U N I V E R S I D A D E E S T A D U A L P A U L I S T A

“ J Ú L I O D E M E S Q U I T A F I L H O ”

I N S T I T U T O D E A R T E S

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA STRICTO SENSU

FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

RESGATES E ABANDONOS DO PASSADO NA PRÁTICA MUSICAL LITÚRGICA CATÓLICA NO BRASIL ENTRE OS PONTIFICADOS DE PIO X E BENTO XVI (1903-2013)

São Paulo

2016

FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

RESGATES E ABANDONOS DO PASSADO NA PRÁTICA MUSICAL LITÚRGICA CATÓLICA NO BRASIL ENTRE OS PONTIFICADOS DE PIO X E BENTO XVI (1903-2013)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

São Paulo

2016

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

Duarte, Fernando Lacerda Simões, 1984-

D812r Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013) / Fernando Lacerda Simões Duarte. - São Paulo: [s.n.], 2016.

495 f.; il.

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música sacra – Igreja Católica. 2. Romanização e restauração musical. 3. Memória, identidade e esquecimento. I. Franceschini, Furio. II. Castagna, Paulo Augusto. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 783.09

Fernando Lacerda Simões Duarte

RESGATES E ABANDONOS DO PASSADO NA PRÁTICA MUSICAL LITÚRGICA CATÓLICA NO BRASIL ENTRE OS PONTIFICADOS DE PIO X E BENTO XVI (1903-2013)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

São Paulo, 14 de março de 2016.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna – IA/UNESP – Orientador

_____
Prof. Dr. Gildo Magalhães dos Santos Filho, livre-docente – FFLCH/USP

_____
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler – CEART/UDESC

_____
Prof. Dr. Oscar Alejando Fabian D'Ambrosio – PPG Artes/UNESP

_____
Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, livre-docente – IA/UNESP

Para minha mãe, Maria Teodora.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, professor Paulo Castagna, pelas diretrizes e pela liberdade concedida na realização da pesquisa.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o programa de pós-graduação e graduação. Igualmente, aos professores examinadores Gildo Magalhães dos Santos Filho, Marcos Tadeu Holler, Oscar Alejandro Fabian D'Ambrosio, Kathya Maria Ayres de Godoy, Marcos Fernandes Pupo Nogueira, Viviana Mónica Vermes e Pollyanna Gouveia Mendonça Muniz, que leram, avaliaram e contribuíram para a melhoria deste trabalho.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa concedida durante a realização do doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, nas pessoas de sua coordenadora e dos funcionários.

A todas as instituições visitadas em pesquisa de campo, listadas no anexo desta tese, aos coordenadores, técnicos e funcionários por colaboração para a pesquisa de fontes. A todos que disponibilizaram seus acervos particulares para esta pesquisa. A todos que me presentearam com livros, catálogos, partituras e publicações diversas. A todos que me recomendaram alguma leitura.

Aos funcionários e docentes do Instituto de Artes da UNESP.

Aos colegas, alunos regulares, especiais e ouvintes do curso de doutorado. Aos colegas pesquisadores do Núcleo de Musicologia Social – NOMOS e a todos os demais colegas pesquisadores que colaboraram para a realização desta pesquisa.

Aos amigos e familiares pela compreensão quando das ausências motivadas pela pesquisa.

Por fim, àqueles com quem tive oportunidade de atuar como regente de coros, pianista, professor de música ou organista, atuação esta me rendeu o interesse pela música litúrgica e pelas atividades docentes.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013).* 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.

RESUMO

Esta pesquisa foi estruturada a partir de três problemas: por que os resgates do passado e determinados esquecimentos intencionais que ocorreram na Igreja Católica, no Brasil, entre 1903 e 2013 foram eficientes para sua manutenção? O repertório musical composto e/ou executado no Brasil neste período contribuiu para este processo ou o refletiu? Quais os limites da eficiência deste processo? A fim de respondê-los, recorreu-se à legislação eclesiástica sobre música sacra, publicações e decisões de organismos eclesiásticos especializados no tema, além de fontes musicais recolhidas a diversos acervos. Foi realizada pesquisa de campo em cerca de quinhentas instituições, com pesquisa de fontes em mais de cento e setenta delas. Os dados obtidos foram analisados a partir dos referenciais de memória, esquecimento, tradição e identidade coletiva em Joël Candau, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Michael Pollak, dentre outros, e recorrendo às teorias de sistemas sociais complexos em Niklas Luhmann e Walter Buckley – com a adaptação dos tipos weberianos de controle à abordagem sistêmica por este último. Na primeira metade do século XX, a restauração musical católica e a Romanização determinaram uma clara passagem do tipo weberiano tradicional ao racional-legal, implicando uma adequação de ferramentas analíticas: ao invés de modelos pré-composicionais, faz mais sentido pensar o repertório produzido neste período a partir da noção de controle normativo – que se estendeu a aspectos composicionais, interpretativos e relacionais. Com o Concílio Vaticano II, as relações de controle se modificaram, bem como as metas musicais do sistema religioso. Na América Latina, a partir da década de 1970, um discurso dualista em relação ao passado pretendeu o esquecimento das práticas musicais pré-conciliares, buscando inspiração na música popular e em memórias do catolicismo tradicional, e ensejando o desenvolvimento de um repertório brasileiro, associado à canção de protesto. Com João Paulo II e Bento XVI, estas metas musicais passaram por um refreamento, decorrente da política adotada por estes pontífices em relação à Teologia da Libertação. Com isto, outras memórias foram resgatadas com vistas à ênfase do Concílio Vaticano II enquanto continuidade. Os resultados da tese apontam para a coerência entre as memórias musicais resgatadas por especialistas e acadêmicos e os discursos que determinaram as metas do sistema religioso como um todo, enquanto fator de legitimação destas metas. Esta adequação legitimou as metas musicais por meio da tradição e revelou a eficiência do processo. Por outro lado, foi possível observar os limites deste controle: memórias musicais locais, a manutenção de identidades coletivas e de manifestações religiosas tradicionais, necessidades práticas, memórias afetivas, interesses políticos (identidade nacional), econômicos, e principalmente, a capacidade de negociação dos indivíduos e grupos locais em relação às metas do sistema religioso.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Romanização. Restauração musical católica. Concílio Vaticano II. Memória, identidade e esquecimento.

Área de conhecimento da titulação: Música – Código da tabela da CAPES: 8.03.03.00-5.

ABSTRACT

This research builds upon three issues: why the restoration of the past and certain intentional forgetfulness that occurred in Catholic Church in Brazil between 1903 and 2013 were efficient for its maintenance? The musical repertoire composed and/or performed in Brazil in this period contributed for this process or reflected it? Which limits the effectiveness of this process? To answer them, resorted to ecclesiastic legislation on sacred music, publications and decisions from ecclesiastic agencies specialized on the subject, as well musical sources preserved in several collections. Field work was conducted in approximately five hundred institutions, with research of sources in more than one hundred and seventy of them. Data were analyzed from the benchmarks of memory, forgetfulness and collective identity in Joël Candau, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Michael Pollak, and others, and through the theory of the complex social systems in Niklas Luhmann and Walter Buckley – with the adaptation of Weberian types of control to the systemic approach by the later. In the first half of the twentieth century, the Catholic Musical Restoration and the Romanization determined a clear passage from the traditional Weberian type to the rational-legal, implying an adaptation of analytical tools: instead of pre-compositional models, it makes more sense to think the repertoire produced in this period from the normative control notion – that extended the compositional, interpretative and relational aspects. With Second Vatican Council, the control relationships were changed as well as the musical targets of the religious system. In Latin America, from the 1970s, a dualist discourse over the past meant the forgetfulness of the pre-counciliar musical practices, seeking inspiration in popular music and traditional Catholicism memories, and allowing for the development of a Brazilian repertoire, associated to the protest song. With John Paul II and Benedict XVI, these musical targets were diminished, due to the policy adopted by these pontiffs in relation to Liberation Theology. In this way, other memories were restored to emphasize the Second Vatican Council as continuity. The thesis results point to the coherency between the musical memories restored by specialists and academics and the discourses that determined the targets of whole religious system, as a factor of legitimation of these targets. This adequateness legitimized musical targets by tradition and revealed the process efficiency. On the other hand, the limits of the control were observed: musical memories, maintenances of collective identities and traditional religious manifestations, practical needs, emotional memories, political (national identity) and economical interests, and above all, the ability trading of individuals and local groups in relation to the targets of the religious system.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church. Romanization and catholic musical restoration. Second Vatican Council. Memory, identity and forgetfullness.

RESUMEN

Esta investigación se basa en tres cuestiones: por qué los rescates del pasado y ciertos olvidos intencionales que se produjo en la Iglesia Católica en Brasil entre 1903 y 2013 fueron eficientes para su mantenimiento? El repertorio musical compuesto y / o ejecutado en Brasil en este período contribuyó a este proceso o lo reflejó? Cuales los límites a la eficacia de este proceso? Para responderlos, se recurrió a la legislación eclesiástica sobre la música sacra, publicaciones y decisiones de organismos eclesiásticos especializados, así como las fuentes musicales reunidas en varios archivos. La investigación de campo se llevó a cabo en unas quinientos instituciones, com investigación de fuentes en más de ciento setenta de ellos. Se analizaron los datos a partir de los conceptos de memoria, olvido, tradición y identidad colectiva en Joël Candau, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Michael Pollak, entre otros, y a través de las teorías de sistemas sociales complejos de Niklas Luhmann y Walter Buckley – com la adaptación de los tipos de dominación de Weber para el enfoque sistémico por este último. En la primera mitad del siglo XX, la Restauración musical católica y la Romanización determinaron la pasaje del tipo tradicional de Weber al racional legal, implicando una adaptación de las herramientas de análisis: en lugar de los modelos pre-compositivos, tiene más sentido pensar repertorio producido en este período con la noción de control normativo – que se extendió a aspectos compositivos, interpretativos y relacionales. Con el Concilio Vaticano II, las relaciones de control han cambiado, así como las metas musicales del sistema religioso. En América Latina, a partir de la década de 1970, un discurso dualista en el último significaba olvidar las prácticas musicales pre-conciliares, buscando inspiración en la música popular y en memorias del catolicismo tradicional, y permitiendo el desarrollo de un repertorio brasileño, asociado a la Canción Protesta. Con Juan Pablo II y Benedicto XVI, estos objetivos musicales han sido rechazado debido a la política adoptada por estos pontífices en relación con la Teología de la Liberación. Con esto, otras memorias fueron rescatadas con el objetivo de representar en el Concilio Vaticano II como continuidad. Los resultados de la tesis revelan la coherencia entre las memorias musicales rescatadas por expertos y acadêmicos y los discursos que han determinado los objetivos del sistema religioso en su totalidad, mientras que el factor legitimador de estos objetivos. Este ajuste legitimó la metas musicales por la tradición y reveló la eficiencia del proceso. Por otro lado, se vio los límites de control: memorias musicales locales, el mantenimiento de las identidades colectivas y prácticas religiosas tradicionales, las necesidades prácticas, memorias emocionales, los intereses políticos (identidad nacional), económicos, y sobre todo la capacidad de negociación de individuos y grupos locales en relación con los objetivos del sistema religioso.

Palabras clave: Música litúrgica – Iglesia Católica. Romanización. Restauración musical católica. Concilio Vaticano II. Memoria, identidad y olvido.

O entrelaçamento de memória-esquecimento é muito profundo. Mesmo quando se teorizam rupturas totais e irreparáveis e transformações radicais. Nas situações histórico-culturais em que predominam a cólera e o espírito de rebelião, a exigência do passado é frequentemente tão forte quanto a que diz respeito ao futuro.

Paolo Rossi

A memória justa consiste em encontrar um equilíbrio entre a memória do passado, a memória de ação e a memória de espera. Trata-se de evitar ao mesmo tempo a repetição, que faria do passado uma prisão, a imersão em um tempo real reduzido ao artifício e ao simulacro, e a fuga perdida em direção ao futuro que teria como resultado, como observou Pascal, "que nunca vivemos, mas que esperamos viver".

A uma memória justa deveria corresponder uma identidade de igual qualidade. Como defini-la, então? De fato, a representação justa de uma identidade não é aquela do qual se admite o desaparecimento? Elaborando sua relação consigo e com o mundo, o homem deve fazer frente a duas verdades as quais tem dificuldades em suportar: 1) que morrerá; 2) que será esquecido. Ambas significam a destruição de sua identidade. Talvez a segunda verdade seja ainda mais terrível que a primeira, donde o desejo permanente de fazer memória, quer dizer, deixar seu traço, sua marca, seu sinal, criar, construir, ter filhos, transmitir, assumir sua posteridade, esperando assim afastar o esquecimento ou pelo menos atenuar sua brutalidade.

Joël Candau

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1 CONCEITOS E TEORIAS 33

1.1 SISTEMAS SOCIAIS 33

1.1.1 Características e operações dos sistemas sociais 38

1.1.2 Identidades e o referencial do tempo 41

1.2 MEMÓRIA, HISTÓRIA E ESQUECIMENTO 45

1.2.1 Memória, história e música 45

1.2.2 Esquecimentos, silêncios e os lugares de memória 49

1.2.3 Memória, verdade, mitos e a busca pela origem 55

1.3 TRADIÇÃO 58

1.3.1 Taxonomia da memória e a tradição 62

1.3.2 Tradição e teologia 66

1.3.3 Tradição e conservadorismo na Igreja pós-conciliar 69

1.4 TRADIÇÃO, CRIAÇÃO E CONTROLE NO CATOLICISMO 78

1.4.1 Os tipos weberianos 78

1.4.2 Autocompreensões e movimentos hegemônicos 88

1.4.3 Modelo pré-composicional e controle normativo 94

2 ASPECTOS COMPOSICIONAIS 98

2.1 PRINCÍPIOS GERAIS 98

2.1.1 Gêneros de composição 98

2.1.2 Funcionalidade e finalidade 106

2.1.3 Unidade, universalidade e o autóctone 113

2.1.4 Os distintos gêneros na prática musical 121

2.2 TEXTO 144

2.2.1 Latim e vernáculo 144

2.2.2 Temática e linguagem 152

2.2.3 Contrafacta 160

2.3 ASPECTOS MUSICAIS 163

2.3.1 Inspiração gregoriana, música modal e temas musicais 163

2.3.2 Textura e forma 174

2.3.3 Vozes, instrumentação e a música instrumental 197

2.3.4 Do ritmo livre à música pop 206
2.3.5 Caracterizando estilos 213

3 ASPECTOS INTERPRETATIVOS 226
3.1 OS INTÉRPRETES 227
3.1.1 Músicos contratados e voluntários 227
3.1.2 Homens, mulheres e meninos 230
3.1.3 Do padre ao povo 238
3.2 ESTILOS DE INTERPRETAÇÃO 244
3.2.1 O cantochão restaurado e as tradições locais 244
3.2.2 Modelos de interpretação 247
3.3 INTERPRETAÇÃO INSTRUMENTAL E ARRANJOS 250
3.3.1 Instrumentos e grupos instrumentais na legislação pré-conciliar 250
3.3.2 Da norma à realidade 257
3.3.3 Novos conjuntos e as velhas bandas 282

4 ASPECTOS RELACIONAIS 286
4.1 CANTAR PARA DEUS, PARA A IGREJA E PARA O POVO 286
4.1.1 Do controle social ao controle da música 286
4.1.2 Controle normativo e órgãos censores 297
4.2 A MÚSICA DE UM SISTEMA ABERTO 326
4.2.1 A "música jovem" 335
4.3 RESGATES, MANUTENÇÕES E ABANDONOS DO REPERTÓRIO 341
4.4 PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DA MEMÓRIA MUSICAL 365
4.5 EM BUSCA DE UM MODELO 369
4.5.1 Metas musicais e relações de poder 377
4.6 DESAFIOS DO PRESENTE 393

CONCLUSÃO 397

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA GERAL 406

FONTES PRIMÁRIAS, GRAVAÇÕES E PARTITURAS 438

ANEXO 490

INTRODUÇÃO

Confrontar-se com o passado é uma tarefa cotidiana. Transitar pela cidade revela, por exemplo, as modificações da paisagem e das atividades humanas realizadas ao longo do percurso em determinado período de tempo. Os exemplos seriam infinitos. Estão na forma de falar, de escrever, de olhar e ouvir o mundo e mesmo nas relações estabelecidas entre as pessoas. Se em uma ponta desta evocação do passado estão as mudanças, na outra está a memória, que fornece o parâmetro para a comparação.

Há também situações em que o passado não serve somente à constatação de mudanças, mas sua evocação é a finalidade de determinadas ações: rever fotos antigas, ouvir músicas que deixaram de ser tocadas no cotidiano, reler cartas há muito guardadas, dentre outras, capazes trazer de volta ao presente informações, sensações ou sentimentos há muito perdidos, com vistas a organizar e reinterpretar este presente, e a planejar o futuro. É possível ver os mesmos objetos considerando sua funcionalidade ou rememorando situações e pessoas nos quais estiveram envolvidos. Deste modo, observa-se o passado como relação e não como algo a ser contemplado e até venerado por si mesmo. Por outro lado, há lugares, situações e objetos que têm a finalidade de evocar algum passado.

> O mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que têm a função de trazer alguma coisa à memória. Algumas destas imagens, como acontece nos cemitérios, nos lembram pessoas que não mais existem. Outras, como nos sacrários ou nos cemitérios de guerra, relacionam as lembranças dos indivíduos à dos grandes eventos ou das grandes tragédias. Outras ainda, como acontece nos monumentos, nos remetem ao passado de nossas histórias, à sua continuidade presumível ou real com o presente (ROSSI, 2010, p.23)[1].

Além de espaços e objetos, o passado se revela ou se cristaliza também por meio de seu registro: biografias, narrações, livros de história e mesmo escritos religiosos constituem vias de acesso para o passado, seja ele de um indivíduo ou de um grupo.

Se as pessoas são capazes de rememorar seu passado, tal faculdade também se constata em sistemas sociais, os quais rememoram sua própria história ou fazem contato com o passado de outros sistemas. Em períodos de estagnação, a busca do passado pode representar a possibilidade de mudanças e "renascimentos"[2].

---

[1] Neste trabalho, todas as citações literais tiveram sua ortografia atualizada e numeração de notas de rodapé dos autores suprimidas. Caso alguma nota do autor tenha sido aproveitada, ela constará com a numeração sequencial deste trabalho. No caso de inserção de notas explicativas às citações, elas constarão entre colchetes. O uso de negrito nas citações literais foi suprimido.

[2] Jack Goody (2011, p.283) caracteriza o Renascimento essencialmente como um olhar lançado para o passado acompanhado de um florescimento, ou seja, as chamadas "eras douradas". Assim, observou tais características em outras culturas e sociedades que não as europeias como a China, Índia, no Islã e no Judaísmo, donde concluiu

> Todas as sociedades estagnadas requerem algum tipo de renascimento para voltarem a se mover, e isto pode implicar um olhar retrospectivo sobre épocas anteriores (a Antiguidade, no caso da Europa) ou outro tipo de florescência. […] Especialmente nas questões religiosas[3], essa evocação do passado pode ter um caráter mais conservador do que libertador para as artes ou as ciências (GOODY, 2011, p.11-12).

No Renascimento italiano, a inspiração no passado desencadeou um processo de geração do novo e não somente a imitação literal do *modus vivendi* ou das artes da Antiguidade. Em outras palavras, a conexão com o passado não procurou invalidar a experiência do presente. Em contrapartida, existiram também movimentos que buscaram a restauração do passado ao invés de sua inspiração para novos florescimentos.

No caso da Igreja Católica, uma interpretação possível é a de que a instituição religiosa se acostumara contemplar o céu na medida em que tinha certeza da firmeza do solo sob seus pés. Em finais de século XIX, entretanto, viu-se diante de uma profunda mudança na relação de legitimação mútua que estabelecera com o poder temporal a ponto de sua sobrevivência ser questionada[4]. Neste quadro, destacaram-se como principais mudanças: separação entre Igreja e Estado em diversos países; liberalismo econômico; Direito Divino dos reis; liberdade de consciência estimulada pelo Iluminismo; redução do Estado Pontifício a um terço de sua extensão original; perda do foro privilegiado (que diferenciava os clérigos dos civis no plano jurídico); ensino laico; expulsão de ordens religiosas; casamento civil; leis de divórcio, em diversos países, além de divisões internas que levaram ao surgimento de grupos dissidentes, como os velhos-católicos; surgimento ou expansão de outras religiões; desenvolvimento das ciências e de estudos históricos, que inclusive conduziram à constatação de que os fatos narrados na Bíblia não são necessariamente históricos, ou seja, que questionaram a literalidade do livro sagrado do cristianismo. Os velhos-católicos não aceitaram a proclamação da infalibilidade papal, em 1870, no Concílio Vaticano I (BIHLMEYER; TUECHLE; CAMARGO, 1964, p. 513-564; TÔRRES, 1968, p.105-109). Diante deste quadro, uma questão era inevitável: o pescador tornaria a andar sobre as águas rumo ao desconhecido[5] confiando somente na transcendência ou buscaria a segurança da terra firme?

---

que o renascimento não foi um fenômeno único na cultura europeia.

[3] "A diferença da Europa […] é que, para realizar estes avanços, no caso das artes, por exemplo, a cultura tinha que libertar-se parcialmente das restrições impostas por uma religião hegemônica e monoteísta (o cristianismo) e abrir-se para o mundo mais amplo da Grécia e Roma clássicas, que eram 'pagãs' ou politeístas" (GOODY, 2011, p.7).

[4] "A imagem da Igreja Católica, no quartel derradeiro do século XIX, era o mais melancólico [sic] possível: prestes a desaparecer, voltava às catacumbas romanas de onde havia saído (TÔRRES, 1968, p.110).

[5] "Logo depois, Jesus obrigou seus discípulos a entrar na barca e a passar antes dele para a outra margem, enquanto ele despedia a multidão. Feito isto, subiu a montanha para orar na solidão. E, chegando a noite, estava lá sozinho. Entretanto, já a boa distância,a barca era agitada pelas ondas, pois o ventos era contrário. Pela quarta vigília da noite, Jesus veio a eles caminhando sobre o mar. Quando os discípulos o perceberam caminhando

Diante da crise, encontraria meios criativos para um novo florescimento ou retornaria a uma situação anterior? Foi possível constatar, em investigação de mestrado (DUARTE, 2012a), a opção pela restauração de modelos musicais e litúrgicos do passado, por meio de dois movimentos, o Ultramontanismo e o Cecilianismo. Ambos buscaram a afirmação de identidades: o primeiro, de um modelo unitário e tridentino de catolicismo, ainda que em face da pluralidade de manifestações religiosas; o segundo procurava o retorno à música litúrgica "pura", livre de elementos das músicas operística e sinfônica. Nestas opções, se observa o caráter conservador que marca a relação entre religiões e o passado à qual se referiu Goody.

Tão logo se observem mudanças no olhar que as instituições religiosas têm de si mesmas (identidade ou autocompreensão), notam-se impactos em suas práticas musicais. Nestes contextos, também a alteridade da música sacra em relação a outros gêneros musicais pode ser reforçada ou atenuada. Esta distinção, obtida por meio da restauração de modelos do passado, se constata no *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*", de Pio X (1903). Neste documento, o pontífice declarou o canto gregoriano como a música oficial da Igreja Católica e incentivou com igual interesse o resgate da música polifônica do século XVI, sobretudo aquela composta por Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), seja por meio de sua execução, seja como um modelo técnico e ideológico para os compositores no século XX (DUARTE, 2010b). Como se vê, o passado não serviu apenas de inspiração, mas foi literalmente restaurado. O repertório composto a partir de tais determinações ficou conhecido como restaurista, por sua profunda ligação com o passado[6]. O termo restauração foi empregado inclusive na legislação

---

sobre as águas, ficaram com medo 'É um fantasma!' disseram eles, soltando gritos de terror. Mas Jesus logo lhes disse: 'Tranquilizai-vos sou eu, não tenhais medo!' Pedro tomou a palavra e falou: 'Senhor, se és tu, manda-me ir junto às águas até junto de ti!' Ele disse-lhe: 'Vem!' Pedro saiu da barca, e, caminhava sobre as águas ao encontro de Jesus. Mas, redobrando a violência do vento, teve medo, e, começando a afundar, gritou: Senhor, salva-me!' No mesmo instante, Jesus estendeu-lhe a mão, segurou-o e lhe disse: 'Homem de pouca fé, por que duvidaste?'" (MATEUS, cap.14, vers. 22-31). Pedro, o pescador, é considerado o primeiro líder da Igreja católica e os pontífices o sucedem no comando da instituição, daí seu atributo de apostólica. Em termos técnicos da área de Teologia, os atributos da igreja em questão – una, santa católica e apostólica – são chamados de *notas*.

[6] "Em decorrência dessa [*Motu Proprio* n. 4121 (22 de novembro de 1903)] e de outras determinações, a música até então utilizada nos templos católicos começou a ser substituída por composições do século XVI e inícios do século XVII ligadas ao *estilo palestriniano* e por um repertório – hoje conhecido como *restaurista* – composto por uma espécie de imitação desse estilo, mas à luz de procedimentos musicais disponíveis no século XX. Nesse tipo de música destacou-se, entre outros, Lorenzo Perosi (1872-1956), Mestre da Capela Sistina entre 1898-1915 e o italiano Furio Franceschini (1880-1976), Mestre de Capela da Catedral de São Paulo (Brasil) a partir de 1908" (CASTAGNA, 2000, p.115). "Compositores de música eclesiástica espanhola acolheram o *Motu proprio* com entusiasmo. Em um curto espaço de tempo, três conferências foram realizadas na Espanha para discutir a música sacra [...]. Assim, uma verdadeira geração de compositores espanhóis de música sacra emergiu, incluindo alguns compositores do século XIX ainda ativos ao tempo do *Motu proprio*, como o compositor catalão Domingo Mas y Serracant e Miguel Arnaudas, de Aragão. Os membros desta geração ocasionalmente escreveram outros tipos de música, mas a maioria de seus esforços se concentrou em restaurar a música religiosa ao lugar de dignidade. Eles foram adequadamente chamados de Geração do *Motu proprio*" (MARCO, 1993, p.84, tradução nossa). Texto original: "Composers of Spanish ecclesiastical music greeted the *Motu proprio* with enthusiasm. Within a very short time three conferences were held in Spain to consider sacred music […]. Thus a

eclesiástica, na Encíclica "*Divini cultus*", de Pio XI, escrita por ocasião do jubileu do *motu proprio*, em 1928 (in A MÚSICA SACRA NOS DOCUMENTOS DA IGREJA, [2006], p.24-25, itálico nosso):

> 6. E para que o clero e o povo obedeçam doravante mais exactamente àquelas leis e prescrições que em toda a Igreja devem ser santa e inviolavelmente observadas, temos por bem, pela presente Constituição, ajuntar alguma coisa que a experiência destes 25 anos nos sugeriu. E fazemo-lo tanto mais gostosamente porque este ano se celebra, como já dissemos, não só a memória da *restauração da música sacra*, mas também a de Guido de Arezzo.

De outra parte, o florescimento de uma autocompreensão do catolicismo bastante diversa da anterior, na década de 1960, com maior participação dos fiéis na liturgia e abertura da Igreja à modernidade não parece ter prescindido totalmente do passado. Este florescimento sugere um olhar para o cristianismo em suas raízes, notoriamente menos institucionalizado. Na prática musical, os reflexos desta busca se observam em canções de uso litúrgico que tratam de uma espiritualidade baseada na ação e na realidade social. Destas, cita-se como exemplo a letra "Os cristãos tinham tudo em comum, dividiam seus bens com alegria. Deus espera que os dons de cada um se repartam com amor no dia a dia." (ARQUIDIOCESE, 2001, part.44). Na partitura desta canção não se observa um acompanhamento escrito para órgão a três ou quatro vozes, como se via em partituras publicadas anteriormente, mas o uso de cifras, o que permite maior diversidade de instrumentos. Do mesmo modo, a tessitura deixou de privilegiar regiões extremas, sobretudo as agudas, para que a música pudesse ser cantada por toda a assembleia de fiéis.

Ainda sobre os resgates do passado, vivenciei sua importância quando pude tomar parte de celebrações litúrgicas católicas, ao órgão ou regendo coros, entre 1999 e 2011. Diante da insatisfação pessoal com parte do repertório produzido entre as décadas de 1970 e 2000, ao invés de cogitar novos florescimentos, não raro busquei na música do passado a alternativa mais viável ou mais cômoda. Ao conversar com músicos que desempenharam funções análogas, constatei que estes compartilhavam de minhas concepções.

Mais recentemente, no pontificado de Bento XVI (2005-2013) foi possível observar novas tentativas de restauração do passado, seja nos paramentos usados pelo pontífice, seja no consentimento dado por este pontífice para a realização de missas pelo rito tridentino, modelo

---

true generation of Spanhish composers of religious music emerged, including some nineteenth-century composers still active at the time of the *Motu proprio*, such as the Catalonian composer Domingo Mas y Serracant and Miguel Arnaudas of Aragon. The members of this generation occasionaly wrote other types of music, but most efforts were concentrated on restoring religious music to a place of dignity. They were well called the Generation of the *Motu proprio*".

anterior ao Concílio Vaticano II (1962-1965). Neste rito, o celebrante fica de costas para os fiéis e a celebração é realizada em latim ao invés do vernáculo.

Resgates do passado na música e na liturgia católica como um todo são, portanto, questões atuais. Mais do que isto, parecem ser uma questão sem resposta definitiva, uma vez que as mudanças ocorrem todo o tempo e sempre se relacionam – por oposição ou restauração – com o que lhes precedeu[7]. Neste sentido:

> começos inteiramente novos são inconcebíveis, observa Paul Connerton, pois o excesso de lealdade e hábitos muito antigos impedem a substituição completa de uma temporalidade antiga por uma nova origem. Certamente o esquecimento pode ser decretado (novo calendário, lei de anistia), mas o decreto não se inscreve totalmente no corpo social. No entanto, isto não impedirá que os grupos e indivíduos imaginem ser possível abolir a continuidade da ordem temporal para instaurar um novo momento-origem que virá fundar suas identidades presentes (CANDAU, 2011, p.95).

Se por um lado o passado pode ser ponto de partida para novos florescimentos (GOODY, 2011), ele pode também ser uma forma de conservar estruturas, de manter uma identidade ou a ordem estabelecida (CHAUÍ, 2000). Seja qual for seu objetivo, fica claro que quando resgatado, o processo não é inocente, mas pressupõe intencionalidade.

O estudo de tais apropriações dos diversos passados por parte da Igreja se justificaria como simples curiosidade científica ou interesse pela proposição de um modelo de funcionamento se não existissem profundas implicações humanas dele decorrentes. Durante o período da chamada Romanização, a partir da segunda metade do século XIX, ocorreu, no Brasil, uma aversão a toda pluralidade de manifestações da religiosidade católica que não aquela que se pretendia hegemônica, sobretudo ao catolicismo popular, silenciando-se, como observou Gaeta (1997), até com o uso de força policial, práticas musicais e religiosas como reisados e congos, embora alguns deles tenham escapado a essa iniciativa. Esta atitude repressora refletia, no plano religioso, uma lógica de exclusão cultural e econômica que se observava na sociedade como um todo (ANZÉ; CARLINI, 2009).

A partir da investigação realizada nos estudos de mestrado e da atividade musical em igrejas, delinearam-se gradativamente os problemas que deram origem à presente investigação: por que os resgates do passado e determinados esquecimentos intencionais que ocorreram na Igreja Católica, no Brasil, entre 1903 e 2013 foram formas de controle eficientes e

[7] Em *Nacional por subtração*, ao rebater críticas feitas ao caráter postiço de modelos estrangeiros incorporados à cultura no Brasil, Roberto Schwarz (1987) apontou o quão fantasiosa é a ideia da criação que prescinde totalmente do passado ou de modelos.

contribuíram para a manutenção da instituição[8]? O repertório musical composto e/ou executado no Brasil neste período contribuiu para este processo de manutenção ou o refletiu? Quais os limites da eficiência deste processo?

A hipótese inicial decorria dos estudos de mestrado. Tinha-se que o constante retorno ao passado pela via da imposição era uma operação que visava garantir a identidade da Igreja enquanto instituição e assim preservar sua existência. Neste panorama, a prática musical litúrgica colaboraria para a perpetuação do passado e conseqüentemente, para a reafirmação de um modelo único e europeu de liturgia. Em contrapartida, este passado se refletia neste repertório tanto em seus aspectos estilísticos, quanto ideológicos. Este repertório colaboraria ainda para a manutenção das relações de poder hegemônicas na sociedade, pois, na medida em que a Igreja não questionava tais relações, as legitimava. Finalmente, a apropriação do passado produziria uma prática musical de interesses institucionais que conflitam com a diversidade das manifestações religiosas e impunha um modelo intransigente de verdade, centrado em interesses institucionais.

A hipótese decorria, entretanto, de uma pesquisa que se centrou na Igreja institucionalizada para analisar uma porção pequena de repertório, sem apresentar, entretanto, uma visão mais aprofundada da sociedade no período. Outras falhas decorrentes deste recorte (que agora vemos com maior clareza) dizem respeito ao tratamento do presente como simples consequência do passado e a consideração apenas dos movimentos hegemônicos em relação à estrutura do sistema como válidos. Assim, os chamados comportamentos aberrantes foram considerados ameaças, o que não necessariamente corresponde à realidade. Como poderia um catolicismo tão austero inspirado em um ideal medieval de unidade ter sobrevivido no século XX, em uma sociedade que professava sua crença no progresso científico-tecnológico? E mais, como poderia esta sociedade ouvir passivamente um repertório tão distante de seu tempo? Diante de tais questionamentos, a resposta que se insinuou ao final do mestrado não pareceu conclusiva, o que instigou anda mais a presente investigação.

Os objetivos gerais desta tese são contribuir para a compreensão do processo pelo qual as práticas musicais se dão ao longo da história e resgatar nos registros do passado que se acumulam nos acervos musicais seu papel de testemunhas da história e não apenas de suportes materiais de obras para edição. Como todo conhecimento científico, este objetivo

[8] O termo utilizado na formulação inicial do problema era “sobrevivência”, mas optamos pela substituição da noção de simples evitação da morte pela ideia de manutenção da vida, seja se preservando sua organização, seja alterando-a e se adaptando a novas situações.

geral é fruto da acumulação do conhecimento produzido na área, e não pode ser exaurido nas páginas de um único trabalho. Assim, busca-se aqui apresentar tal contribuição no âmbito da música litúrgica católica.

Constituiu o objetivo específico – exequível no âmbito desta tese – a proposição um modelo de funcionamento do repertório musical católico no século XX e início de XXI (1903-2013) na perspectiva de resgates e abandonos do passado – ou, um dentre os passados possíveis –, tanto em sua produção e execução, quanto na maneira como foi pensado por músicos, clérigos e pela sociedade. Note-se que o marco inicial da delimitação temporal aqui proposto não coincide – como o título da tese pode sugerir – com o início do pontificado de Pio X, mas com a promulgação de seu *motu proprio*, que passou a disciplinar a música da primeira metade do século XX. O marco final foi a renúncia de Bento XVI ao cargo mais alto da hierarquia católica. Por estar em curso – e se encontrar ainda no início –, quaisquer análises relativas ao pontificado de Francisco podem ser imprecisas. Quanto à delimitação geográfica, adotou-se a Igreja Católica no Brasil. Apesar das proporções monumentais do país e de toda a diversidade de manifestações do catolicismo que ele comporta – algumas delas mais ligadas a regiões específicas, como certos sincretismos religiosos –, buscou-se apresentar movimentos hegemônicos de caráter nacional e eventualmente comparar esta grande memória institucionalizada à dos grupos minoritários ou divergentes[9]. Para este fim, foi fundamental considerar na Conferência Geral dos Bispos do Brasil – CNBB um organismo que garante alguma unidade ao catolicismo no país. Por outro lado, se fez necessário relacionar os resgates e abandonos do passado ocorridos na prática musical litúrgica no Brasil com eventos que ocorreram também em âmbito geral na Igreja.

Foram adotados os procedimentos bibliográfico e documental, compreendendo-se a música como uma fonte de memória e fonte para a compreensão da história, bem como a história e a memória social como fontes para a compreensão desta (MORAES, 2000; ANDRADE; VAZ, 2011; ATTALI, 2001; HALBWACHS, 1990; MORAES; MACHADO, 2011; WHITAKER,

[9] "Ao privilegiar a analise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'Memória oficial', no caso a memória nacional. […] Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes. […] Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante." (POLLAK, 1989, p.4-5).

