

Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

MÁRCIO ANTÔNIO DE ALMEIDA

“MÚSICA BRASILEIRA NA LITURGIÁ”:
obra, contexto e produto

São Paulo
2014

MÁRCIO ANTÔNIO DE ALMEIDA

**“MÚSICA BRASILEIRA NA LITURGIÁ”:
obra, contexto e produto**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Orientador: Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr

São Paulo

2014

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da

UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

A447m	<p>Almeida, Márcio Antonio de, 1970-</p> <p>“Música brasileira na liturgia”: obra, contexto e produto / Márcio Antonio de Almeida - São Paulo, 2014. 124 f. ; il. +</p> <p>Orientador: Prof^a Dr^a Dorotéia Machado Kerr</p> <p>Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.</p> <p>1. Música sacra - Brasil. 2. Música - Liturgia. 3. Igreja Católica – Liturgia. I. Kerr, Dorotéia Machado. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p>
-------	---

CDD 783.981

MÁRCIO ANTÔNIO DE ALMEIDA

“MÚSICA BRASILEIRA NA LITURGA”:

obra, contexto e produto

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-Unesp), com a Área de concentração em Música: relações interdisciplinares, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr - Orientadora
Departamento de Música – Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Dr. Antonio Sagrado Bogáz
Instituto São Paulo de Estudos Superiores (ITESP)

Prof. Dr. Ivan Aparecido Manoel
Departamento de História – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (UNESP)

Prof. Dr. Valeriano dos Santos
Faculdade de Teologia – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Prof. Dr. José Ariovaldo da Silva
Faculdade de Teologia – Instituto Teológico Franciscano (ITF)

São Paulo, 28 de abril de 2014

Aos novos e velhos pensadores da música litúrgica.

Agradecimentos

Ao Deus celebrado por todos os povos.

Especialíssimo, à Profa. Dorotéa Machado Kerr, por sua orientação e por apontar caminhos de argumentação e enfrentamento de questões da academia, da música litúrgica, da igreja e da vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento à pesquisa nos últimos 24 meses do doutorado, permitindo a realização de viagens de pesquisa e acesso a informações.

À minha grande e pequena família, por quem luto incansavelmente, e por quem, muitas vezes, tive que frear a corrida rumo à tese e às escolhas a ela associadas.

Aos funcionários do Centro de Documentação e Informação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CDI-CNBB), pelo acesso às fontes documentais da pesquisa.

Aos professores e colegas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), pelo incentivo ao avanço do conhecimento e pela cumplicidade.

Às professoras Flavia Camargo Toni e Maria Aparecida Bento que no Exame Geral de Qualificação apontaram caminhos para a concretização desta tese.

Aos funcionários do IA-UNESP, em especial, da Seção de Pós-graduação e da Biblioteca, pelo cuidado competente com a vida acadêmica e intelectual.

À Associação Congregação de Santa Catarina, pelo espaço de aperfeiçoamento, convívio e celebração, e por fazer valer cada esforço em prol da música litúrgica.

Aos membros do Coral da Capela do Hospital Santa Catarina e do Coral do Santuário Nossa Senhora de Fátima pelo empenho com a música brasileira na liturgia.

Aos companheiros da Equipe de Reflexão de Música Litúrgica do Setor de Música Litúrgica da Comissão Episcopal Pastoral para a Liturgia da CNBB, do Centro de Liturgia Dom Clemente Isnard e da Rede Celebra, pelo apoio e cumplicidade.

RESUMO

Este estudo documental ocupou-se da primeira fase da reforma litúrgico-musical no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965). Dentre as iniciativas em favor da reforma encontra-se a publicação de *Música brasileira na liturgia*, em 1969. A obra constitui-se em “fato histórico” dado o seu processo de elaboração a partir de textos apresentados nos Encontros Nacionais de Música Sacra, ocorridos de 1965 a 1968, promovidos pela Comissão Nacional de Música Sacra da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Nestes Encontros, um grupo de músicos, seguindo as prescrições do documento conciliar sobre a liturgia *Sacrosanctum Concilium*, de 4 de dezembro de 1963, dava uma resposta “original” à adaptação da música litúrgica à cultura brasileira. Após a delimitação do tema, foram realizadas três visitas ao Centro de Documentação e Informação da CNBB em Brasília, DF, para identificação, digitalização e classificação dos textos originais de cada Encontro, disponíveis no acervo. A análise dos textos publicados e inéditos abriu questões a respeito das estratégias iniciais ao redor da música brasileira na liturgia, bem como, tornou possível um caminho de investigação mais contextualizado. Como resultado, os argumentos apresentados revelaram uma proximidade conceitual com o modernismo musical brasileiro devido às recorrentes citações da obra de Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, para respaldar os critérios da música brasileira na liturgia, a saber, a tese nacional, o uso das constâncias melódicas e rítmicas da música popular e a criação do recitativo brasileiro. A pesquisa apontou singularidades na elaboração de *Música brasileira na liturgia* de modo a caracterizá-la como marco inicial de procedimentos assumidos pela CNBB, cuja ressonância abrange as estratégias de formação e os materiais litúrgico-musicais produzidos pelo Brasil passados 50 anos da aprovação do documento conciliar. Deste modo, as iniciativas promovidas no tempo da reforma litúrgica brasileira podem ser consideradas propulsoras para a guinada eclesiológica a partir do aspecto musical.

Palavras-chave: Igreja Católica. Concílio Vaticano II. Música litúrgica. Reforma litúrgica. Música Brasileira na Liturgia.

ABSTRACT

The current academic work seeks to cover the first phase of the liturgical and musical reform that took place after the Second Vatican Ecumenical Council (1962-1965) in Brazil. Among all the initiatives in favor of such reform, *Brazilian Music in the liturgy* can be found in 1969. Given the process of drafting from the papers presented at the National Meeting of Sacred Music, which took place from 1965 to 1968 and were promoted by the National Commission for Sacred Music of the National Conference of Bishops of Brazil (CNBB), this work constitutes a 'historical fact'. During those meetings, a group of musicians, following prescriptions from the conciliar document on the liturgy *Sacrosanctum Concilium* dated December 4th 1963, gave an "original" response to the adaptation of liturgical music to Brazilian culture. After delimitating the subject, three visits were made to the CNBB's Center for Information and Documentation in Brasilia, DF, in order to identify, scan and classify the original texts from each Meeting, available in the collection. The analysis of both published and unpublished papers opened questions about the initial strategies around the Brazilian music in the liturgy, as well as enabling a more contextualized research path. As a result, the arguments presented revealed a conceptual proximity to the Brazilian musical modernism due to recurring quotes from the work of Mário de Andrade, *Essay on Brazilian music*, in order to support Brazilian music criteria in the liturgy, namely, the national theory on the use of melodic and rhythmic certainties of popular music and the creation of the Brazilian recitative. The research work highlighted singularities in the developing of Brazilian Music in the liturgy in order to characterize it as a starting point for procedures undertaken by CNBB, whose resonance covers training strategies and liturgical-musical materials produced in Brazil, 50 years past of the approval of the conciliar document. Thus, the initiatives promoted in Brazil's liturgical reform first stages can be considered as the driving force behind the ecclesiological shift from the musical aspect.

Keywords: Catholic Church. Second Vatican Council. Liturgical music. Liturgical reform. Brazilian Music in Liturgy.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O PERCURSO DA REFORMA LITÚRGICO-MUSICAL NO BRASIL	
	APÓS O CONCÍLIO VATICANO II	19
1.1	A música litúrgica na constituição <i>Sacrosanctum Concilium</i> e na instrução <i>Musicam Sacram</i> : implicações.....	24
1.2	Tentativas de periodização da reforma litúrgico-musical no Brasil	29
2	QUESTÕES DE MUSICOLOGIA LITÚRGICA BRASILEIRA	
	PÓS-CONCILIAR: BRASILIDADE LITÚRGICO-MUSICAL	
	EM ROUPAGEM MODERNISTA	36
3	MÚSICA BRASILEIRA NA LITURGIA: ELABORAÇÕES	
	E CONTEXTUALIZAÇÕES.....	49
3.1	O papel da Comissão Nacional de Música Sacra.....	49
3.2	Os Encontros Nacionais de Música Sacra de 1965 a 1968: projeto de futuro da música brasileira na liturgia	52
3.2.1	O I Encontro Nacional de Música Sacra: resposta aos condicionamentos da reforma litúrgica	59
3.2.1.1	O canto gregoriano e sua relação com o vernáculo	60
3.2.1.2	Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia	61
3.2.1.3	Programa musical de uma pastoral litúrgica.....	62
3.2.2	O II Encontro Nacional de Música Sacra: desdobramentos	64
3.2.2.1	O “múnus ministerial” da música sacra segundo o Vaticano II	64
3.2.2.2	Constâncias harmônicas e polifônicas da música da música popular brasileira e seu aproveitamento para a música sacra	66
3.2.2.3	Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros. Metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos).....	67
3.2.2.4	Uso de instrumentos na liturgia	69
3.2.2.5	Conclusões do II Encontro Nacional de Música Sacra	70
3.2.3	O III Encontro Nacional de Música Sacra: refinamentos	71
3.2.3.1	As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para a melodias litúrgicas	72
3.2.3.2	A criação do recitativo brasileiro.....	73

3.2.3.3	Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos	74
3.2.3.4	Música e língua	78
3.2.3.5	Conclusões do III Encontro Nacional de Música Sacra	78
3.2.4	O IV Encontro Nacional de Música Sacra: guinada “pastoral”	80
3.2.4.1	Introdução geral. Função ministerial da música na liturgia	81
3.2.4.2	O coral litúrgico e a sua função hoje. Implicações litúrgicas, pastorais, musicais sobre a integração do coral na participação cantada com o povo e demais atores da liturgia	82
3.2.4.3	O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje (1968). Implicações litúrgicas, pastorais e musicais sobre a integração do órgão e de outros instrumentos na liturgia atual	82
3.2.4.4	Algumas observações sobre a música litúrgica em vernáculo	83
3.2.4.5	Algumas constâncias melódicas da música folclórica no Paraná	84
3.2.4.6	Alguma contribuição melódico-rítmica da música folclórica paulista	85
3.2.4.7	O povo participante na liturgia atual	85
3.2.4.8	Conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra	86
4	“MÚSICA BRASILEIRA NA LITURGIA”: IDEAIS, IDEIAS	
	E ESCOLHAS NO CAMINHO DA OBRA	88
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

A música de culto pertence ao traço operativo das religiões das mais diversas matrizes. Ao longo da história das religiões tem perdurado um misto de conservação e superação de modos de conceber a música que se pratica no ambiente cultural. Diversas formas culturais têm o elemento musical como imprescindível e quase invariável, com a função de propiciar o nexo místico necessário à expressão da crença. A música de culto tem uma força comunicativa que não se aparta da palavra e da simbologia que uma dada religião escolhe para si.

Produzir conhecimento no campo da música litúrgica ou ritual configura-se em um desafio constante, visto que o olhar do pesquisador sobre este objeto está, por vezes, reduzido à norma. De dentro, olhar o objeto sem a norma é um risco. Todavia, produzir música com a norma é demasiado limitante. Assim, pesquisar realidades encortinadas pela via normativa corrobora com a dogmatização do saber, pois impede a proliferação de projetos de ciência abertos à possibilidade de revisão e mudança. Por isso, as primeiras iniciativas da reforma litúrgico-musical podem ser tomadas como “fatos históricos” oriundos de sua própria natureza e da leitura que se faz dos documentos encontrados nos arquivos. Estes fatos históricos permitiram-me a elaboração de uma narrativa ora a partir de dentro ora com o distanciamento necessário para orientar pontos de análise. Muitas das narrativas circunstanciadas ao objetivo deste trabalho estão, de certo modo, escondidas no tempo, germinativas e atuais. Isto, em parte, se explica pela constatação de que, por um lado, a reforma litúrgica requerida pela *Sacrosanctum Concilium* considera-se terminada. No entanto, a renovação da vida litúrgica, ou seja, a incorporação de modo de ser trazido pela reforma encontra-se ainda em estágio inicial.

No universo religioso, as construções ao redor da música procuram formular ou reforçar uma cultura religiosa. A música é dotada de funcionalidade. Presa a esta razão de ser, resta exprimi-la racionalmente pela sua operacionalidade, pouco ou nada restando para uma investigação mais criteriosa acerca deste objeto. Em face desse jogo de interesses na formulação do conceito, aproveito-me para entonar a temática da música litúrgica na Igreja Católica com base no argumento de que todo conceito é dotado de historicidade e temporalidade, formulado por indivíduos concretos com valores reais.

O conceito de música litúrgica pertence ao contexto da reforma litúrgica desencadeada pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965) no âmbito do catolicismo. Ele é decorrente das entrelinhas do documento sobre a liturgia, a Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia, na qual se optou em sua elaboração pela expressão Música Sacra, termo mais usual para designar a música de culto, com amplo respaldo nos documentos¹ oficiais da Igreja ao longo da primeira metade do século XX. A compreensão de liturgia, conforme adverte Leaver (1998), determina a compreensão da música que a ela se associa. Assim, continuidades e rupturas da reforma provocam graus diferentes de apreensão do conceito. Por isso, música litúrgica é um conceito ainda em franco desenvolvimento e as reflexões acerca do tema estão longe de ser conclusivas. Esta elasticidade conceitual tem rendido múltiplos modos de compreensão e aplicação que, em certa medida, “desnorteiam” quase que propositadamente as orientações conciliares. Se o documento sobre a liturgia focalizou a participação ativa e consciente como meta da liturgia, o modelo anterior, segundo Costa Jr (2005), fundamentava-se na predominância do ouvir sobre o cantar, da exterioridade sobre a interioridade.

Até o Concílio, os termos música sacra, música de igreja, música religiosa eram intercambiáveis, prevalecendo, no catolicismo, música sacra. Após, somaram-se outros, por força da especificidade: música litúrgica, música ritual, música ritual cristã, música pastoral. É vigente a inconsistência terminológica devido à incompatibilidade entre a reflexão teórica e os aspectos operacionais neste campo.

Nesta tese ocupo-me de um período relativamente curto da história da Igreja Católica no Brasil. São feitos circunscritos à década de 1960, cuja ressonância abre caminho para investigação, em parte assumido aqui. Acato, portanto, a afirmação de Hobsbawm (2004, p. 286), para quem a história é uma arte imaginativa que organiza os *objets trouvés* (objetos encontrados). Esses *objets* no interior dos arquivos intocados podem se tornar, em última análise, propulsores de novas descobertas capazes de ultrapassar os limites normativos e levar o pesquisador à escrita de uma história por meio do retrospecto loquaz de um caminho traçado.

Esta tese trata de uma obra e seus entornos: *Música brasileira na liturgia*. O título incita uma questão francamente contextualizada no Concílio, isto é, a adaptação

¹ Cf. DOCUMENTOS DA IGREJA, 2005. Pio X. Motu proprio *Tra le sollecitudini* sobre a música sacra (1903); Pio XI. Constituição apostólica *Divini cultus* sobre liturgia, canto gregoriano e música sacra (1928); Pio XII. Encíclica *Musicae sacrae disciplina* sobre a música sacra (1955); Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a música sacra e a Sagrada Liturgia (1958).

da liturgia e, em especial, da música litúrgica à cultura brasileira. A primeira e única edição desta publicação ocorreu em 1969 a cargo da Editora Vozes, pertencente à Ordem dos Frades Menores (franciscanos). A Vozes foi responsável pela edição dos primeiros materiais produzidos após o Concílio Vaticano II. Tratava-se do segundo volume da coleção *Música Sacra*, sob a coordenação de Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque. Uma obra literária de 150 páginas. Uma reunião de textos contingenciados aos Encontros Nacionais de Música Sacra de 1965 a 1968, promovidos pela Comissão Nacional de Música Sacra da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), com vistas a explorar um tipo de música de culto que expressasse a “brasilidade” no fazer litúrgico-musical e que se coadunasse aos anseios reformistas do Concílio. Esta noção de brasilidade possuía, conforme testemunham alguns dos manuscritos pesquisados, traços do nacionalismo musical, movimento estético hegemônico nas décadas anteriores a 1960. O porvir da reforma litúrgico-musical representava, para alguns, a continuidade do nacionalismo musical brasileiro destinado ao culto cristão católico. Além disso, a leitura da obra, neste quadro temporal, esclarece e exemplifica muito do que é a recepção do Concílio nos seus primeiros impulsos, ao menos, dentro da oficialidade eclesial, e permite vislumbrar alguns desdobramentos.

O tamanho da obra não está diretamente proporcional à ressonância de suas entrelinhas na história recente da música litúrgica pós-conciliar. A necessidade de prover uma música litúrgica brasileira não pode ser considerada resultante unicamente da norma conciliar acerca da adaptação da liturgia. O livro parece confirmar esse caráter normativo, no entanto, desvela o esforço de não promover tal adaptação de forma desatenta quanto aos aspectos marcantes da cultura musical brasileira recolhidos e reconhecidos até aquele momento.

É preciso também atentar para a organização de setores e eventos ligados à liturgia que foi determinante para projetar a reforma que poderia ter assumido diferentes aspectos, a depender de seus ideais ou agentes, bem como da leitura e interpretação do documento conciliar.

A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), durante a elaboração do documento conciliar sobre a liturgia *Sacrosanctum Concilium* aprovado em 4 de dezembro de 1963, adiantou-se em explicitar alguns de seus anseios. Primeiro, a criação de um organismo responsável pelos assuntos de liturgia, o Secretariado Nacional de Liturgia, em 1962 (atual Comissão Episcopal Pastoral para a Liturgia) para,

em seguida, elaborar um cronograma de aplicação das cláusulas da reforma litúrgica. Dentro das atribuições e iniciativas do Secretariado, foi promovido o I Encontro Nacional de Liturgia, em julho de 1964, que marcou o início de um tempo de aceitação e redefinição do modelo eclesial que despontava a partir do Concílio. Vários assuntos de liturgia foram trazidos à discussão, entre os quais, questões relacionadas ao “problema” da música litúrgica. Tal foi a repercussão deste problema que a música litúrgica deixou de ser um tema, passando a buscar um espaço independente de discussão de seus temas fundamentais. Foi neste contexto que, a partir de 1965, ocorreu o I Encontro Nacional de Música Sacra, concomitante ao II Encontro Nacional de Liturgia, mas com uma pauta independente. A independência foi, em princípio, temática e, posteriormente, física, o que pode ter surtido em reflexos tanto positivos como negativos para a continuidade da reforma litúrgico-musical.

O que, à primeira vista, é tida como uma história de consensos, nada mais é do que o fruto mais ou menos maduro de escolhas, em conformidade com os recursos humanos e o grau de reflexão disponível. O processo da reforma litúrgico-musical e da elaboração de *Música brasileira na liturgia* teve, naturalmente, a feição de seus protagonistas, além de justificativas e motivações variadas. A retomada do discurso da identidade nacional e do nacionalismo musical, por exemplo, mesmo que temporalmente deslocada, tem implicações sobre as escolhas que, em si, tendem a ser uma resposta a uma orientação ou indicação dada pelo Concílio, sobretudo, no que respeitou à adaptação da liturgia. Alguns críticos avaliam que a adaptação da liturgia, e, em particular, da música litúrgica, é uma questão ainda aberta, no limiar dos 50 anos da *Sacrosanctum Concilium*. Seria o suspeitado nacionalismo musical, implantado no alvorecer da reforma, a única solução possível para o problema da adaptação da música litúrgica no Brasil? Que escolhas restariam à Comissão Nacional de Música Sacra além daquela?

Em segundo lugar, há consensos “de superfície”. Documentos oficiais asseguraram uma continuidade no tratamento dado à música litúrgica pós-conciliar. Nas entrelinhas, revelam-se diferentes nuances dessa continuidade que pode ser traduzida em três aspectos: a) em aceitação consciente e tácita da nova eclesiologia proposta pelo Concílio; b) expressão de ideias advindas de ou em oposição a experiências anteriores; c) um misto de obra de vida, de introjeção de uma ideologia, de uma estilística e de um discurso que se impôs em alguns segmentos da reflexão musical no Brasil.

Assim como Antonio Cândido refere-se à instabilidade do termo nacionalismo, pode-se cogitar a existência de um ambiente igualmente instável no qual se iniciou a reforma litúrgico-musical no Brasil, antes de serem formuladas e aprovadas as demais constituições basilares do Concílio².

Por um lado, discute-se a recuperação de um projeto anacrônico na história da música litúrgica pós-conciliar no Brasil, sobretudo, relacionado ao modelo de nacionalismo musical que se debruça sobre o folclore, uma espécie de “reserva simbólica” que, de certo modo, exprime uma ontologia musical brasileira. De outro lado, numa leitura a partir de dentro, há um germe de vanguarda, pois considerar a cultura do povo como elemento essencial para a reforma litúrgica era um dos componentes da “inversão” da eclesiologia antiga. O canto litúrgico em vernáculo, por exemplo, proposto pelo Concílio, necessitava de uma fundamentação nos aspectos culturais, sociolinguísticos e musicais de diferentes povos. Havia, também, implicações sobre a participação dos fiéis na ação celebrativa: da não participação à participação ativa.

O que o título da obra, *Música brasileira na liturgia*, procura exprimir, também não resulta consensual. Com que terminologia a Igreja se propôs a traduzir o anseio de adaptação da liturgia: música brasileira na liturgia ou música litúrgica brasileira? É um questionamento semelhante ao percebido no processo de identificação da música popular brasileira, sentido amplo. É uma questão que não está posta de lado. O que perdura são escolhas que, no fundo, movem o fazer litúrgico-musical ou desculpam-no. O argumento jurídico parece ter sido o recurso mais cabível quando as questões carecem de uma reflexão mais aprofundada. Deste modo, seria a liturgia capaz de absorver a diversidade da música brasileira e, ainda assim, garantir a sua dimensão simbólica? A criação de um canto litúrgico, com melodias e ritmos brasileiros, seria capaz de despertar valores religiosos na assembleia litúrgica? São questões como esta que despontam nas páginas de *Música brasileira na liturgia* e no percurso desta tese.

O material principal da pesquisa é composto de manuscritos, em torno da obra *Música brasileira na liturgia*, que se encontravam praticamente intocados no Centro de Documentação e Informação da CNBB (CDI-CNBB). Além dos materiais selecionados para compor a obra, tive acesso a textos inéditos que integraram o programa

² As quatro constituições sobre as quais se apoiam as reflexões a partir do Concílio Vaticano II: *Lumen Gentium* (sobre a Igreja); *Dei Verbum* (sobre a Palavra); *Gaudium et Spes* (sobre a Igreja no mundo); e *Sacrosanctum Concilium* (sobre a liturgia).

dos Encontros Nacionais de Música Sacra, atas de reuniões preparatórias e registros publicados nos Comunicados Mensais da CNBB. No conjunto, esses materiais permitiam uma leitura de contexto e provocavam variadas questões em torno do processo de elaboração e dos rumos da pesquisa. Afinal, a obra teve alcance restrito na sua primeira edição. Entretanto, seu conteúdo e argumento foram retomados quando, em 2005, uma versão fac-similar foi reeditada pela Editora Paulus, dentro da coleção *Liturgia e Música*, coordenada por Frei Joaquim Fonseca, assessor do Setor de Música Liturgia da Comissão Episcopal Pastoral para a Liturgia da CNBB. Até esse momento, mesmo sabendo da existência da obra, não havia tido contato com seus textos. Após a leitura, interessei-me por questões que se cruzavam em seu interior e que extrapolavam os textos ali editados. Na vigência do programa de mestrado, a leitura da obra explicitou algumas citações retiradas de documentos da Igreja no Brasil. Todavia, várias questões ficaram submersas para um projeto posterior.

Na admissão ao doutorado, apresentei *Música brasileira na liturgia* como objeto de estudo para contextualizá-la e situá-la como produto de determinantes históricos e eclesiais, com reflexos em nossos dias. Para tanto, previu-se, no cronograma, a busca dos documentos referenciais para estudo mais abrangente das questões suscitadas na obra.

Após consulta à coordenação do Centro de Documentação e Informação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CDI-CNBB), em Brasília, DF, realizei uma visita *in loco* com o objetivo de conhecer os materiais disponíveis, em especial, aqueles das décadas de 1960 e 1970. Nesta ocasião, tive acesso a cerca de 100 documentos em papel (mimeografados ou fotocopiados) ao redor da temática música litúrgica, que foram tabulados para posterior consulta e digitalização³. Nas duas visitas subsequentes, procedeu-se à digitalização de parte dos documentos relacionados aos quatro Encontros Nacionais de Música Sacra, ocorridos nos anos de 1965, 1966, 1967 e 1968, respectivamente. Facilitou, sobremaneira, na consulta ao acervo, a definição de uma “janela temporal” tal que me capacitasse a predeterminar quais documentos a serem consultados e o período.

³ O CDI-CNBB havia iniciado a digitalização do acervo havia poucos meses antes da primeira visita. Os materiais referentes às décadas de 1960 e 1970 não haviam sido catalogados em formato digital. Para facilitar operacionalmente a pesquisa, e evitar atrasos no cronograma, os documentos previamente selecionados foram transferidos para o formato digital.

A visita ao CDI-CNBB entrou tardiamente no cronograma do projeto de tese. Havia realizado leituras parciais da obra e anotado algumas impressões sobre os textos. Entretanto, as leituras careciam de aprofundamento a partir das fontes documentais do processo de elaboração da obra. Ao deparar-me com os documentos arquivados, iniciou-se um diálogo fecundo entre as questões levantadas a partir da obra e as vozes que *in illo tempore* podiam ser ouvidas. De fato, na primeira visita, chamou-me a atenção, por um lado, a ausência de catalogação e o estado de conservação dos materiais; por outro, a riqueza de elementos estruturantes para a tese e para a história da música litúrgica. Naquele momento, tive clareza de que a obra estava na ressonância de um projeto de reforma com início definido, mas sem uma delimitação precisa dos horizontes possíveis.

Após a primeira visita, na qual havia me dedicado ao fichamento dos documentos encontrados, procurei ordenar os dados cronologicamente para perceber sua distribuição dentro das décadas de 1960 e 1970. Surpreendeu-me a quantidade de documentos entre os anos de 1965 e 1968 voltados para o projeto de reforma litúrgico-musical. Eram os textos dos Encontros Nacionais de Música Sacra, os principais propulsores de ideias e de escolhas para a concretização de *Música brasileira na liturgia*. Diante dessa constatação, foi-me possível concentrar forças ao redor de um período com alta produção documental e amplamente fecundo em discussões relevantes para a feitura da obra.

Após a tabulação e ordenação cronológica dos documentos, realizei uma segunda visita ao CDI para digitalização⁴ dos textos publicados na obra e de atas do período para acompanhar o processo de formulação da obra “antes da obra”. Na terceira visita, com maior tempo disponível, realizei a digitalização de todos os documentos disponíveis relacionados aos Encontros Nacionais de Música Sacra, além de registros publicados nos Comunicados Mensais da CNBB.

Deste modo, os documentos encontrados levaram-me a conclusões primárias acerca do futuro da pesquisa. Os textos das conferências proferidas nos Encontros Nacionais, atas de reuniões preparatórias da Comissão Nacional de Música Sacra, escritos isolados de membros da Comissão, registros nos Comunicados Mensais da CNBB, ali identificados formulavam o contexto mais imediato no qual a obra havia

⁴ Para os procedimentos de transferência dos documentos para o formato digital foi assinado um termo de uso dos materiais para fins acadêmicos. Manifestei, formalmente, o compromisso de entregar cópias do material para compor o acervo digital do CDI-CNBB.

sido erigida. Por acréscimo, desvelavam não somente a autoria, mas o percurso assumido e as escolhas sobre ele incidentes.

Os materiais encontrados falam de um tempo da história da música litúrgica no Brasil que os documentos aprovados posteriormente pela Assembleia Geral da CNBB sobre liturgia e música detalham minimamente. Não obstante o interesse restrito de alguns materiais, sobretudo aqueles de natureza mais normativa, há documentos de valor considerável por meio dos quais se pôde perceber o esforço interpretativo para além da norma. Não se buscava o rompimento com a norma, mas sim, à medida da especificidade de conhecimentos, dar-lhe novos significados para desencadear discussões mais estabilizadas sobre a temática sem a submissão ao rigor formal da regra.

O argumento das autoras de *A pesquisa em história* inspirou-me sobremaneira no contato com os materiais em arquivo, bem como no tratamento desses dados. Opto por citá-lo integralmente face à busca que se quis empreender:

Reordenar todo o conjunto de conceitos implica uma noção de totalidade em que prevaleça o movimento contraditório se fazendo, desfazendo e refazendo. Recuperar a totalidade é fazer com que o objeto apareça no emaranhado de suas mediações e contradições; é recuperar como este objeto foi constituído, tentando reconstituir sua razão de ser ou aparecer a nós segundo seu movimento de constituição, do qual fazem parte o pesquisador e sua experiência social, em vez de determiná-lo em classificações e compartimentos fragmentados. (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 2011, p. 10).

Com esta pesquisa, propus-me a escrever parte da história da música litúrgica no Brasil que se moveu por contingências programáticas, mas que abriu perspectivas passíveis de serem interpretadas somente com algum distanciamento temporal. A submissão à norma e a assunção de riscos parece ter sido constante. Os textos oficiais mantiveram-se silentes quanto aos riscos assumidos e suas consequências. Entretanto, nos protagonistas de *Música brasileira na liturgia* não há silêncio. Seus textos avivam um caminho e inventam possibilidades. No processo de situar os textos e significá-los dentro de um contexto, tomei o cuidado de respeitar o posicionamento dos autores, a fim de não misturar as linhas com as entrelinhas. No entanto, este procedimento não impediu a eclosão de contrariedades no processo cuja síntese estaria além deste empenho investigativo.

Outro propósito da pesquisa foi estabelecer o confronto das discussões que se empreenderam nos Encontros Nacionais de Música Sacra e investigar como se deu

a recepção destas discussões pelos membros da Comissão Nacional de Música Sacra e pelos participantes dos Encontros, a ponto de justificar a seleção dos textos para a composição da obra.

Com base no exposto, a tese está dividida em quatro capítulos inter-relacionados de modo a detalhar um esquema de elaboração e discussão de um percurso com um resultado pontual e duradouro.

Partindo de um breve contexto da reforma litúrgico-musical brasileira, que foi desencadeada por instâncias deliberativas superiores, lanço-me a descrever momentos dessa história que pode ser partilhada com diferentes contextos de elaboração da reforma. Assim aparece o primeiro capítulo com o título *O percurso da reforma litúrgico-musical no Brasil após o Concílio Vaticano II*.

A seguir, tematizei uma suspeita resultante dos textos selecionados para a pesquisa na busca de nexos e ressonância; no esforço de escutar suas vozes e ponderar os riscos; e no desafio de formular os alicerces motivados pelas escolhas dos materiais. O capítulo que ousei chamar de *Questões de musicologia litúrgica brasileira pós-conciliar: brasilidade litúrgico-musical em roupagem modernista* é inspirado no argumento para o qual se voltaram alguns autores considerados essenciais para sua leitura e compreensão. Amparados nos artigos sobre a adaptação na liturgia da *Sacrosanctum Concilium*, os autores foram buscar nas ideias de Mário de Andrade, a confirmação de um caminho e o despertar de possibilidades de formular a música brasileira na liturgia. Neste capítulo, consideramos o modernismo como um evento reconhecido pela intelectualidade brasileira, sobretudo quanto às ideias e modos de tratamento da música popular que chegaram até nós.

No terceiro capítulo destaco as estratégias da Comissão Nacional de Música Sacra, uma das principais responsáveis pela condução do processo de reforma litúrgico-musical pensado à luz dos documentos do Concílio Vaticano II. Neste contexto, aparecem os quatro Encontros Nacionais de Música Sacra, ocorridos em 1965, 1966, 1967 e 1968. Esses Encontros foram, ao mesmo tempo, instâncias formadoras das novas gerações de músicos litúrgicos, mas também lugares de discussões e aprofundamentos de questões não totalmente resolvidas, devido, principalmente, à escassez de especialistas em liturgia, não necessariamente em música. Os Encontros ajudaram a perceber as vozes que ressoaram e seus possíveis efeitos na continuidade do processo. Além de informações gerais sobre cada Encontro, procurou-se relatar a essência de cada texto na dinâmica própria do tema gerador.

Por fim, e a partir de uma visão geral sobre os Encontros, focalizou-se a obra “pronta”, na tentativa de compreender o jogo de intencionalidades e as estratégias político-institucionais que lhe deram suporte ou não. No capítulo *Música brasileira na liturgia: ideais, ideias e escolhas no caminho da obra*, o leitor perceberá as diferentes motivações das escolhas e a complexidade em lidar com novas ideias e posicionamentos convergentes acerca do que pareceria ser um detalhe da reforma. Uma leitura de contexto faz supor que a obra parece ter sido salva pelo cronograma editorial, pois, na etapa que a sucedeu, iniciou-se o abafamento de algumas questões relativas à função ministerial da música sacra em contraponto com a difusão da arte musical na liturgia.

1 O PERCURSO DA REFORMA LITÚRGICO-MUSICAL NO BRASIL APÓS O CONCÍLIO VATICANO II

Neste capítulo pretendo situar *Música brasileira na liturgia* no contexto da reforma litúrgica. São traços de um acontecimento cujos reflexos nos alcançam, sem a pretensão de desenvolver uma análise histórico-eclesial ou conjuntural. A igreja-instituição na sua diversidade de concepções, discursos e práticas nem sempre esteve afinada aos movimentos mais bruscos da história. Por vezes, pareceu estar à parte dos acontecimentos, justificando-se pela prudência. Tal precaução diante de iniciativas revolucionárias de diferentes graus de alcance surtia em reflexos duradouros apoiados na consistência de seus argumentos. Assim aconteceu no processo de formulação das bases do Concílio Vaticano II. Durante décadas, à surdina, ou aproveitando-se de espaços específicos de discussão de temas eclesiais, alguns pensadores cristãos trouxeram à superfície, no limiar do século XX, um projeto de novos paradigmas para o Cristianismo e, em especial, para a Igreja Católica a caminho do terceiro milênio.

