



PRÁTICAS MÚSICO-RELIGIOSAS: a Religião Viva por meio da música

MUSICO-RELIGIOUS PRACTICES:
Lived Religion through music

PRÁCTICAS MÚSICO-RELIGIOSAS:
la Religión Viva a través de la música

Bruno de Carvalho Rocha*

Universidade Metodista de São Paulo

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião

São Paulo, SP, Brasil

E-mail: brunorocha_47@hotmail.com

ORCID: [0000-0002-4346-0002](https://orcid.org/0000-0002-4346-0002)

RESUMO

O artigo investiga as relações entre religião e música a partir de uma abordagem teórica e interdisciplinar, articulando contribuições da Musicologia e da Ciência da Religião. Estruturado em duas partes, o estudo apresenta uma síntese dos principais debates teóricos sobre a música e um panorama da formação da musicologia enquanto campo disciplinar, com o objetivo de evidenciar tensões, limites e possibilidades para o cientista da religião. Em seguida, explora formas de compreender/analisar a religião por meio da música, sendo a escuta uma das dimensões centrais da experiência músico-religiosa. Fundamentado em revisão bibliográfica e inspirado por abordagens fenomenológicas, bem como pelo campo da Religião Viva, o artigo compreende a música como mediação da experiência religiosa, enfatizando categorias como corpo, escuta e sensorialidade. A partir da noção de *práticas músico-religiosas*, propõe-se uma chave interpretativa para analisar como a religião é vivida, produzida e significada em diferentes contextos. Por fim, o estudo defende a importância de uma *virada músico-sonora* na Ciência da Religião, visando superar a *surdez* dos aspectos sonoros cotidianos e ampliar as possibilidades analíticas do fenômeno religioso.

Palavras-chave: Religião; Religião Viva; música; práticas músico-religiosas; escuta.

ABSTRACT

This article investigates the relationship between religion and music through a theoretical and interdisciplinary approach, bringing together contributions from Musicology and the Study of Religion. Structured in two parts, the study first presents a synthesis of key theoretical debates on music, along with an overview of the development of musicology as a disciplinary field, aiming to highlight its tensions, limits, and possibilities for scholars of religion. It then explores ways of understanding/analyzing religion through music, with listening conceived as one of the central dimensions of musico-religious experience. Based on a bibliographic review and inspired by phenomenological approaches, as well as by the field of Lived Religion, the article understands

* Doutor e mestre em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Licenciado em Ciências da Religião e em Sociologia pela Universidade Cidade Verde. Bacharel em Teologia pela Faculdade Teológica Batista de São Paulo.

music as a mediation of religious experience, emphasizing categories such as the body, listening, and sensoriality. Drawing on the notion of “musico-religious practices”, it proposes an interpretive key for analyzing how religion is lived, produced, and signified in different contexts. Finally, the study argues for the importance of a “musico-sonic turn” in the Study of Religion, aiming to overcome the “deafness” toward everyday sonic aspects and to expand the analytical possibilities for the study of the religious phenomenon.

Keywords: Religion; Lived Religion; music; musico-religious practices; listening.

RESUMEN

El artículo investiga las relaciones entre religión y música a partir de un enfoque teórico e interdisciplinario, articulando aportes de la Musicología y de la Ciencia de la Religión. Estructurado en dos partes, el estudio presenta una síntesis de los principales debates teóricos sobre la música y un panorama de la formación de la musicología como campo disciplinar, con el objetivo de evidenciar tensiones, límites y posibilidades para el científico de la religión. A continuación, explora formas de comprender y analizar la religión a través de la música, siendo la escucha una de las dimensiones centrales de la experiencia músico-religiosa. Basado en una revisión bibliográfica e inspirado en enfoques fenomenológicos, así como en el campo de la Religión Viva, el artículo comprende la música como mediación de la experiencia religiosa, enfatizando categorías como cuerpo, escucha y sensorialidad. A partir de la noción de “prácticas músico-religiosas”, se propone una clave interpretativa para analizar cómo la religión es vivida, producida y significada en diferentes contextos. Por último, el estudio defiende la importancia de un “giro músico-sonoro” en la Ciencia de la Religión, con el fin de superar la “sordera” ante los aspectos sonoros cotidianos y ampliar las posibilidades analíticas del fenómeno religioso.

Palabras clave: Religión; Religión Viva; música; prácticas músico-religiosas; escucha.

1 INTRODUÇÃO

Abordar o fenômeno religioso e como ele acontece por meio do som e da música, seja no âmbito individual ou em suas implicações coletivas, não é uma tarefa simples. A efemeridade com que esses fenômenos surgem e desaparecem, a diversidade de meios por onde circulam, os conflitos em torno de uma definição provisória, são algumas dificuldades enfrentadas neste caminho. Onde está a música? Onde está a religião? Com o que se parecem? Como analisar o som enquanto objeto de investigação científica sem reduzir sua complexidade? Certamente a tecnologia tem um papel importante nesta reflexão, pois, até alguns séculos atrás não era possível registrar, reproduzir ou *capturar* músicas, sons, ruídos ou gritos produzidos em diferentes situações, inclusive em rituais religiosos. Hoje perdem-se de vista as muitas formas de dimensionar e até mesmo possibilidades de reconstruir parte das manifestações sonoras e religiosas, inclusive de tradições já inexistentes. Seja com câmeras ou gravadores, participando presencialmente de um culto ou de um show, a religião e a música são mediadas, produzidas e recebidas por meio de objetos e pelo nosso próprio corpo.

A noção de que a religião poderia ser estudada e compreendida somente pelos representantes oficiais, dos quais textos, doutrinas e crenças seriam os principais suportes e meios de expressão das tradições religiosas, moldaram boa parte dos estudos e reflexões

sobre o assunto. Assim como a ideia de que a música habitaria somente as partituras e letras, descorporificadas e dessituadas de experiências não baseadas em metáforas visuais (Oliveira, 2019, p. 5), ou de que a história da música ocidental representaria a história da música mundial, levaram a conceitos e teorias específicas, com padrões reducionistas do que seria a música ou até mesmo o músico *ideal*. O recente campo de pesquisa denominado Musicologia da Religião tem se debruçado sobre esses e outros temas, com o objetivo de romper o silêncio dos estudos acadêmicos sobre esse fenômeno combinado – *música e religião* –, pertinente para ampliarmos as discussões.