2010). A investigação das fontes musicais se deu por meio de pesquisa de campo em setenta cidades brasileiras, sendo pelo menos uma em cada Estado da Federação e Distrito Federal. Merecem destaque os pocedimentos relativos a tal pesquisa:

1. O mapeamento de possíveis cidades onde poderiam ser encontradas fontes musicais e documentais textuais que servissem à pesquisa. Este mapeamento foi realizado considerando preferencialmente as dioceses instaladas anteriorermente ao Concílio Vaticano II para que as eventuais fontes nelas encontradas permitissem a abrangência temporal pretendida nesta tese.

2. Dentro de cada cidade, o mapeamento de possíveis instituições que poderiam salvaguardar tais fontes. A definição de tais instituições não foi homogênea ao longo da pesquisa, mas se construiu a partir dela, sendo, portanto, um fruto da própria pesquisa. As principais instituições consideradas foram: arquivos (arqui)diocesanos, catedral e paróquias mais antigas, arquivos públicos municipais, bibliotecas municipais, museus de arte sacra, bandas de música, colégios religiosos, faculdades católicas e públicas, seminários, sede de províncias e casas de religiosos e museus municipais. E nas capitais, além das instituições já referidas, biblioteca pública estadual (quase todas possuindo uma sessão de obras raras), arquivo público estadual e museu estadual. Quandos indicados em alguma instituição, acervos particulares foram investigados, fosse junto a seus titulares ou, em caso de falecimento destes, junto às congregações a que os cérigos pertenciam ou, sendo leigos, junto a seus familiares.

3. Localização das instituições do espaço urbano e deslocamento até elas – sendo que em vários casos o endereço previamente pesquisado estava desatualizado, gerando uma pesquisa local com os moradores. Encontrada a instituição, se realizava uma explicação de qual o tipo de investigação realizada, suas finalidades e qual o material procurado. Buscou-se também providenciar cartas de apresentação da instituição de ensino – em formato digital – para as instituições visitadas que assim exigiram a fim de que a pesquisa fosse realizada.

4. Nas instituições visitadas foi realizado o levantamento do repertório composto ou executado no Brasil no período estudado que ali estava recolhido, e que pudesse ser representativo, senão da totalidade do país, ao menos das instituições e cidades visitadas;

5. Registrou-se o repertório encontrado e as informações extramusicais encontradas em livros de fábrica e de tombo, em relatos episcopais, normas etc., que se encontram nos acervos, por meio de fotografia e transcrição, bem como em formatos audiovisuais.

Sobre os procedimentos de análise dos dados obtidos em pesquisa de campo e por meio de pesquisa bibliográfica, realizou-se:

1. Comparação, sobretudo por meio de pesquisa bibliográfica, entre os casos observados no Brasil com fenômenos internacionais mais abrangentes a fim de constatar ou não a existência de resgates locais diversos dos globais;

2. Levantamento e análise de registros em periódicos voltados para a música litúrgica católica, dentre os quais se destacam os dois de título *Música Sacra* publicados em São Paulo (1908-1912) e em Petrópolis (1941-1959), *Musica Ecclesiastica* (São Paulo, 1936) e outros que serão oportunamente citados;

3. Datação, na medida do possível – recorrendo inclusive a marcas d'água – das fontes musicais encontradas nos acervos, que serão utilizadas como exemplos ao longo da tese;

4. Análise da relação entre a Igreja, o poder temporal e a sociedade brasileira por meio de fontes primárias e secundárias;

5. Questionamentos acerca do modo pelo qual as memórias e esquecimentos no âmbito musical foram ferramentas de controle social e;

6. Reflexão sobre o papel do pesquisador e do músico profissional no âmbito litúrgico diante da realidade atual.

Apesar de a investigação ter como base uma quantidade grande de fontes, disponíveis em acervos de setenta cidades do Brasil, não se optou pela historiografia serial, quantitativa. A opção por outras vias de abordagem do material se deve, em parte, pela diversidade de tipologias ou finalidades dos acervos (arquivos pessoais, coleções, arquivos eclesiásticos e públicos etc.), também por suas delimitações temporais e, em parte, pelo alinhamento deste autor às teorias adotadas.

As principais teorias e conceitos adotados serão tratados no primeiro capítulo da tese, mas cabe aqui apresentá-los de forma sucinta para justificar suas escolhas. A primeira delas já se delineou nesta introdução até o momento: a teoria de sistemas sociais procura evidenciar as conexões estabelecidas entre as partes e níveis que compõem tais sistemas tanto quanto suas partes. Estas conexões ou relações ocorrem não somente entre as partes internas, mas resultam também da comunicação que o sistema estabelece com o entorno. Da capacidade de comunicação resulta a característica de "funcionalmente aberto", pois possibilita que o sistema receba estímulos vindos de fora. A forma como este sistema lida com os estímulos do entorno permite classificá-lo como "operacionalmente fechado" ou "operacionalmente aberto": no primeiro caso existe uma opção do sistema pela preservação de suas características (identidade), que se opera por meio da rejeição aos estímulos que lhe

desencadeiem mudanças estruturais, ao passo que, na segunda situação, prevalece a aceitação de tais estímulos.

A abordagem sistêmica previne em relação a uma excessiva simplificação que consideraria existência de uniformidade em uma instituição na qual as pessoas envolvidas têm pensamentos diferentes. Ademais, não foram eliminadas as possibilidades de cooperação ou de conflitos, mas não foram limitados a tais tipos puros os meios pelos quais todos os sistemas sociais se preservam[10]. Walter Buckley ([1971], p.31) chamou a atenção para o fato de a simplificação gerada pela ótica exclusiva da cooperação ser a base da "tipologia 'militarista-industrial' da evolução societal, de Spencer".

> O nível particular de organização biológica escolhido como base para modelo da sociedade determina (ou pode ser determinado por isso) se vemos a sociedade como predominantemente cooperativa ou basicamente conflitual. Se a sociedade for como um organismo, as suas partes cooperarão e não competirão na luta pela sobrevivência, mas se a sociedade for como um agregado ecológico, será mais aplicável o modelo darwiniano (ou hobbesiano) de luta competitiva. Spencer optou pela primeira. […]
> Por outro lado, o darwinismo social é mais largamente conhecido pela ênfase oposta: a elevação "natural" e inevitável dos indivíduos mais aptos na luta social competitiva. O modelo agora é a espécie, não o indivíduo. Assim, a controvérsia atual que se registra em torno do modelo de conflito, em oposição ao de consenso, reflete-se nos aspectos duplos do modelo biológico, tão confusamente baralhado pelos teoristas sociais (BUCKLEY, [1971], p.30-31).

Vale a pena destacar que o darwinismo social foi uma tentativa de transpor para a esfera das sociedades (humanas ou animais) o comportamento individual de evitar a morte ou de "sobrevivência" e não de uma "luta pela estrutura" ou pela "perpetuação do genótipo", que é o que de fato ocorre nas sociedades e foi pensado por Darwin, como observaram Lester Ward e Collin Pittendrigh (apud BUCKLEY, [1971], p.30).

Não há de se falar, portanto, somente em conflito e superação ou somente em cooperação entre partes, mas, em face de situações de conflito, negociações, aberturas e fechamentos deste sistema às provocações de seu entorno. Niklas Luhmann (1995) foi adotado como referencial teórico por conferir aos sistemas características dos seres vivos de se comunicar e interagir com seu entorno e a partir desta interação, preservar sua identidade, se fechando a eles (*fechamento normativo*), ou se modificando (*abertura cognitiva*).

A partir de uma visão sistêmica que considera igualmente a importância das estruturas e dos

[10] "Os chavões da luta e da sobrevivência, até para os biólogos profissionais, focalizaram a atenção em aspectos secundários do processo histórico, por meio do qual se acumula a informação genética. Focalizaram-se em indivíduos – quando deveriam ter focalizado em populações; focalizaram-se na evitação da morte (perpetuação do indivíduo) – quando a deveriam ter focado na reprodução (perpetuação do genótipo)" (PITTENDRIGH apud BUCKLEY, [1971], p.30).

processos pelas quais elas passam, surgia como dificuldade metodológica definir ou diferenciar as aberturas ou novos florescimentos das restaurações do passado. Esta questão foi abordada no ultimo capítulo, como ruptura e continuidade. Por enquanto, cabe dizer que, em determinados casos as rupturas são bastante claras, mas em outros, elas se encontram em uma zona cinzenta e são passíveis de discussões. A clareza se notava, por exemplo, nos paramentos de séculos anteriores utilizados por Bento XVI e em seus gestos, que rememoravam as missas pré-conciliares. No tocante aos elementos musicais do repertório estudado, a dificuldade se tornou evidente. Até que ponto seria possível afirmar com segurança que as músicas cantadas em celebrações carismáticas católicas atuais não guardam elementos dos cantos religiosos populares estimulados, sobretudo, nas décadas de 1940 e 50, como as melodias e letras simples, de caráter estrófico e uso de refrões e que se mantiveram mesmo durante a Teologia da Libertação? Por outro lado, o não-uso de ritmos brasileiros tradicionais em detrimento das características da música *pop* urbana poderia revelar rupturas com o movimento imediatamente anterior.

Diferenciar ruptura de continuidade foi um critério, portanto, fundamental na elaboração deste trabalho. Estas certamente não são categorias estanques e absolutas, mas observando-se as mudanças estruturais *a posteriori*, ou seja, constatando mudanças na autocompreensão da Igreja o surgimento de grandes movimentos, se tornou possível observar o resgate de movimentos anteriores total ou parcialmente interrompidos. O procedimento levou em consideração, portanto, a via da alteridade: elegendo-se dois momentos distintos nos quais a organização do sistema social foi comparada, suas conexões e, sobretudo, os resgates e abandonos do passado por parte deste sistema puderam ser analisados. Assim, procurou-se trabalhar com determinados marcos históricos sem perder de vista que os processos de adaptação, de desestruturação e reestruturação do sistema são constantes. O *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra foi exemplo de marco, pois cristalizou, em 1903, um processo de mudanças em curso durante parte do século XIX. Os aparentes momentos de superação apenas funcionam, portanto, como balizas temporais para as análises.

Ainda sobre os critérios adotados, não se deve tomar as noções de florescimento e restauração como tipos puros e opostos, mas, em certa medida, complementares, uma vez que o resgate de memórias implica o abandono de outras e, mesmo em processos de florescimentos, será inevitável relacionar-se com algum passado.

Dentro da abordagem sistêmica, as partes e suas conexões devem ser consideradas. A partir deste referencial, não seria coerente adotar referenciais teóricos oriundos da História que

apenas privilegiassem o coletivo em detrimento do individual ou o contrário. Estas visões implicariam, respectivamente, o enfoque dado somente aos grandes movimentos de cunho estrutural ou aos eventos históricos isolados e seus autores. Deste modo, para a melhor compreensão das relações entre história, memória e esquecimento, recorreu-se, dentre outros, a autores da *Escola dos Annales*, sobretudo Le Goff (1999) e Nora (1981). Segundo Nilo Odália (in BURKE, 2010, p.8),

> A necessidade de uma história mais abrangente e totalizante nascia do fato de que o homem se sentia como um ser cuja complexidade em sua maneira de agir, pensar e sentir não podia reduzir-se a um pálido reflexo de jogos de poder, ou maneiras de sentir, pensar e agir dos poderosos do momento. Fazer *uma outra história*, na expressão usada por Febvre, era portanto menos redescobrir o homem, do que, enfim descobri-lo na plenitude de suas virtualidades, que se inscreviam concretamente em suas realizações históricas. […] Como em Michelet, não se desprezava o subjetivo, a individualidade, como em Marx ou em outros historiadores que assentavam suas análises no econômico e no social; não se esquecia que estruturas sempre têm algo a dizer a respeito do homem; e como Burckhardt, afirmava-se que o homem não se confinava a um corpo a ser mantido, mas também um espírito que criava e sentia diferentemente, em situações diferençadas.

A inspiração em autores dos *Annales* se justificou pela coerência em relação à teoria dos sistemas sociais adotada. Nas palavras de Hebert Blumer (apud BUCKLEY, [1971], p.42),

> O ser humano não é arrastado de um lado para outro, como unidade neutra e indiferente, pela operação de um sistema. Como um organismo capaz de auto-interação, forja as suas ações por um processo de definição que envolve *escolha*, *avaliação* e *decisão*... As normas culturais, as posições de *status* e as relações de papel são apenas quadros de referência, dentro dos quais se verifica aquele processo de transação formativa.

A possibilidade de autonomia do indivíduo em face das conjunturas[11] e de negociação com os modelos impostos refletem convicções pessoais acerca da responsabilidade de cada indivíduo para as mudanças nos sistemas sociais aos quais se integra, e não somente dos grandes movimentos. Esta foi certamente a maior contribuição pessoal retirada da realização desta investigação: mais que do pretender analisar objetivamente a "verdade" das relações sociais, foi possível concluir que a escolha de referenciais teóricos reflete a visão de mundo do pesquisador[12].

O leitor não deverá perder de vista, portanto, que, à parte dos grandes movimentos estruturais aqui descritos, a potencialidade decorrente da liberdade e criatividade humanas é capaz de

[11] Ao conjunto isolado de todas as escolhas feitas por um indivíduo dentro de um sistema adaptativo complexo, Buckley ([1971], p.131) chamou complexão. Do mesmo modo, Ashby e Rothstein chamaram a atenção para a existência de graus de liberdade das partes que compõem um sistema social adaptativo complexo, que poderiam variar de um mero agregado de elementos até uma estrutura rigidamente fixa.

[12] "As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a *justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas*" (CHARTIER, 2002, p.17, itálico nosso).

transcendê-los ou ao menos oferecer alternativas a eles. De que outra forma se explicaria a sobrevivência de manifestações do catolicismo popular (inclusive de suas práticas musicais próprias) mesmo diante de fortes repressões da Igreja institucionalizada, sobretudo em finais do século XIX e nas duas primeiras décadas do XX? Ou, de que maneira, nas cidades históricas de Minas Gerais, a prática musical de um repertório que cairia em desuso oficialmente com o *motu proprio* – de 1903 – encontra simpatia, ainda hoje, entre a população destas cidades, senão pela autonomia dos indivíduos em face das conjunturas? Uma vez que se têm claras as potencialidades das pessoas, mesmo diante de movimentos hegemônicos sempre é possível encontrar alternativas. Foi o que constatou Arthur Herman ao tratar do pessimismo que se instalou em determinadas classes de pensadores ao longo do século XX[13]. A crítica de Herman recaiu também sobre as concepções holísticas da sociedade como sistemas ou organismos[14], uma vez que elas também procuraram tratar todas as questões a partir de visões estruturais que retiraram dos indivíduos sua autonomia. Esta questão pode ser respondida, em parte, pela crítica aos modelos de sistemas orgânicos que aludem somente a um comportamento de indivíduo vivo (sobrevivência) ou que enfocam somente a cooperação entre os membros dos grupos. Procurou-se escapar à crítica de Herman também por meio da adoção de um modelo no qual o equilíbrio não é a única possibilidade de um sistema, mas também a recriação e adaptação. Ademais, evitamos o recurso heurístico de pressupor homogeneidade dentro dos sistemas, considerando a diversidade de convicções, opiniões e posicionamentos individuais das pessoas que os integram.

---

[13] "Apesar das diferenças políticas, os dois movimentos [direita e esquerda] são muito mais semelhantes. O marxismo crítico, o multiculturalismo, o pós-modernismo e o ambientalismo radical não só partilham de muitos dos mesmos heróis, como na 'revolução de direita' – Friedrich Nietzsche, Georges Sorel, Martin Heidegger, Arthur Schopenhauer – mas também o mesmo desprezo pelas tradições liberais e racionais da Europa pós-iluminista. Eles rejeitam qualquer noção de progresso social 'normal' de acordo com o padrão ocidental, como os predecessores de direita, eles vêem a crença da autonomia do indivíduo; na posse da propriedade privada como um direito natural fundamental; na ciência e na tecnologia como favoráveis à felicidade humana; e na busca da felicidade como atividade essencialmente *racional* – como uma fonte de corrupção, exploração e morte. […] Esta é a base do pessimismo cultural hoje. Sua base primária está, evidentemente, entre intelectuais e o que por vezes chama-se a 'classe nova': professores estudantes, artistas, escritores e profissionais da mídia. Não se trata de modo algum de um movimento político de massa. […] Deste modo, nossos radicais e ditos progressistas não vêm a ser tão progressistas assim […] são de fato egressos de uma visão século XIX da sociedade na qual o Ocidente moderno é um todo predeterminado criado pelas forças impessoais de raça, classe, sexo e nação. Uma visão alternativa da sociedade e da ação social, uma das raízes do Iluminismo e uma tradição humanista anterior, não está muito em evidência hoje em dia" (HERMAN, 1999, p. 463-464;467).

[14] "Entendo como 'retóricas holistas' o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. Designamos assim um reagrupamento de indivíduos (a comunidade, a sociedade, o povo), bem como representações, crenças, recordações (ideologia X ou Y, a religião popular, a consciência ou a memória coletiva) ou ainda elementos reais ou imaginários (identidade étnica, identidade cultural). Essas retóricas holistas fazem parte da herança de nossas disciplinas (Sociologia, Antropologia Social e Cultural) que, no quadro de problemas integrativos e de esquemas de pertencimento, constituíram uma boa parte de seus vocabulários na era industrial, quer dizer, nas eras das massas representadas (pensadas) como entidades coletivas" (CANDAU, 2011, p.29).

> Pois assim como a personalidade humana é capaz de abrigar imponderáveis incompatibilidades no que concerne a ideias, crenças, atitudes e ideologias, sem que isto influa na eficácia do seu funcionamento, assim também os sistemas sociais podem abarcar diversidades e incompatibilidades, embora se mantenham surpreendentemente persistentes por longos períodos (BUCKLEY, [1971], p.35).

Dar crédito às forças endógenas de um sistema social, ou seja, às potencialidades humanas parece ainda uma estratégia de propor ações para a solução de problemas ao invés de somente discursos de mobilização de coletividades. Assim, não há de se acusar o olhar sistêmico lançado sobre a realidade de um menor comprometimento com a mudança mesma, mas se constata, neste, o surgimento de estratégias próprias para a proposição de mudanças. Esta parece ser a maior contribuição que a presente investigação poderá ter para o leitor enquanto sujeito integrado não a um, mas a diversos sistemas sociais decorrentes das conexões que estabelece. Uma vez que fique clara esta visão de responsabilidades e virtualidades, a forma de se relacionar com os sistemas se altera de modo a se tornar mais eficiente, alterando-se, em consequência, o próprio sistema. Em outras palavras, as mudanças sociais decorrentes dos comportamentos individuais também podem resultar em uma poderosa contribuição para o sistema social como um todo.

Foi possível constatar empiricamente o impacto das mudanças pessoais em determinados sistemas religiosos locais (igrejas), uma vez que a realização desta investigação gerou um gradativo e profundo processo de reflexão, que excedeu os limites do repertório executado. Ao invés de antepor à música o gosto pessoal disfarçado de juízo estético ou crítica musical, tento agora percebê-la como portadora de memórias de determinados momentos históricos nos quais o compositor realizou opções musicais, e não mais as ouço comparando-as, *a priori*, com outras músicas ou gêneros de composição. O autor desta tese passou a considerar as relações que as demais pessoas envolvidas nas práticas musicais de caráter religioso estabelecem com o repertório que não necessariamente aquelas racionais ou formais do ponto de vista litúrgico, mas considerando, sobretudo, o envolvimento afetivo a música pode gerar. Este envolvimento que serve como recompensa primária pode ser um agente poderoso capaz de conduzir à protomemorização do repertório, processo este que se mostra, muitas vezes, mais eficiente do que a estrita obediência aos cânones. Estas duas mudanças de perspectiva conduziram a atitudes geradoras de impactos em nível sistêmico: ao considerar negociações (releituras e arranjos) nos processos de escolha do repertório ao invés da imposição pura e simples de modelos do passado, a melhora das relações interpessoais passou a favorecer a eficiência da prática musical.

Se por um lado, o passado comum das partes pode representar uma conexão entre elas[15], por outro, não se pode esquecer o seu uso com a finalidade de preservar certa "ordem" no sistema. Para tentar compreender tal fenômeno, recorreu-se às noções de tradição inventada de Eric Hobsbawm (2002) e de mito fundador (CHAUÍ, 2000), que serão oportunamente apresentados e relacionados ao tema estudado. Também será abordada a memória coletiva (HALBWACHS, 1990; CANDAU, 2011) e as relações de poder e autoridade que dela podem decorrer[16], uma vez que esta pode tanto privilegiar grupos minoritários que precisam se preservar, quanto reafirmar relações de poder hegemônicas:

> A propósito da ligação entre memória e poder, "a expressão coletiva da memória, ou melhor, da metamemória [parte da memória que "define as representações que o indivíduo faz de sua memória e reconhecimento, expressando como cada um constrói sua identidade e sua distinção em relação aos outros, a partir do passado"], não escapa à manipulação dos poderes mediante a seleção do que se recorda e do que consciente ou inconscientemente se silencia".[4:59] Essa seleção entre recordação e silêncio evidencia que a memória, embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, é objeto de contínua negociação porque está atrelada à seleção do que é essencial para construção da identidade do grupo (SANTOS et al., 1990).

Ainda neste sentido, o epíteto de *História e Memória* de Le Goff (1990, p.477) evidencia a importância da memória enquanto instrumento de libertação ou servidão humana e delineia um desafio ético daqueles que a estudam: "A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens". Espera-se, assim, que a presente investigação possa trazer alguma contribuição neste sentido nos campos da historiografia da música ritual e da prática musical litúrgica: senão soluções prontas, ao menos estímulos para que se possa encontrá-las.

Esta tese tem como uma de suas principais contribuições para a área de música e, sobretudo, da musicologia histórica, a metodologia interdisciplinar adotada: a partir de referenciais da História, da Antropologia social e da Sociologia jurídica – mesmo conhecendo os riscos de imposturas intelectuais que muitas vezes conceitos nômades entre ciências podem gerar

---

[15] Segundo Robert McIver (apud BUCKLEY, {1971], p.26), "qualquer sistema social, a todo momento e em toda parte, é sustentado por códigos e instituições, tradições e interesses".

[16] A distinção entre poder e autoridade utilizada neste trabalho se baseia em Buckley ([1971], p.264), que a realizou a partir dos seguintes critérios: nas relações de poder ocorrem o controle ou influência sobre as ações dos indivíduos para que sejam atingidas metas privadas (individuais ou de pequenos grupos dentro dos sistemas sociais) sem o conhecimento ou a compreensão destes indivíduos, ou mesmo contra sua vontade. Em contrapartida, a relação de autoridade pressupõe a direção ou controle dos comportamentos coletivos para que se alcance metas coletivas. Este comportamento colaborativo se baseia no consentimento informado e voluntário, pois existe uma identidade de orientação entre quem controla e quem é controlado, não carecendo o uso de força bruta, manipulação de símbolos, informação e condições ambientais ou até mesmo o condicionamento a recompensa como ocorre nas relações de poder.

(SOKAL, BRICMONT, 1999) – foi possível analisar de maneira sistemática as questões da memória, esquecimento e identidade a partir de uma grande quantidade de dados provenientes das fontes primárias consultadas. Em outras palavras, este trabalho aponta para a necessidade de equilíbrio entre a pesquisa de campo para a obtenção de dados realmente capazes de refletir a realidade – mais de trinta mil fotos de fontes primárias, a partir da visita às mais diversas categorias de instituições em busca de acervos musicais, consulta a acervos digitais e catálogos – e o embasamento teórico para sua análise.

Em relação ao tema adotado, a maior contribuição constatada diz respeito à produção inédita de uma historiografia de média duração onde até então foram exploradas autocompreensões e períodos isoladamente, bem como autores ou obras específicos. Ao contrário dos séculos anteriores, aos quais alguns autores dedicaram trabalhos mais abrangentes (CASTAGNA, 2000; GODINHO, 2008; MACHADO NETO, 2008), a abordagem de fragmentos gerou uma história descontínua da prática musical litúrgica católica no século XX. Este tipo de história implica a descontinuidade não somente em sua produção – historiografia –, mas também no modo como é lida. Nas palavras de Paul Marie Veyne (apud CANDAU, 2011, p.136), "o historiador pode escrever duas linhas sobre dez anos. O leitor terá confiança, pois presumirá que esses dez anos são vazios de acontecimentos".

O Concílio Vaticano II foi compreendido aqui como marco histórico no qual um processo de mudanças que já se observava na década de 1940 se tornou oficial e não como um evento inédito de ruptura. Do mesmo modo, o *motu proprio* de Pio X ou a proclamação do dogma da Imaculada Conceição em finais do século XIX oficializaram processos há muito iniciados – no caso da Imaculada Conceição, desde a Idade Média. Uma vez que se pensa nestes eventos como marcos, poderiam ser citados os seguintes trabalhos referentes à música produzida entre eles: as dissertações de Andrey Batista (2009) sobre a obra musical do franciscano Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages-SC, de Susana Igayara (2001), sobre a *Missa de Requiem* de Henrique Oswald; já à Missa em Dó menor, de Oswald, dedicou-se Vastí Atique Ferraz de Toledo (2009); Thiago Santos da Silva (2012) tratou da música sacra de Francisco Braga, enfocando a obra *Te Deum* Alternado, de 1904. Citamos ainda nossa própria dissertação (DUARTE, 2012a), sobre as missas de Furio Franceschini, compositor que também foi estudado na tese de José Luis de Aquino (2000), que tratou de suas composições para órgão. Ainda, os artigos de Léa Freitag (1981) sobre a restauração musical em São Paulo a partir da atuação de Franceschini, e de Guilherme Goldberg (2006), que tratou da restauração musical ao abordar a visão de Alberto Nepomuceno sobre a música

sacra. A tese de Teodoro Hanicz (2006) teve caráter geral, mas revelou a importância de aspectos musicais no processo de restauração do catolicismo em Curitiba, entre 1929 e 1959. Na via contrária, de temática religiosa, mas dissociadas, aparentemente, uso litúrgico, as obras sacras de Villa-Lobos compostas entre 1948 e 1952 foram abordadas na dissertação de Sheila Previato de Alencar (2006).

Entre o Concílio Vaticano II e o pontificado de Bento XVI, foram produzidas as dissertações de Amstalden (2001), sobre a música na liturgia católica urbana após o Concílio Vaticano II; de Angélica Lessa (2007), sobre a *Missa Ferial* de Osvaldo Lacerda, composta em 1966; de Angelo José Fernandes (2004), que abordou aspectos interpretativos da *Missa Afro Brasileira* (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca, de 1976; de Joaquim Fonseca de Souza (2008) e de Gabriel Bina (2006), ambas sobre música litúrgica e inculturação; de Almeida (2009), sobre a mistagogia da música ritual católica. Marco Amorelli (2010) tratou da interrupção das atividades de uma prática musical. Centrado nas atividades do *Schola Cantorum* do Rio de Janeiro, Amorelli abordou o silenciamento do coro nos contextos social e religioso que marcaram o Concílio Vaticano II, explorando os conceitos de tradição e inovação.

Música e Movimentos Sociais: as marcas da simbologia religiosa no MST de Marivone Piana (2009) considera a prática musical católica pós-conciliar não como um fenômeno brasileiro, mas relacionando-o à América Latina, região em que se observou o florescimento da Teologia da Libertação. Nesta mesma linha, a dissertação de Paulo da Silva Pereira (2002), *Projetos políticos e estratégias de educação na Igreja Católica no Brasil e na América Latina* deu particular enfoque ao contexto da teologia da Libertação. Nesta, a música figura em plano secundário. No espírito da atuação social da Igreja, mas voltada para a comunicação social, cita-se a dissertação Otávio José Klein (2000), *A Campanha da Fraternidade no ar: Estudo da Campanha da Fraternidade de 1999, em três emissoras de rádio católicas, na Diocese de Passo Fundo – RS*.

Henriete Aparecida da Fonseca (2003) e André Ricardo Souza (2005) abordaram a música popular na liturgia católica, enfocando o fenômeno dos padres cantores. Nas relações entre música, Igreja e mídia, Hélide Campos (2001) abordou os casos da Igreja Universal do Reino de Deus e da Renovação Carismática Católica, temática também abordada por André Ricardo Souza ao estudar os padres cantores. No viés da comparação entre manifestações católicas e evangélicas, há ainda *O espírito do som: música e religião em grupos de renovação carismática católica e igrejas pentecostais em Itaboraí (Rio de Janeiro)* de Maria Goretti

Oliveira (2008). Sobre um florescimento que talvez represente uma continuação das práticas das festas religiosas desde os tempos de colônia e, em parte, uma abertura a novos elementos seculares, Luzia Sena (2011) escreveu *Dançando para Deus: música e dança a serviço da fé nas cristotecas católicas*. Abordando a existência de limites ou não entre sagrado e profano – tratado nesta tese pelo referencial da identidade –, Paulo Martins da Silva Sobrinho (1997) redigiu a dissertação *O Outro lado da música sacra, sua relação com elementos seculares*.

Do ponto de vista da criação de obras musicais, cita-se *Ad Vigiliam et Missam Paschalem: Estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã no século XXI*, de Márcio Steuernagel (2008), e *A Música litúrgica brasileira pós-Concílio Vaticano II: uma abordagem composicional*, de Marco Antonio Feitosa (2012). Ainda no campo da criação e das práticas musicais no presente, Zanandréa (2009) tratou dos desafios na formação de agentes de música e canto na diocese de Vacaria-RS.

Algumas práticas certamente contrariaram ou ainda contrariam as tendências de caráter estrutural, observadas a partir das autocompreensões da Igreja, preservando-se em períodos de adversidades ou sendo resgatas após alguma interrupção. Estas práticas foram, geralmente, abordadas, sobretudo, pelo viés da etnografia e etnomusicologia, em estudos que revelam as relações entre música e cultura. De caráter mais administrativo ou litúrgico do que musical, é possível citar os seguintes trabalhos de Faustino (1996), Brandão (1981) e Gaeta (1997), referentes ao catolicismo popular. Também neste âmbito geral, Juliano Alves Dias (2011) escreveu sobre a restauração litúrgica pretendida por Bento XVI. Acerca de manifestações específicas do catolicismo popular e suas práticas musicais, citam-se: *A cantiga das beatas do ofício das Sete Dores de Maria Santíssima, Juazeiro do Norte*, de Maria Angélica Rodrigues Ellery (2002), *A sagrada obediência do cantar os mortos: um estudo da função do canto funébre na sentinela no Cariri*, de Ewelter Rocha (2002), *"Festa da Boa Morte" e glória: ritual, música e performance*, tese de Francisca Marques (2009), *A Louvação das prostitutas do Jacuípe ao glorioso São Roque*, de Lourdisnete Benevides (2003). Abordada por Benevides do ponto de vista das artes cênicas, esta última manifestação é particularmente interessante tanto pela situação social de exclusão de suas protagonistas em relação aos preceitos morais defendidos no catolicismo, quanto pelo caráter sincrético entre catolicismo e candomblé. *A Apropriação de uma Tradição: um estudo sobre o Festival de Música Folclórica de Santa Rosa do Tocantins/TO* de Eliane Souza (2005) aborda o processo de sobrevivência de tais tradições, bem como a noção de continuidade ou não das mesmas no seio de cada comunidade em que se originaram. Ewelter Rocha (2012) também redigiu a tese

Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios na qual foram abordados, dentre outras manifestações musicais, os benditos, em Juazeiro do Norte-CE. Em relação ao resgate de práticas musicais, merece destaque a dissertação de Edésio Lara Melo (2001) que acompanhou, desde a década de 1950, a semana santa em cidades mineiras dos Campos das Vertentes, onde o repertório musical do século XVIII tem, hoje, uso corrente. Em sua tese de doutorado, Melo (2013) abordou o tema *As Marchas Fúnebres e sua contribuição para o processo de tradicionalização das manifestações religiosas e culturais em Minas Gerais*.

Especificamente sobre órgãos, e abordando, inevitavelmente, a música sacra, Dorotéa Kerr (2006) procurou traçar uma história de maior abrangência em sua tese de livre-docência.

Os trabalhos que versam sobre o repertório e práticas musicais pós-conciliares foram escritos nas áreas de História, Antropologia Social, Comunicação Social, Ciências da Religião, Teologia e Música, revelando maior interdisciplinaridade do que os trabalhos que abordaram o período delimitado entre 1903 e início da década de 1960, escritos quase exclusivamente na área de Música. A causa para esta diferenciação parece residir no valor atribuído ao repertório: enquanto músicos esperam lidar com modelos que apresentem uma proposta estética com a qual se identifiquem ou que consigam ao menos identificar claramente, os estudiosos das demais áreas buscam olhar para o repertório em suas relações com o contexto religioso. Disto resultam abordagens muito diferentes, mas igualmente parciais do fenômeno musical: a primeira assume caráter mais próximo do analítico-musical, pois traz o repertório para o centro e pouco valoriza as condições de sua produção; a segunda aborda as relações entre a música e a religião sem "ouvi-la" em seus elementos propriamente musicais. Igualmente parcial é a visão fragmentada da história, que não dá a dimensão do processo pelo qual as mudanças no repertório musical se operaram, mas sugere a ruptura radical entre vertentes de pensamentos ou centra a história somente em indivíduos e suas realizações.

A historiografia que versa sobre a Igreja Católica enquanto instituição é vasta e dela destaca-se apenas três trabalhos que propõem abordagens bastante diferentes entre si: Bihlmeyer, Tuechle e Camargo (1964) propuseram um compêndio de história da Igreja com enfoque na instituição, Eamon Duffy (1998) enfatizou o poder de decisão dos pontífices romanos e o reflexo de suas características pessoais nas mudanças do sistema religioso, ao passo que pelo viés da história da vida privada, Maria Lucia Montes (1998) procurou abordar o catolicismo ao longo do século XX. Foram abordados no primeiro capítulo da tese os referenciais aqui explorados, tais como os sistemas sociais, memória, história e esquecimento.

Ainda em relação à abordagem da prática musical, devem ficar claros limites: não se pretende aqui discutir a prática musical litúrgica, que é essencialmente funcional, do ponto de vista estético, apresentado valorações acerca deste. Por mais que as já mencionadas insatisfações cotidianas dos músicos com o repertório produzido após 1970 decorram muitas vezes de tais apreciações valorativas, este revela, como se verá adiante, também uma proposta estética.

Em termos de abrangência, a atividade musical integrada ao cotidiano das celebrações atinge, no presente, em tese (considerando a dificuldade em quantificar os "não-praticantes"), cerca de 64,6% da população brasileira, que se declarou católica no último censo realizado pelo IBGE (2012; [201-]) e não deve ser, portanto, desprezada. O censo realizado em 2000 pelo mesmo instituto (IBGE, [200-]) apontava para 73,6% da população. Assim, este repertório atinge um público certamente maior do que aquele que frequenta as salas de concerto e que revela maior diversidade econômica, social ou cultural, mas que a historiografia da música legou, no século XX, a uma posição periférica.

Por outro lado, não se buscou constatar a eficiência deste repertório para o rito ou de ambos para a espiritualidade dos fiéis, uma vez que tal abordagem se encaminharia para um estudo que lidaria com subjetividades e critérios talvez não mensuráveis ou de comprovação questionável[17]. Também não foi questionado o fato de a Igreja cumprir ou não sua função primária relativa à espiritualidade dos fiéis, pois se assim não o fosse, provavelmente a instituição não se preservaria pela simples tradição ou por força de normas[18]. Para tratar da relação entre os fiéis e a prática musical, ao invés de manifestar opiniões ou supor relações que não são necessariamente passíveis de comprovação, optou-se por recorrer aos olhos, ouvidos e percepções que serviram à produção das fontes primárias e secundárias consultadas.

Finalmente, cabe dizer que a abordagem dos resgates e abandonos do passado se deu a partir de documentos da Igreja que determinavam ou sugeriam restaurações e novas florescências,

[17] A improbabilidade de constatação científica não significa que a questão não tenha sido discutida no campo teológico e perpassado os documentos oficiais da Cúria Romana: "24. Essa eficácia, se se trata do sacrifício eucarístico e dos sacramentos, provém antes de tudo do valor da ação em si mesma (*ex opere operato*); se se considera ainda a atividade própria da imaculada esposa de Jesus Cristo com a qual orna de orações e de sacras cerimônias o sacrifício eucarístico e os sacramentos, ou, se se trata dos sacramentais e de outros ritos instituídos pela hierarquia eclesiástica, então a eficácia deriva principalmente da ação da Igreja (*ex opere operantis Ecclesiae*), enquanto esta é santa e opera sempre em íntima união com a sua Cabeça" (MEDIATOR DEI – PO, 1947).