Uma característica acentuada da Igreja Católica é a morosidade com a qual as mudanças acontecem. Os grandes rompimentos ocorridos ao longo de sua história custaram-lhe decisões que tiveram reflexos dramáticos sobre sua continuidade. Mudanças têm implicações sobre a norma e, por sua vez, afetam o *ethos*. A norma dá-se na sua concretude literal, em diálogo com uma noção de história que determinado grupo ou instituição exprime ou exprimirá a partir de uma dada circunstância. A interpretação da norma abre infindas possibilidades. Penso que foi nesta dinâmica que a reforma litúrgica ou litúrgico-musical assumiu concepções próprias dentro do pensamento eclesial brasileiro.

O Concílio de Trento (1543-1563) caracterizou-se pela revisão de aspectos doutrinários do catolicismo no contexto da Contra-Reforma. Na “preparação” do Concílio Vaticano II, não bastava a retomada dos escritos do primeiro milênio do Cristianismo, na busca de encontrar uma fonte para pensar a liturgia. Era necessário ponderar as inquietações acerca do modelo de igreja assumido desde a Idade Média e que se mantivera praticamente inalterado durante a Idade Moderna. Tal modelo, ratificado pelo Concílio de Trento, nem sequer foi discutido pelo Concílio Vaticano I

(1869-1870) que considerava as iniciativas do nascente Movimento Litúrgico⁵, como deletérias ao futuro da Igreja Católica Romana. Deste modo, como observam Beozzo (2005, p. 11) e Melgar (2004, p. 407), os teólogos, em especial, os da escola romana, consideravam que, depois do Vaticano I – que concentrara tanto poder nas mãos do romano pontífice – novos Concílios seriam dispensáveis.

Do Concílio de Trento (1543-1563) ao Concílio Vaticano II (1962-1965), o mundo passou por enormes revoluções em todos os segmentos do saber e da técnica. A Igreja Romana foi tanto propulsora de muitas dessas revoluções, como também a responsável por obscurecer os avanços em categorias de saberes que punham em cheque o seu poderio. Muito se fez em nome de um “poder maior”, que em última análise, consistia na sua identidade, visibilidade e preservação de seu patrimônio cultural.

Os quatrocentos anos que separam esses Concílios desvelam um contexto de deturpações e de cristalização de um modelo de igreja assentado nos moldes medievais, baseado no clericalismo, de modo que a identidade eclesial, em continuidade com o pensamento anterior, era conformada aos postos hierárquicos, ou seja, Igreja=clero, em detrimento da participação dos fiéis. O Vaticano II realiza uma espécie de “guinada ontológica” ao definir a igreja como “povo de Deus”.

Além disso, o uso recorrente do latim nas ações rituais distanciava os participantes do modelo definidor da práxis cristã que repousava na simplicidade e na sobriedade das formas e na adaptação da liturgia às culturas. Essa formulação tridentina promoveu uma ênfase na exterioridade ritual e na pregação de caráter moralizador e fatalista criando um abismo entre a “letra primordial” e a adesão convicta ao Cristianismo.

A profusão e a coincidência de acontecimentos entre os séculos XIX e XX lançaram os fundamentos para a reforma do Concílio Vaticano II que, neste ínterim e nesta mentalidade, foi sendo gestada. A retomada das fontes do Cristianismo durante o chamado Movimento Litúrgico foi a principal responsável pelo advento de um novo conceito de liturgia e de uma nova história da liturgia. O Movimento Litúrgico, inaugurado em 1909, na Bélgica, compreendia um conjunto de pesquisas

⁵ Iniciado em 1909 pelo abade beneditino Lambert Beauduin, de Mont-César (Bélgica). Defendia a renovação da vida litúrgica da Igreja por uma maior participação dos cristãos nas celebrações e pelo retorno às fontes bíblicas e patrísticas por meio da pesquisa histórica e teológica sobre a tradição litúrgica. Considera-se que a pré-história do Movimento situa-se no final do séc. XVIII. No Brasil, o movimento foi iniciado no Rio de Janeiro, na década de 1930, Dom Martinho Michler, beneditino.

e estudos sobre os escritos de pensadores eclesiásticos do início da Era Cristã que desvelavam uma compreensão de igreja e de liturgia que questionava o *modus operandi* e o *modus faciendi* da Igreja Católica Romana do século XX. Em minha dissertação de mestrado, afirmei que para desenvolver o projeto de igreja desejado pelo Concílio, teria sido necessário superar “o grande desconhecimento histórico sobre as modificações conceituais e práticas às quais a liturgia havia sido submetida” (ALMEIDA, 2009, p. 17). O Movimento Litúrgico serviu para retomar o “fio da história” de uma instituição que ao longo de séculos se havia perdido em conceitos e práticas, sobretudo no aspecto cultural. O Movimento Litúrgico como instância de produção de conhecimentos significativos, pouco a pouco, foi impregnando a mentalidade de lideranças eclesiais para uma possibilidade de sólidas mudanças estruturais.

O Concílio Vaticano II propôs uma nova eclesiologia a partir de estudos consistentes acerca da liturgia no primeiro milênio da Era Cristã, período designado, segundo Silva (2003) e Chupungco (2004), como a fase de estruturação plena da liturgia (séc. III-VIII). Neste sentido, preocupa-se, entre outras iniciativas, em retomar a participação dos fiéis, “traduzir” o culto para a língua vernácula, recuperar a ministerialidade a fim de suplantar o binômio clero-povo nas comunidades eclesiais. Neste sentido, construir uma história da renovação litúrgica e musical no Brasil é considerar uma variedade de modos de compreensão e aplicação da norma e até mesmo dos desvios à norma.

O Concílio foi um evento histórico datado e um acontecimento pontual, realizado entre 11 de outubro de 1962 e 8 de dezembro de 1965. Sua ocorrência inaugurou um novo movimento da história eclesiástica: o tempo da recepção e assimilação.

A convocação do Concílio Vaticano II em 25 de janeiro de 1962, durante o pontificado de João XXIII (1881-1963), foi produto de condicionantes históricos e eclesiológicos. Os avanços científicos e tecnológicos percebidos ao longo dos séculos XIX e XX tiveram implicações sobre a “parte mutável” da Igreja, ou seja, questões que não incidem no aspecto doutrinal. A urgência de reflexão acerca dos chamados “sinais dos tempos” fez com que a Igreja revisitasse sua doutrina social, sem descuidar-se da “parte imutável”, a saber, a preservação do *depositum fidei*. Esta consciência conjuntural não se deu de forma espontânea. É um contexto que se amplia a partir da encíclica *Rerum Novarum* (Das coisas novas) do papa Leão

XIII, de 15 de maio de 1891, que influenciou largamente a doutrina social da Igreja e abriu caminhos para a reforma do Concílio Vaticano II. Ao mesmo tempo em que se percebia a latência da reforma, devido ao volume de transformações técnico-científicas e de pensamento próprias do século XX, dava-se, de modo velado, um sério embate em favor da manutenção do modelo preconizado pelo Concílio de Trento, ocorrido em meados do século XVI.

Neste sentido, o papa João XXIII, eleito para o pontificado em 28 de outubro de 1958, aos 77 anos de idade e com saúde frágil, não representaria uma solução para o embate entre conservadores e reformistas, deixando as mudanças na Igreja Católica para alguém com mais fôlego. Pensou-se num pontificado de transição, que pudesse favorecer o amadurecimento de novas lideranças nas tendências e vicissitudes referidas. O anúncio do Concílio deixou perplexos os membros da hierarquia, ao mesmo tempo, que foi recebido com esperança e otimismo pelos fiéis. Segundo Melgar (2004, p. 406), a convocatória do Concílio Vaticano II foi decisiva para o futuro da Igreja Católica e gerou expectativas sobre crentes e não crentes.

O segmento que ansiava por mudanças profundas dentro e fora da igreja não só acolheu o Concílio como ajudou a prepará-lo nos seus detalhes. Um desafio sem proporções, uma vez que a Contra-Reforma desencadeada pelo Concílio de Trento havia marcado a trajetória dos últimos quatrocentos anos que, de certo modo, assinalava a continuidade do modelo de igreja inserido no mundo medieval.

O *aggiornamento* proposto por João XXIII significava trazer à Igreja uma abertura de olhos para as circunstâncias políticas, culturais, sociais e econômicas em meio às quais viviam as novas gerações de cristãos, além de tomar consciência de que suas estratégias, em última análise, não se distanciavam dos modos vigentes, sobretudo no que se refere ao poder temporal. Foi nessa crise paradigmática, isto é, entre a manutenção de um modelo de Igreja ultrapassado e a necessidade de novos “olhos-de-ver”, que foram temperados os ânimos para o novo tempo na história da Igreja.

À época do Concílio, a igreja católica romana enfrentava vicissitudes oriundas de sua história. A partir do Concílio de Trento, a necessidade de autoafirmação perante a Reforma Protestante promovera um fechamento da Igreja Católica a questões externas a ela. As marcas desta reação à Reforma são variadas. Aqui, retomo algumas com abrangência no campo litúrgico-ritual: a concentração do poder nas mãos do clero reduziu ao mínimo a participação dos fiéis; Igreja, na acepção

pré-conciliar, dizia respeito ao clero; a língua latina interferia na compreensão do sagrado no culto, aumentando ainda mais a distância entre clero e povo.

Com relação à música de culto, aquilo que se ostentava como conquista e tido como modelar ao longo da história, era também o forjador da passividade que distanciava a liturgia de sua ontologia, a saber, ação do povo. O canto ritual é considerado um elemento ancestral do culto. Seu uso é amplamente referido nas Escrituras, em diferentes celebrações do povo. No âmbito do canto litúrgico, o enfoque no rito e conseqüentemente no mistério celebrado, aos poucos cedeu lugar para o formalismo ritualista. Apesar de fomentar a religiosidade, a música reforçava um modelo de igreja distanciado das experiências vividas na origem do Cristianismo. Por essa razão, o Concílio não se destinava somente a recuperar a participação ativa dos fiéis na liturgia, mas se tratava também de compreendê-la como elemento transformador da cosmovisão eclesial.

De fato, a liturgia não era o assunto mais importante, pois o conceito a ela associado dizia respeito ao aparato exterior do culto. Questões mais prementes pareciam ocupar a pauta das discussões, sem desconfiar que, justamente nessa exterioridade explicitava-se mais e mais o modelo de Igreja que se deveria ser superado. A música, por conseguinte, foi depositária deste modo de compreensão de liturgia, de modo que a música de culto era considerada uma espécie de ornato ou adorno primordial para a exterioridade culto-ritual.

Os assuntos de liturgia foram legislados pela constituição *Sacrosanctum Concilium*, promulgada em 4 de dezembro de 1963. Dom Clemente José Carlos Isnard (1917-2011), então bispo da diocese de Nova Friburgo, RJ, participou do Concílio e foi membro do Secretariado Nacional de Liturgia da CNBB por cerca de 20 anos. Em entrevista concedida por ocasião dos 40 anos desse documento, relatou os primeiros momentos desta mudança:

As comissões preparatórias orientadas pela Cúria Romana prepararam uns documentos insignificantes, que não foram aceitos pelos bispos conciliares. Menos um... o projeto de liturgia estava muito bom [...] os bispos reunidos [...] resolveram começar o Concílio pela liturgia. Então, foi o documento de liturgia que emendado, melhorado deu depois a constituição de liturgia com o nome de *Sacrosanctum Concilium*. [...] Não houve capítulo da vida litúrgica que ficasse esquecido. Essa constituição até hoje é sumamente atual. (SACROSANCTUM CONCILIUM, 2003).

A ação cultural pode ser lida como a manifestação exterior do modelo vigente de uma determinada cultura religiosa. Neste sentido, na Igreja Católica pós-conciliar, o uso do vernáculo, a participação ativa dos fiéis, a sistematização dos livros litúrgicos, os ministros voltados para a assembleia, teve sérias implicações eclesiológicas, quando comparadas ao modelo anterior em que o clero centralizava toda a ação litúrgica.

As orientações providas do Concílio Vaticano II (1962-1965) são uma norma para toda a Igreja Católica. No bojo das concordâncias e discordâncias, dos argumentos favoráveis e contrários, da ferocidade recalcitrante dos conservadores, os documentos conciliares foram aprovados por maioria absoluta. Neste pormenor teve papel fundamental, o papa Paulo VI que, após a morte de seu antecessor, João XXIII, em 1963, assumiu prontamente a continuidade do Concílio, contrariando os prováveis insatisfeitos com a reforma. É no limite desse “faça-se” normativo que se interpretaram os caminhos da renovação litúrgico-musical no Brasil. Entretanto, entre a norma e a sua implementação constatam-se riscos inerentes a serem experimentados na busca de um projeto. Enquanto, em Roma, as Comissões se ocupavam da implementação das exigências conciliares, sobretudo, revisando textos litúrgicos e formulando as edições típicas, em várias partes do mundo, as orientações do Concílio iam sendo estudadas, interpretadas e divulgadas.

1.1 A música litúrgica na constituição *Sacrosanctum Concilium* e na instrução *Musicam Sacram*: implicações

Dois documentos sinalizam a passagem entre o antigo e o novo conceito de liturgia e de música litúrgica: a Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Liturgia e a Instrução *Musicam Sacram* da Sagrada Congregação dos Ritos⁶ sobre a música na Liturgia. Os que acompanharam a elaboração destes documentos, conforme Rainoldi (2000, p. 559), relatam contínuas polêmicas sobre o tema da música sacra, beirando à “intransigência”, o que tornou a discussão de alguns pontos bastante árdua e, ao mesmo tempo, interessante pelo embate de ideias sobre o conceito e prática de música de culto. Na reforma litúrgico-musical brasileira, Weber (2009) refere-se ao embate entre os esteticistas que “exigiam uma música mais elaborada,

⁶ Atual Sagrada Congregação do Culto Divino e da Disciplina dos Sacramentos.

mais erudita para a liturgia” e os pastoralistas que concebiam “um estilo mais popular, mais despojado e funcional” (2009, p. 14). A discussão sobre essa divergência de ideias e práticas fez parte da pauta do III e IV Encontros Nacionais de Música Sacra. Na ocasião, o Padre José Penalva apresentou argumentos significativos a respeito da função ministerial da música sacra com ênfase nas possibilidades instrumentais adequadas ao modelo proposto. Diferentes leituras e compreensões dos textos da reforma litúrgica, pela sua abrangência, poderiam recair em tendências variadas a respeito do material composicional passível de ser utilizado para a música de culto.

A Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia⁷, de 4 de dezembro de 1963, foi o primeiro documento votado e aprovado pelo Concílio. Esta vantagem temporal deveu-se à consistência de argumentos para a sua elaboração. No entanto, sua leitura isolada não é suficiente. É necessária uma leitura no conjunto das demais constituições consideradas como pilares do Concílio: *Lumen Gentium* (sobre a Igreja), promulgada em 21 de novembro de 1964; *Dei Verbum* (sobre a Palavra de Deus), de 18 de novembro de 1965; e *Gaudium et Spes* (sobre a Igreja no mundo atual), de 7 de dezembro de 1965. O liturgista franciscano José Arioaldo da Silva (SILVA, 2003, p. 63) amplia a responsabilidade do documento ao admitir que o cumprimento das finalidades do Concílio não teria chegado a efeito sem uma reforma da liturgia, e consequente adaptação à sensibilidade cultural própria do século XX.

O documento passou a vigorar a partir de 16 de fevereiro de 1964, através do *Motu proprio Sacram Liturgiam*, de Paulo VI. Está dividido em introdução e sete capítulos, conforme quadro abaixo. Todos os capítulos do documento estão respaldados no primeiro *Princípios gerais para a reforma e incremento da sagrada Liturgia*, no qual se explicitou a natureza da liturgia.

⁷ Cf. CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II, 1983; DOCUMENTOS DA IGREJA, 2005; SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA, 2006.

Quadro 1 – Sumário da Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a sagrada Liturgia.

Capítulo	Parte	Artigos
	Introdução	1-4
I	Princípios gerais para a reforma e incremento da sagrada Liturgia	5-46
II	O mistério eucarístico	47-58
III	Outros sacramentos e sacramentais	59-82
IV	Ofício divino	83-101
V	Ano litúrgico	102-111
VI	Música sacra	112-121
VII	Arte sacra e alfaias litúrgicas	122-130

A renovação litúrgico-musical pós-conciliar no Brasil iniciada durante a preparação do documento sobre a liturgia promoveu avanços consideráveis na reflexão sobre a música. Tendo sido promulgado o documento, buscou-se tomar por base o capítulo VI, *Música Sacra*, sem descuidar das chaves de leitura precedentes, entre as quais os artigos 37 a 40 que normatizavam a respeito da adaptação da liturgia⁸ à mentalidade e tradições dos povos⁹.

Consciente de sua incapacidade de legislar sobre a questão, o documento expôs as motivações básicas para se empreender tal adaptação, deixando a cargo da autoridade eclesiástica territorial o julgamento da matéria, em conformidade com a cultura dos povos sem, no entanto, recair na duplicidade de significado para exprimir-se no culto. A questão é admitir na liturgia aquilo que se encontra “de acordo com as normas” (Art. 37) salvaguardando “a unidade substancial do rito romano” (Art. 38). Uma leitura de seu conteúdo permite um dimensionamento da

⁸ Cf. Chupungco (2004): “Adaptação litúrgica é, portanto, a admissão na liturgia de elementos tirados das culturas e das tradições que, graças a um processo de purificação, poderão servir de veículo da liturgia para a utilidade ou a necessidade de um grupo particular.”

⁹ 37. A Igreja não deseja impor na liturgia uma rígida uniformidade para aquelas coisas que não dizem respeito à fé ou ao bem de toda a comunidade; mas respeita e procura desenvolver as qualidades e dotes de espírito das várias raças e povos. A Igreja considera com benevolência tudo o que nos seus costumes não está indissolúvelmente ligado à superstição e ao erro, e, quando possível, o conserva inalterado, e por vezes até admite-o na própria liturgia, conquanto esteja de acordo com as normas do verdadeiro e autêntico espírito litúrgico.

38. Salva a unidade substancial do rito romano, dê-se lugar às legítimas variações e adaptações aos vários grupos étnicos, regiões e povos [...].

39. Será da atribuição da competente autoridade eclesiástica territorial, [...] determinar as várias adaptações a fazer, especialmente no que se refere à administração dos sacramentos, aos sacramentais, às procissões, à língua litúrgica, à música sacra e às artes [...] segundo as normas fundamentais desta Constituição.

40. [...] em alguns lugares e circunstâncias é urgente fazer uma adaptação mais profunda da Liturgia [...]:

1) [...] considerar com muita prudência e atenção o que, neste aspecto, das tradições e gênio de cada povo, poderá oportunamente ser aceito na Liturgia. [...]

2) [...] permitir e dirigir as experiências prévias que forem precisas, em alguns grupos que sejam aptos para isso e por um tempo determinado. (DOCUMENTOS DA IGREJA, 2004, p. 124-125).

questão, na complicada linha das possibilidades. Nas entrelinhas, há uma suspeitada temeridade para desencadear o processo, devido à escassez de especialistas e de métodos apropriados. Alguns riscos poderiam ser assinalados quando, a depender do lugar e das circunstâncias, dá-se a possibilidade de uma “adaptação mais profunda da liturgia” (Art. 40), por meio de experiências prévias em um grupo específico, por um tempo determinado.

Parte das orientações contidas nos artigos 37 a 40 ressoaram no capítulo sexto que tratou especificamente da música sacra. Eram dez artigos abrangentes que partiam da tradição musical da Igreja, na qual “o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene” e insiste na “função ministerial da música sacra no culto” (Art. 112).

A interpretação decorrente deste artigo é a de que a música de culto é um serviço ao próprio culto. Há uma interdependência. Deste modo, contrapõe-se à ideia de uma música dissociada da ação ritual, que desfavoreça a participação ativa dos fiéis. O uso do vernáculo teve implicações sobre os textos rituais cantados. A partir daí, compositores de várias regiões do Brasil empenharam-se na elaboração de textos e melodias para serem aplicados ao rito. É facultado o uso de outros instrumentos a critério da autoridade eclesiástica¹⁰.

O artigo 119 explicita a forma como se procederia a adaptação da música sacra¹¹, em especial, no contexto de missão, levando-se em conta a “tradição musical própria” e sua “importância na vida social e religiosa”. O documento admitiu a possibilidade de utilização da música tradicional dos povos também “nas ações sagradas”. Para tanto, orientou que os compositores atentem para os aspectos doutrinários e às fontes bíblicas e litúrgicas na criação do novo repertório.

A norma precisava ganhar corpo para que se concretizasse o projeto de reforma da liturgia. Um dos documentos com influência direta sobre a música é a Instrução *Musicam Sacram*, de 5 de março de 1967, que propôs o estabelecimento de algumas normas em conformidade com o capítulo sexto da *Sacrosanctum*

¹⁰ Estes pontos da reforma serão melhor explicitados pelos textos dos Encontros Nacionais de Música Sacra.

¹¹ 119. Em certas regiões [...] há povos com tradição musical própria, a qual tem excepcional importância na vida religiosa e social. Estime-se como se deve e dê-se-lhe o lugar que lhe compete, tanto na educação do sentido religioso desses povos como na adaptação do culto à sua mentalidade [...]. Por isso, procure-se, cuidadosamente, [...] promover a música tradicional desses povos tanto nas escolas, como nas ações sagradas. (SACROSANCTUM CONCILIUM. In: DOCUMENTOS DA IGREJA, 2005, p. 148).

Concilium e com os documentos pontifícios anteriores. Dada a especificidade deste documento, sua formulação foi entremeada por partidarismos acirrados na definição da funcionalidade da música de culto. Para o objetivo a que nos propomos, merece destaque o capítulo sétimo que trata de *A preparação de melodias para os textos elaborados em vernáculo*¹² (n. 54-61). Nota-se também uma preocupação com a música adaptada às regiões de missão, nas quais os especialistas desempenhariam a tarefa de “aliar o senso sagrado com o espírito, as tradições e as manifestações características do gênio daqueles povos” (n. 61).

No contexto da América Latina, o músico chileno Patricio Hermosilla-Vives relata que as mudanças na normatização da música sacra teve incidência na valorização das músicas populares de diferentes culturas. Para o autor, o uso do vernáculo e a aceitação de outros gêneros e recursos composicionais, bem como, de instrumentos, favoreceram uma maior abertura a novas concepções estéticas. “Tais mudanças fizeram parte de uma estratégia maior, percebida pela Igreja como inevitável no marco de um acentuado processo de convergência entre posições liberais e avançadas.” (HERMOSILLA-VIVES, 2007, p. 83-84).

A interpretação da norma conciliar expõe avanços e entraves operacionais. O principal entrave para o caso brasileiro referia-se à carência de especialistas no campo da liturgia e da música litúrgica. Após o Concílio, buscaram-se estratégias para suprir esta demanda, diferentemente do contexto europeu, cuja produção e reflexão musical e litúrgica encontravam-se bem mais ampliadas.

Nas conferências dos Encontros Nacionais de Música Sacra, ambos os documentos eram frequentemente citados, discutidos e interpretados para apontar avanços na estética ou chamar a atenção para a condução da adaptação ou realizar ambas as tarefas. Rainoldi (2000, p. 534) adverte sobre o risco de uma leitura isolada dos artigos sobre a música sacra. Segundo ele, uma das principais consequências da leitura isolada do capítulo sexto sobre a música sacra seria reduzi-lo a um programa normativo reformador insatisfatório e arcaico, apoiado unicamente em ditames jurídicos.

¹² 61. A adaptação da música sacra naquelas regiões dotadas de tradição musical própria, [...] exigirá dos peritos preparação toda especial. Pois se trata de aliar o senso sagrado com o espírito, as tradições e as manifestações características do gênio daqueles povos. Os que a essa tarefa se dedicam devem possuir suficiente conhecimento não só da liturgia, do canto popular e de outras expressões do gênio do povo para o qual trabalham. (DOCUMENTOS DA IGREJA, 2005, p. 175).

1.2 Tentativas de periodização da reforma litúrgico-musical no Brasil

O Brasil e outros países latino-americanos possuem uma história recente em termos de organização eclesial. Esta necessidade de organização apresentou seus rudimentos na passagem do século XIX para o século XX e se intensificou no período posterior à Segunda Guerra Mundial, no qual muitos modelos de sociedade foram revistos, remontados e reestruturados para responder às exigências e desafios futuros. Também a Igreja Católica passou por uma revisão de seu modelo de sociedade que resultou na criação de instâncias de colegialidade do episcopado para que houvesse maior intercâmbio de ideias e práticas e, também, maior controle. A realização do Concílio Vaticano II veio ratificar a premência destes organismos nos diversos países.

Com vistas à colegialidade, em 14 de outubro de 1952 é constituída a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), com sede no Rio de Janeiro, RJ. A partir deste marco foram sendo constituídas as sedes regionais e outros segmentos da Igreja Católica, inclusive, o relacionado à vida litúrgica, especialmente motivado pelas discussões sobre o texto preliminar do documento sobre a liturgia. Em 1977, ao completarem-se 25 anos de sua fundação, a sede da CNBB foi transferida para Brasília, DF.

Como organismo, a CNBB possui uma presidência, secretarias, conselhos e comissões. Entre as comissões da CNBB está a Comissão Episcopal Pastoral para a Liturgia (antigo Secretariado Nacional de Liturgia). Este segmento foi criado em 13 de março de 1962, constituído de três bispos referenciais. Atualmente, está organizado em três setores: pastoral litúrgica, música litúrgica e arte sacra / espaço litúrgico.

No primeiro semestre de 1965, foi criada a Comissão Nacional de Música Sacra, coordenada pelo cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque. No ano anterior, 1964, o Secretariado Nacional de Liturgia promoveu e organizou o I Encontro Nacional de Liturgia, em 1964. Devido a reiterados questionamentos acerca da música sacra nas discussões deste Encontro, foi que, a partir do II Encontro Nacional de Liturgia, em 1965, deu-se início, concomitantemente, ao I Encontro Nacional de Música Sacra. E, deste ponto em diante, instaurou-se o que se configurou no desenvolvimento temático deste trabalho.

A criação desta e de outras comissões deu-se com base no artigo 44 da *Sacrosanctum Concilium*: “institua uma Comissão Litúrgica, a ser assistida por especialistas em liturgia, música, arte sacra e pastoral” com a finalidade de “orientar [...] tanto a ação pastoral litúrgica, como promover os estudos e as experiências necessárias.” (DOCUMENTOS DA IGREJA, 2005, p. 126-127). Deste modo, coube à Comissão Nacional de Música Sacra, atual Setor Música Litúrgica, desde o início, a responsabilidade de reunir especialistas para pensar a reforma litúrgico-musical no Brasil. Os critérios para a escolha dos membros da Comissão tendiam ao conhecimento e produção musicais, o conhecimento litúrgico e a representatividade por região geográfica e cultural. Estiveram à frente da Comissão, os seguintes assessores: Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque (1965-1967); Padre José Henrique Weber (1967-1983); Frei Joel Postma (1983-1997); Padre Osmar Bezutte (1997-2002); Frei Joaquim Fonseca (2003-2006); Frei Luiz Turra (2007); e Padre José Carlos Sala (2008-atual). Os assessores da Comissão, todos pertencentes ao clero, eram assistidos por um grupo de especialistas. Deveu-se a este grupo a formulação das bases reflexivas da música sacra no período posterior ao Concílio. Cada assessor, a seu tempo e a seu modo, imprimiu diferentes forças ao projeto da reforma.

Com base no exposto, pode-se dizer que a história da reforma litúrgico-musical pós-conciliar no Brasil não tem sido interpretada, estudada e/ou documentada de modo sistemático. O recurso a dados históricos aparece, em geral, quando o tema é trazido à discussão nos documentos da igreja. Os documentos apontam memórias dotadas de certa cronologia, todavia, utilizadas como preâmbulo a reflexões do ponto de vista teológico e litúrgico, distanciadas, portanto, do horizonte musicológico.

Encontram-se publicadas duas tentativas de periodização da música litúrgica pós-conciliar no Brasil. Chamo de tentativas, pois não apresentam um detalhamento tal que se possa afirmar que se trate, de fato, de períodos classicamente configurados. Ambas as periodizações fazem parte da obra *Música brasileira na liturgia II*, de 2009, organizada pela musicista Paula Molinari¹³, idealizada e coordenada por Frei Joaquim Fonseca, e publicada pela editora Paulus. Sua elaboração deu-se a partir de 2006, por ocasião do I Encontro de Compositores e

¹³ Cf. MOLINARI, 2009.

Letristas da CNBB, realizado em São Paulo, SP. Este Encontro fazia parte de um projeto da Comissão de Liturgia da CNBB destinado a promover um ciclo de formação com quatro encontros, para reunir compositores e letristas de diferentes regiões do Brasil, em especial, o grupo de especialistas participantes dos Encontros de Músicos entre 2004 e 2005. Os textos estão contingenciados a eventos e/ou produtos da reforma litúrgico-musical, ou seja, não apresentam uma análise aprofundada da questão. Apesar da homonímia entre as obras, a edição de *Música brasileira na liturgia II* não possui a mesma preocupação de que relata *Música brasileira na liturgia*.

O compositor e liturgista padre José Weber (2009) escreveu um texto bastante espontâneo intitulado *A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil: recuperação da memória histórica*¹⁴. O autor, dada a sua longa permanência à frente do Setor de Música Litúrgica da Comissão de Liturgia, de 1967 a 1983, expôs um percurso de memórias que faz perceber o caminho trilhado e as escolhas feitas, sem aprofundá-las. Algumas informações do texto de Weber necessitam ser cotejadas com os documentos encontrados no Centro de Documentação e Informação (CDI), a fim de evitar possíveis desacordos e dotá-las de validade. A opção por mantê-lo deve-se à possibilidade de cruzamento dos dados para posterior verificação, principalmente, durante o capítulo relacionado à edição de *Música brasileira na liturgia*.

O teólogo e liturgista frei Joaquim Fonseca¹⁵ (2009) escreveu *Panorama da música litúrgica no Brasil*¹⁶. Dada a sua formação acadêmica no campo da música e da teologia litúrgica, Fonseca denota um anseio de sistematização dos dados, pelo modo como os identifica e dispõe. É um texto curto que aponta alguns caminhos de investigação. O tema é apresentado sob dois pontos de vista, a “reflexão teológico-litúrgica” que se pode tratar como produção imaterial, por estar no campo das ideias, e a “produção litúrgico-musical”, por se tratar da produção material no campo do composicional e fonográfico, após o Concílio. Os termos produção imaterial e

¹⁴ Id., p. 11-25.

¹⁵ O autor tem se ocupado, a partir da década de 1990, em trabalhar o tema da música litúrgica em textos de sua autoria. Além dos estudos eclesiais, é bacharel em Música pela UFRJ. Sua dissertação de mestrado em Teologia, defendida em 1997, dedica-se ao estudo da música litúrgica inculturada de um compositor nordestino, Geraldo Leite Bastos. Este trabalho foi publicado pela editora Paulinas no ano de 2000. Sua tese de doutorado em Teologia, defendida em 2010, foi fruto de anos de pesquisa com cantos fúnebres (*incelências*) do Vale do Jequitinhonha, também na perspectiva da inculturação da música litúrgica.

¹⁶ Id., p. 27-33.

material serão mantidos como meras ponderações do pesquisador para empreender uma descrição do tópico. Estes pontos de vista se constituem no mote para se perceber “o impulso inicial provocado pelo Concílio Vaticano II” (FONSECA, 2009, p. 27). Tal esforço é empreendido para se fazer uma leitura do trabalho do Setor de Música Litúrgica, na primeira década deste século, e concebê-lo como um tempo de retomada. A periodização proposta por Fonseca limita-se à reflexão teológico-litúrgica. O tratamento dado à produção litúrgico-musical segue um padrão semelhante ao de Weber.

Fonseca (2009) classifica as décadas de 1960 e 1970 como “período fértil”; e as décadas de 1980 e 1990, como “período de hibernação”. Ambas as terminologias estão sob o ponto de vista de reflexão teológico-litúrgica.

No que tange ao período fértil, o termo “fértil” é aplicado aos esforços iniciais de movimentar as questões relativas à urgência da implantação da reforma após a promulgação da *Sacrosanctum Concilium*, bem como, dos demais documentos conciliares que lhe ampliaram a compreensão. Havia pressa, para que não se “esfriassem os ânimos” e o processo da reforma não cedesse à natural acomodação nos anos subsequentes¹⁷. São, no fundo, jogos de interesses. Entre as iniciativas deste período constam os Encontros Nacionais de Liturgia, Música e Arte Sacra, os Encontro Regionais de Música Sacra, a coleção *Música Sacra* coordenada pelo Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, com publicações temáticas a cargo da Editora Vozes, Petrópolis, RJ, o documento *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil* (CNBB, 1976b) e os *Estudos sobre os cantos da missa* (CNBB, 1976a), entre outras.

O período da hibernação da reflexão é caracterizado pela produção fonográfica e editorial, especialmente, missas temáticas e a compilação de cantos litúrgicos para elaboração dos quatro volumes do Hinário Litúrgico. O argumento da hibernação pode exprimir uma leitura tendenciosa de Fonseca, uma vez que nem de longe se percebe uma inatividade no setor de Música Litúrgica. Por outro lado, o autor parece ter razão no sentido de que as discussões sobre os processos e procedimentos de inculturação da música litúrgica foram deixados de lado em nome de um espírito compilatório durante a elaboração do Hinário e um diletantismo manifesto pela opção pelos cursos de canto pastoral, em que, anualmente, compositores de

¹⁷ Fenômeno semelhante ao citado pode ser experimentado atualmente em alguns setores da Igreja Católica. Marcas de retrocesso em relação ao Vaticano II têm sido percebidas, incorporadas e até mesmo incentivadas sob os auspícios de lideranças eclesiais.

diversas regiões do Brasil expunham suas composições sobre uma variedade de temáticas que, entre outras consequências, não focalizavam o projeto de reforma da música litúrgica fundamentada no Concílio.

