte-americanos que representavam a luta pela conquista da libertação. O termo Gospel é derivado de "God Spell", ou seja, "Palavra de Deus" que pode se aliar a "evangelho", palavra

de origem grega que significa “Boa Nova”. Evangelizar é o ato de divulgar a mensagem de Cristo e a música gospel tem esse objetivo. A música religiosa gospel teve sua origem nos campos de trabalho forçado executado pelos escravos negros norte-americanos e inicialmente suas letras versavam sobre o sofrimento a que eram submetidos e a esperança de libertação. Após sua libertação, adentrou às igrejas evangélicas e adquiriram o sentido religioso de adoração a Deus com a adequação das suas letras ao hinário evangélico através da aculturação religiosa.

O “negro spiritual”, o gospel essencialmente “negro”, cantado pelos coros formados por negros nas igrejas evangélicas, com seu ritmo sincopado, dançante, foi absorvido pelos músicos e se derivaram em bandas de jazz, blues e, posteriormente, no rock. Quando se ouve Louis Armstrong tocar piston e cantar parte do seu repertório, certamente obtemos um exemplo da origem gospel da sua arte.

Ocorreu com a música gospel uma transformação quando as igrejas evangélicas pentecostais a adotou, fazendo parte integrante dos seus cultos, porém, com alteração do seu conteúdo tradicional, seu formato e elementos essenciais, provou enorme repercussão. Essa repercussão e abrangência proporcionaram a formação de um nicho de mercado musical com a apropriação da música gospel pela indústria cultural, transformando-a em mercadoria, aproximando-a da música leveira, descontextualizando seu processo histórico dentro do cenário da música religiosa. Portanto, o que era música reservada ao contexto litúrgico tornou-se produto de mercado. Diante disso, Pereira (2017, p. 22) destaca que:

O chamado mercado gospel, por exemplo, tem subvertido valores e dogmas considerados milenares no campo do cristianismo. Antes vista como uma prática específica dos cultos das igrejas cristãs, a música religiosa conhecida popularmente como música sacra está num caminho bem distinto daquelas registradas em partituras tradicionais – nos chamados hinários de cânticos eclesiásticos. Como mostra Martinoff (2010)<sup>93</sup> esse novo gênero musical religioso tem se caracterizado pela junção de ritmos *pop* com letras da temática cristã que utiliza uma linguagem presente na hinologia tradicional. Essa nova tendência da indústria musical utiliza o processo de gravação, produção, distribuição, divulgação e vendagem, de modo que tende a suplantar elementos próprios dos posicionamentos religiosos e impor modelos estandardizados aos fiéis, que no caso, seguem a moda da vez, assim como ocorre na escuta secular do rádio, da televisão e das mídias eletrônicas em geral.

---

<sup>93</sup> MARTINOFF, Eliane Hilário da Silva. A música evangélica na atualidade: algumas reflexões sobre a relação entre religião, mídia e sociedade. **Revista da ABEM**, v. 23, pp. 67-74, mar. 2010.

Complementam Trigueiro e Pereira (2017, p. 63): “Utilizada em práticas litúrgicas, e hoje, especialmente nas igrejas evangélicas, a música gospel, que a princípio teria a sua função específica intrínseca à religião, apresenta-se também como um seguimento de mercado”.

Em contraposição ao fenômeno gospel como movimento crescente nas igrejas chamadas evangélicas pentecostais e ao mercado musical, destaca-se a participação histórica e tradicional do Coro Rev. James William Koger, cujos dirigentes optaram por não aderir a esse novo formato que ocasionou a prática “industrializada” de fazer música. Através da sua tradição, assumiu papel educacional em seu contexto religioso, promovendo a relação entre música, formação estética e religiosa na constância da participação litúrgica, distanciando-se, portanto, da forma mercadológica e alienante, aspecto que evidencia a preservação da autonomia e resistência diante do estilo musical voltado para o entretenimento e a relação imediata entre produção e consumo.

Pereira e Pereira (2017, p. 37) destacam que:

Através da educação, a condição dos indivíduos de submissão, alienação e obediência deverá ser suplantada pela condição de seres autônomos, independentes e com o objetivo de galgar o esclarecimento, podendo refletir, ponderar e discernir. A emancipação e autonomia proposta por Adorno através da educação conduzirá o indivíduo a superar a consciência alienada e submissa, buscando a compreensão de sua função na sociedade e participando dela ativamente.

Considerando que a arte consiste numa forma de conhecimento, entendemos que o canto coral, através do Coro Rev James William Koger, tem executado um trabalho cultural que tem preservado tradições musicais educativas sem se envolver com modelos de pauperização estética, próprios dos modismos da indústria cultural que, pelo seu caráter universalizante, ocupou-se também das instituições tradicionais como as religiosas, como tem sido o fenômeno da música gospel e das mediações litúrgicas através dos suportes midiáticos.

Pereira e Pereira (2017, p. 38) observam que:

A educação deve procurar a reconstrução cultural, redarguindo contra ideias disseminadas por aqueles que detêm o conhecimento, o capital financeiro e cultural, e os utilizam como instrumento de controle. Oposição e resistência devem-se pautar, através da educação, como instrumentos de mudança para a reflexão sobre a eficácia ou ineficácia de conhecimentos sintetizados [...].

Considerando que vivemos sob a égide do sistema capitalista, educação emancipatória requer constante processo de resistência. Essa constância para o exercício da resistência está no ambiente do Coro Rev. James William Koger, uma vez que essa atividade não está isolada, mas inserida no contexto social. O que diferencia esta prática é que, ao longo dos anos, não sucumbiu aos ditames da indústria cultural e representa espaço de constante luta e resistência aos modelos de músicas comerciais. Assim, o coro não é espaço blindado aos processos sociais, mas em razão da sua permanência centenária e de sua fidelidade ao repertório torna-se espaço educacional contra a barbárie.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa que analisa o Coro Reverendo James William Koger, pertencente à Catedral Metodista de Piracicaba, tem por objetivo buscar elementos conceituais e praxiológicos para averiguar seu potencial formativo-estético e as possíveis representações que essa prática de resistência significa para a formação e emancipação humanas, a partir das reflexões da teoria crítica, especificamente centradas no pensamento de Theodor Adorno.

Para tanto, consideramos o centenário coro Reverendo James William Koger como uma atividade musical longa e constante. Representa espaço de resistência em contraponto aos elementos que caracterizam a racionalidade técnica subjacente à indústria cultural. Para demonstrarmos essa hipótese, destacamos sua constância em relação ao repertório sacro-erudito, enfatizando os três compositores (Haendel, Bach e Mozart) que mais foram executados e sua ininterrupta permanência nas participações nos cultos dominicais, além das programações especiais na Catedral Metodista de Piracicaba e fora dela.

Buscamos compreender o que representa a atividade do coro centenário diante do contexto musical inserido numa sociedade mercadológica, cuja lógica de consumo se expande para todas as esferas, incluindo a produção e difusão musical. A tese tem como característica expor as tensões entre música sacro-erudita e música ligeira da indústria cultural, com a perspectiva de acentuar as contribuições da atividade do canto coral como experiência estética potente em termos de *práxis* educativa, emancipatória e de resistência.

A partir do pensamento de Theodor Adorno, especificamente sobre indústria cultural, racionalidade técnica e semiformação, destacamos como ocorre a massificação da arte, a degradação do gosto e a formação da semicultura, em contraponto com os elementos de potencial formativo-estético apresentados pelo centenário coro Reverendo James William Koger.

Seguindo a metodologia da pesquisa, cuja demarcação teórica se centra na revisão bibliográfica das obras de Theodor Adorno, especialmente sobre estética, semiformação e indústria cultural, a pesquisa traz reflexões acerca da subsunção da arte à condição de mercadoria e suas consequências para a (de)formação da subjetividade. A base para análise consiste em documentos do coro e da Catedral Metodista de Piracicaba para observar o contraste entre a concepção musical com

características de consumo massivo, próprias da indústria cultural, e da pasteurização de gostos, em contraponto com a experiência estética de resistência do coro em sua trajetória tradicional e formativa.

Para realizar a contraposição do coro com os preceitos estabelecidos pela indústria cultural, iniciamos a abordagem com o início da revolução industrial que transformou a produção artesanal na avançada produção fomentada pela tecnologia. A revolução industrial transformou o capitalismo incipiente em um sistema produtivo que promoveu rupturas na sociedade. A industrialização atingiu todos os setores, incluindo a produção cultural, e disseminou a lógica da standardização e da administração dos padrões de gostos, degradando-os mediante o avanço do progresso da dominação técnica que ocorreu com os suportes midiáticos massivos, no caso, o rádio, a televisão, a indústria fonográfica, o cinema, dentre outros, que instauraram o império da administração técnica sobre a produção da cultura, o que significou a racionalidade do próprio domínio. Ou seja, a racionalidade técnica impõe a dominação do economicamente mais forte sobre a sociedade por meio de um ciclo alienante e retroalimentado.

A industrialização, por meio da instrumentalização da técnica, chegou à arte e, como pesquisou Adorno, à música. Observando o sistema de produção capitalista, Adorno notou que a cultura, inclusive a música, foi “subtraída” pela lógica da circulação das mercadorias e para expor a contradição entre o termo cultura e o imperativo da indústria criou a expressão “indústria cultural”. Tal como a produção e comercialização dos demais artigos, a indústria cultural tem como meta principal o lucro através do máximo rendimento e menor custo de produção. Nesse sentido, todo planejamento da produção e comercialização da “mercadoria cultural” deriva do esquematismo, ou seja, da organização de informações visando ao desnecessário esforço do consumidor para fruir esteticamente dos objetos massificados. Essa condição transformou a música em elemento submetido ao processo de degradação/massificação. Por conseguinte, transformou os sujeitos em meros consumidores, capturando também sua subjetividade, deformando-a através do embrutecimento da racionalidade e da sensibilidade, mediante formas sociais alienantes que automatizam e coisificam a experiência. Portanto, subordinados a uma existência colonizada pela ideologia dominante que atribui reativamente sentido a todo o sistema capitalista.

Ao apropriar-se da música como entretenimento, a indústria cultural ludibria a capacidade de percepção, fazendo com que o sujeito, imerso em uma sociedade de massa ao sabor de uma cultura massificada, fique submetido a um processo de individualização que atomiza, pulveriza, dispersa e desconecta. Retira dele a capacidade de se reconhecer pertencente a uma comunidade ou povo, pois o mecanismo é de captura de seus vínculos simbólicos que estão relacionados com a cultura local, genuína, da tradição.

No aforisma “Relação com a Tradição”, que Adorno (1982, p. 54) apresenta na “Teoria Estética”, as obras de arte representam uma expressão crítica da realidade não pela mera condição de tempo, ou por ser “uma reserva incalculável de coisas do passado”, pois, isso “revela-se imanentemente como insuficiente, sem que as obras em questão o tenham sido na sua situação original e para a consciência de sua época”. Adorno (1982, p. 54), complementa:

Só o elemento mais progressista tem a possibilidade de resistir à desintegração do tempo. Na sobrevivência das obras, porém, manifestam-se diferenças qualitativas que de nenhum modo coincidem com o grau de modernidade da sua época.

A sistemática apropriação dos bens culturais pela indústria cultural, que transforma as produções musicais em “mercadorias culturais”, ocorre através da padronização, hierarquização de qualidade e esquematismo no processo de recepção massiva, que envolve cálculo, estatística da audiência, uso da publicidade e administração do tempo livre.

Embora a ideia de cultura de massa possa dar a impressão de “democratização”, a indústria cultural utiliza-se da hierarquização de qualidade por meio de pesquisas estatísticas, cujo objetivo é a análise de comportamentos com o propósito de identificar segmentos que serão influenciados, fidelizados, com a intenção de falsear a harmonia entre realidade e “obra de arte” e facilitar o direcionamento dos apelos publicitários que se tornam eficazes para que os produtos culturais sejam apresentados como inovações, produzindo “hits” de sucesso que, em exposição constante e massiva, tornam-se condicionantes para formação do gosto. Os mais pobres, por falta de oportunidade de acesso a outros bens culturais, tornam-se mais vulneráveis ao processo de padronização. Esse processo tem como característica a impessoalidade e a repetição, embora pareça

diversificado em termos de possibilidades de escolha. O objetivo é direcionar o gosto musical, anulando aspectos da subjetividade que está embasada na apropriação imediata da satisfação, do prazer. Direcionamento do gosto e a subjetividade não ocorrem de forma consciente, mas estabelecem modos de personalidade, de comportamento e percepção da realidade que se encontra distorcida, na medida em que fica naturalizado o contexto de exploração e desigualdade.

O caráter repressivo imanente à indústria cultural ocorre através dos processos catárticos, associados à sublimação repressiva, que capturam a consciência e a individualidade do sujeito, e atuam em obstaculizar a compreensão da lógica da obra de arte, cujo potencial estético encontra-se em sua forma inovadora e na crítica imanente à sociedade autoritária, residindo aí seu papel de resistência ao controle social. A dimensão totalizante da indústria cultural se mostra na transformação da arte em mercadoria, em termos de submetê-la aos crivos da produção, distribuição e consumo organizados sistemicamente pelo mercado. A indústria cultural atua em transformar os sujeitos em objeto do sistema. Essa perspectiva se agudiza no contexto das novas tecnologias digitais quando as informações depositadas na Internet conferem falsa autonomia de escolha e são administradas pelas marcas, na publicidade e em campanhas políticas. Consumidores culturais e objetos encontram-se assujeitados à condição de mercadoria.

Através dessa lógica, a autonomia da arte se compromete quando a indústria cultural age no sentido de minimizar as tensões, os sofrimentos e contradições sociais. Trata-se de despontencializar o que é próprio da arte: a ambivalência entre forma e conteúdo, a dimensão de unicidade do objeto e a capacidade de escapar às instrumentalizações do *status quo* dominante. Outro ponto da administração da cultura pela indústria cultural diz respeito ao domínio do ócio pelo aparato tecnológico, pois interessa evitar a divisão entre o momento de trabalho e do descanso, uma vez que, em razão da promessa do não esforço, oferece o entretenimento como compensação e extensão da lógica das condições de produção. Assim, o sujeito fica submetido a um duplo processo de mecanização: no trabalho e no ócio, possibilitando a conversão da diversão em conformismo.

Em razão da administração da música como entretenimento, ao instrumentalizar a relação entre música e sujeito, é retirado dela seu valor estético, com implicações na decadência do gosto e no empobrecimento da formação

subjetiva. Outro aspecto está relacionado ao uso da música pela publicidade, por exemplo, que fragmenta, modifica e distorce a composição para afirmar marcas, desejos e comportamentos. A fetichização da mercadoria musical é administrada para transformar as manifestações populares e eruditas em objetos comercializáveis.