O cientista da religião norte-americano Guy L. Beck é um importante pesquisador das religiões asiáticas (hinduísmo e budismo), sendo aclamado principalmente pela sua contribuição a respeito do pensamento e da prática hindu através da música. Graduado em ciências sociais, obteve seu mestrado em musicologia e o doutorado em Ciência da Religião, dedicando toda a sua carreira a estudar de forma prática e teórica a música indiana no contexto ritual do hinduísmo. Seus livros *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound* (1993), *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions* (2006), *Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition* (2012), além de um audacioso projeto chamado *Vaishnava Temple Music in Vrindaban: The Radhavallabha Songbook* (2011), que reuniu em 18 CDs a música devocional da Índia, juntamente com um livro sobre a pesquisa de campo em questão, demonstram o nível do comprometimento com o tema da música na perspectiva de um cientista da religião. No seu mais recente livro *Musicology of Religion: Theories, Methods and Directions* (2023), ainda pouco difundido no Brasil, Guy L. Beck lançou as bases teóricas e metodológicas do seu mais ousado empreendimento acadêmico: a criação de uma nova disciplina chamada *Musicologia da Religião*.

Ao refletir sobre o lugar da música na Ciência da Religião, Beck (2006) afirma que o estudo distante da prática real das religiões vivas e em plena atividade, que raramente são silenciosas – em sua maioria são frequentemente sonoras, musicais e barulhentas – figurou como um dos motivos para a música ser historicamente deixada de lado em nossa disciplina. Sobretudo por conta da centralidade do texto – observada desde Max Müller –, que foi tomado durante muitos anos como eixo central da maioria das pesquisas sobre religião. Mesmo diante de uma conexão tão evidente entre religião e música, segundo Guy L. Beck e outros pesquisadores, é surpreendente constatar a ausência de trabalhos nessa direção (Beck, 2006; Weiner, 2009; Hackett, 2012).

Para Beck (2006, p. 377, 378), a razão para esse equívoco é que, no Ocidente, a noção de que a religião seria um conjunto de crenças e doutrinas incorporadas em escrituras e textos

sagrados, lidos muitas vezes de maneira privada e silenciosa, prática comum entre os protestantes reformados, negligencia a dimensão da oralidade e das sonoridades compostas nos próprios textos antigos, na história e na liturgia das tradições religiosas. A invenção da imprensa, por exemplo, substituiu o protagonismo do ouvido pela visão/leitura, gerando um “apego acadêmico à linguagem escrita como principal portadora do significado religioso” (Beck, 2006, p. 378). Essa “visão silenciosa da religião” (Beck, 2006, p. 378), que não representa grande parte das manifestações religiosas, sejam afro-brasileiras, judaico-cristãs, islâmicas, budistas, entre outras, deflagra uma tensão colonial ainda em curso nos estudos sobre religião, que acabam desprezando não apenas o som e a música, mas os sentidos e o próprio corpo, sendo esses a mediação central das experiências religiosas: “o contato com novas culturas nos processos de colonização, passou a ser interpretado segundo esse conceito normativo de religião – centrado na crença e na palavra escrita – desconsiderando e desqualificando os aspectos corporais e materiais das práticas religiosas” (Pedra, 2025, p. 49).

Diante da complexidade do fenômeno músico-religioso, fica a pergunta: caberia ao cientista da religião privilegiar a identificação dos elementos religiosos inscritos na experiência musical – nos instrumentos, nas técnicas, em letras, ritmos, harmonias, motivos e formas de significação –, ou concentrar-se prioritariamente no contexto cultural músico-sonoro – quando se produz, como, quem, onde se dá a religião? O cientista da religião Carlos Eduardo Calvani formula em seu livro *Ite, missa est: tensões e conflitos na história do gênero musical “missa”* (Calvani, 2021) algumas respostas que traduzem não só a complexidade da síntese *religião e música*, mas também uma definição daquilo que seria *música religiosa*, afirmando haver um *labirinto de possibilidades* que se levantam diante do tema:

A música pode conter significados religiosos e não pertencer a uma instituição religiosa; ela pode ser religiosa e ser interpretada fora do altar ou dos templos; ela pode pertencer à cultura popular e não ser interpretada nas cerimônias religiosas oficiais; ela pode ser de autoria de um compositor secular e conter significados religiosos (Calvani, 2021, p. 10).

De toda forma, é evidente que existe uma dimensão músico-sonora nas práticas religiosas, e que essas são pouco exploradas nos estudos de religião e na Ciência da Religião em específico. Como afirmou o musicólogo e cientista da religião Guy L. Beck, “a dimensão sonora da experiência religiosa, incluindo os fenômenos do canto e da música, simplesmente não pode ser ignorada pela academia quando se aborda o estudo da religião ou das tradições sagradas” (Beck, 2023, p. 35). Assim, ao pesquisar um grupo religioso específico em que a música se configura como uma das principais características de vivência e conexão religiosa,

é preciso ir em direção às práticas musicais de determinada comunidade e como estas denotam/proporcionam um relacionamento com agentes sobre-humanos. Se os estudos de religião tiveram ao longo da história como ponto de interesse e maior preocupação as instituições religiosas formais, os grandes líderes e figuras oficiais, bem como os tratados teológico-doutrinários com suas crenças e liturgias, ou a análise de livros e textos sagrados, o desafio aqui é apontar para outras possibilidades – sem desprezar as abordagens anteriores – de práticas músico-religiosas de sujeitos simples em contextos diversos.

Este artigo está dividido em duas partes, sendo a primeira a reunião de alguns aspectos teóricos sobre a música em si, ou seja, um resumo da história da disciplina acadêmica – musicologia – que tem o fenômeno musical como o seu objeto central de pesquisa. Nesta parte, o objetivo é oferecer ao cientista da religião melhor compreensão sobre as principais tensões e possibilidades do estudo da música, para que seja possível traçar pontos de diálogo e de cooperação entre os objetos *religião* e *música*, proporcionando um caminho mais adequado para esse estudo combinado.

Já na segunda parte, busca-se demonstrar, teórica e metodologicamente, maneiras de estudar a religião por meio da música. O ouvido/audição é compreendido como canal privilegiado, tanto para quem executa ou produz a música, quanto para aqueles que participam de rituais, shows, cultos ou mesmo de situações cotidianas em que a música se torna a materialização ou medeia uma conexão com agentes sobre-humanos. A Religião Viva é mobilizada como uma orientação analítica (Castro, Senra, 2025) que proporciona outros caminhos de compreensão da religião na modernidade, a sua presença em espaços diversos e o lugar do corpo e das sensações como possibilidade de novos estudos sobre o fenômeno religioso.

Assim, ao abordar as práticas músico-religiosas como formas de vivência e conexão com agentes sobre-humanos, este artigo não se baseia na análise de um grupo ou manifestação músico-religiosa específica. Trata-se de uma investigação de caráter teórico e qualitativo, fundamentada em revisão bibliográfica do tema e em diálogo interdisciplinar entre a Ciência da Religião e a Musicologia. Inspirado por perspectivas fenomenológicas e pelo campo da Religião Viva, o estudo busca refletir sobre a música não apenas como objeto, mas como mediação da experiência religiosa, privilegiando categorias como corpo, escuta e sensorialidade. Dessa forma, propõe-se por meio da categoria *práticas músico-religiosas* uma chave interpretativa para compreender como a religião pode ser viva, produzida e significada por meio de práticas musicais em diferentes contextos.