No texto de Fonseca, os termos fértil e hibernação não chegam a ser valorados ou confrontados como positivo e negativo, respectivamente. Todavia, evidenciam um olhar macroscópico sobre as confluências e variantes sociais, políticas e estruturais da grande instituição, a Igreja Católica Romana, e a pequena instituição, a CNBB e a Igreja Católica no Brasil. Em continuidade com esses argumentos, o autor considera a primeira década do século XXI como o período da retomada da reflexão teológica, litúrgica e, de certo modo, musicológica. Um dos fatores que ratificam esta afirmação deveu-se à reunião de especialistas de diferentes gerações da reforma litúrgico-musical para se empreender um esforço coletivo de retomada da reflexão a fim de prover a necessária troca de experiências e a partilha de conhecimentos para garantir uma formação consistente e conforme às exigências do Vaticano II e das novas gerações, vislumbrando a continuidade da reflexão. Outras leituras podem ser feitas acerca desta ponderação de Fonseca que esteve à frente do Setor de Música Litúrgica da CNBB no período de 2003 a 2006. Referem-se a iniciativas que estão sob seu mandato e que precisam ser abalizadas em confronto com os períodos anteriores. É um olhar sistemático, não resta dúvida. Todavia, parte de uma opção clara pelo caminho trilhado pelo Setor, também nos períodos anteriores, com os quais esteve direta ou indiretamente envolvido.

A opção feita toca em algumas questões que precisariam de um melhor detalhamento. Para se empreender uma periodização minimamente aceitável, sente-se, ainda, a necessidade de uma visão diacrônica da história que, além dar as devidas explicações aos hiatos que se configuram no período, busque perceber o fluxo das ideias que despontam, em confronto com os eventos coincidentes calcados na historicidade dos fatos que foram apontados nesta parte do trabalho. A proposta desta tese, ao estudar o período inicial da reforma, como uma espécie de marco zero de instauração de um projeto reformador no campo litúrgico-musical, trará em seu bojo, argumentos para discutir como as questões referentes à “novidade” conciliar foram enfrentadas à primeira hora.

O Concílio Vaticano II representa uma fronteira entre uma ideia de passado e futuro, antes e depois. No entanto, a referência à fronteira não implica uma cisão entre dois momentos da história, pois, a consciência e a coexistência de

anteriores e consequentes, bem como, de sua permeabilidade, é que permite uma percepção do movimento diacrônico da reforma litúrgico-musical. Neste sentido, o que representaria a música litúrgica no contexto pré- e peri-Concílio Vaticano II no Brasil? E quais os seus efeitos no contexto pós-conciliar? São questões difíceis de responder. De início, em razão da diacronia, parto da ideia de que os iniciadores da reforma eram indivíduos marcados pelo contexto pré-conciliar, com uma operacionalidade situada naquela concepção. A diferença reside no fato de terem sido “contaminados” pelo conhecimento musical sistematizado e pela leitura assídua de pensadores nacionais e estrangeiros acerca da música em geral e da música sacra.

Vale ressaltar que os subsídios de música sacra, no contexto pré-conciliar, dispunham de um repertório em vernáculo quase que exclusivamente composto de cantos religiosos, sem um claro propósito ritual, à exceção dos elementos formais do ordinário que eram preservados seguindo o original (Kyrie-Glória-Credo-Sanctus-Benedictus-Agnus Dei), selecionados de composições de canto gregoriano.

Dois subsídios para este fim tiveram ampla divulgação: a *Harpa de São*, do padre João Batista Lehman, e *Cantos de Cecília*, de frei Pedro Sinzig. Neste contexto, pouco se argumentava a respeito da função da música no culto. Em geral, os cantos eram ou composições de autores brasileiros ou versões, traduções e adaptações de outros idiomas com o objetivo de fomentar o senso religioso durante as celebrações ou nos chamados “pios exercícios”, isto é, procissões, festas religiosas, bênçãos do Santíssimo Sacramento etc. Pode-se dizer que a relação com a ação celebrativa não era nem cultural nem cultural.

Já no contexto peri-conciliar, merece destaque a influência do jesuíta francês Joseph Gelineau, cuja consistência no campo litúrgico e musical influenciou e influencia uma geração de pensadores e compositores de música litúrgica. O pensamento de Gelineau sobre a música litúrgica pode ser conhecido e aprofundado por meio de seus escritos, em especial, *Chant et musique dans le culte Chrétien*, de 1962. Nesta obra¹⁸, encontram-se os fundamentos da música litúrgica, levando-se em conta o ritmo dos trabalhos do Movimento Litúrgico e os esforços em fomentar discussões sobre a música litúrgica “do futuro”. A Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, sob a influência dos escritos de Gelineau, foi

¹⁸ Esta obra foi traduzida e publicada no Brasil em 1969, com o título *Canto e música no culto cristão* (Editora Vozes).

determinante na divulgação não somente de sua música, mas de suas ideias sobre o canto e a música na liturgia.

Ao longo de 50 anos de sua criação, o setor de música litúrgica da CNBB produziu, divulgou e incentivou a produção de diversos materiais sobre a temática. São encontros, cursos, documentos, estudos, questionários, gravações em áudio e vídeo, entre outros, que permitem olhar o caminho trilhado e as forças que impulsionam seu fazer. Buscou-se, paulatinamente, fortalecer as convicções trazidas pelo Concílio Vaticano II e ratificar as experiências bem sucedidas no campo formativo. Entretanto, a história tem mostrado contínuos lapsos de recepção e partidarismos focais que beiram à irreflexão acerca do sentido da música de culto em uma dada coletividade.

Até o momento, não há um registro acurado a respeito da ressonância dessas ideias sobre as produções litúrgico-musicais desse período. Alguns rudimentos são identificados em alguns compositores, contudo, faz-se necessária uma averiguação mais ampla. Os textos trazem exemplos recolhidos de diferentes autores, bem como, experimentações dos próprios autores que são colocadas em discussão.

2 QUESTÕES DE MUSICOLOGIA LITÚRGICA BRASILEIRA PÓS-CONCILIAR: BRASILIDADE LITÚRGICO-MUSICAL EM ROUPAGEM MODERNISTA

Neste capítulo, discuto o tratamento dado à música nacional em *Música brasileira na liturgia* em decorrência das tentativas institucionais de responder aos anseios de renovação litúrgico-musical do Concílio Vaticano II à semelhança do início das discussões acerca da música popular brasileira.

No decurso de *Música brasileira na liturgia* percebem-se contínuas referências à possibilidade de uma música litúrgica afinada ao caráter nacional, aproveitando-se da norma conciliar que deu margem a esta interpretação e deu vazão a ensejar tal perspectiva. Esta questão encontra respaldo nas citações encontradas em *Música brasileira na liturgia*, extraídas de um dos principais pensadores do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. De seus escritos ressoava uma possibilidade de leitura da reforma litúrgica no Brasil que seria assumida por diversos autores que ajudaram a formular a renovação litúrgico-musical.

Quanto à relação do nacionalismo musical e a música litúrgica, parece ter sido algo aceito e pouco aprofundado entre os estudiosos da área, no contexto inicial da reforma. No entanto, as leituras realizadas ao longo desta tese, demonstraram que a aceitação dos argumentos favoráveis a essa relação não parece ser tão factual assim. Nem tampouco aceita, diria.

Há no uso do termo nacionalismo uma limitação dada à sua plasticidade referencial que, segundo Candido (2004), o capacita a servir a interesses os mais diversos, ao sabor da história e/ou das ideologias. A inadequação do termo não impediu que, em vários textos e discursos, fosse tomado como um facilitador na compreensão e solução do processo de reforma litúrgico-musical.

Perrone-Moisés (2007, p. 16) confirma tal plasticidade quando escreve que o termo, sobretudo no Brasil, “tem tomado várias formas através do tempo.” Disto vem a constatação das marcas nacionalistas do modernismo brasileiro como movimento. Segundo a autora, havia então, vários nacionalismos: “um nacionalismo ‘ufanista’, de um patriotismo desprovido de espírito crítico; um nacionalismo programático de inspiração fascista; um nacionalismo pessimista, baseado nas noções de atraso e de raças ‘inferiores’”. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 201).

A afirmação de Perrone-Moisés encontra respaldo no ensaio *Uma palavra instável* de Antonio Candido que apresenta uma análise breve e esclarecedora das transformações do nacionalismo brasileiro:

na história brasileira deste século [XX], têm sido ou podem ser considerados formas de nacionalismo ou ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianista aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição desses modelos, a valorização da cultura popular, o conservadorismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura de originalidade etc. etc. Tais matizes se sucedem ou se combinam, de modo que por vezes é harmonioso, por vezes incoerente. E esta flutuação, esta variedade mostram que se trata de uma palavra arraigada na própria pulsação de nossa sociedade e da nossa vida cultural. (CANDIDO, 2004, p. 224).

Os matizes do nacionalismo brasileiro apontados por Candido, não chegaram a ser devidamente assumidos e assimilados pela Comissão Nacional de Música Sacra em seu projeto inicial. O contato formal com a temática nacionalista, sem o sobrepeço de seus argumentos, teve lugar nos Encontros Nacionais de Música Sacra onde, na ocasião, alguns autores apresentaram elementos da cultura musical brasileira que estavam em conformidade com a tese nacional apresentada pelos modernistas, em particular, por Mário de Andrade. Para o cotejamento das orientações conciliares com as diretrizes da música nacional, fez-se necessária a assunção de riscos, não exatamente calculados, de respaldar a reforma em argumentos identificados no meio intelectual e musical brasileiro.

O interesse pelo nacionalismo e suas implicações exerceu uma força narrativa e psicológica sobre as elaborações acerca da música litúrgica. Durante a renovação litúrgica se recorreu aos estudos folclóricos para justificar a adaptação proposta pelo documento conciliar sobre a liturgia. Pensar a música litúrgica renovada levando-se em conta os traços culturais da nação brasileira¹⁹ tornou-se a motivação mais premente, sobretudo, para os peritos da Comissão Nacional de Música Sacra. Além da exigência de formação musical dos membros da Comissão, procurou-se que fossem representativos das várias regiões do país.

¹⁹ Sobre a ideia de nação, tomei por critério a definição de Homi Bhabha em *O local da cultura: a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da “nação” como estratégia narrativa. Como aparato de poder simbólico, isto produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou “diferença cultural” no ato de escrever a nação. O que é revelado nesse deslocamento e repetição de termos é a nação como a medida da liminaridade da modernidade cultural. (BHABHA, 1998, p. 200)*

O autor mais citado foi, sem surpresas, Mário de Andrade que, segundo Perrone-Moisés (2007, p. 17), não cedeu às ilusões da identidade nacional de sua época. Sem prejudicar que tipo de leitura os autores de *Música brasileira na liturgia* fizeram das ideias de Mário de Andrade, é importante dizer que elas serviram para exemplificar um *modus operandi* na criação musical para a liturgia. Não se trata de uma hermenêutica da obra de Mário, mas da citação de suas ideias para justificar o tratamento dos materiais disponíveis para o “vir-a-ser” da música litúrgica.

A obra *Música brasileira na liturgia*, escrita na década de 1960, está na confluência entre a síntese e o gatilho. Ponto de chegada e partida. As ideias modernistas e o nacionalismo enfrentavam severas críticas advindas de variados campos do conhecimento, inclusive, da música. Ao mesmo tempo, as sínteses e elaborações teóricas a seu respeito não podiam ser rechaçadas ou sobrepostas por teorias nascentes. Aliado a essas constatações, o contexto de mudança eclesial trazido pelo Concílio Vaticano II, com implicações sobre diferentes segmentos da sociedade, numa época impregnada de conflitos.

Portanto, *Música brasileira na liturgia* é uma obra que, neste contexto, oscila entre a obediência à norma e o protagonismo das escolhas em vista do futuro da música litúrgica brasileira. Na obra, ressoa o anseio do documento conciliar, a saber, adaptar a liturgia e música litúrgica à índole dos povos, em particular, o povo brasileiro. Essa preocupação não só perpassa a obra, mas parece ser sua principal inspiração. Os autores encontraram em parte dos argumentos de Mário de Andrade, uma possibilidade de fazer eclodir um processo de renovação litúrgico-musical consistente. O pensamento de Mário de Andrade naquele contexto parecia ser aquele me dava conta de encetar e excitar a “nova” música litúrgica pós-conciliar, sobretudo porque, como escreve Contier:

Mário de Andrade [...] visava construir um discurso sobre identidade cultural fundamentando-se numa ideia de brasilidade e seus possíveis diálogos com algumas técnicas das linguagens contemporâneas européias.

Durante as décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, num segundo, com a sua universalização através da difusão nos principais pólos culturais do exterior, em especial, da Europa. (CONTIER, 2004, p. 1).

Em continuidade com o exposto, Perrone-Moisés (2007, p. 17) cita uma expressão definidora dos ideais de Mário de Andrade, a saber, a “entidade nacional

dos brasileiros”. Segundo a autora, Mário “se destacou por ter criado a obra máxima [Macunaíma] dedicada a essa questão. [...] Ele usava a palavra “entidade” acreditando ser ela a que convinha ao brasileiro, por se tratar de um sujeito cultural ainda indefinido, em formação, em devir.” Macunaíma é o “retrato” do brasileiro, a entidade, no sentido do termo, pois “é um ser híbrido, contraditório, em processo” (PER-RONE-MOISÉS, 2007, p. 191).

O Concílio Vaticano II e as disposições sobre a liturgia nada tinham de modernistas *stricto sensu*. A leitura modernista de uma sequência de artigos do documento sobre a liturgia, por um grupo de estudiosos, permitiu a formulação de um projeto conformado, segundo ALBUQUERQUE (1969, p. 8), a um “Plano de Emergência” seguido de um “Plano de Pastoral de Conjunto”, dentro do qual se inseriram os Encontros Nacionais de Música Sacra²⁰.

O tema da tese aponta para questões que tocam a identidade nacional e que, por sua vez, adentram o universo do catolicismo: música brasileira na liturgia. É uma resposta e uma proposta que, a despeito de estarem circunscritas à reforma litúrgica decorrente do Concílio Ecumênico Vaticano II, expõem uma leitura singular do processo e assumem formas típicas e discursivas que lhe dão sustentação. A heterogeneidade do catolicismo brasileiro tem tornado possível a coexistência de diferentes matizes da catolicidade em diferentes regiões do país.

Com a finalidade de garantir a recepção do Concílio, do ponto de vista musical, o Secretariado Nacional de Liturgia da CNBB, constituiu a Comissão Nacional de Música Sacra, em 1965, sob a coordenação do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque. Os membros da Comissão, em sua maioria, formados nos ideários do nacionalismo musical, aproveitando-se das “aberturas” trazidas pelo documento conciliar, desempenhou a tarefa de conjugar os estudos e as descobertas do nacionalismo musical às orientações do Concílio relativas à música sacra, para prover a reforma litúrgico-musical. A entrada de especialistas não pertencentes ao clero na Comissão possibilitou novos olhares para o problema da reforma litúrgica. Diferentemente de países europeus, havia no Brasil poucos especialistas em música sacra e liturgia que pudessem aprofundar a questão. Assim, essa “ousadia institucional” qualificou, sobremaneira os caminhos da reforma. O Secretariado acolheu e sustentou outras vozes a fim de assegurar o processo em andamento por força do Concílio.

²⁰ A obra *Música brasileira na liturgia*, elaborada em decorrência desse contexto, pode ser considerada uma iniciativa à parte, pois, não estava integrada ao Plano de Pastoral de Conjunto.

Mais tarde, teria que rever este procedimento e promover uma espécie de equilíbrio forçado.

No horizonte destas constatações, convém analisar a interseção dos ideários nacionalistas com as reflexões e práticas no campo litúrgico-musical brasileiro, ocorridos em meados da década de 1960. Esta coincidência apoiou-se no argumento da música como elemento de manifestação da “entidade brasileira”. Era uma espécie de ponto-zero do trabalho a ser realizado. Entretanto, a Comissão Nacional de Música Sacra, respaldada nas reflexões de cunho nacionalista e/ou modernista²¹, inaugurou um processo formativo com o objetivo de formar recursos humanos (mentalidades) para prosseguir com os ideais da reforma do Concílio Vaticano II. O rechaço ao elemento estranho à cultura nacional e a implantação de uma contracultura, próprios do pensamento de Mário de Andrade e de outros modernistas, foram aspectos que mereceram a atenção neste curto período da década de 1960.

Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*, discute uma tendência de recomeçar do zero a cada geração da vida intelectual brasileira. Ao referir-se a Machado de Assis, Mário de Andrade e Antonio Candido, por exemplo, observa que nos trabalhos por ele empreendidos, “todos souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas.” (SCHWARZ, 2002, p. 30). Na prática, corresponderia, para a reforma litúrgico-musical brasileira, proceder ao aproveitamento dos materiais disponíveis pelas gerações anteriores, a fim de dar vazão à “música brasileira na liturgia”. Essa transposição era matéria delicada não somente naquela época.

No campo da música litúrgica, tal apropriação não havia entrado em discussão, mesmo reconhecendo uma música religiosa em vários recantos do país nas quais se reconheciam elementos característicos da chamada música “nacional” brasileira. Tais composições faziam parte dos atos religiosos que reuniam um grande contingente de pessoas, sobretudo as procissões. Por outro lado, também os cantos fúnebres, as *incelências*, apresentavam-se como “peças musicais” com amplo aproveitamento das constâncias melódicas da música brasileira.

A falta de consenso na formulação de uma estética nacionalista na primeira metade do século XX, no Brasil e nos países latino-americanos, tem sido responsá-

²¹ Os textos denotam uma confusão no uso do termo.

vel pela sua ocorrência irregular e difusa. Em termos gerais, a conquista da autonomia política não sustenta a independência econômica nem tampouco cultural nos países latino-americanos. Perrone-Moisés refere-se a uma fatal incorporação de traços do colonizador em termos culturais e linguísticos: “O outro, do qual desejaríamos nos libertar, estava em nós mesmos” (1997, p. 249; 2007, p. 36). Referindo-se ao nacionalismo brasileiro relata, neste mesmo trecho, que “a busca de uma essência nacional [...], esbarra sempre no paradoxo de reforçar o localismo e o provincianismo, embora o objetivo maior seja o de provar o valor universal dessa particularidade.” A argumentação acerca do ideal cultural latino-americano, trazida por alguns intelectuais, assenta-se em dois equívocos. O primeiro refere-se à pretensão de uma cultura própria, livre da contaminação estrangeira, o que segundo Schwarz (2002), seria o “nacional por subtração”. O segundo equívoco, diz respeito à ideia de homogeneidade cultural. Perrone-Moisés (2004, p. 40) arrisca-se a pensar uma homogeneidade em termos políticos e econômicos, mas que no campo literário e cultural é improvável, devido aos dinamismos próprios da vida cultural.

Nas palavras de Perrone-Moisés há muito a se discutir quando o assunto beira à questão da identidade nacional. Escreve:

Ora, a América Latina é cria da cultura europeia e, em vez de rejeitar essa filiação, deve reivindicá-la, [...]. A exaltação ou a recusa de cada uma dessas constituintes de nossa identidade pode ter razões ideológicas, mas nunca terá fundamentação cultural. A diversidade é nossa riqueza. Querer fazer um bloco cultural homogêneo de regiões tão diversas [...] é querer reduzir essa magnífica complexidade cultural a uma falsa imagem.

O desejo de uma imagem homogênea da América Latina conduz, às vezes, à valorização do folclore e da pobreza como especificamente latino-americanos. Mas assim como a América Latina é complexa em sua constituição étnica, ela é diversa em seu desenvolvimento [...] (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 40-41; 1997, p. 252).

Os aspectos da questão apontados por Perrone-Moisés não são percebidas de maneira consciente e voluntária pelos autores de *Música brasileira na liturgia*. As escolhas de uma representação de brasilidade para pensar a adaptação da cultura musical à liturgia ou vice-versa, apresentam-se bastante idealistas e distanciadadas de uma reflexão maior acerca das descobertas sobre a música folclórica.

Um evento a ser levado em conta é a movimentação cultural provocada pela Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo, de 13 a 18 de fevereiro de 1922, que fez despontar uma “nova” concepção de identidade nacional nos meios intelec-

tuais e artísticos, com reflexo em vários campos. Foi a partir deste evento que se foi configurando o nacionalismo musical brasileiro, muito embora seu surgimento alcançasse uma liberdade temporal anterior à década de 1920.

Apesar de ser um acontecimento artístico circunscrito a São Paulo, a Semana de Arte Moderna teve intensa repercussão nacional, sobretudo, em se tratando da afirmação do modernismo nacionalista no Brasil. Em meio a estes acontecimentos, destaca-se a importância de Mário de Andrade no pensamento sobre a música, a literatura e as artes em geral. Em seu projeto nacionalista o fortalecimento da entidade/identidade nacional dar-se-ia pela via da pesquisa sobre o folclore brasileiro e da criação de música de caráter nacional a partir da apropriação das constâncias melódicas e rítmicas..

Constituir-se-ia, então, a partir da Semana, um novo modo de pensar a criação artística brasileira. Não se fala de unanimidade o que, certamente, não houve. Entretanto, a repercussão do movimento modernista dada a importância de seu “lançamento oficial” faria toda diferença nos discursos posteriores seja da opção ou não.

Por esse motivo, a Semana de 1922 abriu uma nova etapa da música brasileira. Reconheceu-se, a partir de então, a necessidade de

internalização de uma nova idéia de Brasil nos campos histórico e estético, objetivando construir um projeto hegemônico, fundamentado no nacional (folclore + povo) como fonte de inspiração dos compositores envolvidos cientificamente e emotivamente, visando escrever obras capazes de construir uma identidade cultural da Nação (CONTIER, 2004, p. 14)

José Miguel Wisnik em *O coro dos contrários* relativiza a afirmação de Contier com o argumento de que “a Semana não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade, mas insiste em ser seu índice, daí um certo desequilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra” (WISNIK, 1977, p. 64).

As pesquisas desenvolvidas por Mário de Andrade na busca de uma identidade nacional, conforme a constatação de Blomberg objetivavam tanto a busca de “um fundamento mais empírico, baseadas em trabalho de campo, [como] outras de forma mais compilatória, fundamentando-se numa tradição literária” (BLOMBERG, 2011, p. 435).

Nota-se, nos ideários marioandradinos, o anseio por “uma arte genuinamente brasileira, uma música que representasse a ‘alma brasileira’ e seus caracteres mais notáveis” (CARVALHO, 2009, p. 101). Baia (2011) ratifica que, sobre os elementos

formais e estéticos da música europeia, o projeto do nacionalismo musical brasileiro previa “um tratamento motivico e melódico que expressasse a alma do povo brasileiro” (BAIA, 2011, p. 24). Esta “alma brasileira” na música, a que ambos os autores acima se referem, deveu-se à existência de uma alma diretiva europeia assumida pelos compositores nacionais que se puseram a utilizar os chamados elementos de brasilidade e a formular certo nacionalismo na produção musical. Suspeita-se que o nacionalismo musical brasileiro foi forjado em dois ambientes diretivos que se influenciaram mutuamente: o europeu e o brasileiro.

É possível, também, empreender uma leitura ampliada que remonta a diferentes fases do nacionalismo musical brasileiro ora sucessivas ora concomitantes. Primeiro, o contato com os ideários do nacionalismo musical no continente europeu; segundo, o retorno ao Brasil, *locus* de aplicação dos conhecimentos acadêmicos adquiridos; terceiro, a recepção dos intelectuais brasileiros acerca dessas “novidades” de gênero e estilo, dentro das discussões paradigmáticas do “*tupi or not tupi*”; e, por fim, os trabalhos empreendidos em solo nacional, motivados por leituras e coletas de dados musicais, sobretudo, no campo do folclore.

Queiroz *apud* Batista (2002, p. 23), afirma que esta representação da alma brasileira na música passa a ser, a partir da década de 1930, “o pensamento dominante e o núcleo central da definição de identidade nacional até o presente”. Interessa, nesta tese, observar o desenvolvimento da mentalidade que se traduziu em um programa modernista de construção de uma música brasileira com as especificidades rítmicas, melódicas e tímbricas e a ressonância dessa concepção sobre o projeto de reforma litúrgico-musical brasileiro.

Se o rosto musical brasileiro, referindo-se à noção de identidade nacional, é produto, entre outras coisas, do aproveitamento do folclore pela arte erudita, são cabíveis as iniciativas que se esculpíram a partir do Concílio incentivadas pela Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB, neste caso, o aproveitamento do folclore pela música sacra. Coube a esta Comissão, a responsabilidade de não só propagar as orientações do Concílio, mas de prever as possibilidades de adaptação da música litúrgica e prover a formação sistemática dos agentes propagadores. Os peritos da Comissão recolheram e reconheceram os esforços do nacionalismo musical brasileiro, uma vez que, muitos deles foram formados conforme a mentalidade modernista, ainda que com os condicionantes e determinantes da música sacra pré-conciliar.

Não figura, entretanto, nos textos reformistas da Comissão Nacional de Música Sacra o caráter e argumento próprios ao discurso modernista. A recorrência de citações em sequência de *Ensaio sobre a música brasileira* denotam uma aceitação dos argumentos sem um questionamento apropriado, à exceção do Padre José Geraldo de Souza, que se dedicou aos estudos folclóricos com maior profundidade, e esteve envolvido com vários segmentos acadêmicos e culturais neste campo. Aliás, a obra desse musicólogo, em especial, da segunda metade do século XX, ainda carece de estudo e aprofundamento, não somente pela contribuição no campo da música sacra, cujo interesse é mais focalizado, mas sobretudo, na sua contribuição modesta e significativa, para a música brasileira.

A constatação de Carvalho sobre a modernidade musical brasileira aponta que

a opção pelo folclore determinou toda uma revisão do conceito de modernidade e promoveu uma releitura do que é erudito na música. Uma série de trabalhos de coleta de material folclórico [...] e ensaios de análise deste material serviram de base para compositores que introduziram este aspecto em suas composições. (CARVALHO, 2009, p. 102).

Um dos responsáveis pela coleta, análise e divulgação desse material folclórico foi Mário de Andrade. É notável “a busca da música folclórica, oriunda do meio rural, cujos elementos fossem tradicionais, autóctones, característicos do brasileiro, para alimentar a formação de uma música artística nacional”. (BAIA, 2011, p. 25-26).

Mário de Andrade, em sua obra de maior repercussão, *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928, expôs as bases do projeto nacionalista com ênfase no critério de filiação da música brasileira ao folclore. Escreve²²:

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita, e está sendo [...]. O critério historico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalisado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (ANDRADE, 1962, p. 20).

Com esta afirmação, Mário de Andrade lançou os rudimentos metodológicos da escrita da música erudita brasileira. Ele admite que o processo de nacionalização requereria a apropriação dos critérios por ele descritos, além do reconhecimento do critério social. Neste ponto, rechaça as iniciativas “antinacionais” de compositores

²² Transcrito tal e qual.

brasileiros, motivados pelo desconhecimento e desinteresse pelos elementos da música nacional, bem como, das características musicais do povo brasileiro. Ao mesmo tempo, enaltecia as iniciativas de compositores brasileiros que se apropriavam da “inteligência do folclore” nas suas obras e a divulgavam nos diferentes meios culturais. O *Ensaio* afina-se ao contexto intelectual e histórico em escala global no qual é produzido, pois, desvela uma conjuntura específica que tem como pano de fundo o final da Primeira Guerra Mundial, em 1918, e o crescente interesse da intelectualidade europeia pela busca de identidades culturais de espírito nacionalista.

O musicólogo Achille Picchi ao analisar o *Ensaio*, destaca a intenção de Andrade em “sedimentar uma ideia de nacional na música”. No *Ensaio*, não está em questão somente a defesa do nacionalismo, mas a fundamentação e legitimação “da nacionalidade da música, conjugando [...] a busca da brasilidade nos elementos constitutivos da composição nacional” (PICCHI, 1996, p. 7).

Picchi estudou também as influências do *Ensaio* naquilo a que se propunha:

é um livro polêmico e fundamental para a criação musical brasileira. Sua influência se estendeu por, pelo menos, três gerações de compositores e músicos brasileiros. Esta influência, em alguns casos, se fez direta como na existência da chamada Escola Guarnieri. Discípulo e amigo de Mário de Andrade, Camargo Guarnieri, através de concepções próprias diretamente decalcadas do *Ensaio*, funda uma ‘escola’ de composição levada adiante com um importante grupo de compositores – a maioria de São Paulo -, que chega até nossos dias ainda mantendo cânones vivos e atuantes.

A influência indireta também se faz sentir através da difusão das ideias marioandradas, por sua extensa e fundamental correspondência e suas ramificações na melhor intelectualidade brasileira de seu tempo. (PICCHI, A. 1996, p. 11).

Mário de Andrade, em sua pesquisa, apresenta uma sistemática capaz de “nortear o compositor da construção desta Música Brasileira” (CARVALHO, 2009, p. 103) cuja base é o folclore. A análise das constâncias rítmicas, melódicas, polifônicas e instrumentais presentes no folclore musical foram consideradas, a partir de então, paramétricas na construção da música brasileira que expresse a identidade nacional.

Na continuidade das discussões acerca do *Ensaio*, Contier (2004) escreveu que Mário de Andrade defendia “uma consciência criadora nacional” assentada na pesquisa do folclore como o “eixo da modernidade”. Além da coleta e divulgação de peças do folclore brasileiro, buscava incentivar os artistas para o uso dessas matérias-primas como fonte de inspiração. Esse esforço caracterizou a chamada fase da

nacionalidade, “marco zero de um novo período revolucionário e inovador capaz de romper com os cânones do passado caracterizados pelo mimetismo das experiências europeias.” (CONTIER, 2004, p. 10).

O mesmo critério acima foi assumido durante a renovação litúrgico-musical pós-conciliar. Assim, os “principais renovadores da música litúrgica brasileira, que abriram as portas da Igreja Católica no Brasil para o elemento étnico o fizeram se baseando completamente nas diretrizes marioandradianas.” (CARVALHO, 2009, p. 103). Os autores de *Música brasileira na liturgia*, em especial, o padre, musicólogo e folclorista José Geraldo de Souza e o maestro e compositor Osvaldo Lacerda, utilizam-se das próprias composições para referendar a assunção dos critérios nacionalistas na criação da música litúrgica pós-conciliar. Do padre José Geraldo de Souza, sabe-se que cursou Composição no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e obteve o título de doutor em Composição no Pontifício Instituto de Música Sacra, de Roma, nas décadas de 1950 e 1960. Foi membro do Centro de Pesquisas Folclóricas “Mário de Andrade”, da Comissão Nacional de Folclore e da Comissão Nacional de Música Sacra, entre outras organizações ligadas ao tema. O maestro Osvaldo Lacerda, entre outras atribuições, esteve ligado à Escola de Composição de Camargo Guarnieri, de quem legou as influências nacionalistas de suas composições.

O musicólogo alemão Helmut Huckle, um dos fundadores da musicologia litúrgica, avalia as elaborações acerca da música litúrgica, no contexto europeu, ao longo do século XX. Para o autor,

A música litúrgica não soube na realidade constituir uma estética. Existem apenas propostas de critérios parciais, diversos, mutáveis e pouco coerentes entre si. [...] Perante a afirmação de que a música sacra deve ser qualitativamente válida, deve responder-se que faltam critérios para julgá-la (HUCKE citado por SCHALZ, 1972)

Mário de Andrade e Helmut Huckle empenharam-se na definição de critérios e na reflexão e/ou adequação de um conceito ao seu contexto. O primeiro situa-se no nacionalismo musical. O segundo, na reforma litúrgico-musical. Ambas as constatações exprimem o caminho percorrido em busca de uma estética. No caso acima, a afirmação pode referir-se tanto ao fazer litúrgico-musical pré-conciliar como pós-conciliar. A música sacra executada na liturgia ao longo da história, ao mesmo tempo em que dispunha de uma forma peculiar, manteve-se presa ora à criação de modelos formais ora à adequação de modelos prescritos pela igreja que, em suma, retomavam um modelo anterior. Os critérios, não obstante a primazia da palavra e sua

adequação ao ambiente cultural, em geral, apresentavam-se difusos do ponto de vista conceitual.

Por essa razão, o músico português José Paulo Antunes retoma a citação de Hucke para dizer da necessidade de encontrar esses critérios de julgamento, “desmontando e superando muitos dos equívocos que têm estado na base da reflexão sobre a música” (ANTUNES, 2003, p. 90). A linguagem musical litúrgica ou a expressão musical litúrgica contemporânea admite a necessidade de “se libertar definitiva e verdadeiramente dos ‘grilhões’ anacrônicos [sic] de um conceito redutor de *música sacra* neocecilianista, que teima em persistir” (ANTUNES, 2004, p. 239). Essa libertação desencadeará o surgimento de “novas possibilidades e novos horizontes estético-musicais, que lhe permitam constituir uma poética do ritual litúrgico em forma de linguagem dos sons” (ANTUNES, 2003, p. 90).

A tematização proposta por Antunes tem por base o percurso da reforma em território português. Um olhar comparativo faz perceber que, no caso brasileiro, não obstante a persistência de modelos anteriores – os grillhões anacrônicos – houve um esforço institucional de interpretação e implantação das orientações conciliares. Coincidentes e decorrentes dessas orientações estão iniciativas imediatas que se traduziram na criação da Comissão Nacional de Música Sacra e na idealização dos Encontros Nacionais de Liturgia e, por conseguinte, dos Encontros Nacionais de Música Sacra.

A leitura histórica e musicológica de *Música brasileira na liturgia* é resultante da identificação de suas matrizes, a saber, os manuscritos que lhe deram corpo. Estes manuscritos elaborados para os Encontros Nacionais de Música Sacra tiveram, no decurso e após, diferentes destinações. Sete manuscritos entraram na formação dos capítulos da obra. Outros três, com as conclusões dos Encontros Nacionais de Música Sacra, compuseram o apêndice. Outro, por exemplo, *Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia* de autoria do padre José Geraldo de Souza, apresentado durante o I Encontro Nacional de Música Sacra em 1965, foi publicado no ano seguinte com o título *Folcmúsica e liturgia*. Dois outros manuscritos, mais normativos, de autoria do compositor e liturgista padre Weber, *Função ministerial da música na liturgia* e *O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje*, apresentados no IV Encontro Nacional de Música Sacra de 1968, passaram a integrar o apêndice do *Estudo sobre os cantos da missa* de 1976 (Estudos da CNBB n. 12). Os demais manuscritos foram arquivados.

Seja para a definição de uma estética ou para uma adequação aos ideários do nacionalismo musical, ou ainda, para sustentar o caráter normativo da música litúrgica, há nestes manuscritos, diferentes possibilidades de leitura. Em síntese, propõe-se a factibilidade de uma música litúrgica brasileira com base nos conhecimentos e pesquisas anteriores sobre a música praticada no Brasil, definidora da identidade nacional.