Embora a standardização, o fracionamento da forma e do conteúdo e fetichização tenham ocorrido de forma menos resistente na música popular, a própria música erudita, apesar da qualidade, também se transformou em objeto massificado da indústria cultural, particularmente quando desfigurada e reorganizada como objeto de entretenimento ou quando “glamourizada” com o objetivo de simular “sofisticação”. No entanto, em razão de suas características formais mais elaboradas, a manipulação da música erudita se torna mais complexa em termos de assumir padrões estereotipados.

Para que a educação cumpra o seu papel de atuar no sentido da emancipação e da resistência, diante desse contexto totalizante da indústria cultural, é preciso que “desvios” sejam criados para a percepção crítica da realidade. Destacamos que a indústria cultural não é absoluta e ocorrem manifestações culturais autênticas que não estão submetidas à sua administração, como é o caso do Coro Reverendo James William Koger. Desde a chegada do metodismo, em 1881, a Piracicaba, houve a prática de valorizar a música, com sua inclusão nos sermões, e a criação do coro, desde então, articula estética e educação, dando vazão para compositores eruditos sem que se submeta a modismos, como no período de forte incidência da música gospel, a partir da metade do século passado.

Portanto, diante do exposto, elencamos duas características que configuram o potencial estético-formativo do Coro e que lhe confere uma fisionomia que se contrapõem à indústria cultural: a primeira é sobre a natureza histórica do canto coral como atividade coletiva e formativa de experiência estética que abarca a dimensão da tradição no protestantismo, ocupando espaço de destaque desde a Reforma Protestante e seus diferentes movimentos, incluindo o metodismo. A segunda diz respeito à fidelidade da forma e do conteúdo expressados pelo repertório inalterado e constante com destaque aos três compositores mais executados: George Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart, os dois primeiros pertencentes ao período barroco (1600 – 1750), e o terceiro ao período clássico (1750 – 1820). Essas composições apresentam uma

estrutura formal, são singulares e expõem características que, para serem apreciadas, entendidas na sua totalidade, exigem do ouvinte concentração, reflexão, diferentemente da música comercial padronizada, adaptada e que, por essa razão, não exige empenho do sujeito para significá-la.

O coro traz em sua tradição elementos formadores que se opõem a uma sociedade absorvida pela racionalização técnica e pela semiformação e, por isso, configura-se como espaço de resistência diante das transformações estéticas e conceituais que a indústria cultural tem proporcionado para estabelecer padrões voltados para o consumo e embrutecimento da sensibilidade. Nesse sentido, funcionando como força anti-iluminista que evidencia a irracionalidade diante de todo potencial tecnológico.

Ao tratar da arte como “refúgio do comportamento mimético”, na “Teoria Estética”<sup>94</sup>, Adorno (1982, p. 68) aborda a questão da irracionalidade subjacente à sociedade capitalista e destaca que “a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem do seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade”. Em seguida, com referência a Max Weber, associa o processo de racionalização com a expressão “desencantamento do mundo”. Para, no aforismo “Dialética do Funcionalismo”, inserir uma problemática que percorre a crítica ao progresso tecnológico: a barbárie no campo cultural e a regressão dos sentidos diante da regressão destruidora do processo civilizatório capitalista.

Essas transformações empreendidas pelo potencial tecnológico atravessaram também o espaço religioso, especialmente pentecostais e neopentecostais, porém afetaram outros movimentos, quando houve a apropriação da música “gospel” pela indústria cultural, que a transformou em mercadoria, com aproximação da música ligeira, descontextualizando seu processo histórico no cenário da música religiosa. As músicas gospel se caracterizam pela junção de ritmos “pop” com letras com temática cristã que são submetidas ao processo de gravação, produção, distribuição, divulgação e vendagem usuais do sistema mercadológico capitalista para a indústria fonográfica. Os fiéis são estimulados a seguir a moda, com seus modelos estandardizados e fungíveis, que expressam modelos religiosos e comportamentais alienados, próprios da sistemática da indústria cultural.

---

<sup>94</sup> Aforisma “Mimese e Racionalidade”.

Em oposição à atual música religiosa (gospel) está o canto coral tradicional como prática musical que não necessita estar mediada por aparato tecnológico, como é o caso da prática e do repertório do Coro Reverendo James William Koger. A condição de cantar coletivamente, como meio de preservar a tradição musical, confere ao coro condições objetivas para a experiência estética voltada para a formação do sujeito, pelo fato de abarcar uma dimensão que constrói memória, possibilita a consciência corpórea, tornando-se sensorial, emotiva e que transcende a fala e a linguagem formal. Tudo nos conecta com a relação de pertencimento e traz a possibilidade de uma experiência autenticamente artística/estética.

Com relação à história, à permanência, à assiduidade e ao repertório, consideramos o coro Reverendo James Willian Koger dotado de experiência estética, na condição de narrador da sua trajetória durante 127 anos com elementos de resistência e autonomia, uma vez que sua transmissão pelo canto coletivo apresenta forte componente formativo-educativo, já que potencializa a necessária condição do sujeito: emancipar-se, ser autônomo e potencializar sua capacidade comunicativa, transformando-se em uma *práxis* educativa e emancipatória.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. *In*: COHN, Gabriel (org). **Comunicação e indústria cultural**. Tradução: Amélia Cohn. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1978. p. 287-295.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1982.
- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. *In*: ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 119-138.
- ADORNO, Theodor W. O fetichismo da música e a regressão da audição. *In*: ADORNO, Theodor W. **Vida e obra**. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108.
- ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 2001.
- ADORNO, Theodor W. Teoria da semiformação. *In*: PUCCL, Bruno; ZUIN, Antônio Álvares Soares; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco. **Teoria crítica e inconformismo**: novas perspectivas de ensino. Tradução Newton Ramos-de-Oliveira. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010. Cap. 1. p. 6-40.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.
- AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 19-78.
- ANDRADE, Omir Wesley. Os hinos de Charles Wesley e sua influência na hinologia do metodismo brasileiro. *In*: RAMOS, Luiz Carlos (org.). **Mil vozes para celebrar**: tricentenário do nascimento de Charles Wesley. São Bernardo do Campo: Editeo, 2008. p. 219-226.
- ARANTES, Paulo Eduardo. Introdução . *In*: **Os pensadores**: textos escolhidos W. BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor; HABERMAS, Jurgen. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v. XLVIII Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-8LYJ2A/1/o\\_desaparecimento\\_da\\_aura\\_em\\_walter\\_benjamin\\_\\_\\_sylvia\\_marteleteo.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-8LYJ2A/1/o_desaparecimento_da_aura_em_walter_benjamin___sylvia_marteleteo.pdf) f. Acesso em: 18 jul. 2023.
- AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. **O desaparecimento da aura em Walter Benjamin**. 2010. 140 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas, 2010.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.*** Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.114-119. (Obras escolhidas, v. I).

BENJAMIN, Walter. Passagens parisienses. *In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.*** Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 901-963.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.*** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música.** Tradução Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BESEN, José Artulino. O Concílio de Trento e a reforma católica. **Encontros Teológicos**, Florianópolis, v. 31, n. 2, p. 279-294, 2016.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução João Ferreira de Almeida. rev. e atual. no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. **Música sacra evangélica no Brasil: contribuições à sua história.** Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1961. Disponível em: <https://ia800504.us.archive.org/9/items/musicasacraevang00brag/musicasacraevang00brag.pdf>. Acesso em: 10 maio 2023.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y El Instituto de Frankfurt.** Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1981.

BUSSOLETTI, Denise Marcos. Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens. **Estudios históricos – CDHRP**, Uruguay, año II, p. 1-11, nov. 2010. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/edicion5/0509Fisiognomias.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2024.

CAVINI, M. P. **História da música ocidental: uma breve trajetória desde a Pré-história até o século XVII.** São Carlos: EdUFSCar, 2011.

CÉSAR, Ely Eser Barreto. A educação metodista considerada em seu papel transformador: uma perspectiva bíblica. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 15, n. 29, p. 41-54, dez. 2006.

CÍRCULO DE CULTURA BÍBLICA. **Irmãos Morávios.** 2 jan. 2023 Disponível em: <https://circulodeculturabiblica.org/2023/01/02/irmaos-moravios/>. Acesso em: 01 maio 2023.

COHN, Gabriel. Indústria cultural como conceito multidimensional. *In*: BACCEGA, Maria Aparecida (org.). **Comunicação e culturas do consumo**. São Paulo: Atlas, 2008. p. 65-75.

COHN, Gabriel. **As duas faces da indústria cultural**. 30 jun. 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/as-duas-faces-da-industria-cultural/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. **Estética da violência, jornalismo e produção de sentidos**. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Editora Unimep, 2002.

COSTA, Cristiano A. da. Prefácio. *In*: PEREIRA, Eliton Perpétuo Rosa (org.). **Educação, teoria crítica e cultura musical contemporânea: pesquisas e propostas de transformação no campo da formação estética**. Goiânia: EPRP, 2017. v. 1. p. 5-6. Disponível em: [file:///D:/GDrive/Educacao\\_Teoria\\_Critica\\_e\\_Cultura\\_Musica.pdf](file:///D:/GDrive/Educacao_Teoria_Critica_e_Cultura_Musica.pdf). Acesso em: 30 jul. 2023.

DALBOSCO. Claudio Almir. Problemas de atualidade da teoria crítica? *In*: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 185-198.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A Nova Razão do Mundo: Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal**. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016 (Estado de Sítio).

DORNELLAS, João Wesley. **Pequena história do povo chamado metodista**. Rio de Janeiro: Igreja Metodista – Federação dos homens da 1ª. Região Eclesiástica, 2007.

DUARTE, Rodrigo. A indústria cultural hoje. *In*: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 97-110.

ELIAS, Beatriz Vicentini. **Vieram e ensinaram: Colégio Piracicabano, 120 anos**. Piracicaba: Editora Unimep, 2001.

ELIAS NETTO, Cecílio. **O notável Archimedes**. 8 out. 2020. Disponível em: <https://www.aprovincia.com.br/icen/conteudo-noticias/o-notavel-archimedes-32494/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

ELLMERICH, Luis. **História da música**. 2. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964.

ESCAVADOR.COM. **Pessoa física: Almir de Souza Maia**. 10 abr. 2022. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/1439857/almir-de-souza-maia>. Acesso em: 30 maio 2023.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. Indústria cultural e educação estética: reeducar os sentidos e o gesto histórico. *In*: ZUIN, Antonio Alvaro Soares; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. (org.). **A educação danificada: contribuições à**

teoria crítica da educação. 2. ed. Petrópolis: Vozes; São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 1998. p. 159-178.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. Literatice e sedução autoritária. *In*: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio, VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 163-170.

FIANCO, Francisco. Arte e sociedade em "Teoria Estética" de Theodor Adorno. **Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 7, n. 1, p. 1-17, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17844>. Acesso em: 30 jul. 2023.

FONTOURA, Rosa Maria Michels. **A música na Pré-História**. 9 out. 2019. Disponível em: <https://cantaroarteducacao.com.br/a-musica-na-pre-historia-por-rosa-ma-michels-fontoura/#:~:text=H%C3%A1%20desenhos%20rudimentares%20feitos%20em,sons%20da%20natureza%20com%20onomatopeias>. Acesso em: 22 set. 2023.

FREIRE, Wesley Jorge. Fabiano Lozano, insigne metodista. **Jornal Expositor Cristão**, jan. 1979.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. Disponível em: [http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/educacao\\_pratica\\_liberdade.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/educacao_pratica_liberdade.pdf). Acesso em: 16 nov. 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25. ed. São Paulo: Paz e terra, 1996.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. **Opus: Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, v. 13, n. 1, p. 75-96, 2007.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Civilizando pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)**. 2003. 279 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19122012-143551/publico/renato.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

GRILLO, Maria Lúcia Netto; MARQUES, Adélio Jorge; BAPTISTA, Luiz Roberto Perez Lisboa; MARTINS, Ricardo Pereira. A acústica musical no renascimento da música. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 13., 2012, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: [https://www.13snhct.sbhct.org.br/resources/anais/10/1343049780\\_ARQUIVO\\_AACUSTICAMUSICALNORENASCIMENTODAMUSICA.pdf](https://www.13snhct.sbhct.org.br/resources/anais/10/1343049780_ARQUIVO_AACUSTICAMUSICALNORENASCIMENTODAMUSICA.pdf). Acesso em: 20 ago. 2023.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. **História da música ocidental**. Revisão técnica de Adriana Latino – Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. 5. ed. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1988.

GRUSCHKA, Andreas, Neoliberalismo, reforma educacional, semiformação, **Revista Eletrônica de Educação**, V. 14, 1-14, jan/dez, 2020.

HEITZENRATER, Richard P. **Wesley e o povo chamado metodista**. São Bernardo do Campo: Editeo, 1996.

HELENO, Alex Rezende. Cantos negros: a tradução Negro Spirituals por Marguerite Yourcenar: la traduction de Marguerite Yourcenar de Negro Spirituals. **Rónai**: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, v. 3, n. 2, p. 78-94, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23135>. Acesso em: 15 maio 2023.

HULLOT-KENTOR, Robert. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. *In*: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio, VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 17-27.

IOP, Lizandra. Formação cultural, semicultura e indústria cultural: contribuições de Adorno sobre a emancipação. **REP**: Revista Espaço Pedagógico, v. 16, n. 2, p. 20-33, jul./dez. 2009.

IOVINO, Joe. **Momentos com o Espírito Santo**: aprendendo com Wesley em Aldersgate. 18 maio 2017. Disponível em: <https://www.umc.org/pt/content/holy-spirit-moments-learning-from-wesley-at-aldersgate>. Acesso em: 01 maio 2023.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução Manuela Pinto dos Santos, Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KEFFER, Welington. Análise das figuras de repetição melódicas no Coro Hallelujah de Händel. **Revista Música e Linguagem**, Espírito Santo, v. 1, n. 4, p. 77-97, ago. 2015.

KOMOSINSKI, João Luís. **Canto coral e cognição musical**: as práticas brasileiras e suas articulações com a memória. 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

LAPLANCHE, Jean-Bertrand; PONTALIS, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAVAL, Christian. **A Escola não é uma empresa**. O neoliberalismo em ataque ao ensino público. Trad. de Maria Luíza M. de Carvalho e Silva. Londrina: Editora Planta, 2004.

LELIÈVRE, Mateo. **João Wesley**: sua vida e obra. São Paulo: vida, 1997.

LONG, Eula Kennedy. **Do meu velho baú metodista**. São Paulo: Junta Geral de Educação Cristã, 1968.