Este artigo busca contribuir com a revitalização dos estudos sobre música, superando

a invisibilidade, ou mesmo a surdez da Ciência da Religião a respeito dos aspectos sonoros da vida religiosa. Essa *virada músico-sonora* tem a intenção de possibilitar a interpretação dos fenômenos religiosos a partir de como são musicalmente executados, escutados e vividos pelas mais diversas comunidades religiosas. Nesse processo, a escuta se torna indissociável do processo de criação e da experiência de uma religião que é vivida por meio da música.

2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA MÚSICA E DO CAMPO DE PESQUISA

O significado da música, seus possíveis usos ou os elementos centrais que tornam um evento sonoro, de fato, um acontecimento musical vão mudando conforme a época, o local e os sujeitos envolvidos, tanto propriamente no fazer quanto no estudo da música. Aquilo que no Ocidente é entendido como *música* não é um fenômeno ou um termo universalmente (re)conhecido ou estável em seu significado e aplicação, sendo, todavia, uma palavra oportuna que exerce uma função analítica de um produto específico e observável da ação humana, um modo básico de pensamento por onde uma ação pode ser construída (Blacking, 2007, p. 202).

Como religião, a categoria música funciona como uma ferramenta de trabalho, com o objetivo de oferecer maior clareza na compreensão de eventos músico-sonoros e sua reflexão. A princípio e de forma básica, parto da ideia de que a música é constituída por um padrão acústico ordenado de sons, que são produzidos pela voz e pelo corpo humano, ou ainda, por instrumentos/objetos manipulados com intenção sonoro-musical. De acordo com Wisnik (2017), o som está diretamente ligado à música, sendo o conjunto de sons emissões pulsantes que são interpretados pelo corpo de forma somática e psíquica. A música se faz, portanto, nesse ligamento em que diferentes pulsos e frequências sonoras – superpostas e desiguais – são combinadas e se interpretam porque se interpenetram (Wisnik, 2017, p. 22, 25). Para produzir música é preciso trabalhar nessa faixa em que *som e ruído se opõem e se misturam*. É possível descrever a música “como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (Wisnik, 2017, p. 29)

O etnomusicólogo John Blacking (2007, p. 207) afirma que todos os seres humanos são munidos da capacidade de produzir um sentido musical, ficando subentendido que a música europeia, responsável pela formação de uma “ocidentalidade da nossa escuta” (Carpeaux, 1968, p. XI), seria mais uma das expressões musicais possíveis entre muitas outras. Se a música é o som em movimentos de tensão e relaxamento, composta por alturas, intensidades, timbres e durações, e se, ao que tudo indica, todos os povos a desenvolveram, com intenções, periodicidades e características diferentes, é possível entender que tais

práticas musicais se dão a partir de convenções históricas e escolhas estéticas produzidas coletivamente. As práticas sonoras, os modos de escuta e até mesmo as escalas musicais são produtos da cultura e do contexto social em que nasceram. Não sendo incomum encontrar práticas, sistemas e teorias nativas que operam no campo musical com concepções próprias, muitas vezes não ocidentais (Pinto, 2001, p. 245). Determinadas combinações de sons e ruídos serão aceitas como parte da tradição acústica de um território ou de uma nação, assim como determinadas escalas (conjunto de intervalos e combinações de som), construídas por um determinado povo, ganham assentos étnicos típicos pelos quais é possível reconhecer e identificar um território específico, uma paisagem sonora, seja nordestina, japonesa, italiana ou outra (Wisnik, 2017, p. 74).

Todo esse estudo que compreende não só a história passada e presente da música em diversas regiões do planeta, mas analisa suas características sonoras, acústicas e culturais, está no horizonte da musicologia, originalmente chamada Ciência da Música (*Musikwissenschaft*). A ascensão da musicologia como campo de investigação surge por volta de 1860 através dos cientistas da música Hermann von Helmholtz (1821-1894) e Friedrich Chrysander (1826-1901). Em 1885, Guido Adler publica o artigo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Adler, 1885), que pode ser traduzido como *O escopo, método e objetivo da Ciência da Música*, propondo dois grandes ramos/domínios da *Musikwissenschaft*: a musicologia sistemática – *ciência sistemática da música* –, que tratava sobre questões relacionadas à harmonia, ritmo, melodia, contraponto, estética e ensino; e a musicologia histórica – *ciência histórica da música* –, ligada à pesquisa arqueológica, paleográfica, estilos e formas da música, bem como estudos dos diferentes sistemas de notação. Essa estrutura disciplinar proposta por Adler já no final do século XIX, contava ainda com um subcampo atrelado à ciência sistemática da música que ele designou *Musikologie* (musicologia). Esse termo previa um estudo da música de diferentes povos em viés etnográfico, introduzindo o campo da musicologia comparada – *ciência comparada da música* –, que mais tarde viria a ser designada como etnomusicologia. Adler e muitos outros são responsáveis por lançar as bases teórico-epistemológicas da pesquisa musicológica moderna, alcançando um status de disciplina autônoma, conjugando em si uma síntese entre história da música, teoria musical e comparação-classificação da música.

De acordo com o musicólogo Acácio Tadeu Piedade, é possível perceber no já citado artigo de Guido Adler, um esforço para “deslocar os estudos sobre música do olhar estético-filosófico para colocá-los sob a perspectiva empírico-científica, seguindo assim o espírito de sua época, que era o da busca científica pelo entendimento do homem, suas origens e

comportamentos” (Piedade, 2010, p. 64). De maneira similar à Ciência da Religião, a musicologia foi em busca de um método próprio, de um fazer científico mais próximo do espírito daquele tempo, emprestando métodos das ciências sociais em geral (etnografia, antropologia, sociologia etc.) para afirmar a sua singularidade tanto no estilo de pesquisa como assegurando uma tarefa específica, um estilo de pensamento próprio, para tratar da música como objeto central desta disciplina científica.

Na virada do século XIX para o XX o ramo da musicologia comparada se fortaleceu institucionalmente na Alemanha através da criação da *Escola de Berlim de Musicologia Comparada* e do *Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim*. A utilização do fonógrafo nas pesquisas, equipamento inventado por Thomas Edison em 1877, tornou possível os registros e reproduções sonoras, além de armazenamento e análises mais sólidas de músicas *exóticas*, antes descritas baseadas na audição de um evento ao vivo. O auge da musicologia alemã, em que os estudos comparados desenvolvidos nesse primeiro período portavam um viés psicológico e performativo, que investigavam sobretudo as sensações e as propriedades do som, foi interrompido na década de 1930 pela ascensão do nazismo. Já nos Estados Unidos, a partir dos anos 1950, a musicologia comparada, ligada agora à antropologia e aos estudos culturais, se fortaleceu como disciplina e foi rebatizada de *etno-musicologia* no âmbito da *Society of Ethnomusicology*, com o seu periódico de nome *Ethnomusicology*. Nos anos 1960, o etnomusicólogo Alan P. Merriam, oriundo de uma tradição antropológica, apresenta em seu livro *The Anthropology of Music* (Merriam, 1964), as bases da etnomusicologia, propondo um estudo da música em três níveis analíticos distintos: (1) a conceituação sobre a música, (2) o comportamento em relação à música e (3) a música em si.