Pode-se afirmar que os estudos no âmbito da musicologia brasileira variam do espontâneo e convencional ao experimental e científico e ocupam diferentes campos do conhecimento que não somente a música. Não obstante a evidenciação do método musicológico em seu fazer, houve no Brasil, muitos pensadores e pesquisadores que, de um jeito ou de outro desbravaram muitos domínios.

3 MÚSICA BRASILEIRA NA LITURGIA: ELABORAÇÕES E CONTEXTUALIZAÇÕES

Este capítulo, o mais longo, é uma ressonância dos anteriores à medida que adentra a complexidade e especificidade de um processo de reforma litúrgico-musical brasileira cujo fundamento esteve, a maior parte do tempo, entre as tratativas regulamentares e as interpretações da norma na busca de novos modelos de ação. Apresento uma síntese dos textos de cada Encontro Nacional de Música Sacra a fim de oferecer uma visão geral das discussões. No conjunto, aparecem os textos utilizados em *Música brasileira na liturgia*, que serão devidamente identificados.

3.1 O papel da Comissão Nacional de Música Sacra

De início, é importante salientar que, no jogo de iniciativas próprias da sistematização da liturgia no Brasil após o Concílio, a criação da Comissão Nacional de Música Sacra tem caráter estratégico dentro desse processo. A reforma da música litúrgica representaria, no todo da reforma, um quê de visibilidade dentro da estrutura geral do rito celebrado, razão pela qual a música figura entre os projetos do Secretariado Nacional de Liturgia desde a sua criação.

Qual teria sido então, o “modelo pronto” para a criação da Comissão Nacional de Música Sacra? Alguns membros do episcopado brasileiro conheciam experiências bem sucedidas em prol da música sacra no continente europeu, em especial, na França, Itália e Alemanha, que se poderiam adaptar à realidade brasileira em alguns centros. A exemplo desses países, em 1946, foi criada a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS), durante o episcopado de dom Jaime de Barros Câmara (1943-1971). Esta iniciativa servira como uma espécie de “incubadora” de um projeto posterior dentro da CNBB.

A Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, desde a sua criação esteve configurada ao organograma da Igreja local. No entanto, sua atuação restrita à música sacra e sob a coordenação de membros do clero, não estava inserida no âmbito da pastoral litúrgica como se foi configurando após o Concílio. Era uma comissão “independente”.

No início da década de 1960, a CNBB iniciou uma estruturação da dimensão litúrgica que foi sendo ampliada durante o Concílio Vaticano II. Deste modo, em março de 1962, a Comissão Central da CNBB constituiu *ad referendum* da Assembleia Ordinária, a Comissão de Liturgia ou Secretariado Nacional de Liturgia²³. Faziam parte desta Comissão: Dom Henrique Trindade (presidente), Dom Wilson Schmidt e Dom Clemente Isnard. A primeira reunião oficial desta Comissão deu-se no dia 13 de março de 1962.

No texto do relatório da reunião, aparecem os objetivos concernentes à música e às artes sacra, a fim de promover a “participação ativa dos fiéis nos atos litúrgicos.”. Estas primeiras iniciativas têm como norte o Concílio já convocado, mas ainda não iniciado, conforme registrado em relatório²⁴: “uma vez conhecidas as decisões do próximo Concílio Ecumênico em matéria litúrgica, a Comissão iniciará a elaboração de um Diretório Litúrgico Nacional” (CNBB, 1962, p. 63). Ao que parece, o extenuante processo de tradução dos livros litúrgicos adiou a publicação deste documento. Um texto equivalente foi aprovado e publicado tardiamente, em 1989, intitulado *Animação da vida litúrgica no Brasil*.

Os relatórios publicados nos Comunicados Mensais da CNBB no primeiro trimestre de 1965 não registram o ato de constituição da Comissão Nacional de Música Sacra. A leitura de documentos desse período, em especial, de um relatório da reunião do Secretariado Nacional de Liturgia de 9 a 13 de março de 1965, registra a nomeação²⁵ do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque como coordenador da Comissão Nacional de Música Sacra. A interpretação mais provável é a de que tal nomeação tenha ocorrido paralelamente à criação desta Comissão.

O Cônego Amaro havia atuado como coordenador da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro desde 1955. A experiência nesta Comissão, sobretudo, pela propagação de subsídios litúrgico-musicais, obteve o reconhecimento dos membros do Secretariado Nacional de Liturgia que lhe confiaram a Comissão Nacional de Música Sacra e o projeto de reforma litúrgico-musical, por conseguinte. O início da participação do Cônego Amaro no projeto de reforma litúrgica empreendido pela CNBB se deu quando ele, então reitor do Seminário São José, no Rio de Janeiro, foi convidado para discursar no I Encontro

²³ Ambas as nomenclaturas aparecem nos registros da CNBB.

²⁴ Convocação do Concílio 25 de dezembro de 1961. Abertura 11 de outubro de 1962. Encerramento, 8 de dezembro 1965. Aprovação da Sacrosanctum Concilium 3 de dezembro de 1963.

²⁵ Cf. CNBB, 1965c, p. 40.

Nacional de Liturgia ocorrido de 18 a 23 de junho de 1964, no Rio de Janeiro. Conforme relato no Comunicado Mensal n. 139-140 de abril-maio de 1964, coube-lhe o tema *A participação ativa do Povo na assembleia eucarística e o problema do Canto na Liturgia*²⁶. Relatos posteriores destacam que as discussões em torno do canto litúrgico foram sobremaneira intensas e profícuas que, durante o II Encontro Nacional de Liturgia ocorrido em 1965, em Valinhos, São Paulo, decidiu-se realizar, simultaneamente e sob sua responsabilidade, o I Encontro Nacional de Música Sacra.

O texto abaixo apresenta os argumentos preparatórios do II Encontro Nacional de Liturgia e justifica a inserção do I Encontro Nacional de Música Sacra no programa:

Ao mesmo tempo, e no mesmo lugar, funcionará um encontro de músicos sacros do qual se espera a orientação oficial para o plano de trabalhos da Comissão Nacional de Música Sacra, deste Secretariado. Para Coordenador nacional dessa Comissão foi nomeado o R.S. Côn. Amaro Cavalcanti. (CNBB, 1965c, p. 40).

No relatório posterior ao Encontro, apresentou-se o que segue:

Em sintonia com o Encontro sobre iniciação cristã, a Comissão Nacional de Música Sacra do Secretariado, sob a coordenação do Revmo. Cônego Amaro Cavalcanti, reuniu músicos sacros de várias regiões para estudo do problema da música sacra no Brasil e reflexão sobre as orientações convenientes à pastoral do canto litúrgico.

“Os participantes, que se reuniram à parte, [...] foram em número de 25.” (CNBB, 1965a, p. 13).

Retrospectiva e prospectivamente, a Comissão teve um papel determinante na consolidação do projeto de reforma litúrgico-musical no Brasil. Não obstante, o empenho em relação à música estar conjugado a outros fatores que abarcam o modelo eclesial que se instaurou, a transição ajudou a dar passos concretos neste caminho.

²⁶ Cf. CNBB, 1964a.

3.2 Os Encontros Nacionais de Música Sacra de 1965 a 1968: projeto de futuro da música brasileira na liturgia

Os Encontros Nacionais de Música Sacra podem ser considerados eventos propulsores de reflexões e criações no campo da música litúrgica brasileira, no período imediatamente posterior ao Concílio. O mesmo não se diga a respeito das pesquisas sobre a temática que, com raras exceções, apareceram no cenário musical brasileiro graças ao esforço do Padre José Geraldo de Souza com seus estudos no campo do folclore.

O relato de Padre José Weber (1971, p. 134) procura situar, no início da década de 1970, que os Encontros promoveram o estabelecimento de uma fronteira entre um período de importação dos cantos religiosos em que a música do povo era considerada inferior, para um período em que se tem “a oportunidade de criar uma música sacra brasileira.” Este relato, pouco desenvolvido em seu teor, indica o florescimento de uma tentativa de criar uma nova estética resultante da interpretação dos princípios da reforma litúrgico-musical.

Os Encontros Nacionais de Música Sacra ocorridos de 1965 a 1968 delimitaram o período e a fonte dos materiais a serem recolhidos para o desenvolvimento desta tese, a fim de investigar como a obra *Música brasileira na liturgia* chegou a seu ponto terminal de elaboração. Desta forma, sua construção é marcada por um conjunto de eventos e discussões que redundam em oportunidades de encaminhar a implementação de um projeto ousado, na esteira dos acontecimentos recentes, o “término” do Concílio Vaticano II e neste contexto, a aprovação da *Constituição Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia* em 4 de dezembro de 1963.

Os eventos focalizam o tema música sacra (música litúrgica). As discussões de seu entorno são centelhas de irradiação de um projeto, ao mesmo tempo, ambicioso e contido. Ambicioso, pelas possibilidades que se vislumbravam para a música litúrgica brasileira. Contido, pois a reforma estava assentada em diretrizes eclesiais que denotavam uma mudança de paradigma com implicações na vastidão de concepções e modelos de igreja²⁷ coincidentes no Brasil. Há, portanto, eventos cronologicamente situados: a criação do Secretariado Nacional de Liturgia (1962) e

²⁷ O Brasil, ao longo de sua história, foi marcado pela coexistência de diferentes modelos de igreja que, por sua vez, interfere na interpretação das orientações conciliares sobre a liturgia.

a posterior criação da Comissão Nacional de Música Sacra (1965); o I Encontro Nacional de Liturgia (1964); o II Encontro Nacional de Liturgia concomitante ao I Encontro Nacional de Música Sacra (1965); e os Encontros Nacionais de Música Sacra de 1966, 1967 e 1968. Esta agenda formulada a partir do Concílio e na busca do detalhamento da reforma garantiu a continuidade das discussões e experimentações ao redor dos assuntos de liturgia.

Os Encontros Nacionais de Música Sacra, após a aprovação e publicação da *Sacrosanctum Concilium*, foram eventos que mostraram sinais de que o “espírito” deste documento conciliar havia sido interpretado em vários de seus aspectos. A tese recorta o tema da música entre tantos outros poderiam ter sido tomados, tendo o documento como pano de fundo. Estas iniciativas estão contingenciadas ao “Plano de Emergência” elaborado pela CNBB, seguido de um “Plano de Pastoral de Conjunto”, mais amplo, brotado neste contexto e com implicações para a sequência de ações da reforma.

Neste momento da história, a Comissão Nacional de Música Sacra, coordenada pelo Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, representava o anseio de integrar músicos de todo o Brasil para “dar início a um sério esforço de reflexão sobre as questões musicais propostas pela *Sacrosanctum Concilium*, aplicadas à realidade brasileira.” (ALBUQUERQUE, 1969, p. 8). Coube à Comissão formular os Encontros Nacionais de Música Sacra com o objetivo de estudar, e levar ao conhecimento dos envolvidos, os fundamentos da renovação litúrgico-musical. Além das discussões ao redor da música litúrgica, ocorridas no espaço dos Encontros, buscava-se estimular a criação de composições de música litúrgica propriamente brasileiras, isto é, com caracteres da música brasileira, em vista da consolidação de um repertório bíblico-litúrgico coerente com a proposta do Concílio e formar as novas gerações de compositores.

Há dois aspectos a serem considerados sobre a realização dos quatro Encontros Nacionais de Música Sacra entre 1965 e 1968. Um que representa uma antecipação de etapas da reforma, pois o I Encontro realizou-se dois anos antes da Instrução *Musicam Sacram* que trataria da aplicação do capítulo sexto da *Sacrosanctum Concilium* sobre a música sacra. Isto se deveu a que muitos dos padres conciliares, ao retornarem para suas instituições de origem, cuidaram de reler as orientações do documento no conjunto da obra, de modo que, tendo por base o capítulo primeiro que tratava da natureza da liturgia, buscaram-se soluções

para desencadear o processo. As iniciativas no campo da música litúrgica eram produtos de uma leitura primária do documento, pois o Brasil não dispunha de especialistas em liturgia. A Comissão Nacional de Música Sacra convocou músicos de diferentes partes do Brasil para ampliar as reflexões sobre a música litúrgica e contribuírem na renovação da música litúrgica.

Outro aspecto refere-se a que os membros da Comissão Nacional de Música Sacra e a maioria dos participantes dos Encontros Nacionais, dispunham de conhecimentos e experiências para formular soluções compatíveis com as reflexões e discussões realizadas pelos responsáveis pela elaboração de *Musicam Sacram*, com possibilidades factuais de assumirem posicionamentos similares que revelaram diferentes interesses estéticos e pastorais. No caso brasileiro, os dez artigos sobre a música sacra do documento conciliar, foram gradativamente sendo traduzidos no interior de nossa cultura musical por um grupo de músicos com formação diversificada e diferentes graus de engajamento eclesial.

Frei José Arioaldo da Silva²⁸ em *O movimento litúrgico no Brasil: um estudo histórico* (SILVA, 1983), deu amplos indicativos de que a reforma litúrgica vinha sendo gestada a partir da década de 1930. O início do movimento litúrgico brasileiro é atribuído a Dom Martinho Michler, beneditino que, em 1933, chegou ao Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro. Suas ideias eram convergentes com o Movimento Litúrgico ocorrido na Europa no início do século XX. Aos poucos, influenciou uma geração de pensadores, entre os quais Dom Clemente Isnard, considerado um dos principais responsáveis pela reforma litúrgica no Brasil. Na obra de Silva, há raras referências à música sacra, no entanto, as reflexões sobre a liturgia no seio do Movimento Litúrgico, sinalizam o conjunto de articulações e instâncias de formação para a mudança.

Outra obra que influenciou mais diretamente o pensamento litúrgico-musical brasileiro foi *Chant et musique dans le culte chrétien: principes, lois et applications*, de 1962, escrita por Joseph Gelineau, musicólogo e liturgista da Companhia de Jesus. Esta obra forneceu suporte para a renovação litúrgico-musical ao redor do mundo. A tradução para o Brasil data de 1968, *Canto e música no culto cristão*:

²⁸ A tese de doutorado de José Arioaldo da Silva *O Movimento Litúrgico no Brasil: estudo histórico*, de 1981, traz detalhes significativos de uma concepção e reflexão de liturgia desponta antes do Concílio e que sugere, não obstante partidarismos focais, um amadurecimento das bases conceituais dos princípios da reforma em termos históricos e teológicos, ou ainda, um acompanhamento próximo e atento do desenrolar das discussões sobre o documento, de modo a ir-se fundando uma mentalidade mais de acordo com os princípios da reforma.

princípios, leis e aplicações, pertence à coleção Música Sacra e integra o conjunto de iniciativas da Comissão Nacional de Música Sacra.

Os Encontros Nacionais de Música Sacra ajudaram a fortalecer as etapas iniciais do processo de renovação litúrgico-musical. As discussões em torno da temática, as novas possibilidades estéticas trazidas à tona, o estímulo institucional e a troca de experiências, determinaram um caminho conjunto de acertos parciais. Os participantes dos Encontros Nacionais tinham assegurados o respaldo institucional e a possibilidade de protagonizar um processo que movimentava a Igreja Católica ao redor do mundo. O empenho de quem assumiu a reforma litúrgico-musical, desde o início, beirava ao alvoreço. No entanto, seria necessário ultrapassar esta fase para, no retorno às igrejas particulares, dar prosseguimento às reflexões. No pensamento geral do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, coordenador da Comissão, uma nova mentalidade litúrgica seria fundamental para construir o modelo de igreja proposto pelo Concílio.

Originário das reflexões e discussões ocorridas nos Encontros Nacionais, em 1976, a Assembleia Geral da CNBB, aprovou e fez publicar o documento *Pastoral da música litúrgica no Brasil*. Nele, encontra-se um retrospecto dos Encontros:

Os Encontros Nacionais, reunindo músicos de todo o Brasil possibilitaram uma reflexão profunda sobre as diretrizes e normas conciliares, e sua concretização no plano litúrgico-pastoral. Em especial, visava-se à criação de um canto litúrgico adaptado à nossa realidade e sintonizado com a psicologia e a herança musical do nosso povo; era preciso criar um canto novo para o Brasil cantar a sua fé (CNBB, 1976b, p. 10).

A implementação deste documento ficou sob a responsabilidade da Comissão Nacional de Música Sacra. Um processo lento, pois coletivo, mas, frutuoso, dentro do propósito preestabelecido.

Em comparação com outros países latino-americanos, o Brasil parece ter sido um dos que mais se empenhou na reforma litúrgico-musical. Não obstante a sentida necessidade de incremento à formação litúrgico-musical pode-se dizer que foram feitos inúmeros esforços de adaptação dos princípios da reforma à cultura brasileira, partindo de estudos anteriores, principalmente sobre o folclore e, mais especificamente, a folcmúsica. A CNBB admitiu que a partir dos Encontros Nacionais,

diversos compositores partiram para uma criação mais genuína, aproveitando as riquezas de nossa música: as constantes melódicas,

harmônicas, formais e rítmicas da música folclórica e popular brasileira, visando a uma progressiva independência face às melodias estrangeiras. Hoje, o Brasil apresenta uma singular posição entre as nações, pelo desencadeamento de tal processo criativo. A nova música para o canto do povo trouxe, como consequência natural, o uso de novos instrumentos musicais. (CNBB, 1976b, p. 12).

O modo pelo qual os documentos retomam a questão dá uma ideia parcial do sucesso do empreendimento reformista e localiza no tempo um anseio que teve consequências para a continuidade das reflexões sobre a música brasileira na liturgia. O documento refere-se aos Encontros Nacionais de Música Sacra em termos ideais, mas não desenvolve seus argumentos ao entonar um conteúdo mais prescritivo. Ao definir o documento como solução de continuidade da reforma litúrgico-musical, abandona-se o propósito e os direcionamentos trazidos pelos Encontros. Por conseguinte, a necessidade de estudos e pesquisas no âmbito pastoral e acadêmico não é estimulada por entender que as cláusulas documentais davam conta de assegurar a função do canto litúrgico. Não fosse a edição de *Música brasileira na liturgia*, supostamente, a repercussão das iniciativas da segunda metade da década de 1960 teria sido anulada, na década seguinte. O que, de certo modo aconteceu, como tratarei mais adiante.

Antes de referir-me a cada Encontro, em particular, proponho uma visão geral dos Encontros, conforme o quadro.

Quadro 2 – Quadro geral dos Encontros Nacionais de Música Sacra (ENMS) por ano de ocorrência.

Evento	Data	Local	Número de participantes	Tema geral	Textos	Autor
I ENMS	30 de junho a 5 de julho de 1965	Valinhos, SP	25	Não explicitado.	O canto gregoriano e sua relação com o vernáculo	João Evangelista Enout
					Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia	José Geraldo de Souza
					Programa musical de uma pastoral litúrgica	José Alves
II ENMS	30 de junho a 7 de julho de 1966	Vitória, ES	19	Semana de estudos sobre a adaptação da arte musical brasileira à liturgia	Constâncias harmônicas e polifônicas da música da música popular brasileira e seu aproveitamento para a música sacra	Oswaldo Lacerda
					O “múnus ministerial” da música sacra segundo o Vaticano II	Amaro Cavalcanti de Albuquerque
					Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros. Metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos)	José Geraldo de Souza
					Uso dos instrumentos	José Alves
					Conclusões finais	
III ENMS	3 a 8 de julho de 1967	Rio de Janeiro, RJ	33	Celebração musical da liturgia solene	Introdução ao III Encontro Nacional de Música Sacra	
					As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas	Nicolau Vale
					A criação do recitativo brasileiro	Oswaldo Lacerda
					Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos. O que a liturgia espera do músico.	Domingos Sanchis
					Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos. 2. Como realizar musicalmente as exigências litúrgicas	Joel Postma
					Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos. 3. Possibilidades instrumentais na liturgia de hoje	José Penalva
					Música e língua	Bruno Kiefer
	Conclusões do III Encontro Nacional de Música Sacra					

Evento	Data	Local	Número de participantes	Tema geral	Textos	Autor
IV ENMS	7-12 de julho de 1968	Rio de Janeiro, RJ	?	A composição sacra de hoje	Introdução geral. Função ministerial da música na liturgia	José Weber
					Algumas observações sobre a música litúrgica em vernáculo	José Geraldo de Souza
					O povo participante na liturgia atual	Amaro Cavalcanti de Albuquerque
					Alguma contribuição melódico-rítmica da música folclórica paulista	José Geraldo de Souza
					Algumas constâncias melódicas da música folclórica no Paraná	José Penalva
					O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje (1968). Implicações litúrgicas, pastorais e musicais sobre a integração do órgão e de outros instrumentos na liturgia atual.	José Weber
					O coral litúrgico e sua função hoje. Implicações litúrgicas, pastorais e musicais sobre a integração do coral na participação cantada com o povo e demais atores da liturgia.	José Weber
					Conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra	

3.2.1 O I Encontro Nacional de Música Sacra: resposta aos condicionamentos da reforma litúrgica

O I Encontro Nacional de Música Sacra foi produto das discussões em torno do “problema” do canto na liturgia durante o I Encontro Nacional de Liturgia realizado de 18 a 23 de junho de 1964, no Rio de Janeiro. A conferência do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque intitulada *A participação ativa do povo na assembleia eucarística e o problema do canto na liturgia* encarregou-se de motivar o processo. Avaliou-se, a partir de então a necessidade de promover um encontro específico integrado ao II Encontro Nacional de Liturgia. Deste modo, entre os dias 30 de junho e 5 de julho de 1965, realizou-se em Valinhos, São Paulo, o I Encontro Nacional de Música Sacra, que contou com 25 participantes. O desenvolvimento do tema deu-se ao redor de três conferências: *O canto gregoriano e sua relação com o vernáculo* (Dom João Evangelista Enout); *Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia* (Padre José Geraldo de Souza); e *Programa musical de uma pastoral litúrgica* (Cônego José Alves de Souza). Esses textos não entraram na composição da obra, no entanto, são retomados em seu decurso.

Um texto de Cônego Amaro proferido na abertura do II Encontro Nacional de Música Sacra sintetizou o anseio despertado por este Encontro. A primeira parte da citação foi publicada com pequenos ajustes, em *Música brasileira na liturgia*. A segunda é inédita e será citada para efeito de interpretação do conjunto.

...concluimos no I Encontro Nacional de Música Sacra (Valinhos, 1965) pela necessidade de um estudo das fontes de nossa música folclórica e mesmo popular. Do mesmo modo como estas fontes são utilizadas para as obras mestras da música erudita, assim a música sacra precisa ‘estimá-la e dar-lhe um lugar conveniente’. Como diz a Constituição, esse trabalho sério e objetivo deverá ter dois alvos imprescindíveis: formar o senso religioso do povo brasileiro, ser veículo de aculturação para que a liturgia cantada venha satisfazer, em suma, aos anseios da religiosidade de nosso povo.

Esta tarefa é não só importante, mas deve ser tratada com o máximo de seriedade e o máximo de profundidade. Os músicos sacros que a tratem com superficialidade ou negligência poderão não somente perturbar mas mesmo matar as raízes, tudo quanto se está esperando. A leviandade no tratamento de questões de tal importância poderá fazer desmoronar tudo quanto o Concílio nos impele a edificar. Esta advertência não é para dar apenas nota negativa, mas seja antes de tudo o lançamento de algo positivo para podermos, em conjunto, elaborar um verdadeiro planejamento, de princípios e de pastoral, para a nossa atividade criadora e

experimental de nova música sacra em vernáculo. (ALBUQUERQUE, 1966, p. 2.).

As palavras do coordenador da Comissão Nacional de Música apontam um caminho, um projeto de música litúrgica que praticamente, no que diz respeito à inculturação²⁹ (aculturação), parece haver sido iniciada a partir do zero, principalmente, pelo uso da expressão “nova música sacra em vernáculo”.

O Cônego Amaro expôs sucintamente as conclusões do I Encontro referindo-se à necessidade de “estudo das *fontes* de nossa música folclórica e mesmo popular” com vistas a “formar o senso religioso do povo brasileiro, e ser veículo de aculturação para que a liturgia cantada venha a satisfazer aos anseios da religiosidade do povo brasileiro” (ALBUQUERQUE, 1969, p. 11). Com isto, lançou um desafio a médio e longo prazo para os músicos participantes. Não era, de fato, a última palavra, mas sintetizava um ambiente institucional em que ainda era possível de se fazer generalizações.

Estas conferências marcaram o primeiro momento das iniciativas em favor da música litúrgica contextualizada no I Encontro, e ajudaram a formular a continuidade do processo formativo que se instauraria em sequência, isto é, a realização dos encontros subsequentes, bem como, a busca de um objetivo calcado na renovação litúrgico-musical.

3.2.1.1 O canto gregoriano e sua relação com o vernáculo

A primeira conferência do Encontro sobre *O canto gregoriano e sua relação com o vernáculo*, ficou a cargo de Dom João Evangelista Enout³⁰, monge beneditino. No texto, discute-se a adaptação do gregoriano aos textos em vernáculo. O autor, mesmo propondo saídas para pensar essa relação, justificou a sua inviabilidade, conforme admitiu:

O gregoriano em sua totalidade de elementos [...] é impossível de se adaptar a qualquer língua, [...]. O que se obtém, muitas vezes, são adaptações de uma ou outra melodia prevalentemente silábica de maior ou menor extensão [...]. Já o ritmo não encontra absolutamente

²⁹ Nos textos pesquisados aparece somente o termo aculturação.

³⁰ Não se dispõe de dados biográficos acerca deste autor. Sabe-se, segundo dados da Academia Brasil-Europa, que Dom João Evangelista Enout foi Cantor e Prior do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro e que esteve empenhado na “renovação das concepções sacro-musicais segundo impulsos do Concílio Vaticano II” (Disponível em: <http://www.brasil-europa.eu/Estados/Rio_de_Janeiro.html>. Acesso em: 14 fev. 2014).

oportunidade, a começar pela indivisibilidade do tempo primeiro, princípio que já se tem fortemente a tendência a descurar na própria execução do latim [...], princípio que, na nossa língua, não tem nenhuma razão de ser, uma vez que a própria índole da língua se manifesta liquidando com as sílabas fracas do *dactilus* latino (p. 2). Tudo o mais que significa ritmo gregoriano, agógica, estilo verbal e modalidade etc., poderá longinquamente dar um ambiente, inspirar o novo compositor, não mais que isso (ENOUT, 1965, p. 2-3, grifo do autor).

A justificativa de Enout, entretanto, não encerrou a questão. De certo modo, provocou a necessidade de aprofundamento e de estudos melhor conduzidos com vistas ao processo de criação da “nova” música litúrgica, aproveitando-se de elementos ancestrais do gregoriano.

3.2.1.2 Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia

A segunda conferência, *Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia* de autoria de Padre José Geraldo de Souza³¹ enfrentou uma questão bastante desafiadora da reforma conciliar, particularmente, no âmbito litúrgico-musical. Souza, por ser folclorista formado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e musicólogo formado pelo Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma, representava um ganho para levar adiante o projeto de renovação litúrgico-musical. No texto, optou por recolher nos documentos do Magistério da Igreja publicados até meados do século XX, apontamentos acerca da adaptação da música sacra aos mais diversos contextos a fim de formular um pensamento geral e descortinar suas possibilidades para a continuidade do projeto brasileiro. A divisão do texto em três partes propunha-se a uma visão ampla do enunciado.

Dada a contribuição do Padre José Geraldo de Souza para o pensamento litúrgico-musical no Brasil, esta conferência tornou-se o primeiro volume da coleção *Música Sacra* publicado pela editora Vozes com o título *Folcmúsica e liturgia: subsídios para o estudo do problema*, de 1966. O texto segue o original, com

³¹ Padre José Geraldo de Souza (1913-2006), religioso salesiano, estudou Composição e Regência no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo de 1950 a 1958; doutorou-se em Musicologia pelo Pontifício Instituto de Música Sacra Musicologia, (1958-1964). Fez parte do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, da Comissão Paulista de Folclore, da Associação Brasileira de Folclore e da Sociedade Brasileira de Musicologia.

ajustes, acréscimos e contextualizações. As hipóteses levantadas por esta publicação provocaram o florescimento de possibilidades para pensar a música brasileira na liturgia a partir do aprofundamento da “norma oficial” aliado a caracteres da música brasileira, sobretudo, folclórica.

Conforme relata o linguista Vinicius Mariano de Carvalho, os argumentos apresentados por José Geraldo de Souza, “acompanham as reflexões advindas do Movimento Litúrgico, que por sua vez, caminha *pari passu* às movimentações modernistas de um nacionalismo musical (CARVALHO, 2009, p. 104).

3.2.1.3 Programa musical de uma pastoral litúrgica

A terceira e última conferência, *Programa musical de uma pastoral litúrgica* proferida pelo Cônego José Alves de Souza³² é um texto inédito que tematizou os “tão delicados problemas” que o I Encontro Nacional de Música Sacra trouxe à baila. O texto destinou-se a traçar uma visão de conjunto dos argumentos que emergiram e apontar pistas para projetos futuros neste campo. Seu objetivo foi focalizar a “música como serviço”, em continuidade com as conferências que o antecederam. Por isso, a insistência para uma linha comum de trabalhos futuros com foco nas exigências musicais da liturgia, e no povo, com suas necessidades e possibilidades de participação da liturgia.

A seguir, à luz dos artigos 37, 119 e 121 da *Sacrosanctum Concilium*, respectivamente sobre a adaptação da liturgia, da música litúrgica e da criação musical, discorreu sobre a “perigosa” tarefa dos músicos na transição, apontando para a necessidade de “continuar a Encarnação da Liturgia em nossa cultura e espírito musicais ou ainda trata-se de procurar falar a Deus com nossa linguagem musical como já lhe falamos com nossa linguagem literária” (p. 2). . O autor discutiu os procedimentos a serem tomados para empreender a reforma litúrgico-musical à medida que a relação entre liturgia e cultura do povo ia sendo clareada³³. Segundo ele:

faz-se mister criar em nós uma mentalidade de avaliação e de valorização destes elementos de nossa cultura que possam ser assumidos: campo de estudo ainda inculto de uma sociologia

³² Não há dados biográficos a respeito deste compositor. Dispõe de inúmeras composições de cantos litúrgicos em vernáculo. Os direitos referentes a reedição da obra ficaram reservados.

³³ Esta citação é retomada pelo Padre Nicola Vale (Nicolaas Gosse Vale) no III Encontro Nacional de Música. Cf. VALE, 1969, p. 19.

religiosa e musical; fonte de experiências pacientes mas bem fundamentadas sabendo-se de antemão a meta a que se quer chegar. (SOUZA, 1965, p. 2).

Com estas afirmações o autor preocupou-se, sobretudo, com a definição de critérios para que os ideais da reforma não se dissipassem em experimentações sem um aprofundamento da relação entre música e liturgia. Neste sentido, recomendou aos compositores:

Trata-se de aprofundar e estudar melhor as relações entre música e liturgia. [...] como a música, que fazemos, deve servir à glorificação de Deus e à santificação dos fiéis nesta determinada celebração litúrgica? Ao compor, escolher ou julgar, uma peça para a liturgia, que critério nos deve guiar? O histórico? O estético? O litúrgico? (SOUZA, 1965, p. 3).

O autor apresentou critérios iluminadores para que a música tivesse preservado o seu caráter funcional: a) critério para iluminar os limites da música sacra: “o serviço que a música sacra deve prestar traz consigo [...] certas consequências, certas delimitações e uma delas é a exclusão do que não é apto à celebração do Mistério Sagrado.” (p. 4). b) critério para julgar peças destinadas ao culto e critério para dirigir as composições musicais.

A segunda parte do texto, de fato, voltou-se para a temática geral da conferência, *Programa para uma pastoral musical*. Não chegou a propor uma sistemática para o desenvolvimento do tema, mas apontou alguns tópicos, como por exemplo, o estudo dos ritos, dos recitativos bíblicos, da salmodia, das aclamações e ladainhas, dos cantos processionais e hinos.

Na conclusão reconheceu que as tarefas enumeradas e os problemas a elas associados representavam um grande trabalho para os compositores.

3.2.2 O II Encontro Nacional de Música Sacra: desdobramentos

O II Encontro foi realizado em Vitória, ES, de 30 de junho a 7 de julho de 1966. A proposta era de que o Encontro fosse uma *Semana de estudos sobre a [possibilidade prática de] adaptação da arte musical brasileira à liturgia*. Contou com 19 participantes³⁴, entre integrantes da Comissão Nacional de Música Sacra, das Comissões Regionais de Música Sacra da CNBB e convidados.

No processo de elaboração do Encontro, muito se discutiu acerca de como ampliar as questões levantadas pelo Padre José Geraldo de Souza em *Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia*. Para dar vazão àqueles argumentos, seria necessário um conjunto de reflexões conduzidas por liturgistas e musicólogos. Essa parceria procuraria sanar parcialidades próprias do processo, isto é, prover o equilíbrio entre a norma conciliar e sua importância para continuidade da nova eclesiologia, além de aproveitar o potencial criativo dos compositores que se utilizariam de elementos da música nacional para “criar” ou renovar a música litúrgica no Brasil. O foco do Encontro ao redor da música, a partir dessa edição, trouxe um ganho de qualidade em algum sentido. A partir daí, muitas vias seriam abertas.

3.2.2.1 O “múnus ministerial” da música sacra segundo o Vaticano II

Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, então coordenador da Comissão Nacional de Música Sacra, na conferência de abertura, *O “múnus ministerial” da música sacra segundo o Vaticano II* expôs aos presentes as questões normativas em diálogo com as discussões do Encontro anterior. Este texto teve o título modificado³⁵ na edição de *Música Brasileira na Liturgia*. Importante destacar um fragmento que não aparece na edição, mas se antepõe ao texto, no original. É um discurso de saudação, que trouxe elementos que descreviam o contexto em vigor. O

³⁴ Participantes: Dom João Batista da M. Albuquerque (ES), Ir. Albino Pozzer (RS), Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque (RJ), Frei Emilio Scheid (RS), Dom João Evangelista Enout (RJ), Pe. Jocy Rodrigues (MA), Frei Joel Postma (MG), Pe. José Alves de Souza (RJ), Pe. José Geraldo de Souza (SP), Pe. José de A. Penalva (PR), Pe. Nereu de Castro Teixeira (MG), Orlando Vieira Leite (CE), Osvaldo Costa de Lacerda (SP), Pe. Aldorando Mendes (GO), Frei Frederico Mies (MT), Ir. Clotilde Chiara (RJ), Fr. Francisco Bouwmeester (MG), Ir. Maria da Conceição Villac (SP), Pe. Ney Brasil Pereira (SC).