LOVELOCK, William. **História Concisa da Música**. Tradução Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAAR, Wolfgang Leo. Adorno, semiformação e educação. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 83, n. 24, p. 459-476, ago. 2003.

MAHLE, Maria Aparecida. **Recordações - de 1936 a 2021**: ambiente musical da cidade: Escola de Música de Piracicaba desde a sua fundação. Edição da autora, [2021?].

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Tradução Ângela Ramalho Vianna, Carlos Sussekind, Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. (Título original: de la Histoire Musique Occidentale).

MATOS, Ari Souza de. A reforma protestante do século XVI. **Revista de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas da Fama**. v. 3, n. 1, p. 1-20, 2011. Disponível em: <http://www.faiifa.edu.br/revista/index.php/voxfaifae/issue/view/7>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MEDAGLIA, Julio. **Música, maestro!** Do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.

MEIRA, Francisco José Machado. **Ouvindo Bach em outras línguas**: uma análise descritivo-comparativa de traduções das cantatas. 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MESQUIDA, Peri. Metodismo e educação no Brasil: formar elites e civilizar a nação. **Revista do Cogeime**, n. 2, p. 29-64, 1993.

MESQUITA, Zuleica de Castro Coimbra. **Educação Metodista**: uma questão não resolvida. 1992. 285 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 1992.

MESQUITA, Zuleica de Castro Coimbra. **Evangelizar e civilizar**: cartas de Martha Watts, 1881-1908. Piracicaba: Unimep, 2001.

MONTEIRO, Simeí. Mil vozes para celebrar: uma introdução à vida e obra de Charles Wesley. In: RAMOS, Luiz Carlos (org.). **Mil vozes para celebrar**: tricentenário do nascimento de Charles Wesley. São Bernardo do Campo: Editeo, 2008. p. 11-68.

NAKANISHI, Victor Mitsukazu. **Os enigmas do passado confederado**: relações de raça, escravidão e pós-abolição dos imigrantes norte-americanos no Brasil escravista. 2023. 220 p. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

NASSAU, Rolando de. **Os Wesleyes e o canto congregacional**. 1 fev. 2022. Disponível em: <http://www.hinologia.org/os-wesleys-e-o-canto-congregacional-rolando-de-nassau/>. Acesso em: 6 maio 2023.

NOGUEIRA, Paulo Dias. **Brevíssimo histórico da Catedral Metodista de Piracicaba: 130 anos de vida e missão**. 2 set. 2011. 2011a. Disponível em: <http://paulodiasnogueira.blogspot.com/2011/09/brevissimo-historico-da-catedral.html>. Acesso em: 15 maio 2021.

NOGUEIRA, Paulo Dias. **O compositor – cantata: “O esperado das nações” – Albert Willard Ream**. 7 dez. 2011. 2011b. Disponível em: <https://paulodiasnogueira.blogspot.com/2011/12/o-compositor-cantata-o-esperado-das.html>. Acesso em: 25 maio 2023.

OLIVEIRA, Cilas Ferraz de. Protestante na Política: o caso Guaracy Silveira. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL - PROCESSO CIVILIZADOR, 10., 2007, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: [http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais10/Artigos\\_PDF/Cilas\\_Ferraz.pdf](http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais10/Artigos_PDF/Cilas_Ferraz.pdf). Acesso em: 25 maio 2023.

PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. 1995. 221 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/102471>. Acesso em: 30 jul. 2023.

PALERMO, Silas. A Reforma Protestante e a Música. **Fides Reformata**, v. 23, n. 1, 2018.

PAULA, Selvita Maria de. Reflexões sobre o surgimento da arte barroca na Itália e sua expansão pelas regiões de Antuérpia e Holanda. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, São Paulo, v. 7, n. 4, p. 560–571, abr. 2021.

PEREIRA, André Bernardes; PEREIRA, Eliton. Educação musical e cultura do consumo: reflexões formativas à luz da teoria crítica. *In*: PEREIRA, Eliton Perpétuo Rosa (org.). **Educação, teoria crítica e cultura musical contemporânea: pesquisas e propostas de transformação no campo da formação estética**. Goiânia: EPRP, 2017. v.1. p. 27-62. Disponível em: [file:///D:/GDrive/Educacao\\_Teoria\\_Critica\\_e\\_Cultura\\_Musica.pdf](file:///D:/GDrive/Educacao_Teoria_Critica_e_Cultura_Musica.pdf). Acesso em: 30 jul. 2023.

PEREIRA, Davi Lopes. **Oratório Messias de Georg Friedrich Händel**. 2018. 178 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2018.

PEREIRA, Eliton. Teoria crítica e suas contribuições para o desenvolvimento de pesquisas em formação musical na atualidade. *In*: PEREIRA, Eliton Perpétuo Rosa (org.). **Educação, teoria crítica e cultura musical contemporânea: pesquisas e propostas de transformação no campo da formação estética**. Goiânia: EPRP, 2017. v.1. p. 11-26. Disponível em: [file:///D:/GDrive/Educacao\\_Teoria\\_Critica\\_e\\_Cultura\\_Musica.pdf](file:///D:/GDrive/Educacao_Teoria_Critica_e_Cultura_Musica.pdf). Acesso em: 30 jul. 2023.

PETRY, Franciele Bete. Experiência e formação em Theodor W. Adorno. **Educação e Filosofia**, v. 29, n. 57, p. 455- 88, jan./jun. 2015.

PROCÓPIO, Joanice Vicente Casemiro. **A educação metodista e o potencial formativo do canto coral da Unimep**. 2014.160 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2014.

PUCCI, Bruno. A experiência estética na formação de professores. **Devir Educação**, Lavras, v. 2, n. 2, p. 4-15, nov. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3FiFfYL>. Acesso em: 24 jan. 2024.

PUCCI, Bruno; AQUINO, Luiz Carlos Andrade de; ROMEIRO, Artieres Estevão, A obra de arte como utopia. IN: PUCCI, Bruno, **Ensaio estético-filosófico: teoria crítica e educação**. Vol. 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. Disponível em: Ebook\_Ensaio-Estético-filosófico.-Vol.-1-1.pdf (pedroejoaeditores.com.br). Acesso em: 19 mar. 2024.

PUCCI, Bruno; AQUINO, Luiz Carlos de Andrade de; ROMEIRO, Artieres Estevão, A obra de arte como práxis. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 10 n. 19, 2015.

RAMOS, Luiz Carlos (org.). **Mil vozes para celebrar**: tricentenário do nascimento de Charles Wesley. São Bernardo do Campo: Editeo, 2008.

RAMOS NETO, João Oliveira. O conceito de Reforma Protestante na historiografia. **História Revista**, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 206-217, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/52235/33405>. Acesso em: 29 dez. 2023.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. Comunicação num mundo distópico: small talk – conversas vazias. In: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 125-138.

RAYNOR, Henry. **História social da música**: da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

REILY, Duncan Alexander. **História documental do protestantismo no Brasil**. São Paulo: Aste, 1984.

RIBEIRO, Raquel Alexandra Oliveira da Silva, **Romantismo**: contextualização histórica e das artes. 2010. 76 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco, Portugal. Disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/656/1/Romantismo.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2023.

ROSA, Stela; PASSOS, Joana Célia. Diálogos possíveis entre Walter Benjamin e Paulo Freire sobre o conceito de experiência. In: PAIM, Elison Antonio; SANTANA, Giovanna; HADLER, Maria Silva Duarte; PEREIRA, Pedro Mülbersted. **Conhecimentos histórico-educacionais**: diálogos com Walter Benjamin. São Paulo, Pimenta Cultural, 2023. cap. 2, p. 54-73

RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. Tradução João Azenha. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTANA, Cláudia da Silva. Palavravundo: linguagem, experiência e infância em Paulo Freire e Walter Benjamin. *In*: SILVA, Luzia Batista de Oliveira; BALBINO, Antonio Gilberto (org.). **Teoria crítica e teorias críticas latino-americanas e educação**. São Paulo: Livraria da Física, 2020. p. 201-215.

SANTOS, Lourival Santana; ARAÚJO, Rui Belém. **Aula 3: A revolução industrial**. [2017?]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/47572678-Aula3-a-revolucao-industrial-lourival-santana-santos-ruy-belem-de-araujo-meta-discutir-aspectos-constituintes-da-revolucao-industrial.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SEIXAS, Ana Maria da Costa Veloso. **Estudo de caso de uma área do Norte Litoral de Portugal**. 2013. 198 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/14904/1/Cantar%20em%20coro.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2023.

SILVA, Christiane Grace Guimarães da. O Colégio Americano de Tubatê/SP (1891-1894): rupturas, resistências e permanências da educação metodista. *In*: ENCONTRO DO GRUPO DE PESQUISA “INTELECTUAIS DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA: FORMAÇÃO, IDEIAS E AÇÕES”, 2., 2013, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, *campus* Monte Alegre, 2013. Disponível em: <https://anpedsudeste2014.files.wordpress.com/2015/04/christiane-grace-guimarc3a3es-da-silva.pdf>. Acesso em: 2 maio 2020.

SILVA, Eliane Moura. Gênero, Religião, missionarismo e identidade protestante norte-americana no Brasil ao final do século XIX e inícios do XX. **Mandrágora – Gênero, Cultura e Religião**, São Bernardo do Campo, ano 12, n. 16, p. 25-37, 2008.

SILVA, Luzia Batista de Oliveira; BALBINO, Antonio Gilberto (org.), **Teoria crítica e teorias críticas latino-americanas e educação**. São Paulo: Livraria da Física, 2020.

SINZIG, Frei Pedro. **Dicionário Musical**. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: Livraria Kosmos Editora, 1976.

TRIGUEIRO, Marcia Rodrigues; PEREIRA, Eliton. A indústria cultural no contexto musical religioso. *In*: PEREIRA, Eliton Perpétuo Rosa (org.). **Educação, teoria crítica e cultura musical contemporânea: pesquisas e propostas de transformação no campo da formação estética**. Goiânia: EPRP, 2017. v.1. p. 63-94. Disponível em: [file:///D:/GDrive/Educacao\\_Teoria\\_Critica\\_e\\_Cultura\\_Musica.pdf](file:///D:/GDrive/Educacao_Teoria_Critica_e_Cultura_Musica.pdf). Acesso em: 30 jul. 2023.

UNIVERSIDADE TIRADENTES. **A música erudita é mais popular do que se imagina**. 8 out. 2021. Disponível em: <https://portal.unit.br/blog/noticias/a-musica-erudita-e-mais-popular-do-que-se-imagina/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

VALENTIN, Ismael Forte. **A educação metodista sob a égide do educar e evangelizar**. 2008. 132 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2008.

VIEIRA, Carlos Eduardo da Silva. **O gosto pelo canto coral protestante no Brasil: histórias e tensões em um campo musical**. 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/218/1/Carlos%20Eduardo%20da%20Silva%20Vieira.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2023.

VIEIRA, Martim. **Sonia Dechen recebe o “Título de Cidadão Piracicabanano”**. 16 dez. 2020. Disponível em: <https://www.camarapiracicaba.sp.gov.br/sonia-dechen-recebe-o-titulo-de-cidadao-piracicabano-51140>. Acesso em: 26 jul. 2023.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. In: RIBEIRO, João Carlos (org.). **O pensamento vivo de Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p. 13-26.

ZIOLI, Cláudio Ferraz. **Religião e educação no pensamento de John Wesley (1703-1791)**. 2015. 108 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015.

ZUIN, Antônio; PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Nabuco. **10 Lições sobre ADORNO**. Petrópolis: Vozes, 2015. (Coleção 10 Lições).

ZUIN, Antônio; PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Nabuco. Reflexões estéticas sobre o conteúdo de verdade da obra de arte. In: PUCCI, Bruno, **Ensaio estético-filosófico: teoria crítica e educação**. Vol. 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. Disponível em: [Ebook\\_Ensaio-Estético-filosófico.-Vol.-1-1.pdf](#) (pedrojoaoeditores.com.br). Acesso em: 19 mar. 2024.

ZUIN, Vânia Gomes; ZUIN, Antônio Álvaro Soares. A Atualidade do Conceito de Semiformação e o Renascimento da *Bildung*. **Espaço Pedagógico**, v. 24, n. 3, Passo Fundo, p. 420-436, set./dez. 2017. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rep/article/view/7757/4589>. Acesso em: 20 set. 2023.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. *In*: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1998. p. 76-91.

ADORNO, Theodor W. Moda intemporal: sobre o jazz. *In*: ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução Augustin Wernet, Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 117-130. (Originalmente publicado em 1969).

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos: Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. On the social situation of music. *In*: ADORNO, Theodor W. **Essays on music**. Tradução Susan Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002. p. 391-436.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Reimpressão 2006).

BARRETO, Ceição de Barros. **Coro orfeão**. São Paulo; Caieiras; Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1938.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BOAVENTURA, Elias. Unimep: caminhando pelos descaminhos: um relato de experiência. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 13, n. 24, p. 71-79, jun. 2004.

BOAVENTURA, Elias. **A Educação metodista no Brasil**. Piracicaba: Edição do autor, 2005.

CAMPELO, Regina Célia Lopes. **O coro como fator musicalizador na Igreja Presbiteriana do Brasil**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

CUNHA, Magali Nascimento. **Vinho novo em odores velhos: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil**. 2004. 346 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

DREHER, Martin Norberto. Notas para uma história da educação confessional protestante. **Revista da ABIEE**, Brasília, n. 1, p. 11-29, 2003.

DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

FERRAZ, Cilas de Oliveira. **Nunca, na história deste país...** a contribuição de Guracy Silveira ao metodismo do Brasil. 2008. 161 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2008.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. *In*: FIGUEIREDO, Carlos Alberto *et al.* **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 3-28.

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira de. **O ensaio coral como momento de aprendizagem**: a prática coral numa perspectiva de educação musical. 1990. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In*: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 143-179.

GODOY, Arilda Schimidt. introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HINGEL, Murillo de Avellar. Educar para ser. **Revista de Educação de Cogeime**, ano 9, n. 16, p. 9-18, jun. 2000.

HUSSAR, Sheila Christine Freire de Matos. **Uma história musical de Piracicaba**: memória e tradição. 2012. 263 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2012.

IGREJA METODISTA DO BRASIL. **Plano para vida e missão**. Piracicaba: Unimep, 1983.

KERR, Samuel. Carta canto coral. *In*: FIGUEIREDO, Carlos Alberto *et al.* **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 118-143.

LEVITIN, Daniel Joseph. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. Tradução Clóvis Marques. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOMBARDO, Claudia. La educación metodista considerada en su papel transformador: perspectiva pedagógica. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 15, n. 29, p. 9-23, dez. 2006.