Merriam (1964) define a tarefa da etnomusicologia como o estudo da música *na cultura* e mais tarde reconceitua a disciplina como “o estudo da música *como cultura*” (Merriam, 1977, p. 204). Na confluência entre musicologia e antropologia, a etnomusicologia proposta por Merriam incorporou metodologias e perspectivas teóricas das duas áreas, sendo a música, em sua percepção, *um meio de interação social*, produzida por especialistas-produtores para outras pessoas-receptores. O fazer musical, portanto, seria um comportamento aprendido, “através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo” (Pinto, 2001, p. 224). Merriam (1964) deixa claro, inclusive, que os seus interesses não estão voltados, por exemplo, para as distinções que as pessoas possam fazer entre terças maiores e menores, aspectos mais técnicos e teóricos, “mas para qual é a natureza da música, como ela se encaixa

na sociedade como parte dos fenômenos existentes da vida, e como ela é organizada conceitualmente pelo povo que a usa e a organiza” (p. 63).

Mesmo não sendo unanimidade entre os seus pares e tendo muitos pontos de sua obra contestados ao longo dos anos, Alan Merriam evidencia um dilema para os estudos musicológicos: a compreensão da música como composta por dois planos distintos, o dos sons e o dos comportamentos – questão debatida em maior e menor escala pelos pesquisadores até os dias de hoje. A etnomusicologia se aproximou cada vez mais da antropologia, assumindo em diversos aspectos sua emancipação da musicologia – considerada em diversas ocasiões como uma disciplina mais conservadora teoricamente, com preocupações e metodologias consideradas mais ocidentalizadas –, ao passo que esse viés antropológico do estudo da música sofreu inúmeras críticas pela pouca atenção dada ao lado musicológico, relativizando o objeto principal do campo de pesquisa que é a música.

Muitos anos se passaram e há uma crescente estabilização em torno do termo musicologia – por mais que haja programas de pós-graduação, linhas de pesquisa, revistas acadêmicas e associações que fomentam a separação dessa com a etnomusicologia –, partindo da compreensão de que as duas disciplinas se aproximaram epistemologicamente, sendo possível falar de uma nova musicologia, mais geral – uma “musicologia etnomusicológica” – que abraça uma diversidade de estudos sobre a música (Piedade, 2010, p. 77). O clássico artigo *Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem*, do antropólogo Rafael José de Menezes Bastos (2014, p. 52), propõe uma conciliação ao compreender a música como um sistema signifiante e pleno de significado, isto é, um produto social não apenas por seu conteúdo, mas também por sua forma. Isso significa que o fato de a etnomusicologia ter lidado muitas vezes com a música apenas em termos contextuais (ritual, cultural, função social etc.) acabou reforçando a ideia de que ela não possui uma semântica própria, como se não dissesse nada, “apenas soasse”. Bastos, porém, argumenta que a música não é somente expressão sonora, nem apenas contexto social; ela deve ser entendida como uma linguagem completa, dotada de um plano de conteúdo (significados) e de um plano de expressão (sons). Nessa perspectiva, a própria forma musical e não apenas os comportamentos ou contextos que a envolvem, comunica e produz sentidos musicais.

É natural que cada pesquisador, a depender de sua formação e do conjunto de referências teórico-metodológicas que estão na origem do seu fazer científico, destaque um ou outro aspecto com maior ou menor intensidade. Essa discussão nos atenta para a necessidade de desenvolver uma pesquisa mais ampla no campo dos estudos da religião, não

esquecendo da necessidade, pelo menos a partir da Ciência da Religião (Huff, Calvani, Costa, 2023, p. 9), de que discussões a respeito das letras das canções e dos efeitos socioculturais da música religiosa fazem sim parte da tradição de pesquisa musicológica, mas que há muito espaço para análises que se detêm em aspectos propriamente sonoros da experiência estética e expressiva da música, em diálogo com a religião.

Levando em conta que a música não porta uma verdade que se encontra exclusivamente na sua dimensão sonora, de que é possível encontrar traços de sentido da música ocultos em expressões verbais, performativas e em práticas cotidianas de músicos e receptores, e que o seu sentido também aponta para outros domínios da cultura, como o religioso, é possível afirmar que toda tradição musical produz uma música imbricada com a cultura (Piedade, 2006, p. 70-71, 84). O som, portanto, materializa sentimentos e significados profundos de um grupo social, onde as cosmologias, os mitos e práticas rituais – aspectos que dão forma à religião de um grupo – se formam (Piedade, 2006, p. 69). Estabelecidos alguns pontos básicos de compreensão sobre música, algumas tensões em seu campo de pesquisa, a tarefa que se impõe para o cientista da religião é propor caminhos de aproximação e diálogo entre essas áreas, oportunizando o estudo da música sobretudo a partir das práticas religiosas.

Tal movimento implicaria analisar não somente contextos sócio-históricos em que tais músicas e sonoridades são desenvolvidas, mas compreender quem, onde, como, quando e se pessoas religiosas fazem uso da música com fins de estabelecer conexão com agentes sobre-humanos. Se a música, os sons, silêncios ou ruídos são considerados pelas tradições religiosas como um tipo de divindade em si mesmos, é assunto para um outro momento. Fato é que sujeitos religiosos compreendem e acreditam que suas entidades fazem uso dos sons e da música para diversos fins e ocasiões; que suas lideranças pedem ou recomendam aos fiéis que cantem ou produzam música, ou que se mantenham ligados a barulhos, toques e sonoridades específicas em contextos litúrgicos e rituais; além de muitas vezes oferecerem explicações a respeito dos mitos e cosmogonias a partir da música, associando suas propriedades curativas, inebriantes ou milagrosas à determinada entidade.

3 ASPECTOS E FUNDAMENTOS DAS PRÁTICAS MÚSICO-RELIGIOSAS

Ao longo de toda história, os mais diversos agrupamentos sociais, ao produzirem cotidianamente seus sons, ritmos e melodias, também estavam conjuntamente criando seus ritos, performances sagradas, sistemas de crenças e mitologias, sendo uma difícil tarefa a do

pesquisador que tenta distinguir em algumas culturas o que seria o *religioso* e o meramente *secular* da música produzida. Antes mesmo do suporte textual e dos sistemas gráficos, a música sempre funcionou como um excelente condutor de regras sociais, da produção de comportamentos e práticas religiosas. Os mitos são cantados, e os ritmos, batuques e as sonoridades auxiliam cultos e cerimônias na invocação dos deuses, sendo a música um elemento indispensável para a maioria das tradições religiosas.