[18] "O reconhecimento da possibilidade de que tais 'sanções secundárias' venham talvez a substituir as recompensas mais primárias para grande número de pessoas, frequentemente sem que elas tenham consciência disso, leva Homans a enunciar de maneira diferente uma hipótese de sua obra anterior: as instituições não podem ser mantidas pela simples força das normas e das recompensas secundárias; mais cedo ou mais tarde, terão de aparecer as recompensas primárias, e comportamentos alternativos com novas recompensas primárias serão apresentados por inovadores, ou se processará a decadência institucional. 'As instituições não continuam funcionando para sempre por obra do próprio impulso' " (BUCKLEY, [1971], p.204-205).

por relatos de execuções nos periódicos, folhetos de missas e outras fontes, da análise de elementos constituintes da música e mesmo do texto (aqui sempre compreendido como as palavras cantadas ou a letra das músicas). Uma vez que se tem em mente que o repertório abordado é funcional e que suas mudanças decorrem das mudanças das autocompreensões da própria Igreja e que, deste modo, não é o único elemento envolvido nos processos de resgates e abandonos do passado, a abordagem adotada partiu das mudanças observadas no plano geral para chegar ao repertório musical.

A organização dos capítulos procurou contemplar, ao lado de questões metodológicas e gerais, três aspectos que se complementam na produção de música católica: composição, interpretação e relação entre as pessoas e este repertório. O primeiro capítulo foi dedicado aos conceitos e teorias de base adotados: teoria dos sistemas sociais; memória, esquecimento, história, tradição, conservadorismo, a maneira pela qual estes temas se ligam à música e à Igreja como um todo, bem como ferramentas que cooperassem com a abordagem dos elementos musicais (modelo pré-composicional e controle normativo). O segundo capítulo foi dedicado aos modelos de composição previstos nas legislações eclesiásticas sobre música sacra e como eles foram ou não aplicados na prática. No terceiro capítulo foram enfocadas questões relativas à execução musical, também comparando os modelos hegemônicos e determinações oficiais à prática musical preservada nos acervos. Tiveram enfoque as pessoas que interpretavam (gênero, pertencimento ou não ao clero, bandas e outras agremiações de músicos etc.), o modo de interpretar os instrumentos empregados e a importância conferida à autoria das obras em face da funcionalidade – adequação à liturgia.

No quarto capítulo, tiveram enfoque as relações entre as pessoas que ouviam, pensavam e interpretavam a música e as práticas musicais: expectativas de controle da prática musical por parte da instituição e os meios empregados neste sentido, resgates e abandonos de repertórios (relação com o passado musical local), comportamentos esperados pela instituição da parte dos fiéis, bem como as relações de poder envolvidas na determinação das metas musicais hegemônicas no sistema religioso. Discutiu-se finalmente a pertinência de um modelo único e os desafios do pesquisador e do músico atuante em instituições religiosas no presente. A partir de tais discussões, se buscou chegar a uma resposta que confirme ou contrarie a hipótese inicial proposta para o problema central do trabalho.

1 CONCEITOS E TEORIAS

1.1 SISTEMAS SOCIAIS

Sistemas sociais são uma forma de abordar da realidade. Eles são, senão uma forma de revelar o mundo real, um alinhamento ou uma convicção[19] do pesquisador nos resultados da interação que se processa entre as pessoas. Olhar pela lente dos sistemas pressupõe conceber tais interações. Ao contrário das leis[20], este olhar não é exaustivo e inquestionável, mas pressupõe a escolha de quem o assume. Deste modo, a abordagem sistêmica constitui um conjunto estruturado de explicações que buscou, neste trabalho, dar conta da prática musical católica no Brasil ao longo do século XX. Por outro lado, este olhar lançado para a realidade se justifica na medida em que a interação estabelecida entre as partes do sistema produz resultados diversos daqueles que seriam observados de sua simples soma. Em outras palavras, a existência dos sistemas ou sua pertinência enquanto retórica holista[21] se observa na medida em que ocorre a chamada realimentação positiva. No âmbito do trabalho, é uma possibilidade pensar que a simples prática musical em igrejas isoladas provavelmente não teria dado ensejo à criação de normas que a disciplinasse, mas na medida em que estas se relacionam em dioceses e, mormente, na Igreja institucionalizada, surgem estas tentativas de organização ou controle social, ou seja, as normas surgem como realimentação positiva do sistema (BUCKLEY, [1971]).

Favoráveis ainda à ontologia dos sistemas ou à pertinência das retóricas holistas são a comunicação (troca de informações) estabelecida entre as pessoas, a inexistência de um

---

[19] "A ideia de que a ciência seja constituída por teorias está hoje um tanto em desuso, pelo menos entre os filósofos. Também está decididamente fora de moda (nos mesmos ambientes) a afirmação de que tais teorias tenham condições de nos revelar o mundo real. No lugar de teorias, investe-se em opções, jogos, caprichos, casos, coincidências, imprevistos, acidentalidades, estalos gestálticos, reticulados, labirintos, divertimentos, conversões. A ciência é sistematicamente apresentada como um conjunto de *crenças* em vez de um conjunto de *conhecimentos*. Aquela que um dia foi chamada a 'verdade' das teorias foi identificada e resolvida em sua capacidade de produzir consenso. Sobre isto existe (o que é bastante raro entre filósofos) uma concordância generalizada" (ROSSI, 2010, p.202).

[20] Do mesmo modo que nas teorias sociais, Le Goff (1990, p.44) afirmou que na História enquanto ciência também não se formulam leis: "A minha opinião é que não há em história leis comparáveis às que foram descobertas no domínio das ciências da natureza – opinião largamente divulgada hoje com a refutação do historicismo e do marxismo vulgar e a desconfiança perante os filósofos da história. Muito depende, aliás, do sentido que se atribui às palavras. Reconhece-se hoje, por exemplo, que Marx não formulou leis gerais da história mas que apenas conceitualizou o processo histórico, unificando teoria (crítica) e prática (revolucionária) [Lichtheim, 1973]. Runciman disse, com justiça, que a história, tal como a sociologia e a antropologia, é 'uma consumidora e não uma produtora de leis' [1970, p. 10]".

[21] Candau (2011) questionou a pertinência de tais retóricas ou de tais abordagens da realidade do ponto de vista das ditas ciências duras ou exatas. Em tais abordagens, as exceções encontradas nas partes comprometeriam a legitimidade do emprego das retóricas holistas. O autor as admite, entretanto, ressaltando que nas ciências sociais este "desvio" ou relativo grau de generalização é aceitável.

isolamento completo entre elas e a crença em tais retóricas, por vezes defendidas com a própria vida pelas pessoas que se consideram pertencentes a determinados grupos[22]. Mais do que a discussão sobre a ontologia do sistema ou a quantificação da pertinência das retóricas holistas – caso se admita que haja um procedimento preciso para este fim –, o aspecto analítico de seu emprego tem aqui primazia, ou seja, interessou à elaboração da tese o aspecto de ferramenta de tais modelos.

De maneira simplificada, é possível dizer que os sistemas são conjuntos de conexões ou relações estabelecidas entre partes. Uma vez que se estabelecem, estas conexões permitem uma diferenciação das partes e seu entorno ou o meio em que se insere o sistema; ao mesmo tempo em que gera uma identidade, o sistema pressupõe alteridade. Engrenagens trabalhando conjuntamente podem ser vistas como um sistema, pois de sua relação decorrem resultados diversos de quando estão isoladas. Neste sentido, observa-se que abordagens sistêmicas de grupos humanos não são próprias das teorias sociais e em parte, já que, dentro de uma visão iluminista do catolicismo, Deus seria o grande relojoeiro e a sociedade funcionaria a partir de engrenagens (WERNET, 1987, p.27-28). Se na teologia este era o pensamento vigente, nas abordagens científicas da sociedade não se observava diferença significativa.

Um organismo vivo é também um sistema, pois nele interagem partes – órgãos ou organelas – que garantem a preservação da vida. Tal noção também se aplica a grupos de seres vivos, a ecossistemas e à biosfera como um todo. Se levada a extremos, a abordagem sistêmica torna possível compreender a *Teoria de Gaia*, segundo a qual a Terra é um superorganismo vivo e não apenas um espaço geográfico onde ocorre a vida. Deve ser ressaltado que as partes que compõem um sistema também podem ser observadas enquanto sistemas autônomos: uma escola pode ser interpretada como um órgão responsável pela educação formal dentro de um bairro, mas também como um organismo no qual partes interagem com funções específicas de direção, limpeza, docência, alimentação e outros. Na Igreja Católica, a analogia se torna possível quando se pensa em uma arquidiocese: enquanto porção particular de uma grande instituição, ela congrega regiões episcopais e, nestas, há igrejas, nas quais se processa a máxima interação entre pessoas.

---

[22] "Em nosso século climatérico, os homens mostraram, com inegável zelo, que poderiam morrer em nome das retóricas holistas: em 1974, Greeley estimou que os conflitos étnicos tinham provocado a morte de algo em torno de 20 milhões de pessoas desde a Segunda Guerra Mundial. Podemos estar seguros de que, desde 1974, esta cifra aumentou consideravelmente. A identidade (cultural, coletiva) que serviu de substrato para todos os grandes *slogans* totalitários do século é certamente uma 'ideia de morte'. Isso significa que certas retóricas holistas podem ter uma grande pertinência para um grande número de indivíduos. Mas o que dizer de sua pertinência científica?" (CANDAU, 2011, p.30-31).

Walter Buckley ([1971], p.15) procurou distinguir de maneira clara os sistemas sociais de socioculturais, referindo-se a primeira classificação às sociedades em geral, como as das abelhas ou de quaisquer outros animais, e a segunda, à humana, em razão da cultura. Esta distinção – hoje questionável na medida em que se admite que outros animais também produzem cultura – que se fez necessária na obra de Buckley foi suprimida no trabalho, tomando-se "sociais" por "socioculturais". Nas sociedades humanas, Buckley ([1971], p.32) apontou a capacidade de "alterar consideravelmente suas estruturas e ainda permanecer viáveis", ou seja, a capacidade de adaptação ou recriação se observa de forma mais ampla do que em organismos[23].

A preocupação com os conceitos nômades entre as ciências não é particular desta tese, mas parece inerente a todos os trabalhos que adotam tais transposições de conceitos entre ciências. Sistemas são teorias tributárias, em parte, da Física, Química, Biologia e Ciências sociais. Tais ciências comportam-se, portanto, como sistemas de conhecimento abertos, que permitem tais interações, ou seja, a interdisciplinaridade – proposta da área de concentração na qual esta tese foi produzida.

Historicamente, o primeiro modelo de sistemas é tributário das ciências duras, sobretudo da Física, Mecânica e Matemática, cujos avanços ocorridos no século XVII inspiraram as ciências humanas. Neste modelo mecânico, as pessoas, como astros celestes ou partículas, se aproximavam por atração ou se afastavam por repulsão, estabelecendo sociedades e Estados que "constituíam sistemas de oposições equilibradas".

> A organização social, o poder e autoridade eram resultantes das "pressões" de átomos e "moléculas sociais": disto nasceu a "estática social" ou a teoria do equilíbrio social, análoga à estática na mecânica física, e a "dinâmica social", que envolve o movimento ou a mudança como função do tempo e do espaço, que se podem exprimir por várias curvas matemáticas. […]
> Temos, assim, na base, o conceito de "sistema", de elementos em mútuas inter-relações, que podem achar-se num estado de "equilíbrio", de tal maneira que quaisquer alterações moderadas nos elementos ou em suas inter-relações, afastando-os da posição de equilíbrio, são contrabalançadas por alterações que tendem a restaurá-las (BUCKLEY, [1971], p.24-25).

Se as revoluções científicas das ciências duras inspiraram o surgimento do modelo mecânico, as biológicas estimularam o florescimento do modelo orgânico ou organísmico. Neste modelo, as partes do sistema poderiam corresponder a órgãos dentro de um organismo

[23] "Os sistemas orgânico e sociocultural são exemplos de 'complexidade organizada'. Ao subirmos de nível, as relações das partes se tornam mais flexíveis e a 'estrutura' mais fluida à medida que se funde com o processo e aumenta a série de comportamentos alternativos franqueados aos componentes. Enquanto as relações entre os componentes dos sistemas mecânicos são primordialmente uma função de considerações espaciais e temporais e de transmissão de energia de um componente a outro, as inter-relações que caracterizam os níveis mais elevados passam a depender cada vez mais da transmissão de informação […] (BUCKLEY, [1971], p.76).

individual ou a seres vivos que interagem em um ecossistema.

Como já foi explicitado antes, as duas visões implicaram, respectivamente, interações por meio de cooperação ou de conflitos. Nos dois casos, entretanto, o equilíbrio ainda constitui a finalidade das interações, como também se observou no modelo mecânico.

Se a aplicação científica da metáfora orgânica aos sistemas sociais é de finais do século XIX e início do XX, nos primórdios do cristianismo Paulo, em sua carta aos Efésios (cap.4, vers.4; 10-13), já lhe sugeria, ao descrever ou prescrever à referida comunidade cristã um modelo de relações a ser estabelecido entre suas partes:

> Sede um só corpo e um só espírito, assim como fostes chamados pela vossa vocação a uma só esperança. […] Aquele que desceu [a esta terra] é também o que subiu acima de todos os céus, para encher todas as coisas. A uns ele constituiu apóstolos; a outros, profetas; a outros, evangelistas, pastores, doutores para o aperfeiçoamento dos cristãos, para o desempenho da tarefa que visa a construção do corpo de Cristo, até que todos tenhamos chegado à unidade da fé e do conhecimento do Filho de Deus, até atingirmos o estado de homem feito, a estatura da maturidade de Cristo.

Paulo – que parece ter sido uma das principais personagens na criação de um cristianismo institucionalizado – forneceu, ao tratar do "conhecimento do Filho de Deus", além de uma abordagem organísmica, a *informação* que "realiza o trabalho lógico sobre a orientação do organismo", na definição de Donald MacKay (apud BUCKLEY, [1971], p.79). A concepção de Igreja como corpo místico de Cristo se revela em diversos textos oficiais da Cúria Romana[24]. Na Carta Encíclica "*Mediator Dei*", Pio XII evidenciou, definitivamente, a aplicabilidade da noção de sistemas sociais à Igreja Católica:

> 35. Para melhor compreender, ainda, a sagrada liturgia é necessário considerar outro seu caráter importante.
> A Igreja é uma sociedade; exige, por isso, uma autoridade e hierarquia próprias. Se todos os membros do corpo místico participam dos mesmos bens e tendem aos mesmos uns, nem todos gozam do mesmo poder e são habilitados a cumprir as mesmas ações. O divino Redentor estabeleceu, com efeito, o seu reino sob fundamentos da ordem sagrada, que é reflexo da hierarquia celeste. (36). Somente aos apóstolos e àqueles que, depois deles, receberam dos seus sucessores a imposição das mãos, é conferido o poder sacerdotal em virtude do qual, como representam diante do povo que lhes foi confiado a pessoa de Jesus Cristo, assim representam o povo diante de Deus. [...] (MEDIATOR DEI – PO, 1947).

Mais do que uma abordagem decorrente da convicção ou alinhamento do pesquisador a um enfoque da realidade, a noção de sistema social se revela, a partir dos dizeres de Pio XII, identitária, inerente à autocompreensão da Igreja. Mais ainda, Pio XII redigiu a Carta

[24] "58. Passamos já, veneráveis irmãos, a expor as razões com que desejamos mostrar que o corpo de Cristo, que é a Igreja, se deve denominar místico. Essa denominação, usada já por vários escritores antigos, comprovam-na não poucos documentos pontifícios. E há muitas razões para se dever adotar: pois que por ela o corpo social da Igreja [...]" (CARTA ENCÍCLICA MYSTICI CORPORIS, 1943).

Encíclica "*Mystici Corporis*", na qual a doutrina do corpo místico foi detalhada.

> 20. E a esse propósito deve notar-se que assim como Deus no princípio do mundo dotou o homem de um riquíssimo organismo com que pudesse sujeitar as outras criaturas e multiplicar-se e encher a terra, assim ao princípio da era cristã proveu a Igreja dos recursos necessários para vencer perigos quase inumeráveis e povoar não só toda a terra, mas também o reino dos céus.
> 21. Como membros da Igreja contam-se realmente só aqueles que receberam o lavacro da regeneração e professam a verdadeira fé, nem se separaram voluntariamente do organismo do corpo, ou não foram dele cortados pela legítima autoridade em razão de culpas gravíssimas. [...]
> 60. Se compararmos o corpo místico com o moral, veremos que a diferença não é leve, mas importantíssima e gravíssima. No corpo moral não há outro princípio de unidade senão o fim comum e a comum cooperação sob a autoridade social para o mesmo fim; ao passo que no corpo místico de que falamos, a essa tendência comum do mesmo fim junta-se outro princípio interno, realmente existente e ativo, tanto de todo o composto, como em cada uma das partes, e tão excelente, que supera imensamente todos os vínculos de unidade que unem o corpo, quer físico, quer moral. Esse princípio é, como acima dissemos, de ordem não natural mas sobrenatural, antes em si mesmo absolutamente infinito e incriado: o Espírito divino, que, como diz o Angélico, "sendo um só e o mesmo enche e une toda a Igreja" (CARTA ENCICLICA MYSTICI CORPORIS, 1943).

Na arquitetura religiosa, a noção do *Mystici Corporis* se materializou em alguns templos antropomorfos, nos quais a cabeça abriga o altar-mor, os fiéis são abrigados no corpo (nave central), e nos braços se encontram corredores e capelas laterais. Estas capelas geralmente abrigam oragos de irmandades, ou seja, de entidades que atuaram com relativa liberdade ao cultivar suas próprias festas e missas votivas, mas também cooperaram com as funções principais das matrizes. Nas igrejas em forma de cruz tal analogia também é possível, diferenciando-se o fato de dois altares laterais – situados nos braços ou *transeptos* – receberem destaque. Nos dois casos, os fiéis sempre estão integrados no corpo, ao passo que a hierarquia se concentra na cabeça.

Este modelo organísmico revela o reconhecimento, por parte da Igreja, da existência de diferentes níveis e funções no interior do sistema religioso, mas se revela pouco adequado à compreensão dos sistemas sócio-culturais. Da corrente preocupação com a informação trocada nos sistemas sociais, foi concebido o modelo de sistemas adaptativos complexos, mais recente e tributário não somente da biologia, mas também da cibernética. Os sistemas adaptativos complexos são capazes de alterar sua estrutura no tempo, adaptando-se, deste modo, tanto aos estímulos provenientes do meio, quanto às demandas decorrentes de forças ou pressões endógenas. Esta possibilidade de adaptação está ligada diretamente à noção de equilíbrio para o qual este sistema pode ou não retornar.

1.1.1 Características e operações dos sistemas sociais

A busca do equilíbrio foi fundamental na formulação das teorias sistêmicas para a compreensão dos grupos humanos. Nas concepções mecânica, orgânica e organísmica, para a adequada manutenção de um sistema, este deveria sempre retornar a um ponto de equilíbrio próximo do inicial corrigindo eventuais desvios ou aberrações. Deste modo, o sistema preservaria sua estrutura e não correria o risco de se desintegrar.

Se comparado aos modelos orgânico ou organísmico, o mecânico é bastante rígido em relação à noção de equilíbrio, uma vez que nos primeiros existe a possibilidade de que ocorra alguma variação no sistema, tal qual observada em seres vivos. Aplicado literalmente ou por analogia, o conceito de *homeostase* – cunhado por Walter Bradford Cannon – representa certo âmbito de variação possível de manutenção do sistema associado à busca pelo equilíbrio anterior. O mecanismo por meio do qual é regulada a temperatura corporal é um exemplo de homeostase. Nele, o organismo suporta certa elevação de temperatura sem colapsar enquanto tenta retornar ao seu ponto de equilíbrio. Do mesmo modo, cita-se a produção de insulina e outros hormônios ou ainda as operações que conduzem ao equilíbrio o pH do sangue. Em 1932, Cannon sugeriu, no epílogo do livro *The wisdom of the body*, a possibilidade de aplicação análoga à sociedade do conceito de homeostase.

Se a tolerância dos sistemas vivos a pequenas alterações em sua estrutura pressupõe um retorno à situação anterior por meio da homeostase, outra possibilidade é a de que este a modifique de fato, partindo para um novo estado. Esta situação de desenvolvimento rumo à criação de uma nova estrutura ou adaptação da anterior é uma característica marcante em sistemas sociais[25]. Buckley chamou a característica mantenedora da estrutura de morfostase, ao passo que a elaboradora da estrutura, morfogênese.

> O primeiro se refere aos processos de troca entre o sistema complexo e o meio, que tendem a preservar e manter a forma, a organização ou o estado de um sistema. A morfogênese se refere aos processos que tendem a elaborar ou mudar a forma, a estrutura ou o estado de um sistema. Os processos homeostáticos em organismos e o ritual nos sistemas socioculturais são exemplos de "morfostase"; a evolução

[25] "Em adição à indiscriminada equiparação dos princípios de equilíbrio aos da homeostase, cabe notar que a inferência que se pode sacar logicamente é que, se a temperatura do animal *não* se conservasse dentro de certos limites, este acabaria por modificar sua estrutura – o que realmente faz, num sentido mais ou menos pickwickiano. O ponto básico reside aqui no seguinte: enquanto os organismos maduros, pela própria natureza da sua organização, não podem alterar sua estrutura além de limites muito acanhados e ainda permanecer viáveis, é precisamente essa capacidade que distingue os sistemas socioculturais. Trata-se de uma importante vantagem adaptativa, no esquema evolutivo, deste último nível de organização. Um modelo de sociedade que não ponha em evidência esse princípio está fadado à esterilidade e à extinção final. A nova perspectiva dos sistemas, afirmamos nós, propicia ampla margem à apreciação e análise dos mecanismos que possibilitam essa morfogênese" (BUCKLEY, [1971], p.32).

> biológica, a aprendizagem e o desenvolvimento societal são exemplos de "morfogênese". […] Assim como o conceito de realimentação negativa ensejou a compreensão imediata dos mecanismos que alicerçam os processos homeostáticos, o conceito de realimentação positiva proporciona a compreensão imediata dos mecanismos que fundamentam a edificação de estruturas, ou morfogênese (BUCKLEY, [1971], p.92-93).

Realimentação é a resposta dada a fatores ambientais não com a perda de organização ou dissolução de sua estrutura, mas com a elaboração ou a mudança da mesma, bem como o crescimento, passando a um nível mais alto ou complexo. Em outras palavras, a realimentação é o "princípio subjacente ao comportamento de busca de metas dos sistemas complexos" que pressupõe um sistema aberto:

> 1. Cujos traços característicos dependem de certos parâmetros internos ou variáveis de critério que permanecem dentro de certos limites; 2. Cuja organização desenvolveu uma sensibilidade seletiva, ou relação mapeada por coisas ou acontecimentos ambientais de relevância para estas variáveis de critério; 3. Cujo aparelho sensório é capaz de distinguir quaisquer desvios dos estados internos dos sistemas e ou o comportamento manifesto de estados de metas definidos em termos das variáveis de critério; 4. De sorte que a realimentação desta informação "inadequada" nos centros encarregados de dirigir o comportamento do sistema reduz (no caso da realimentação negativa) ou aumenta (no caso da realimentação positiva) o afastamento do sistema dos seus estados de metas ou limites de critérios (BUCKLEY, [1971], p.84).

Sistemas abertos pressupõem comunicação com seu entorno para que possam perceber seus estímulos e reagir a eles por meio de morfogênese ou morfostase. Dentro da linha de pensadores da sociedade que trabalham com sistemas abertos, optou-se neste trabalho pela teoria dos sistemas sociais autopoiéticos de Niklas Luhmann (1995). A autopoiese é a capacidade que um sistema tem de se recriar a partir dos estímulos do meio (morfogênese) aceitando-os ou de se preservar, rejeitando-os (morfostase). Um exemplo de autopoiese ou capacidade de auto-organização e autodireção em um sistema social que poderia ser considerado até mesmo de forma autônoma em relação ao catolicismo institucionalizado, mas que por guardar relações profundas com a prática musical como um todo é o catolicismo popular ou tradicional. Diz-se tradicional no sentido de "transmitido" no Brasil desde inícios da colonização. Optou-se, entretanto, por pensar este catolicismo não como um modelo pronto simplesmente transmitido, mas enquanto florescimento de uma forma específica, que difere do catolicismo tridentino, este institucionalizado e clericalizado. A respeito do catolicismo tradicional, escreveu Evandro Faustino (1996b, p.339):

> Com o tempo esse emaranhado de práticas particulares foi se auto-organizando e salpicando as vastidões da Colônia com um sem-número de entidades formais como as Irmandades e Confrarias, e um número ainda maior de entidades informais mas muitíssimo atuantes como Reisados, Festas, Danças e Rezas. Essa "auto-organização" gerou ainda "ministros" leigos como os rezadores e os "beatos", os benzedores e os eremitas, os festeiros e os cantadores. Edificou santuários, ergueu

> oratórios, plantou "Santas Cruzes", construiu capelas, formou ermidas, criou romarias, congregou multidões. Disseminado pelo território, o Catolicismo Popular se tornou uma vastíssima floresta de devoções, um cipoal de práticas, um carrascal de normas e costumes não escritos nem codificados. Todos os seus "devotos" de afirmavam católicos, mas suas práticas comparadas com as do Catolicismo "Oficial" eram às vezes tão discrepantes que chegavam a parecer outra religião, e levaram estudiosos como Thales de Azevedo a se perguntar se realmente existira ou existe Catolicismo no Brasil.

Se a abordagem de Luhmann inovou em relação à de Buckley por deixar claro que no próprio sistema reside a capacidade de recriação, também o fez em relação a seus antecessores – dentre os quais seu orientador, Talcot Parsons – por enfocar a comunicação que se estabelece entre o sistema e o entorno, ao invés daquela estabelecida entre as partes do sistema. Isto significa que à via da identidade que é possível observar entre os componentes de um sistema social, Luhmann elegeu a via da alteridade a partir da qual os estímulos para as modificações de sua estrutura surgem. De acordo com Luhmann, um sistema pode aceitar os estímulos e se modificar ou recusá-los e se conservar próximo de um equilíbrio. A estas operações chamou respectivamente de abertura cognitiva e fechamento normativo[26].

Um sistema deve optar, portanto, entre ações possíveis diante dos estímulos do meio[27]. Nesta gama de possibilidades que não podem ser assimiladas simultaneamente reside a complexidade de um sistema (NEVES; NEVES, 2006), ou seja, a transmissão de informação implica seleção de um conjunto específico de alternativas conhecidas não só do emissor (meio), mas também do receptor (sistema). Quanto maior o conjunto de alternativas que é franqueado ao sistema, tanto mais incerto ele fica e de mais informação precisará para a tomada de decisão, passando a um nível mais alto ou mais complexo. Ao realizar esta seleção em face dos estímulos, é possível afirmar que os sistemas são, na teoria de Luhmann, funcionalmente abertos, mas operacionalmente fechados[28] (NEVES, 2004, p.122) com vistas

[26] Pares de oposição entre estrutura e processo se repetem ao longo da história, ora como possibilidades únicas, ora como movimentos complementares. Pode-se citar o constante movimento em Heráclito oposto à negação das mudanças em Parmênides ou Zenão de Eléia e sintetizados no pensamento de Platão, que se cristianiza em Santo Agostinho. Na teologia, a dupla natureza do Cristo denota a complementação de uma estrutura divina atemporal oposta à humanidade (processo). Em Deleuze, muro branco (resistência às mudanças) e buraco negro (novidade) deveriam se complementar. ; só muro branco ou buraco negro não dá, pois gera desequilíbrio. Necessidade de dosar ambos, ou seja, complementaridade. Castagna (2011) retornou ao nível individual ao subdividir a autopoiese em homeostase e desenvolvimento humano.

[27] "O comportamento adaptativo de um organismo desse gênero supõe um processo seletivo, por intermédio do qual um subconjunto de atos básicos se concatena de tal maneira que se equipara, de acordo com determinada meta, ao subconjunto de variedade coacta que é o estado corrente do meio do organismo" (BUCKLEY, [1971], p.139).

[28] Esta noção também estava presente em McIver (apud BUCKLEY, [1971]), que denominou os estímulos do meio como precipitantes: "... entendemos por 'precipitante' qualquer fator ou condição específica considerada como tendo desviado a direção preestabelecida das coisas, como tendo interrompido um equilíbrio preexistente, ou como tendo liberado tendências ou forças até então suprimidas ou latentes. O pressuposto é de que o sistema

à preservação de sua identidade.

1.1.2 Identidades e o referencial do tempo

Situada no âmbito das relações estabelecidas entre as partes de um sistema e deste com seu entorno, a identidade carrega consigo um discurso de alteridade que permite ao sistema sua diferenciação do meio. Nas palavras de Maria Helena Oliva Augusto (2011, p.42),

> A identidade não existe solitariamente. É sempre uma *relação*, na qual alguém é reconhecido por outros, por alguns dos traços e qualidades que porta. Sem o aval desse reconhecimento, os traços e qualidades que alguém se atribui não são ratificados e, desse modo, também não se sustenta a autoatribuição identitária que faz a seu respeito. A confirmação da identidade de alguém só é possível por intermédio da identidade de outrem que o reconhece; do mesmo modo, a identidade desse outro também é dependente de reconhecimento (Cf. Habermas, 1994, p.19-20; Dubar, 2000; Elias, 1994).
> No passado, era comum a referência à identidade como algo permanente. Na medida em que as mudanças, mesmo intensas, se davam num ritmo relativamente lento, era possível que um modo de ser se mantivesse por um tempo mais longo e fosse percebido como sempre igual, 'imutável', ainda que, sendo processual, sofresse alterações. Atualmente, já não é essa a percepção a respeito. Tanto quando se trata do indivíduo singular como quando a referência é à identidade coletiva, não mais se fala de uma identidade única, preservada no tempo, indiferente às mudanças que ocorrem no mundo e à intensificação do ritmo social que flui cada vez mais rapidamente.

Uma vez que se admita a possibilidade de alterações estruturais em um sistema social, pensar sua identidade ao longo do tempo pressupõe a aceitação desta enquanto processo e não como estrutura. Se adotadas balizas temporais, estas modificações podem ser observadas com relativa clareza, ao passo que a adoção de um marco inicial como referência para a análise, apesar de aproximar-se de uma noção de identidade enquanto estrutura, pode ser uma abordagem eficiente quando as mudanças ocorrem em ritmo mais lento. Esta última abordagem foi empregada na investigação sobre os possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini (DUARTE, 2012a), uma vez que no período que abarca a produção da maioria destas obras – anteriores ao Concílio Vaticano II – a continuidade dos modelos pré-composicionais romanos sobressai às rupturas.

O estudo das transformações pelas quais passaram não somente os modelos impostos pela Igreja institucionalizada, mas também como foram aceitos ou rejeitados na prática musical – e a partir disto, resgatados ou abandonados modelos do passado – pressupõe um olhar sobre a identidade dos sistemas sociais como processo sem negar, entretanto, a existência de uma

---

opera de forma congruente com a sua autoperpetuação, até que alguma coisa intervenha; de que o sistema é relativamente fechado até que alguma coisa o rompa e abra. Essa 'alguma coisa' é, então, um precipitante".

estrutura que se altera. Em outras palavras, não se trata de uma identidade, mas de identidades possíveis em momentos diversos[29]. Ademais, aceitar que um único repertório represente o referencial de identidade do catolicismo implica a tácita aceitação das ideologias que sustentam seus aspectos composicionais e o total fechamento em relação ao meio externo. Por outro lado, não se pressupõe que as identidades não possam se conservar por períodos maiores ou menores e até mesmo se repetir de modo muito semelhante por meio de resgates de memórias.

A contribuição para a abordagem dos sistemas enquanto processo surgiu com o marxismo. No modelo de processo, a estrutura do sistema seria sempre "uma construção abstrata e não algo distinto do processo interativo em marcha, mas sua representação temporária, acomodativa, em qualquer tempo" (BUCKLEY, [1971], p.37), ou seja, a ênfase deste modelo está na constante reelaboração de estruturas muito mais que em qualquer equilíbrio. Se levada às últimas consequências, esta visão negaria qualquer possibilidade de morfostase e teria, na história, uma marcha em um único sentido[30]. Como solução para o impasse da identidade gerado pela então entre estrutura e processo, manutenção ou desenvolvimento dos sistemas, têm-se nos sistemas morfogênicos e autopoiéticos as duas possibilidades.

Se a identidade se constrói e se modifica no tempo, o passado é elemento fundamental em sua constituição. Somam-se às palavras de Paolo Rossi que abrem este trabalho[31] as de Candau (2011, p.16-17) para explicitar as relações estabelecidas entre memória e identidade, tanto no nível do indivíduo, quanto de grupos sociais:

> A memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. [...]
> Se identidade, memória e patrimônio são "as três palavras-chave da consciência contemporânea" – poderíamos, aliás, reduzir a duas se admitimos que o patrimônio é uma dimensão da memória –, é a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a

[29] Acerca da necessidade de complementação entre estrutura e processo, escreveu Buckley ([1971], p.42): "Como exemplo final em Antropologia, devemos mencionar o argumento convincente de Evon Z. Vogt, segundo o qual os conceitos de estrutura e processo precisam ser integrados num único modelo geral. Como demonstrou Nadel, é erro conceber a estrutura como estática e a mudança como patológica. Devemos antes estabelecer a primazia da mudança, vendo na estrutura a maneira por que a realidade móvel se traduz para o observador, numa observação instantânea e artificial. As estruturas sociais e culturais são apenas intersecções, no tempo e no espaço, do processo da mudança, do desenvolvimento em curso".

[30] Nas palavras de Barrington Moore Jr. (apud BUCKLEY, [1971], p.38), "para um marxista é tão difícil conceber uma situação que volta a um estado de máxima harmonia, quanto o é para um teórico do equilíbrio conceber um ciclo autogerador de uma luta sempre mais árdua, que culmina na destruição".

[31] "A memória (como bem sabia David Hume) sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro. O entrelaçamento de memória-esquecimento é muito profundo. Mesmo quando se teorizam rupturas totais e irreparáveis e transformações radicais. Nas situações histórico-culturais em que predominam a cólera e o espírito de rebelião, a exigência do passado é frequentemente tão forte quanto a que diz respeito ao futuro" (ROSSI, 2010, p.24-25).

> identidade tanto no nível individual quanto coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade.
> Para Anne Muxel, o trabalho da memória atua na construção da identidade do sujeito, é o "trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar à sua própria individualidade". [...]
> A memória é, de fato, uma "força de identidade". Igualmente, outros autores observam que as ideologias que prevalecem nas "memórias migrantes" jogam com as fronteiras da alteridade para produzir, pela distinção, as identidades sociais.

Como as opções necessárias a um sistema diante da complexidade oferecida por seu entorno, também elementos do passado são escolhidos deliberadamente para a elaboração de uma memória coletiva: "uma memória verdadeiramente compartilhada se constrói e reforça deliberadamente por triagens, acréscimos e eliminações feitas sobre as heranças" (CANDAU, 2011, p.47). Isto não significa, entretanto, que a constituição de uma memória coletiva se dê exclusivamente por relações de poder ou mecanismos de controle, prescindindo da abertura entre as memórias individuais.

> Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontram tanto em nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aqueles reciprocamente, o que só é possível se fizeram ou continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 1990, p.34).

Candau (2011, p.50) associou a construção de identidades coletivas ou de sistemas sociais às memórias fortes e organizadoras, ao passo que as ditas memórias fracas favorecem "uma dissolução ou um colapso de identidades". A atualidade constitui, entretanto, como procurou demonstrar Candau, a época em que as memórias fortes não fazem mais sentido e, conseqüentemente, as identidades se tornam cada vez mais fragmentadas. Se para um pessimista este fenômeno pode constituir uma crise de paradigmas, um olhar diverso revela a possibilidade de os indivíduos cunharem suas identidades de forma menos rígida, como se fosse dada por adesão, mas a encontrarem a partir das mais diversas combinações. A limitação das liberdades de escolha de fato funcionaram no passado no tocante às práticas musicais? Até que ponto faria sentido a uma instituição insistir em grandes memórias organizadoras no início do século XXI? Estas questões foram analisadas ao longo do trabalho e reapresentadas no último capítulo.