MACEDO, Roberto Sidnei; GALEFFI, Dante; PIMENTEL, Álamo. **Um rigor outro sobre a questão da qualidade na pesquisa qualitativa**: educação e ciências humanas. Salvador: EDUFBA, 2009.

MAIA, Ari Fernando; ANTUNES, Deborah Christina. Música, indústria cultural e limitação da consciência. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, v. VIII, n. 4, p. 1143-1176, dez. 2008.

MARX, Karl. Manuscritos econômicos-filosóficos de 1844. *In*: FROMM, Erick. **Conceito marxista do homem**. Tradução Octávio Alves Velho. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

MARX, Karl. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. Tradução José Paulo Netto, Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MATHIAS, Nelson. **Coral**: um canto apaixonante. Brasília: Musimed, 1986.

MATTOS, Paulo Ayres. A obra educacional da igreja metodista no Brasil: um sumário histórico-teológico. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 9, n. 1, p. 65-75, jun. 2000.

MENEGHETTI, Rosa Gitana Krob. Metodistas e o escolanovismo. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 3, n. 5, p. 103-114, 1994.

MENEGHETTI, Rosa Gitana Krob. Projeto pedagógico e educação cristã. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 2, n. 20, p. 23-30, jun. 2002.

MESQUIDA, Peri. **Cartas de Martha Watts, 1881-1908**. Piracicaba: Unimep, 2001.

MONDIN, Battista. **Os teólogos da libertação**. São Paulo: Paulinas, 1980.

NARDI, Héctor. Introdução: el significado sócio-cultural del canto vocacional. *In*: NARDI, Héctor *et al.* **El director de coro**. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana, 1979.

OLIVEIRA, Adriana Menelli; TIMM, Edgar Zanini. Teorizando um pensamento para a educação metodista. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 13, n. 24, p. 89-93, jun. 2004.

OLIVEIRA, Fernando Martins Mourão. **Construindo o canto coral**: a construção dos conhecimentos musicais no ensaio coral a luz a teoria sócio-histórica de Vigotski. 2011. 187 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

PENNA, Maura. Contribuições para uma revisão das noções de arte como linguagem e comunicação. *In*: PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 64-76.

PEREIRA, Eliton Perpétuo Rosa (org.). **Educação, teoria crítica e cultura musical contemporânea**: pesquisas e propostas de transformação no campo da formação estética. Goiânia: EPRP, 2017. v. 1. Disponível em: [file:///D:/GDrive/Educacao\\_Teoria\\_Critica\\_e\\_Cultura\\_Musica.pdf](file:///D:/GDrive/Educacao_Teoria_Critica_e_Cultura_Musica.pdf). Acesso em: 30 jul. 2023.

PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio; LASTÓRIA, Luiz (org.). **Teoria Crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.

RAMOS, Luiz Carlos. Cogeime, Deus, o próximo e o século 21. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 11, n. 20, p. 69-72, jun. 2006.

RAMOS, Luiz Carlos. **Todo ser que respira: a missão da música na Igreja**. São Bernardo do Campo: Editeo; São Paulo: Conec, 2010.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. Reflexões sobre a educação danificada. *In*: ZUIN, Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (org.). **A educação danificada: contribuições à teoria crítica da educação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997. P. 13-44.

ROCHA, Viviane; BOGGIO, Paulo Sérgio. A música por uma óptica neurocientífica. **Per Musi**, n. 27, p. 132-140, jan./jun. 2013.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Fonterrada, Maria Lúcia Pascoal, Magda R. Gomes da Silva. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHÜTZER, Darlene Barbosa. **Universidade Metodista: sonhos e descaminhos**. 2005. 181 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2005.

TUPINAMBÁ, Irene Zágari. **Dois momentos, dois coros**. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1993.

VALENTIN, Ismael Forte. A Reforma Protestante e a educação. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 19, n. 37, p. 59-70, jul./dez. 2010.

WILLEMS, Edgar. **As bases psicológicas da educação musical**. Bienne (Suíça): Pro-Música, 1970.

ZANDER, Oscar. **Regência coral: apresentação Marlos Nobre**. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A – Quantidade de menções por compositor catalogado

(continua)

<b>Compositor</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
J.W. Faustini	56	10,2%
J.S. Bach	42	7,7%
G.F. Haendel	40	7,3%
W.H. Neidlinger	15	2,7%
Irving Berling	14	2,6%
W.A. Mozart	14	2,6%
Denes Agay	13	2,4%
Gordon Young	12	2,2%
Coelner Gesangbuch	10	1,8%
John Stainer	10	1,8%
A.W. Ream	9	1,6%
Adolphe Adam	9	1,6%
John Francis Wade	8	1,5%
F Brooks	7	1,3%
J. H. Maunder	7	1,3%
John W Petteson	7	1,3%
Buryl Red	7	1,3%
Franz Xavier	6	1,1%
Miller e Jill Jackson	6	1,1%
William Chatterton	6	1,1%
G.W. Warren	6	1,1%
David H. William	6	1,1%
L.V. Bethoven	6	1,1%
Charles Gounod	6	1,1%
F. Mendelssohn	6	1,1%
Heinrich Schutz	5	0,9%
A. Murhead	5	0,9%
Bernard Hamblen	5	0,9%
Camille Saint Saens	5	0,9%
Jan Sanborn	5	0,9%
Thomas Attwood	4	0,7%
França Campos	4	0,7%
Peter C. Lutkin	4	0,7%
Francesa	4	0,7%
Reagan Courtney	4	0,7%
Richard S Wilis	4	0,7%
Negro Espiritual	4	0,7%
J. Brahms	4	0,7%
John Leavitt	4	0,7%
F. Schubert	3	0,5%
G. Rossini	3	0,5%

(continuação)

<b>Compositor</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
H.W.	3	0,5%
Trad Brasileira	3	0,5%
Brasileira	3	0,5%
F. Hinenel	3	0,5%
Jinny Owens	3	0,5%
G.H. Cook	3	0,5%
Christan Gregor	3	0,5%
Sergio Pimenta	3	0,5%
W.J. Reynolds	3	0,5%
Noruegues	3	0,5%
Cesar Franck	3	0,5%
Michael Pretorius	3	0,5%
D. Laretti	3	0,5%
Martinho Lutero	2	0,4%
Granier	2	0,4%
Henry Prucell	2	0,4%
Richard Wagner	2	0,4%
J.M. Howard	2	0,4%
Don Gardner	2	0,4%
Caldas / Cavalcanti	2	0,4%
H. J Zelle	2	0,4%
Nabor Nunes	2	0,4%
Luis H. Redner	2	0,4%
Robert Hawkey	2	0,4%
Moreton	2	0,4%
John Hopkins	2	0,4%
Pietro A. Yon	2	0,4%
Franz Peter Schubert	2	0,4%
Verner Geier	2	0,4%
Andre Kopolyoff	1	0,2%
S.C. Foster	1	0,2%
Wagner	1	0,2%
Christian Keymann	1	0,2%
Stanley Glarum	1	0,2%
James Danton	1	0,2%
Henrique Baker	1	0,2%
W. Osterwald	1	0,2%
D.S. Bortniansky	1	0,2%
H.R. Shelley	1	0,2%
B. Marcello	1	0,2%
A. Divorák	1	0,2%
C. Zink	1	0,2%
Noble Cain	1	0,2%
Clarence Dickinson	1	0,2%
Charles Wesley	1	0,2%

(continuação)

<b>Compositor</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Haendel	1	0,2%
J. Hughes	1	0,2%
Samuel John Stone	1	0,2%
W. Martin	1	0,2%
Buxtehude	1	0,2%
Marrill Knighton	1	0,2%
Ed. Schirmer	1	0,2%
Francisco Martins	1	0,2%
Christian Psalmody	1	0,2%
Munich Christian		
Psalmody	1	0,2%
Kenneth Pool	1	0,2%
H.L.	1	0,2%
J.P. Webstter	1	0,2%
Joseph F. Knapp	1	0,2%
Daniel C Roberts	1	0,2%
Bill Ingram	1	0,2%
Taylor	1	0,2%
G. Palestrini	1	0,2%
Jester HairSutton	1	0,2%
Willian Draper	1	0,2%
Robert J. Powell	1	0,2%
C.E. Leslie	1	0,2%
Lindhurst	1	0,2%
Roy Ringwald	1	0,2%
Miklos Rozsa	1	0,2%
Samuel Geir	1	0,2%
Cavacas	1	0,2%
Elgar	1	0,2%
Gregg Swell	1	0,2%
Issac N Salum	1	0,2%
Cânone -		
Desconhecido	1	0,2%
Samuel Kerr	1	0,2%
Alberto Ketelbey	1	0,2%
J. Pierpoint	1	0,2%
Adap. E Arr. De John	1	0,2%
Edward Elgar	1	0,2%
Espitual Negro	1	0,2%
Schafe Konnen		
Weiden	1	0,2%
Don Besig	1	0,2%
O.F.M Fabret	1	0,2%
Robert Sterling	1	0,2%
Dauids Psalmen	1	0,2%

			(conclusão)
Compositor	Somatório		
		%	
H. Ernest Nichol	1	0,2%	
Philip Paul Bliss	1	0,2%	
Osório Duque	1	0,2%	
Hans Leo Hassler	1	0,2%	
Chester G. Allen	1	0,2%	
F. Personage	1	0,2%	
James Minchin	1	0,2%	
Johann Walter	1	0,2%	
L. Cherubini	1	0,2%	
Franz J. Haydn	1	0,2%	
Samuel Wesley	1	0,2%	
S. Keer	1	0,2%	
G. PH. Teleman	1	0,2%	
Fanny Jany Crosby	1	0,2%	
Joseph Haydn	1	0,2%	
Everett Titcomb	1	0,2%	
Kyrie eleison	1	0,2%	
Leo Schneider	1	0,2%	
Vivald	1	0,2%	
William Hayman			
Cummings	1	0,2%	
Henry Smart	1	0,2%	
Heitor Villa Lobos	1	0,2%	
S. Meincke	1	0,2%	
David Stanley York	1	0,2%	
J.V. Roberts	1	0,2%	
Carlos Cristovam Zink	1	0,2%	
Severius Gastorius	1	0,2%	
<b>Total</b>	<b>549</b>	<b>100,0%</b>	

Fonte: Elaborada pela autora, com base no acervo do coro Rev. James William Koger.

## APÊNDICE B – Quantidade de músicas catalogadas

(continua)		
<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Aleluia	25	2,8%
Uma benção antiga	18	2,0%
Natalício de um rei	16	1,8%
Natal Branco	15	1,7%
Glória a Deus nas alturas	15	1,7%
Ó Noite Santa	13	1,4%
Haja Paz na Terra	11	1,2%
Anjos vieram anunciar	11	1,2%
Repousa tranquilo	10	1,1%
Salmo 100	9	1,0%
Pequena villa de Belém	9	1,0%
Pai Nosso	8	0,9%
Jesus, Alegria dos Homens	8	0,9%
Glória	8	0,9%
Deixa o Salvador te ajudar	8	0,9%
O que vigia Israel	8	0,9%
Ó vem, Emanuel	7	0,8%
Que infante é este?	7	0,8%
Louva a Deus	7	0,8%
Hosana	6	0,7%
Redenção	7	0,8%
Eu sou a videira	7	0,8%
Rio profundo	7	0,8%
Aleluia, Amém	7	0,8%
O Vinde Fiéis	6	0,7%
O Pinheirinho de Natal	6	0,7%
Marcha dos Reis Magos	6	0,7%
Guia, Senhor	6	0,7%
Meu pequenino dorme em paz	6	0,7%
Jesus Nasceu	6	0,7%
Grande é o Jeová	6	0,7%
A terra entoia a seu louvor	6	0,7%
Benção Araônica	6	0,7%
O primeiro natal	6	0,7%
Já nasceu o menino Deus	6	0,7%
Noite Feliz	6	0,7%
Dai ao Senhor louvor	6	0,7%
Vinde, ó pastores	6	0,7%
Salmo 142	6	0,7%
Santo, Santo, Santo	5	0,6%
A Deus dai graças	6	0,7%

(continuação)		
<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Alegria de Natal	5	0,6%
Natal	5	0,6%
O Reino de Deus na Terra	5	0,6%
Às águas tranquilas	5	0,6%
Os céus proclamam a glória de Deus	5	0,6%
Senhor, põe tua mão direita sobre nós	5	0,6%
Tuas obras de coroam	5	0,6%
Estrela de natal	5	0,6%
Maior Amor	5	0,6%
Brilho Celeste	5	0,6%
Glória e Louvor	5	0,6%
Vem, visita a tua Igreja	5	0,6%
Eu sou Alfa	5	0,6%
Salmo 150	5	0,6%
Sanctus	6	0,7%
Noite de paz	4	0,4%
Vinde Cantai, Jesus Nasceu	4	0,4%
E a glória de Deus, o senhor	4	0,4%
Alegrais-vos, povos crentes	4	0,4%
Aplaudi com as mãos	4	0,4%
Eu venho a vós dos altos céus	4	0,4%
Cristo já ressuscitou	4	0,4%
Natal Brasileiro	4	0,4%
Nasceu-nos um menino	4	0,4%
Cantai que o salvador chegou	4	0,4%
Fugi Tristeza e Horror	4	0,4%
Nasce Jesus	4	0,4%
Levanta, frágil coração	4	0,4%
Intróito	4	0,4%
Largo	4	0,4%
Castelo Forte	3	0,3%
Sudai	3	0,3%
Go down Moses	3	0,3%
O Senhor é minha Luz	3	0,3%
Delém, delém sininhos	3	0,3%
Pinheirinhos, que alegria	3	0,3%
Glória a ti, ó Cristo	4	0,4%
Enquanto no campo pastores guardavam	3	0,3%
Deus dos antigos	3	0,3%
Canção dos Duendes	3	0,3%
Deus ao mundo amou	3	0,3%
Pastor amável é Jesus	3	0,3%

(continuação)