Segundo o antropólogo Ter Ellingson (2005), em seu verbete *Música: música e religião*, que integra uma enciclopédia organizada em 1987 por Mircea Eliade, para além da sua capacidade de armazenar memórias e tempos primordiais dos povos – funcionando outras vezes como veículo de informações e códigos diversos do grupo, com seus dispositivos emocionais, psicológicos e estímulos corporais (sensações físicas, movimento, vibração, sensualidade etc.) –, em diversos momentos a música tende a confundir-se com a própria religião, deixando de ser “um simples demarcador de limites, um intensificador ou um acompanhamento à ação ritual e à experiência religiosa: a estrutura e conteúdo musical e ritual começam a assumir uma relação mais vital e significativa” (Ellingson, 2005, p. 6.254). Dessa forma, é possível afirmar que a música, por meio do seu texto, melodia, modos de cantar/tocar/ouvir, formas de atuar (performance) e ocupar (espaços), gera complexos pontos de conexão entre as práticas culturais e cotidianas, às práticas religiosas e suas formas de crer, viver e se expressar religiosamente.

Manifestações músico-sonoras constituem o elo e o meio pelo qual muitas tradições religiosas estabelecem o seu contato com agentes sobre-humanos, com fins, além do prazer estético que é experimentado em tais circunstâncias, de se obterem os benefícios (cura, alívio, fortalecimento de vínculos) através da música. A música, portanto, é uma prática de mediação que materializa – dentro ou fora de espaços oficiais de culto – a relação de determinado grupo com a dimensão sobre-humana. Contrariando os *profetas* que anunciaram o fim da religião no século XIX, há nos variados espaços da vida cotidiana mais religião do que os secularistas esperam, mas de um tipo diferente do que os líderes religiosos gostariam. Isso quer dizer que a promessa de segurança, prosperidade e superação da religião oferecida pela modernidade falhou, e que as práticas religiosas desenvolvidas sobretudo fora da Europa são uma jornada existencial mais do que um destino estável, dogmático ou intelectual (Morello, 2021, p. 12). Essa esfera religiosa não acontece necessariamente dentro das igrejas ou instituições formais, demandando um novo conjunto de critérios e ferramentas para entender religião para além de categorias coloniais do cristianismo, dos documentos e personagens oficiais das tradições religiosas.

Para a compreensão da música enquanto uma prática religiosa é necessário se aproximar de um campo recente de estudos que ficou conhecido como Religião Viva (Ammerman, 2021), que tenta quebrar a narrativa da secularização, para descobrir como e o tipo de religião que é praticada nas casas, nas ruas, em locais de trabalho, a qualquer hora e em qualquer lugar. A Religião Viva busca compreender as ações e práticas religiosas vivenciadas e expressas no contexto da vida comum, ultrapassando a compreensão de que praticar religião, principalmente na América Latina, não significa necessariamente ir a uma igreja, terreiro de candomblé ou em um templo budista. A vida mais comum, envolvida também dentro de algumas dinâmicas institucionais e oficiais da religião, é atravessada por práticas de conexão com agentes sobre-humanos, nas quais estão envolvidas todas as dimensões do corpo (visão, tato, paladar, olfato e audição) e emoções das pessoas. Segundo o sociólogo Gustavo Morello (2021, p. 31), Religião Viva são as práticas que pessoas comuns fazem “em situações da vida cotidiana para se conectar com poderes supra-humanos; práticas que os indivíduos escolhem por sua própria autoridade, sem ignorar instituições, mas com autonomia; práticas que implicam corporificação, materialidade e discurso”.

O objetivo deste último item é ampliar o *olhar* do leitor não só para as práticas musicais, que envolvem o *tocar* e o *cantar*, mas perceber também os modos como recebemos e processamos o som, destacando o papel da audição no desenvolvimento das práticas músico-religiosas, o *ouvir* como um ato religioso. Responsável pela formação/elaboração do senso estético sonoro do músico ao sujeito religioso, a audição está na base de qualquer produção/interação musical, seja daquele que organiza o som (músico, cantor, DJ, coral, líder religioso etc.) seja aquele que recebe o som. *Ouvir a religião* por quaisquer meios, assim como *cantá-la* ou produzi-la por meio do corpo, pela voz, pelos toques e instrumentos (acústicos ou digitais/eletrônicos), implica uma série de vivências e práticas religiosas cotidianas criadas e desenvolvidas por meio do som.

Jota Moraes (1983), no livro *O que é música*, define a música como um movimento sonoro organizado por alturas, intensidades, timbres e durações. Moraes (1983, p. 7-8) afirma que a música que lhe interessa é aquela que propõe “novas maneiras de sentir e de pensar”, algo como “ouvir, ver, viver: ‘ouvir a música’”. A expressão *ouvir a música*, emprestada do poeta Décio Pignatari, seria sua tentativa de compreender a música por meio da experiência de uma escuta livre, que passa mais pela criatividade dos poetas, romancistas e compositores que pelos pressupostos teóricos da musicologia mais clássica (Moraes, 1983, p. 30-31). Ainda segundo Moraes (1983, p. 63-67), *ouvir música*, uma ação que implica *ouvir a música*, *ver a música* e *viver a música*, passa necessariamente pelo corpo, pela emoção e pelo intelecto. Fica

implícito que ouvir, para além da música, seria um tipo de experiência sonora viva, uma forma de habitar o mundo por meio da escuta/acústica, aquilo que o musicólogo Brian Kane (2015) vai chamar de uma “cultura auditiva”, que são os modos de escuta de uma comunidade, suas práticas, gostos e hábitos sonoros. Essa seria uma proposta de aproximar o som da experiência da escuta, uma “ontologia da escuta” (Oliveira, 2019, p. 2), que se propõe a um “retorno ao corpo que escuta e ao meio no qual esse corpo vive, na direção contrária ao isolamento do som enquanto uma entidade independente de corpos e mundos”.

Essa seria uma tentativa de superar algumas interpretações que invisibilizam os aspectos *escutativos* e sonoros da vida religiosa, o que poderia ser chamado de uma *virada músico-sonora*, no sentido de buscar uma interpretação dos fenômenos religiosos a partir de como são musicalmente executados, escutados e experimentados por diversos agentes. Assim, destaca-se o papel da escuta, da produção e da recepção da música como atividades centrais nas experiências e vivências religiosas. Ao valorizar a escuta, juntamente com as práticas de produção músico-sonora, coloca-se o corpo como centro da relação *escuta-sonoridade* e agência sobre-humana, estabelecendo os sentidos como mediação da percepção do fenômeno religioso. Teriam os ruídos, silêncios, gritos, musicalidades, um papel central na produção de experiências e vivências religiosas? Qual o lugar dos sentidos na elaboração geral das religiões? Como as manifestações sonoras e musicais são recebidas pelos religiosos como *a voz dos deuses*, dos orixás, de espíritos desencarnados etc.? Tais questões ajudam a contextualizar as reflexões que estão sendo desenvolvidas neste artigo, buscando oferecer um panorama geral sobre os aspectos músico-sonoros, bem como o lugar da própria audição nas práticas religiosas, enquanto meio de conexão e relacionamento com agentes sobre-humanos.