Se a identidade de sistemas sociais não pode ser senão inferida por meio de análise, cabe salientar que, no plano do indivíduo, esta pode ser inferida ou declarada, como expressão da visão que o indivíduo tem de si. Para determinados autores das ciências sociais – sobretudo para fins estatísticos ou censitários –, a identidade é auto-representação, um atributo do indivíduo, e deve ser registrada a partir da narração deste (CASTELLS, 1999). A aferição de

uma identidade a um indivíduo se aproxima mais da classificação ou de uma *representação*, do que desta autêntica *representação de si* frente aos demais. Na pesquisa histórica, a identidade pode ser encontrada, por exemplo, em registros autorais nos quais uma determinada pessoa se reconhece em alguma forma convencionada (mulher, negro, partidária de uma ideologia ou de uma preferência política, por exemplo). Na presente investigação, este tipo de identidade individual declarada em textos autorais (diários, cartas etc.) não veio à tona no caso dos compositores. Assim, no âmbito desta tese, só é possível falar plenamente em identidade no âmbito coletivo – identidade atribuída –, mesclando-se, entretanto, no plano individual, aspectos de identidade e classificação – atribuída *a posteriori* –, na medida em que parece inverdade pensar que as partituras nada tenham a revelar da identidade de quem as produziu. Surge então, como ferramenta pertinente, a noção de *representação*, que

> Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns "representantes" (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 2002, p.23).

A representação torna possível ver uma coisa ausente, "o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado" ou estabelece uma relação simbólica entre um signo visível e o referente por ele significado, "o que não quer dizer que" esta relação "seja necessariamente estável e unívoca" (CHARTIER, 2002, p.20). Neste sentido, se existe uma relação de representação simbólica entre a figura geométrica da esfera e a sensação de inconstância, também os documentos eclesiásticos geram uma relação, por exemplo, entre determinados modelos de composição musical e as noções de sagrado e profano. Ao se atribuir, portanto, no âmbito desta tese, determinada classificação, se fez com base em uma representação, e não na identidade objetivamente declarada pelo compositor. Uma vez feita esta ressalva, passa-se a uma abordagem da temática da memória coletiva, tradição, esquecimento e às possíveis relações que esta possa ter com a música.

1.2 MEMÓRIA, HISTÓRIA E ESQUECIMENTO

1.2.1 Memória, história e música

Ambas ligadas ao passado, história e memória se diferenciam essencialmente quanto às relações que com este estabelecem. Enquanto o "trabalho histórico tem por fim tomar inteligível o processo histórico e que esta inteligibilidade conduz ao reconhecimento da regularidade na evolução histórica" (LE GOFF,1990, p.44), a memória "é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais que uma reconstituição fiel do mesmo" (CANDAU, 2011, p.9). A noção de reconstrução já conduz, por si, ao fato de que esta relação com o passado se dá no presente, o que também ocorre com a história.

> Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é a o mesmo tempo passado e presente. Compete ao historiador fazer um estudo "objetivo" do passado sob a sua dupla forma. Comprometido na história, não atingirá certamente a verdadeira "objetividade", mas nenhuma outra história é possível (LE GOFF, 1990, p.51).

Muitas vezes empregadas como sinônimos no senso comum, Pierre Nora (1993, p.9) apontou-lhes as diferenças colocando-as em uma situação de oposição:

> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suceptível [sic] de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido entre o passado e o presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quanto grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.

Note-se ainda, que a memória carrega consigo a subjetividade e os interesses de quem a enuncia, ao passo que o conhecimento histórico – longe de ser destituído de ideologias ou afastado do contexto de sua produção[32] – tem caráter mais objetivo:

[32] "Num país como a França, a história da história não pode ser uma operação inocente. Ela traduz a subversão

> Quando opera a memória, o acontecimento rememorado está sempre em relação estreita com o presente do narrador, quer dizer, com o tempo de instância da palavra, enquanto na enunciação histórica é o acontecimento que constitui o marco temporal pelo sujeito da enunciação (quer dizer, o historiador) (CANDAU, 2011, p.101).

Apesar da oposição entre ambas, estudos históricos são realizados a partir das memórias, como fez Schama (1996) em *Paisagem e Memória* abordando um objeto aparentemente – apenas aparentemente – natural e, portanto, sem interesse para a história. Tal estudo leva ao questionamento de conceitos como o de autenticidade e de natureza em oposição à cultura.

Compreender os artifícios por meio dos quais operam a memória também integra o oficio do historiador. Segundo Paolo Rossi (2010, p.205),

> A historiografia não coincide com a espontaneidade da memória individual e coletiva: é uma forma de conhecimento que deve "passar pelo crivo da crítica" os aportes da memória. Todavia, entre história e memória ocorre uma relação estreita, porque a história se nutre de memória e esta "se impregna de toda uma série de noções e de sentimentos que são produzidos e veiculados pela historiografia" ("I Ricordi della Storia: entrevista com Jacques Le Goff", 1989).

Na via oposta, diante de uma crise das memórias, a história cumpre seu papel na construção de identidades e justifica a criação de subáreas do conhecimento destinadas ao estudo de sua constituição ao longo do tempo:

> A passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo. O imperativo da história ultrapassou muito, assim, o círculo dos historiadores profissionais. [...] Fato surpreendente: não devemos a historiadores profissionais as histórias mais significativas da biologia, da física, da medicina, ou da música, mas a biólogos, físicos, médicos e músicos (NORA, 1993, p.17).

Neste trabalho, buscou-se apresentar um estudo da história da música litúrgica a partir do estudo da memória expressa pela prática musical. Por meio de resgates e abandonos do passado, de memórias e esquecimentos esta prática revela as relações de poder ora de dominação, ora de reação a modelos estrangeiros que atingem a atividade musical e a Igreja Católica enquanto sistema social – integrado de relações entre suas partes – no Brasil.

Quais seriam então, as relações entre música e memória? José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado (2011) chamaram a atenção para o fato de que a história sempre se pautou mais por fontes escritas e, portanto, mais objetivadoras do que das sensoriais como a auditiva. Ainda pelo fato de a música ter sua existência limitada ao momento da execução, a notação musical e o registro fonográfico parecem fundamentais para possibilitar uma análise de tais relações. Os referidos autores propuseram como caminho de aproximação entre o historiador

---

interior de uma história-memória por uma história-crítica, e todos os historiadores pretendem denunciar as mitologias mentirosas de seus predecessores" (NORA, 1993, p.10).

e a música a via do registro escrito indireto:

> A escrita registra a memória e a integralidade da criação sonora, mas não garante a forma de sua expressão e exposição em um tempo-espaço determinado e muito menos sua recepção em quem escuta. Esse caráter essencialmente performático da música é mais um elemento que embaralha o trabalho da compreensão histórica. Talvez uma das maneiras de vencer esses limites impostos tanto pela memória e prática evanescentes inseparáveis, como pela complexidade da teoria e linguagem musical estrita, seja o historiador trabalhar com os registros escritos indiretos que comentam e tratam da música. Certamente eles são determinantes para alcançar e compreender o pensamento musical de uma época e, conseqüentemente, aproximar-se dos sons produzidos e difundidos no passado. Deste modo, a música não se constitui apenas como som, silêncio e ritmo, mas também tudo aquilo que se escreve e se diz sobre ela, situando-se assim também no mundo textual e aparece como parte indissociável da construção do mundo das idéias e das culturas (MORAES; MACHADO, 2011, p.161).

Permanece, entretanto, uma questão central: a música é portadora de memórias ou apenas um objeto evanescente[33] apreendido por esta? Uma vez produzida coletivamente e pensada para conectar pessoas com um objetivo comum em um sistema social[34] – pressuposto da memória coletiva em Halbwachs (1990) – em determinado momento da história, a música carrega consigo não somente seu conteúdo sonoro, mas também uma carga de significações das circunstâncias em que foi produzida, de forma literal ou ressignificada, capaz de gerar identidades. Exemplos disto podem ser encontrados em relação à memória nacional, cujo sentimento de pertença[35] que pressupõe recebeu colaborações do folclore[36], da brasilidade do

[33] "Chegamos então aos sons musicais. Se, para fixá-los em nossa memória e lembrá-los, apenas pudéssemos ouvi-los, o maior número de notas ou de conjuntos de sons musicais que ferem nossos ouvidos, rapidamente nos escaparia. Berlioz contou em suas memórias que uma noite compôs mentalmente uma sinfonia que lhe parecia admirável. Ia anotá-la, quando pensou que para executá-la, seria necessário perder tempo demais e dinheiro em diligências, quando decidiu renunciar a isto e nada anotou. Na manhã do dia seguinte, não lhe restou nenhuma lembrança daquilo que se lhe apresentara e do que ouvira interiormente, algumas horas antes, com tal nitidez. Isto acontece e com mais razão entre aqueles que não aprenderam nem a decifrar, nem a executar" (HALBWACHS, 1990, p.162).

[34] A este respeito, apresentamos a comunicação intitulada *Artesãos de conexões: a atuação de compositores em irmandades religiosas no Brasil colonial e o tecnobrega paraense do presente* (DUARTE, 2013a) no XIII Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG procurando demonstrar – a partir da teoria das redes – como o objetivo principal de determinadas práticas mais do que a fruição estética ou o fortalecimento de instituições é conectar pessoas em determinados sistemas sociais.

[35] "Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis. Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum" (POLLAK, 1989, p.9).

[36] "Foi somente com o ambicioso projeto de Mário de Andrade a partir do final da década de 1920 que se instaurou verdadeiramente uma 'escuta na nação', composta pela recuperação dos registros musicais, sua preservação, divulgação e, finalmente, a construção de uma narrativa explicativa da história da música no Brasil. Fundada em concepções folclorista e romântica da cultura e da música nacional, essa narrativa tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte estrito da formação da nacionalidade"

compositor-mulato José Maurício Nunes Garcia[37] e até mesmo de gêneros canônicos da música popular. Pollak (1989, p.11) chegou a colocar em pé de igualdade enquanto geradores de identidades, os chamados lugares de memória[38] das manifestações políticas ou econômicas e aqueles das manifestações musicais:

> A memória é assim guardada e solidificada nas pedras: as pirâmides, os vestígios arqueológicos, as catedrais da Idade Média, os grandes teatros, as óperas da época burguesa do século XIX e, atualmente, os edifícios dos grandes bancos. Quando vemos esses pontos de referência de uma época longínqua, freqüentemente os integramos em nossos próprios sentimentos de filiação e de origem, de modo que certos elementos são progressivamente integrados num fundo cultural comum a toda a humanidade.

Ainda sobre a relação entre música, lugar e memória, Rosendahl (2012, p.9) evidenciou, no texto de um canto litúrgico, a relação entre as identidades religiosa e nacional no Brasil:

> "A letra da música "A fé", de Zé Geraldo, artista mineiro da cidade de Rodeio, retrata e nos fornece a noçãoda dimensão simbólica do poder do sagrado no espaço. A poesia representa a estratégia espacial de conversão da fé no Brasil, que marcou a ação missionária das diversas ordens religiosas em nossa geografia e em nossa história (ROSENDAHL, 2012, p.9).

Segundo Pollak (1989, p.3),

> Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente relembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias.

Uma vez que o resgate[39] de repertórios ou práticas musicais é capaz de condicionar ou

---

(MORAES; MACHADO, 2011, p.167).

[37] "Era preciso equacionar a questão civilização com o mulatismo no Brasil. Sob esse aspecto, José Maurício era o exemplo da viabilidade da civilização brasileira. Uniam-se nele o cientificismo germânico e o fato de ser mulato. Os escritos de Taunay deixam isso muito claro, além de também evidenciar a antiga querela entre as escolas italiana e alemã" (GOLDBERG, 2006, p.163).

[38] "Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste a consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização do nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e renovação" (NORA, 1993, p.12-13).

[39] "O tempo possui uma direção e uma flecha. Escorre de alguma coisa para outra coisa. Na visão linear do tempo, é proibida qualquer repetição.Trabalha-se somente com eventos singulares, individuais, não repetíveis, cada um se posicionando num ponto determinado da flecha. Porém, muitos afirmaram que pedaços do passado se reapresentam no presente, dando lugar a renascimentos ou retornos. Na ideia do retorno está implícita a de uma volta e de uma repetição, de uma não unicidade e não repetibilidade dos eventos, de possíveis uniformidades ou leis do devir. A metáfora da flecha se mistura, de modos imprevistos e complicados, à do ciclo. [...] A crise dessa concepção linear do tempo , segundo [Krysztov] Pomian, se verifica no final do Oitocentos e nos primeiros anos do Novecentos, quando são postas em xeque as ideias de progresso e da objetividade do historiador, quando (fora dos ambientes dos historiadores profissionais) proliferam filosofias e ideologias da história 'que reinserem o tempo cíclico a partir de um prognóstico quanto ao futuro histórico'. Na 'história dos historiadores' se verifica uma transformação profunda que os levará 'a substituir o tempo

justificar comportamentos no presente, não parecem restar dúvidas sobre o fato de que a música, além de objeto de apreensão da memória, é também portadora de significados passíveis de análise pelos vieses histórico e da memória. No caso da música de uso litúrgico, no Brasil, esta pode ter assumido papel de igual ou maior destaque que a teologia dentro do catolicismo, isto porque

> a "inclinação musical" da sociedade brasileira também pode ser relacionada à sua condição cultural basicamente oral que, por uma série de circunstâncias, permaneceu assim até pelo menos meados do século XX. Nessas condições a música assumiu e ocupou papel central na compreensão, produção e interlocução cultural (MORAES; MACHADO, 2011, p.73).

Faz sentido, portanto, pensar o canto e a música ritual como vias eficientes para a preservação da memória coletiva religiosa e de identidades locais. Na via contrária, proibir a execução de certos cantos religiosos transmitidos oralmente, destruir suportes materiais (partituras), nos quais parte do repertório sacro era preservada, ou declarar proscritos certos instrumentos foram algumas das formas encontradas pela hierarquia eclesiástica para tentar gerar amnésias e destruir identidades locais em favor de movimentos hegemônicos totalizantes.

1.2.2 Esquecimentos, silêncios e os lugares de memória

Na definição do que se considerava conveniente ou não em relação às manifestações religiosas, ficava evidente uma reprodução, no âmbito da religião, das relações de poder que se observava na sociedade. Nas palavras de Zylberber e Côté (apud ZANOTTO, 2011, p.294), "se a Igreja é um universo de crenças, é também uma arena de lógicas estratégicas, uma organização hierarquizada em que os recursos do poder e da influência se encontram distribuídos, de forma desigual, entre as elites e as massas". Este fato também é explicado pela abordagem dos sistemas sociais na medida em que esta admite que determinadas conexões têm primazia sobre outras (BUCKLEY, [1971], p.120-122).

No catolicismo romanizado, autocompreensão da Igreja hegemônica na primeira metade do século XX, um modelo europeu de ritos e música procurou se impor sobre as manifestações que já se encontravam no Brasil desde a colonização, o chamado catolicismo popular. Dentre as estratégias para impor este modelo único, silenciar as manifestações do catolicismo popular – festas, reisados, congos etc. – usando, se necessário, até mesmo a força policial revelava-se como um caminho eficiente (GAETA, 1997). Segundo, Euclides Marchi (1989, p.92), o povo que antes tomava parte ativamente dos ritos e festas, tornou-se "expectador passivo e

---

puramente linear por uma síntese desta com o tempo cíclico' [...]" (ROSSI, 2010, p.131).

silenciado" à medida que o sacerdote assumia papel central na liturgia romanizada. Neste caso, o silenciamento das memórias – inclusive musicais – em muito difere do simples esquecimento. Enquanto em teorias como a de Luhmann, o esquecimento é mais natural que a memória, na medida em que tradições se perdem em face da novidade – autopoiese por meio da abertura cognitiva – tão logo deixem de fazer sentido, o silêncio imposto indica relações de dominação entre partes as de um mesmo sistema.

Do esquecimento natural, decorre a necessidade de marcos, construções ou lugares que remetam a sociedade aos acontecimentos pretéritos.

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis (NORA, 1993, p.13).

Ao analisar Halbwachs, Joël Candau (2011, p.157) afirmou que "um lugar de memória é um lugar onde a memória trabalha" e exemplificou com os lugares santos. Em Halbwachs fica claro que estes locais operam a criação de identidades por convergência de memórias individuais ao mesmo tempo em que delineiam, por oposição, alteridade: o sagrado não é profano, pois está retirado do cotidiano, reservando-se a ele memórias específicas que se pretendem imiscíveis.

> Que as lembranças de certo grupo religioso lhes sejam lembradas pela visão de certos lugares, localização e disposição dos objetos, não há do que se espantar. A separação fundamental, para estas sociedades, entre o mundo sagrado e o mundo profano, realiza-se materialmente no espaço. Quando entra numa igreja, num cemitério, num lugar sagrado, o cristão sabe que vai encontrar lá um estado de espírito do qual já teve experiência, e com outros fiéis, vai reconstruir ao mesmo tempo, além de uma comunidade visível, um pensamento e lembranças comuns, aquelas mesmas que foram formadas e mantidas em épocas anteriores, nesse mesmo lugar. [...] A Igreja não é somente o lugar onde se reúnem os fiéis e o recinto interior do qual não penetram mais as influências dos meios profanos. Primeiro, por seu aspecto interior, ela se distingue de todos os outros lugares de reunião, de todos os outros recintos da vida coletiva. (HALBWACHS, 1990, p.154-155;156).

Esta reconstrução das lembranças comuns é uma forma de realimentação positiva e a comunidade que se revela mais do que a simples soma dos fiéis que a compõem, o sistema social religioso em nível local, da paróquia. Quando pensadas as conexões entre estas, com interesses comuns e sob a mesma autoridade – controle social – a retórica holista se mostra adequada como referencial de análise.

Além dos lugares sagrados de memória, Candau (2011, p.157) tratou ainda das "regiões-memória" e as "cidades-memória", como Jerusalém e Roma, que, por si mesmos, são capazes de religar a passados religiosos. A memória destes fatos pode ainda ser transportada dos lugares onde se afirma terem ocorrido para outros lugares de memória. Exemplos disto foram os "calvários de conveniência", ou seja, o uso da paisagem montanhosa para o resgate da paixão de Cristo por meio das vias-sacras ou dos passos.

> Em 1486, o frade franciscano Bernardino Caimi, que durante sua atuação como patriarca da Terra Santa avistara o verdadeiro monte Sião, resolveu criar uma versão mais acessível no monte Verna. Sua "Nova Jerusalém", 1500 metros acima do rio Mastallone, reproduziria as estações da via-sacra, porém num vernáculo franciscano, mais teatral, utilizando quadros em tamanho natural sobre as vidas de Cristo e de são Francisco, os quais seriam abrigados nas capelas individuais espalhadas pela encosta. Ao subir as vertentes íngremes, mas providas de patamares, o peregrino se deteria na capela de "Nazaré" ou "Belém" e ali se entregaria a alguns momentos de contemplação, prece e deleite ante o grupo de figuras. Quando chegasse ao "Calvário" e ao "Santo Sepulcro", se sentiria perto do local da Paixão e, graças a sua escalada, da agonia e exaltação do Salvador (SCHAMA, 1996, p.437).

Se por um lado a paisagem, enquanto fruto de uma percepção transformadora[40] da matéria bruta encontrada na natureza, carrega consigo uma memória, tanto mais a prática musical ou a "paisagem sonora" do ambiente religioso, cultural desde sua matéria-prima – o som – e que atua pela via da sensibilidade, traz consigo um passado que colabora para a construção da identidade deste sistema. Esta via da sensibilidade – passível de estímulo também por meio das artes visuais e do teatro – não foi esquecida por Halbwachs (1990, p.155) como fator de conexão entre os fiéis no ambiente religioso para o estabelecimento da memória coletiva religiosa:

> Não basta franquear a entrada de uma igreja para que nos lembremos, em detalhes e de modo preciso, de nossas relações com o grupo dos que têm as mesmas crenças que nós. Em todo caso, encontramo-nos com a mesma disposição de espírito dos fiéis, quando estão num local de culto e, apesar de não se tratar de acontecimentos propriamente ditos, mas de uma certa inclinação e direção uniforme da sensibilidade e do pensamento, está bem aí o fundamento e o conteúdo da memória coletiva religiosa.

Por outro lado, é possível discutir se a música guarda características análogas àquelas apontadas por Pierre Nora (1993, p.22) para os lugares de memória, a saber: materialidade, significação simbólica e funcionalidade. Evanescente por definição, a música existe no

[40] "Até mesmo as paisagens que parecem mais livres de nossa cultura, a um exame mais atento, podem revelar-se como seu produto. [...] No mínimo parece correto reconhecer que é nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem. A própria palavra *landscape* [paisagem] nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* [arenque] e *bleached linen* [linho alvejado], no final do século XVI, procedente da Holanda. E *landscap*, como sua raiz germânica, *Landschaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura" (SCHAMA, 1996, p.20).

momento em que o ouvido as percebe e se solidifica em registros fonográficos, de práticas musicais e nas partituras. O caráter evanescente não lhe torna menos material, uma vez que o próprio Nora viu no recorte de tempo que ocorre ao se fazer "um minuto de silêncio" uma dimensão material. É ainda funcional, pois cumpre seu papel como obra artística e, no caso do objeto da presente investigação, associada a um rito religioso. Finalmente, a "aura simbólica" dá a real noção de que o predicativo "de memória" pressupõe uma relação, uma conexão específica entre o ouvinte e o som musical ou entre o observador e o lugar – no caso de Simon Schama (1996), a paisagem. O sujeito que realiza o ritual de rememoração precisa de uma vontade de memória para que a relação se concretize. Sem ela, a música é somente música e as práticas ou convicções associadas a ela se perdem. Assim, o lugar de memória, a "cidade-memória", a "paisagem-memória" e a "música-memória" têm como características comuns "parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais", além de uma "aptidão para a metamorfose" (NORA, 1993, p.22) que os aproxima dos sistemas adaptativos complexos na medida em que sua relação varia de acordo com o sujeito que rememora. Finalmente, neles se observa uma relação essencial de alteridade: quando se recorda não se esquece.

A toda memória pode se impor um esquecimento natural, mas também pode ocorrer que, na relação estabelecida entre subgrupos[41] de um sistema social ou entre sistemas diversos – definidos de acordo com as crenças ou critérios de quem lança o olhar sobre a realidade – se imponham esquecimentos, reprimam-se memórias ou delas assuma-se o controle[42]. Esta situação pode gerar ao menos duas reações, uma abertura cognitiva deste subgrupo ao estímulo e a assimilação colaborativa de outras memórias que não as suas ou uma situação de conflito entre memórias. Ocorrendo a primeira hipótese, a identidade do subgrupo se transforma de modo a tornar-se homogênea. Na segunda hipótese, tem-se, de um lado, uma "memória subterrânea", que se opõe à "Memória oficial" e pode funcionar como elemento de resistência e, do outro, uma memória repressora e traumática para a cultura ou tradição minoritária e dominada. Nestes casos, é possível que as memórias coletivas hegemônicas – chamadas por Candau (2011) de grandes memórias organizadoras, como a memória nacional

[41] "Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais freqüência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante (POLLAK, 1989, p.5)".

[42] Uma das estratégias para garantir a eficiência da implantação da autocompreensão romanizada do catolicismo no Brasil foi o controle de lugares de memória: os clérigos assumiram a direção de diversos santuários e locais de peregrinação próprios do catolicismo popular (GAETA, 1997).

– revelem, ao contrário do que pode ter analisado Halbwachs, não um caráter de cooperação, mas de destruição, uniformização e opressão. Nestas situações de conflitos, Pollak (1989, p.5) vislumbrou a possibilidade de a memória subterrânea assumir um papel de "reforço à corrente reformadora contra a ortodoxia" e a consequente negação da memória traumática – amnésia. Outras possibilidades menos dualistas não contempladas por Pollak devem ser, entretanto, ao menos discutidas: valendo-se das grandes memórias de caráter totalizante, as memórias ou tradições minoritárias podem ser reforçadas: num processo violento de colonização, por exemplo, é possível que o colonizador negocie mais em termos identitários (abertura cognitiva) do que os colonizados (fechamento normativo), que têm, na memória, talvez seu único patrimônio preservado, pois o rememorar torna-se indício de uma liberdade possível. Outra possibilidade reside no fato de que, mesmo em um processo violento, o sistema ou ao menos parte dele consiga encontrar elementos específicos aos quais se abra: uma nova tecnologia trazida forçosamente para um sistema que possa solucionar antigos problemas, novas formas de defesa contra novos processos de colonização (uso da pólvora, por exemplo) ou até elementos de uma crença que se mesclem com as já existentes, gerando novos florescimentos religiosos. Esta última possibilidade parece adequada para descrever o surgimento da Umbanda, enquanto a noção de resistência se mostra mais próxima do candomblé, ainda que, também neste, se identifique alguma negociação. Na Umbanda, memórias religiosas dos integrantes dos sistemas sociais mais oprimidos pelo espírito da *Belle époque* (negros, mulatos, índios, nordestinos, espíritas, kardecistas e imigrantes católicos) se mesclaram gerando uma religião-síntese genuinamente brasileira. Para Renato Ortiz:

> Com efeito, pode-se opor Umbanda e candomblé como se fossem dois pólos: um representando o Brasil, o outro a África. A umbanda corresponde à integrção das práticas afro-brasileiras na moderna sociedade brasileira; o candomblé significaria justamente o contrário, isto é, a conservação da memória coletiva africana no solo brasileiro. É claro que não devemos conceber o candomblé em termos de pureza africana; na realidade ele é um produto afro-brasileiro resultante do bricolage desta memória coletiva, sobre a matéria nacional brasileira que a história ofereceu aos negros escravos. Entretanto, pode-se afirmar que para o candomblé a África continua sendo a fonte privilegiada do sagrado, o culto dos deuses negros se opondo a uma sociedade brasileira branca ou embranquecida. Desta forma uma ruptura se inscreve entre a Umbanda e candomblé: para a primeira, a África deixa de se constituir em fonte de inspiração sagrada; o que é afro-brasileiro torna-se brasileiro. É necessário porém entender o que queremos dizer com ruptura; não se trata de significar com esta palavra a ausência do que é negro no seio da Umbanda, pelo contrário, insistiremos em todo o nosso trabalho na importância da contribuição africana para a formação da religião umbandista. O que nos parece importante é sublinhar que para o candomblé a África conota a idéia de terra-Mãe, significando o retorno nostálgico a um passado negro. Sob este ponto de vista a Umbanda difere radicalmente dos cultos afro-brasileiros; ela tem consciência de sua brasilidade, ela se quer brasileira. A Umbanda aparece desta forma como uma religião nacional que se opõe às religiões de importação: protestantismo, catolicismo e kardecismo. Não nos encontramos mais na presença de um sincretismo afro-brasileiro, mas diante de

> uma síntese brasileira, de uma religião endógena (ORTIZ, 1999, p.16-17).

Em termos musicais, a confluência da tradição católica parece ter tido papel relevante na conformação da liturgia umbandista:

> Desta forma, a Igreja [católica] penetra no culto umbandista através do altar, das imagens dos santos, dos cânticos que tendem a substituir a música ritmada pelos atabaques; estas transformações correspondem à desagregação da memória coletiva negra, que se realiza desde a época colonial; elas somente acentuam certos traços desde há muito esboçados (ORTIZ, 1999, p. 34).

Assim, mais uma vez se revela a relação entre música, memória coletiva, religião e construção de identidades. Em um interessante estudo editado por Lucy Green (2011) sobre a construção de identidades de estudantes de música em diferentes culturas, emergiu questão do conflito entre modelos hegemônicos estrangeiros pretensamente universais – impostos pela globalização ou em ocasião menos recente, pela absorção da referência dos conservatórios europeus no Brasil – em face de tradições locais. Os casos estudados revelaram tanto as possibilidades de abertura cognitiva e assimilação do modelo hegemônico, quanto de um fechamento normativo – ainda que parcial – e valorização da cultura local.

> Muitas das questões fundamentais que emergem das discussões neste livro dizem respeito à disputa de forças entre globalização e localidade. No caso da música, a globalização pode, por um lado ser entendida como uma colonização cultural eletrônica musical por nações ou regiões poderosas no "centro" metafórico do mundo sobre aquelas menores ou menos poderosas da "periferia". A pronta disponibilização e a comercialização lucrativa de música, através não só dos meios de comunicação, mas também da internet, por downloads de mp3 e outros meios eletrônicos, agregou novas dimensões ao imperialismo cultural. Como ilustrado neste livro, crianças pequenas em lugares tão distantes quanto uma remota aldeia aborígene australiana, nas áreas rurais e urbanas de Chipre e nas jurisdições da África do Sul estão formando suas identidades musicais em relação à música populares dos meios de comunicação de massa globais, baseadas em sonoridades originalmente ou atuais, ou estilística e historicamente, dos Estados Unidos. Essas crianças estão negociando essas identidades globalizadas com outras identidades formadas tanto em nível local quanto em nível nacional.
>
> Durante séculos, o imperialismo musical e cultural também ocorreu por meio da exportação de música clássica ocidental como o símbolo de status e ícone cultural. Isto está aqui ilustrado na exportação/importação de exames de grau de piano clássico britânicos na Malásia, por exemplo, e na influência dos conservatórios sobre as escolas de música do Brasil. Nestes contextos, famílias, organizações educacionais e governos queriam "modernizar" – também conhecido como "ocidentalizar" – seu status e as sociedades, e encontraram na música um meio conveniente para ajudar nessa empreitada. Muito diferentemente, a música ocidental também adentrou muitas regiões como um aspecto inseparável do trabalho missionário de várias igrejas cristãs, como ilustrado neste livro por experiências de infância de inculturação musical de empregadas filipinas. [...]
>
> Por outro lado, em muitos países ou regiões, as ameaças percebidas na globalização musical, juntamente com a expansão da categoria de *world music* da indústria [fonográfica], estão causando uma vigorosa renovação do interesse em garantir a sobrevivência de músicas locais, tradicionais e nacionais. Ao mesmo tempo, como os efeitos colonizadores de superpotências mundiais “centrais” se viabilizam por meio da globalização musical, muitos movimentos estão em andamento a partir de organizações governamentais, educacionais e outras culturais para encorajar a

> musicalidade local e o nacionalismo em regiões "periféricas". Neste livro, os casos de Bali e, de forma diferente, Gana oferecem exemplos das várias tentativas organizadas para manter a identidade local ou nacional por meio da música (GREEN, 2011, p.13-14, tradução nossa[43]).

Na presente investigação, a questão da tensão gerada entre o local e o "central" ou hegemônico se revelou fundamental, sobretudo na primeira metade do século XX, quando a Cúria Romana – centro metafórico do mundo religioso católico – tentou impor de forma mais intensa modelos de composição, interpretação musical e mesmo de relações entre as pessoas e a música. Como dito na introdução, mais recentemente esta questão tornou a se revelar pertinente, sobretudo com o conservadorismo[44] observado no pontificado de João Paulo II e com o resgate de práticas pré-conciliares por meio de uma ressignificação do passado pautada pela continuidade, que se fez sentir, ainda que discretamente, quando Bento XVI esteve à frente da direção da Igreja (DIAS, 2010).

1.2.3 Memória, verdade, mitos e a busca pela origem

Se a memória é passível destes resgates ou de abandonos, de silenciamentos, seleções e, até

[43] Texto original: "Many of the overarching issues that emerge from the discussions in this book concern the push-and-pull effect of globalization versus localization. In the case of music, globalization can on one hand be understood as an eletronic cultural, musical colonization by powerful nations or regions at the metaphorical "center" of the world over smaller or less powerful ones at the "periphery". The ready availiability and profitable marketability of music, through not only the mass media but also the internet, by mp3 downloads and other electronic means, have added new dimensions to cultural imperialism. As illustrated in this book, young children in places as far apart as remote Australian Aboriginal village, rural and urban areas of Cyprus, and the townships of South Africa are forming their musical identities in relation to global mass-mediated popular music based on sounds that originated either actually, or stylistically and historically, in the United States. Such children are negotiating these globalized identities with other identities formed at both the local and the national level. For centuries, musical and cultural imperialism has also taken place through the export of Western classical music as the status symbol and cultural icon. This is illustrated here through the exportation/importation of British classical piano grade exams in Malaysia, for example, and the conservatoire-influenced music schools of Brazil. In such contexts, families, educational organizations, and governments have wanted to "modernize" – also known as "Westernize" – their status and societies, and have found music a convenient means to help in that endeavor. Very differently, Western music has also entered many regions as an inseparable aspect of the missionary work of various Christian churches, as illustrated in this book by the Filipino maids' childhood experiences of musical enculturation. [...] On the other hand, in many countries or regions, perceived threats from musical globalization, along with the expansion of the industry category of "world music", are causing a vigorous renewal of interest in ensuring the survival of local, traditional, and national musics. At the same time as colonizing effects of "central" world superpowers occurs through musical globalization, many moves are afoot from governmental, educational, and other cultural organizations to encourage musical localization and nationalism in "peripheral" regions. In this book, the cases of Bali and, in different ways, Ghana offer examples of various organized attempts to maintain local or national identity through music" (GREEN, 2011, p.13-14).

[44] "A partir dos anos 1980 o catolicismo conservador consolidou-se como hegemônico na Igreja Universal, resultado prático do esforço empreendido pelos seus defensores que, desde a década anterior, empenhavam-se pela retomada das posições decisórias dos organismos regionais, nacionais, continentais e mundiais da Igreja. Simbolicamente, esta hegemonia foi representada como tendo seu grande marco na eleição do papa polonês ao trono de Pedro, que escolheu chamar-se João Paulo II. Neste contexto, o catolicismo conservador se concretizou com um novo comportamento que simultaneamente acolheu e/ou rejeitou os elementos do mundo pós-moderno, conforme sua eficácia para a expansão da fé e consolidação da Igreja na sociedade" (ZANOTTO, 2011, p.294).

mesmo, distorções em função das necessidades do presente, como pensá-la em termos de verdades objetivas? Segundo Candau, no plano individual, os critérios de verdadeiro e falso não se mostram categorias de análise adequadas à narrativa memorial porque esta pressupõe a subjetividade de seu narrador:

> [...] seria errôneo querer avaliar essa identidade narrativa a partir de critérios de verdadeiro ou falso, rejeitando pura e simplesmente as anamneses que parecem de pouca credibilidade, pois para toda manifestação da memória há uma verdade do sujeito, diferenças recuperadas entre a narração (a memória reconstituída, as maneiras de "ter por verdadeiro") e a "realidade" factual: se podemos dizer que a verdade do homem é o que ele oculta, o fato de ocultar é também sua verdade. A realidade de uma narrativa é ser "real para um sujeito", o que é "a realidade de um encontro com o real". A partir dessas ocultações, pode-se esperar melhor compreender os processos complexos que acompanham, de início, a memorização e, em seguida, a rememoração. É no mesmo quadro teórico que é preciso inscrever o esquecimento que surge na narrativa. Na perspectiva da totalização existencial, é necessário menos considerar esse esquecimento como uma debilidade do que como uma estratégia narrativa do *inconsciente*. É o "momento da verdade da relação entre o sujeito com o seu próprio texto psíquico" (CANDAU, 2011, p.72).

Percebe-se, portanto, que o ato da rememoração, como todo sistema diante da complexidade – maior possibilidade de escolhas do que pode abarcar simultaneamente – pressupõe uma seleção e uma operação de abertura a determinados fatos e fechamento a outros. Ao tratar da rememoração individual, Candau fez a ressalva de que toda memória individual é, em parte, coletiva, pois as representações identitárias individual e coletiva se misturam.

> Por isso, é um tecido memorial coletivo que vai alimentar o sentimento de identidade. Quando esse ato de memória, que é a totalização existencial, dispõe de balizas sólidas, aparecem as memórias organizadoras, poderosas, fortes, por vezes monolíticas, que vão reforçar a crença de uma origem ou uma história comum ao grupo. Quando há uma diluição desses marcos, confusão de objetivos e opacidade de projetos, as memórias organizadoras não chegam a emergir ou permanecem fracas, esparsas: nesse caso a ilusão do compartilhamento se esvanece, o que contribui para um desencantamento geral. No primeiro caso, as memórias se mostram seguras delas mesmas, fortes, inabaláveis e compactas; no segundo, observam-se identidades inquietas, frágeis, fragmentadas (CANDAU, 2011, p.77-78).