<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Em Campinas verdejantes	3	0,3%
Cordeiro de Deus	3	0,3%
Do céu, chegou	3	0,3%
Adoremos ao senhor	3	0,3%
Ressurgiu	3	0,3%
Cristo está vivo	3	0,3%
O amor de Deus	3	0,3%
O plano de Deus	3	0,3%
O mundo perdido	3	0,3%
Ó vos que dais a sião boas novas	3	0,3%
Ó vinde enfim	3	0,3%
O menino já nasceu	3	0,3%
Pela Noite de Natal	3	0,3%
Lá do céu ecoa a voz	3	0,3%
Entre o boi e o burrinho	3	0,3%
Eis os reis	3	0,3%
Glória, glória!	3	0,3%
Aleluia de Páscoa	3	0,3%
A santa família!	3	0,3%
Inclina os teus ouvidos	3	0,3%
Se meu povo orar	3	0,3%
Maravilhosa Graça	3	0,3%
Celebração	3	0,3%
Pescador	3	0,3%
Alegria de Páscoa	3	0,3%
Redentor Divino	3	0,3%
Grandioso és tu	3	0,3%
Cristo é vivo	3	0,3%
Os três reis magos	3	0,3%
Jubilai, cantai	3	0,3%
Quero louvar-te	3	0,3%
Adeste Fideles	3	0,3%
Cântico de Natal	3	0,3%
Ave verum corpus!	3	0,3%
Jesus Alegria dos Homens	3	0,3%
Quão amáveis são os teus Tabernáculos	3	0,3%
Kyrie Eleison	3	0,3%
Tempestades desta vida	2	0,2%
Nunca meu mestre	2	0,2%
Excelso é Deus	2	0,2%
Estrela Rutilante	2	0,2%
Já Chegou a Primavera	2	0,2%
Há sorriso em cada face	2	0,2%

(continuação)

<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Noite Feliz, noite de paz	2	0,2%
Buscai a Deus	2	0,2%
Hosana de Páscoa	2	0,2%
Louvai!	2	0,2%
Vinde louvar a Deus	2	0,2%
Bendize, ó minha alma	2	0,2%
Hino Nacional	2	0,2%
Glória a Deus	2	0,2%
Hoje Cristo Ressurgiu	2	0,2%
Cristo Vive	2	0,2%
A oferta perfeita	2	0,2%
Aquele que leva a preciosa Semente	2	0,2%
O Messias	2	0,2%
Jesus por nós cativo	2	0,2%
Consumado Está	2	0,2%
Dos mortos Cristo ressurgiu	2	0,2%
Surgem anjos proclamando	2	0,2%
Noite Azul	2	0,2%
Momentos Preciosos	2	0,2%
Em memória de mim	2	0,2%
Bondoso Pai	2	0,2%
Hosana, bendito é o rei que vem	3	0,3%
Jesus Virá	2	0,2%
Unidos pelo pãp pascal	2	0,2%
Glória seja a ti cantada	2	0,2%
De manso eu te busquei	2	0,2%
O dáí graças ao senhor	2	0,2%
Fortalece a tua igreja	2	0,2%
Pompa e Circunstância	2	0,2%
Sinos de Natal	2	0,2%
A estrela de Natal	2	0,2%
Em linda noite	2	0,2%
Digno é o Cordeiro	2	0,2%
Buryl Red	2	0,2%
O infante Jesus	2	0,2%
O Nascimento de Jesus	2	0,2%
Descansa em paz	2	0,2%
Teu anjo espero	2	0,2%
Eis dos anjos a harmonia	2	0,2%
O Cristo Consagrado	2	0,2%
Vou Exaltar	2	0,2%
Graças ao Senhor	2	0,2%
Te Deum	2	0,2%

(continuação)

<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Gloria in excelsis Deo	2	0,2%
Para ir a Belém	2	0,2%
Chegando vem o Salvador	2	0,2%
Canção de Natal	2	0,2%
Despedida - Findado o Culto	1	0,1%
Eu sou um pobre peregrino	1	0,1%
O senhor é o meu Pastor	1	0,1%
Benção	1	0,1%
Hoje é Natal no país do café	1	0,1%
Mal supõe Aquela Gente	1	0,1%
Cristo em Belém	1	0,1%
Boca Chussa, Noite de Paz, Recessional	1	0,1%
Mixto - William Koger	1	0,1%
Saudade	1	0,1%
Oh, alegrai-vos com Louvor	1	0,1%
Pulando nas campinas	1	0,1%
Ah, um anjo proclamou	1	0,1%
Foi na vila pequena de Belém	1	0,1%
Jesus a dormir	1	0,1%
E a glória do Senhor será revelada	1	0,1%
Um pequeno dorme em paz	1	0,1%
Graças te dou, Senhor	1	0,1%
Maravilhoso amor	1	0,1%
Senhor Jesus	1	0,1%
Subindo as montanhas	1	0,1%
Qual um coro dos anjos	1	0,1%
Quão Admirável é teu nome	1	0,1%
Compaixão e misericórdia	1	0,1%
Atendendo ao que mandaste	1	0,1%
Coral da Cantada	1	0,1%
Salmo 23	1	0,1%
Ó Deus de Israel	2	0,2%
Hino de Louvor	1	0,1%
Oração de Confissão	1	0,1%
Paixão e Morte de Nosso senhor Jesus Cristo	1	0,1%
E fez-se carne	1	0,1%
O Natal do rei Bonachão	1	0,1%
Hino - Coral	1	0,1%
Coro nº 3	1	0,1%
Cristo, Esperança Nossa	1	0,1%
Erguei-vos, ó Portas Sempiternas	1	0,1%
Oh! Dai graças ao senhor	1	0,1%

(continuação)

<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
A Pedra fundamental	1	0,1%
Eu resolvi seguirte	1	0,1%
Na tênue luz	1	0,1%
Eu creio, senhor	1	0,1%
Nasceu hoje o salvador	1	0,1%
Vinde Pastorinhas	1	0,1%
Defende e guarda-nos senhor	1	0,1%
Aleggro	1	0,1%
Grave	1	0,1%
Presto	1	0,1%
Vem, salvador dos gentios	1	0,1%
Prelúdio e Fuga	1	0,1%
Jogral	1	0,1%
Pastor Lucas 2	1	0,1%
Coro Falado	1	0,1%
No Monte das Oliveiras	1	0,1%
Exulta o mundo em seu fulgor	1	0,1%
Natal, benvindo dia!	1	0,1%
Eia, vamos a Belém	1	0,1%
Traze a tocha	1	0,1%
O Canto de Maria	1	0,1%
El rorro	1	0,1%
O Canto dos Sinos	1	0,1%
The holly and the ivy	1	0,1%
Paixão de nosso senhor Jesus Cristo	1	0,1%
Terra Feliz	1	0,1%
Vivo feliz, pois sou eu jesus	1	0,1%
Nós te adoramos ó Cristo	1	0,1%
Tenho paz como um rio	1	0,1%
O Rei Divino	1	0,1%
Benção para o lar	1	0,1%
A Fé	1	0,1%
Glória Patri	1	0,1%
Esperança	1	0,1%
Caridade	1	0,1%
Falai pelas montanhas	1	0,1%
Vós, criaturas de Deus Pai	1	0,1%
De joelhos partamos	1	0,1%
O céus, dai ouvidos	1	0,1%
A Deus cantai louvor	1	0,1%
Dai graças ao senhor	1	0,1%
Agradeço a ti, senhor	1	0,1%
Espera em Deus	1	0,1%
Oração da Noite	1	0,1%

(continuação)

<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
A Canção do Natal	1	0,1%
Todos Louvam	1	0,1%
Levem-no	1	0,1%
Mas Cristo já vive	1	0,1%
Pai Nosso Sertanejo	1	0,1%
Igreja o Fundamento	1	0,1%
Sabes tú	1	0,1%
Ensina-me teu querer	1	0,1%
Nas agruras desta vida	1	0,1%
Findado o culto	1	0,1%
Nós te louvamos, senhor	1	0,1%
Nós te agradecemos senhor	1	0,1%
As tempestades dessa vida	1	0,1%
Venham todas as crianças	1	0,1%
Credo Apostólico	1	0,1%
Agnus dei	1	0,1%
O rei dos reis	1	0,1%
Música de Natal	1	0,1%
Aleluia do Mesias	1	0,1%
No jardim de um mosteiro	1	0,1%
Jingle Bells	1	0,1%
Suíte de Músicas de Natal	1	0,1%
Grande é o senhor	1	0,1%
Mil Graças	1	0,1%
Amém	1	0,1%
Santa Ceia	1	0,1%
Hino n.41	1	0,1%
Vivo Ele Está	1	0,1%
Cântico de Maria	1	0,1%
Louva a Deus ó Jerusalém	1	0,1%
Salmo 123	1	0,1%
Maravilhoso és	1	0,1%
Ele é Exaltado	1	0,1%
Renova-me	1	0,1%
Louvemos ao Senhor	1	0,1%
Hino ao Senhor	1	0,1%
Eis-me aqui	1	0,1%
Desperta! A voz ecoa!	1	0,1%
Um Anjo Celestial	1	0,1%
Ó Cordeio de Deus	1	0,1%
Índios	1	0,1%
Ó fronte ensanguentada	1	0,1%
E purificará	1	0,1%
Seu jugo é suave	1	0,1%

(conclusão)		
<b>Música</b>	<b>Somatório</b>	<b>%</b>
Pois um menino nasceu!	1	0,1%
Graças pelo Natal	1	0,1%
Noite jubilosa	1	0,1%
Jesus Cristo está vivo	1	0,1%
Findou-se a luta de Jesus	1	0,1%
Qual Pai Bondoso	1	0,1%
Viste quando?	1	0,1%
Altamente os céus proclamam	1	0,1%
Eleva os teus olhos	1	0,1%
Depois que Cristo me salvou	1	0,1%
Do tronco rude e forte	1	0,1%
Responso na Dominante	1	0,1%
Quero Estar ao Pé da Cruz	1	0,1%
Cria em Mim, ó Deus, Um puro Coração	1	0,1%
Senhor, tem piedade de nós	1	0,1%
Panis Angelicus	1	0,1%
Salmo 37,5	1	0,1%
Oh, Dai Graças ao Senhor	1	0,1%
Gratias agimus tibi	1	0,1%
Propter magnam gloriam	1	0,1%
Domine Fili Unigenite	1	0,1%
Quoniam tu solus Sanctus	1	0,1%
Cum Sancto Spiritu	1	0,1%
Oh! Alegrai-vos com louvor	1	0,1%
Nenezinho	1	0,1%
Espírito do Trino Deus	1	0,1%
O sábado dos apóstolos	1	0,1%
Com alta voz cantai louvor	1	0,1%
Grande Amor	1	0,1%
Canto de Natal	1	0,1%
Ó dia de amor	1	0,1%
Jesus Cristo, Esperança para o Mundo	1	0,1%
Entrada no Presepe	1	0,1%
Ó Meiga Criança	1	0,1%
Às margens do Jordão	1	0,1%
No jardim de Jesus	1	0,1%
Ó São José	1	0,1%
Ó Divino Preceptor	1	0,1%
Paz Perfeita	1	0,1%
Mil Línguas eu Quisera ter	1	0,1%
<b>Total</b>	<b>906</b>	<b>100%</b>

Fonte: Elaborada pela autora, com base no acervo do coro Rev. James William Koger.

**ANEXOS**

ANEXO A – Relatório apresentado pelo pastor Osvaldo Luiz da Silva à 1ª.  
Conferência trimestral da Igreja Metodista – menção à d. Anesia G. de Mattos

**ACTA**

**Da primeira sessão da Conferência Trimestral**

Do anno de 1927-1928, cargo pastoral de Piracicaba,  
distrito de Campinas, Conferencia Annual Central Brasileira  
foi se effectuou ás 20 1/2 horas do dia 12 de Janeiro de 1928, sob a presi-  
dencia de M. A. Belcher, Presbytero Presidente.

Depois do culto religioso dirigido pelo Presbytero Presidente dos Artistas  
foi feita a chamada, a que responderam os seguintes membros  
Rev. Guaranay Silveira, Luiz Walder, Francisco de Olivei-  
ra, Odilon Vozetti, L. P. Stodley e Alceu Osias  
Martins, Benedicto Penteado.

---

Foi eleito secretario Alceu Osias Martins

O presidente fez as seguintes perguntas:

Pergunta 1—Ha relatorio escripto do pastor sobre o estado geral da Igreja?

(Este relatorio deve abranger o seguinte: (1) as Ligas Epworth; (2) as Escolas Dominicaes;  
(3) a instrucção pastoral das crianças; (4) o rol dos membros: (a) os nomes dos que foram rece-  
bidos por votos, por certidão, ou de outra maneira; (b) os nomes dos que foram excluidos por morte,  
certidão, expulsão, ou a pedido; (5) Missões e Extensão da Igreja; (6) outros factos dignos de serem  
registrados; (7) planos de esforços futuros).

RESPOSTA—Veja-se o supplemento A.

PERGUNTA 2—Quaes são as estatisticas apresentadas á Conferencia Annual?

RESPOSTA—

**Sociedades**

N.º de sociedades 1

**Membros**

N.º de prégadores locais licenciados durante o anno — N.º de prégadores locais, in-  
cluindo os licenciados durante o anno — N.º de membros, excluindo os prégadores locais  
N.º de membros, incluindo os prégadores locais 314 Augmento sobre o anno anterior  
Diminuição sobre o anno anterior 30

**Baptismos**

N.º de adultos baptizados 29 N.º de crianças baptizadas 46

**Ligas Epworth**

N.º de Ligas Epworth, seniores 1 N.º de Ligas Epworth, juniores 1 N.º de  
Ligas Epworth, seniores e juniores 2 N.º de membros das Ligas Epworth seniores 46  
N.º de membros das Ligas Epworth juniores, 97 N.º de membros das Ligas Epworth, seniores  
e juniores 143

deslocou nossas finanças mas esperamos reafirmá-las.

Escola Dominical. Com a ausência do Colégio nossa Escola tem uma frequência de 175 em média.

Liga Epworth. A Liga está fazendo um trabalho regular, prometendo maior para o futuro.

Liga Juvenil. Esta Liga tem esplendidos elementos podendo fazer um ótimo trabalho na Equipa.

Juntas. As Juntas de Esauomas e de Depositários estão em exercício, tendo, como de direito, assumido suas próprias responsabilidades no trabalho.

\* Como temos um ótimo coro sob a direção de d. Aurora J. de Mattos cujo filho ficou também a direção do órgão.

Promeris Visitamos esta vizinhança, na fazenda em Rio dos Pedros, e ali pedamos e reorganizamos a E. Dominical que há muito tempo estava extinta.

Conf. da Equipa. Realizamos uma Conferência, cujo maior trabalho foi nomear uma comissão para revêr o Rol e estudar planos para o movimento financeiro.