Segundo Wisnik (2017, p. 19), o som é um tipo de onda vibratória que se repete dentro de uma determinada frequência de impulsos e repousos, captada pelo ouvido e interpretada pelo cérebro que lhe confere sentidos. De forma simples e direta, a audição é “o ponto em que o som atinge os ouvidos” (Ingold, 2008, p. 2). Foi apenas no século XX que surgiram as primeiras reflexões mais sistemáticas sobre a escuta, especialmente a *escuta musical*, em meio a profundas transformações tanto na maneira de *fazer* como de armazenar e receber a música, implicando novos comportamentos e funções específicas (compositor-intérprete-ouvinte) de cada agente envolvido nos contextos sonoro-auditivos (Iazzetta, 2012). Esses estudos apontaram para uma percepção entre os estudiosos de que os locais, épocas e culturas em que os sujeitos se encontram são determinantes na formação da escuta e das características dessa escuta.

A escuta tem início com o movimento vibratório dos *corpos* emissores de som, cujas vibrações colocam em movimento as partículas, imprimindo características acústicas específicas. “Ao chegar ao ouvido, um intrincado mecanismo de finas membranas, músculos, ossículos e nervos”, explica o pesquisador Fernando Iazzetta (2012, p. 21), “converte esse movimento vibratório em informação eletroquímica a ser processada neuronalmente”. Os estímulos sonoros, portanto, provocam uma experiência complexa e multisensorial (visão, tato, olfato e gustação), que é processada pelo cérebro, em um:

[...] sofisticado processo de interação entre aquilo que percebemos e aquilo que já sabemos do mundo. Assim a escuta é o acoplamento entre o que nos chega, o que somos, e aquilo que acumulamos em nossa experiência, não apenas sonora: a escuta é o processo de conectar sons a tudo o mais que conhecemos (Iazzetta, 2012, p. 21).

A escuta, certamente, não poderia ser reduzida ao processo fisiológico da audição, ficando evidente o envolvimento de estágios distintos de percepção e compreensão dos eventos sonoros. Assim, refletir a respeito das *práticas músico-religiosas*, ou seja, as maneiras e formas que a religião é vivida por meio da música, é assumir que *ouvir*, especialmente a própria música mas não só, é um tipo de performance em que os ouvintes recriam e produzem ativamente os sentidos por meio dos sons que ouvem (Blacking, 2007, p. 208). Longe de uma atitude passiva, sobretudo em contextos recentes onde as tecnologias de registro e produção do som são tão comuns, aquele que ouve recria, distribui e reconfigura os territórios músico-existenciais.

A escuta, portanto, se torna indissociável no processo de criação e de experiência músico-religiosa. Nesse ambiente dinâmico de sons e experimentações inusitadas, “A escuta, associada a uma ação de transformação da música que é escutada, pode ser entendida como uma reação ética e política” (Iazzetta, 2012, p. 31), à lógica de consumo daquilo que é oferecido pela indústria cultural ou religiosa, como também uma crítica a uma submissão do indivíduo frente às instituições reguladoras da arte e, por que não, da religião. Dessa forma, a escuta, seja daquele que produz ou do que recebe o estímulo, é base para qualquer criação e experiência – extática – da música, estabelecendo aquilo que alguns pesquisadores vão chamar de *fenomenologia da percepção musical*. Nesses termos, para uma análise científica da música, além dos seus aspectos formais (teoria e partitura), torna-se necessário compreender os modos pelos quais habitamos o mundo por meio da música (Carneiro, 2015, p. 176). Isso implica uma compreensão de que a música não existe independente de seu acontecimento, da situação ou do modo que é experienciada e vivida.

No artigo *Merleau-Ponty: percepção e música*, a pesquisadora Poliana Almeida (2018) afirma que o ouvir seria o ponto de partida e chegada da compreensão musical, responsável em estabelecer a comunicação entre o ouvinte e o compositor. É na experiência auditiva que é desvelada tanto a música quanto o seu compositor, às quais o ouvinte dará seu significado. Além da arte de manipular e combinar sons, a música é a inserção de estímulos sonoros no corpo do ouvinte por meio da experiência do ouvir, e essa experiência lhe dá sentido. Com base em uma perspectiva da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, Almeida (2018) afirma que o ouvir, no contexto de contato entre corpo e sons, está na base da construção do gosto estético e do próprio conhecimento musical. Segundo Merleau-Ponty (2018),

a significação musical da sonata é inseparável dos sons que a conduzem: antes que a tenhamos ouvido, nenhuma análise permite-nos adivinhá-la; uma vez terminada a execução, só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportar-nos ao momento da experiência; durante a execução, os sons não são apenas os “signos” da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles (p. 248).

Merleau-Ponty não trata diretamente sobre a música em sua obra, mas destaca a experiência musical e sonora em alguns momentos para abordar o contexto da percepção humana. Para ele, é no corpo que reside o potencial cognoscente do ser humano – “minha existência é a facticidade do meu corpo no mundo” (Merleau-Ponty, 2018, p. 194) –, sendo ele o lugar onde se produz o sentido musical. O musicólogo da religião Guy Beck (2015, p. 379), influenciado pela fenomenologia da religião e pelo campo de estudos da acustemologia, afirma a experiência corporal do som como forma especial de conhecimento, neste caso, conhecimento religioso, uma forma de conhecer e experimentar o mundo. Ele retoma o pensamento do musicólogo Frederick Joseph Smith, leitor de Husserl, para afirmar que o significado interno da música é revelado como uma experiência corporal (Beck, 2023, p. 84-87).

Segundo Beck (2015), comunidades religiosas podem ser descritas em termos de *sensação acústica*, pois o desenvolvimento das religiões inclui o elemento do som tanto na teoria (mitos, cosmologias, teologias, doutrinas etc.) como na prática (cerimônias, rituais, hábitos etc.). Comunidades e grupos sociais ao longo de séculos responderam aos sons da natureza conferindo-lhes um status ou origem sobrenatural. Os seres humanos produzem sons e os adjetivam como sagrados, dotando-os de função em contextos rituais e litúrgicos em virtude de seu status interativo com agentes sobre-humanos. O *espiritual* torna-se fisicamente perceptível por meio do som e da música, e o físico é experimentado de maneira

espiritual. De acordo com Beck (2015, p. 375), alguns sons, instrumentos e músicas foram separados dos padrões de fala/uso comuns do mundo cotidiano para se tornarem *sagrados*, justamente em virtude de sua intenção religiosa. Esse valor religioso que reside na música, justamente pelo seu poder de consagrar, mediar ou elevar corpo e alma à contemplação das coisas divinas, é visto em quase todas as religiões, estabelecendo padrões e tensões em toda história do cristianismo.