Segundo Le Goff (1990, p.429), nos povos sem escrita, a representação identitária capaz de justificar a existência das etnias ou das famílias cristalizou a memória coletiva. Este fundamento para as identidades se dava por meio dos mitos de origem.

> Nas sociedades sem escrita a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: a idade coletiva do grupo que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem, o prestígio das famílias dominantes que se exprime pelas genealogias, e o saber técnico que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa (LE GOFF, 1990, p.432).

Já nas sociedades que registram seus conhecimentos sob forma escrita, Candau (2011, 84) afirmou que o processo de rememoração é favorecido na medida em que "o alfabeto cristaliza as possibilidades auditivas de organização e fornece uma forma classificatória particularmente

eficaz". Dentro desta perspectiva de ordenação da realidade por meio da memória, Candau (2011, p.95) destacou como invariante cultural a preocupação com um momento-origem que, quando fosse suficientemente recuado no tempo a ponto de alcançar uma "antiguidade indeterminada" seria capaz de "naturalizar" a comunidade, que "então não terá necessidade de outra definição que a autoproclamação de si". Na narrativa mítica situada "fora do tempo" a definição de identidades individuais e coletiva teria seu máximo efeito. Dentre estes momentos-origem que inauguram épocas – rupturas inaugurais, narrativas e textos de fundação – destacam-se, dentre outros, o nascimento dos fundadores de grandes religiões (Cristo ou Buda) e fatos marcantes, como a saída dos hebreus do Egito. A composição da *Missa Papae Marcelli* por Palestrina pode ser vista como um destes momentos inaugurais, no qual a música se alinharia aos ideais da Contra-reforma. Numa sociedade em que se acredita muitas vezes ter se afastado a necessidade dos antigos mitos[45] – hipótese reiteradamente refutada por Schama (1996)[46] –, Pierre Nora (1993, p.19) chamou a obsessão pelas "origens" de "forma já profana da narrativa mitológica". A memória da origem muitas vezes é concretizada nos lugares de memória, nas cidades-memória e, porque não, na música-memória.

> Compreende-se, assim, a insistência de uma pedagogia das origens, tal como vamos encontrar em diversas formas de produção institucional das linhagens - por exemplo, por ocasião das grandes peregrinações mundiais nos altos lugares da história cristã (Roma, Santiago de Compostela, França, 'filha mais velha da Igreja') com o objetivo de fortalecer uma identidade católica – ou ainda, no culto aos arquivos cuja etimologia remete bem 'ao original, ao primeiro, ao principal, ao primitivo, logo, ao começo' [...] (CANDAU, 2011, p.98).

Mas a origem por si só não garante a inteireza do campo do memorável para o estabelecimento das identidades. "É preciso ainda um eixo temporal, uma trajetória marcada por estas referências, que são os acontecimentos. Um tempo vazio de acontecimentos, cuja maior ou menor densidade permite distinguir os 'períodos e épocas', é um tempo vazio de lembranças" (CANDAU, 2011, p.98). Uma vez que foram memorizados a origem e os

[45] "MacIver prossegue examinando esse "mito central da autoridade" e a sua institucionalização em sociedades cada vez mais complexas, sua conformação por 'esquemas institucionais de crescente formalidade'. Tais esquemas que tendem para a 'santificação da autoridade', incluem os atavios do cargo, a investidura e as insígnias, a cerimônia, os títulos honoríficos, a riqueza, a segregação, dos seus semelhantes, da pessoa investida na autoridade, e assim por diante – aspectos da institucionalização que têm sido quase totalmente ignorados na sociologia contemporânea, como se já não tivessem importância no mundo moderno" (BUCKLEY, [1971], p.256).

[46] "Mas, e quanto aos velhos mitos? Pois embora esses textos geralmente afirmem que a cultura ocidental evoluiu, abandonando seus mitos da natureza, estes, na verdade, nunca desapareceram. Se, como vimos, toda a nossa tradição da paisagem é o produto de uma cultura comum, trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões. Os cultos que somos convidados a procurar em outras culturas nativas – da floresta primitiva, da montanha sagrada –, na verdade estão a nossa volta, vivos e passando bem; resta saber onde procurá-los (SCHAMA, 1996, p.24).

acontecimentos compartilhados, a rememoração provoca uma realimentação nos sistemas sociais possibilitando organizar-se no presente e para o futuro.

> Para ter uma "autodireção" eficaz, um sistema sociocultural precisa continuar a receber um *fluxo pleno* de três espécies de informação: (1) informação do mundo exterior; (2) informação do passado, com grande amplitude de revocação e recombinação; e (3) informação acerca de si mesmo e das suas partes. Três espécies de realimentação, que se utilizam deste tipo de informação, incluem: (1) *busca de metas* – realimentação de novos dados externos carreados para a rede do sistema, cujos canais operacionais permanecem inalterados; (2) *aprendizagem* – realimentação de novos dados externos para a *mudança dos próprios canais operadores*, isto é, mudança na estrutura do sistema; e (3) *consciência*, ou auto-percepção – realimentação de novos dados *internos* por via de mensagens secundárias, atinentes a mudança no estado das partes do próprio sistema (BUCKLEY, [1971], p.89-90).

Uma vez observado que a memória funciona como informação no processo de morfogênese dos sistemas sociais complexos e sabendo-se que tipo de informação integra o campo do memorável, resta dizer que, "se o que é transmitido não é estruturado é porque, obcecados pela perda, queremos tudo transmitir sem hierarquia de discernimento" (CANDAU, 2011, p.189-190) e não raro lamentamos profundamente a perda ou a inexistência das memórias, sobretudo a das grandes memórias organizadoras.

1.3 TRADIÇÃO

Um dos cânticos utilizados na liturgia católica da *Adoração da cruz*, na sexta-feira da Paixão trouxe para o clímax da tensão na narrativa da vida de Cristo a memória dos hebreus no exílio Babilônico e o medo do esquecimento. Como toda memória, neste canto publicado no segundo fascículo do Hinário Litúrgico da CNBB (1987, p.56-57) o texto original foi adaptado às necessidades – e identidades – do presente: as harpas deram lugar ao violão e a linguagem formal de algumas traduções das Escrituras, a uma terminologia mais coloquial.

> [Refrão] Lá na beira dos rios da Babilônia
> Nos sentamos a chorar
> As saudades de Sião,
> Seu amor a recordar...
> 1. Nos salgueiros plantados ali por perto
> penduramos os violões,
> o opressor, de tão esperto,
> exigia ouvir canções:
> cantem, agora no deserto,
> as cantigas de Sião!
> 2. Uma fonte d'água brotou dos olhos
> e não pudemos entoar,
> cantar cantos de alegria,
> quando é hora de chorar,
> é incobrir a injustiça
> e a verdade profanar!

> 3. Jerusalém, se de ti me esquecer,
> vai secar a minha mão,
> minha língua poderá apodrecer,
> não sentirei mais da voz a pulsação,
> Jerusalém, Jerusalém, alegria no coração! [...]

Se o risco da ausência de uma memória nacional foi pranteada pelos hebreus do passado, também foi constatada e, em certa medida, lamentada em trabalhos acadêmicos do presente. Aceitando um olhar pretensamente universal lançado sobre o Brasil[47] e questionando quaisquer modelos sociológicos autóctones[48] com obscuridade redacional programada[49], Rocha e Eckert (2011, p.39-40) apresentaram um Brasil "sem memória":

> O gesto do esquecimento (ruína) ou do desejo de transformação no 'reformado' e revestido (domesticação da força efêmera do tempo e negação da morte), que pode ser compreendido como um trabalho de deslocar o explícito (alegoria da caducidade) em uma nova ordem de significado, gerando um sentido outro para a sensibilidade estética agora satisfatória e conciliadora com o tempo descontínuo. Na lógica de uma memória moderna, pode-se encontrar aqui a tessitura da duração no cotidiano do lugar, implícita no ato do esquecimento (abandonar, destruir, restaurar). Pela recordação do gesto primordial de fundação da Civilização nos Trópicos, isto é, o ato da canibalização do estranho e do estrangeiro que acompanhou a ocidentalização da América, a sociedade brasileira, em vez de domesticar a fuga do tempo projetando-o num vetor linear e progressista, adere à sua matéria perecível como forma de sobrepujar a própria morte de seu corpo social. [...]
> Do folclore e hedonismo popular às produções de uma cultura artística de elite, do espetáculo político às paradas eleitorais, da celebração dos calendários esportivos e musicais às festas religiosas, da exacerbação do corpo em espetáculo às delícias do consumismo, da proliferação de seitas religiosas e cultos à ressurgência de movimentos regionais e locais, o que se depreende é que a cidade no Brasil se traduz numa espécie de santuário da desordem. Um território capaz de celebrar, para além da maternidade dos objetos, dos hábitos, dos modos de vida de seus habitantes, o *genius loci* de um povo.

---

[47] "Aprisionado ao antagonismo de uma concepção de tempo vertiginoso que tudo devora e de um tempo lento que tudo reconcilia, o pensamento eurocêntrico de Lévi-Strauss limita a possibilidade interpretativa da experiência temporal das cidades brasileiras. [...] Nas trilhas de um tempo curto e seguindo-se o ritmo da história unilateral e triunfante da Modernidade, muito se tem afirmado a respeito do aspecto indigente, mutante e mutável da vida social nos Trópicos, tanto quanto tem sido comentado a propósito da imagem da destruição que encerra o processo de instalação do fenômeno urbano brasileiro. Daí insistir-se aqui em interpretar a poética da instabilidade no Brasil e em reconhecer a construção do significado político (política da forma e do gênero discursivo e interpretativo da historiografia e da etnografia), no qual repousam as representações que oferecem explicações sobre a trajetória brasileira como desvio (contramão) de uma estética baseada na ordem e na harmonia do processo civilizatório" (ROCHA, ECKERT, 2001, p.35).

[48] "Do sentimentalismo social e histórico da sociologia nordestina de Gilberto Freire, do moralismo crítico da toda-poderosa sociologia paulista das classes sociais ao tema do pesquisador sujeito/objeto da pesquisa e seus *anthropological blues*, trata-se de aclamar as preocupações intelectuais da comunidade científica que se debate entre um pensamento social do Brasil ou no Brasil, sem aderir, entretanto, à idéia de que o arranjo das formas diversas da vida social do país é o resultado da corrupção do espírito racionalista da Europa das vitórias sob os Trópicos" (ROCHA, ECKERT, 2001, p.38).

[49] Paolo Rossi (2010, p.22) constatou que a Tradição Hermética revela sua "não extinta presença" na filosofia quando se constata, dentre outros fatores, "a ambiguidade e o caráter enigmático da linguagem" e certa aversão à clareza, "evitada com cuidado e explicitamente condenada como expressão de simples bom senso e superficialidade". Rossi chamou a atenção para as conexões possíveis entre esta Tradição e o heideggerianismo. De semelhante modo, ao criar um distanciamento intencional do leitor por meio da linguagem, as autoras parecem sugerir uma "diferença de essência entre os eleitos" e o conhecedor "comum".

O posfácio do livro escrito Por Júlio Pimentel Pinto (2011, p.293) parece apresentar uma resposta quase irônica ao pressuposto do título – *Devorando o tempo: Brasil, o país sem memória* – ao questionar

> Como, por sinal, não ter memória? Mais do que vontade, é necessidade. Se ela se imiscui, para além da intenção, em nosso cotidiano, pode-se negá-la? Se vive latente, num tempo que ainda visitaremos, não é inevitável mantê-la? Sim. Impossível não ter memória, inegável a centralidade que exerce e o risco de subitamente vê-la surgir, palácio imenso, involuntária e vigorosa, trazendo o passado em múltiplas reconstruções. E, num outro tempo, talvez reapareça, frágil, distinta, comportando, à custo, uma nova feição desse passado. Assim é a memória: engano e burla são suas marcas, numa demonstração do equívoco daquele que acredita que a razão tudo pode, inclusive suprimir o(s) passado(s). Enigma que atinge o indivíduo e coletivo, a memória desconhece os rituais significadores que a história tenta atribuir ao passado, descartando a unicidade que o passado costuma receber em suas representações.

Apesar disto, a não-memória brasileira parece ser um motivo recorrente. No trabalho de Dulce Consuelo Andreatta Whitaker (2010, p.54-55) intitulado *Desinvenção da tradição*[50] observa-se uma quase elegia pela memória nacional. Esta memória teria sido destruída, dentre outros atores sociais, pela mídia – "com ações e atitudes de muitos formadores de opinião" –, pelos governantes militares – que retiraram a História e a Geografia dos currículos do Ensino fundamental durante seus governos – além de uma dialética entre o esforço para se "apreender nossa verdadeira História e os esquecimentos que a Historiografia acabou produzindo, quando atuava somente a partir dos interesses da classe dominante". A autora constatou a *destruição da memória* ou a perda das grandes memórias organizadoras – no modo como lemos seu texto – em diversas memórias possíveis, da negação do "heroísmo dos quilombos" ao "Mito dos Bandeirantes", próprio das classes aristocráticas, ambos rejeitados enquanto frutos da "memória popular" pela ânsia positivista de produzir Ciências Humanas. Interessam particularmente a esta investigação as leituras da autora sobre a religião e a arte sacra:

> O brasileiro quer ser racional, adora burocracia, tecnologia e a modernidade da mercadoria.
> Isso é cada vez mais claro no campo religioso. A Igreja Católica, cheia de "pompa e circunstância", plena de templos e de artes barrocas perde terreno para o pentecostalismo (principalmente o de 3ª geração que enfatiza a Teologia da Prosperidade). Alugam-se grandes espaços e horários televisivos, sem qualquer simbologia de tradição, para praticar apenas a "palavra", sem qualquer objeto artístico. Desinventam-se as tradições ligadas às artes sacras cujas ornamentações são carregadas de simbologia, o que aliás, nunca foi apanágio da Igreja Católica. Está nas Bizantinas, nas Anglicanas e mesmo no protestantismo histórico que aboliu

[50] "No caso brasileiro há que enfatizar que ocorre por aqui uma diferença crucial entre nosso cultivo da memória histórica e dos europeus. Vamos situar o caso brasileiro no sentido que estamos chamando 'A Desinvenção da Tradição', através do qual, não só negamos a inventar tradições, como as 'desinventamos' quando elas se formam espontaneamente, usando para isso todos os recursos, desde a destruição do patrimônio histórico material, até a negação de fatos que poderiam favorecer a formação de nossa identidade enquanto nação" (WHITAKER, 2010, p.54).

> as imagens mas, conservou reminiscências nos modelos das igrejas e catedrais.
> E o que não dizer dos templos de outros povos através da história?
> Pode-se dizer que tais religiões simplificadoras dos espaços estão por toda parte, mas seu avanço num pais [sic] que já teve 90% de católicos só se explica pela própria história. E nela, a desinvenção das tradições é tão constante que alguns padres católicos estão simplificando suas paróquias para deter o fluxo de fiéis rumo a outras "casa de Deus" mais racionalizadas (WHITAKER, 2010, p.57).

Apesar de questionáveis[51] – e também por isto – são interessantes os posicionamentos de Whitaker (2010, p.61-63) acerca da arte e música sacras, bem como da música de concerto:

> E por falar em barroco, temos sim, magníficas Igrejas barrocas cobertas de ouro, na Bahia e em Minas Gerais, mas nunca nos orgulhamos muito disto. Cresci ouvindo os mais velhos dizendo que era vergonhoso ter Igrejas assim num país tão pobre, como se ao eliminar uma coisa também se eliminasse a outra. E ainda dentro do tema, o que não dizer da música sacra barroca da região de Minas, que poucos brasileiros conhecem e que estava esquecida nas sacristias das igrejas desde o século XVIII. Foi preciso um musicólogo estrangeiro – Curt Lange – para descobri-la. Ou melhor, para descobrir o que delas restou nas Igrejas de Ouro Preto, já que na verdade suas partituras estavam sendo usadas para embrulhar sabão e outras prosaicas mercadorias do ramo. Este caso ilustra bem uma das formas de esquecimento da História Oficial. Os compositores eram negros e pardos – escravos na maioria, ou filhos de escravos – e não interessava à classe dominante reconhecer-lhes os méritos. Mas havia registros na memória popular e Curt Lange soube captá-los segundo explica em texto sobre a descoberta (LANGE, 1960). Francisco Emérico Lobo de Mesquita é tocado, desde a descoberta, nos mais importantes salões de concerto da Europa. Mas poucos brasileiros sabem alguma coisa sobre o assunto. Neste caso não há necessariamente desinvenção da tradição, a qual nem chegou a se consolidar. Mas a descoberta jamais foi aproveitada para criar a tradição nacional que nos ajudaria a construir nossa identidade mestiça. E por falar em arte barroca, Minas Gerais que se cuide. Já estão querendo desinventar o Aleijadinho. [...]
> Apresento agora, uma panorâmica lista dos nossos ícones mais refinados que parecem ameaçados de desinvenção [...]:
> 1 – Já tentaram negar a existência do Aleijadinho (2009).
> 2 – Em eventos recentes ameaça-se desinventar Villa Lobos, nosso único compositor nacionalista, reconhecido internacionalmente entre os grandes, acusando-o de ter se beneficiado da política cultural de Vargas, o que lhe tiraria todo o mérito.
> 3 – [...] O método [Pedagogia do Oprimido] está sendo acusado de ser silábico e [Paulo] Freire já foi banido de muitos cursos de Pedagogia. [...]
> 4 – [...] Aliás, quem se lembra de [Monteiro] Lobato? [...] Basta lembrar que Dona Benta da Globo usa computador. Ou seja, modernizaram a tradição. Desinventaram o sítio...
> 5 – Negam-se especialmente os movimentos de massa que surgem das lutas populares. [...]
> 6 – O Brasil tem hoje o maior movimento social de luta por inclusão, [...] o M.S.T. E o que faz a mídia, com seus formadores de opinião a serviço da reação? Chama-os de baderneiros, invasores, quando não de bandidos. [...]

Ao mesmo tempo em que é possível encontrar conexões entre os três textos, as diferenças entre eles também se revelam. Observaram-se como semelhanças entre Whitaker (2010) e o salmista (CNBB, 1987) o tom de lamento e temor pela perda de uma memória forte, organizadora, pretensamente capaz de estabelecer vínculos entre as pessoas. Nos dois casos

[51] Conferir, por exemplo, a questão do interesse de Taunay pelo compositor-mulato no subitem *Memória, história e música* deste trabalho ou, de forma mais aprofundada, nos trabalhos de Mónica Vermes (2000) e Luiz Guilherme Goldberg (2006).

estas perdas se relacionam – ainda que em parte – a uma relação de poder entre dominadores e dominados. A diferença reside numa possível leitura sistêmica desta relação de dominação: se para o salmista o dominador está fora do sistema social hebreu – babilônios –, para Whitaker, a relação de poder se estabelece entre partes do mesmo sistema. Do mesmo modo, a não-memória aproxima Whitaker às autoras Rocha e Eckert (2011), na medida em que esta constatação se dá pela via da alteridade em relação a um modelo europeu. Diferem, entretanto, no fato de que enquanto a primeira identifica a raiz do problema na *transmissão* e no *questionamento* da memória, as segundas parecem sequer reconhecer, em qualquer momento, sua existência, em comparação ao seu tipo ideal estrangeiro.

1.3.1 Taxonomia da memória e a tradição

Em sua raiz latina *tradere* (*traditio*), tradição é sinônimo de transmissão, de entrega. No direito romano, entre as formas de transmissão de propriedade – *mancipatio*, *in iure cessio* e *traditio* –, a *traditio* constituía inicialmente o ato de entregar algo, de transferir o "domínio bonitário" – posse –, mas não o domínio civil (SOUZA, 1901, p.414). Ao longo do tempo, entretanto, os elementos da *traditio* foram continuamente reelaborados:

> Quanto à tomada de posse, o elemento material da entrega tende a desaparecer, gerando a chamada *traditio ficta.* Os intérpretes distinguem vários tipos de *traditio ficta*: 1) A *traditio simbolica*, quando se entrega apenas um símbolo do que se quer transferir [...] 2) A *traditio tacita*, que se verifica em seguida ao contrato de sociedade pela qual as coisas conferidas pelo sócio se tornam comuns, sem necessidade efetiva de entrega aos outros sócios; 3) a *traditio longa manu*, consistente em mostrar a coisa ao adquirente [...], 4) a *traditio brevi manu*, quando o adquirente, por vontade do alienante muda a sua relação com a coisa, p. ex., o inquilino que compra a casa e nela permanece adquire a propriedade sem a necessidade de entrega material da casa; *constitutum possessorium* indicado pela definição *quod meo nomine possideo, possum alieno nomine possidere*, p. ex., o proprietário vende a casa e, continuando a habitá-la, toma posse dela em nome do adquirente. [...] No direito brasileiro, a venda não transfere, sem *traditio*, a propriedade (venda obrigacional) (CORREIA, SCIASCIA, 1994, p.138-140).

A tradição se assemelha, enquanto transferência de memórias, à *traditio simbolica*, pois é incapaz de transferir a totalidade do fato memorizado, mas apenas uma representação[52] do passado. As memórias são, neste sentido, fruto de um enquadramento (POLLAK, 1989; NORA, 1993). A partir de uma perspectiva antropológica, Joël Candau (2011, p.21-22)

[52] "A contribuição de Bordieu sobre o campo simbólico oferece uma teoria e uma metodologia estratégica intelectual para a compreensão dos veículos e processos culturais e informacionais. Interessa-nos aqui a capacidade da produção do campo e do *habitus*, a intermediação entre os interesses presentes na produção, na circulação e na leitura social" (MORAES, 2005, p.99).

propôs a seguinte classificação no que diz respeito às manifestações da memória:

> Uma memória de baixo nível, que sugiro denominar protomemória. Esta, tal como "protopensamento", "não pode ser destacada da atividade em curso e de suas circunstâncias". O antropólogo deve privilegiar esta memória, pois é nela que enquadramos aquilo que, no âmbito do indivíduo, constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade. *Grosso modo*, podemos dispor sob esse termo a memória procedural – a memória repetitiva ou memória-hábito de Bergson, a inteligência profunda que, de acordo com Marcel Jousse, permite ao cavaleiro lutar "sem se preocupar com sua montaria" – ou ainda a memória social incorporada, por vezes marcada ou gravada na carne, bem como as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intrauterina [...], cadeias operatórias inscritas na linguagem gestual e verbal – acontecendo em uma "penumbra" diferente do automatismo, mas onde "o exercício do julgamento não é realizado" –, transmissãosocial que "nos ancora em nossas práticas e códigos implícitos", costumes introjetados no "espírito sem que neles se pense" ou sem que disso se duvide, traços, marcas e condicionamentos constitutivos do *ethos* e mesmo alguns aspectos que jamais são verbalizados. [...]
> O *habitus* como experiência incorporada ´uma presença do passado – ou no passado –, "e não a memória do passado". A protomemória, de fato, é uma memória "imperceptível",que ocorre sem a tomada de consciência. Ela é essa forma de memória bem descrita por Anne Muxel que trabalha o corpo sem relaxar, esculpindo-o para fazer dele um corpo *mimesis* e que é "a alienação fundadora da identidade".
> A memória propriamente dita ou de alto nível, que é essencialmente uma memória de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos etc.). A memória de alto nível, feita igualmente de esquecimento, pode beneficiar-se de extensões artificiais que derivam do fenômeno geral de expansão da memória.
> A metamemória, que é, por um lado, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao "modo de afiliação de um indivíduo a seu passado" e igualmente, como observa Michael Lamek e Paul Antze, a construção explícita da identidade. A metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva.
> A protomemória e a memória de alto nível dependem diretamente da *faculdade* da memória. A metamemória é uma *representação* relativa a esta faculdade. [...] Mas essa taxonomia é validade desde que o interesse sejam as memórias individuais.

Deste modo, a *representação* das memórias individuais que se abrem umas às outras na constituição da memória coletiva (HALBWACHS, 1990) passa necessariamente pela via da linguagem, daí o fato desta ser também objeto de estudos, além da história, antropologia e sociologia, da sociolinguística e análise de discurso[53]: "uma memória, além de introduzir e produzir sentidos, empenha-se em disputar sentidos com outras memórias e discursos sociais. Sendo social, faz parte do campo discursivo e simbólico em luta" (MORAES, 2005, p.99).

[53] "É já conhecido, na análise do discurso, que há interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia. É assim que se considera que o sujeito se constitui em sujeito para ser afetado pelo simbólico. Daí seu assujeitamento, ou seja, para que o sujeito seja sujeito é necessário que ele se submeta à língua. E é por estar sujeito à língua, ao simbólico, que ele, por outro lado, pode ser sujeito de. Além disto, é preciso quea língua se inscreva na história para significar. E é isso a materialidade discursiva, isto é, linguístico-histórica. Da interpelação do indivíduo em sujeito resulta a forma-sujeito histórica. Em nosso caso, a forma-sujeito histórica capitalista corresponde ao sujeito-jurídico constituído pela ambiguidade que joga entre a autonomia e responsabilidade sustentada pelo vai-e-vem entre direitos e deveres. Podemos dizer, então, que a condição inalienável para a subjetividade é a língua, a história e o mecanismo ideológico pelo qual o sujeito se constitui" (ORLANDI, 2007, p.60-61).

Segundo Candau (2011, p.119-121), a tradição própria a um grupo, que aqui preferimos compreender como sistema social, "é a combinação entre transmissão protomemorial e memorial que interagem uma sobre a outra, fazendo, por exemplo, da tradição religiosa um 'sistema organizado de pensamentos e gestos' [...]", donde se conclui que a liturgia e a música à qual ela se liga são vias para esta transmissão.

> Roger Bastide fornece o exemplo do que ele denomina, de maneira imprópria, penso eu, como a "sobrevivência" de religiões africanas no Novo Mundo. Na realidade, se certas religiões conseguiram permanecer vivas é porque os iniciados vindos da África trouxeram, sob forma "de matrizes físicas alojadas na intimidade de seus músculos, os deuses e os ancestrais étnicos – de tal forma que era suficiente, na nova terra, escutar de novo os *leitmotiv* musicais das divindades que se haviam encarnado em seus corpos, para que a África despertasse e se expressasse novamente". Neste caso, estamos em presença de uma transmissão que é essencialmente protomemorial e que, todavia, é decisiva no processo identitário" (CANDAU, 2011, p.120).

Ainda segundo Candau (2011, p.119), a transmissão protomemorial "se faz sem pensar, age sobre os indivíduos de maneira involuntária, advém da imersão na sociedade" e "reitera e reproduz bem mais do que transforma, cria e reconstrói". É possível pensá-la, por exemplo, no modo de interpretar uma música ou em comportamentos assimilados para determinados ambientes ou lugares de memória, como se verá mais adiante neste trabalho, ao tratar dos modelos pré-interpretativos e pré-relacionais na prática musical católica.

Buckley ([1971], p.272-291), ao discorrer sobre os três tipos puros de "poder" em Weber – tradicional, carismático e racional-legal – demonstra o quanto a tradição pode determinar as relações de controle social, uma vez que aqueles que exercem a autoridade tradicional dela se beneficiam tanto pela adequação das decisões do líder ao costume, quanto por demonstrar o uso da prerrogativa de decidir de forma pessoal e livre. Ambas as posições são acatadas. Na Igreja, os tipos puros de autoridade se mesclam, na figura dos pontífices, com diferentes matizes, ao longo da história.

A tradição não é, entretanto, sinônimo de consenso, que resulta em um controle social pela via da autoridade, mas, por trás da tradição, existem também pesadas relações de poder, ou seja, da presença de interesses individuais em detrimento de metas coletivas do sistema social:

> Se tais descobrimentos [acerca do sistema hindu baseado em castas] forem aplicados a outros casos, tornar-se-á claro que a persistente ênfase sumeriana sobre a "tradição" pura como mecanismo de controle, que regula automaticamente o comportamento com um aceno da "mão invisível" do economista clássico, proporcionou ao sociólogo uma perspectiva sumamente inexata. Ao restaurar, porém, o papel do poder, não estamos, com isto, excluindo a força da "tradição" como fator pelo menos semi-autônomo com leis próprias, psicológica e sociologicamente relevantes. Tudo indica que, ao analisarmos o controle do comportamento nas sociedades tradicionais, bem andaríamos procurando não só as relações de poder, mas também as relações de autoridade. Isto requer um exame

> mais atento da estrutura das orientações para metas, do grau em que elas são auto-orientadas ou "fomentativamente interdependentes" e dos papéis relativos da coerção (por mais sutil ou latente que seja) e do consentimento (BUCKLEY, [1971], p.275-276).

Segundo Candau (2011, p.124), "a eficácia desta transmissão, quer dizer, a reprodução de uma visão de mundo, de um princípio de ordem, de modos de inteligibilidade da vida social, supõe a existência de 'produtores autorizados' da memória a transmitir". Dentre os produtores autorizados, Candau identificou, ao lado do chefe ou do mestre, o clero. Estes sujeitos são reconhecidos pelos receptores como "depositários da 'verdadeira' e legítima da memória" e, na medida em que isto ocorre, a transmissão social assegura a "reprodução de memórias fortes". Se pressupõe a existência tanto de um emissor quanto de um receptor, a tradição é, portanto, uma relação. Quando se configura como relação de poder, parece pertinente a formulação de *tradição inventada* de Eric Hobsbawm (2002, p.9):

> Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. […]

Como se analisou em investigação de mestrado, acerca da produção de um repertório litúrgico específico – missas de Franceschini –,

> Fica claro, na tradição inventada, um diálogo com o passado com vistas a justificar práticas do presente. Ainda segundo Hobsbawm (2002, p.10), marcam a tradição inventada o artificialismo da continuidade estabelecida com o passado, ou seja, "o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social". Além da invariabilidade própria da tradição – que a diferencia do costume, pois este permite a mudança e sanciona, com o passado, as inovações do presente – o autor atentou para o fato de haver uma ruptura em relação à tradição que se busca resgatar, quer seja ela restaurada por movimentos "tradicionalistas" ou não.
> O processo de "formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição de repetição" ao qual Hobsbawm (2002, p.12) se referiu pode acontecer "quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as 'velhas' tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais estas tradições são incompatíveis" (DUARTE, 2012a, p.85-86).

Contudo, à medida que se considera que "ato de memória que se manifesta no apelo à tradição consiste em expor, inventando se necessário, 'um pedaço de passado moldado pás medidas do presente' de tal maneira que possa se tornar uma peça do jogo identitário" (CANDAU, 2011, p.122), pode-se dizer que toda tradição carrega consigo, em certa medida, um caráter de invenção. A medida da criação permitiu, entretanto, a Candau (2011, p.124) diferenciar tradicionalismo fundamental, pseudotradicionalismo e tradicionalismo formal. No

tradicionalismo fundamental, se objetiva a manutenção fiel de valores. Ele está presente, como se verá mais adiante, em uma leitura integrista ou tradicionante da tradição. Neste caso, a tradição "verdadeira" é recebida – tradicionalizada – como as "peças do passado que vêm legitimar uma identidade religiosa" (CANDAU, 2011, p.123). No pseudotradicionalismo, a tradição é remodelada e no tradicionalismo formal, modificam-se os conteúdos da tradição e preserva-se a forma. Estas últimas parecem mais próximas da definição de Eric Hobsbawm.

1.3.2 Tradição e teologia

No campo religioso, a tradição guarda um duplo aspecto. Ela é, ao mesmo tempo, fenômeno humano e sobrenatural, tem caráter histórico e atemporal[54] e é, por isso, passível de análises antropológico-históricas e teológicas[55].

> A tradição cristã, como evento de comunicação e de interação transmitido pelo homem, está submetida às mesmas condições e normas antropológicas. Pode, portanto, ser objeto de análise e de avaliação da antropologia e da ciência histórica, na medida em que estas dizem respeito à autocompreensão cristã. Seus resultados são importantes também para o teólogo, pois lhe permitem compreender o caráter humano e histórico do evento cristão da tradição e chamam sua atenção para as condições que obstaculam e promovem a mediação cristã da tradição. Na ótica teológica, porém, a tradição cristã não é simplesmente a variante cristão-religiosa de um fenômeno cultural humano geral. O princípio cristão da tradição funda-se, sim, no fato de que Deus se revelou em Israel como salvação dos homens. Daí advém a necessidade de transmitir e mediar a todas as gerações subsequentes a notícia deste evento e sua força redentora (POTTMEYER, 1994, p.1016).

Uma vez que o fenômeno social e histórico da tradição já foi analisado, resta compreender seu caráter transcendente, próprio da religião, bem como as leituras possíveis a partir dele.

> Teologicamente, a tradição cristã é concebível como sendo a ininterrupta autotransmissão da palavra de Deus no Espírito Santo por meio do serviço da igreja e destinada à salvação de todos os homens. O *sujeito primordial* de sua história de testemunho, compreensão e interpretação na igreja é a própria palavra de Deus, que se faz homem em Jesus Cristo e está presente e viva no Espírito Santo. A igreja é *sujeito ministerial* da transmissão do Evangelho. Somente no Espírito a igreja é habilitada para a transmissão autêntica da palavra de Deus. Por isto, a igreja invoca

[54] "E pode acontecer também que na corrente da tradição se arrastem algumas coisas ou – para continuar no sentido figurado – haja certos arrastes que não são genuinamente originários, mas materiais da cultura e da história" (FRIES, 1987, p.555, tradução nossa). Texto original: "Y puede ocurrir también que en la corriente de la tradición se arrastren algunas cosas o –para seguir el lenguaje figurado– haya ciertos acarreos, que no son genuinamente originarios sino materiales de la cultura y de la historia" (FRIES, 1987, p.555).

[55] "Como em toda tradição, também na tradição cristã distinguimos o conteúdo transmitido (o *traditum* ou *tradictio obiectiva*), o processo de transmitir e de receber (o *actus tradendi et recipiendi* ou *traditio activa*) e os sujeitos da tradição (os *tradentes* ou *traditio subiectiva*). Enquanto outras disciplinas teológicas se interessam prevalentemente pelos documentos e pelos conteúdos da tradição cristã (exegese, dogmática) ou de seus sujeitos (história da igreja), a teologia Fundamental reflete sobre o nexo fundamental entre conteúdos, processo e sujeitos da tradição e sobre os critérios e normas da verdadeira tradição cristã" (POTTMEYER, 1994, p.1015). Graças a esta abordagem da tradição baseada em relações, optou-se nesta investigação à Teologia Fundamental para compreender a tradição cristã.

> o Espírito como força para uma reevocação sempre nova da palavra de Deus, quando na palavra e no sacramento renova a *memoria Iesu Christi* (POTTMEYER, 1994, p.1019).

A linha de transmissão da memória inicia-se com o próprio Jesus Cristo. Em uma genealogia privilegiada, descrita pelos evangelistas Lucas e João, as origens do Cristo parecem aproximá-lo mais de Deus do que dos homens. Além disto, se for considerado que Cristo é o Messias, redentor de Israel e que profecias já o anunciavam, a vida de Cristo constitui um momento de fundação e não propriamente a origem.

> A tradição supõe uma origem da qual deriva e que, por sua vez, é sua fonte sempre-viva. *A tradição é a tradição das origens, sendo portanto as origens da fonte da tradição*.
> Estas origens estão na revelação, que certamente não começa com Jesus, mas que culmina em Jesus, o Cristo e nele obteve seu caráter definitivo e insuperável. Assim, a tradição que culmina em Jesus é a fonte da tradição, e a tradição ou entrega desta tradição.
> Também se pode considerar esta origem a partir de outra perspectiva, e qualificá-la de *origem apostólica*, porque se encontra nos apóstolos (FRIES, 1987, p.553, tradução nossa)[56].

Independentemente de o início institucional do cristianismo ter se dado com o Cristo ou com seus seguidores, foi por meio dos apóstolos que a religião se difundiu e organizou, sobretudo com Paulo de Tarso, que, a exemplo do Cristo, foi um crítico da tradição religiosa anterior. Dentre as diversas memórias que Paulo transmitiu à comunidade religiosa nascente [57], há um hino, o que permite asseverar que a música acompanha a tradição religiosa desde sua origem ou desde seus primeiros transmissores:

> Dedicai-vos mutuamente a estima que se deve em Cristo Jesus. Sendo ele de condição divina, não se prevaleceu de sua igualdade com Deus, mas aniquilou-se a si mesmo assumindo a condição de escravo e assemelhando-se aos homens. E sendo exteriormente reconhecido como homem, humilhou-se ainda mais, tornando-se obediente até a morte, e morte de cruz. Por isso Deus o exaltou soberanamente e lhe outorgou o nome que está acima de todos os nomes, para que ao nome de Jesus se dobre todo joelho no céu, na terra e nos infernos. E toda língua confesse, para a glória de Deus Pai, que Jesus Cristo é Senhor (Fl.2,5-11)[58].