Rol da Equipa. No Rol existem em branco 570 e tantos membros. Muitos d'elles tem observações à lápis sobre falta etc. mas não houve nestes oito annos uma Conferência da Equipa que

ANEXO B – Boletim “Mensageiro” de 18/03/2001: coral comemora 105 anos



# Mensageiro

IGREJA METODISTA CENTRAL  
DE PIRACICABA

Rua D. Pedro I, 938 – Fone/Fax: 434-9655 e 422-3890  
CEP 13400-410

Bispo da 5ª Região Eclesiástica: Revmo. João Alves de Oliveira Filho  
Pastor Titular: Rev. Omir Wesley Andrade  
Pastor Coadjutor: Rev. Holney Antônio Mendes

---

ANO XXVIII

18 DE MARÇO DE 2001

Nº 11

## VIOLÊNCIA E ABUSO SEXUAL CONTRA CRIANÇAS E ADOLESCENTES

*Como a Igreja pode enfrentar este mal e responder ao chamado de Deus à prática da paz, da misericórdia e da solidariedade*

*(continuação)*

**O QUE FAZER PARA AJUDAR A CRIANÇA E/OU O/A ADOLESCENTE**

Uma boa conversa...

1. Escolha um lugar tranquilo para conversar. Pode mesmo ser longe de casa.
2. Ouça com atenção e demonstre interesse. Demonstre que está acreditando no que ele/ela está falando.
3. Evite mostrar ansiedade.
4. Não tenha reações extremadas de horror ou revolta. Fique calmo/a e ajude a criança e/ou o/a adolescente a contar a história.
5. Procure não perguntar por detalhes.
6. Não peça para a criança ou o/a adolescente repetir o que está falando.
7. Para identificar as partes do corpo, utilize as mesmas palavras que a criança e/ou o/a adolescente usa.
8. Diga à criança ou ao/a adolescente que não deve sentir culpado/a e que fez muito bem em desabafar seu sofrimento com alguém.

Se há dúvidas de como conduzir uma conversa desse tipo, procure orientação. Há muitas organizações que desenvolvem trabalho de proteção à criança e ao/a adolescente.

Após tomar conhecimento desta difícil situação, há duas coisas importantes a fazer:

1. amparar a vítima;
2. procurar ajuda para denunciar o caso.

Por mais imaginativa que seja uma criança ou rebelde um/a adolescente, raramente eles/elas mentem sobre abusos sexuais. Repetindo: em cada 100 casos denunciados, somente seis são invenções infantis.

**QUEM PODE AJUDAR EM CASOS DE VIOLÊNCIA?**

- **Quem deve denunciar:** entidades de atendimento (escolas, unidades de saúde, hospitais de emergências); organizações não-governamentais (ONGs);






John Wesley

119 ANOS DE  
EDUCAÇÃO E FÉ



deu expediente normal, no Gabinete Pastoral, de segunda a sexta-feiras, no período da manhã, além de dirigir o Culto com Estudo Bíblico, na quinta-feira, às 19h30min, e digitar, na sexta-feira pela manhã, com o auxílio da irmã Maria Aparecida Rossi, o Boletim Dominical Mensageiro.

- Desde a semana passada, o Rev. Omir Wesley retomou progressivamente o ritmo de suas atividades e visitas pastorais normais

**07.03**

- Sr. Romeu Falci (Hospital da UNIMED)

**12.03**

- Cida e Fermio

**13.03**

- Vera Ligia e Ney

**15.03**

- Culto Especial, às 21h, na Igreja Presbiteriana do Brasil, louvando a Deus pela vida preciosa da Profa. Marleciene Priscila Presta Bonfim (do Colégio Piracicabano).

### **1º CONGRESSO NACIONAL DE ESCOLAS DOMINICAIS**

O 1º Congresso Nacional de Escolas Dominicais será realizado de 28 a 30 de abril de 2001 na cidade de Jundiá, SP. Leia atentamente o cartaz de divulgação afixado em nosso Mural.

### **5º CONGRESSO REGIONAL DE ESCOLAS DOMINICAIS**

Acontecerá na Fazendinha da UNIMEP, de 01 a 03 de junho de 2001, o 5º Congresso Regional de Escolas Dominicais. O tema geral será: *Pelos Frutos os Conheceréis*. Leia com atenção o cartaz afixado em nosso mural, com a íntegra da programação. Queremos participar deste Congresso Regional com um número bastante representativo de irmãos e irmãs.

### **ESCOLA DOMINICAL MISSIONÁRIA**

A Sociedade Metodista de Jovens, idealizadora do Projeto da Escola Dominical Missionária, na Chácara Metodista "Rev. Cyrus Dawsey Jr.", solicita o apoio de irmãos e irmãs para um trabalho de acompanhamento pedagógico junto às crianças que participam do Projeto.

Esta ajuda é fundamental para concretizar as atividades de apoio junto às crianças podendo ser realizada nos horários convenientes aos voluntários.

Os interessados devem procurar Fábio, Renée, Ana Ruth, André, Cristina ou Rev. Holney.

### **JUBILEU DE PRATA DA UNIMEP**

Já está afixada, no Saguão do nosso Templo, a Placa Comemorativa do Jubileu de Prata da UNIMEP, ofertada à Igreja Metodista Central de Piraci-

caba no último mês de outubro. Agradecemos muitíssimo a assessoria do nosso irmão Marcelo Cachioni na verificação do melhor local para a colocação da placa e ao irmão Juscelino Rodrigues Menção pela presteza de suas providências administrativas para a colocação da mesma.

### **MUSEU E CENTRO DE INFORMAÇÃO**

Já está devidamente em exposição, em nosso Museu, uma cópia do Brasão da UNIMEP, doado à Igreja Metodista Central de Piracicaba por ocasião das comemorações do seu Jubileu de Prata, que ocorreu em outubro passado.

*Marcelo Cachioni*

### **CORAL COMEMORA 105 ANOS**

A primeira formação de um Coral em nossa igreja local ocorreu em 1896 (sem data precisa), sob a liderança da missionária americana Mrs. Francis (Fanny) Kennedy Brown. Mrs. Brown, que era irmã do Rev. James L. Kennedy (um dos pastores que mais tempo permaneceu nesta igreja) enviou muito cedo e foi trazida dos EUA pelo irmão, com mais uma irmã, Miss Mary Kennedy, para trabalhar nas escolas que a Igreja Metodista Episcopal do Sul abria no Brasil. Miss Mary dava aulas de artes plásticas e Mrs. Brown de música, motivo pelo qual foi convidada pela Diretora do Colégio Piracicabano, Miss Martha Watts, para dirigir o departamento de música. Segundo Eula Kennedy Long (sobrinha de Mrs. Brown), no livro 'Do Meu Velho Baú Metodista', o Coral era tão interessante que, mesmo sendo da igreja e não do colégio, os alunos e alunas católicos do Piracicabano também faziam parte e cantavam nos cultos. Mrs. Brown permaneceu por muitos anos em Piracicaba, trabalhando no Piracicabano, e aparece numa foto de 1916, com a congregação da igreja, juntamente com o Sr. Seraphim dos Santos! Ao que tudo indica, desde 1896 a igreja local sempre teve Coral, que num período foi chamado 'Cancioneiros de Deus', até receber o nome oficial de 'Coral Rev. James William Koger'. Com esta informação, completamos os nomes e datas dos/as fundadores/as de todos os grupos societários e instituições da nossa igreja. Em breve, estaremos colocando seu retrato (cópia de uma foto do acervo do Museu 'Profa. Jair de Araújo Lopes' do IEP) junto aos outros que já se encontram no nosso Museu.

*Marcelo Cachioni*

### **CLASSE DE CATECÚMENOS**

Com 12 alunos/as matriculados, continuam hoje, no horário da Escola Dominical, as aulas da Classe de Catecúmenos, sob a liderança do Rev. Omir Wesley. Se você ainda não fez a sua pública Profissão de Fé, não perca mais esta oportunidade.

## ANEXO C – Histórico do coral “Rev. James William Koger” – 07/1988

HISTÓRICO DO CORAL "REV. JAMES WILLIAM KOGER"  
IGREJA METODISTA CENTRAL DE PIRACICABA

O nome do Coral da Igreja Metodista Central de Piracicaba prende-se às raízes do Metodismo em Piracicaba, pois foi o Rev. James William Koger o primeiro pastor da igreja, fundada em 11 de setembro de 1881. Conhecido apenas como o nome de "Coral da Igreja Metodista", a adoção do nome de Coral "Rev. James William Koger" deu-se em 1958, em culto solene de dedicação, no qual o Coral estreou também as primeiras becas como uniforme, durante a gestão de Romeu Falci como diretor do Coral.

O Coral "Rev. James William Koger", de acordo com o depoimento do sr. Serafim dos Santos, um dos elementos mais antigos e mais fiéis desta igreja, iniciou suas atividades em 1930, no pastorado do Rev. Paulo Guaracy Silveira, contando com a colaboração de vinte elementos e da organista Gertis Ferraz Orsi. Há quem afirme, entretanto, que o Coral tenha surgido com a fundação da Igreja, pois sempre foi tradição metodista a preocupação do cultivo da música como parte importante da evangelização.

De 1930 até nossos dias ocuparam a regência do Coral as seguintes pessoas: Américo Monteiro, Rev. Albert Ream, Ethel Dawsey Ream, Orides Penteado e Diva Lemos. De 1946 a 1980 a regência esteve a cargo de Helio de Almeida Manfrinato. Durante esse período afastou-se por duas vezes, tendo sido substituído, nessas ocasiões, por Lays Passini e Kim Si Bong.

Com a vinda do Maestro Umberto Cantoni para a UNIMEP, este irmão ocupou a regência do Coral de 1981 a 1983. Em 1984 a regência esteve a cargo de Wesley Jorge Freire, que durante mais de quinze anos já havia colaborado com o Coral como segundo-regente, organista e ensaiador, além de cantor. De março de 1985 a abril de 1986 a regência foi ocupada por Suzana Alves Cabral, que também já havia colaborado como soprano e ensaiadora. A partir de junho de 1986 a regência está sob a responsabilidade de Maria Luísa Moda.

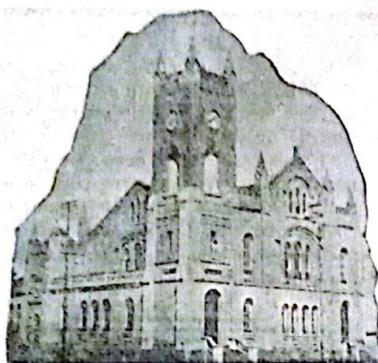
A diretoria atual do Coral tem procurado dinamizá-lo, aumentando e aprimorando seu repertório. Dela fazem parte: Diretora: Sonia Carmela Falci Dechen; Secretário: João Batista Franco de Moraes; Arquivista: Jodel Nunes da Silva; Encarregada das Becas: Ivonete Almeida Beissmann. Sonia Carmela Falci Dechen e Renata Libardi Dellamatrice são as ensaiadoras, a primeira atuando também como regente-substituta e a segunda como acompanhadora.

O Coral "Rev. James William Koger" apresenta-se todos os domingos no culto vespertino da Igreja Metodista Central e já tem se apresentado em outras igrejas do Estado de São Paulo e fora delas.

SCFD/julho/1988

Digitalizado com CamScanner

Fonte: Acervo do Coro Rev. James William Koger.



# Boletim Methodista

DE

PIRACICABA

PUBLICAÇÃO QUINZENAL

Domingo, 8 de Setembro de 1929

ANNO I

N.º 9

## Sete de Setembro

A historia da Independencia do Brasil é uma verdadeira epopeia. Realizada ás margens do Ipiranga, por um príncipe que soube terminar a obra libertadora antes que o povo a terminasse, o grito de liberdade fez o termino de uma lucta heroica e secular.

O Museu Republicano de Itú apresenta, em diversos quadros que deveriam ser copiados e distribuidos ás centenas pelo nosso povo, os nomes dos martyres das diversas revoluções fracassadas que visavam a independencia do Brasil. Sangue generoso argamassou o alicerce do Monumento do Ipiranga.

O rigor dos castigos, como do nobre e glorioso Tiradentes, longe de intimidar veio encorajar os novos martyres da independencia patria.

Finalmente raiou o dia de-za independencia almejada e os mashorqueiros daquelles tempos são os heroes da nossa historia do presente.

Alegrando-nos com esse facto glorioso devemos nos lembrar de que uma nova lucta exige de nós tanto valor e patriotismo como a lucta pela nossa independencia: é a lucta contra o peccado.

Um povo só realiza sua verdadeira liberdade quando é livre do dominio estrangeiro e livre do dominio do peccado, do vicio e do mal.

Combater o mal, e peccado, debaixo de todos os seus aspectos, é contribuir para a grandeza de nossa patria.

Fazer o homem livre do peccado e do vicio é o mesmo, noutro sentido, que fazelo livre da escravidão.

O Brasil espera que nós trabalhemos pela glória e pela elevação moral dos seus filhos que, porventura, não tenham ainda so libertada do mal.

## Presidencia da Republica

Grande é a lucta em torno da presidencia da Republica.

Dois candidatos de valor vão se defrontar nas urnas.

Naturalmente todos os crentes irão cumprir seu dever de cidadãos patrióticos, alistando-se e votando por um dos dois candidatos.

Cada um votará de accordo com sua consciencia.

Entretanto, como a gratidão é virtude eminentemente christã, não nos devemos esquecer disto: a victoria do Dr. Getulio Vargas será o predominio da politica mineira.

## BOLETIM METHODISTA

## EXPEDIENTE

O nosso Boletim sahirá um domingo sim, outro não  
Todas as informações devem ser dadas ao sr. Odilon  
Nocetti.

Publicaremos somente os anniversarios das pessoas  
que trouxerem suas offeras á caixa dos pobres da E.  
Dominical.

Acceptamos auxilio pecunuario para a publicação  
deste Boletim.

Responsavel: G. SILVEIRA.

Thesoureiro: ODILON NOCETTI.

## Districto de Campinas

Presidente—Rev. S. A. Belcher.  
EGREJA METHODISTA DE PIRA-  
CICABA

Pastor Rev. Guaracy Silveira.  
Presidente Prof. Adolpho Carvalho  
Secr. Eng. Agron. Alceu O Martins.  
Thes. Profa. Helena Schalch.  
OFFICIAES; Srs. Elias Franco, João  
Balduino de Oliveira, José Ignacio da  
Silva, Antonio dos Santos e profes-  
sas L. A. Stradley, Ida Schalch, Ma-  
ria Candida Faria e d. Hermelinda  
Barbosa, Mary J. Baxter e d. Maria  
Luiza de Oliveira.

O Senado e a Camara dos depu-  
tados de Minas enviaram uma moção u-  
nanimemente ao Congresso Federal pedi-  
do que a Constituição reconhecesse a  
religião catholica, e agora Minas, sem  
respeito á Constituição, ordenou o  
ensino religioso em todas as suas es-  
colas.