De acordo com os musicólogos Donald Grout e Claude Palisca (2007, p. 42), a percepção geral dos padres já no século IV sobre a música – seu significado e função religiosa –, era de que ela não poderia servir apenas como gozo estético. Com base no princípio platônico de que o belo só existiria para lembrar da beleza perfeita e divina, e não para o deleite carnal e egoísta, a música deveria ser serva da religião. Caberia à música a função de abrir a alma aos ensinamentos cristãos bem como suscitar um comportamento santo. Esse princípio vai influenciar futuramente a concepção da arte protestante, deixando um legado ascético que via com desconfiança a música e as artes em geral no ambiente religioso. Agostinho expressa esse sentimento em suas *Confissões* ao relatar as tensões em torno da escuta em sua própria experiência religiosa:

Quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afectos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir (Santo Agostinho *apud* Grout, Palisca, 2007, p. 44).

O bispo de Hipona estabelece neste trecho padrões para uma experiência estético-religiosa *apropriada*, comparando o momento inicial de sua conversão à maturidade conquistada durante a caminhada cristã. Se nos *primórdios* de sua conversão as lágrimas eram derramadas simplesmente ao *ouvir os cânticos*, gerando uma emoção espiritual através do impacto da sonoridade melódico-musical em si, alcançada a maturidade sua atração se voltou não mais à forma, mas às letras que deveriam supostamente subordinar a melodia, “cantadas em voz límpida e modulação apropriada”. Mesmo diante dos perigos oferecidos pelos “deleites do ouvido”, ou seja, a tentação do prazer e do gozo estético desligado do sentido religioso, Agostinho entende os benefícios da prática musical no contexto da igreja. Em prol de uma adoração que o “eleve até os afetos da piedade”, e que

esteja baseada na letra – razão – e não nos ritmos e melodias, a sensualidade dos sentidos é reprimida, um tipo de voto de surdez é evocado. Até porque, a carne, ou o *ouvido*, é *fraca*. A radicalidade da sua luta contra o ouvido é tamanha a ponto de preferir ser surdo – “se tua orelha te faz pecar, arranca-a” – do que se entregar às emoções e prazeres músico-sonoros.

No livro *Espectro disciplinar da Ciência da religião*, organizado por Frank Usarski, há um capítulo de Steven Engler (2007) dedicado à estética da religião, uma discussão não muito popular dentro da Ciência da Religião no Brasil. Ao constatar alguns paralelos entre as experiências estéticas e religiosas, entendendo a reflexão sobre a *estética* enquanto o estudo das sensações humanas, ou seja, as maneiras pelas quais o ser humano percebe o mundo ao seu redor, Steven Engler (2007, p. 215) enfatiza os sentidos como fonte de conhecimento religioso não discursivo, “modos culturalmente condicionados de percepção”. O autor enfatiza ao longo do artigo uma abordagem da religião que ultrapasse a centralidade do texto e da crença, colocando as visualidades, odores e sons como marcadores dos tempos, espaços e práticas religiosas.

Destaca-se, novamente, que no ocidente há certa seletividade ou uma hierarquia de importância entre os sentidos. A visão, vinculada diretamente ao texto, seria o sentido *mais nobre* e racional. O próprio termo *cosmovisão*, empregado na tentativa de ampliar perspectivas distintas sobre algo ou objeto, acaba escondendo a lógica cultural de uma sociedade que desqualifica o corpo e as suas sensações, utilizando a visão como marcador de diferença e muitas vezes de opressão.¹ Por mais que haja entre os principais reformadores no século XVI um destaque na dimensão visual, concentrando esforços racionais de apreensão do texto bíblico, Engler destaca certa predileção pela música e pelo ouvido entre os protestantes da época, seja na figura do pastor-pregador, ou mesmo na importância da música em cultos e celebrações: “Com a Reforma [...] a audição passou a ocupar a posição de destaque entre os sentidos. Segundo Lutero, ‘as orelhas são os únicos órgãos de um cristão’” (Engler, 2007, p. 220). Já Calvino afirma que “a ênfase deve ser posta na fé, cuja natureza deve aguçar o ouvido e fechar o olho” (*apud* Engler, 2007, p. 218).

Esse iconoclasmo presente nas diversas tradições protestantes legou à experiência religiosa evangélica brasileira um acento na audição, resgatando o *ouvido* e incentivando

¹ O *privilegio ocidental do visual*, do qual a socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí denuncia em seus textos, abre espaço para descrições e concepções mais inclusivas e amplas, como vistas no seu conceito de *cosmopercepção*. O termo contempla outros grupos sociais não-ocidentais, que privilegiam outros sentidos em suas vivências e construção social: “O termo *cosmopercepção* é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, *cosmovisão* só será aplicado para descrever o sentido cultural ocidental, e *cosmopercepção* será usado ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (Oyěwùmí, 2002, p. 391-415).

práticas musicais como o ápice da beleza – fruição estética e religiosa – e acesso às dimensões sobre-humanas. Tal constatação revela um caminho promissor para novas reflexões e pesquisas dentro e fora da Ciência da Religião no Brasil, sobre as diferentes práticas músico-religiosas protestantes, mas não só. A discussão proposta, bem como os caminhos teóricos e metodológicos que aqui foram apresentados, podem ser aplicados às diversas tradições religiosas praticadas e vivenciadas em nosso país e fora dele, principalmente àquelas que tenham a música como principal meio de expressão da sua fé, seja em contexto ritual formal ou até cotidiano, considerado como *não religioso*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo demonstrar algumas possibilidades de pesquisa a partir de um fenômeno combinado: a música em contextos de práticas religiosas. Sobretudo na Ciência da Religião — disciplina historicamente pouco afeita aos sentidos e às sonoridades —, essa intersecção se apresenta como urgente e promissora. Seja para revisitar os espaços convencionais das religiões com novas perguntas e desdobramentos antes negligenciados, seja para observar práticas de grupos e indivíduos autônomos que vivenciam a religião por meio da música, abre-se um campo fértil de investigação. Nesse percurso, a Religião Viva, como campo recente de estudos, assim como autores a ela vinculados, ofereceram subsídios teóricos e metodológicos fundamentais, fornecendo as *lentes* e os *ouvidos* que faltavam a este cientista da religião que, em um primeiro momento, restringia sua percepção da religião às letras das canções.

Ao longo deste texto, tanto o fazer musical (escrever, tocar, cantar, produzir) quanto o ouvir (sentir, receber) foram compreendidos como possibilidades reais de contato humano com a dimensão sobre-humana. Tais práticas são, portanto, corporificadas — ou incorporadas —, tendo o corpo como locus da experiência dos sujeitos e de suas comunidades. A audição emerge, assim, como um canal privilegiado de mediação, criação e expressão de valores culturais, políticos e religiosos. A música, como os sons e ruídos, integra a dinâmica de grande parte das tradições religiosas, desde as mais remotas até as manifestações contemporâneas (cultos, festas, shows, rituais etc.).