---

[56] Texto original: "La tradición supone un origen del que deriva y que a la vez es su fuente imperecedera. *La tradición es la tradición de los orígenes, siendo por ello los orígenes la fuente de la tradición*. Esos orígenes están en la revelación, que no empieza ciertamente con Jesús, pero que culmina en Jesús, el Cristo y en él há obtenido su carácter definitivo e insuperable. Así, la revelación que culmina en Jesus es la fuente de la tradición, y la tradición o entrega de esa revelación. También se puede considerar ese origen desde otra perspectiva, y calificarlo de *origen apostólico*, porque se encuentra en los apóstoles (FRIES, 1987, p.553)".

[57] "Paulo não é somente testemunha direta do Ressucitado, mas é também transmissor do testemunho dos primeiros apóstolos da última ceia e da ressurreição de Jesus (1Cor 11,23-25; 15,1-7), da profissão de fé (Rm 1,1-4; 4,24-25; 10,9) e dos hinos da comunidade (Fl 2,5-11).

[58] "Partimos do pressuposto de que nosso "hino", além de não ser de autoria paulina, faz parte de uma estrutura literária arquetípica que aqui chamaremos "monomito". Isto significa dizer que a perícope faz parte de um universo maior do que a exegese tradicional aponta. O texto pertence ao mundo da narrativa mitológica de deuses e heróis. [...] aspecto da humildade é aprofundado em nosso "Hino", onde Paulo leva a orientação da existência cristã ao caminho do *Kyrios* Jesus, que é o fundador da nova comunidade. Como imagem primordial,

Quanto ao conteúdo da revelação, Fries afirmou que este se transmite por meio da palavra, da mensagem, mas não só:

> entra também a tradição do conjunto que se dá com a origem, chamado acontecimento cristão. Se trata, pois, de algo que compreende *martyria*, *leiturgeia*, *diakonia*, vida, conduta, costumes e estrutura e, assim, o ser cristão, o ser eclesial, como um todo. Toda a Igreja é apostólica: *Credo ecclesiam apostolicam* (FRIES, 1987, p.554, tradução nossa).[59]

"Produtores autorizados da memória a transmitir" (CANDAU, 2001, p.124), os apóstolos[60] foram sucedidos por bispos[61], donde deriva a apostolicidade como critério identificador da "verdadeira" tradição. A este critério, soma-se a catolicidade, ou seja, o consenso universal que se observa nos concílios da Igreja. Ao substituir o princípio da tradição pela máxima "somente a Escritura" (*sola Scriptura*), Lutero gerou um estímulo[62] ao qual a Igreja Católica enquanto sistema procurou responder no Concílio de Trento.

> A Reforma induz o Concílio de Trento a formular um conceito mais crítico de tradição. No "Decretum de libris sacris et de traditionibus recipiendis", de 1546 (DS 1501-1505), o concílio aceita a exigência de Lutero de manter na igreja a "puritas ipsa Evangelii" ["a própria pureza do Evangelho,]. O Evangelho é a fonte de toda verdade salutar e da conduta de vida cristã que estão contidas "(et) in libris scriptis et sine scripto traditionibus" ["nos livros escritos e nas tradições sem escritura"]. Estas tradições são definidas mais precisamente como "ab ipsus Christi ore ab apostolis acceptae, aut ab ipsus apostolis Spiritu Sancto dictante quasi per manus traditae ad nos usque pervenerunt" ["recebidas pelos apóstolos da próproa boca de Cristo, ou recebidas pelos próprios apóstolos e ditadas pelo Espírito Santo chegaram até nós como se fossem passadas de mão em mão"]. Todos os livros do AT e do NT e as tradições inspiradas qie remontam aos apóstolos, "tum ad fidem, tum ad mores pertinentes" ["relativas quer à fé, quer aos costumes"], são acolhidas e veneradas pela igreja "pari pietatis affectu ac reverentia" ["com igual sentimento de piedade e reverência"].
> Isto reduz criticamente as tradições vinculantes: elas devem referir-se à fé e aos costumes e remontar aos apóstolos. Positivo é também o fato de o Evangelho ser chamado de *única* fonte de vida salvífica: visão dinâmica com que irá reatar o Concílio Vaticano II. [...]

Jesus possibilita a nova existência dos discípulos, como imagem modelar, ele os marca por sua própria conduta." (PEREIRA, 2012, p.9;24). O conteúdo memorial expresso por meio do canto revela, assim, a força do mito na constituição de uma identidade coletiva religiosa. Este texto foi adaptado por Reginaldo Veloso e musicado pelo padre Sílvio Milanez sob o título *Salve, ó Cristo obediente*, canto que tem finalidade litúrgica para a semana santa. Sua partitura se encontra publicada no segundo volume do *Hinário Litúrgico* da CNBB (1987, p.189).

[59] Texto original: "entra también la tradición del conjunto que se dá com el origen, llamado acontecimiento cristano. Se trata, pués, de algo que comprende *martyria*, *leiturgeia*, *diakonia*, vida, conducta, costumbres y estructura e, por ende, el ser cristano, el ser eclesial, como un todo. Toda la Iglesia es apostólica: *Credo ecclesiam apostolicam*" (FRIES, 1987, p.554).

[60] "Já em *Paulo* emerge a figura do apóstolo como primeira e decisiva figura do transmissor da tradição cristã. É apóstolo: 1. Aquele que é testemunha da auto-revelação de Deus em Jesus Cristo; 2. Aquele que é enviado pelo Senhor para proclamar a palavra de Deus (Gl1,15-17)" (POTTMEYER, 1994, p.1016).

[61] "Em garantia da tradição apostólica, é institucionalizada a corrente das testemunhas na forma de sucessão apostólica dos bispos. Como testemunhas da tradição apostólica e enviados por Cristo com a imposição das mãos, os bispos tornam-se sucessores dos apóstolos e, portanto, transmissores autênticos" (POTTMEYER, 1994, p.1017).

[62] Considerando que Lutero compunha o quadro de clérigos católicos, mas que seus atos geraram um cisma, este estímulo pode ser considerado endógeno em sua origem, mas que se tornou oriundo do meio com o afastamento do reformador.

> Depois do Concílio de Trento, devido ao controverso interesse teológico, impõe-se a distinção material entre Escritura e Tradição. Invocando o concílio, ensina-se que o Evangelho estaria contido "partim" [em parte] na Escritura e "partim" [em parte] na tradição oral [...] Da doutrina do concílio segundo a qual somente a igreja pode julgar do verdadeiro sentido da Escritura, origina-se a seguir o monopólio interpretativo do magistério eclesiástico, que faz com que este apareça sempre mais como o único transmissor da tradição. [...]
> Reatando com o modo de falar do Concílio de Trento, sobre o Evangelho como única fonte de toda verdade salutar (DV 7) [Constituição dogmática "*Dei verbum*"], [o Concílio Vaticano II] declara que a tradição e a Sagrada Escritura brotam da mesma fonte divina e formam uma unidade orgânica (DV 9). Dá-se destaque à excelência da Escritura dentro do evento da tradição: a Escritura "é palavra de Deus porque escrita por inspiração do Espírito de Deus", a tradição *transmite* a palavra de Deus, conserva-a e expõe-na (DV 9) (POTTMEYER, 1994, p.1020).

Como dá a entender o texto acima, no Concílio Vaticano II, a Igreja Católica Romana procurou abrir caminho para o diálogo com outras igrejas cristãs e trazer de volta a seu seio os "cristãos separados", bem como se aproximar do mundo moderno (DIAS, 2010, p.16). A mudança na liturgia – *Ordo missae* – foi uma das vias pelas quais a igreja realizou esta abertura cognitiva com vista à reunificação universalizadora. Como se verá no próximo subitem, leituras da tradição religiosa que condenaram os padres conciliares de protestantização do rito acabaram por gerar ainda mais dissidência entre os fiéis que então a compunham. Fato é que, tanto no pontificado de Paulo VI e João XXIII, quanto nos de João Paulo II e Bento XVI, considerados respectivamente progressistas e conservadores, a universalidade da Igreja – com a maior abrangência possível de fiéis – foi uma preocupação.

1.3.3 Tradição e conservadorismo na Igreja pós-conciliar

Classificar, entretanto, um pontificado como conservador ou progressista só é possível pela via da alteridade, ou seja, analisando-o em relação a outro em um determinado aspecto. Isto significa dizer que um conservador não necessariamente irá buscar conservar as relações internas do sistema, mas recriar, a partir de realimentação com informações do passado – e mesmo, com as do presente – novas estruturas que adotem uma postura contrária ao espírito da modernidade. Pensar o conservadorismo de maneira diversa pode representar uma simplificação excessiva. Quando for aqui utilizado em relação a João Paulo II, o termo conservador dirá respeito ao posicionamento acerca da modernidade, sobretudo em relação à entrada do pensamento marxista na Igreja por meio da Teologia da Libertação.

Segundo Paula Montero (1992, p.92), uma das características do Concílio Vaticano II, ao "incorporar um sentido mais antropológico de cultura", acatou "como fato inelutável, a diversidade cultural" expressa no "pluralismo das formas de conceber religião, a moral e a lei,

abrindo mão de priorizar uma cultura em detrimento de outras". Esta visão parece opor-se radicalmente à autocompreensão anterior de catolicismo.

> O ultramontanismo tentou, portanto, substituir a realidade presente, completamente multifacetada, plural, por uma outra nova, positiva e absolutamente única. Estabeleceu uma marca de polaridade entre o velho e o novo, o bom e o mau, o presente e o futuro, o existente e a realidade a ser criada. Acreditou na possibilidade de se gerar um homem novo, envolvido na neo-espiritualidade tomista, depurado de suas antigas crenças, tidas então como atraso e crendices [...] Sem combater diretamente as devoções tradicionais, os padres romanizadores limitavam-se a não participar delas e a condenar os excessos cometidos durante as suas festas, tais como a dança, a bebida e os jogos, bem como criticar o mau uso do dinheiro recolhido pelos devotos. Tentativas de eliminar os elementos picarescos populares dos eventos religiosos esquadrinhavam-se durante as procissões, as novenas e as romarias (GAETA, 1997).

Sabe-se, contudo, que esta ruptura não foi radical, mas intermediada por um processo de *aggiornamento*, que antecedeu o concílio, no pontificado de Pio XII. No Brasil, o Ultramontanismo tentou impor ainda a um modelo negociado de catolicismo, o tradicional – misto de catolicismo renovado tridentino e popular medieval –, pouco ligado à estrutura hierarquizada da Igreja e no qual o leigo tinha papel central nas manifestações de religiosidade. Este, "controlado pelos 'Grandes da Terra', se ajustava perfeitamente à sociedade colonial, na qual a grande propriedade se constituía em centro de vida, ponto de convergência, unidade de produção" (WERNET, 1987, p.25).

Retornando a João Paulo II, Montero (1992, p.95), afirmou que, ao preocupar-se com a relação entre as culturas centrais e periféricas, "por detrás desse interesse humanista pelo 'progresso da cultura e pelo diálogo entre as culturas' desenha-se um ambicioso projeto de reposicionar a Igreja Católica no coração dos acontecimentos que farão surgir a sociedade europeia do século XXI". Por meio de visitas aos santuários – lugares de memória da tradição cristã –, de centralização do controle institucional – em detrimento de organismos nacionais de bispos, como a CNBB – e de uma série de outras atitudes que podem ser vistas como anti-iluministas e anti-marxistas, o projeto eurocêntrico de Wojtyla estendido às mais periféricas regiões do globo teve como objetivo tornar a Igreja "uma autoridade moral legítima", acima de qualquer projeto político para o Estado do Vaticano (MONTERO, 1992, p.111).

Dentro do espectro de manifestações do catolicismo pós-conciliar, houve em seu pontificado, a partir da década de 1980 um crescimento daquelas consideradas conservadoras do ponto de vista político. A Renovação Carismática Católica e a Associação Católica de Direito Pontifício Arautos do Evangelho são, apesar de radicalmente diferentes na maneira de cultuar, exemplos disto. Durante os pontificados de João Paulo II e Bento XVI, a atenuação de uma identidade forte foi a via encontrada pela Igreja institucionalizada para sua manutenção:

> A partir dos anos 1980 o catolicismo conservador consolidou-se como hegemônico na Igreja Universal, resultado prático do esforço empreendido pelos seus defensores que, desde a década anterior, empenhavam-se pela retomada das posições decisórias dos organismos regionais, nacionais, continentais e mundiais da Igreja. Simbolicamente, esta hegemonia foi representada como tendo seu grande marco na eleição do papa polonês ao trono de Pedro [...]
> O Sínodo Extraordinário dos Bispos realizado em 1985 – em comemoração e reflexão sobre os vinte anos do Concílio Vaticano II – realçou que a Igreja efetivamente se encontrava diante de uma crise que só poderia ser superada pelo reforço do centralismo. Também primou pela admissão de uma política inclusiva e valorativa de elementos regionais nas Igrejas locais, que tornou mais expressiva a convivência de grupos heterogêneos e até mesmo antagônicos em uma instituição que, sofrendo com a perda crescente de influência, poder e fiéis, implementou uma estratégia de manutenção e ampliação de seu público através da "tolerância" às inúmeras organizações religiosas e/ou leigas surgidas no pós-guerra [...] Assim, optou-se pela legitimação de uma pluralidade de formas religiosas nas quais o mínimo de reconhecimento identitário relacionava-se com a aceitação do núcleo dogmático das chamadas "devoções brancas": infalibilidade papal, Imaculada Assunção de Maria e transubstanciação eucarística (ZANOTTO, 2011, p.294-295).

Este passado recente revela uma *abertura cognitiva* da Igreja enquanto sistema social às informações ou às provocações provenientes do meio, dentre os quais o principal parece ter sido o crescimento das religiões evangélicas. Revela ainda uma radical mudança do ponto de vista estrutural e na maneira de operar deste sistema para garantir um resultado não diverso de centralização do controle social que se observava décadas antes: a identidade forte, a unidade e as grandes memórias organizadoras que eram suas características mais marcantes na Igreja romanizada ou ultramontana cederam lugar a uma diversidade aparente de manifestações. Diz-se aparente porque tais subgrupos parecem tender mais ao pensamento conservador do que ao progressista.

A capacidade adaptativa deste sistema social complexo surpreende ainda mais quando se considera que, no Brasil e na América Latina como um todo, não ocorreu apenas uma variação no *modus operandi* do sistema, mas sua identidade ou autocompreensão foi marcada, na década em que ocorreu o Concílio e na seguinte, por uma tendência política totalmente diversa: trata-se da Teologia da Libertação, que se revelou uma tendência hegemônica entre o clero e certamente impactou a produção musical católica em muitos aspectos, sobretudo no texto dos cantos móveis das missas. Nesta autocompreensão, opunha-se ao conservadorismo a virtualidade de uma Igreja libertadora, capaz de modificar a realidade presente e não apenas ocupar-se com a vida no devir.

> Além de deixar de lado a idéia de "sociedade perfeita", o Vaticano II superou a ideologia da cristandade medieval, substituiu o fixismo pela idéia de Igreja Peregrina." [...]
> Löwy observa que os princípios básicos dos escritos dos teólogos da libertação são: a luta contra a idolatria do mercado como inimigo principal da religião; a libertação humana histórica como a antecipação da salvação em Cristo; uma nova leitura da Bíblia, enfocando passagens como a do Êxodo, que é vista como paradigma da luta

> de um povo escravizado por sua libertação; uma forte crítica moral e social ao capitalismo dependente como sistema injusto e iníquo; o uso do marxismo como instrumento socioanalítico a fim de entender a pobreza e, finalmente, a opção preferencial pelos pobres. A última característica citada – opção pelos pobres – enfatiza que somente a luta das camadas populares como agentes históricos poderão libertá-las da situação de opressão. De acordo com Libaneo, ao colocar o pobre no centro da reflexão, a teologia da libertação faz "dele sua preocupação principal, o seu movente último. Mais ainda, ela prefere considerar o pobre como sujeito, protagonista da história, da transformação da sociedade e da Igreja. Com sua prática, sua fé, sua experiência de Deus, torna-se sujeito mesmo da teologia". E por fim, é importante ressaltar que a teologia da libertação adota os valores modernos da Revolução Francesa. Defende a liberdade, a igualdade, a fraternidade, a democracia e a separação entre a Igreja e o Estado. (ALTOÉ, 2006, p.77; 81-82).

A separação ente classes no pensamento dos teólogos da libertação e, diante de uma instituição que, durante séculos, se ocupou em conservar as relações de poder vigentes na sociedade ao invés de questioná-las, a reação era iminente.

> A bibliografia especializada no assunto freqüentes vezes acusa os fiéis, o "povo", de preconceito, ignorância, de pertencimento a uma "Igreja do Cativeiro", em contraposição à "Igreja da Libertação" a qual os ecumênicos, com maior ou menor comprometimento, pertenciam. Autores como Tiel, Santa Ana, Bock, trabalham com a seguinte dicotomia: de um lado, as lideranças das Igrejas, preocupadas em normatizar a fé de seus fiéis; e de outros líderes e leigos preocupados em encaminhar a Instituição para bom termo. O papel do ecumenismo seria romper com os quadros eclesiásticos das Igrejas e criar espaços para-eclesiásticos, livres de controle institucional (MINAMI, 2012, p.1).

Esta concepção constituía, por certo, uma ameaça para a ala conservadora do clero, pois representava verdadeiramente uma revolução institucional dentro do catolicismo, uma superação da identidade anterior por meio de um processo dialético como só o pensamento marxista poderia representar. Como resultado disto:

> O então cardeal Ratzinger (1984) – hoje Bento XVI – classificou a Teologia da Libertação como um "perigo fundamental para a fé da igreja". Dentre as razões para tal classificação estão os seguintes fatos: Essa teologia não pretende constituir-se como um novo tratado teológico ao lado dos outros já existentes; não pretende, por exemplo, elaborar novos aspectos da ética social da Igreja. Ela se concebe, antes, como uma nova hermenêutica da fé cristã, quer dizer, como nova forma de compreensão e de realização do cristianismo na sua totalidade. Por isto mesmo, muda todas as formas da vida eclesial: a constituição eclesiástica, a liturgia, a catequese, as opções morais; [...] A palavra redenção é substituída geralmente por libertação, a qual, por sua vez, é compreendida, no contexto da história e da luta de classes, como processo de libertação que avança, por fim, é fundamental também a acentuação da práxis: a verdade não deve ser compreendido em sentido metafísico; trata-se de "idealismo". A verdade realiza-se na história e na práxis. A ação é a verdade". Em outras palavras, a Teologia da Libertação minimizava a idéia da plena realização do cristianismo somente no devir, procurava adiantar tal realização no mundo terreno (DUARTE, 2012a, p.55).

Ao contrário do que era de se esperar, o progressismo dentro do espírito pós-conciliar não foi tão benéfico ao catolicismo popular, aquele que poderia ser considerado o autêntico representante de uma Igreja da libertação.

> As práticas religiosas do povo passaram a ser vistas com um olhar não apenas paternal, mas ainda mais compreensivo, interessado, acolhedor. Diretrizes se escreveram orientando o clero a uma maior abertura para o povo.
> Sucedeu entretanto que estas diretrizes foram muitas vezes distorcidas e até mesmo falseadas. Abateu-se sobre a Igreja "a ressaca de um pós-Concílio mal explicado e pior assimilado", onde em nome de uma "Renovação" indefinida cada um fazia mais ou menos o que queria, ao sopro das impressões cambiantes do momento, de tal forma que em muitos campos e muitos lugares o resultado das "reformas" acabou sendo exatamente o oposto do que propugnavam as normas do Concílio e as diretrizes da Celam. No terreno do Catolicismo Popular o "estrago" foi enorme: santos foram "cassados", imagens venerandas foram removidas, antigos costumes foram denegridos e ridicularizados, devoções tradicionais foram eliminadas, associações pias foram "encostadas" como velharias sem valor. A violência do "Progressismo" pós-conciliar foi muito sentida exatamente porque, sob a alegação de querer mudar uma mentalidade que julgava retrógrada, ela na verdade se concentrava em eliminar exterioridades, muitíssimo importantes para o povo (FAUSTINO, 1996b, p.342).

Assim, conclui-se que o espírito progressista atacava não somente o modelo opressor europeu, mas toda forma de catolicismo "transmitida" no Brasil. Em outras palavras, seu objetivo era a revolução, ou um completo florescimento, desconsiderando o passado e gerando mais um conflito de memórias e identidade com o catolicismo tradicional.

A partir da década de 1980, portanto, em um cenário de nova aversão ao "perigo vermelho" – tão condenado pela Igreja no início do século XX em suas mais diversas publicações –, ocorreu também a legitimação[63] de grupos como os Arautos do Evangelho e a Renovação Carismática. Igualmente conservadores[64], porém menos resilientes ou menos abertos às determinações da hierarquia eclesiástica, dois grupos conservadores cuja marca foi o *integrismo*[65] não lograram o mesmo êxito em termos de reconhecimento pela instituição,

[63] "Ante tal diversificação ativa, as medidas adotadas pelo novo pontífice foram pontuadas pela promoção da centralização, o estímulo de movimentos ligados ao Vaticano, a criação de institutos leigos com estatutos, a censura à produção teológica, a política conservadora de nomeação de bispos, o retorno à moral e, a utilização midiática expressiva para difusão e consolidação do catolicismo no mundo (SILVEIRA, 2004, p. 166s). Em vista disso, podemos articular com alguma coerência histórica a rápida aceitação e legitimação dos AE [arautos do evangelho] no campo católico brasileiro num contexto de expansão prosélita pautada sim num catolicismo multifacetado e conservador – quando não reacionário – tal como este grupo ativamente faz vivenciar e difundir" (ZANOTTO, 2011, p. 295).

[64] "A presença da TFP não é menos expressiva no terreno propriamente religioso. Em 1963, a entidade entrega à Santa Sé uma petição para que o Papa e o Concílio, então solenemente reunidos, condenassem expressamente o marxismo, solicitando, em acréscimo, a consagração da Rússia ao Imaculado Coração de Maria a fim de que aquela nação fosse libertada do bolchevismo (o que só seria possível através da intervenção divina). [...] Na década de 1970, a ação tefepista mantém-se voltada para o combate ao comunismo." (QUADROS, 2013, p.198; 200).

[65] "A partir dos últimos anos do pontificado de Leão XIII (1878-1903) e durante Pio X (1903-1914), o movimento cindiu-se em duas tendências: os católicos sociais, acusados por seus adversários de 'modernismo social' e os católicos integristas. O integrismo caracterizava-se pela convicção de possuir a única verdade e não admitir o pluralismo como elemento constitutivo da sociedade atual. [...][O arcebispo Marcel] Lefebvre apresentou o Concílio como a maior tragédia que a Igreja tinha sofrido e que estava na raiz direta da desastrosa situação da Igreja. Para o pensamento integrista, o Vaticano II representou a aceitação dos princípios revolucionários da Revolução Francesa e os aplicou na estrutura eclesiástica"(ALTOÉ, 2006, p.76; 77).

cujas reações variaram das críticas[66] ao cisma. Tratam-se, respectivamente, da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP) e a Fraternidade Sacerdotal São Pio X (FSSPX ou lefebvristas).

> Embora imbuídos de uma ideologia ultramontana e antimoderna bastante similar àquela elaborada pela TFP, os lefebvristas intensificaram os desafios ao Vaticano, a ponto de desobedecer as ordens papais, fato que, juntamente com a ordenação paralela de bispos, levou à excomunhão do cardeal e de seus colaboradores. Ademais, outras correntes tradicionalistas não encontraram abrigo na TFP, como é o caso dos "vacantistas", que negam a legitimidade de todos os papas entronizados depois de Pio XII. Contrária a esses procedimentos, a TFP preferiu, ao menos publicamente, não a desobediência, mas a resistência. (QUADROS, 2013, p.202).

A explicação para a diferença de tratamentos dispensados pelo clero à TFP, à Fraternidade São Pio X e aos Arautos do Evangelho e à Renovação Carismática Católica reside, dentre outros fatores, nas diferentes leituras da tradição realizada por estes grupos.

> A primeira instituição [Associação dos Fundadores da TFP] recorre a uma forma imutável da tradição enquanto a segunda [Arautos do Evangelho] parece admitir interpretações mais condizentes com a atualidade.
> De acordo com Libanio, a problemática da tradição complica-se por causas dos diversos sentidos que a palavra assume. Pode ter um sentido ativo ou passivo. No sentido ativo ela é o ato de transmitir e entregar, já no passivo é a realidade transmitida, recebida. Segundo o autor, [...] "Esta tradição eclesial engloba [...] Escritura, liturgia, práticas pastorais, instituições. A Igreja está a cada momento a gerar a si mesma pela apropriação de sua tradição e pela sua exteriorização[67]. Tradição identifica-se nesse sentido com a totalidade da Igreja viva."
> [...] Para a Associação dos Fundadores da TFP a tradição possui um sentido imutável e fixo. A organização, que segue os princípios de Plínio Corrêa de Oliveira, tem uma leitura conservadora da tradição e se enquadra no que Libanio chama de horizonte fixista, pois procura manter intacta a tradição passada. Quando se trata de interpretar um texto, ele dever ser lido como tendo um sentido literal. [...]
> Uma segunda leitura da tradição enxerga a verdade de forma provisória, relativa, justamente porque reflete uma interpretação, uma perspectiva que se tem e não um saber absoluto. Neste sentido, a verdade é "plural à medida que a realidade é multiforme. Por isso, a teologia, as expressões da fé, como discursos humanos estão sempre numa situação hermenêutica".
> Nesta leitura, a tradição é vista como processo vivo, não como um depósito fixo de verdades (ALTOÉ, 2006, p.80-81).

As leituras da tradição realizadas pela TFP, FSSPX e Arautos do Evangelho acerca do Concílio Vaticano II, bem como sua relação com a estrutura hierárquica da Igreja – na ótica sistêmica, relações de controle social – certamente foram determinantes nas reações que esta, enquanto instituição, lhes dispensou. Se os lefebvristas optaram pelo cisma, os tefepistas

---

[66] "Se no primeiro aspecto, o político, a doutrina tefepista chocou-se contra o *aggiornamen*to e seu influxo em boa parte do alto clero (sobretudo em face da postura de Paulo VI), no segundo ponto, o religioso, a entidade produziu uma reação violenta tanto em relação ao progressismo do Concílio Vaticano II quanto em face das manobras ecumênicas empreendidas por João Paulo II. Não obstante esses entrechoques, a TFP preocupou-se em manter alguma legitimidade perante o clero, procurando afastar-se das correntes abertamente cismáticas. Assim, jamais manteve qualquer ligação oficial, por exemplo, com a Fraternidade Sacerdotal São Pio X, comandada pelo polêmico cardeal Lefrebvre" (QUADROS, 2013, p.201).

[67] Operação por nós classificada como realimentação positiva do sistema social a partir de informações do passado.

limitaram-se às severas críticas das mudanças. A resposta institucional parece ter sido proporcional: a excomunhão do cardeal francês Marcel Lefrebvre em contrapartida de um silêncio acerca da TFP. Já os Arautos do Evangelho têm como seu sinal distintivo ou carisma três elementos principais: a devoção a Maria, obediência ao papa e a eucaristia. Como era de se esperar, o grupo não assumiu uma postura integrista, mas buscou conciliar as mudanças na liturgia com um conteúdo memorial tridentino e até mesmo medieval. Esta modelagem do passado[68] às demandas do presente se observam, por exemplo, na maneira de se vestir, na simbologia, no comportamento de seus membros e até mesmo em sua maneira de se identificar como os "cavaleiros do novo milênio". Estes cruzados – na mesma medida em que os maçons do século XVIII ligam-se, de fato, a Hiram Abiff – a foram assim descritos por Altoé (2006, p.96): "[...] os Arautos do Evangelho têm uma atuação estritamente religiosa. Seus membros podem ser vistos animando missas pelo Brasil através de sua banda sinfônica, vestidos com longas túnicas com uma cruz bordada no peito, escapulários e correntes presas à cintura e botas altas de couro".

Deste modo, ao se ligarem a um passado mais conveniente, os Arautos do Evangelho procuram recriar seu momento de origem e assim, se afastar[69] de sua real filiação, na TFP, que, por sua vez, se liga a outros movimentos conservadores católicos ao longo do século XX:

> Atuando constantemente na política brasileira, a TFP insere-se como descendente do catolicismo conservador que teve em movimentos como a Ação Católica e em intelectuais como Jackson de Figueiredo seus grandes porta-vozes no passado. De fato, entre as críticas reiteradas aos setores progressistas da Igreja Católica e a propaganda estritamente política, a entidade mostrou-se atuante nos principais debates político-ideológicos realizados no Brasil, especialmente durante as décadas de 1960 e 1970" (ALTOÉ, 2006, p.205).

Deste modo, percebe-se, em certa medida, uma relação de continuidade entre os movimentos conservadores católicos. O é possível dizer, no entanto, da Renovação Carismática Católica, que em nada se identifica com lefebvristas, Arautos do Evangelho ou tefepistas. Agregá-los numa mesma classificação é possível mais à alteridade em relação aos movimentos

[68] "As sociedades, observa, Marc Augé, 'têm necessidade, em alguns momentos, de refazer um passado tal como os indivíduos recuperam sua saúde.' Essa necessidade pode ser satisfeita porque 'o passado é modelável, assim como o futuro', mesmo se, como diz Borges, o presente não possa sê-lo" (CANDAU, 2011, p.164).

[69] "Embora coerente com uma biografia que se quer, aos poucos, tornar hagiografia, a narrativa não contempla e/ou dissimula fatos e vínculos anteriores do Mons. João Clá Dias que, para uma abordagem histórica do movimento dos AE, não podem ser desconsiderados. [...] João Clá teria ingressado no Grupo de Catolicismo – embrião da TFP – em 1956 e permanecido em suas hostes, oficialmente, até 29 de maio de 2006. Sua inserção na TFP, registrada como entidade civil em 1960, deu-se aos poucos e, segundo o egresso Fedeli, sua proximidade com Plínio Corrêa de Oliveira foi consolidando-se em função da proximidade de ambos durante os períodos de restabelecimento do primeiro, inicialmente em 1965 quando Plínio realizou uma cirurgia em função da diabete (amputou parte do pé direito) e em 1975, quando sofreu grave acidente [...]" (ZANOTTO, 2011, p.285;287). Ademais, a participação de arautos do evangelho no cortejo fúnebre de Plínio somente reforça este vínculo(FUNERAL DO "CRUZADO DO SÉCULO XX", 2008).

progressistas, como a Teologia da Libertação, do que pela via da identidade. Enquanto os Arautos parecem uma recriação cinematográfica – com todas as liberdades que este tipo de recriação permite – de cavaleiros medievais, diferenciar carismáticos católicos de evangélicos pentecostais pode ser uma tarefa difícil à primeira vista. Esta abertura cognitiva ao pentecostalismo norte-americano é marcante inclusive na mitificação da origem[70] do movimento católico caracterizado pelo "contato direto e grande intimidade com o sagrado, liberdade, espontaneidade, uso dos dons do Espírito Santo, busca pela santidade pessoal, carismas e revelações divinas" e por um imaginário próprio, marcado pela crença em milagres e "diversas formas de contato com poderes sobrenaturais (Espírito Santo, Nossa Senhora, demônios, anjos etc)" (JACINTO, 2010, p.37).

Se a identidade musical dos Arautos do Evangelho é marcada pela atuação de sua banda sinfônica, pela execução de cantochão, polifonia e cantos religiosos populares em procissões, a identidade musical católica se alinha ao *pop* e ao *gospel*, inclusive com midiáticos padres cantores, dentre os quais, Marcelo Rossi, Zeca e Zezinho.

Em relação à ausência de atuação política e concentração das atividades na expansão do catolicismo dos Arautos do Evangelho – proselitismo ou atividades missionárias – ressaltada por Altoé (2006, p.96), o mesmo[71] se dizia a seu respeito, há alguns anos (PRANDI, 1997), porém estudos mais recentes[72] têm demonstrado o contrário. Igualmente consideradas manifestações conservadoras, em oposição à progressista Teologia da Libertação, as identidades dos dois grupos parecem diferir radicalmente.

Assim, se observa um vasto espectro de grupos ligados ao catolicismo conservador legitimados pela Igreja Católica – sobretudo, após a década de 1980 –, a qual, para garantir

[70] "Steil (2001) lembra que outras experiências individuais de católicos com o 'batismo no Espírito Santo' e com a 'oração em línguas' já haviam ocorridos em pequenos grupos de oração, segundo testemunhos dos antigos adeptos e também segundo a literatura do próprio movimento. Contudo, para Steil (2001), a narrativa de que a RCC começou através do grupo de jovens de Dunesque se impôs como mito de origem do movimento carismático, usado tanto por seus membros, como pelos cientistas sociais que o estudam" (JACINTO, 2010, p.37). O movimento que teria se iniciado no ambiente leigo da Universidade de Dunesque, em Pittsburgh, Pensylvania, EUA, em 1967, e permite uma leitura que o aproxima da "descida" do Espírito Santo sobre os apóstolos, celebrada na festa de Pentecostes.

[71] "No tocante à relação dos carismáticos com a política, por um lado existe uma clara preocupação de moralizar a sociedade, procurando resgatar os valores da família como o bem maior de Deus à sociedade. Mas, por outro lado, Prandi vai salientar que a política partidária não é desprezada: eles votam e com posições políticas bem definidas, já tendo eleito vários representantes nas câmaras federais, estaduais e municipais. Assim, o que existe é um aparente desinteresse pela política, pelo menos aquela militante, à moda da Igreja Progressista da Teologia da Libertação (FRANCISCO, 1998, p.235)".

[72] Além dos estudos realizados por Júlia Miranda (1999), Rodrigo Portella (2011) e Marcos Reis (2011), lê-se no próprio site da Renovação Carismática Católica no Brasil que esta abriga hoje um ministério voltado a "conscientizar os cristãos a utilizarem o voto de modo justo, e apoiarem o candidato(s) conforme a consciência de cada um (MINISTÉRIO FÉ E POLÍTICA, 2011)".

alguma unidade, reduziu às devoções brancas sua identidade (ZANOTTO, 2011).

Neste quadro, algumas conclusões são possíveis. A primeira delas é a de que estes grupos conservadores não têm, necessariamente, uma origem comum, podendo ou não apresentar entre eles uma relação de continuidade histórica. Nota-se ainda que, de acordo com a ocasião, passados podem ser ressignificados, modificados ou manipulados de modo a gerar ou dissolver identidades. Isto ocorreu, por exemplo, com as leituras do marxismo – rechaçadas pelos integristas, mas aceita pelos teólogos da libertação –, com as origens dos Arautos do Evangelho e mesmo com o gospel na releitura da Renovação Carismática Católica.

A classificação dos pontificados, de ações isoladas de papa e de movimentos da Igreja institucionalizada em conservadores ou progressistas só é possível por alteridade, ou seja, tendo-se um referencial do qual se diferencie. Isto se observou, por exemplo, com as opiniões divergentes acerca da Encíclica "*Rerum novarum*" de Leão XIII, sobre a condição dos operários (CARTA ENCÍCLICA RERUM NOVARUM, 1891), como representação de uma abertura ao pensamento socialista (PIERUCCI, 2007) ou como uma ofensiva ultramontana em relação à modernidade (SOARES, 1945). Domenico De Masi (2000) chegou a afirmar que existiram três correntes de pensamento no início do século XX, a liberal, a socialista e a católica, sendo esta última contrária a ambas, e defensora de uma sociedade que se orientasse pelos padrões agrários anteriores à industrialização. No caso de João Paulo II, Paula Montero (1992) parece ter sido uma das poucas a superar esta dicotomia quando analisou seu pontificado.

Finalmente, observou-se que a via do fechamento normativo e o reforço da identidade por meio de memórias fortes não é a única via para garantir o conservadorismo. Ao buscar reafirmar a unidade, ainda que disfarçada de diversidade, a Igreja recriou suas relações internas e modificou suas estruturas enquanto sistema social a partir de informações do passado e do presente. Isto garantiu sua manutenção, não no sentido de preservação da estrutura (equilíbrio mecânico ou morfostase), mas de sobrevivência. Num processo que representou antes uma luta pela sobrevivência, a instituição mesclou morfogênese e morfostase, aberturas cognitivas e fechamentos normativos na medida de suas necessidades.