A actual politica mineira é a mes-  
ma do quadriennio Bernardes.

Por outro lado o dr. Julio Prestes  
votou contra as emendas religiosas,  
garantindo nossa liberdade de cultos.  
Foi seguindo seu exemplo que muitos  
deputados votaram contra as mes-  
mas.

O unico deputado mineiro, dr.  
Basilho de Magalhães, que votou con-  
tra as emendas, adheriu á candida-  
tura do dr. Julio Prestes.

O voto do crente deve ser livre,  
mas ninguem deve votar entre nós  
sem pensar nessa significativa questão  
de liberdade religioza e sem mostrar  
gratidão para com aquelles que a de-  
fendem em nosso favor.

## Breves noticias

JOIAS. Na casa dos irmãos Alberto  
Miqueluci e d. Julia M. Miqueluci  
chegou a menina *Lotte*. Para os ir-  
mãos Antonio dos Santos e d. Bene-  
dicta dos Santos veio *Paulo*. Para os  
irmãos João Rosa e d. Anna N. Rosa  
chegou o menino *EM*. Parabens.

E DOMINICAL. Nossa E. Domini-  
cal teve 254 no centro no ultimo  
domingo. Se bem que superior á de  
muitas grandes egrejas ainda poderia-  
mos ter a melhor.

ENFERMOS. Tivemos muitos enfer-  
mos neste mez, mas como já estão  
restabelecidos daremos os nomes só  
dos que ainda estão de cama: D. Ma-  
rianna Donatz, (Alferes 296), Sr. João  
dos Santos, em estado grave. Reside  
á rua Regente Feijo, junto á linha,  
quase na esquina da R. B. Constant.  
Tambem está doente o irmão sr. Ja-  
cob Domenico.

ENSAIOS. Os ensaios do côro se-  
rão todos os domingos em casa de d.  
Anesia, rua Riachuelo, 75, ás 2 horas  
da tarde.

ITINERANTES. Viajou para S.  
Paulo a irmã d. Bertha Krahembüll,  
cujo estado de saude nestes ultimos  
annos não tem sido bom. Essa bon-  
dosa irmã, seguirá para Araxá. En-  
commendamo-la ás orações dos irmã-  
os. — Esteve em Piracicaba a irmã  
d. Edith K. Pereira Lima.

## ANEXO E – Boletim Metodista de Piracicaba – 25/11/1934

**BOLETIM**

DE INFORMAÇÕES  
DA  
IGREJA METODISTA

ANO II -----Piracicaba, 25 de Novembro de 1934----- Nº 61

**CULTO MISSIONARIO:**- As 19,30 horas de hoje realizar-se-á em nosso templo, sob os auspícios do Dep. de Missões da Sociedade Metodista de Jovens, uma solenidade, de cunho missionário a qual obedecerá a um programa, que ha de apr de real aproveitamento para todos os assistentes. Levantar-se-a, durante esse ato, uma coleta especial destinada as Missões. Conta-se com a presença e a liberalidade cristã de todos os irmãos e simpatizantes com a causa do Senhor.

**NOSSO SUPERINTENDENTE GERAL:**- Como já foi anunciado, chegará a Piracicaba, no dia 28 do corrente, pelo 1º trem da Paulista, o nosso superintendente geral, Bispo Cesar Dacorso Filho. Por resolução do gabinete do Pastor, ficou determinado que se faça naquele dia as 19,30 horas, a recepção ao digno e ilustre representante do metodismo no Brasil, portanto, como primeira parte do programa a ser observado, o rev. Becker pede aos crentes para comparecerem a estação da Paulista as 11,50 horas para recebe-lo.

A recepção, falarão, saudando o nosso amado Bispo, o rev. Becker representando a igreja; o jovem Domingos J. Aldrovandi, a Junta de Economos; o Prof. Josaphat Lopes, a Escola Dominical; D. Lourdes Jardim Lopes, a Soc da Senhoras; Sr. Marcelino Lima, o Movimento Leigo; o jovem Humberto Aldrovandi Jor. a Soc. de Jovens; a menina Helena Carvalho, a Liga Juvenil e a menina Helena Porfirio, o Jardim da Infancia. Após a solenidade da recepção, haverá uma parte recreativa, a cargo do dep. de Literatura da Soc. de Jovens. Durante essa parte, que será no porão do Templo, oferecer-se-á ao Bispo e aos presentes refrescos e doces, estes, a cargo de uma comissão composta das seguintes pessoas: D. Cândida Cotrim, D. Alzira Monteiro, Miss Baxter, D. Nene Silva, Stas. Lidia Lima, Ruth P. Monteiro, Laura de Souza Pupo e o jovem Humberto Aldrovandi Jor. O rev. Becker espera que a igreja toda esteja presente a recepção.

Quinta-feira o nosso Bispo falará á igreja.

**DR. CARLOS PEREIRA MAGALHAES:**- Vindo de Goyaz, fixou residencia em Piracicaba, o ilustre irmão Dr. Carlos Pereira Magalhaes. Ao prezado irmão e exma. familia apresentamos as boas vindas. Sua residencia é a rua Boa Morte Nº 139.

**CONCILIO DA ESCOLA DOMINICAL:**- Na ultima reunião do Concilio da Escola Dominical resolveu-se entregar a direção da Festa do Natal a uma comissão da C. Wesleyana e da Liga de Jovens. Foram eleitos os vice-superintendentes da E.D. nas pessoas dos irmãos: Profa. D. Lucila Pupo, 1ª. Vice e o jovem Gerson Carvalho, 2º Vice. Ficou, tambem, estabelecida a criação da Classe Normal, sob a direção do nosso pastor. Esta classe terá pleno funcionamento, depois de ter adquirido o material didatico necessario. Para qualquer informação, estão as ordens o pastor e o superintendente da E. Dominical.

**NOSSO ANO ECLESIÁSTICO:**- Com o encerramento do ano civil encerramos, tambem, o nosso ano eclesiástico. Todos nos devemos procurar por em dia nossos compromissos para com a igreja, até o fim do ano.

**NATAL:**- Diversas comissões já estão em grande atividade nos preparativos para a comemoração do Natal. Ninguém devera deixar de cooperar para que tenhamos um bom Natal.

**CÔRO:**- Amanhã e depois, ás 19,30 horas, haverá ensaio do côro. Pedimos encarecidamente a presença de todos os coristas. Lembremo-nos prezado dos jovens da sentença amarga dada ao mau servo na parábola dos talentos. Um pouco apenas de boa vontade e tudo se fara perfeita e maravilhosamente.

**MOTO DA SEMANA:**- "E não nos cansemos de fazer o bem, porque a seu tempo ceifaremos, se não desfalecermos. Gal. 6:9.

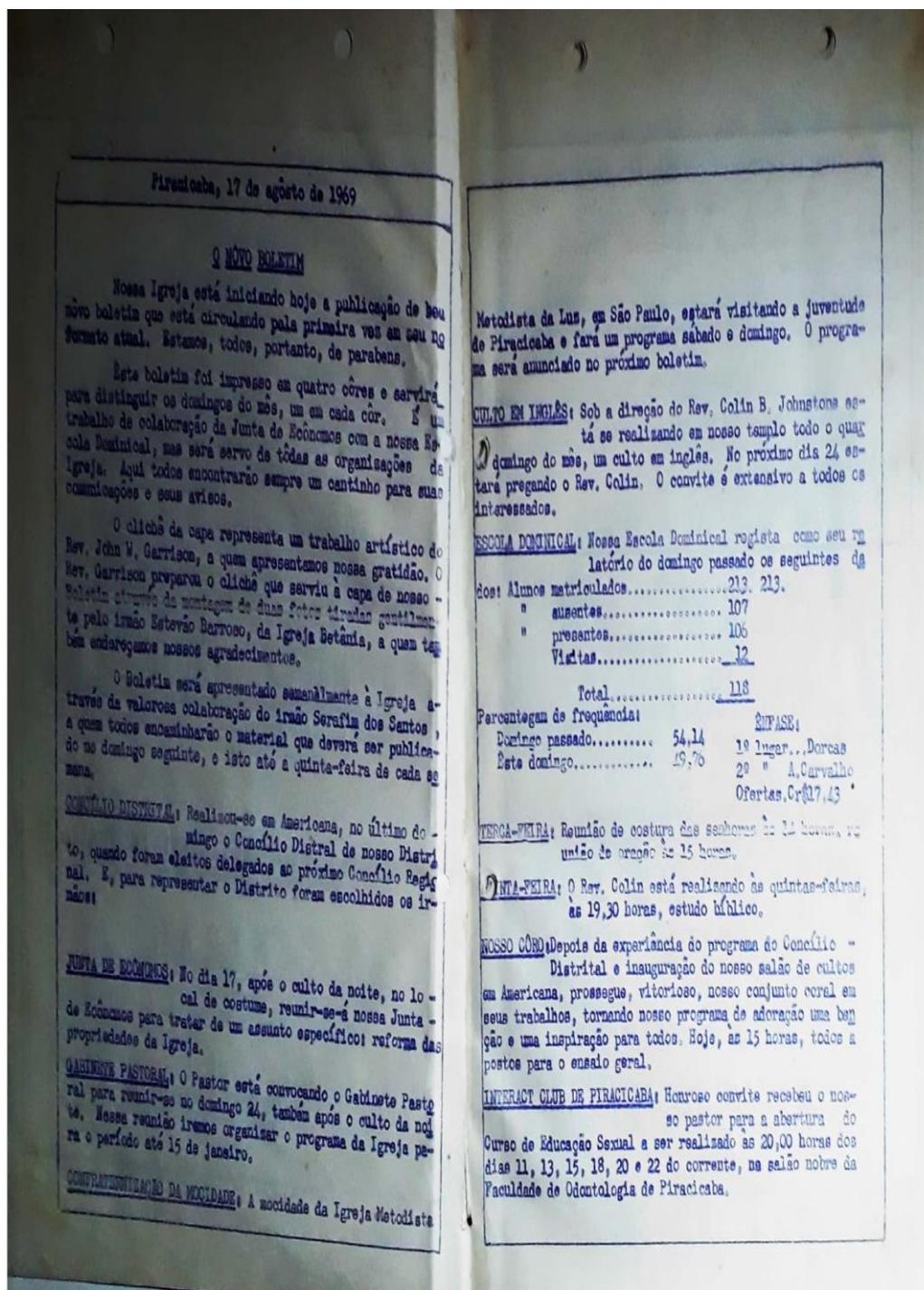
**SOCIEDADE DE JOVENS:**- Hoje, ás 18,40 a reunião devocional da Sociedade sera dirigida pelo joven Moacyr Pupp. Quarta-feira, as 19,30 horas o culto na igreja independente sera dirigido pelo joven Carlos Birzneck e domingo as 12,30 horas, pelo joven Humberto Aldrovandi Jgnior. O Dep. de Cultivo Espiritual pede encarecidamente a cooperação de todos naquele trabalho.

=\*\*\*\*\*=

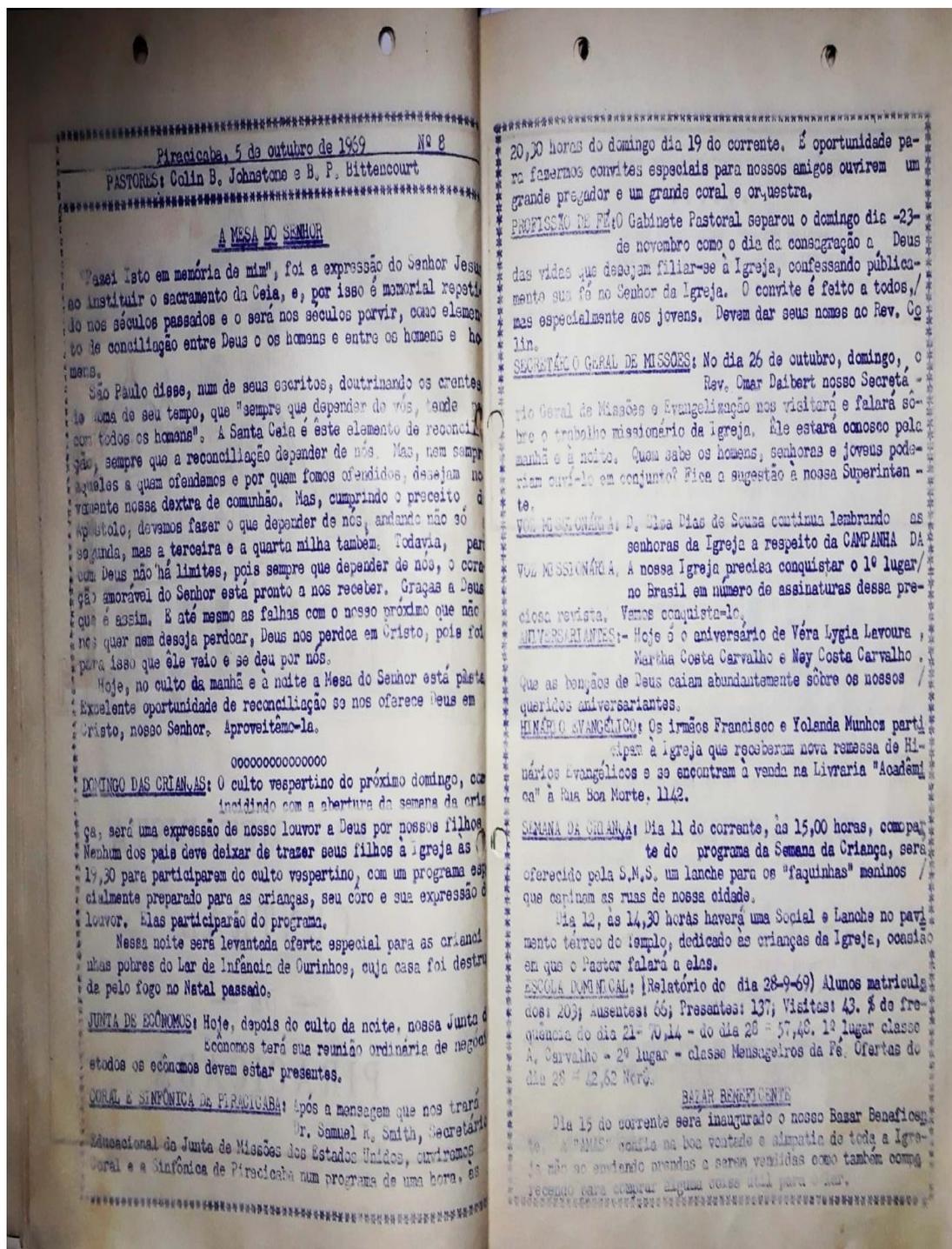
Está alguém entre vós aflito? ORE. Está alguém contente? CANTA! LOUVORES. Thiago-5:13.