³⁵ *Princípios da renovação musical segundo a constituição litúrgica do Vaticano II*. Cf. ALBUQUERQUE, 1969, p. 11-18.

conteúdo destaca, com base na dinâmica dos esforços iniciais, o caráter oficial do Encontro promovido pela CNBB, que colocava o Brasil adiante, em termos práticos, em relação a outros países. Ao mesmo tempo, uma chamada ao compromisso frente à instituição e seus representantes, no sentido de que se oferecessem contribuições musicais propriamente brasileiras. Literalmente, a “expectativa do testemunho renovador dos músicos sacros, que deverão apresentar as fórmulas sérias, profundas e tenazes para uma nova criação especialíssima: o canto litúrgico em vernáculo.” (ALBUQUERQUE, 1966, p. 1).

Este texto foi dividido em três partes nas quais se argumentaram e desenvolveram os princípios da renovação litúrgico-musical proposta pelo Concílio que ele chamou presumidamente de “pontos básicos e orientadores de todas as tarefas musicais” (p. 12). Na primeira parte, discutiu-se o princípio da participação dos fiéis, na qual propôs uma espécie de arte endereçada ao afirmar: “todo o empenho dos músicos sacros deve ser, neste momento histórico da vida litúrgica da Igreja, encontrar os meios adequados para que a composição sacra possibilite aos fiéis o que a Constituição está exigindo” (p. 12), a saber, a participação ativa dos fiéis nas ações litúrgicas. Na segunda parte, tratou da função ministerial da música sacra que, segundo o autor, “vem dar um sentido mais acabado e mais tecnicamente litúrgico” (p. 14) à questão. Em outras palavras, “a música como elemento ministerial da liturgia, passa a ser *um sinal sagrado*, sacramento da ação de Cristo no culto público integral”, conforme orientou o papa Pio XII, na encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* de 1955. A composição sacra voltada para este princípio seria capaz de dotar cada canto de uma expressão própria segundo o momento litúrgico e o grau de participação. Na terceira parte, expôs o princípio referente à criação do canto litúrgico em vernáculo. Conclui o autor:

Empreendam os músicos sacros o estudo minucioso dos requisitos da prosódia portuguesa e sua aplicação nos textos litúrgicos, assimilando as exigências do vernáculo à função ministerial da música sacra a fim de termos a missa cantada solene em vernáculo no mesmo grau valorizado da latina. (ALBUQUERQUE, 1966, p. 17).

Ainda um quarto princípio foi identificado brevemente. Tratou da “abertura para o encontro da expressão própria do nosso povo” por meio da pesquisa das riquezas da música popular a fim de “colher as contribuições da alma brasileira, e procurar assimilá-las”. A seguir, promover o confronto com os princípios da renovação litúrgico-musical, para chegar à composição de “um canto litúrgico brasileiro” (p. 18).

Aqui, um duplo desafio: pesquisar e assimilar os elementos de sustentação ao que viria a ser, de fato, “música brasileira na liturgia” e a formação de uma vanguarda uma vez que, segundo o autor, “não temos nenhum processo de tradição a nosso favor” (p. 18).

3.2.2.2 Constâncias harmônicas e polifônicas da música da música popular brasileira e seu aproveitamento para a música sacra

No início dos trabalhos da Comissão ou mesmo nos Encontros, a maioria dos participantes era composta de presbíteros e religiosos. Nesse II Encontro, contou-se com a presença de especialistas leigos que, a convite da Comissão, trouxeram dados para enriquecer a discussão em torno da temática. Para o Cônego Amaro tratava-se de um marco simbólico devido ao anseio de que seu talento e reflexão pudessem auxiliar no desenvolvimento da música litúrgica proposta pelo Concílio, sobretudo, com relação à participação do povo na ação litúrgica.

Entre os especialistas leigos estava o pianista e compositor Osvaldo Costa de Lacerda³⁶, recém-convidado a integrar a Comissão. Sua conferência despertou bastante interesse nos participantes, não somente pela sua formação musical, mas também pela sua importância no pensamento musical brasileiro. Intitulada *Constâncias harmônicas e polifônicas da música da música popular brasileira e seu aproveitamento para a música sacra*, o texto posteriormente integrou a obra *Música brasileira na liturgia*. No âmbito das iniciativas em prol da reforma litúrgico-musical, Lacerda pode ser considerado um dos grandes colaboradores na adaptação da música brasileira à liturgia.

Em entrevista recente³⁷, Osvaldo Lacerda admitiu desconhecer a sua função na Comissão Nacional de Música Sacra, sem apresentar, todavia, as razões de tal afirmação. Apesar de estar fora do contexto deste trabalho, pode-se supor que o trabalho da renovação litúrgica pós-conciliar demandasse um esforço aquém do seu *métier* composicional, durante a sua permanência na Comissão. Entretanto, a julgar

³⁶ Osvaldo Costa de Lacerda nasceu em São Paulo em 23 de março de 1927 e faleceu na mesma cidade, em 18 de julho de 2011. Foi aluno de composição de Camargo Guarnieri entre 1952 a 1962. Seu estilo caracteriza-se por um refinado nacionalismo, fruto de extenso conhecimento das características da música brasileira, aliado a sólido domínio das técnicas modernas de composição. Foi membro da Comissão Nacional de Música Sacra de 1966 a 1970. (Fonte: Academia Brasileira de Música. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em: 22 mar. 2014).

³⁷ Cf. LESSA, 2007, p. 142-143.

pela empolgação do coordenador da Comissão durante a acolhida dos participantes do II Encontro, os especialistas “leigos” atuariam como uma ponte para o pensamento musical mais arejado que aquele conhecido no ambiente exclusivamente eclesial. O fato de desconhecer seu papel na Comissão não diminuiu a importância de seu trabalho, pois os registros de sua contribuição são suficientes para argumentar de modo diverso.

A discussão sobre as constâncias da música popular brasileira encontrou respaldo nas questões levantadas no I Encontro, sobretudo, pelo Padre José Geraldo de Souza e, indiretamente, pelo Cônego José Alves de Souza. A tese das constâncias sobre a qual Lacerda se debruçou estava em conformidade com os estudos de Mário de Andrade sobre a música popular brasileira publicados no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928.

Seus argumentos se assentaram nos “elementos harmônicos e polifônicos que aparecem [...] na música popular brasileira” e “a maneira como [...] podem ser utilizados na criação de uma música sacra de caráter nacional” (LACERDA, 1969, p. 61). Diante da escassez de literatura sobre o assunto, apega-se à sua experiência de compositor brasileiro de música sacra “nacionalista” – e não de musicólogo, como ele mesmo reconheceu – no “aproveitamento das constâncias da música popular na criação da música erudita” (p. 62).

Uma das partes mais instigantes do seu trabalho que se configurou como mote do livro e deste trabalho, foi o fato de mencionar a estética nacionalista. Lacerda admitiu a existência de possíveis adversários desta “posição estética”, no entanto, resolve discorrer sobre o tema para trazer à discussão o “problema da música nacional” (p. 62).

3.2.2.3 Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros.

Metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos)

Em continuidade com as discussões levantadas no I Encontro, Padre José Geraldo de Souza discursou sobre *Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros. Metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos)*. Foram, de fato, sugestões que ajudaram a discutir a aplicabilidade dessas formas e gêneros. Na primeira parte, o autor apresentou *Notas sobre motivos da música popular e seus ritmos (análise estética)*, Um convite a “examinar atentamente

o material temático a ser utilizado” como condição para “a interpretação rítmico-melódico-harmônico-estética” (SOUZA, 1969, p. 94) no planejamento definitivo da obra. A segunda parte recaiu sobre *Fonética – prosódia – período musical (relações mútuas)*. Discutiu-se o ritmo auditivo ou sensorial e analisou o acento como “fator rítmico [...] ponto de chegada, de apoio, de parada [...] no movimento das sílabas” (SOUZA, 2005, p. 96), e o ritmo lógico ou semântico na avaliação do sentido do texto, “o conteúdo expressivo das palavras” (p. 96). Chega a considerar, mas sem desenvolver, o ritmo harmônico, melódico, verbal e de silêncio, para dizer da necessidade do “estudo profundo e inteligente do ritmo, para poder atingir toda a potencialidade dinâmica e agógica de seu trabalho criador” (p. 98) e que, por sua vez, complementa o caráter intuitivo da criação artística.

Em se tratando do canto litúrgico, o autor apontou para a necessidade do estudo contínuo dos textos sagrados de modo a serem sonoramente “vestidos” para o fim a que se destinam no culto. E relacionou um texto de Mário de Andrade proferido no I Congresso Brasileiro da Língua Nacional Cantada, no qual foram lançados os critérios para pensar a música nacional, chamando a atenção para o estudo da fonética, da fisiologia vocal, da declamação e da métrica. Com base nisto, concluiu: “É portanto, condição fundamental, absolutamente necessária para a musicalização caracterizada de textos litúrgicos, em prosa, que os musicistas estudem o ‘processo oratório’, presente na folcmúsica” (p. 99).

Na terceira parte, *Formas brasileiras e formas sagradas*, avaliou o uso das formas predominantes no folclore musical (ABA’ e AB). Além disso, fez considerações sobre o seu uso nas composições litúrgicas de acordo com a funcionalidade de cada canto ritual.

Na quarta parte, tratou do *Material temático e da técnica*. O autor assumiu as fases da aculturação musical propostas por Mário de Andrade³⁸, relacionando-as ao artigo 37 da *Sacrosanctum Concilium*. Tal referência já aparecia na obra *Folcmúsica e liturgia*, de 1966. O uso de temas folclóricos de matriz religiosa, segundo Souza,

“devem ser utilizados artisticamente, com equilíbrio, lógica de concatenação rítmica e harmônica, sequência espontânea e natural de tonalidades e modos” [...] É aí, então, que toda a arte e toda a técnica do desenvolvimento temático deve ser aplicada (SOUZA, 1969, p. 101).

³⁸ Para Mário de Andrade: Fase da tese nacional, do sentimento nacional e da inconsciência nacional.

Por fim, chamou a atenção para os recursos técnicos musicais, sobretudo, o equilíbrio entre os aspectos estéticos e litúrgico-funcionais das composições. Orientou, entre outros pormenores técnicos, a “escolher bem o tema, ou os temas de um ou mais gêneros populares; ou então, criá-los já bem caracterizados, por um forte ‘sentir’, ou uma intensa ‘inconsciência nacional’” (p. 101).

A quinta parte, refere-se aos *Motetos e gêneros afins*, dada a sua importância na polifonia vocal sacra. Sobre isto escreve:

Essencialmente, consiste em criar uma série de episódios, bem concatenados, à base do desenvolvimento artístico de um tema, imitado ou ‘fugado’, concluindo-se com um bom período de fecho. A unidade é conseguida pela presença temática, pelas modulações, pelo estilo (SOUZA, 1969, p. 102).

A sexta e última parte, tratou da *Missa* como elemento formal, relacionando o ordinário com os elementos apontados pelas demais partes do texto. E concluiu: “Variedade em uma unidade funcional é o que se requer para estes longos textos da Missa, quer sejam eles compostos homofônica, quer polifonicamente” (p. 104).

3.2.2.4 Uso de instrumentos na liturgia

Uso de instrumentos na liturgia foi outro texto escolhido para complementar a obra *Música brasileira na liturgia*. De autoria do Cônego José Alves de Souza, compreendia quatro partes: *Rápida visão do passado; Em nosso século; A função do instrumento no culto; e Situação atual*. Souza procurou delimitar, com brevidade, um caminho percorrido nesta matéria ao longo da história, retirando os principais elementos para um olhar contextualizado da reforma litúrgico-musical. Focalizando o século XX, o autor mencionou, comparativamente, três documentos referenciais sobre a utilização de instrumentos no culto, entre os quais, o documento conciliar *Sacrosanctum Concilium* que orientava “encarnar em toda e qualquer cultura o Mistério de Cristo, sem proibir, portanto, que nenhuma forma humana de cultura, primitiva ou não, ocidental ou não, possa manifestar a seu modo sua obra de salvação” (p. 109). O autor também mencionou a recorrência da “exclusão do profano e a possibilidade de que as autoridades competentes julguem conforme as condições sociorreligiosas e culturais de cada povo” (p. 109).

Os instrumentos, para Souza, não obstante a sua função acessória no culto possuem qualidades fundamentais que asseguram o seu objetivo e seu uso:

conservam o primado do texto; o caráter sagrado e o valor da arte. Com referência à situação atual do uso de instrumentos neste contexto imediato do pós-Concílio, denotou perplexidade frente às possibilidades que o documento conciliar trouxe, sobretudo, pelo fato de assumir os elementos da música popular. Preocupou-se, sobremaneira, com experiências inconsistentes, sem o reconhecimento da autoridade eclesial competente no seu papel de formador e não simplesmente, legislador. Com base no artigo 120 da *Sacrosanctum Concilium*, o autor avaliou o uso e as aplicações práticas de alguns instrumentos anteriormente não admitidos e que eram comuns no meio popular: violão, acordeão e percussão.

Sobre este ponto, merece destaque a nota publicada no Comunicado Mensal de agosto e setembro de 1966, em que a Comissão Nacional de Liturgia “resolve aprovar ‘ad experimentum’ o emprego do violão, do acordeon, tambores e similares” (CNBB, 1966, p. 17) com o consentimento do Ordinário local e posterior apresentação de relatório sobre a experiência realizada. Com esta nota, tornava-se oficial algo que já era praticado em pontos isolados do Brasil.

3.2.2.5 Conclusões do II Encontro Nacional de Música Sacra

As conclusões do II Encontro denotavam ainda uma necessidade de releitura do documento conciliar para que as discussões empreendidas fossem interpretadas de maneira equilibrada. Na época, era necessário “se aprofundar no conhecimento das aspirações e exigências da renovação conciliar” (ALBUQUERQUE, 1969, p. 131), tendo por base, os princípios essenciais do documento sobre a liturgia destacados pelo Cônego Amaro na conferência de abertura do Encontro. O texto das Conclusões tinha o objetivo de resumir os pontos fundamentais levantados pelos conferencistas, bem como, ser uma oportunidade de comprometer-se com o projeto de renovação litúrgico-musical em âmbito nacional e regional. O maior desafio apontado pelas Conclusões consistiu em “procurar, por estudos e pesquisas, as constâncias melódicas, polifônicas, rítmicas, formais e instrumentais da música brasileira” (p. 131-132) na tentativa de “criar uma música sacra satisfaça aos múltiplos ambientes socioculturais, tanto dos grandes centros urbanos como também das zonas rurais” (p. 132). De antemão, percebe-se que tal ousadia dispersaria as atenções dos participantes em torno da vastidão de opções dadas pela conjuntura musical brasileira.

3.2.3 O III Encontro Nacional de Música Sacra: refinamentos

O III Encontro Nacional de Música Sacra foi realizado no Rio de Janeiro, RJ, de 3 a 8 de julho de 1967. O tema central foi *Celebração musical da liturgia solene*. Contou com 33 participantes³⁹. Os Encontros anteriores já permitiam, nesta ocasião, um olhar mais amadurecido sobre a questão. O imperativo acerca da necessidade de estudos sobre o assunto deu vazão a numerosas experimentações com diferentes graus de sucesso. O Encontro teve, a seu favor e acima de si, a aprovação da Instrução *Musicam sacram* ocorrida em 5 de março de 1967. Em termos normativos, havia novas questões a serem acatadas, mas que não se sobrepunham aos esforços anteriores, uma vez que as iniciativas encontravam-se alicerçadas no documento conciliar. Neste sentido, os ajustes realizados tendo a Instrução como pano de fundo começaram a ser sentidos mais tardiamente.

Na saudação aos participantes, o Cônego Amaro referiu-se aos documentos que detalhavam a reforma litúrgica e sua “aplicação concreta”, com destaque para a instrução *Musicam Sacram*, promulgada meses antes, que enfatizava o sentido pastoral das celebrações litúrgicas, a participação dos fiéis na ação litúrgica e o “nascimento de um novo gênero na liturgia latina, o canto litúrgico em vernáculo” (p. 1). Neste sentido, o Cônego Amaro reconhece os esforços da Comissão Nacional de Música Sacra que eram convergentes à proposta conciliar e enumerou conquistas a partir do I Encontro no que se refere à organização da liturgia nos regionais, à colaboração de pesquisadores de instituições de ensino, à participação em Congressos e às novas composições em vernáculo.

Esse ano caracterizou-se pela ocorrência do III Encontro Nacional de Música Sacra dissociado do IV Encontro Nacional de Liturgia. Uma das razões apresentadas na ata da reunião da Comissão em 6 e 7 de dezembro de 1966, referiu-se à presença de assessores com temas em ambos os Encontros o que tornaria inviável o trabalho.

³⁹ Participantes: Dom Clemente Isnard (RJ), Amaro Cavalcanti (RJ), Dom Domingos Sanchis (RJ), Pe. Absalão M. Coelho (DF), Ir. Albino Pozzer (RS), Bruno Kiefer (RS), Carlos Mesquitela (ES), Ir. Clotilde Chiara (RJ), Frei Emilio Scheid (RS), Frei Francisco Bouwmeester (MG), Hamiltom C. Lima (BA), Dom João Batista Mota (ES), Dom João Evangelista (RJ), Pe. João M. Mota (CE), Pe. Jocy Rodrigues (MA), Pe. Joel Catapan (SP), Frei Joel Postma (MG), Pe. José Penalva (PR), Pe. José Alves de Souza (RJ), José A. de Almeida Prado (SP), Pe. José Geraldo de Souza (SP), Leonor Costa (RJ), Frei Leto Bienias (RJ), Ir. Maria C. Villac (SP), Pe. Nereu Teixeira (SC), Pe. Ney Brasil (SC), Pe. Nicolas Vale (PE), Pe. Otávio Ritter (RS), Orlando Leite (CE), Osvaldo Lacerda (SP), Pe. Roberto Iannini (MG), Ir. Ruth M. Torgo (RS), Roberto Ferreira (RJ).

Nas reuniões preparatórias, Cônego Amaro apresentou aos membros da Comissão uma primeira proposta de programa para o III Encontro na qual constava: *Estudo da psicologia do povo brasileiro; Estudo sobre a fonética portuguesa e a correspondência com a composição; Recitativos litúrgicos à base da música popular; Atores da celebração litúrgica em correção com a forma musical; e Missa cantada*. O tema sobre a psicologia (musical) do povo brasileiro, após opiniões em contrário, foi descartado devido à sua imprecisão e amplitude. Após discussões sobre a viabilidade do tratamento dos temas apresentados à Comissão, o programa do Encontro ficou assim definido: *As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas* (Padre Nicola Vale); *O que a liturgia pede da música* (Dom Domingos Sanchis, OSB); *Como realizar musicalmente as exigências litúrgicas* (Frei Joel Postma, OFM); *Possibilidades instrumentais na liturgia* (Pe. Penalva); *Fonética e composição musical* (Bruno Kiefer); Criação de recitativos com base na música brasileira (Osvaldo Lacerda). Foram convidados para o Encontro os compositores Edino Krieger e Cesar Guerra Peixe, do Rio de Janeiro, RJ; José Antônio Rezende de Almeida Prado, de São Paulo, SP e Bruno Kiefer, de Porto Alegre, RS. Só consta nos registros a presença de Bruno Kiefer.

3.2.3.1 As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para a melodias litúrgicas

As considerações gerais sobre aspectos mais normativos ficavam a cargo do coordenador da Comissão. A seguir, dava-se oportunidade para o contato com os especialistas e suas contribuições. Neste encontro, Padre Nicola Vale⁴⁰, membro da Comissão Nacional de Música Sacra e da Comissão Regional do Nordeste 2, e na época, estudante de Música na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) foi desafiado a tematizar acerca de *As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para a melodias litúrgicas*. Trata-se de um texto mais técnico, no qual o autor analisou cerca de quinhentas melodias nordestinas a fim de

⁴⁰ Nicola Vale (Nicolaas Gosse Vale) reside atualmente em Maceio, AL. Formado em Filosofia e Psicologia na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) e em Música pela UFPE. Dedicar-se à área de Neuropsicologia. Estas informações foram obtidas na Plataforma Lattes em <<http://lattes.cnpq.br>>. Foram feitas tentativas de contato com este autor por meio de referências acadêmicas do Currículo Lattes e pelas redes sociais, mas não obtive sucesso.

identificar os motivos preferidos nas linhas melódicas e a forma de participação do povo. O Padre Ney Brasil Pereira (2008), um dos participantes do III Encontro destacou, em resenha da obra publicada na Revista de Liturgia, a importância das contribuições deste texto de Vale, para a compreensão da música folclórica como um dos meios para pensar e compor música brasileira na liturgia.

3.2.3.2 A criação do recitativo brasileiro

Na sequência, coube ao Maestro Osvaldo Costa de Lacerda mais uma tarefa de direcionar os caminhos na busca de uma “música brasileira litúrgica”. O texto *A criação do recitativo brasileiro* englobou esse esforço de dar respostas aos anseios da Comissão no seu projeto de reforma litúrgico-musical. Lacerda admitiu que a “criação de recitativos com caráter nacional” (p. 115) era um problema sem solução a médio prazo, relacionado à adoção do vernáculo na liturgia e à necessidade de “aculturação da música sacra no Brasil” (p. 115). A factibilidade do recitativo brasileiro, segundo o autor, requereria a aquisição de “conhecimento intelectual, consciente, de tudo aquilo que caracteriza a música brasileira e que lhe pode servir de material de trabalho” (p. 116).

Após breve introdução, suas justificativas se apoiavam na tese das constâncias ou “elementos musicais característicos da música brasileira” (p. 116) e, em especial, nos argumentos de Mário de Andrade, com extensas citações retiradas no *Ensaio sobre a música brasileira*. Dentro daquilo que pretendia com seu tema, Lacerda se apropriou com bastante criatividade das ideias de Mário de Andrade, procurando focalizá-las na música sacra. O texto preocupou-se em discutir as constâncias rítmicas, melódicas, harmônicas, polifônicas, tímbricas e formais. Para cada uma das constâncias, Lacerda teceu breves considerações ratificadas pelos escritos de Mário, chamando a atenção para o uso abusivo de algumas constâncias. Lacerda priorizou as constâncias melódicas, mostrando as várias possibilidades a partir de fragmentos encontrados na música nacional para, em seguida, exemplificar com criações próprias. Seu parecer sobre as constâncias esteve em conformidade com o texto anterior sobre esta temática: a inexistência de constâncias harmônicas e a constatação das constâncias polifônicas sugerindo que o emprego discreto significaria reforço na música nacional.

Por fim, Lacerda resumiu a questão afirmando:

Nesta primeira etapa, mais urgente, da criação do recitativo brasileiro e em obediência à própria natureza do recitativo, o compositor sacro deveria concentrar sua atenção, preferivelmente, no estudo e aproveitamento de nossas constâncias melódicas.

A utilização das demais constâncias, que viriam reforçar o caráter brasileiro do recitativo e, nesse sentido, dar-lhe maior sutileza, poderia ser deixada para uma etapa posterior. (LACERDA, 1969, p. 121).

3.2.3.3 Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos

Paralelamente ao amadurecimento das reflexões sobre a adaptação do canto litúrgico à cultura brasileira, surgiu a necessidade de dar maior fundamentação litúrgica aos participantes do Encontro. A Comissão Nacional de Música Sacra propôs um tema geral *Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos* que englobou o parecer de três especialistas: Dom Domingos Sanchis, Frei Joel Postma e Padre José de Almeida Penalva. São textos inéditos, de fundamental importância para perceber o contexto das questões emergidas no processo.

Coube a cada autor discorrer sobre um aspecto em diálogo com os demais. Tratava-se de temas que haviam despontado nos encontros anteriores para os quais se buscou uma solução o mais argumentativa possível. Os títulos eram de certo modo provocativos dentro das reflexões nascidas no contexto da reforma: 1) *O que a liturgia espera do músico*; 2) *Como realizar musicalmente as exigências litúrgicas*; e 3) *Possibilidades instrumentais na liturgia de hoje*.

O primeiro texto ocupou-se em olhar o músico e a música a partir da liturgia. Dom Sanchis inicia seu texto propositivo, reconhecendo uma tensão entre músicos e os promotores da reforma devido a não coincidência de valores de uma parte e de outra. O texto estava dividido em três partes: *Será a liturgia arte musical?*; *O que a Igreja pede ao músico*; e *O músico e a liturgia*. Convém destacar alguns pontos de cada uma das partes para se perceber o pensamento geral.

Em *Será a liturgia arte musical*, Sanchis distinguiu o modo como o canto litúrgico era tratado, sobretudo, com vistas a acentuar o seu caráter “em torno da Palavra”. Segundo o autor, o canto em torno da Palavra atinge em profundidade o ser religioso, impregnando-lhe o consciente e o inconsciente. A expressão ritual reconhece a função catártica da música, ao conceber sua capacidade de revelar o mistério da presença de Cristo na ação litúrgica da Igreja.

Em *O que a Igreja pede ao músico*, considerou que o músico tem autonomia para exercer a sua arte musical na liturgia (dimensão cultural), baseado no argumento de que “a cultura para ser cultura animada pelo cristianismo não precisa ser cultura explicitamente orientada, girando em torno de um enunciado cristão” (p. 8). Neste sentido, a Igreja pede ao músico que exerça seu múnus cultural com toda a liberdade e aprimoramento técnico-artístico, conforme as leis próprias de sua arte, sem descuidar das razões de ser da música litúrgica. Por fim, em *O músico e a liturgia* expôs as três condições práticas fundamentais às quais o músico litúrgico deveria se submeter: o serviço da Palavra, à comunidade e à ação litúrgica (*actio sacra*).

Frei Joel Postma⁴¹, em *Como realizar musicalmente as exigências litúrgicas*, fez o caminho discursivo inverso. Se para Dom Sanchis importava “o que a liturgia espera do músico”, Postma encarava o tema a ele proposto, com ênfase na arte musical confrontada com a liturgia. Por ser um texto mais técnico, o desenvolvimento do tema contou com quatro partes. Na primeira, *Os diversos atores do canto litúrgico e suas respectivas funções*, afirmou, com base nos artigos 26, 28 e 29 da *Sacrosanctum Concilium*, que o canto na celebração litúrgica manifestava a unidade e organicidade dos diversos atores e funções⁴². Aqui, não se admitiu unicamente o caráter hierárquico da celebração, tão acentuado no ambiente pré-conciliar, mas a ministerialidade da Igreja como fundamento da reforma. Na segunda parte, *A salmodia e os cantos processionais*, ocupou-se a analisar os vários elementos cantados e as possibilidades formais e funcionais na liturgia. Na terceira, *A*

⁴¹ Frei Joel Postma é frade franciscano, compositor, regente e organista. Nascido em Haia, na Holanda, no dia 8 de março de 1929. Diplomou-se em 1959, no Instituto Holandês de Música Sacra, tendo como principais mestres Albert de Klerk (órgão) e Herman Strategier (harmonia e contraponto). Vindo para o Brasil, dedicou-se à música sacra. Foi assessor de música litúrgica da CNBB entre 1983 e 1997, sendo responsável pela publicação dos quatro volumes do Hinário Litúrgico (Disponível em: <<http://www.ofm.org.br/default.asp?pag=p000057>>. Acesso em: 10 fev. 2014)

⁴² 26. As ações litúrgicas não são ações privadas, mas celebrações da Igreja, que é “sacramento de unidade”, isto é, o povo santo unido e ordenado sob a direção dos Bispos. Por isso, estas celebrações pertencem a todo o Corpo da Igreja, e o manifestam e afetam; mas atingem a cada um dos membros de modo diferente, conforme a diversidade de ordens, ofícios e da participação atual. [...] 28. Nas celebrações litúrgicas, cada qual, ministro ou fiel, ao desempenhar a sua função, faça tudo e só aquilo que pela natureza da coisa ou pelas normas litúrgicas lhe compete. 29. Também os ajudantes, leitores, comentadores e componentes da “Schola Cantorum” desempenham um verdadeiro ministério litúrgico. Portanto, cumpram sua função com aquela piedade piedade e ordem que convém a tão grande ministério e com razão deles exige o Povo de Deus. Por isso, é necessário que, de acordo com as condições de cada qual, sejam cuidadosamente imbuídos do espírito litúrgico e preparados para executar as suas partes, perfeita e ordenadamente. (CONCÍLIO VATICANO II, 1983).

*cantilação*⁴³ das leituras e das preces na missa, aplicou-se aos elementos rituais apontados pelo título. Por fim, na quarta parte, *Valor e limite do Lied*⁴⁴ na liturgia, considerou a necessidade de utilização dos textos bíblicos (conteúdo e linguagem), aliado ao caráter funcional da música litúrgica.

Para encerrar esta trilogia, o texto *Possibilidades instrumentais na liturgia de hoje*, de autoria de Padre José de Almeida Penalva⁴⁵, expôs um campo imenso de estratégias de discussão e aplicação do tema. Penalva, no âmbito das discussões ocorrentes no primeiro tempo da reforma, foi classificado, ao lado de Osvaldo Lacerda e Jaime Diniz, como pertencente ao grupo dos esteticistas cuja característica principal era a exigência de “uma música mais elaborada, mais erudita para a liturgia, em contraposição a um estilo mais popular, mais despojada e funcional, postulado pelos ‘pastoralistas’” (WEBER, 2009, p. 14). Os representantes dos pastoralistas⁴⁶ não foram nominados, mas compunham-se, em princípio, de membros da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, coordenada pelo Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque. Contrariando o rótulo de esteticista a ele atribuído, Penalva apresentou um texto bastante claro acerca de sua posição, deixando de lado uma discussão que, aqui no Brasil, “parafraseava” o modo de encaminhar as questões cruciais da reforma no âmbito da Santa Sé, durante a elaboração da Instrução *Musicam Sacram*.

No início do texto, apresentou o problema da música sacra sob dois aspectos: o estético e o pragmático. Escreveu: “para podermos entender de que modo se gera, em concreto, a liturgia como Sinal e, mais em particular, a Música Sacra como Sinal, importa atentar para suas dimensões: a estética e a Sacralidade.” (p. 2). Para ele, “o pragmatismo e o esteticismo correspondem a duas vertentes do espírito humano, a dois aspectos paradoxais do mesmo mistério da Igreja. O pragmatismo

⁴³ Definição do próprio autor: “Cantilação é proclamação solene da Palavra por meio de uma espécie de recitativo, cujo elemento principal é o texto e cujo elemento rítmico-melódico tem um papel muito reduzido.” (p. 10).

⁴⁴ Id., p. 1: “O Lied é um conjunto de estrofes (com ou sem estribilho) cuja melodia se repete, mas cujo texto cada vez muda.”

⁴⁵ José de Almeida Penalva, missionário claretiano, nasceu em Campinas, SP em 1924. Além dos estudos eclesiásticos, estudou composição com Damiano Cozzella e Savino De Benedictis e na Academia Santa Cecília de Roma, com Boris Porena. Foi professor na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Fundador e Presidente da Sociedade Pró-Música de Curitiba. Escreveu peças para coro, piano, música de câmara e música sacra. Faleceu em 2002. (Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em 10 fev. 2014).

⁴⁶ Este embate entre esteticistas e pastoralistas foi uma tendência inicial mais ou menos generalizada. As discussões sobre a música litúrgica ora pendiam para um lado ora para outro. No entanto, as contribuições e concessões de ambas as partes foram determinantes para o futuro da música litúrgica em geral. A síntese não se deu pela via do diálogo como se verá mais adiante.

preocupando-se mais com a santidade, o esteticismo com a excelência de formas”. (p. 3). Fez recurso à definição de música sacra corrente em alguns documentos da igreja que apontavam para essas dimensões: “santidade e excelência de forma” ou formas simultaneamente sacras e artísticas” ou ainda “a santidade e a bondade das formas”. A seguir, afirmou que “a estética é como o corpo da Música Sacra a ser informado pela alma que é a sacralidade” (p. 3). Neste sentido,

O compositor [...] valendo-se dos recursos da técnica e de sua intuição, deve transpor para sua obra de modo simbólico, as características religiosas da vivência litúrgica; e a analogia que estabelece gerando-se o sinal; ou ainda, valendo-se de elementos musicais reiteradamente ligados com fenômenos religiosos, ele comunica à sua obra essa religiosidade, transformando-a também, desta forma, em Sinal sagrado.” (PENALVA, 1967, p. 3).

Pelas disposições acima, o texto foi dividido em duas partes, a saber, *Música litúrgica instrumental em sua dimensão fundamental – excelência das formas*, na qual procura responder a duas questões: Que instrumentos são permitidos hoje na liturgia e Como promoveremos uma conveniente valorização da música instrumental na liturgia. Na segunda parte, dedicou-se à dimensão pragmática com o tema *Música litúrgica em sua dimensão específica: santidade* na qual tratou de dois pontos: Música litúrgica instrumental sinal de santidade pelas analogias que com ela guarda e Música litúrgica instrumental, sinal de santidade pelas concomitâncias que condicionam a relação entre música e atitude religiosa. Concluiu reforçando que ambas as dimensões, estética e de santidade, eram essenciais para a música litúrgica. Referiu-se também à promoção de centros de formação responsáveis por um trabalho metódico na criação de uma música sacra instrumental para o canto em vernáculo, ressoando as prescrições conciliares. Referiu-se ainda que, de posse dos alicerces artísticos, se empreendesse a busca de profundidade no sentido da música sacra em seu sinal sagrado, utilizando-se de todos os recursos instrumentais primitivos, folclóricos ou não, clássicos ou modernos, sobretudo, os que guardarem relações com a Música Sacra, quer por suas características intrínsecas, quer pelos condicionamentos históricos. Por fim, a valorização inicial do órgão, do violão, das flautas e dos metais, com o seguinte teor:

- o órgão: de sentido artístico e sagrado, por suas qualidade intrínsecas e pelo condicionamento histórico.
- o violão: que tem a seu favor as qualidades intrínsecas e a tradição bíblica e folclórica das cordas;

- as flautas: pela analogia com o órgão e pela tradição bíblica, folclórica e eclesiástica;
- os metais – trompete e trombone: pela tradição bíblica e eclesiástica da renascença. (PENALVA, 1967, p. 19)

3.2.3.4 Música e língua

Entre os representantes leigos convidados esteve o maestro Bruno Kiefer⁴⁷. O desafio que lhe coube foi a discussão do tema *Música e língua*⁴⁸. Este texto que figurava entre os escritos acadêmicos do autor, foi publicado, posteriormente, em *Elementos da linguagem musical* (1969). Kiefer afirma, inicialmente, que a “criação de um novo repertório da Música Sacra há de girar em torno de dois polos: a comunidade e a língua.” (p. 1). Para tanto, o autor assumiu como ponto de partida, três aspectos que se relacionavam ao tema proposto: “1) uma comunidade que, reunida em círculo, festeja; 2) uma comunidade que usa meios de expressão diferentes do cotidiano; 3) uma comunidade que, se não dança como na antiguidade, pelo menos canta.” (p. 1). Afirmou, deste modo, que “a música sacra nova deve ter as suas raízes na língua”, pois, ela é a “expressão da alma do povo”. (p. 2).