1.4 TRADIÇÃO, CRIAÇÃO E CONTROLE NO CATOLICISMO

1.4.1 Os tipos weberianos

Como se observa, a tradição assume diferentes feições para cada parte ou nível do sistema religioso, tanto no sentido de revelação divina, quanto em termos de legados do passado ou do passado que foi transmitido. O uso do passado se apresenta, portanto, como uma ferramenta na construção de identidades, porém, nem sempre da mesma forma. Para o sociólogo Max Weber, a tradição pode estar no centro da organização de uma sociedade. Neste tipo de organização, as relações de controle social são do tipo tradicional. Ao trazer a teoria de Weber para o plano dos sistemas, Walter Buckley ([1971]) especificou os subtipos das relações de controle: de autoridade, nas quais os indivíduos que integram o sistema se beneficiam igualmente das decisões, e de poder, em que ocorre uma disparidade dos benefícios entre as partes internas do sistema. Há de se pensar os tipos weberianos não como ferramentas de dominação, mas em termos de estruturas que sustentam a coesão nos grupos sociais. São três os tipos: tradicional, racional-legal e carismático.

Em apertada síntese, o tipo carismático se caracteriza pelo papel central que o líder assume nas relações de controle do sistema social. Segundo Buckley ([1971], p.276), ao centralizar as relações de poder, o líder tem "grande *prestígio*" entre grupos de pessoas, "que são, por esse meio, induzidas a fazer coisas contrárias, num sentido real, à sua 'vontade' e ao seu critério". Em contrapartida, nas relações de autoridade, há, por parte do líder, uma "*estima* adquirida, baseada no reconhecimento e na aceitação mais discernentes da capacidade e do interesse do líder em promover as metas de toda a coletividade". Na história do Cristianismo, é possível observar o exemplo que fundou as relações de controle social na Igreja Católica, ao menos em termos de representação do passado (momento de fundação): a transmissão da autoridade de Cristo para Pedro – que teria o papel de organizar ou "apascentar" os primeiros cristãos – se deu em razão da pessoa e não por meio de uma tradição ou pela ocupação impessoal de um cargo, características que representam respectivamente os tipos tradicional e racional-legal. Os sucessores de Pedro na organização dos primeiros grupos cristãos já teriam sua autoridade ou poder baseados na tradição. O tipo tradicional se caracteriza, portanto, por um *status* herdado. Nos casos de Pedro e do próprio Cristo, diferentes análises podem conduzir a diferentes tipologias da relação de controle: para aquele que lê as escrituras sagradas do cristianismo como uma verdade literal, o *status* de Cristo poderia ter sido herdado de Deus-

Pai. Por outro lado, este *status* sequer seria passível de discussão, pois, sendo “um com o Pai” (Jo.10:30), sua autoridade seria a causa primeira de legitimação de qualquer outra autoridade. Por outro lado, em uma leitura mítica – à maneira proposta por Joseph Campbell (1990) –, a autoridade exercida pelo Cristo seria claramente do tipo carismático, uma vez que seus feitos do herói beneficiaram igualmente a todos – redenção da humanidade pecadora – os integrantes do sistema social (cristãos). No caso de Pedro, um possível *status* herdado do Cristo não parece argumento convincente para uma leitura do tipo tradicional, graças à diferença de papeis assumidos por estas personagens: se o apóstolo pescador poderia ser afirmado um líder legítimo, o Messias era a personificação da legitimidade. Deste modo, o tipo carismático parece mais bem se adequar ao caso de Pedro.

No tipo weberiano tradicional, aspectos de poder e autoridade na figura daquele que assume o controle – líder – podem, segundo Bendix (apud BUCKLEY, [1971], p.273), se confundir, uma vez que “suas ordens são legítimas no sentido de que estão de acordo com o costume, mas também possuem a prerrogativa da decisão pessoal livre, de sorte que a conformidade com o costume e a arbitrariedade pessoal são ambas características desta regra”. Deve ser ressaltado que, no geral da teoria sociológica de Max Weber, os tipos são puros, ou seja, no plano da realidade estas categorias não se apresentam de forma exclusiva, mas a prevalência de elementos de determinado tipo leva à classificação. O mesmo é possível dizer dos subtipos poder e autoridade: aceitá-los como exclusivos representaria a aceitação da absoluta homogeneidade de um sistema social, o que não é, como procurou demonstrar Candau (2011), uma retórica holista pertinente.

Se a manutenção do *status quo* – morfostase – for pensada como causa de legitimação das relações de controle do tipo tradicional – como parece ter insinuado Bendix –, a tradição não é simples transmissão de memórias, mas tradição tradicionante, uma vez que tem por objetivo impedir as mudanças. Não parece ser esta a visão aplicável, por exemplo, ao catolicismo tradicional: mais do que a manutenção de um modelo ibérico, a livre adaptação das devoções em solo brasileiro remete, antes, à liberdade inerente à memória, que sempre se recria em razão das necessidades do presente. Neste sentido, é pertinente pensar no lugar de destaque que a paraliturgia assumia no cenário do catolicismo tradicional: ao contrário da liturgia canônica, que conserva a rigidez dos ritos, as paraliturgias se construíram gradativamente, baseadas, sim, em modelos, mas também com livre criação, em determinados aspectos. Uma novena não tem a mesma rigidez de uma missa: se, na novena, textos e leituras são escolhidos para o dia, na missa, todas as leituras de textos bíblicos e salmos entoados, que se repetem a

cada três anos litúrgicos (“A”, “B” e “C”) – além do caráter responsorial obrigatório dos salmos –, as orações, os gestos e as ditas “partes fixas” ou Próprio – *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei* – foram determinados em um passado muito distante, não fazendo sentido, para o católico questioná-los no presente. Neste caso, a tradição assume características tradicionantes, pois revela um caráter de manutenção do *status*. Não parece coincidência, portanto, que a autocompreensão ultramontana tenha implicado esforços da hierarquia católica em dar à celebração eucarística (missa) lugar central nas manifestações do catolicismo, em detrimento das paraliturgias, nas quais os leigos tinham o papel central – que passaria a ser ocupado pelo sacerdote. Esta tradição tradicionante serviu, portanto, como argumento para a legitimação de um catolicismo, que revela, como se verá agora, do tipo weberiano racional-legal.

As relações de controle do tipo-racional legal são inerentes às instituições da Era Industrial. Isto não significa, entretanto, que suas características não possam ser observadas antes deste período, já que tais relações de controle garantem que muitas instituições funcionem. Não haverá o leitor de estranhar, portanto, que algumas das características apresentadas a seguir sejam percebidas nos grandes exércitos da Antiguidade ou no modelo de catolicismo proposto no Concílio de Trento, como forma de fortalecer a Igreja Católica em face da “ofensiva” protestante. Domenico de Masi (2000, p.30) apontou indícios de características industriais três mil anos antes de Cristo – produção em massa de garrafas com vistas à venda ou troca –, que geraram florescimento de cidades e da escrita. Deste modo, se delineia uma constatação: elementos que se acumulam ao longo da história são, por vezes, esquecidos, gerando uma falsa impressão de novidade, quando de seu reaparecimento. Neste cenário, as noções ruptura e continuidade previnem contra a ilusão de florescimentos *ex nihilo* (a partir do nada): na saída da pré-história se evidenciavam, portanto, os primeiros traços de institucionalização, e não na sociedade moderna.

A institucionalização é o primeiro aspecto a ser destacado no tipo racional-legal, pois se confunde com o próprio tipo: Walter Buckley ([1971], p.277) preferiu a terminologia “poder formalmente institucionalizado” e “autoridade formalmente institucionalizada” ao “racional-legal” de Weber. As relações formalmente institucionalizadas privilegiam a alteridade do sistema (forma) em relação ao meio, ou seja, sua clara delimitação: se os limites de uma sociedade ou de uma cidade podem ser cinzentos quanto mais se aproxima a sua “borda”, uma empresa tem seus limites muito claros. Esta objetividade garante um controle mais eficiente, pois se sabe claramente até onde controlar. Enquanto, na manufatura pré-industrial, os

trabalhadores conheciam a inteireza do processo de produção e poderiam produzir – caso possuíssem as ferramentas – em qualquer lugar, na indústria, o desconhecimento do processo integral de produção – a *alienação*, denunciada por Marx –, as leis de patentes e a necessidade de grande maquinário específico – que pressupõe um muito capital para sua aquisição – inviabilizam as iniciativas individuais. Se as iniciativas de produção são limitadas, a livre criação também parece sê-lo, gerando a produção em série e a uniformidade ou estandardização, tanto dos produtos, quanto dos processos de produção. A consequência disto é a uniformização também dos consumidores, ou seja, a busca da sociedade por se tornar homogênea: "O slogan da Ford era: 'Os americanos podem escolher carros de qualquer cor. Desde que seja preta.' Um slogan que pressupõe uma massificação do gosto sem contestação" (DE MASI, 2000, p.56). Para Buckley ([1971], p.277-278), o poder institucionalizado:

> [...] é o controle de outros através de uma estrutura sócio-cultural normativa, ao menos parcialmente legalizada, baseada, de um modo verificável qualquer, em alguma forma de coerção latente ou manifesta, que atua sobre os grupos diretamente ou através do meio, e que mantém coesa uma estrutura de orientações particulares para metas. Se bem se trate de uma concepção que os teóricos do consenso dificilmente aceitação, ficou bem documentado em todo o correr da História que pequenos grupos têm amiúde controlado grandes comunidades através do controle do aparelho normativo ou institucional. A sociologia moderna já não pode aceitar a concepção sumneriana das normas e do aparelho institucional como um produto evolucionário cego e inconsciente, afastado dos propósitos e da busca de metas dos homens e dos seus grupos e que, portanto, encerra uma legitimidade, uma soberania ou um direito místicos, "naturais". Para o teórico contemporâneo da estrutura, isto significa que a mera existência de posições e papeis organizacionais estabelecidos (definindo, por exemplo, as relações de dominação e subordinação) não constitui prova adequada da sua legitimidade.
>
> O poder, sustentamos nós, não se transforma em autoridade sancionada legitimada, consensual simplesmente por se revestir de formas institucionais. Precisamos dissentir do ponto de vista de Bierstedt, segundo o qual "quando a ação e a interação sociais se processam inteiramente de acordo com as normas da organização formal, o poder se dissolve, sem deixar resíduos, na autoridade..." se com isto se quiser significar que a "força latente" se transforma, por essa maneira, no consenso da maioria. A questão, obviamente, está na origem e na base de apoio dessas normas. Assentimos, com demasiada presteza nesse ponto quando consideramos a sociedade soviética ou algum país latino-americano típico [...]
>
> Em segundo lugar, a nossa perspectiva nos obriga a considerar com maior atenção alguns termos dificílimos, como "institucionalização" e "legitimação". Tendemos a pensar neles como se se referissem a estruturas de papeis de atividades e inter-relações baseadas em normas ou padrões interiorizados nos atores constituintes que desempenham os papeis, representando assim o consenso geral, ainda que apenas implícito, sobre o que é certo e adequado.

Nesta forma de controle, a aferição das relações de poder ou autoridade se basearia, portanto, na noção de legitimidade do controle exercido. A legitimidade – compartilhamento das metas do sistema por todas as partes do sistema – pode carregar consigo, entretanto, um imperativo de submissão da vontade individual à – aparente – vontade da maioria, que é representada, nos sistemas de democracia representativa, por um pequeno um grupo de parlamentares. Dos

três tipos weberianos, o racional-legal representa, talvez, aquele em que o tipo puro de relações de autoridade – pertinência da homogeneidade no compartilhamento de metas – é menos provável, pois estabelece papeis rígidos e pressupõe uma crença na necessidade destes papeis, bem como no mérito das pessoas que o ocupam. Assim, o sistema democrático é um sistema possível somente no plano das maiorias, e não da totalidade. Por outro lado, talvez seja uma ilusão baseada no *mito do herói* crer que a autoridade da figura carismática do líder possa seja compartilhada pela maioria absoluta de um sistema social. Do mesmo modo, é possível tributar à representação das eras de ouro ou à ilusão de total compartilhamento do "didatismo genuíno" (CANDAU, 2011) da tradição, a aparência de maior unanimidade no tipo tradicional. Fato é que a ausência do completo compartilhamento das metas do sistema por todos os seus integrantes conduz, no caso do controle racional-legal, a diferentes reações possíveis, dentre as quais é possível destacar a oposição dualista (greves, protestos etc.), as negociações em âmbitos locais decorrente de micro-relações de poder, como destacou – no catolicismo – Paula Montero (1992) e uma terceira, amplamente teorizada por Roger Chartier (2002), o conflito de representações. Neste âmbito, determinado grupo de indivíduos desenvolve práticas que revelam uma maneira própria de estar no mundo divergente das formas institucionalizadas que seus "representantes" objetivaram ou, em outras palavras, o não-compartilhamento das metas estabelecidas por uma determinada parte ou nível deste sistema. Um exemplo pode ser encontrado na Congregação Cristã no Brasil. Segundo Norbert Foerster (2006), a denominação religiosa inserida no espectro do Pentecostalismo clássico baseia suas relações de controle nas relações de controle do tipo tradicional. Este posicionamento ignora, entretanto, a forte uniformidade das práticas religiosas e musicais nas "casas de oração", obtida senão por meio de um rígido aparato normativo. Neste sentido, o papel dos *tópicos de ensinamentos*[73] parece determinante no estabelecimento de metas do sistema religioso. No cotidiano, se revela, por vezes, uma diversidade que aponta para práticas questionadoras das formas institucionalizadas de representação da tradição religiosa. Este questionamento – longe de ser uma oposição claramente contestadora ou dualista – parece limitar ao plano simbólico o conflito com os modelos institucionais:

> Ainda em 1999, o próprio Ricardo Mariano atesta um "modo *sui generis*, sectário e pouco suscetível a influências externas" à CCB, que "apresenta poucas alterações comportamentais" (p. 204). O autor observa que o terno deixa de ser obrigatório para os homens, e as mulheres têm uma liberdade maior para cortar os cabelos e até

[73] Os tópicos de ensinamentos são registrados em reuniões anuais – assembleias – da hierarquia da Congregação Cristã no Brasil a partir do processo de "revelação pelo Espírito Santo", comum às igrejas protestantes pentecostais. Estes tópicos versam sobre os mais variados assuntos: das roupas ao uso da internet; de aspectos formais da organização do culto, à prática musical.

> se maquiar. Léonard (1988, p.81), porém, citando uma pesquisa do Roger Bastide do fim dos anos quarenta, desperta a atenção para um pluralismo interno de comportamentos na CCB já há sessenta anos, e escreve sobre as mulheres na casa de oração no Brás: "Todas as mulheres ornamentadas, via-se que elas tinham se arrumado para ir à Igreja. (...) Moda da época, roupas de seda, decoradas, bordadas, laços nos cabelos, penteados de toda espécie, bijuterias, pingentes, colares, anéis, broches." (FOERSTER, 2006, p.129).

Por meio de práticas diversas daquelas esperadas – não-uso de maquiagem e jóias –, este grupo de mulheres não se opunha às normas por meio de discursos ou protestos, mas o fazia simbolicamente, por entender o ato de ir à igreja de um modo diverso da representação institucional. A partir de Buckley ([1971]), este fenômeno poderia ser entendido como um comportamento aberrante tolerado pelo sistema como uma necessária diversidade interna.

Tanto na Congregação Cristã no Brasil, quanto no catolicismo romanizado, é possível observar o papel organizador das normas nas relações de controle. Esta posição central do aparelho normativo – inerente ao tipo racional-legal weberiano – levou, não raro, teóricos e operadores do Direito a confundirem os conceitos de legalidade e legitimidade, limitando este último – fator capaz de diferenciar de diferenciar as relações de poder daquelas de autoridade – a um plano meramente formal. Nos trechos do livro de Walter Buckley ([1971], p.280-281) que seguem, não apenas a ressalva acerca do compartillhamento das metas no tipo racional-legal é apontada por Wolpert, como também se torna compreensível a distinção entre legitimidade e legalidade, a partir da análise feita por Buckley:

> A dissentaneidade, endêmica na estrutura social do mundo capitalista ocidental contemporâneo, é uma função do modo pelo qual se define a legitimidade... Numa sociedade contratual, a falta de uma base para a autoridade produz o indivíduo insulado atomizado, impelido a acumular poder e riqueza para contrabalançar a sua própria insegurança. A ausência de qualquer autoridade genuinamente reconhecida, cujo lugar é tomado por sucedâneos, é a condição para a ausência de normas [citação de *Toward the Sociology of Authority*, de Jeremiah Wolpert].
>
> O que dá a entender muita coisa do que vai escrito acima é que o "poder institucionalizado" pode ser "legalizado", mas só a "autoridade institucionalizada" é "legitimada". E está claro que o "legalizado" e o "legitimado" de um ponto de vista socio-psicológico, são mundos à parte. Isto, naturalmente, constitui uma faceta central da grande discussão do último meio século, ou mais, centralizada na transição da sociedade para o tipo "secular", "contratual", "de massa", e no problema de descobrir novas formas de consenso e, portanto, de legitimidade. [...]
>
> ... notou-se que a burocracia especializada ou representativa não era legitimada *unicamente* em função da posse de habilidades técnicas. O exame do programa de segurança mostra várias outras condições, que precisam ser satisfeitas antes que os detentores de proficiência técnica sejam reconhecidos como autoridades legítimas. Uma delas parece ser o consenso no que tange às finalidades ou valores [...] Se o "consentimento voluntário" é vital para esse padrão de autoridade, dir-se-á que este, por seu turno, repousa na crença do subordinado de que lhe estão ordenando que faça coisas congruentes com suas *próprias finalidades e valores*... [citação de *Patterns of Industrial Bureaucracy*, de Gouldner].
>
> A ser correto com este ponto de vista, a burocracia representativa ou a administração pelo especialista, de Weber, supõe um processo protodemocrático de legitimação... A autoridade do especialista só é válida para fomentar as finalidades dos

> trabalhadores e quando os trabalhadores têm voz ativa na decretação e administração do programa do especialista. Teria escassamente valido a pena insistir nisto, não fora o fato de que o papel do "consentimento" e dos processos democráticos é obscurecido pela teoria da autoridade de Weber... [continuação da citação de *Patterns of Industrial Bureaucracy*, de Gouldner].

A citação de Gouldner traz a esta discussão outro elemento importante do tipo racional-legal ou institucionalizado weberiano: sua aplicação alcança tanto o plano da gestão política – gestão de sociedades – quanto se mostra perfeitamente aplicável às instituições particulares, pois se funda nos princípios da gestão especializada, na "*bureau*-cracia". Outros elementos deste modelo burocrático de gestão foram apontados por Idalberto Chiavenato (2004), sendo possível encontrá-los, de algum modo, na autocompreensão ultramontana do catolicismo:

1. Divisão do trabalho e especialização de funções: o clero passou a assumir o papel central das manifestações religiosas. A centralização das atividades religiosas na missa – e não mais nas paraliturgias, nas festas das irmandades, cantorias, terço e outros – pôs em destaque o fato de somente padre ter os atributos necessários para presidir o serviço religioso; ao povo cabia, senão o papel de expectador passivo e silenciado (MARCHI, 1989), o de participar na liturgia por meio de cantos religiosos populares ou de integrar os *scholae cantorum*;

2. Impessoalidade da gestão (o cargo é mais importante do que quem o ocupa): os erros a que o homem líder do rebanho católico estaria suscetível – e que repetidamente se observou nos atos impulsivos de Pedro descritos nos relatos bíblicos – deram lugar à infalibilidade do Santo Padre, instituída no Concílio Vaticano I. Não parece coincidência que a passagem do homem-papa ao Santo Padre seja contemporânea à declaração do dogma da Imaculada Conceição de Maria ou da gradativa substituição da devoção ao Senhor Bom Jesus – o Cristo sofredor de mãos atadas trajando um manto de cor púrpura – pela mística figura do Sagrado Coração de Jesus: no catolicismo romanizado toda humanidade deveria ser expurgada;

3. Hierarquia verticalizada: o reforço à hierarquia foi um aspecto reiteradamente mencionado por Augustin Wernet (1987) ao caracterizar a Romanização;

4. *Caráter legal* com vistas à padronização procedimentos: este atributo, que está na base do tipo weberiano, se observa igualmente na Romanização: a declaração da infalibilidade papal foi um fator fundamental para a legitimação de todas as normas emanadas da Santa Sé, bem como dos regulamentos provenientes das distintas congregações da Cúria Romana. Se a Igreja contou, desde muito cedo, com o uso de normas – particularmente evidente no Concílio de Trento –, a partir de finais do século XIX estas normas se tornaram cada vez mais específicas. Prova disto é a especificidade observada no *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra e,

mais ainda, na Instrução "*De musica sacra et Sacra Liturgia*" da Sagrada Congregação dos Ritos (3 de setembro de 1958), que regulamentava os princípios – ainda "gerais" – do *motu proprio*. Ademais, se observa uma hierarquização das normas, ou seja, a existência de um *sistema jurídico* no qual: 1. documentos papais são regulamentados pelas instruções emitidas pelas congregações; 2. normas locais não podem contradizer normas gerais; 3. cada diocese tem seu próprio conjunto de normas, dentro dos limites da autoridade de seus Ordinários. Finalmente, este caráter legal implica um controle observado tanto na existência de organismos criados com tal finalidade, quanto pela imposição de sanções para aqueles que desrespeitam as normas. Se bem é verdade que os tribunais eclesiásticos eram uma ferramenta antiga nas relações de controle do catolicismo – tanto o diga Giordano Bruno –, com o aumento da especificidade das normas, organismos censores passaram a ocupar o lugar que, em questões menos centrais, antes era legado ao simples arbítrio do Ordinário, a exemplo das comissões diocesanas de música sacra, instituídas no *motu proprio* de Pio X;

5. Caráter formal da comunicação (escrita e objetiva): observado na especificidade das normas, nos pareceres emitidos pelas avaliações de obras submetidas às comissões de música sacra, na tradução das normas para o vernáculo acompanhadas de explicações, a exemplo do que fez Röwer (1907) com o *motu proprio*, para evitar as ambiguidades que a redação latina poderia gerar[74].

Domenico De Masi (2000, p.54-65) acrescentou, senão como características do modelo burocrático de gestão, como consequências de sua ampla aplicação na Era industrial, as já referidas estandardização e especialização. Do mesmo modo que os móveis construídos na fábrica Thonet ou os automóveis da marca Ford buscaram gerar uma homogeneização dos produtos e do gosto, a rigidez canônica do rito eucarístico em detrimento dos livres florescimentos das paraliturgias pode ser apontada como um exemplo de estandardização no catolicismo romano. No segundo capítulo serão apontadas as possíveis consequências desta estandardização na música. A especialização também pode ser observada na transição do catolicismo iluminista colonial para o romanizado: se um padre antes assumia outras funções além do sacerdócio Wernet (1987) apontou a instrução, moralização e dedicação exclusiva do clero como características da Romanização. Além da estandardização e especialização, De Masi apontou a sincronização, de aferição mais difícil no catolicismo:

> Se fôssemos artesãos numa oficina de vasos, cada um fabricaria um vaso inteiro. Se, ao contrário, trabalhássemos numa linha de montagem, você enroscaria um parafuso

[74] Castagna (2011) observou tais ambiguidades nas divergências em relação às nomenclaturas dos instrumentos musicais na Encíclica "*Annus qui*" de Bento XVI, que a língua latina gera, desde 1749 até hoje.

> e, cinco segundos depois, eu deveria apertar outro: logo, deveríamos ambos, estar presentes no instante que a cadeia se inicia. E bastaria que um de nós dois falhasse para que fracassasse toda a produção (DE MASI, 2000, p.57).

Não parece imprópria, entretanto, a correlação entre este princípio das linhas de produção e uma das prescrições do *motu proprio* de Pio X, segundo a qual:

> Não é licito, por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica. Segundo as prescrições eclesiásticas, o *Sanctus* deve ser cantado antes da elevação, devendo o celebrante esperar que o canto termine, para fazer a elevação. A música da *Glória* e do *Credo*, segundo a tradição gregoriana, deve ser relativamente breve (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §22).

A sincronização parece ter se espalhado de uma forma fractal pela sociedade e atingido até mesmo música ritual: na sociedade moderna, em que a relação do homem com o tempo se modificou profundamente, também não se toleraria perder tempo, no rito, com elementos externos, secundários, em detrimento de suas finalidades sacramentais.

Finalmente, merece destaque a limitação à liberdade criativa, característica que levou Max Weber a denominar o controle racional-legal de *stahlhartes Gehäuse*, expressão traduzida nos manuais acadêmicos como "jaula de ferro". Ela se observa na estandardização dos procedimentos, produtos e gostos. Para De Masi (2000, p.73), burocratizar:

> Significa, acima de tudo, impedir a criatividade. Os sistemas públicos administrativos já nascem burocráticos, é a natureza deles. Com a indústria é diferente, pois ela se torna burocrática contra si mesma. Se a empresa se expande e o trabalho se torna repetitivo, padronizado, estandardizado, a burocratização avança de uma maneira muito rápida: as grandes indústrias se transformam em grandes ministérios, não existe muita diferença entre a Fiat e o Ministério de Finanças italiano.
> Sobrevivem velhas tradições e criam-se novas [...]

Os resultados da burocratização por parte das indústrias seriam os fenômenos de estagnação, tradicionalismo, obscurantismo e conservadorismo. Uma vez que se aceite o este ponto de vista, se observará uma realimentação positiva ou um reforço mútuo entre o modelo burocrático e a indústria. Os produtos desta relação atingiram até mesmo a Igreja, que se mostrava, na visão de Domenico De Masi (2000, p.69), partidária de um mundo agrário:

> Durante todo o período rural e na época que se seguiu, ainda que a industria fosse sinônimo de modernidade, valorizava-se tudo aquilo que as gerações anteriores tinham realizado. As tradições constituíam um elemento persistente de prevaricação do passado sobre o presente e o futuro.
> Na casa da minha família, no domingo de Páscoa, comíamos legumes porque era o que tinham comido os meus avós e os meus bisavós. Existiam milhares destas pequenas, petulantes, tenazes e retrógradas persistências do passado no nosso presente. [...]
> A revolução industrial foi vivida como uma grande liberação, tanto é assim que as grandes instituições conservadoras, como por exemplo a Igreja, continuaram a ser partidárias da agricultura: a indústria era vista como uma ameaça à união familiar, pois trazia consigo bem-estar e consumismo, rompendo aquela "frugalidade"

exaltada na *Rerum Novarum* e que constituía o húmus no qual a Igreja garimpava.

As crenças no progresso e na racionalidade – inerentes ao Positivismo e à *Belle époque* – colocavam a indústria na posição de inimiga da Igreja[75]. Entretanto, ao trazer para o interior do sistema relações de controle baseadas na racionalidade e nas normas, a hierarquia do catolicismo romano demonstrou cabalmente que o sistema religioso não estava totalmente fechado ao entorno, como o *Syllabus errorum* poderia sugerir[76]. A impessoalidade na infalibilidade papal, longe de anular totalmente o papel do carisma de pontífices como Pio X e Leão XIII, colocou, no cargo do ocupante do trono de Pedro, a centralidade das relações de controle. Não há de se falar, portanto, em um tipo puro racional-legal autocompreensão ultramontana, mas hegemônico. Igualmente, se valoriza o papel da tradição, já que esta foi um fator de legitimação da infalibilidade papal: a impessoalidade da gestão papal estava condicionada também à manutenção do *status quo*. Por outro lado, abandonando o "didatismo genuíno" das tradições locais, o catolicismo institucionalizado se valia de uma única tradição estandardizada, de caráter pretensamente universal, que foi imposta para justificar a transição dos modelos de gestão, de tradicional para institucionalizado. Esta tradição foi inventada, não pela narração de inverdades, mas pela estranheza que o modelo único (supressor de diversidades) causava aos níveis locais do sistema, ou seja, pela falta de ligações mais profundas com as manifestações locais da religiosidade. No campo da música ritual, reforçar o mito de Palestrina (DUARTE, 2012a) foi fundamental para a legitimação – ainda que no plano da *representação* do passado promovida pela instituição – de um modelo imposto por meio de normas. Eis, em suma, o paradoxo da tradição: no quadro de aparente rompimento com a Modernidade, ao evocar passados muito distantes, quase artificiais, a Igreja Católica se modernizava, em termos de relações de controle.

---

[75] "A Igreja compreende que a indústria é sua inimiga: porque racionaliza o mundo, substitui a magia pela ciência e o raciocínio, torna vã a fé na vida depois da morte com a confiança no progresso. E o papa [Leão XIII] adverte para o perigo de que as classes mais pobres pretendam enriquecer. Quanto menor for o número de pobres, menor será o número de fiéis com o qual a Igreja poderá contar: de fato, nas zonas rurais, o camponês era submisso ao padre, enquanto nas cidades industriais o operário pobre se emancipava e passava da pregação dos padres à das vanguardas políticas" (DE MASI, 2000, p.51).

[76] "Para [Alvim] Toffler [autor de *A terceira onda*, na década de 1980], aquelas leis [sincronização, estandardização etc.] conduziram à exaltação nacionalista, à volta para o imperialismo e à subordinação de todos os aspectos da vida humana à indústria: 'cidades, religiões, famílias' diz ele, 'foram todas redesenhadas em função do grande deus maléfico Moloch, a indústria' " (DE MASI, 2000, p.107). Esta abordagem coloca em segundo plano, entretanto, o caráter de escolha destes sistemas. No caso do sistema religioso católico, este poderia optar pela manutenção do modelo anterior ou pelo florescimento de outros modelos organizacionais e lidar com as consequências de tal opção.

1.4.2 Autocompreensões e movimentos hegemônicos

Se as tradições medieval e tridentina serviram de base para uma autocompreensão que rompia aparentemente com o espírito da Modernidade, ao passo que dinamizava as relações e os mecanismos de controle do sistema religioso, fato é que este rompimento aparente não durou por muito tempo e as tradições continuaram a exercer seu papel nas aberturas cognitivas e fechamentos normativos, nas décadas se seguiram. O diálogo com a Modernidade que ocorreu durante o *aggiornamento* implicou, segundo Montero (1992), uma aceitação das demais culturas e uma busca pela adaptação do modelo romano a elas. Com o Concílio Vaticano II, a abertura cognitiva à diversidade cultural foi oficializada: ao lado da europeia passaram a figurar, em pé de igualdade, as demais. Durante a Romanização, as culturas europeias pareciam ser as únicas contempladas pela autocompreensão hegemônica do catolicismo, ainda que as características locais buscassem, a seu modo, sobreviver.

Se Leão XIII já havia posicionado a Igreja Católica frente às realidade de seu tempo – atacando igualmente, na visão de De Masi (2000), socialismo e liberalismo –, o diálogo com a Modernidade, durante o *aggiornamento*, deve ser atribuído a Pio XII. Sua Carta Encíclica "*Mediator Dei*" – redigida em 1947 com a finalidade de dispor sobre a liturgia em termos amplos, mas sem deixar de contemplar a música – demonstrava o reconhecimento da diversidade cultural, ao incentivar o uso do canto religioso popular – composto de acordo com a "índole de cada povo particular" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903) – na liturgia.

Deste modo, o retorno às tradições locais serviu como estímulo para a criação de uma versão multifacetada do catolicismo, que se ampliou gradativamente no plano das metas do sistema religioso. Com o Concílio Vaticano II, este movimento se intensificou: a ampliação do uso do vernáculo no rito, a mudança na orientação do sacerdote no altar e a simplificação da oração eucarística tornaram oficiais as mudanças em curso no *aggiornamento*. Note-se que, na visão de Dias (2010), estas mudanças representaram também uma busca pelo ecumenismo, ainda que nos moldes propostos pela Igreja: com a diminuição do possível atrito entre elementos identitários do catolicismo e de outras religiões cristãs – sobretudo protestantes –, um diálogo poderia apontar para um retorno à comunhão destas religiões – com a primazia da figura do pontífice romano sobre os demais líderes.

Já na década de 1970, o posicionamento de uma porção local do clero e de uma expressiva quantidade de leigos frente às questões sociais dos países latino-americanos gerou um movimento gradativo de engajamento e posicionamento político de parte da Igreja, ainda que

sem o caráter de meta global do sistema religioso. Tratou-se da Teologia da Libertação que, apesar de romper com a tradição ultramontana, não descartava totalmente o passado, mas recorria à memória das primeiras comunidades cristãs. Isto se observa nas citações reunidas por Cejana Noronha (2012, p.186):

> A Teologia da Libertação nasceu na Igreja Católica como resposta à contradição existente na América Latina entre a pobreza extrema e à fé cristã de maioria de sua população. Para a T.d.L esta situação de pobreza fere o espírito do Evangelho, ofendendo a Deus. "A Teologia da Libertação encontrou seu nascedouro na fé confrontada com a injustiça feita aos pobres" (BOFF, 2010, p. 14).
> A preocupação com o pobre foi uma tradição da Igreja por quase dois milênios que remonta à origens evangélicas do cristianismo. Os teólogos latino-americanos se colocam como continuadores dessa tradição que lhes dá tanto referência quanto inspiração (LÖWY, 2000, p. 123).

A Encíclica "*Rerum Novarum*" de Leão XIII – acerca da condição dos trabalhadores (CARTA ENCÍCLICA RERUM NOVARUM, 1891) – e a Teologia da Libertação têm em comum o posicionamento da Igreja Católica frente à realidade social. Não parece adequado pensá-las, entretanto, em termos de continuidade. Se nas palavras de De Masi (2000), Leão XIII colocara o catolicismo como uma terceira opção, em face do liberalismo e do socialismo, a Teologia da Libertação parece ter aproximado o catolicismo da segunda vertente: seus teólogos não se identificassem como marxistas, mas se valeram de ferramentas do marxismo para a abordagem dos problemas sociais (DELLA CAVA, 1985).

Esta concepção teológica foi hegemônica no Brasil, pelo menos até a década de 1990. A Teologia da Libertação (TL) possibilitou uma aproximação entre a Igreja Católica e os movimentos culturais latino-americanos. Em termos musicais, esta aproximação implicou um processo de realimentação positiva entre a canção de protesto latino-americana – *Nova canção* – e a música de uso litúrgico (DUARTE, 2014c) – *música pastoral* –, como se verá no segundo capítulo. A hegemonia da Teologia da Libertação entre o clero da América Latina se observou nas conferências episcopais de Medellín (Colômbia) e Puebla de los Ángeles (México), em 1968 e 1979, respectivamente. Nestas, a Igreja latino-americana afirmou sua "opção preferencial pelos pobres". Esta opção se revelou, na prática pastoral, em experiências como as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) – "capelas" que aproximaram o catolicismo de regiões periféricas –, o aumento das cerimônias de liturgia da palavra, presidida por leigos e o surgimento de um discurso e vocabulário próprios. Neste vocabulário, mais engajado politicamente, a expressão "comunidade" (povo, reunião dos fiéis) ganhou destaque em detrimento de "Igreja" (instituição, hierarquia).

As relações internas de poder – decorrentes da diversidade de visões teológicas e políticas

presentes nos variados níveis e partes do sistema religioso – conduziram a tentativas de dissolução da TL, que alcançaram sua efetivação durante o pontificado de João Paulo II[77]. O alinhamento que se fazia notar entre a atuação da Igreja frente a realidade social e o marxismo, bem como o alinhamento da igreja latino-americana aos governos esquerdistas foram determinantes neste processo de dissolução.

> Pergunta: *Além de reforçar o seu poder, a hierarquia da Igreja latinoamericana serve a alguns interesses políticos e econômicos, identificáveis dentro da própria América Latina, especialmente considerando-se o impacto que a teologia da libertação assume entre as classes baixas?*
> DELLA CAVA: Obviamente, não há uma relação unidirecional entre as posições dentro da Igreja e aquelas da sociedade como um todo. A sociedade é sempre mediada por uma série de outras instituições. Mas o contra-ataque dos integristas latino-americanos contra os teólogos da libertação e sua posição de 1968 em Medellin refletem claramente a tendência geral a visualizar a Igreja como instrumento de mudanças sociais radicais na América Latina. Falando de modo geral, uma das razões da força da posição integrista e o fato de ela representar não somente uma corrente dentro da Igreja latino-americana, mas dentro da sociedade como um todo, que teme que os teólogos progressistas tenham legitimado profundamente mudanças estruturais, que muitos daqueles das classes dominantes não vêem com bons olhos. Ou seja, o endurecimento dos integristas contra os progressistas na América Latina reflete uma dinâmica da Igreja Católica, interna e externa a ela. [...] Do ponto de vista da Igreja como uma instituição autocontrolada, o período em que a teologia era um jogo flutuante, livre, e um debate aberto acabou. E são o papado e a burocracia da Igreja que definem, agora, o que é aceitável como teologia. (DELLA CAVA, 1985).