Digitalizado com CamScanner

## ANEXO F – Boletim “Mensageiro” de 17/08/1969: nosso coro



## ANEXO G – Boletim “Mensageiro” de 05/10/1969: coral e sinfônica de Piracicaba



ANEXO H – Transcrição do histórico sucinto da vida do coral da Igreja Metodista  
Central – período 1930-1971

Histórico sucinto da vida do coral da Igreja Metodista Central

Período de 1930/71

Serafim dos Santos

Foi no fim do pastorado do **Rev. Guaracy Silveira**, quando iniciamos nossas atividades no Coral da Igreja Metodista Central de Piracicaba.

Era organista da Igreja, nessa época, a consagrada pianista **Gertis Ferras Orsi** que acumulava as importantes tarefas de organista e regente do coral.

O Conjunto Coral, naqueles áureos tempos **1933/40**, em que a Igreja Central passava por uma das melhores fases da sua vida, era constituído de poucos elementos, uns 18 ou 20 coristas quando muito.

Entre os coristas, destacavam-se pela assiduidade, esforço e capacidade, os irmãos Ricardo Peters, Aggeu Faria, Humberto Aldrovandi Jr., Domingos José Aldrovandi, Rui Monteiro, Sebastião Porfirio da Silva, Francisco Munhos Peres e outros. Entre as coristas, brilhavam as irmãs Luisa, Tíndia, Carolina, Antonieta e América Monteiro, Mariângela e Nair Aldrovandi, Maria Aparecida e Ecila Leme, Branca Castanho Piza, Yolanda Tognozzi e outras.

Uma das maiores figuras do corpo dos coristas, porém, foi, sem dúvida o irmão Ricardo Peters, possuidor de uma voz de tenor de tão grande beleza que, decorridos já quase 40 anos, lembramos, ainda com saudades, o desempenho magistral dos hinos entoados pelo Coro quando Ricardo Peters fazia-se ouvir com seus agudos super afinados e de uma sonoridade de emocionar. Tivemos depois, Jonas Leme de Camargo que deu à Igreja não só a sua voz fabulosa, mas também seu dinamismo invulgar em todos os movimentos evangelísticos realizados pela igreja.

Após esse período com **Gertis Ferras Orsi**, **Anésia de Campos Gonçalves** e **América Monteiro** na regência do Coral, passou ele por um leve declínio em suas atividades até que chegou dos Estados Unidos, para assumir a direção do canto coral na igreja, o distinto casal Maestro Albert Willard Ream e sua esposa Dona Ethel Dawsey Ream que imprimiram novo alento ao Coral, visto tratar-se de especialistas em organização coral, regência, composição e arranjos orquestrais.

Sob a batuta de Albert Willard Ream permaneceu o Coro em plena atividade até sua transferência para São Paulo.

O que mais nos impressionou durante o reinado de Albert e Ethel Ream, foi a agradável novidade introduzida por Dona Ethel, nas exibições do Coro. Assim que seu marido se colocava à frente do conjunto, ela também se dirigia à frente da congregação para anunciar o hino a ser cantado em louvor a Deus, contava, a seguir, a história do hino, como foi ele inspirado, e por quem e em que época, etc... E contava a história com tanta expressão e clareza que ficávamos empolgados com a narrativa e em seguida, era o hino entoado pelo Coro. Devemos dizer que Dona Ethel é quem dava todo o colorido às histórias dos hinos então executados pelo Coro.

Após essa fase, assumiu a direção do conjunto um dos coristas, o mais novato de todos, o irmão **Orides Penteado** que, apesar de não ter feito nenhum curso de regência, possuía, entretanto, aquele quase fanatismo pelo Coro que não teve dúvida em assumir a responsabilidade de regê-lo e o fez da melhor maneira e com tanta dedicação que, a direção do mesmo, permaneceu longo tempo até a sua ida para a cidade de Limeira.

Com a saída de **Orides Penteado**, assumiu a regência do Coro a consagrada organista professora **Diva Lemos** que acumulava, às vezes, com **Gertis Ferraz**, as tarefas de organista e regente. Em **1946**, mais ou menos, começou a reger o coro o então jovem acadêmico de agronomia **Hélio Manfrinato** que fez a sua estreia regendo o hino “JUSTO É SENHOR” e o fez com tanto entusiasmo e brilho que recebeu XXXXXX, de Dona Diva Lemos, nossa organista nessa ocasião, calorosas felicitações pelo grande êxito do novo regente.

Dessa época, até o presente o Prof. Dr. Hélio Manfrinato tem sido a expressão máxima na regência do nosso Coral, apesar das várias interrupções por motivos vários, durante os quais tomaram conta do conjunto outros regentes dentre os quais destacaram-se **Lays Passini**, por duas vezes e o coreano **Kim Si Bon** que, apesar de competente e conhecedor profundo da música sacra o organista de escola, não foi bem-sucedido. No período de 1950/60 destacaram-se as coristas Áurea Alves, Ana Alves, Celisa, Cléa Manfrinato, Eunice Hahn, Mirce Lavoura, Else Duarte, Vicentina de Cilo e outras e os coristas Abner e Daniel Perpétuo, Antonio Alves, Walter Hahn, Eli Manfrinato, João Barbosa, Aggeo Faria e outros. De 1950 em diante, o Coro foi enriquecido com a chegada do trio de ouro: Romeu, Ruth e Sonia Falci, vindo em seguida o brilhante pianista e organista Wesley Jorge Freire e sua fantástica irmã Ninfas. Logo após, tiveram a valiosa colaboração do irmão Antonio Barbosa e suas filhas. Nessa época, mais ou menos, o Dr. Hélio Manfrinato, que havia se afastado da direção do Coro, reassumiu novamente para a alegria dos coristas, a direção do coral onde permanece até o presente, já consagrado como um dos melhores regentes de conjuntos corais de nossos tempos, tendo como seu grande auxiliar, o famoso organista Dr. Wesley Jorge Freire que muito tem feito para o desenvolvimento da boa música em nossa Igreja.

Graças a Deus temos, nos dias que correm, o supremo privilégio de possuir um Pastor, um Regente, um Organista e um Coral dos mais maravilhosos em que certamente, permanecerão por muitos e muitos anos, como está agora.

Parabéns à Igreja Central por essas bênçãos tão ricas vindas dos Céus ao completar o seu 90º aniversário.

ANEXO I – Relatório apresentado pelo pastor Osvaldo Luiz da Silva à 1ª.  
Conferência trimestral da Igreja Metodista: João Augstrose citado como regente

**ACTA**

**Da primeira sessão da Conferencia Trimensal**

Do anno de 1926 - 27, cargo pastoral de Piracicaba,  
districto de Campinas, Conferencia Annual Central Brasileira,  
que se effectuou ás 48 horas do dia 12 de Janeiro de 1927, sob a presi-  
dencia de J. H. Belcher

Depois do culto religioso dirigido pelo mesmo  
foi feita a chamada, a que responderam os seguintes membros  
Adolpho Carvalho, L. G. Bradley, Juvenio Franco, Luiz Walden  
Aureia L. Matto, Maria H. Campos, Maria G. Oliveira, Maria  
Candida Faria, Geo Faria Netto

Foi eleito secretario Antonio Wolf

O presidente fez as seguintes perguntas:

Pergunta 1—Ha relatorio escripto do pastor sobre o estado geral da Igreja? Sim  
(Este relatorio deve abranger o seguinte: (1) as Ligas Epworth; (2) as Escolas Dominicæes;  
(3) a instrucção pastoral das crianças; (4) o rol dos membros: (a) os nomes dos que foram rece-  
bidos por votos, por certidão, ou de outra maneira; (b) os nomes dos que foram excluidos por morte,  
certidão, expulsão, ou a pedido; (5) Missões e Extensão da Igreja; (6) outros factos dignos de serem  
registrados; (7) planos de esforços futuros).

RESPOSTA—Veja-se o supplemento A.

PERGUNTA 2—Quaes são as estatisticas apresentadas á Conferencia Annual?

RESPOSTA—

**Sociedades**

N.º de sociedades 1

**Membros**

N.º de prégadores locais licenciados durante o anno ..... N.º de prégadores locais, in-  
cluindo os licenciados durante o anno ..... N.º de membros, excluindo os prégadores locais 299  
N.º de membros, incluindo os prégadores locais ..... Augmento sobre o anno anterior 14  
Diminuição sobre o anno anterior .....

**Baptismos**

N.º de adultos baptizados 23 N.º de crianças baptizadas 14

**Ligas Epworth**

N.º de Ligas Epworth, seniores 1 N.º de Ligas Epworth, juniores 2 N.º de  
Ligas Epworth, seniores e juniores 3 N.º de membros das Ligas Epworth seniores 84  
N.º de membros das Ligas Epworth juniores 48 N.º de membros das Ligas Epworth, seniores  
e juniores 85

Estado Geral da Igreja Metodista de  
Piracicaba

Relatório apresentado pelo Pastor Oswaldo Luiz da Silva à  
1ª Conferência Trimestral, reunida no mês de 1º de janeiro  
de 1927, sob a presidência do Rev. J. H. Belcher, P. P. do  
Distrito de Campinas.

Estado irmao:

Quis o Príncipe da Igreja que permanecemos neste  
cargo ainda este ano. Impulsamos os novos desres pelo de  
que "Ele ajuda a nossa Igreja".

Desde o término da Conferência Geral, reunida em Pi-  
lício Preto, estamos desenvolvendo as atividades do trabalho  
no local. Foi iniciado o ano eclesial com uma série  
de conferências pelo Rev. J. H. Belcher. O assunto discutido  
pelo dedicado pensador da Bahia, produziram forte impressão.

As assistências parecem tanto para os cultos dominicais  
como para os reuniões. Na ausência do pastor dirigiram  
a palavra os irmãos Antônio Wolf, Francisco Kocetti e Arthur  
Lombardi.

O côro da Igreja, sob a competente direção do irmão  
João Fugère, vem oferecendo o seu valioso auxílio à  
evangelização. Também está em organização um côro infan-  
til, o diretor do mesmo é o irmão Ederico Pitt, que re-  
vela-se muito paciente e dedicado. O grupo de recenseamento  
tem, pela primeira vez, no domingo 26 do 1º q produzindo boa  
impressão no grande auditório.

As escolas dominicais, as Ligas ou Sociedades de Je-

ANEXO J – Livro de registro permanente de membros da Igreja Metodista de Piracicaba

REGISTO PERMANENTE						DOS MEMBROS DA IGREJA					
Número de Ordem	NOME POR EXTENSO	Sexo	Data de Nascimento	Nacionalidade	Recepção		MINISTRO OFICIANTE	Exclusão		Mudança de Nome	Observações
					Modo	Data		Modo	Data		
1831	Moacyr de Almeida Tups				Transf. de bên.	22.3.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	22/3/41		
1832	Helvete Correia de Faria				Bapt. e profis.	2.4.939	Antônio Jacitti	Transf.	2-10-1945		Piracicaba - 30/4
1833	Marina Antônia de Faria				Bapt. e profis.	2.4.939	Antônio Jacitti	Transf.	2-10-1945		"
1834	Marina do Rosário	Fem.	10-10-1880	Brasileira	Bapt. e profis.	2.4.939	Antônio Jacitti	Transf.	5-2-1947	100	V.B.
1835	Ernida Jaghi				Bapt. e profis.	2.4.939	Antônio Jacitti	Transf.	12-7-1941		
1836	Orides Bastardo				Profissão	2.4.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	2.3.1966		p. Loure
1837	Fryso de Almeida Tups				Profissão	2.4.939	Antônio Jacitti	Transf.	24-12-1948		
1838	Luíza de Almeida Tups				Profissão	2.4.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	16-10-1943		
1839	Dámy Marques de Oliveira	m.	28.2.1919	Bras.	Profissão	29.4.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	11/11.907		Piracicaba
1840	Francisco Marques de Oliveira				Profissão	29.4.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	12.10.1949		
1841	Estelina Ferreira de Silva				Admissão	30.4.939	Antônio Jacitti	Morte	1-11-1945		
1842	Alberto W. Ryan				Transf. prof. bên.	1.5.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	4-3-1940		
1843	Edith Tansy Ryan				Transf. prof. bên.	1.5.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	4-3-1940		
1844	Maria Bortoldi				Bapt. e profis.	4.6.939	Antônio Jacitti	Admissão	30.8.41		
1845	Opalé Sant'Ana Camargo	Fem.	9-10-1909	Brasileira	Bapt. e profis.	1.10.939	Antônio Jacitti	Morte	14-5-1962		
1846	Francisco José da Cunha		5.10.920		Bapt. e profis.	8.10.939	Antônio Jacitti	Admissão	5-3-1948		Piracicaba
1847	Marina Diniz				Bapt. e profis.	8.10.939	Antônio Jacitti	Transf.	2-12-1948		
1848	Francisco Paulo e Silva				Transf. bên.	10.10.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	6-2-1940		
1849	Marcelina Cruzada Silva				Transf. bên.	10.10.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	6-2-1940		
1850	Antônio Silveira de Silva				Bapt. e profis.	28.10.939	Antônio Jacitti	Admissão	15-12-1940		
1851	Francisco da Silva Maciel				Transf. bên.	14.12.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	31.10-1940		
1852	Antônio José C. da Silva	Fem.	11-8-1910	Brasileira	Transf. bên.	14.12.939	Antônio Jacitti	Admissão	01/10/41		
1853	Antônio da Almeida Campos	Homem	9-2-1880	Brasileiro	Bapt. e profis.	24.12.939	Antônio Jacitti	Morte	14-7-1957		
1854	Ernesta Herz erge				Bapt. e profis.	24.12.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	11-5-1947		
1855	Isaac Faria	Masc	10-11-1914	Brasileira	Profissão	25.12.939	Antônio Jacitti	Transf.	2-9-1957		
1856	Luíza Salgado da Silva Faria	Fem.		Brasileira	Profissão	25.12.939	Antônio Jacitti	Transf.	2-9-1957		
1857	Benedito Boni				Transf. e profis.	26.12.939	Antônio Jacitti	Transf.	5-3-1945		
1858	Benedito Paulo Benedito				Transf. bên.	26.12.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	9/7/41		
1859	Francisco Costa Benedito				Transf. bên.	26.12.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	8/7/41		
1860	Paulo Vítor Benedito				Transf. bên.	26.12.939	Antônio Jacitti	Transf. bên.	8/7/41		

Fonte: Acervo da Catedral Metodista de Piracicaba.