Kiefer desenvolve sua argumentação a partir da afirmação de que “o ritmo é uma linguagem”. A partir daí, o texto orbitou entre o “significado da palavra” e as “fontes do ritmo musical” para os quais levantou vários pontos de interesse mais focalizado que não convém reproduzir para os fins deste trabalho. Entre as conclusões estava a ideia de que “na composição da nova música sacra a língua – através de seu ritmo, sua melodia embrionária e do sentido do texto – deve ser a principal fonte de inspiração [...] isto implica que os textos devem ser bons.” (p. 10).

3.2.3.5 Conclusões do III Encontro Nacional de Música Sacra

O texto das *Conclusões* quis sintetizar o pensamento comum dos participantes do III Encontro para confirmar a validade das discussões apresentadas. Nota-se como as conclusões, de início, estão pautadas no pensamento de Joseph Gelineau,

⁴⁷ O compositor e musicólogo alemão Bruno Kiefer (1923-1987), formou-se em Música no Instituto de Belas Artes da UFRGS em Porto Alegre, RS.

⁴⁸ Em ata da Comissão, consta que o tema proposto ao autor seria Fonética e composição musical. Não há registro dessa delimitação nem se indicam as razões de tal alteração.

em especial, quando se discute o papel da música a serviço da Palavra e da Comunidade. Não obstante a não sobreposição do critério estético sobre esta “dupla referência” era necessário reconhecer a importância da arte e do artista para exprimir a liturgia em sua dimensão sensível. A obra de arte não seria um fim em si mesma, mas epifania e irradiação do mistério. Outro aspecto de interesse foi a relação entre música e língua. Destaca-se o argumento de Kiefer quando relatou que “por meio da língua revela-se a alma do povo” (ALBUQUERQUE et al., p. 139). A expressividade da língua é resultante do ritmo poético manifesto e da música embrionário contida na língua.

Outro pensamento comum foi a ênfase dada aos diferentes atores do canto litúrgico no desempenho de seu ministério litúrgico de forma competente e funcional com implicações também sobre os compositores, cujas criações deveriam estar coerentes com a norma litúrgica e artisticamente elaboradas. Aqui também se apontou a necessidade de melhorar o entrosamento entre os liturgistas e músicos.

Sobre o recitativo, os argumentos reforçaram os pontos levantados por Osvaldo Lacerda, destacando-se a necessidade de estudar as constâncias para utilizá-las com maior proveito, respeitando a diversidade musical do povo brasileiro nas diferentes regiões.

Com relação às possibilidades instrumentais, foram estabelecidos alguns princípios a fim de atender os requisitos da dimensão estética e da dimensão da sacralidade. Merecem destaque, na dimensão estética, o incentivo à formação musical e litúrgica dos vários segmentos eclesiais e a dinamização dos chamados “centros de atividade litúrgica”. Na dimensão da sacralidade, referiram-se à exploração dos recursos instrumentais que “possibilitem uma expressão musical verdadeiramente religiosa que se constitua em autêntico sinal litúrgico” (ALBUQUERQUE et al., p. 142).

3.2.4 O IV Encontro Nacional de Música Sacra: “guinada pastoral”

O IV Encontro Nacional de Música Sacra foi realizado no Rio de Janeiro, RJ, de 7 a 12 de julho de 1968, com o tema *A composição sacra de hoje*⁴⁹. O Encontro foi dividido em suas seções com temas na linha da função ministerial e na linha da aplicação da folcmúsica brasileira à liturgia. Nesta ocasião, o padre José Henrique Weber, passou a coordenar a Comissão Nacional de Música Sacra. Pe. Weber doutorou-se em Canto Gregoriano no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma. Logo que retornou ao Brasil, foi imediatamente absorvido para auxiliar na continuidade do projeto de reforma litúrgica. Weber que havia acompanhado à distância, os primeiros passos do projeto, assumiu a coordenação da Comissão, no lugar do Cônego Amaro que assumiu a função de secretário da Comissão Nacional de Liturgia. Não há um registro desta transição nos Comunicados Mensais da CNBB, razão pela qual, não se sabe o que levou os membros do Secretariado e da Comissão à escolha de seu nome. A principal suspeita recaiu na solução de uma problemática citada *en passant* pelo próprio Weber, no seu relato *A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil: recuperação da memória histórica*, publicado em 2009. Segundo ele, sua entrada na Comissão deu-se para dissolver um empasse que se havia estabelecido entre os pastoralistas e esteticistas.

A pauta do IV Encontro era bem extensa para os cinco dias previstos. No programa original, constava que a discussão do tema principal ficaria a cargo do Padre Joseph Gelineau, especialmente convidado. Numa versão posterior, devido à ausência deste conferencista, optou-se por uma discussão da temática entre os participantes. Deste modo, pôde-se cumprir o programa dentro das possibilidades e com os demais temas previstos. Weber, em tradução a partir do francês, apresentou os seguintes temas para o IV Encontro: “a) A tarefa do compositor sacro hoje. b) Análise de músicas folclóricas típicas de diversas regiões do Brasil e sugestões para uma possível utilização na liturgia. c) Análise das últimas produções litúrgico-musicais, principalmente, as que têm por base a folcmúsica.” (WEBER, 1971, p. 136). A citação pareceu não ter sido feita com base documental, pois há omissões em relação ao programa do encontro. No CDI-CNBB foram encontrados todos os textos do IV Encontro, à exceção de *O coral litúrgico e a sua função hoje*.

⁴⁹ Não há registros acerca do número de participantes destes Encontro.

Implicações litúrgicas, pastorais, musicais sobre a integração do coral na participação cantada com o povo e demais atores da liturgia, de autoria de Weber. Sobre o item a, sabe-se que era o tema geral do Encontro. Quanto aos demais, pode-se tratar-se de uma condensação dos textos, ambos de 1968, de Padre José de Almeida Penalva (*Algumas constâncias melódicas da música folclórica do Paraná*), Padre José Geraldo de Souza (*Alguma contribuição melódico-rítmica da música folclórica paulista*), que foram depois condensados e publicados em *Música brasileira na liturgia* sob o título de *Elementos de rítmica musical no folclore brasileiro*.

3.2.4.1 Introdução geral. Função ministerial da música na liturgia

O Padre José Weber, coordenador da Comissão, ficou encarregado de introduzir o IV Encontro. Com o texto *Introdução geral. Função ministerial da música na liturgia*, a exemplo de Encontros anteriores, trouxe à tona elementos de discussão pinçados dos documentos conciliares. Em si, não apresentou novidade em relação a outros encontros. Pode-se dizer que era um texto independente, devido a que o autor não havia participado das edições anteriores. Iniciou contrapondo o passado e o presente (1968), ou seja, da posição jurídica e estética desligada da ação litúrgica à posição dada pela função ministerial da música litúrgica. Para sustentar esta “posição atual” procurou afirmar a “estética litúrgica”, a saber, uma estética limitada à função. Escreve

a música litúrgica tem também a sua própria estética e função decorrentes da natureza e da finalidade da liturgia e dos ritos em concreto: tem a sua ‘função ministerial’ [...]. A condição para uma música ser sacra, é de participar da sacralidade da liturgia, nela integrando-se e tornando-se liturgia, que é o culto público da Igreja como Comunidade.” (WEBER, 1968a, p. 4).

O autor, todavia, não convence o leitor de sua posição antiestética, por estar comprometido em demasia com a norma conciliar que limitava a reflexão acerca dos detalhes da reforma a partir de seu caráter prescritivo e não reduzido, portanto, à estética *l’art pour l’art*. Ao fim, reiterou os condicionantes da música litúrgica já elencados pelo Cônego Amaro nos encontros anteriores, sobre as três exigências da função ministerial: a) a música deve expressar o sentido e a natureza de cada rito; b)

a música necessita de ministérios específicos e a participação dos fiéis na ação litúrgica; c) a execução esteja ao alcance dos ministérios.

3.2.4.2 O coral litúrgico e a sua função hoje. Implicações litúrgicas, pastorais, musicais sobre a integração do coral na participação cantada com o povo e demais atores da liturgia

Outro texto de autoria de Padre Weber não foi encontrado no CDI-CNBB, ao menos, nas seções dedicadas à música litúrgica. Sabe-se que integrou as discussões do IV Encontro devido a ter sido mencionado nas *Conclusões*. Trata-se de *O coral litúrgico e a sua função hoje*, que foi publicado posteriormente nos Estudos da CNBB em 1976. O texto discutiu o coral litúrgico em nova configuração a partir da reforma litúrgica, sobretudo, para confirmar a sua função ministerial. A preocupação do autor é referida pelo subtítulo *Implicações litúrgicas, pastorais, musicais sobre a integração do coral na participação cantada com o povo e demais atores da liturgia*. Assim, partindo de conceitos básicos e de noções históricas, argumentou sobre a posição atual (1968) do coro, no sentido de reorientar sua função que após a reforma ficou descaracterizada devido a dificuldades e possibilidades de interpretação dos textos normativos. Segundo o autor, as prescrições dos documentos conciliares tiveram implicações na natureza e na função do coro na liturgia. Este texto prescritivo, portanto, desenvolveu a posição da Instrução *Musicam Sacram* sobre o coral na liturgia e concluiu referindo-se à necessidade de “dar uma adequada formação aos cantores para serem imbuídos do espírito da liturgia e serem os seus intérpretes para a assembleia” (WEBER, 1976, p. 161). O texto, devido ao tom pastoral, não propõe uma sistemática para a formação dos cantores.

3.2.4.3 O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje (1968). Implicações litúrgicas, pastorais e musicais sobre a integração do órgão e de outros instrumentos na liturgia atual

Outro texto de Weber retomou a temática dos instrumentos musicais na liturgia, com o título *O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje (1968)*. *Implicações litúrgicas, pastorais e musicais sobre a integração do órgão e de outros*

instrumentos na liturgia atual. Representa uma continuidade e ampliação dos argumentos apresentados pelo Cônego José Alves de Souza no II Encontro⁵⁰ Nacional de Música Sacra e pelo Padre José de Almeida Penalva, no III Encontro⁵¹. Ressaltou-se, no texto, uma boa articulação entre os documentos conciliares, frutos de uma leitura de contexto acerca da posição dos documentos em relação ao uso de instrumentos. O texto está dividido em duas grandes partes. Na primeira parte: *O que é um instrumento musical; Os instrumentos nas religiões não cristãs*. Na segunda parte, intitulada *Os instrumentos no culto cristão*, enumerou diversos pontos de discussão históricos e funcionais. Na conclusão, Weber afirmou que a “prática instrumental deve ser vista sob à luz da funcionalidade em relação à Palavra, ao rito e à assembleia”, ou seja, confirmava-se o argumento da primazia do canto litúrgico. Esta posição pareceu bem resolvida no aspecto pastoral, ao mesmo tempo em que desprivilegiou os esforços em prol da arte musical na liturgia, presente na pauta dos esteticistas. Este texto, posteriormente, foi publicado no apêndice de *Estudo sobre os cantos da missa* (CNBB, 1976a).

3.2.4.4 Algumas observações sobre a música litúrgica em vernáculo

Sob a responsabilidade do Padre José Geraldo de Souza, *Algumas observações sobre a música litúrgica em vernáculo* apareceu como uma tentativa de direcionar a ação dos “pioneiros” da composição litúrgica brasileira. O autor justificou-se, de início, apontando a sistemática de seu trabalho, que consistia na crítica da “criação de um ‘corpus’ de música sagrada em língua portuguesa”, tomando por base, três produções: 1) Povo de Deus, série proposta pela Comissão Nacional de Música Sacra; 2) Cantemos ao Senhor, de autoria de Ir. Maria da Conceição Villac; e 3) Vigília Pascal, de autoria de Frei Emilio Scheidt. O Padre José Geraldo de Souza limitou-se à revisão da prosódia e da harmonia e chamou a atenção para o cuidado na apresentação estética do material e suas indicações didáticas para auxiliar os agentes na sua propagação dessas produções.

⁵⁰ Uso de instrumentos.

⁵¹ Possibilidades instrumentais na liturgia.

3.2.4.5 Algumas constâncias melódicas da música folclórica no Paraná

Em *Algumas constâncias melódicas da música folclórica no Paraná*, Padre José de Almeida Penalva apresentou o resultado de uma coleta do repertório folclórico paranaense. Tal estudo, solicitado especialmente pela coordenação da Comissão Nacional de Música Sacra, tinha o propósito de mapear os materiais musicais de diferentes regiões do Brasil. O estudo limitou-se, segundo o autor, “à transcrição e análise do aspecto melódico das peças” (p. 3) recolhidas do litoral paranaense, em meio fonográfico, pelos professores Fernando Correia de Azevedo⁵² e Inami Custódio Pinto. Foram, ao todo, 68 peças, nas quais se procurou descobrir as constâncias melódicas nas formas (elementares, desenvolvidas e variantes), nos modos (maior, lídio e mixolídio) e nas fórmulas (iniciais, cadenciais intermediárias, cadenciais finais, sequenciais e cursivas). O autor, após elencar essas constantes, propôs “inspirações para o trabalho de aculturação da música sacra”, retomando as conclusões do II Encontro Nacional de Música Sacra que apontava “a necessidade de sintonizar a composição litúrgica com a psicologia musical do povo brasileiro, usando, como primária fonte de inspiração, as constâncias da música folclórica” (ALBUQUERQUE, 1969, p. 132). Penalva, amparado na análise das constâncias, afirmou que “buscar no folclore inspiração para criar Música Sacra, é válido, [...] por que ela [a música nativa] ao contrário da música popularesca, por razões as mais diversas apresenta qualidades intrínsecas de distinção, por vezes surpreendentes. (p. 38). O contato com essa música nativa, aliado ao discurso acerca da música litúrgica, levou-o a ponderar que

o canto guarda uma relação estreitíssima e profunda com o texto, não no sentido superficial de maior correção prosódica, nem no sentido de expressivismos descritivos, mas no de uma identificação profunda e imponderável que comanda as variantes que surgem de estrofe em estrofe.

O folclore pode inspirar. Mas importa criar. (PENALVA, 1968, p. 38-39).

Penalva reconheceu no folclore um elemento de inspiração que não deveria limitar a capacidade criadora do compositor qualquer que seja sua finalidade, marcadamente no campo da música sacra.

⁵² Segundo Penalva: “Os textos das peças pertencentes à coleção Azevedo, foram transcritas com auxílio da obra literária do Professor Fernando: ‘Aspectos Folclóricos do Paraná.’” (p. 3).

3.2.4.6 Alguma contribuição melódico-rítmica da música folclórica paulista

No texto *Alguma contribuição melódico-rítmica da música folclórica paulista*, o Padre José Geraldo de Souza, além dos créditos referentes à Comissão Nacional de Música Sacra, acrescentou os da Associação Brasileira de Folclore. O autor, apoiado no artigo 61 da Instrução *Musicam Sacram*, reconheceu os esforços que têm sido feitos em favor das “expressões musicais características”. Souza assumiu o desafio de “aprofundar, ampliar e codificar, se possível, nossas ‘constâncias’ musicais” (p. 1) em continuidade com as contribuições trazidas por ele ou em parceria, em Encontros anteriores, ou propriamente, pela publicação de *Folcmúsica e liturgia*. Os materiais musicais apresentados no texto estão respaldados na obra de gerações de pesquisadores sobre o folclore que o autor reproduz como “contribuição melódico-rítmica” da área paulista⁵³. As observações apresentadas por Souza classificam-se de acordo com a importância dos casos: ritmo, melodia e algumas observações estéticas. “A exemplificação de cada constância, ocorrência ou fato estético é, apenas, a necessária, supondo-se já musicalização especial com relação à composição e com relação aos conhecimentos estéticos imprescindíveis, especialmente de análise musical” (p. 3).

3.2.4.7 O povo participante na liturgia atual

Partindo da “participação dos fiéis nos atos litúrgicos como princípio fundamental” (p. 1) proveniente do Concílio Vaticano II, o Cônego Amaro apresentou como essa participação foi concebida ao longo da história. O autor expôs, com base no texto de Sanchis⁵⁴ (1966) e Padre Jungmann⁵⁵, uma antinomia entre o progresso estético e a não participação do povo ou, dito de outra maneira, o domínio da preocupação estético-artística e a decadência do senso litúrgico. Atento, sobretudo,

⁵³ Do autor: Examinou-se, então, o rico espólio resultante das pesquisas, que após os pioneiros – Amadeu Amaral, Mario de Andrade [...], Oneyda Alvarenga e Rossini Tavares de Lima – o vem enriquecendo os folcloristas M. de Lourdes Borges Ribeiro e Americo Pellegrini Filho, Fernandes Florestan e J. Batista Conti, Gracita Miranda e Marina de Andrade Marconi, Ruth Guimarães e Geraldo Brandão, Kilza Setti, M. de Lourdes Gimenez e alguns outros não menos ilustres estudiosos.

⁵⁴ Texto apresentado no II Encontro Nacional de Música Sacra, em 1966, como título *Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos. 1 - O que a liturgia espera do músico*.

⁵⁵ Padre Joseph Andreas Jungmann discursou na Semana Internacional de Estudos Musicais em Friburgo, na Suíça, em 1965. O Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque esteve presente neste evento. (SOUZA, 1968, p. 1).

aos documentos pós-conciliares, desenvolveu seu discurso sobre a participação apoiado em três pontos inter-relacionados: a) a participação do povo é uma exigência do Primado da Palavra: “mais importante que qualquer realização artística, a palavra e sua inteligibilidade pelo povo estão em primeiro lugar.” (p. 12); b) a participação do povo é uma exigência da vivência comunitária: “pela índole comunitária e hierárquica da celebração, Missa, sacramentos e ofício tornam-se os polos de uma manifestação sonoro-litúrgica da assembleia, exprimindo a sua vivência na celebração do mistério da celebração” (p. 13); e c) a participação é uma exigência da própria ação litúrgica: “a própria natureza da liturgia comunitária que requer a participação do povo” (p. 13).

Na conclusão *Alguns problemas sobre o canto do povo* no qual o autor retomou alguns pontos levantados em sua conferência *A participação ativa do Povo na assembleia eucarística e o problema do Canto na Liturgia*, durante o I Encontro Nacional de Liturgia, em 1964, com destaque para a estética do canto do povo. Escreve:

[...] precisa ser arte verdadeira e ser obedecida a correção musical de forma, ritmo, harmonia, enfim da composição como tal. Todavia, o canto do povo tem suas características próprias, muito mais que uma correção melódica, rítmica e harmônica.

As regras litúrgicas e pastorais já fazem exigências que constroem o compositor na sua tarefa. [...] As correlações com a música popular ou erudita muitas vezes são desmontadas; a verdade é que o canto popular litúrgico é um gênero específico entre os demais gêneros da música sacra.

É preciso, portanto, aprofundarmo-nos em sua conceituação, em sua composição e em sua experimentação nas comunidades que o utilizam para encontrarmos os meios de expressão para sua vivência litúrgica. (ALBUQUERQUE, 1968, p. 15).

3.2.4.8 Conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra

O “pensamento comum” dos participantes na *Conclusões* estendeu-se sobre os temas tratados, na busca de sumarizar algumas linhas de ação. Uma vez que a maior parte das conclusões retomavam os textos do Encontro, merece destaque o trabalho coletivo ao redor do tema *Tarefa do compositor sacro atual* que seria assumido pelo Padre Joseph Gelineau. A primeira conclusão a que se chegou é que o compositor precisa sintonizar sua tarefa artística com as exigências litúrgicas que, por sua vez, ressoavam nas exigências de funcionalidade e exigências pastorais. As exigências técnicas diziam respeito ao conhecimento musical em sintonia com a

“alma do povo” adquirido por meio de instituições formadoras no campo da música sacra. As exigências litúrgicas supunham o aprofundamento dos princípios e prática da liturgia renovada, “conscientes da dinâmica da ação litúrgica em seu todo e do papel da música em cada rito” (p. 149). As exigências de funcionalidade davam ênfase à música a serviço da liturgia percebida como “a expressão da comunidade reunida em assembleia.” (p. 149). Por fim, as exigências pastorais, que destacavam o valor do canto como elemento de promoção da participação dos fiéis na ação litúrgica. Estas exigências, por conseguinte, redundaram em desafios para a prática de músicos e compositores, sobretudo, no manuseio de estilos diversificados, com atenção especial para os textos a serem musicados.

4 “MÚSICA BRASILEIRA NA LITURGIA”: IDEAIS, IDEIAS E ESCOLHAS NO CAMINHO DA OBRA

Por fim, a obra “pronta”, na efervescência da reforma litúrgico-musical no Brasil e tendo como pano de fundo um lastro de discussões que apontavam caminhos para a renovação litúrgico-musical, ainda longe de se tornar factual. Os autores, não somente da obra, mas do processo em sua totalidade, demonstraram o mesmo arrojo do papa Paulo VI, quando optaram por iniciar, sem demora, um projeto que ressoasse por toda a Igreja a essência do Concílio Vaticano II. O projeto foi, certamente, maior que a obra, pois dizia respeito à proposição de uma guinada eclesiológica que, além de se contrapor ao modelo passado, teria a responsabilidade de orientar os receptores para a justa interpretação e minimizar os riscos de dogmatização da norma conciliar.

A publicação de *Música Brasileira na Liturgia* em 1969 pode ser considerada a primeira sistematização em prol da musicologia litúrgica no Brasil após o Concílio Vaticano II. A obra reúne textos inéditos de conferências proferidas nos II, III e IV Encontros Nacionais de Música Sacra, selecionados pela Comissão Nacional de Música Sacra, sob a coordenação do cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque. Além dos textos das conferências, foram editadas em apêndice as conclusões de cada um desses Encontros. As conclusões ajudaram a formular as primeiras impressões sobre a recepção das ideias apresentadas e as possíveis ressonâncias para a continuidade do projeto. Apareciam como uma espécie de carta final dos Encontros cuja função era orientar, incentivar e animar os agentes da música litúrgica.

Em *Música brasileira na liturgia*, vê-se um empenho institucional singular em favor da reforma. Mais do que uma reunião de textos escolhidos, vislumbra-se uma soma de propósitos assumidos coletivamente e levados a efeito em diferentes partes do país. Os Encontros Nacionais de Liturgia e, posterior e simultaneamente, os de Música Sacra, ao mesmo tempo em que expunham os fundamentos da reforma, estimulavam os agentes a explorarem a vastidão de possibilidades nos seus locais de origem, sobremaneira, em conformidade com e a partir dos Regionais da CNBB.

Música brasileira na liturgia discute temas fundamentais para a reforma litúrgico-musical, em especial, na formulação de critérios para sua implementação. Havia modelos a serem aproveitados, isto é, as produções de outros países,

maturadas no *pré* e *peri* Concílio, sobretudo na França, Itália e Alemanha. Restava saber os referenciais e materiais nos quais os estudiosos da “nova” música litúrgica daqueles países haveriam se apoiado. Suspeita-se que essas iniciativas encontravam-se no tempo de maturação do Movimento Litúrgico e apoiadas nos estudos consistentes realizados nesse contexto, na primeira metade do século XX. Não se sabe ao certo, entretanto, se a tradição musical desses países foi determinante para deslanchar a reforma/renovação litúrgico-musical. De momento, o que se tem é que a qualidade das reflexões eram, em si, muito boas.

Se é possível falar de musicologia litúrgica brasileira no âmbito do catolicismo, sobretudo no período pós-conciliar, isto se deve, em parte, à publicação de *Música brasileira na liturgia*, ou antes, de *Folcmúsica e liturgia* que esteve diretamente envolvida, por ser resultante de uma conferência apresentada no I Encontro Nacional de Música Sacra, em 1965. No conjunto, ambas apontam direções bem concretas para pensar um tipo de reforma, entre a possível variedade de recepções deste empenho, sentida em diferentes regiões geográficas e culturais do Brasil. Apesar de identificar esses esforços e uma parte de sua ressonância, sobre a qual, todavia, não me alargarei em análise para manter o foco do trabalho, não se percebia, no Brasil, uma musicologia litúrgica consolidada, ao menos até aquele momento.

Estudos anteriores sobre a música litúrgica, ou apropriando-se de materiais musicais no contexto da reforma, foram sistematizados mais no âmbito teológico-litúrgico do que propriamente musicológico. Diferentemente da busca empreendida nesta tese, as pesquisas não focalizaram o processo da renovação e a sua história institucional a partir de fontes documentais, não obstante o conhecimento de sua localização. Seria necessário, para tanto, um esforço metodológico e interdisciplinar que pesquisadores que se empenharam nesse caminho, em geral, ligados ao clero, não deram conta de realizar, dadas as aberturas e fechamentos próprios da Igreja, sobretudo, referindo-se a olhar para dentro de si mesma. Vale considerar, não obstante o que se constatou, que alguns textos circunscritos à primeira fase do processo de reforma litúrgica trouxeram à tona um somatório de esforços na busca de situar a questão. Deste modo, parece ter sido o único momento com tal configuração, de acordo com a periodização proposta por Fonseca (2009), em que menciona a “fertilidade” da década de 1960 para o pensamento litúrgico-musical no

Brasil. O autor, certamente, refere-se a este empenho inicial que redundou em frutos que ele próprio aponta em seu *Panorama da música litúrgica no Brasil*.

No primeiro contato com o livro, por ocasião de sua reedição, perceberam-se, durante a leitura, não raras menções a outros textos não publicados, de modo especial, nas Conclusões. Para esta tese, sobretudo, em se tratando de formular um contexto para a obra, tais documentos arquivados foram considerados de leitura obrigatória para compreender o “tempo um” da reforma.

De posse dos textos, ainda em processo de catalogação pelo Centro de Documentação e Informação da CNBB, percebeu-se a força que um projeto pode imprimir para mover um tempo da história. Não somente das forças advindas da materialidade dos documentos recolhidos, mas da pujança dos ideais dos mentores do projeto de reforma litúrgica, vistos no conjunto de desafios propostos à Igreja pelo Concílio Vaticano II. Esta tese, devido à preocupação em delimitar o campo inexplorado no qual a obra foi sendo gestada, fez um resgate mínimo desses textos, que ficarão à espera de outro tratamento mais acurado, em momento apropriado.

Ao considerar o processo de elaboração da primeira edição do livro, percebeu-se que nem todas as conferências proferidas nos Encontros Nacionais de Música Sacra foram publicadas em *Música brasileira na liturgia*. A obra haveria de ser concebida em um formato editorial viável. Havia uma série de artigos, importantes para o processo, muitos dos quais com uma interseção temática a ser considerada, mas que ficaram de fora da obra impressa. Entretanto, os textos editados e os textos originais não apresentam diferenças significativas, à exceção de pequenas alterações nos tempos verbais e nas datações.

Entre os textos não selecionados, alguns se tornaram publicações independentes, como é o caso de *Folcmúsica e liturgia*, por exemplo. Outros textos foram publicados tardiamente como, por exemplo, os textos de Padre José Weber, apresentados no IV Encontro Nacional de Música Sacra, que entraram no apêndice de *Estudo sobre os cantos da missa* (CNBB, 1976a). Tais textos, publicados em *Música brasileira na liturgia* ou em outras obras, ajudaram a formular uma narrativa acerca da reforma litúrgico-musical, razão pela qual são frequentemente mencionados e/ou citados nos documentos e textos orientadores da CNBB. Outros foram arquivados. Sobre esses não se dispõem de registros acerca de posterior utilização, sobretudo porque o destino de documentos arquivados é demasiado incerto, a menos que haja um interesse localizado.

Por detrás do empenho político-institucional está a análise de contexto no qual se assenta este conjunto de iniciativas dirigidas ao futuro da música litúrgica brasileira. Carvalho considera, com certo exagero, que *Música brasileira na liturgia* é “a elaboração de um verdadeiro projeto ideológico totalmente calcado naquela mentalidade advinda do modernismo de definição do que é o verdadeiramente brasileiro” (CARVALHO, 2009, p. 104). O autor, com tal afirmação, incorre no perigo de tomar a parte pelo todo. A obra no conjunto das iniciativas a favor da reforma litúrgica não pode ser categorizada nestes termos sem uma análise mais ampliada do processo que a fundamentou. Carvalho, olhando retrospectivamente, admite a existência de traços modernistas em *Música brasileira na liturgia*, na linha desta tese. Entretanto, esta afirmação destina-se a contrapor o modelo assumido pela obra (“modernista”) às elaborações e características do modelo vigente (“pós-modernista”). Em continuidade ao exposto escreve:

Um projeto profundamente Moderno, este do nacionalismo musical, no sentido de que realizado com base em pesquisas e análises, calcado em uma realidade social, altamente crítico em relação ao estranho ao povo, resultante de um processo racional de definição de parâmetros [...] mas que aponta para a pré-modernidade (que Mário de Andrade chama de ‘primitivismo’) como critério. Em pleno processo de urbanização acelerado, modernização tecnológica e econômica, volta-se os olhos para um Brasil pré-moderno e rural no que diz respeito à cultura. (CARVALHO, 2009, p. 104).

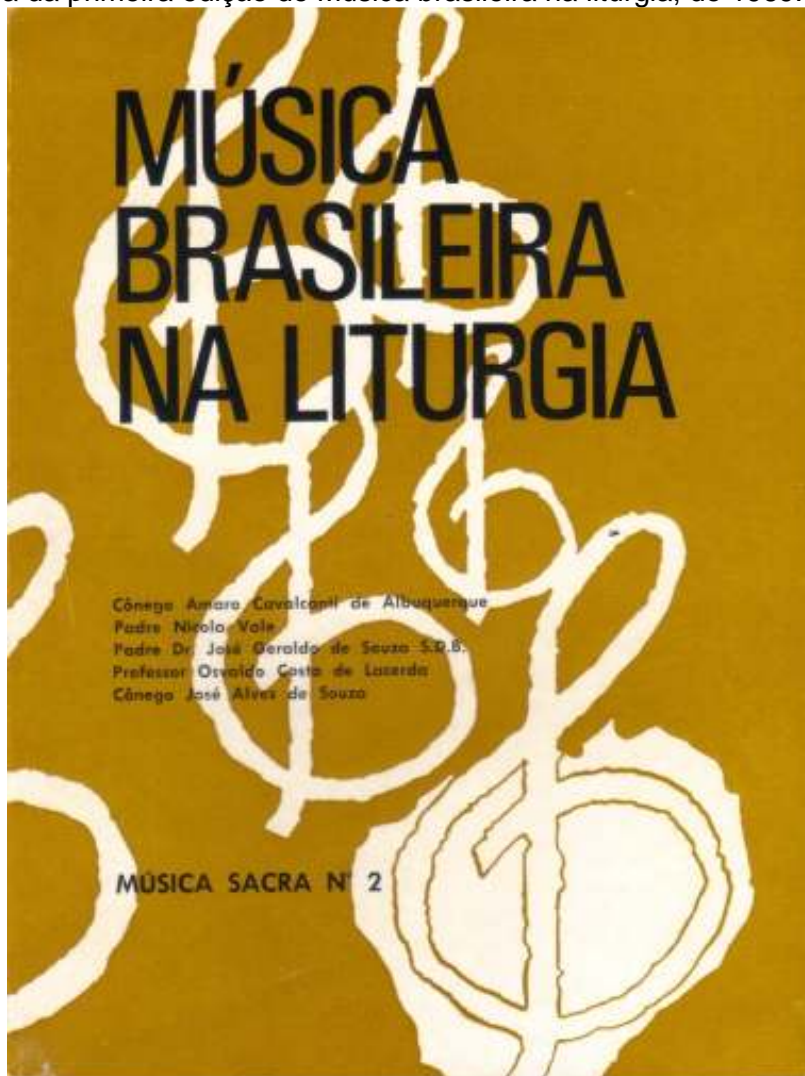
A publicação de *Música brasileira na liturgia* (Figura 1) ficou a cargo da Editora Vozes, vinculada à Ordem dos Frades Menores (franciscanos), com sede em Petrópolis, RJ. A Vozes, como é conhecida, foi a principal divulgadora do Concílio Vaticano II no Brasil, na década de 1960. Entre as principais publicações estava a edição brasileira do *Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações* e a coleção *Música Sacra*⁵⁶, coordenada pelo Cônego Amaro. Não foram encontradas informações referentes à tiragem da primeira edição de *Música brasileira na liturgia*⁵⁷. A coleção estava na ressonância do projeto reformador que teve por objetivo divulgar os trabalhos realizados e colocar os agentes da música litúrgica em contato com as discussões dos Encontros. O interesse estava não

⁵⁶ Volumes da coleção *Música Sacra*: 1. Folcmúsica e liturgia: subsídios para o estudo do problema (José Geraldo de Souza, 1966); *Música Sacra*; 2. Música brasileira na liturgia (Coletivo de autores, 1969); 3. Canto e música no culto cristão: princípios, leis e aplicações (Joseph Gelineau, 1968); 4. Aclamação de todo um povo: as diversas expressões vocais e corais de celebração litúrgica (Gino Stefani, 1969); 5. Para cantar melhor (Data e autoria desconhecida)

⁵⁷ Segundo consta, a reedição de *Música brasileira na liturgia* pela Editora Paulus, em 2005, teve uma tiragem inicial de 2000 unidades.