Nesse contexto, ainda que recente, a difusão das práticas músico-religiosas na internet amplia significativamente as possibilidades de investigação dos mais diversos fenômenos. As tecnologias de gravação e reprodução de eventos sonoros constituem não apenas um importante recurso metodológico, mas também uma fonte privilegiada para o

estudo do mundo acústico em que as religiões se fazem. Torna-se, assim, possível analisar, historicizar e refletir sobre como práticas sonoras contribuem para a constituição de territórios, identidades coletivas e experiências religiosas que sempre se renovam. A categoria *práticas músico-religiosas* foi mobilizada como chave interpretativa desse fenômeno, enfatizando as vivências sonoras que dão forma à vida religiosa dentro e fora das instituições oficiais. Dos cultos evangélicos às giras de candomblé, dos palcos da música gospel aos blocos afro de afoxé, delineia-se um itinerário de pesquisa centrado nas musicalidades e sonoridades religiosas. Espera-se, portanto, que este artigo contribua para a superação de uma certa *surdez* — ou mesmo de uma *sonoclastia* estrutural — presente na Ciência da Religião, ao mesmo tempo em que amplia o horizonte da Religião Viva e das pesquisas futuras deste campo, conferindo visibilidade às práticas músico-religiosas.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. **Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft**, Leipzig, v. 1, p. 5-20, 1885. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Umfang%2C_Methode_und_Ziel_der_Musikwissenschaft_\(Adler%2C_Guido\)](https://imslp.org/wiki/Umfang%2C_Methode_und_Ziel_der_Musikwissenschaft_(Adler%2C_Guido)). Acesso em: 15 set. 2026.
- ALMEIDA, Poliana Carvalho de. Merleau-Ponty: percepção e música. **Simbiótica**, v. 5, n. 2, p. 128-147, jul.-dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.47456/simbitica.v5i2.23149>.
- AMMERMAN, Nancy. **Studying lived religion: contexts and practices**. New York: New York University Press, 2021.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **ACENO**, v. 1, n. 1, p. 49-101, jan.-jul. 2014. DOI: <https://doi.org/10.48074/aceno.v1i1.1800>.
- BECK, Guy L. **Musicology of religion: theories, methods, and directions**. Albany: State University of New York Press, 2023.
- BECK, Guy L. **Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2006.
- BECK, Guy L. **Sonic Liturgy: ritual and music in Hindu tradition**. Columbia: University of South Carolina Press, 2012.
- BECK, Guy L. **Sonic Theology: Hinduism and sacred sound**. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- BECK, Guy L. **Vaishnava Temple Music in Vrindaban: The Radhavallabha Songbook**. Kirksville: Blazing Sapphire Press, 2011.
- BECK, Guy L. Sound. In: SEGAL, Robert A.; STUCKRAD, Kocku von (org.). **Vocabulary**

for the study of religion. v. 3. Boston: Brill Academic Publishers, 2015. p.374-380.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218>.

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Ite, missa est**: tensões e conflitos na história do gênero musical “missa”. São Cristóvão/SE: Editora UFS, 2021.

CARNEIRO, Pedro. Análise musical na perspectiva de uma fenomenologia da percepção. **Revista Ideação**, n. 31, p. 169-184, jan.-jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i31.1312>.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CASTRO, Leandro Evangelista Silva; SENRA, Flávio. Religião Viva: considerações preliminares sobre a abordagem em contexto norte-americano. **Interações**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 1-24, 2025. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.1983-2478.2025v20n1e201d10>.

ELLINGSON, Ter. Music: music and religion. In: JONES, L. (ed.). **Encyclopedia of Religion**. 2. ed. v. 9. Farmington Hills: Thomson Gale, 2005. p. 6.248-6.256.

ENGLER, Steven. A estética da religião. In: USARSKI, Frank (org.). **O espectro disciplinar da Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas, 2007. p. 199-229.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HACKETT, Rosalind I. J. Review: sound, music, and the study of religion. **Temenos**, v. 48, n. 1, p. 11-27, 2012. DOI: <https://doi.org/10.33356/temenos.6944>.

HUFF, Arnaldo Érico; CALVANI, Carlos Eduardo Brandão; COSTA, Waldney de Souza Rodrigues da. Editorial: Religião & Música (Parte II). **Numen**, v. 26, n. 1, p. 9-10, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/41963>. Acesso em: 26 jun. 2026.

IAZZETTA, Fernando. Da escuta mediada à escuta criativa. **Contemporânea: Comunicação e Cultura**, v. 10, n. 1, p. 10-34, jan.-abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5786>. Acesso em: 14 out. 2026.

INGOLD, Tim. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. **Ponto Urbe**, n. 3, p. 1-53, 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1925>.

KANE, Brian. Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn. **Sound Studies**, v. 1, n. 1, p. 2-21, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/20551940.2015.1079063>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

MERRIAM, Alan P. Definitions of “comparative musicology” and “ethnomusicology”: an historical-theoretical perspective. **Ethnomusicology**, v. 21, n. 2, p. 189-204, 1977. DOI: <https://doi.org/10.2307/850943>.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MORAES, J. Jota. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORELLO, Gustavo. **Lived religion in Latin America: an enchanted modernity**. New York: Oxford University Press, 2021.

OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de. Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta: crítica ao fetiche da representação na música do ocidente moderno. **Revista Música Hodie**, v. 19, p. 1-11, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v19.51678>.

OYĖWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizing the body: Western theories and African subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (org.). **The African philosophy reader**. New York: Routledge, 2002. p. 391-415.

PEDRA, Anna Paula Barreto. **Reconciliados com o corpo: práticas e vivências religiosas na Aliança de Batistas do Brasil**. 2025. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: https://www.academia.edu/165321182/Reconciliados_com_o_corpo_Pr%C3%A1ticas_e_viv%C3%A2ncias_religiosas_na_Alian%C3%A7a_de_Batistas_do_Brasil. Acesso em: 14 out. 2026.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p.63-81.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. **Revista Nupeart**, v. 4, n. 4, p. 59-88, set. 2006. DOI: <https://doi.org/10.5965/2358092504042006059>.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>.

WEINER, Isaac A. Sound and American religions. **Religion Compass**, [s. l.], v. 3, n. 5, p. 897-908, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1749-8171.2009.00164.x>.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história da música**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Declaração de uso de Inteligência Artificial: O autor declara não ter utilizado sistemas de IA no desenvolvimento deste trabalho.

Conflito de interesses: O autor declara não haver.

Recebido em: 05-05-2026

Aprovado em: 15-09-2026

Publicado em: 27-10-2026

Editor de seção: Leandro Evangelista Silva Castro