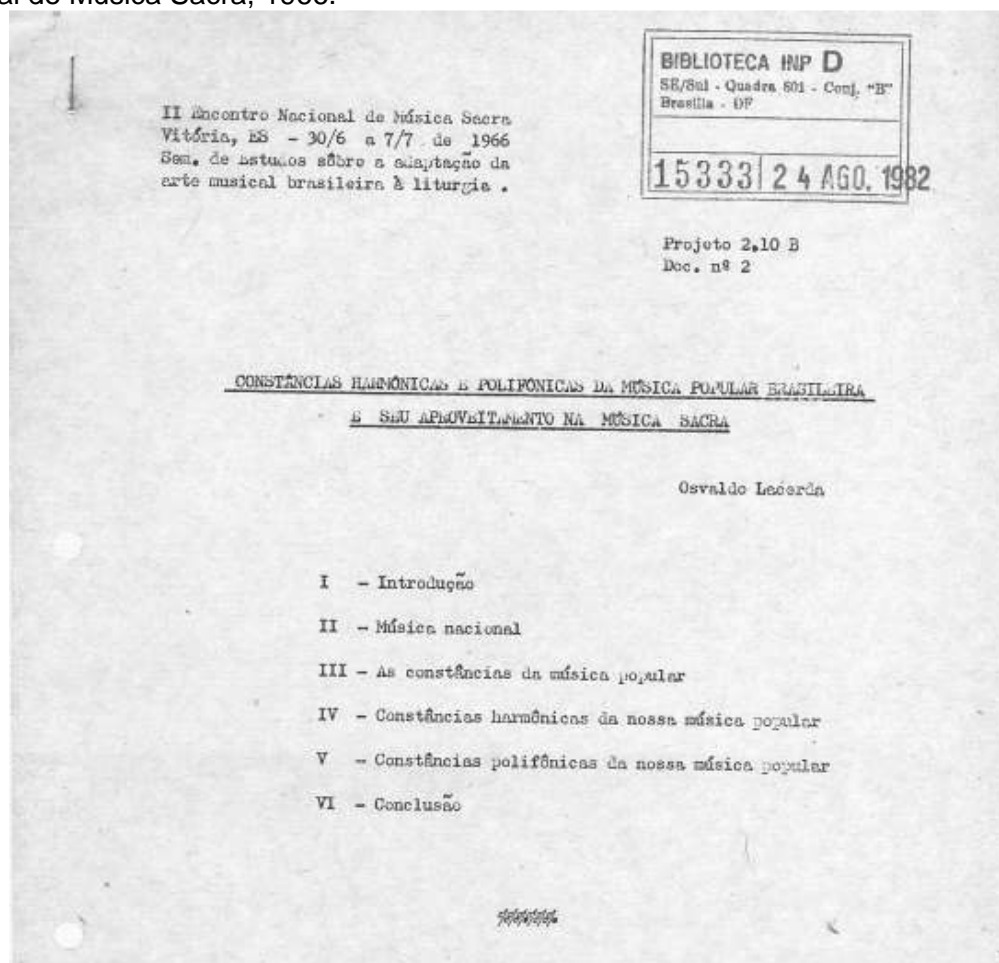
somente em divulgar as orientações do Concílio, mas em interpretá-las de forma amadurecida no contexto brasileiro.

Figura 1 – Capa da primeira edição de Música brasileira na liturgia, de 1969.



Nos documentos originais, recolhidos no CDI-CNBB, os textos das conferências seguiam um padrão de apresentação. Na capa, em geral, figuravam o nome do evento, o local, a data, o tema, a identificação do projeto, o número do documento, o título da conferência, o autor e um sumário, conforme figura 2. Na obra pronta, por razões editoriais e estéticas, optou-se pelo título da conferência, o autor ou autores, e o vínculo institucional.

Figura 2 – Padrão de apresentação dos textos das conferências a partir do II Encontro Nacional de Música Sacra, 1966.



Fonte: Texto original de autoria do maestro Oswaldo Lacerda, publicado com título homônimo.

Os autores de *Música brasileira na liturgia* podem ser considerados, em certa medida, os precursores da reforma litúrgico-musical brasileira. No discurso eclesial formal, quando foram retomados momentos históricos da reforma litúrgico-musical, referindo-se a pessoas, invariavelmente, apareciam o nome dos assessores do Setor de Música Litúrgica da CNBB. Decerto que, do ponto de vista hierárquico, a obra é devida a eles. No entanto, a obra foi, por natureza, uma construção coletiva.

Na década de 1960, sob a coordenação do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, a Comissão Nacional de Música Sacra contou com a colaboração de Cônego José Alves de Souza (RJ), Padre Nicola Vale (PE), Padre José Geraldo de Souza (SP), Oswaldo Costa de Lacerda (SP), Jocy Rodrigues (MA), entre outros colaboradores para que o projeto de reforma litúrgico-musical tivesse a vazão esperada dentro do processo que se havia ou se haveria de ser instaurado.

O trabalho realizado, segundo Carvalho (2009), pelos expoentes da inculturação da música brasileira na liturgia, apesar de modesto e tendo em vista a amplitude de nomes dedicados à música brasileira, teve por base a *Sacrosanctum Concilium* (1963), e por finalidade, a aplicação desses princípios à cultura brasileira e sua expressão litúrgica. Foram esses autores e outros que, durante os primeiros Encontros Nacionais de Música Sacra, se empenharam em discutir a temática e propor adaptações criteriosas com base na Constituição sobre a Liturgia. A eles, também, coube a responsabilidade de discutir a implementação da reforma litúrgico-musical, bem como o processo formativo a ser instaurado a partir de então.

Outros textos, não menos importantes, foram deixados de lado na preparação da obra. Coube ao cônego Amaro, junto à Comissão Nacional de Música Sacra e com o respaldo do Secretariado Nacional de Liturgia, a escolha e ordenação dos textos no interior da obra. Não é possível precisar como se deu este processo, por exemplo, se o nome da obra foi escolhido em função dos textos apresentados ou o contrário; como foram definidos os textos e autores; quais aspectos foram levantados para definição da obra. Suspeita-se que tenha havido uma delimitação dos textos a partir de um retrospecto temático das conferências e das conclusões, acompanhado de discussões acerca de sua viabilidade pastoral. Textos apresentados no I Encontro Nacional de Música Sacra foram referidos, mas não publicados, à exceção de *Folcmúsica e liturgia* de Padre José Geraldo de Souza. Do IV Encontro, foram publicadas somente as conclusões, visto que a obra já estava completa com vistas ao seu objetivo. Deste modo, o sumário da obra ficou definido com base no quadro 3. O texto das Conclusões foi retirado dos Comunicados Mensais da CNBB dos respectivos anos.

Quadro 3 – Transcrição do sumário de *Música Brasileira na Liturgia* (1969) com o respectivo Encontro Nacional de Música Sacra (ENMS) em que os textos foram proferidos.

Título do capítulo	Autoria	Evento	Página
Ponto de partida	Amaro Cavalcanti de Albuquerque		7[7]
Princípios da renovação musical segundo a Constituição Litúrgica do Vaticano II	Amaro Cavalcanti de Albuquerque	II ENMS	11[11]
As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas	Nicola Vale	III ENMS	19[19]
Elementos de rítmica musical no folclore brasileiro	José Geraldo de Souza	II e IV ENMS	49[45]
Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra	Oswaldo Costa de Lacerda	II ENMS	61[57]
Sugestões estéticas para o emprego de formas e gêneros brasileiros – metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos)	José Geraldo de Souza	II ENMS	93[87]
Uso de instrumentos na liturgia	José Alves de Souza	II ENMS	105[99]
A criação do recitativo brasileiro	Oswaldo de Costa Lacerda	III ENMS	115[109]
Apêndice I. Conclusões do II Encontro Nacional de Música Sacra			131[125]
Apêndice II. Conclusões do III Encontro Nacional de Música Sacra			137[131]
Apêndice III. Conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra			143[137]

Nota: A paginação refere-se a ambas as edições. A edição de 2005 encontra-se entre colchetes.

Na apresentação da primeira edição de *Música brasileira na liturgia*, o Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque expôs a perspectiva institucional da obra e seu contexto. Segundo ele, tratava-se de uma das estratégias oficiais da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil em resposta ao Concílio. Entre essas estratégias estavam o Plano de Emergência e, na continuidade, o Plano de Pastoral de Conjunto; a criação da Comissão Nacional de Música Sacra como órgão de assessoramento do Secretariado Nacional de Liturgia; a integração, à Comissão, de músicos de diferentes regiões do Brasil para “dar início a um sério esforço de reflexão sobre as questões musicais propostas pela ‘*Sacrosanctum Concilium*’, aplicadas à realidade brasileira” (ALBUQUERQUE, 1969, p. 8); e a realização de quatro Encontros Nacionais de Música Sacra para “estudar o fundamento sobre o qual a renovação litúrgico-musical do país se deve apoiar” para “refletir e experimentar sobre a nova criação do canto litúrgico em vernáculo.” (p. 9). Este retrospecto permite uma visão do encadeamento dos vários elementos que

iluminaram a realização da obra. Não justifica, entretanto, as escolhas, mas abre possibilidades. Nela esta a concretização de um caminho para o problema proposto, desde o início, acerca do canto litúrgico em vernáculo e suas consequências para a participação.

Tendo em vista esse elenco de iniciativas, justificou-se:

já é hora de podermos divulgar o material elaborado por eles, e abrir suas questões aos liturgistas, escritores e outros músicos. Por isso, temos o presente volume. Nele estão contidos os trabalhos de vários musicistas que apresentam temas fundamentais para a proposição do problema do canto litúrgico em vernáculo. Com eles, todos poderão não somente ter contato mais explícito com as reflexões dos especialistas, mas adquirir os critérios básicos para o julgamento das composições que já estão surgindo em várias publicações, e que o povo já canta em suas assembleias litúrgicas. (ALBUQUERQUE, 1969, p. 9).

Está claro, na apresentação do livro, um duplo objetivo: emissão e recepção. O primeiro objetivo refere-se, da parte dos especialistas, à proposição de temas fundamentais sobre o “problema do canto litúrgico em vernáculo” para o conhecimento de agentes do canto e da música litúrgica; e, o segundo, a aquisição de “critérios básicos” para o julgamento das novas composições, muitas das quais já colocadas em prática nas celebrações. Tratava-se de uma obra de cunho reflexivo e pastoral, cujos textos, a princípio, não pareciam ter sido escritos para publicação, razão pela qual se utiliza o termo “propositivo” ao referir-se a eles.

Em 2005, a obra foi reeditada pela Editora Paulus, dentro da coleção *Liturgia e Música*⁵⁸, sob a coordenação de Frei Joaquim Fonseca. Ao escrever o prefácio à nova edição, Fonseca considera *Música brasileira na liturgia* um livro antológico, pois contém o registro de um “trabalho pioneiro de um grupo de músicos litúrgicos que [...] vislumbrava uma música para a liturgia da Igreja no Brasil com raízes sedimentadas em nossa cultura” (FONSECA, 2005, p. 5). Como justificativa, passados 36 anos da primeira edição, argumenta que o conteúdo do livro

⁵⁸ A coleção *Liturgia e Música*, com um objetivo semelhante ao da coleção *Música Sacra*, possui dez volumes já publicados. 1. *Cantando a missa e o ofício divino* (Joaquim Fonseca, 2004); 2. *Música brasileira na liturgia* (Albuquerque et al., 2005); 3. *O canto cristão na tradição primitiva* (Xabier Bazurko, 2005); 4. *Música, dança e poesia na Bíblia* (Maria Vitoria T. Monrabal, 2006); 5. *Técnica vocal: princípios para o cantor litúrgico* (Paula Molinari, 2007); 6. *Quem canta? O que cantar na liturgia?* (Joaquim Fonseca, 2008); 7. *Música ritual e mistagogia* (Ione Buyst e Joaquim Fonseca, 2008); 8. *Música brasileira na liturgia II* (Paula Molinari, 2009); 9. *Os cantos da missa no seu enraizamento ritual* (Joseph Gelineau, 2013); 10. *Introdução ao canto gregoriano* (José Weber, 2013).

permanece atual para a reflexão de quem busca “sedimentar um repertório bíblico-litúrgico inculturado no ‘canto do chão’ brasileiro” (FONSECA, 2005, p. 6).

Antes de tratar dos textos escolhidos, em busca de uma sistematização de sua natureza na e para além da obra, faz-se necessário conhecer os referenciais sobre os quais foram elaborados. Há referenciais de ordem jurídica, certamente, pois a reforma foi instaurada com base em prescrições da constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a liturgia e da instrução *Musicam Sacram*. No entanto, e o mais interessante neste processo, é alcançar os referenciais que apontam para uma leitura diversificada da música litúrgica enquanto fenômeno a ser explorado e identificado no desenvolvimento das ideias pós-reforma. Leituras e releituras compuseram o estado da arte deste caminho. Por um lado, o olhar comparativo e interpretativo sobre o texto dos documentos da reforma litúrgico-musical e a obra de pensadores da música brasileira na perspectiva de favorecer o diálogo entre as ideias e o nascimento de novas compreensões sem destoar do proposto. Por outro, a preocupação do Secretariado Nacional de Liturgia em não deixar a interpretação das orientações do Concílio à mercê de visões parciais tanto no campo teológico-litúrgico como musical da época.

Da concepção de que a reforma litúrgico-musical brasileira era um projeto institucional embasado nos documentos conciliares, vem a consciência de que a sua implementação requereria um somatório de esforços para adaptar a liturgia e a música à cultura e realidade brasileiras. Parece ter sido esta particularidade que, na década de 1960, levou os bispos do Secretariado Nacional de Liturgia a criar comissões de peritos para tratar dos assuntos de liturgia, música e arte sacra. Este investimento em recursos humanos permitiu o aprimoramento do olhar sobre a música sacra (litúrgica) no âmbito da Comissão Nacional de Música Sacra.

Uma obra desta natureza, e com o propósito que a definia, não teria chegado a termo se não fosse fruto de trabalhos anteriores já minimamente colocados à prova. É certo que alguns autores se limitaram a citar outros, a fim de ratificar suas ideias em torno do tema e sua ressonância. Por outro lado, há obras auxiliares que podem ser consideradas definidoras do trabalho empreendido. São obras anteriores, como é o caso de *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (1928) que permeou o discurso da maioria das reflexões acerca do tema da obra em estudo e em torno da qual orbitaram as discussões sobre do tratamento do tema adaptação da liturgia, trazido pelo documento do Concílio.

Além do *Ensaio*, encontra-se a obra *Folcmúsica e liturgia: subsídios para o estudo do problema*⁵⁹, de autoria do Padre José Geraldo de Souza, de 1966, referida em algumas passagens desta tese e cuja elaboração se deu concomitantemente ao projeto de reforma litúrgico-musical no Brasil. Aliás, sua publicação foi fruto de haver despertado, durante sua exposição, grande interesse entre os participantes do I Encontro Nacional de Música Sacra. Parte da obra de Padre José Geraldo de Souza, musicólogo e folclorista, somada à de Mário de Andrade, em especial, o *Ensaio*, ofereceram as chaves para a reflexão mais amadurecida sobre o tema adaptação da música litúrgica. Mais tardiamente, some-se a obra do jesuíta francês Joseph Gelineau, *Canto e música no culto cristão: princípios, leis e aplicações*, de 1968, que deu embasamento empírico e técnico para a interpretação da norma conciliar e influenciou, sobretudo, o texto das conclusões do III e IV Encontros Nacionais.

O *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, dada à repercussão de suas ideias, teve uma aceitação quase que unânime para expressar e fundamentar a reforma litúrgico-musical buscada durante os Encontros e na elaboração da obra *Música brasileira na liturgia*. Suas ideias em diferentes medidas já haviam impregnado o pensamento de autores que expuseram seus trabalhos durante os Encontros. À exceção dos capítulos de natureza mais normativa, a maioria dos textos refere-se, direta ou indiretamente, a um projeto bastante afeito às ideias de Mário de Andrade, mais especificamente aos argumentos apresentados no *Ensaio*. São transcritas longas citações seja para a definição de música nacional ou modos composicionais, seja para justificar as vias de um projeto de reforma litúrgico-musical.

A partir da leitura dos textos escolhidos para a composição de *Música brasileira na liturgia*, destaco a presença de citações do *Ensaio* nos capítulos de autoria de José Geraldo de Souza e Osvaldo Costa de Lacerda. Ambos apresentavam as questões pertinentes ao seu trabalho quase sempre respaldados no pensamento de Mário de Andrade. A referência às constâncias melódicas e rítmicas é retomada frequentemente por estes autores, bem como nas conclusões de cada Encontro. Outro aspecto que merece destaque é a descrição das etapas propostas por Mário

⁵⁹ O texto de *Folcmúsica e liturgia: subsídios para o estudo do problema* publicado em 1966, foi escrito para uma conferência durante o I Encontro Nacional de Música Sacra, de 1965, com o título *Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na Liturgia*.

sobre o estudo da música brasileira e sua aplicação para a liturgia a fim de não incorrer em apropriações levianas dos elementos da cultura musical brasileira.

Sobre o argumento e utilização das constâncias da música brasileira, ambos os autores, José Geraldo de Souza e Osvaldo Lacerda, mostram-se de acordo. Entretanto, o uso do termo folcmúsica não é intercambiável entre os dois autores. Usual em Souza, nem sequer é mencionado nos textos de Lacerda. Esse fato não chega a caracterizar uma discordância terminológica, uma vez que, pela leitura dos textos de ambos, percebe-se que se tratavam de coisas semelhantes, apesar da convenção escolhida pelos autores. Ambos recorrem, citando inclusive, às fases e aos critérios da música nacional a partir de Mário de Andrade. Não se vê em Lacerda um recurso à transcrição de linhas melódicas de músicas do folclore brasileiro, com mínimas exceções. Tampouco se observa a menção de coletâneas de peças do repertório de música folclórica ou nacional. Souza, ao contrário e por sua vez, e junto a ele, Nicola Vale, trouxeram fragmentos melódicos recolhidos de diferentes regiões do Brasil para ratificar e sugerir as apropriações da música brasileira na liturgia. Isto se explica, referindo-se comparativamente a eles, que Souza e Vale possuíam uma coletânea maior de exemplos e um modo diferenciado de tratamento dos fragmentos. Diferentemente de Lacerda, que achou conveniente, mas não clara a sua inserção na Comissão Nacional de Música Sacra, esses autores dispunham de conhecimentos litúrgicos que permitiam um julgamento das possibilidades adaptativas para a música litúrgica.

Considerada um dos primeiros produtos do I Encontro Nacional de Música Sacra, em *Folcmúsica e liturgia* o Padre José Geraldo de Souza buscou definir as bases de um projeto de reforma litúrgico-musical amparada em elementos da música brasileira de matriz folclórica. Neste sentido, este autor pode ser reconhecido como aquele que mais sistematicamente contribuiu para a reforma litúrgico-musical brasileira. *Folcmúsica e liturgia* alcançou uma repercussão particular por estar focalizado na adaptação dos princípios da constituição sobre a liturgia *Sacrosanctum Concilium* ao contexto brasileiro. Um de seus objetivos era “iluminar os passos de quantos desejam trabalhar para conseguir a música litúrgica brasileira” (Albuquerque, 1966, p. 6). Aproveitando-se das discussões empreendidas ao longo do século XX sobre o canto religioso popular, mormente, nos documentos pontifícios, o autor desenvolveu com originalidade estudos e composições com elementos musicais recolhidos da música popular brasileira. Não se configura, nesta

obra, utilização ingênua de tais elementos. Trata-se, em verdade, de recriação intelectual e artística, pois teve a preocupação de assumir as orientações conciliares de modo profundo. Para essa tarefa não poupou esforços em pesquisar e fazer uso, com objetividade e empenho científico, de elementos da música brasileira e demonstrar sua aplicação na liturgia. Carvalho (2009, p. 103-104) refere-se ao Padre José Geraldo de Souza como um dos que “abriram as portas da Igreja Católica no Brasil para o elemento étnico [...] se baseando nas diretrizes marioandradianas”. E o Cônego Amaro apresentou-o como um profundo conhecedor da “folcmúsica brasileira atestados pela publicação de várias obras de pesquisas, cancionários com análises de formas populares e composições próprias” (ALBUQUERQUE, 1966, p. 6).

A orientação do texto do Padre José Geraldo de Souza estava em conformidade com a sugestão apresentada durante I Encontro Nacional de Liturgia, ocorrido no Rio de Janeiro em 1964. Ele próprio expôs, à guisa de introdução, a questão de fundo de sua obra: “nossa criação artístico litúrgica se molde pelos elementos rítmicos, melódicos, modais e formais da música folclórica, não como uma transposição material dos temas populares, mas como uma recriação” (SOUZA, 1966). Esta sugestão respaldava as pesquisas desenvolvidas pelo musicólogo, dentro da Comissão Nacional de Música Sacra e, também, no âmbito acadêmico.

Outra obra que mereceu destaque pela repercussão de suas ideias é *Canto e música no culto cristão: princípios, leis e aplicações* de Joseph Gelineau⁶⁰, cujo original foi publicado em 1962, na França. A influência de Gelineau no pensamento e prática litúrgico-musical no Brasil, por obra do Cônego Amaro e da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, iniciou-se antes mesmo que o Concílio Vaticano II e o processo de reforma litúrgica fosse instaurado, por volta de 1960. Nesta ocasião, ocorreu o lançamento da versão para a língua portuguesa dos *Salms e Cânticos* de Gelineau (Editora Agir). Em princípio, não é tão simples

⁶⁰ Cf. FONSECA, 2013, p. 7-8: Este renomado músico e liturgista francês (1920-2008) descobriu, desde cedo, o valor incomensurável do canto e da música no culto cristão. Como bom jesuíta, obteve uma sólida formação teológica e bíblica. [...] Graças à sua formação técnico-musical [...] pôde especializar-se, mais tarde, no estudo da música ritual siríaca e do canto gregoriano. [...] Ele contribuiu, de forma decisiva, na sedimentação das bases teológicas pós-Concílio, no que tange à sacramentalidade da assembleia como sujeito e primeiro elemento litúrgico. [...] Outro grande mérito de J. Gelineau reside na sua sensibilidade ecumênica, a ponto de se tornar cofundador e principal expoente do *Universa Laus* – grupo constituído de liturgistas e musicólogos de diversas igrejas cristãs que, desde 1962, se reúne, anualmente, para estudar e incrementar os princípios da reforma do Concílio Vaticano II.

enxergar a influência da obra de Gelineau na formulação de *Música brasileira na liturgia*, levando-se em conta a publicação de composições voltadas para o Ofício Divino. Entretanto, nessa obra, vê-se despontar uma das primeiras iniciativas consistentes relacionadas ao canto litúrgico em vernáculo.

Canto e música no culto cristão é uma obra produzida previamente ao Concílio, com ideias que ajudaram a promover a reforma litúrgico-musical. Supostamente, a influência recairá sobre a leitura da obra, pura e simplesmente. Entretanto, sabe-se que o Cônego Amaro participou, em 1965, em Friburgo, na Suíça, da Semana Internacional de Estudos Musicais⁶¹ promovida por um grupo de pesquisadores da música litúrgica, entre os quais, o Padre Joseph Gelineau. Este grupo, a partir de 1966, passou a se chamar *Universa Laus*, Associação Internacional para o Estudo da Música Litúrgica, que ainda realiza, anualmente, um encontro reunindo músicos de vários países para discutir e aprofundar temas acerca da música litúrgica sob a ótica do Concílio Vaticano II. O embasamento das discussões trazidas por estudiosos da música litúrgica abriram perspectivas para a implementação da reforma litúrgico-musical no Brasil. Era necessária, além da norma e dos estudos relativos à folcmúsica, uma clareza conceitual e uma solidez de conhecimentos para fortalecer as bases do projeto da Comissão Nacional de Música Sacra na formação das futuras gerações de músicos litúrgicos. Este aspecto era considerado fundamental para garantir, também, a continuidade do *Universa Laus*.

Cônego Amaro no discurso de saudação aos participantes dos Encontros Nacionais de Música Sacra, sobretudo a partir do segundo, assumiu integralmente os ideários da Semana Internacional de Estudos Musicais e, por conseguinte, do *Universa Laus*, os quais eram também oriundos dos escritos de Gelineau. Mesmo reconhecendo a escassez de estudiosos da música litúrgica no Brasil, em comparação com a realidade europeia, não deixava de reconhecer os pequenos esforços e incentivar os participantes dos Encontros à continuidade do processo e ao enfrentamento dos desafios. Em 1968, também sob a coordenação de Cônego Amaro, foi publicada a tradução brasileira de *Canto e música no culto cristão*, com o propósito de divulgar mais amplamente os escritos de Joseph Gelineau, além de garantir uma melhor sistematização dos conhecimentos teórico-práticos da música litúrgica.

⁶¹ A referência à participação neste evento é mencionada pelo Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque no primeiro capítulo de *Música Brasileira na Liturgia*. Ver Albuquerque (1969, p. 13).

Como se pode ver, os capítulos de *Música brasileira na liturgia* estão assentados em obras referenciais de diferentes contextos eclesiológicos e culturais que, se não atentam para a perspectiva do projeto de reforma conciliar, ao menos funcionam como pressuposto ou veículo para as elaborações que lhe deram suporte. Deste modo, pode-se considerar que há, nos textos selecionados e editados, diferentes focos de atenção com ressonância nos demais.

Pereira (2008) publicou na *Revista de Liturgia* uma resenha da obra em que reforça a atualidade de seus escritos para o pensamento e prática da música litúrgica. A motivação desta afirmação, em linhas gerais, confirma a problemática desta tese. *Música brasileira na liturgia* é uma obra paradoxal na medida em que conta uma história ora preservada ora esquecida; ora posta em relevância ora superada nos seus meandros.

Em 2006, a obra e o contexto de *Música brasileira na liturgia* foi retomado dentro de um novo projeto de formação da CNBB: o Encontro Nacional de Compositores e Letristas. Como resultado deste encontro, foi publicado em 2009, *Música brasileira na liturgia II*. A primeira obra, apesar de saudada em seu valor histórico, foi alvo de contestação, dentro da fase de retomada da reflexão proposta por Fonseca (2009). Dois autores ficaram incumbidos de avaliar a obra dentro da nova fase. Para tanto, partiram de uma leitura parcial da obra em si, a fim de formular um pensamento atual acerca de suas proposições. Os textos, que não chegam a ser nem propositivos nem contestatórios, ocupam-se em analisar as implicações da música brasileira contemporânea na composição de música ritual.

O músico Celso Mojola faz referência “aos estudos com base no folclore e na teoria nacionalista desenvolvida por Mário de Andrade no final da década de 1920, ainda frequentemente empregados” (MOJOLA, 2009, p. 36), para afirmar a sua inoperância no contexto atual, por não dar conta da “gama de manifestações musicais”. O autor, ao realizar um salto de contexto, opera uma redução, primeiro, devido à compreensão irrefletida de um evento datado, sem considerar a sua ressonância no tempo-espaço de realização da reforma conciliar, e, segundo, por não perceber a repercussão do modernismo de Mário de Andrade no pensamento musical, ou mesmo litúrgico-musical brasileiro, no auge das reflexões acerca do nacionalismo em sua flutuação conceitual, e na vigência da reforma do Concílio Vaticano II.

Mais adiante, Mojola questiona o conceito de constância na música brasileira que define como “um elemento mais ou menos permanente, encontrado em músicas tipicamente brasileiras” (MOJOLA, 2009, p. 37). Aqui, faz referência aos textos de autoria de Nicola Vale (*As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas*) e Osvaldo Lacerda (*Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra*) publicados em *Música brasileira na liturgia* e que tratam desse aspecto. Ao assumir que “para escrever uma música com características brasileiras, seria suficiente escrevê-la empregando determinadas constâncias” (p. 37), Mojola denota um desconhecimento das ideias do próprio Mário de Andrade acerca das constâncias, afirmando que se trata de um “conceito constritor, restritivo do processo de criação” (MOJOLA, 2009, p. 39). Para Mário, pelo contrário, as constâncias da música brasileira deveriam ser aproveitadas de modo inteligente e não simplesmente transplantadas de um lugar para o outro. Segundo ele, “é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá” (ANDRADE, 1962, p. 24). A meu ver, foi com base nesta afirmação que escreveram Nicola Vale, Osvaldo Lacerda e José Geraldo de Souza, entre outros. Os exemplos apresentados por esses autores, ao sugerirem o uso das constâncias, estavam de acordo com a proposta de Mário de Andrade e na contramão do que sugere Mojola.

A musicista Paula Molinari argumenta sobre uma “forte influência nacionalista contida na produção dos textos de *Música brasileira na liturgia* [...] produzida há 40 anos, como resposta aos anseios de inculturação proposto pelo Concílio” (MOLINARI, 2009, p. 44). A autora atribui a tendência ao nacionalismo musical à contribuição de Osvaldo Lacerda, “descendente direto” de Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. Não obstante o reconhecimento do pensamento nacionalista que moveu a produção da obra e que possibilitou o contato com as circunstâncias basais de sua elaboração, a saber, a descoberta de elementos musicais que traduzissem o “cerne da identidade nacional” (MOLINARI, 2009, p. 49), a autora propõe o rompimento com a “simples repetição de estruturas do passado” e a sua transformação em material novo.

A adequação dos textos ao tema central de *Música brasileira na liturgia* tornou possível classifica-los em categorias distintas. Deste modo, na obra aparecem textos normativos ou prescritivos, propositivos e sintéticos. São normativos ou prescritivos

os textos que se ocupam da veiculação de prescrições jurídicas, mormente, encontradas nos documentos a partir do Concílio Vaticano II. Os textos propositivos, por sua vez, são os que procuram confrontar os elementos da música brasileira com a norma conciliar ou que se ocupam da descrição e análise de elementos da música brasileira com interesse na adaptação da música litúrgica. Os textos sintéticos apontam caminhos e perspectivas de ação como, por exemplo, as conclusões dos encontros. O quadro a seguir apresenta uma distribuição dos textos editados segundo as categorias acima descritas.

Quadro 4 – Classificação dos capítulos de *Música brasileira na liturgia* segundo categorias de análise.

Categorias	Textos
Prescritivo	Princípios da renovação musical segundo a Constituição Litúrgica do Vaticano II Uso de instrumentos na liturgia
Propositivo	As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra Sugestões estéticas para o emprego de formas e gêneros brasileiros – metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos) Elementos de rítmica musical no folclore brasileiro A criação do recitativo brasileiro
Sintético	Ponto de partida Conclusões do II Encontro Nacional de Música Sacra Conclusões do III Encontro Nacional de Música Sacra Conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra

Na periferia da obra, cogitou-se um suposto embate entre os esteticistas, mais afeitos a arte musical, e os pastoralistas, mais ocupados com a participação dos fiéis. Nem os textos selecionados nem os arquivados deixam transparecer este aspecto, dando por encerrada, ao menos no corpo da obra, uma questão que quando muito, fez-se notada no calor dos Encontros e na solidão dos partidarios. Esta questão encontrou respaldo nos bastidores da elaboração da Instrução *Musiam Sacram*. Havia, naquele contexto, diferentes motivações para desenvolver o capítulo sexto da *Sacrosanctum Concilium* sobre a música sacra. Rainoldi (2000) relatou 12 versões da Instrução que desvelaram as tendências correntes e concorrentes a respeito do pensamento musical que daria suporte à reforma litúrgico-musical. O Papa Paulo VI, que havia acompanhado de perto todo o trabalho, foi o responsável pelo fim dessa quase desorientação do processo.

Não convém considerar esta divergência como negativa, uma vez que, na vigência dela, muito se pôde lucrar de ambos os lados. Especificamente, no Brasil, os precursores da reforma litúrgico-musical, ou seja, os que compunham a Comissão Nacional de Música Sacra e os participantes dos Encontros Nacionais, possuíam bons conhecimentos musicais e, no caso do Cônego Amaro, a experiência acumulada na Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. É perceptível neste grupo, também, uma sensibilidade pastoral para o novo momento da Igreja, pois formado no ambiente pré-conciliar e com uma visão de liturgia própria daquele tempo, demonstrou alta capacidade de recepção, dado o estranhamento frente ao modo como a música de culto era distanciada do ser da liturgia proposta pelo Concílio.

Além disso, se as questões de natureza estética tivessem sido rechaçadas, o livro não teria chegado a termo, bem como, a escolha de seu título estaria desprovida de sentido. Seja de tendência pastoral ou estética, percebe-se que a leitura da obra fornece pistas para pensar a reforma litúrgico-musical no Brasil, prospectivamente. Do contrário, se as partes da obra não denotassem um aprofundamento, até mesmo especulativo, dos ditames conciliares sobre a adaptação da liturgia, não teria alcançado o interesse necessário das novas gerações. Se redundasse na repetição de prescrições e modos de fazer, possivelmente, não lograsse a continuidade desejada pelos seus criadores.

O Padre José Weber, ao ser convidado a integrar a Comissão Nacional de Música Sacra, recém-chegado de Roma, no ano de 1967, atribuiu a si mesmo a responsabilidade de atenuar a tendência estética da música litúrgica brasileira. Sua afirmação de que tal convite se destinava a “fazer frente ao grupo de esteticistas e falar com autoridade” (WEBER, 2009, p. 17) não encontra respaldo documental. Afinal, combater o esteticismo não implicaria em combater os propagadores destas ideias? Neste sentido, pode-se perceber uma divisão de forças que adentra a década de 1970 e que, por conseguinte, não aprofunda as primeiras discussões com vistas a harmonizar um conflito supostamente deletério para a continuidade da reforma. Ele próprio afirma que “aos poucos, o grupo de esteticistas foi se diluindo, porque toda a reforma litúrgica ia se firmando e a nova mentalidade ia se impondo.” (WEBER, 2009, p. 17). Às custas de um novo direcionamento da reforma litúrgico-musical, motivado por escolhas não fundamentadas, *Música brasileira na liturgia*, aos poucos, perdeu espaço para as prescrições de cunho pastoral que não

deslanchavam o processo formativo das próximas gerações de músicos litúrgicos. Ou seja, a visão pessoal sobre um conflito de pequena proporção motivou um desvio de eixo na continuidade do processo.

Música brasileira na liturgia como obra de relevância na reforma litúrgico-musical brasileira não atravessou a década de 1970 como veículo de propagação da música litúrgica renovada. Outras preocupações parecem ter açambarcado a agenda da Comissão. Esta suspeita está fundada na escassez de registros sobre a continuidade do processo nos Comunicados Mensais da CNBB. Nos arquivos do CDI-CNBB foram encontrados textos inéditos de Encontros Regionais de Música Sacra, especificamente, naqueles ocorridos em regiões extremas, Porto Alegre, RS e Natal, RN. Também, nos arquivos e nas atas, foram encontradas diferentes versões do documento que foi aprovado pela Assembleia Geral da CNBB de 1976, com o título *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. Este documento reconheceu a importância dos Encontros Nacionais para desencadear o processo de reforma litúrgico-musical, mas, estranhamente, não mencionou as obras que lhe deram suporte, a saber, *Folcmúsica e liturgia* (José Geraldo de Souza) e *Música brasileira na liturgia* (Amaro Cavalcanti de Albuquerque e colaboradores).

Entre os deslocamentos de eixo que obscureceram o aproveitamento das ideias trazidas por *Música brasileira na liturgia* está uma sistemática de formação litúrgica que trata a música em seu conjunto com uma visão parcial de sua especificidade. A criação do ISPAL, em 1965, por liturgistas e para liturgistas, modificou o modo de compreensão da música litúrgica. É uma questão que ressoa em nossos dias. Os especialistas em liturgia, mesmo reconhecendo a especificidade da música litúrgica, tratam-na como um elemento tecnicamente estranho que deve se sujeitar unicamente à “norma litúrgica”. A rigor, tal assertiva não parece ter efeitos na prática musical. Entretanto, em que medida os conhecimentos musicais possibilitam a compreensão da liturgia renovada? A adesão tácita, no passado, ao pastoralismo não levou em conta esta questão. Nas entrelinhas, o músico deve estar pronto para subjugar sua arte e estética a uma liturgia pronta. Os autores de *Música brasileira na liturgia*, ao menos no texto, não propuseram um rompimento com a norma, ao contrário, trouxeram reflexões basais para o novo que não necessariamente aconteceria em decorrência de suas ideias.

Um veículo de propagação do pastoralismo em detrimento da continuidade dos Encontros Nacionais e de seus ideais foram os Cursos de Canto Pastoral ocorridos

em diferentes regiões do Brasil, com especial destaque para o do Rio de Janeiro. Foi uma iniciativa valorável do ponto de vista pastoral, pois os cursos se destinavam a promover e divulgar a música litúrgica brasileira. Vários compositores enviavam suas contribuições para que fossem “ensaiadas” durante os Cursos. Por meio desses, os compositores se davam a conhecer, de maneira que boa parte do repertório litúrgico atual foi elaborado e compilado neste contexto. Entretanto, a força de propulsão desses eventos em prol da música litúrgica ajuda, na sequência, a corroborar o argumento de Fonseca (2009) quando se refere à fase da hibernação da música litúrgica. Por um lado, o aumento na criação musical por parte dos compositores e, por outro, a diminuição na reflexão sobre a música litúrgica a partir do Concílio Vaticano II. E mais, não se vê na década de 1970, textos expressivos que denotem preocupação com a reflexão litúrgico-musical empreendida na década anterior.

A obra *Música brasileira na liturgia* apresentou questões elementares sobre a música litúrgica adaptada à cultura brasileira. Os textos escolhidos não estavam isolados dos demais. Não se encontra, aparentemente, contraposição de ideias entre os autores, pois compreendiam a primariedade dos textos na dinâmica do processo. Neste sentido, percebe-se, no conteúdo apresentado, o cuidado da Comissão em concentrar esforços ao redor da temática. Os textos não seriam unicamente calcados nas orientações do Concílio nem focados nas ideias de Mário de Andrade, nem tampouco, na difusão de dados coletados da música brasileira de matriz folclórica, muito menos, na divulgação de experimentações ocasionais com derivações na temática. Entretanto, todos estes aspectos foram elencados e as questões apresentadas pelos autores e textos não selecionados não ficaram obscurecidas. Em continuidade ao processo, sobretudo com o aprimoramento dos recursos, teria sido essencial a análise desses textos e a ampliação de seus argumentos para que não ficassem fadados ao esquecimento. Aceitá-los ou refutá-los não seria matéria de manobra político-institucional, mas fruto do amadurecimento equilibrado da reflexão estética e pastoral.

Música brasileira na liturgia teria sido alvo de leituras parciais⁶², ao que parece, antes mesmo de ter sido publicada. A elaboração do volume dois da coleção *Música Sacra* teria que aguardar o término de uma espécie de estágio preparatório predefinido para quatro anos. Neste sentido, percebe-se que os Encontros Nacionais

⁶² Sobre isto já chamamos a atenção, neste capítulo da tese.

de Música Sacra possuíam um prazo determinado e que a publicação dos materiais não figurava entre as intenções da Comissão Nacional de Música Sacra. Era, neste caso, um projeto pessoal do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque que se aproveitou de seu respaldo institucional.

Cada uma das seções de *Música brasileira na liturgia* elenca variáveis que merecem ser focalizadas retrospectiva e criticamente ao longo dos últimos 50 anos. Leituras parciais de *As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas* de autoria de Nicola Vale, ou de Osvaldo Lacerda sobre as *Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra*; ou ainda, *Sugestões estéticas para o emprego de formas e gêneros brasileiros – metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos)* de José Geraldo de Souza, e em *A criação do recitativo brasileiro* de Osvaldo Lacerda, por exemplo, podem encobrir o julgamento acurado de suas possibilidades e macular seus matizes na construção de um processo não mensurável sem o estabelecimento de um ponto inicial e final.

As escolhas institucionais ou pessoais que retiraram *Música brasileira da liturgia* dos trilhos da reforma redundaram em prejuízo na fundamentação de argumentos musicais para os quais a norma em si não apresenta solução. Neste caso, a retomada dos argumentos contidos na obra, mesmo que deslocados no tempo, não tem a intenção de retomá-los repetindo, mas de destacar a gama de possibilidade que eles irradiam em essência, pelo respeito à ideia de cultura brasileira vigente na década de 1960 e admitida na contemporaneidade, em especial, pelos estudos acerca do momento histórico de que a obra trata e em que se apoia.

Assim, acato a ideia de que “o processo de investigação não cabe em esquemas prévios, e as categorias que servem de apoio ao trabalho serão construídas no caminho da investigação” (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 2011, p. 8). A complexidade do real e seu vasto campo de possibilidades de investigação atinge o pesquisador. É o real que nos atinge e provoca durante o processo investigativo. O olhar sobre o passado somente a partir de documentos dota o pesquisador de uma objetividade material, entretanto, muitas vozes tendem a ecoar desses documentos. Não dispondo de total controle para defrontar os fenômenos circundantes resta ao pesquisador uma aproximação com o real que, por vezes, é fruto de escolhas conscientes e consensuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma tese, dificilmente, chega ao fim. Todavia, o ponto que atinge evidencia a sua potencialidade. De início, ao assumir o desafio de olhar a obra em si mesma, conjugada a outros dois aspectos, não tinha em mente as possibilidades de abertura a que estaria sujeito, mesmo já havendo experimentado diferentes níveis da produção do conhecimento acadêmico. A tese, pelo seu objeto, ora parecia pequena demais em seu propósito (um livro), ora grande demais em vista de articulações que haveriam de ser feitas com a história da Igreja e da reforma litúrgica pós-conciliar. Aliás, o acento na reforma é uma constante.

Confrontar a obra *Música brasileira na liturgia* no seu tempo, perscrutar-lhe a genética *en passant* e conhecer as escolhas que a forjaram abriu perspectivas para uma leitura das continuidades, descontinuidades e contiguidades que daí emergiam. Em si, transparece a reprodução de modelos do passado sobrepostos à ideia de futuro. Visto de outro modo, a conformação destes modelos à proposta pelo Concílio Vaticano II tornou possível novos olhares sobre a ação-recepção da nova música litúrgica que doravante florescera.

Ao escolher a reforma litúrgico-musical como mote de reflexão foram abandonadas as discussões em torno do valor da música religiosa brasileira com uma série de temáticas de cunho social, político e econômico. Na aparência, esta redução pode supor uma abertura menor ao tratamento da questão. Entretanto, o acesso aos documentos não exclui uma relativa influência deste modo de cantar ou celebrar que faz frente ao contexto sociopolítico, econômico e cultural do Brasil. Dar conta dessas variáveis, ou seja, para além da música litúrgica ritual, exigiria esforços que a temporalidade não abarcaria neste período de estudo.

Não menos útil será dar conta da música litúrgica. Aparentemente atemporal, ela dialoga com o tempo da história na busca de novos significados que o tempo traz e assume de modo particular no ambiente pós-conciliar.

Considerarei valioso o contato com a obra em sua reedição, mas, e sobretudo no transcorrer da pesquisa, o contato com os textos arquivados no CDI-CNBB que diziam respeito a um momento da história que não podia ser medido unicamente pelos seus produtos. Era necessário confrontar documentos de um mesmo período para desvelar as tendências e propor vias de análise. Repetidas leituras, em diferentes momentos e com diferentes motivações, foram realizadas. Ao mesmo

tempo, e motivado por tais leituras, diferentes conclusões foram sendo gestadas. Por esta razão, muitas conclusões foram despontando no corpo do trabalho, de modo que, nestas considerações vou destacar alguns pontos a fim de propor a retomada futura das discussões.

Primeiro, é necessário dizer que o objetivo de *Música brasileira na liturgia* foi parcialmente alcançado. A obra é devida ao Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque que, movido pelo seu temperamento e respaldado na função que exercia na Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB, propôs à Editora Vozes a publicação de *Música brasileira na liturgia*, dentro da coleção *Música Sacra*. Sua preocupação em divulgar as iniciativas em prol da reforma litúrgico-musical tem reflexos sobre a atuação dos músicos litúrgicos até o momento atual. As discussões realizadas durante os Encontros Nacionais de Música Sacra podem ter sido metodologicamente superadas sem, entretanto, minorá-las em sua abrangência para o que se propunha na continuidade da renovação litúrgico-musical no século XXI. Num primeiro momento, percebe-se que a Comissão Nacional de Música Sacra empenhou-se em desbravar o universo da folcmúsica. A favor do projeto de renovação da música litúrgica estava a colaboração do Padre José Geraldo de Souza, com seus estudos sobre o folclore brasileiro, motivado por sua formação acadêmica, além de sua preocupação em aplicar esses conhecimentos para pensar a música litúrgica.

O trabalho em si e as leituras complementares levam-me a reconhecer uma descontinuidade da reforma litúrgico-musical nos moldes como foi pensada inicialmente. Os estudos sobre a folcmúsica na liturgia, com respaldo teórico e metodológico, foram sendo gradativamente retirados da pauta das discussões. No capítulo quarto, apresentei uma das razões dessa descontinuidade: a solução do conflito entre pastoralistas e esteticistas. A leitura dos textos das conferências não focaliza o conflito, apenas o expõe, referindo-se ainda à suposta dupla tendência despertada no alvorecer da reforma. Entretanto, a julgar pelas alterações programáticas e depoimentos recentes, este impasse parece haver desestabilizado os bastidores da reforma.

A leitura dos textos permitiu percebê-los altamente consequentes, propagadores de ideias geradoras, criativas e passíveis de abrir caminhos de discussão acerca da reforma proposta pelo Concílio Vaticano II em vista de uma nova eclesiologia. Não denotam oposição à norma, mas, ao contrário, são

partidários de sua consolidação. Os textos de autores pertencentes ao meio eclesial, alguns deles especialistas em música, ocupam-se a abrir horizontes hermenêuticos para os artigos da *Sacrosanctum Concilium*. Os textos dos especialistas pertencentes ao laicato trazem maior embasamento teórico para questões relativas à música e, por esta razão, tratam o tema com maior abrangência.

Os Encontros Nacionais de Música Sacra, como veículo de propagação dos ideais da reforma sobre a música litúrgica, desvelam idas e vindas no peso dado à norma, sobretudo em textos de autores ligados à Igreja. A liberdade de tratamento da questão pelos autores especializados em música, mais tarde rotulados de esteticistas, permitia um ganho de possibilidades para a criação do canto litúrgico em vernáculo. Arrisco-me a supor que a maioria das composições do canto litúrgico brasileiras, se focalizadas sobre esta ótica, irá confirmar este pormenor.

Levando-se em conta a produção e divulgação do canto litúrgico em vernáculo, em especial, pelos Cursos de Canto Pastoral e Liturgia, promovidos em vários pontos do Brasil, pode-se dizer que o objetivo mais geral da reforma litúrgico-musical foi alcançado. Este repertório vasto de cantos litúrgicos foi determinante na elaboração do Hinário Litúrgico da CNBB, editado a partir da década de 1980.

Em termos programáticos, pode-se admitir que a reforma litúrgico-musical no Brasil esteve sujeita a períodos demarcados que vão desde a propagação de ideias em seu contexto, passando pela propagação de produtos e não de ideias, até a propagação de ideias por meio de produtos. São interpretações que surgem de periodizações propostas pelos documentos e, recentemente, por *Música brasileira na liturgia II* (MOLINARI, 2009). Esta obra foi uma tentativa de retomar as reflexões iniciais apresentadas em *Música brasileira na liturgia*. O objetivo não se consolidou em termos metodológicos, devido à leitura parcial de argumentos do título original, bem como, por não apontar caminhos de análise.

O estudo da obra *Música brasileira na liturgia*, nas linhas e entrelinhas, fez perceber com relativa tristeza, diria, as mudanças no projeto inicial por força institucional. A música brasileira na liturgia, a rigor, seria fruto de iniciativas metodológicas sérias e experimentações articuladas. Para tanto, seria necessário investir em recursos humanos voltados para este fim. Estaria a Igreja disposta a investir na formação do multiplicadores de novas ideias e estéticas a respeito do canto litúrgico? Em certa medida, os especialistas em liturgia foram, aos poucos,

despontando. Mas, por outro lado, como proceder a articulação dos diferentes saberes em prol de uma causa sem recair no protagonismo de uns em detrimento de outros? Neste jogo, muitas ideias foram abafadas no meio oficial, sobretudo, as que se propunham a dimensionar a arte musical no contexto ritual.

Uma questão apontada por Roberto Schwarz em *Nacional por subtração* diz respeito à nossa constante dificuldade em fazer pesquisa com base em estudos anteriores. Esta sede pelo novo (a partir do zero) ou a superação do velho em nome de um novo ou ainda a sua contraposição, tem feito com que o conhecimento “avance” por cortes. Essas feridas no conhecimento provocadas, muitas vezes, pela escassez de leituras e a baixa qualidade dos diálogos com a obra de outrem, ou o simples desconhecimento, impedem um olhar ampliado sobre aspectos da história dos processos a serem interpretados. É necessária a crítica abalizada para novas aberturas e novos significados da busca do conhecimento.

A tendência à juridicidade em estudos no campo religioso e eclesial tem sido motivo de críticas quando o trabalho se desenvolve em meios laicos. Isto acontece, pois a imposição legal sobre determinada questão, em geral, não pesa a sua viabilidade operacional. Evitei, neste trabalho, um tratamento prescritivo da questão da música litúrgica, mesmo sabendo que iria lidar com textos que ainda dispunham de uma leitura parcial da norma dada a sua recente formulação.

A análise proposta pela tese ajuda a situar a obra *Música brasileira na liturgia* na noção de produto de um contingente de conhecimentos oriundos da primeira metade do século XX, ainda em franco desenvolvimento para a época em que foi gestada. Denota-se que, a julgar pela orientação conciliar acerca da adaptação da liturgia à cultura brasileira, era o modelo melhor consolidado para apoiar o projeto de reforma litúrgico-musical.

Para sugerir *Música brasileira na liturgia* como uma obra de cunho modernista ou nacionalista, em princípio seria necessário excluir o elemento normativo sobre o qual a obra se assenta? A tentativa, na obra, de apropriação de traços modernistas em diálogo com a norma e as experimentações composicionais bem sucedidas no que se refere à música litúrgica com elementos da cultura musical brasileira, torna pertinente o olhar parcial sobre esta caracterização. *Música brasileira na liturgia*, se não estritamente modernista ou nacionalista, é uma obra construída sob uma moldura modernista. Por outro lado, não seriam as orientações modernistas que se procuravam assumir, igualmente normativas?

O projeto de modernismo musical de Mario de Andrade teve muita força durante o primeiro momento da reforma litúrgico-musical brasileira. Tal ocorrência não encontra paralelo em outros momentos da reforma. Todavia, é comum a referência à criação de uma música litúrgica com elementos da música nacional nos documentos da Igreja no Brasil produzidos a partir da década de 1970.

Música brasileira na liturgia é uma obra que ressoa o modernismo nacionalista. Os textos ali publicados exploram dados coletados seguindo a metodologia adotada pelos pesquisadores da música popular e do folclore e segundo a compreensão proposta por Mário de Andrade acerca da entidade nacional dos brasileiros. O acento modernista para tratar da adaptação da música litúrgica à cultura brasileira não foi ao acaso. A norma conciliar, de modo literal, facultava esta interpretação ao dar possibilidade de adaptação aos vários grupos étnicos, regiões e povos, no que respeitava também à sua tradição musical.

Os especialistas em música que se devotaram à causa da reforma litúrgico-musical tinham ao seu dispor, em vista da orientação conciliar, o legado da coleta do cancionário popular brasileiro e a proposição das constâncias melódicas e rítmicas amplamente difundidas nas instituições de ensino. Deste modo, os recursos composicionais pós-nacionalistas não se coadunavam à proposta de música litúrgica que prioriza a participação ativa dos fiéis. Ao mesmo tempo, surgiram questões a respeito da recepção, por parte dos fiéis, de composições litúrgicas a partir de apropriações de melodias e ritmos do populário nacional. O Padre José Geraldo de Souza e o Maestro Osvaldo Lacerda, na linha de Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, consideravam essencial uma apropriação inteligente dos recursos disponíveis.

Uma leitura às margens do processo e pós-obra, com relação às descontinuidades da reforma litúrgica, levou-me a especular se questões políticas externas à Igreja teriam influenciado nas decisões e encaminhamentos futuros. Estando o Brasil mergulhado no regime militar, com severas implicações na sociedade brasileira, e sendo o Rio de Janeiro um importante centro de difusão de conhecimentos e reflexões nos mais variados campos do saber, inclusive religioso, ocorreu-me perguntar se decisões não teriam sido remanejadas tendo como motivação uma menor possibilidade de conflitos entre Igreja e Estado. Ocorreu-me, também, com base na leitura de *O movimento litúrgico no Brasil: estudo histórico* de Frei José Arioaldo da Silva, perguntar se esse ambiente de contrariedade já não

era próprio do meio eclesial brasileiro desde os anos 1930, período em que aqui se inicia o movimento litúrgico, diga-se de passagem, pelo Rio de Janeiro. Para se empreender uma investigação sobre este possível desvio de intenções no curso da reforma litúrgico-musical ou anterior a ela, seria necessário ouvir vozes internas e externas à Igreja que estivessem dispostas a, humildemente, reconhecer, justificar, contrapor ou pelo menos argumentar sobre os procedimentos adotados e suas reais motivações. Decerto que esta tese, com delimitação circunscrita aos textos “oficiais” da Igreja Católica, não avançou para este campo de investigação.

Não fosse a diplomacia e o envolvimento de Dom Clemente Isnard, bispo brasileiro membro do *Consilium ad Exsequendam Constitutionem de Sacra Liturgia* e membro do Secretariado Nacional de Liturgia da CNBB, o cronograma da reforma litúrgica talvez não tivesse avançado na velocidade percebida. Passados dez anos do término do Concílio, já se havia promovido os Encontros Nacionais e Regionais de Música Sacra, coordenados pela Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB, os volumes da coleção Música Sacra, na qual se publicou *Música brasileira na liturgia*, diretórios para os diversos sacramentos aprovados pela Assembleia dos Bispos, cursos de canto pastoral e liturgia em diferentes regiões do Brasil sob a orientação do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque e Padre José Weber, entre outras iniciativas igualmente importantes.

Mas, e a música litúrgica com elementos da cultura brasileira? Participação ativa e consciente da liturgia, textos e cantos litúrgicos em vernáculo não requereriam dotar o povo de um poder que, para o regime vigente, não lhe era destinado? Tais questões inquiram a respeito do reflexo do regime político brasileiro sobre a música popular na liturgia. Os compositores de música litúrgica teriam se valido deste requisito para se manterem livres das ameaças do regime, em razão de que o seu fazer pertencia ao domínio simbólico e estava assentado no populário? As punições impostas a representantes da música popular brasileira foram motivadas pelas entradas de diferentes gêneros e estilos de criação musical considerados impróprios ao regime? São questões abertas sobre um tempo obscuro da história do Brasil que, aos poucos, vão sendo clareadas. Entretanto, nesta tese não tenho o propósito de desenvolvê-las.

Os textos e seus cúmplices estão em maior ou menor grau conformados ao documento conciliar e, neste contexto, e sob esta perspectiva, vão delineando o projeto da reforma litúrgico-musical. Um projeto consequente, mas disposto a ouvir

diferentes vozes para pensar a música brasileira na liturgia como algo factível. Não há como medir o impacto das discussões que se empreenderam durante os Encontros Nacionais de Música Sacra, dos quais emerge *Música brasileira na liturgia*. Os documentos oficiais sobre a música litúrgica, em geral, não deixam de citar os acontecimentos desse período. Entretanto, não há um desenvolvimento dos elementos textuais e contextuais nem das publicações e reflexões ali empreendidas e que foram determinantes para a continuidade da reforma.

Os sete textos publicados em *Música brasileira na liturgia*, além das conclusões dos Encontros, permitem uma visão parcial do processo, e são representativos do contexto que esta tese tratou de problematizar. São convergentes, todavia, com os demais textos, ao todo 25. Dispostos a propor questões e a dar embasamento ao fazer litúrgico-musical à luz do Concílio, encarregam-se de, silenciosamente, contar uma história, no estado em que se encontram. Não obstante os limites impostos pela função eclesial, os autores e os textos, em seu conteúdo, também se mostraram transgressores, na medida em que se propuseram a interpretar criativamente, partindo dos recursos disponíveis, a música brasileira na liturgia. Tomá-los nas mãos e nos olhos permitiu-me reavivar suas essências no sentido de importar-me com os seus feitores e sua atuação no projeto e no processo.

Em princípio, as discussões dos especialistas indicavam a necessidade de pesquisas sobre a relação da folcmúsica e liturgia. À medida em que avançava o processo formativo, as interpretações foram assumindo diferentes focos. A diversidade parece não ter sido bem aproveitada. Iniciou-se uma espécie de aproveitamento espontâneo de formas musicais do povo em várias regiões do país. Esta falta de aprofundamento, mesmo que não tenha provocada uma redução na produção litúrgico-musical, em certo sentido não enriqueceu nosso repertório com a música do povo, inteligentemente utilizada.

Fica a possibilidade de uma edição de *Música Brasileira na Liturgia III*, que retome os textos publicados em relação aos demais, ou de uma obra com o conjunto das conferências proferidas nos Encontros Nacionais de Música Sacra para retomar a necessidade de estudos e pesquisas sobre a música litúrgica pautados na articulação de saberes e no respeito à diversidade religiosa brasileira.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969.

_____. Música brasileira na liturgia. São Paulo: Paulus, 2005. Resenha de PEREIRA, N. B. **Revista de Liturgia**. São Paulo: n. 206, p. 23-24, 2008. [Resenha].

_____. **Música brasileira na liturgia**. São Paulo: Paulus, 2005.

ALBUQUERQUE, A. C. O "munus ministerial" da música sacra segundo o Vaticano II. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 1966, Vitória. 6 p. Mimeografado.

_____. O povo participante na liturgia atual. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968, Rio de Janeiro. 16 p. Mimeografado.

_____. Ponto de partida. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 7-9.

ALMEIDA, M. A. **Mistagogia da música ritual católica romana**: estudo teórico-metodológico. 2009. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ANTUNES, J. P. Arte e liturgia ou arte litúrgica? Novos paradigmas da música litúrgica. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, série I, v. 3, p. 237-254, 2004.

_____. Debates e clivagens em torno da noção de *Música Sacra* no catolicismo contemporâneo. **Revista Portuguesa de Ciência das Religiões**, ano II, n. 3/4, p. 83-92, 2003.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BATISTA, A. S. **Outras conversas sobre os jeitos do Brasil**: o nacionalismo na música popular. São Paulo: Annablume / Fumec, 2002.

BHABHA, H. K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens na nação moderna. In: _____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 198-238.

BLOMBERG, C. Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. **Projeto História**. São Paulo, n. 43, p. 415-444, dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040/6705>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

CANDIDO, A. Uma palavra instável. In: _____. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul / São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 215-225.

CARVALHO, V. M. Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais. Do "canto do povo de Deus" ao "som da massa". **Diálogos Latinoamericanos**, s.l., 2009. Disponível em: <<http://redalyc.org/articulo.oa?id=16212429006>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

CHUPUNGCO, A. Adaptação. In: SARTORE, D.; TRIACCA, A. M. (Org.) **Dicionário de liturgia**. 3.ed. São Paulo: Edições Paulinas, 2004.

CNBB. **Estudo sobre os cantos da missa**. São Paulo: Paulinas, 1976a.

_____. **Pastoral da música litúrgica no Brasil**. Paulinas: 1976b.

_____. 1º Encontro Nacional de Liturgia. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 139-140, p. 12-14, abr.-maio 1964a.

_____. **A música litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1998. (Estudos da CNBB, n. 79)

_____. Comunicação sobre música sacra. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 167-168, p. 17, ago.-set. 1966.

_____. Conclusões do III Encontro Nacional de Música Sacra. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 180-181, p. 66-70, set.-out. 1967.

_____. Constituída a Comissão Episcopal de Liturgia. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 64-65, mar.-abr. 1962.

_____. II Encontro Nacional de Liturgia. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 154, p. 12-14, jul. 1965a.

_____. II Encontro Nacional de Música Sacra. Conclusões. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 167-168, p. 13-17, ago.-set. 1966.

_____. Linhas de Pastoral Litúrgica: sugestões do I Encontro de Liturgia, oferecidas ao episcopado em Assembleia. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 143, p. 12-14, ago. 1964.

_____. Primeiro Encontro Nacional de Liturgia. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 142, p. 29-30, jul. 1964b.

_____. Promover a ação litúrgica. Justificativa. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 155-156, p. 45-46, ago.-set. 1965b.

_____. Reunião do Secretariado Nacional de Liturgia. **Comunicado Mensal**, Rio de Janeiro, n. 150-151, p. 39-40, mar.-abr. 1965c.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia. In: **Compêndio Vaticano II**: constituições, decretos, declarações. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 259-306.

CONCLUSÕES do II Encontro Nacional de Música Sacra. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 131-135.

CONCLUSÕES do III Encontro Nacional de Música Sacra. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 5 p. Mimeografado.

CONCLUSÕES do III Encontro Nacional de Música Sacra. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 137-142.

CONCLUSÕES do IV Encontro Nacional de Música Sacra. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968, Rio de Janeiro. 7 p. Mimeografado.

CONCLUSÕES do IV Encontro Nacional de Música Sacra. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 143-150.

CONCLUSÕES finais. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 1966, Vitória. 3 p. Mimeografado.

CONTIER, A. D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Revista de História e Estudos Culturais**. São Paulo, ano 1, v. 1, n. 1, p. 1-21, out.-dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/artigos1.php>>. Acesso em: 3 jul. 2013.

DOCUMENTOS DA IGREJA. **Documentos sobre a música litúrgica**. São Paulo: Paulus, 2005.

ENOUT, J. E. O canto gregoriano e sua relação com o vernáculo. In: ENCONTRO NACIONAL DE LITURGIA, 2. ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 1., 1965, Valinhos. 3 p. Mimeografado.

FONSECA, J. Apresentação. In: GELINEAU, J. **Os cantos da missa no seu enraizamento ritual**. São Paulo: Paulus, 2013. p. 7-9.

_____. Panorama da música litúrgica no Brasil. In: MOLINARI, P. **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 27-33.

_____. Prefácio à nova edição. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 5-6.

GELINEAU, J. **Canto e música no culto cristão**: princípios, leis e aplicações. Petrópolis: Vozes, 1968.

HERMOSILLA-VIVES, P. Cuadernos de Música Iberoamericana. **Revista Musical Chilena**, Norteamérica, maio 2011. Disponível em

<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/11903/12266>>. Acesso em: 30 nov. 2012.

HOBBSAWM, E. **Sobre História**: ensaios. 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

III ENCONTRO Nacional de Música Sacra. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 1 p. Mimeografado. [Participantes].

INTRODUÇÃO ao III Encontro Nacional de Música Sacra. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 4 p. Mimeografado.

KIEFER, B. **Elementos da linguagem musical**. 5.ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. Música e língua. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 10 p. Mimeografado.

LACERDA, O. C. A criação do recitativo brasileiro. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 8 p. Mimeografado.

_____. A criação do recitativo brasileiro. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 115-130.

_____. Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 1966, Vitória. 13 p. Mimeografado.

_____. Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 61-92.

LEAVER, R. A. What is liturgical music? In: LEAVER, R. A.; ZIMMERMAN, J. A. (ed.). **Liturgy and music**: lifetime learning. Collegeville (MN): Liturgical Press, 1998. p. 211-219.

LESSA, A. G. M. **Missa ferial de Osvaldo Lacerda**: uma análise interpretativa. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música)—Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LISTA de participantes. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 1966, Vitória. 1 p. Mimeografado.

LORSCHIEDER, A. et. al. **Vaticano II**: 40 anos depois. São Paulo: Paulus, 2005.

MATERIAL produzido nas dioceses. In: ENCONTRO NACIONAL DE LITURGIA, 2. ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 1., 1965, Valinhos. 2 p. Mimeografado.

MELGAR, L. T. **História dos papas**: santidade e poder. Lisboa: Editorial Estampa, 2004, p. 406-408.

MOJOLA, C.. A música brasileira e suas implicações na composição de música ritual cristã. In.: MOLINARI, P. (Org.). **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 35-41.

MOLINARI, P. Apontamentos de estudo nas áreas de folclore, etnomúsica, música culta e música popular brasileira como subsídios para a produção de música brasileira na liturgia. In: MOLINARI, P. (org.). **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 43-48.

PAULO VI. **Motu proprio Sacram Liturgiam**. Vaticano: s.e., 1964. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19640125_sacram-liturgiam_lt.html>. Acesso em: 7 set. 2013.

PENALVA, J. A. Algumas constâncias melódicas da música folclórica no Paraná. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968, Rio de Janeiro. 39 p. Mimeografado.

_____. Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos. 3. Possibilidades instrumentais na liturgia de hoje. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 22 p. Mimeografado.

PERRONE-MOISÉS, L. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 30, p. 245-259, 1997.

_____. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 245 p. [Capítulo 2 Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina].

POSTMA, J. Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos. 2. Como realizar musicalmente as exigências litúrgicas. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 16 p. Mimeografado.

PROGRAMA do IV Encontro Nacional de Música Sacra. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968, Rio de Janeiro. 1 p. Mimeografado.

REUNIÃO da Comissão Nacional de Música Sacra. Rio de Janeiro, 1966. Mimeografado.

SACROSANCTUM Concilium: a constituição sobre a sagrada liturgia. Produção de Paulo Eugenio Lima. São Paulo: Verbo Filmes, 2003. 1 videocassete.

SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS. Instrução Musicam Sacram sobre a música na liturgia. In: **Documentos da Igreja**. Documentos sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005. p. 155-178.

SANCHIS, D. Função ministerial da música sacra segundo seus elementos litúrgicos. 1 - O que a liturgia espera do músico. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 12 p. Mimeografado.

SCHALZ, Nicolas. La nozione di musica sacra. Un passato recente. **Rivista Liturgica** n. 59, p. 196, 1972.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?:** ensaios. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 29-48.

SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. **A música sacra nos documentos da igreja.** Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2006.

SILVA, J. A. O mistério celebrado no primeiro milênio da era cristã: panorama histórico geral. In: BUYST, I.; SILVA, J. A. **Mistério celebrado:** memória e compromisso I. São Paulo: Paulinas; Valencia: Siquem, 2003. p. 25-42.

_____. **O movimento litúrgico no Brasil:** estudo histórico. Petrópolis: Vozes, 1983.

SOUZA, J. A. Programa musical de uma pastoral litúrgica. In: ENCONTRO NACIONAL DE LITURGIA, 2. ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 1., 1965, Valinhos. 12 p. Mimeografado.

_____. Uso de instrumentos. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 1966, Vitória. 6 p. Mimeografado.

_____. Uso de instrumentos na liturgia. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia.** Petrópolis: Vozes, 1969. p. 105-114.

SOUZA, J. G. Alguma contribuição melódico-rítmica da música folclórica paulista. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968, Rio de Janeiro. 11 p. Mimeografado.

_____. Algumas observações sobre a música litúrgica em vernáculo. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968, Rio de Janeiro. 3 p. Mimeografado.

_____. **Folcmúsica e liturgia.** Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. Subsídios para o estudo do problema de uma expressão musical brasileira na liturgia. In: ENCONTRO NACIONAL DE LITURGIA, 2. ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 1., 1965, Valinhos. 22 p. Mimeografado.

_____. Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros. Metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos) In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 1966, Vitória. 7p. Mimeografado.

_____. Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros. Metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos) In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 93-104.

TEMÁRIO. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 1966, Vitória. 1 p. Mimeografado.

TEMÁRIO. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 1 p. Mimeografado.

VALE, N. As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 3., 1967, Rio de Janeiro. 20 p. Mimeografado.

_____. As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas. In: ALBUQUERQUE, A. C. et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 19-47.

VIEIRA, M. P. de A.; PEIXOTO, M. R. C.; KHOURY, Y. M. A. **A pesquisa em história**. São Paulo: Ática, 2011.

WEBER, J. A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil: recuperação da memória histórica. In: MOLINARI, P. (Org.). **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 11-25.

_____. Função ministerial da música litúrgica. In: CNBB. **Estudo sobre os cantos da missa**. São Paulo: Paulinas, 1976. p. 117-128.

_____. Introdução geral. Função ministerial da música na liturgia. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968a, Rio de Janeiro. 7 p. Mimeografado.

_____. La musique du peuple et son adaptation a la liturgie au Brésil. **La Maison-Dieu. Revue de Pastorale Liturgique**, n. 108, 4ème trim, 1971.

_____. O coral litúrgico e a sua função hoje. In: CNBB. **Estudo sobre os cantos da missa**. São Paulo: Paulinas, 1976. p. 129-163.

_____. O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje (1968). Implicações litúrgicas, pastorais e musicais sobre a integração do órgão e de outros instrumentos na liturgia atual. In: ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, 4., 1968b, Rio de Janeiro. 24 p. Mimeografado.

_____. O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje (1968). Implicações litúrgicas, pastorais e musicais sobre a integração do órgão e de outros instrumentos na liturgia atual. In: CNBB. **Estudo sobre os cantos da missa**. São Paulo: Paulinas, 1976. p. 169-207.

WISNIK, J. M. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 64.