Note-se, contudo, que apesar da dissolução oficial, do mesmo modo que as manifestações do catolicismo tradicional durante a Romanização, a TL sobrevive hoje em determinadas partes do sistema – "guetos" –, à margem das *representações oficiais*. Ela sobrevive em práticas, discursos, iniciativas pessoais e até mesmo na execução do repertório litúrgico composto de acordo com esta concepção. Apesar do controle racional-legal ressaltado por Della Cava ao se referir à "burocracia da Igreja", Domenico De Masi (2000 p.150-151) viu, no pontificado de João Paulo II, uma reaproximação do tipo weberiano carismático. É possível ler os resultados desta reaproximação como uma alternativa à "jaula de ferro" do tipo racional-legal:

> *O carisma, como o senhor observava antes, tem um grande peso na sociedade pós-industrial. Devemos procurar o motivo disto também nessas mudanças de valores* [da sociedade industrial para a pós-industrial]*?*
> Em parte. O carisma é uma coisa essencial nos processos criativos. Como dizíamos, a criatividade é uma poção feita de muitos ingredientes: conscientes e inconscientes,

[77] "Dentro da Igreja, pode-se dizer que os integristas europeus erguem-se contra os progressistas desde o Concílio Vaticano II. Lembremo-nos do falecido cardeal Ottaviani, que foi o símbolo da oposição à decisão do papa João XXIII de convocar o Concílio. Agora este grupo integrista, mais identificado com a Cúria Romana e a estrutura burocrática da administração da Igreja, finalmente ganhou a luta, após mais de uma década de ações de retaguarda e escaramuças dentro da instituição. [...] Entre 1972 e a atual declaração do cardeal Ratzinger, ocorreu uma série de mudanças e alterações nos encontros teológicos, que finalmente puseram a teologia da libertação em xeque" (DELLA CAVA, 1985). Apesar de parecer excessivamente reducionista a divisão dualista do clero proposta por Della Cava, ela revela a convivência, no interior do sistema religioso, de diferentes correntes de pensamentos.

> emocionais e racionais. É uma mistura de fantasia e concretude. Para obtê-la em um grupo, seja ele um time, uma equipe empresarial ou uma nação, são necessários diversos fatores: um clima de entusiasmo, tanto uma motivação individual quanto a consciência de que se trata de uma missão coletiva e uma liderança apaixonante, carismática.
> Em termos mundiais, o Papa João Paulo II é um exemplo de líder carismático. No seu livro *Oltre la soglia della speranza* (Além da soleira da esperança) encontra-se uma ênfase contínua, indicadora do carisma. O carisma é feito de muitas coisas, não é um elemento simples.
> As últimas encíclicas papais se parecem muito mais com uma declaração de amor e de fé do que com a estipulação de um contrato, sob este critério de ambivalência. E aí o carisma faz e acontece: nos mal-entendidos, na complexidade, nas nuances, no mesclado, no dito e no não-dito. Em tudo aquilo que definimos como pós-moderno.

É possível entender as ambiguidades dos textos de João Paulo II de modo diverso, já destacado anteriormente: uma limitação ao mínimo identitário do catolicismo – devoções brancas: Eucaristia, Maria Imaculada e hierarquia eclesiástica – para que, evitando conflitos internos, a Igreja Católica conseguisse abrigar em seus templos a maior diversidade possível de fiéis (DUARTE, 2014b). Como resultado, o catolicismo no Brasil passou a abrigar um espectro variado de manifestações, indo de congos e reisados aos Arautos do Evangelho, de discursos muito abrandados de engajamento social à Renovação Carismática Católica.

O reforço ao carisma em detrimento do controle rígido por meio de normas alinhado à busca pelas memórias locais – retorno ao catolicismo de paróquia[78] – não representou, entretanto, a ausência de posicionamento político de João Paulo II face ao socialismo: ao contrário, a repressão dirigida à Teologia da Libertação aponta para o fechamento normativo.

Bento XVI, ao assumir uma conduta de transmitir sua visão teológica por meio do exemplo pessoal e não somente pela força da norma, como observou Juliano Alves Dias (2010), também se valeu de recursos inerentes ao tipo carismático weberiano para difundir sua Hermenêutica da Continuidade. Ao invés de criar uma norma que impusesse a restauração pura e simples do passado, ao retornar aos modelos pré-conciliares, seus atos – opção por vestes litúrgicas legadas ao esquecimento pelo Concílio e a distribuição da comunhão na boca para fiéis de joelhos – seriam imitados pelos sacerdotes que se identificassem com sua figura.

[78] "Ao viajar a seu país Natal, o pontífice polonês teria afirmado que "o livro da memória jamais perde sua atualidade" e foi na memória coletiva europeia que procurou uma identidade dos povos deste continente indissociável do cristianismo. Mais do que o conceito secular de nação, João Paulo II se ocupava do povo e, claro, do povo católico. Enquanto isto, as conferências episcopais nacionais perderam parte de seu destaque, com a propositura de um "cristianismo de raiz local", centrado na paróquia. Juntamente com o enfraquecimento de órgãos como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a repressão à Teologia da Libertação – que trazia para o seio do catolicismo o pensamento marxista e o engajamento em questões sociais – no pontificado de Wojtyla revelou o conservadorismo, que possibilitaria comparações com o pensamento ultramontano (CONTIERO, 2006). Nota-se, entretanto, que se a unidade era uma meta do pontificado de João Paulo II, seu método diferia do encontrado por seus antecessores ultramontanos: ao invés de 'a' Igreja 'em' cada povo, privilegiou-se a igreja 'de' cada povo. Neste sentido, para congregar os católicos de ritos orientais, proclamou São Cirilo e São Metódio co-patronos da Europa" (DUARTE, 2014b).

A Hermenêutica da Continuidade se fez sentir principalmente na carta apostólica em forma de *motu proprio* ou *Litterae Apostolicae Motu Proprio Datae* "*Summorum Pontificum*" (VATICANO, 2007). Por meio deste documento, os padres podem celebrar pelo rito de Pio V – liturgia em latim, no modelo anterior ao Concílio – sem a necessidade de autorização especial do bispo da localidade, o que gerou um gradativo aumento no número de celebrações em língua latina (cf. DUARTE, 2013). Mas como definir objetivamente a Hermenêutica da Continuidade? Esta não é uma tarefa simples. Inicialmente, é necessário ressaltar que a Eucaristia enquanto sacrifício apresentado pelo sacerdote para a expiação dos pecados do povo – *Sacrificium laudis* – tem papel central nesta concepção. Deste modo, a missa enquanto sacrifício não é uma simples ceia de recordação – concepção mais próxima da protestante –, mas uma cerimônia na qual o sacerdote tem este papel de mediação do contato entre Deus e os fiéis. Não por acaso, o rito anterior ao Concílio Vaticano II era celebrado pelo padre – figura central na mediação entre a divindade e o homem comum – virado para o altar e não para a assembleia. Nas palavras de Dias (2010, p.90-91),

> Na nossa reforma litúrgica há uma tendência, a meu ver errada, que visa à "inculturação" total da liturgia no mundo moderno [...] dever ser transferido à linguagem trivial. Mas desse modo, não se compreende a essência da liturgia e da celebração litúrgica. [...] O padre não é nenhum *showmaster* que hoje inventa qualquer coisa e transmite com habilidade ([citação literal do livro *O sal da Terra*, de Joseph Ratzinger,] 1996, p.140).
>
> Esta colocação acata um ponto particular em sua obra *Introdução ao Cristianismo* cuja primeira edição data de 1967. No prefácio da edição de 2000, o então cardeal falava a respeito do novo rito e seu uso "inculturado" pela *teologia da libertação*, uma tentativa infrutífera de conciliação entre o cristianismo e o marxismo, e seu efeito devastador no sentido real da liturgia, no qual Cristo era destituído de sua divindade, visto apenas como personificação dos sofredores e oprimidos, o que deu origem a uma nova interpretação que se configurou "... numa nova leitura da Bíblia (sobretudo do Antigo Testamento) e em uma nova liturgia celebrada como antecipação simbólica da revolução e como preparação para ela" (Ratzinger, 2006, p.14).
>
> Quanto a um retorno à forma tridentina como solução para os problemas litúrgicos, o então cardeal não a descartava, mas completava, novamente em *O sal da Terra*:
>
> Só isso não seria a solução. A meu ver, devia-se deixar seguir o rito antigo com muito mais generosidade àqueles que o desejam. [...] Do que precisamos é de uma nova educação litúrgica, especialmente também para os padres. É preciso ser claro que a ciência da liturgia não existe para produzir constantemente novos modelos, como é próprio da indústria automobilística. [...] Infelizmente, entre nós, a tolerância da liturgia antiga é praticamente inexistente. Deste modo, está-se certamente no caminho errado. (1996, p.141).

Com Bento XVI, o regate do modelo litúrgico anterior ao Concílio Vaticano II não se deu na forma de substituição do pós-conciliar, ou seja, não foi uma simples restauração, mas um trabalho de memória que recriou as *representações* do passado a partir das necessidades do presente. Ao valorizar elementos de continuidade em detrimento do aparente consenso geral de ruptura, o diálogo com os grupos que faziam uma leitura integrista da tradição poderia ser

estabelecido novamente[79]. O resumo do que seja a Hermenêutica da Continuidade parece ter sido feito, entretanto, pelo próprio Bento XVI, no primeiro discurso de seu pontificado à Cúria Romana:

> O último acontecimento deste ano, sobre o qual gostaria de me deter nesta ocasião, é a celebração de encerramento do Concílio Vaticano II, há quarenta anos. Tal memória suscita a interrogação: qual foi o resultado do Concílio? Foi recebido de modo correto? O que, na recepção do Concílio, foi bom, o que foi insuficiente ou errado? O que ainda deve ser feito? Ninguém pode negar que em vastas partes da Igreja, a recepção do Concílio teve lugar de modo bastante difícil, mesmo que não se deseja aplicar àquilo que aconteceu nestes anos a descrição do que o grande Doutor da Igreja, São Basílio [ícone do catolicismo oriental], faz da situação da Igreja depois do Concílio de Niceia: ele compara-a com uma batalha naval na escuridão da tempestade, dizendo, entre outras coisas: "O grito rouco daqueles que, pela discórdia, se levantam uns contra os outros, os palavreados incompreensíveis e o ruído dos clamores ininterruptos já encheram quase toda a Igreja, falsificando por excesso ou por defeito, a doutrina da fé..." (*De Spiritu Sancto*, XXX, 77, p.32; 213 A; Sch 17 bis, p.524). Não queremos aplicar esta exatamente esta descrição dramática à situação do pós-Concílio, todavia alguma coisa do que aconteceu se reflete nele. Surge a pergunta: por que a recepção do Concílio, em grandes partes da Igreja, até agora teve lugar de modo tão difícil? Pois bem, tudo depende da justa interpretação do Concílio ou como diríamos hoje da sua correta hermenêutica, da justa chave de leitura e de aplicação. Os problemas da recepção derivaram do fato de que duas hermenêuticas contrárias se embateram e disputaram entre si. Uma causou confusão, a outra, silenciosamente, mas de modo cada vez mais sensível, produziu e produz frutos. Por um lado, existe uma interpretação que gostaria de definir como "hermenêutica da descontinuidade e da ruptura"; não raro, ela pôde valer-se da simpatia dos *mass media* e também de uma parte da teologia moderna. Por outro lado, há uma "hermenêutica da reforma", da renovação na continuidade do único sujeito-Igreja, que o Senhor nos concedeu; é um sujeito que cresce no tempo e se desenvolve, permanecendo porém sempre o mesmo, único sujeito do Povo de Deus a caminho. A hermenêutica da descontinuidade corre o risco de terminar numa ruptura entre a Igreja pré-conciliar e a Igreja pós-conciliar. Ela afirma que os textos do Concílio como tais ainda não seriam a verdadeira expressão do espírito do Concílio (Bento XVI apud DIAS, 2010, p.97-98).

Promovidos por progressistas ou conservadores, em busca de novos florescimentos ou de restaurações, os sucessivos recursos à memória – coletiva da sociedade ou do próprio sistema religioso – apenas demonstram como o mito da criação espontânea não se aplica às diversas autocompreensões de catolicismo. Os resultados práticos da proposta de interpretação do Concílio Vaticano II por Bento XVI – não como gerador de um novo rito latino, mas de uma versão do rito ligada à anterior – se fizeram sentir em: mudanças no texto em vernáculo do

[79] "Desde o processo de excomunhão [de monsenhor Lefebvre, Bernard Fellay, Bernard Tissim Mallerais, Richard Williamson e Alfonso de Galarreta, bispos sagrantes e ordenados na Fraternidade Sacerdotal São Pio X], inúmeras tentativas foram realizadas para uma reunificação dos seguidores de Lefebvre (hoje liderados por monsenhor Fellay) com Roma. O atual pontífice Bento XVI (2005-[2013]) foi um dos líderes do processo de reaproximação entre as partes em questão quando era prefeito da Congregação para a Doutrina da Fé. O então cardeal Ratzinger e outros membros da Cúria Romana demonstraram suas restrições ao rito de Paulo VI e sua afeição pelo rito de São Pio V (Ratzinger, 1996). O cardeal prefeito da Congregação para a Doutrina da Fé celebrou inúmeras vezes e em diversas comunidades ligadas aos ideais de Lefebvre, mas unidas a Roma, no ritual de São Pio V, quando o mesmo já estava quase esquecido pelo restante do mundo católico que, por sua vez, transformara o rito [pós-conciliar] de Paulo VI em regra" (DIAS, 2010, p.17-18).

Novus Ordo[80], em 2006, para aproximar o sentido das palavras àquelas do rito de Pio V, a mudança do cerimoniário das celebrações papais para um mais alinhado à tradição, a emblemática Carta em forma de *motu proprio* "*Summorum Pontificium*", de 2007, além dos próprios exemplos dados por Bento XVI nas celebrações[81]. As mudanças nos textos litúrgicos ficaram a cargo do então cardeal prefeito da Sagrada Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos, Francis Arinze.

> CARDEAL FRANCIS ARINZE (2011), ex-prefeito da Sagrada Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos – antiga Sagrada Congregação dos Ritos – em uma entrevista falou sobre o uso de música popular nas celebrações. Em seu discurso, Arinze retomou a antiga divisão entre igrejas e teatros ao afirmar que cada ambiente precisa ter sua música adequada: as músicas que servem ao teatro e à igreja não devem se misturar. Neste sentido, o repertório litúrgico deveria ser "teologicamente profundo, liturgicamente enraizado e musicalmente aceitável". Além da reafirmação da identidade do que é católico na frase "O que cantamos deve manifestar aquilo em que acreditamos e não obscurecer nossa fé", Arinze ressaltou a necessidade de comissões de música sacra que auxiliem os bispos de cada localidade na escolha dos cantos litúrgicos adequados. Deste modo, o cardeal trazer [sic] para o presente instituições com caráter de *index* próprias do período da restauração musical, as comissões diocesanas de música sacra. Na mesma entrevista, ressaltou a necessidade da elaboração de hinários com músicas católicas e reafirmou a proibição à chamada "dança litúrgica", que havia sido estimulada pela CNBB no estudo-documento de 1998 (DUARTE, 2013c, p.63).

No espírito de "reforma da reforma litúrgica", a música também foi tema de reconsiderações. Observou-se, durante o pontificado de Bento XVI, além do posicionamento de Arinze descrito acima, outras tantas exortações do clero para que o texto litúrgico fosse preservado, bem como posicionamentos particulares de padres, bispos e cardeais, que condenaram publicamente determinadas "inovações" musicais pós-conciliares (DUARTE, 2013c).

1.4.3 Modelo pré-composicional e controle normativo

Nos processos de mudanças de autocompreensões do catolicismo, a criação e a prática musicais foram impactadas, no plano hegemônico das determinações eclesiásticas, pela força de normas como o *motu proprio*, em determinados momentos e, em outros momentos, pela força da tradição, ainda que como estímulo à busca de novos florescimentos. Se pensados a

[80] Ordinário da missa em vernáculo, estabelecido na década de 1960, ao tempo do Concílio.

[81] "Juliano DIAS (2011, p.106-112) exemplificou a mudança nas vestes litúrgicas e da forma de celebrar com a missa da Festa do Batismo do Senhor, em janeiro de 2008, na qual Bento XVI celebrou no altar fixo de costas para o povo, com a cerimônia da quarta-feira de cinzas no mesmo ano, em que o pontífice usou pela primeira vez uma casula no estilo borromeu – própria do Concílio de Trento – e com o fato de este distribuir a comunhão (hóstia) com os fiéis de joelhos. Bento XVI também passou a usar o modelo tradicional romano do pálio – paramento usado pelo papa sobre as vestes litúrgicas – e deixou o modelo pós-conciliar que usou no início de seu pontificado sobre os restos mortais de Celestino V, único papa a abdicar do Trono de Pedro, no ano de 2009" (DUARTE, 2013c, p.57).

partir do controle que a instituição buscou exercer, os diferentes períodos revelam diferentes graus de liberdade conferidos às pessoas e comunidades locais. Dentro do catolicismo tradicional, que se instalou no Brasil desde os tempos de colônia – paralelamente à forma tridentina institucionalizada –, os diversos estilos musicais vindos da Europa sofreram filtragens ou adaptações locais, tendo se preservado por maior ou menor tempo do que em seu continente de origem. Observava-se, portanto, que a Igreja franqueava àqueles que produziam música, certa liberdade, e mesmo normas como a Encíclica "*Annus qui*", de Bento XIV não chegaram a cerceá-la[82], ao contrário do *motu proprio* de Pio X. O *motu proprio* revelou um impacto mais profundo, pois, como se verá ao longo da tese, foi causa de esquecimentos forçados – amnésias – de repertórios anteriores, bem como da propaganda favorável às obras consideradas de acordo com suas prescrições e de censura em caso de desacordo. Órgãos censores foram criados com esta finalidade, as Comissões de Música Sacra.

Pensar os mecanismos de controle – ou de condicionamento da liberdade – em termos de composição, execução – interpretação – e das práticas musicais a partir das mesmas concepções, mesmo diante de tipos weberianos diversos não parece satisfatório para uma adequada compreensão das causas que conduziram a restaurações de modelos do passado – ou à busca nestes, por novos florescimentos – bem como aos abandonos de passados musicais – esquecimentos ou amnésias.

O conceito de modelo pré-composicional (MPC) e os desdobramentos que dele podem ser apreendidos nos planos da execução e relações que as pessoas estabelecem com a música do presente e do passado – modelos pré-interpretativo e pré-relacional (DUARTE, 2012b) – parecem aplicáveis às relações de controle do tipo tradicional, ou até mesmo ao tipo carismático quando se busca no passado alguma inspiração para as práticas musicais. O conceito foi elaborado por George Perle e utilizado, no âmbito da musicologia, por Pablo Sotuyo Blanco, que apresentou a seguinte definição:

> Um modelo é (entre as diversas definições possíveis) tanto um objeto destinado a ser reproduzido por imitação, quanto aquilo que serve de exemplo ou norma: um molde. Por sua vez, o termo pré-composicional refere (como já o indicava George Perle quando o utilizou em 1962) àquilo que é anterior à composição.
> Modelo Pré-Composicional (em diante MPC) se define aqui como o conjunto de princípios e/ou fatores que condicionam *a priori* – explícita ou implicitamente, voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente – o produto composicional (a obra musical) em algum dos seus aspectos.
> O referido conjunto de princípios e/ou fatores pode vir tanto da tradição oral como da tradição escrita, podendo tanto se manter ou se modificar, isto é, interagindo entre si no criador, para se refletir, de alguma forma, no produto composicional. Na

[82] Ao contrário, o texto desta Encíclica revela muito mais aberturas cognitivas do que fechamentos normativos, ao reconhecer e tolerar o estilo moderno na prática musical.

> repetição constante deste processo, se acrescentam os aportes do próprio "ser criativo em devir" (individual ou coletivo), que podem, ou não, se integrar em algum aspecto às tradições compreendidas. Em outros termos, ele inclui tudo aquilo que o compositor sabe e/ou conhece, ou mesmo que apela (voluntária ou involuntariamente) das diversas tradições, que possa ter relação com a criação para um repertório determinado, e que poderá fazer parte dos MPC de outros compositores ou dele próprio, no futuro (SOTUYO BLANCO, 2003, p.7).

O condicionamento voluntário ou involuntário, consciente ou não ao molde se aproxima muito mais do "didatismo genuíno" inerente à tradição e da vontade de se integrar ou não aos seus cânones do que da imposição de um molde capaz de uniformizar uma série de parâmetros, característica do controle racional-legal. O papel da transmissão de memórias recriadas em razão das necessidades do presente – tipo tradicional, na classificação weberiana – foi reiteradamente destacado no texto acima. Como já foi dito, apesar de a Igreja possuir normas mesmo em períodos muito anteriores, estas nunca foram tão prescritivas, detalhistas, específicas como na institucionalização romanizadora. Estes atributos conduziram à passagem de um modo de produção do repertório ainda manufatureiro, com valorização das distintas possibilidades técnicas e da aceitação destas no plano local, ao padrão industrial estandardizado, no qual todos os atributos do repertório prescritos na norma estariam sujeitos a um controle de qualidade, que determinaria sua adequação ou não ao uso litúrgico. Em que pese o desdobramento do conceito de modelo pré-composicional em *pragmático* – música paralitúrgica – e *dogmático* – aplicável às composições que figuram nos serviços litúrgicos – feito por Sotuyo Blanco (2003), se propõe a noção de *controle normativo* como ferramenta para a compreensão e classificação mais precisa desta forma de controle da música litúrgica.

O controle normativo das práticas musicais na Igreja consiste na determinação de modelos por meio de normas objetivas – detalhistas, específicas, prescritivas ou proibitivas –, com vistas a uniformizar e conformar tais práticas às metas institucionais do sistema religioso em determinado momento histórico. Para tanto, a criação e as práticas musicais são controladas por órgãos específicos e se tornam passíveis de sanção[83], no caso de descumprimento e de recompensa (propaganda), em caso de adequação. Assim, o controle normativo se apresenta como um condicionamento *a priori* da liberdade de opções franqueada àqueles envolvidos na criação ou na prática musical pela tradição, compreendida como transmissão das distintas técnicas e estilos musicais em sua relação com os sistemas locais.

O controle normativo e o modelo pré-composicional[84] são ferramentas para a compreensão da

[83] "[...] o Arcebispo do Rio 'expediu claras determinações, cominando com penas eclesiásticas os desprezadores das leis, no Motu proprio estabelecidas a respeito da música [...]" (Lehmann apud SCHUBERT, 1980, p.24).
[84] Pablo Sotuyo Blanco (2004 p.4) procurou distinções entre liturgia e paraliturgia e apontou desdobramentos

realidade *a posteriori*, mas incapazes de moldá-la. Assim, a exemplo dos tipos puros weberianos, não são modelos prescritivos ou ferramentas para um novo índex da produção musical religiosa, mas instrumentos meramente científicos, classificatórios da realidade.

Por mais que o caráter prescritivo da norma se constate, alguma tradição – ainda que inventada – buscará justificar, entretanto, o modelo imposto. Em contrapartida, por mais que o estímulo à busca por modelos nas diversas tradições – no folclore e na música popular, por exemplo – franqueie ao compositor um grau relativamente grande de liberdade frente à diversidade destes modelos, o simples apontamento deste caminho em um documento proveniente de um organismo institucionalizado – CNBB, por exemplo – sugere, ainda que de forma sucinta, uma relação de controle por meio de normas. Deste modo, as duas classificações aqui apresentadas não se opõem em completo dualismo, mas se complementam e devem ser aplicadas a partir da prevalência de suas características em cada período ou autocompreensão do sistema religioso em questão.

---

destas em modelos pré-composicionais: "Mas para a Conferencia Episcopal do Chile, para-liturgia é uma celebração não litúrgica, porém estruturada de maneira semelhante à liturgia, normalmente centrada na Palavra, também denominada como Celebração da Palavra (GLOSÁRIO, 2002). [...] Consideradas *unidades cerimoniais* (CASTAGNA, 2000, p.35), detectaram-se tipos de estruturas devocionais, envolvendo aspectos para-litúrgicos e litúrgicos, definindo – numa ampliação dos conceitos de Castagna – *unidades devocionais* de natureza mista, sequencial ou exclusiva de partes para-litúrgicas e/ou litúrgicas. Tal distinção condicionará o grau de incidência das prescrições eclesiásticas relativas à prática musical e dos Modelos Pré-Composicionais dogmáticos (MPCd) ou pragmáticos (MPCp) reconhecíveis [...]". A noção de controle normativo parece, entretanto, mais clara que tais desdobramentos do conceito de modelo pré-composicional.

2 ASPECTOS COMPOSICIONAIS

2.1 PRINCÍPIOS GERAIS

2.1.1 Gêneros de composição

Busca-se evidenciar neste capítulo aspectos musicais que integraram as metas musicais do sistema religioso, e que incidiram direta ou indiretamente sobre a atividade dos compositores estudados. Isto ocorreu, por exemplo, na instrumentação (instrumentos permitidos ou proibidos) ou na proibição ao uso de apojaturas, *cadenze* etc., consideradas profanas dentro de determinadas metas. Conforme se buscou conceituar no capítulo anterior, seja por meio de modelos pré-composicionais, de controle normativo ou de estudos elaborados por acadêmicos e peritos em música sacra, a produção musical deveria refletir este condicionamento feito *a priori* por meio das metas musicais.

Ao longo do trabalho algumas categorias de composições sacras ou de inspiração religiosa serão reiteradamente citadas. Cabe, portanto, esclarecer suas características. Estes gêneros de música sacra serão apresentados de acordo com a taxonomia determinada pelo *motu proprio* de Pio X, marco inicial desta pesquisa. Deve-se lembrar, entretanto, que as categorias sofreram variações com o passar do tempo. No presente, a expressão canto pastoral – "música atualmente praticada nos serviços litúrgicos da Igreja" (AMSTALDEN, 2001, p.12) – tem sido empregada no cotidiano católico para designar genericamente toda manifestação musical de caráter litúrgico, apesar de as divisões sobreviverem nos documentos eclesiásticos da Cúria Romana e da CNBB, ao menos em parte.

O *primeiro gênero* na ordem de importância estabelecida por Pio X é o canto gregoriano. Neste gênero, declarado a música oficial da Igreja, observa-se a caracterização de uma "música de origem" ou de um "repertório fundador". Nele se observa a transmissão da memória das origens pelos "produtores autorizados da memória a transmitir", ou seja, guarda, enquanto música-memória, certa *apostolicidade*, o que o torna gerador de uma memória forte, organizadora dentro do catolicismo romano.

> Estas qualidades [santidade, delicadeza das formas e universalidade] se encontram em grau sumo no canto gregoriano, que é por conseqüência o canto próprio da Igreja Romana, o único que ela herdou dos antigos Padres, que conservou cuidadosamente no decurso dos séculos em seus códigos litúrgicos e que, como seu, propõe diretamente aos fiéis, o qual estudos recentíssimos restituíram à sua integridade e pureza (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §3).

Entre os apologistas do cantochão circulava ainda a noção de uma transmissão da santidade, já que "composto por santos, nele deixaram impresso o selo da santidade de suas virtudes" (MOURA, 1934, p.20-21), ou seja, o cantochão tinha uma origem mitificada e transcendente. Segundo o mestre de capela de Solesmes, dom José Gajard, osb[85] (in MOURA, 1934, p.118), "nenhum encanto, diz muito bem M. Bellaigue, falta a estas melodias, nem mesmo o do mistério. De quase nenhuma se conhece o autor. São anônimas. Tudo que a obra teve de um homem pereceu; ela sobreviveu porque vem de Deus".

No *segundo gênero* de composição sacra, a polifonia renascentista ou, no *motu proprio*, a *polifonia clássica*, Pio X procurou evidenciar certo grau de "transmissão autêntica", apesar de este se configurar como um novo momento de fundação ou de "restauração da pureza" da música no culto católico, por se associar ao Concílio de Trento. A designação "clássica" não coincide com a taxonomia dos períodos e estilos encontrada nos manuais de história da música – barroco, clássico, romântico etc. –, mas refere-se, como no Classicismo helênico, a um referencial do passado a ser resgatado como modelo para as necessidades do presente.

> As sobreditas qualidades verificam-se também na polifonia clássica, especialmente na da Escola Romana, que no século XVI atingiu a sua maior perfeição com as obras de Pedro Luís de Palestrina, e que continuou depois a produzir composições de excelente qualidade musical e litúrgica. A polifonia clássica, aproximando-se do modelo de toda a música sacra, que é o canto gregoriano, mereceu por esse motivo ser admitida, juntamente com o canto gregoriano, nas funções mais solenes da Igreja, quais são as da Capela Pontifícia. Por isso também essa deverá restabelecer-se nas funções eclesiásticas, principalmente nas mais insignes basílicas, nas igrejas catedrais, nas dos Seminários e outros institutos eclesiásticos, onde não costumam faltar os meios necessários (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §4).

O termo polifonia não foi empregado como técnica contrapontística de composição – fuga, imitação, cânone, etc. –, mas música a vozes, "música de canto de órgão" ou "canto figurado". A chamada *polifonia moderna* era a música para coro composta a partir do século XIX e era vista por Pio X com certa desconfiança pelo fato de este gênero ter assimilado características da música julgada profana (ópera e repertório sinfônico), como se nota na citação do *motu proprio* que segue:

> A Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indigna das funções litúrgicas.
> *Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado por que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas* (SOBRE MÚSICA

[85] Ordem de São Bento.

> SACRA, 1903, §5, itálico nosso).

Na música sacra, é possível observar a rigorosa separação que se estabeleceu entre o sistema religioso e seu entorno – universo secular –, sobretudo nos últimos vinte e cinco anos do século XIX. Nesta perspectiva, os gêneros musicais sacros deveriam opor-se à ópera – gênero musical associado ao Iluminismo (MACHADO NETO, 2008) – e à música instrumental.

> Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral, que durante o século XVI [sic] esteve tanto em voga[86], sobretudo na Itália. Este, por sua natureza, apresenta a máxima oposição ao canto gregoriano e à clássica polifonia, por isso mesmo às leis mais importantes de toda a boa música sacra. Além disso, a íntima estrutura, o ritmo e o chamado convencionalismo de tal estilo não se adaptam bem às exigências da verdadeira música litúrgica (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §6).

Do mesmo modo que nos princípios de análise de uma tradição religiosa autêntica, parecia faltar a este gênero misto – de ópera e religião –, a catolicidade, ou seja, o consenso do clero sobre sua autenticidade. Entre os compositores e teóricos do século XIX que pensaram soluções para o impasse da secularização da música católica – cecilianistas –, não parecia haver, contudo, consenso quanto ao afastamento das características musicais próprias do período.

> Como observou Godinho (2008, p.61), essa foi uma das quatro vertentes técnicas adotadas por compositores de uma parte do século XIX e da primeira metade do século XX. Nesse primeiro grupo – comprometido com a "cópia estilística da música polifônica dos séculos XV e XVI" – a autora reconheceu terem se encontrado a maior parte dos compositores engajados no movimento cecilianista, preocupados, segundo ela, não com a criação, mas com a cópia. As outras três possibilidades foram a simplificação da música sacra orquestral, uma espécie de redução da orquestra e o uso moderado de tessituras extremas no canto, a manutenção da linguagem romântica – dentre eles, Liszt e Cornelius –, e um quarto grupo que mesclava as influências de Palestrina e Bach, mas sem o intuito de produzir cópias de estilo, como J. Rheinberger (DUARTE, 2012a, p.101).

Fato é que sobreviveu, no *motu proprio*, um modelo de polifonia moderna – terceiro gênero elencado no documento – de forte ligação com o passado: este gênero deveria também relacionar-se tanto quanto possível com o cantochão e com o modelo palestriniano. Em razão deste caráter historicizante, este repertório ficou conhecido como repertório restaurista.

> Buscando esclarecer as disposições do *motu proprio* para os brasileiros, frei Basílio Röwer (1907, p. 64) explicou a divisão da polifonia em clássica e moderna, sendo a primeira modal, mais próxima do cantochão do qual retira seus temas. Ainda segundo o franciscano, a polifonia clássica é a preferida da Igreja e ficou conhecida, graças a seu principal cultor, como estilo de Palestrina. Quanto à polifonia moderna, ["] servindo-se das conquistas modernas com respeito à melodia, croma e modulações e imitando os antigos apenas na estrutura interna. A polifonia moderna como pode também dar boa interpretação do texto e ser expressiva e litúrgica não é

[86] No idioma original, "*che durante il secolo scorso fu in massima voga*" (TRA LE SOLLECITUDINI, 1903), ou seja, "que durante o século passado esteve em máxima voga", donde se concluir tratar-se do século XIX.

> inferior á da escola de Palestrina [”].
> [...] o repertório restaurista, que aderia em parte à técnica da polifonia clássica, porém com aplicação de recursos estilísticos do período, e um gênero “moderno”, de linguagem musical do período romântico, mas não-operístico, razão pela qual poderia ser aceito pela Igreja (DUARTE, 2012a, p.100).

Lorenzo Perosi (1872-1956) – diretor perpétuo da Capela Musical Pontifícia Sistina – foi representante por excelência da chamada polifonia moderna. Certamente, sobre o repertório composto no período da “técnica compartilhada”[87] (entre os teatros e as igrejas), pairava maior desconfiança do pontífice romano, pelo simples risco de revelarem algo de “profano” ou “teatral”. Finalmente, somavam-se aos gêneros polifônicos os cantos religiosos populares ou cânticos espirituais, em relação aos quais Pio X também guardava certa reserva.

> O canto religioso popular era, portanto, toda a música vocal escrita em latim ou vernáculo que possuísse texto fácil, capaz de expressar a doutrina da fé católica em melodias simples, mas que guardassem a gravidade e a dignidade da liturgia. Suas características musicais estavam intimamente relacionadas à índole do povo que o compôs. Este canto não poderia guardar características profanas ou teatrais, pelo contrário, seria tão mais santo quanto se aproximasse do cantochão. Poderia ser cantado com acompanhamento instrumental e seu uso era estimulado, sobretudo, nas funções litúrgicas não-solenes e em exercícios de piedade (DUARTE, 2010a, p.889).

Diversas coletâneas foram dedicadas ao gênero, dentre as quais *Hosana!*, *Cecilia* (SINZIG, RÖWER, 1926), *Sursum* (SCHOLL, 1960), *Laudate* (COLLEGIO “CORAÇÃO DE JESUS” DE FLORIANOPOLIS, 1922), *Cantate Dominum canticum novum* (GYMNASIO CATHARINENSE, 1926a; 1926b), *Nova coleção de cânticos sacros* (FRANCESCHINI, [1952]), *Cantai e rezai!* (MAUTE, [1942]), *Magnificat* (RUBINI, 1956) e a que se tornou mais difundida, *Harpa de Sião*, do padre João Batista Lehmann (1961). Nesta coletânea, os cânticos se relacionam principalmente às chamadas devoções brancas ultramontanas: cânticos marianos, do Sagrado Coração de Jesus e eucarísticos, havendo também uma parte dedicada a solenidades específicas dentro do calendário litúrgico (Advento, Natal, Paixão etc.).

As características do canto religioso popular tornam o gênero amplo, sendo possível questionar se, no presente, a maior parte do repertório que se ouve nas igrejas católicas – dos cânticos espirituais compostos na primeira metade do século XX à música do padre Marcelo Rossi – não constitui uma continuidade ou uma variação deste gênero. Sob certos aspectos musicais, a resposta parece afirmativa, uma vez que a abertura a este gênero foi gradativa. No plano das representações oficiais, o canto religioso popular passou a ser aceito dentro dos

[87] “O fato é que o repertório musical sacro apresenta-se neste contexto como crucial, tanto pela sua posição fundadora na história da música, quanto pelo período de tempo em que foi hegemônico. Especialmente como depositário de alternativas distintas das exauridas pelo ‘período da técnica compartilhada’ (do Barroco ao Romantismo), os compositores do século XX muitas vezes voltaram-se para o repertório musical anterior à Renascença, que forçosamente carrega a marca da Igreja e da funcionalidade litúrgica” (STEUERNAGEL, 2008, p.13).

templos em ofícios litúrgicos antes do Concílio Vaticano II – e não somente em procissões e exercícios espirituais, como previa Pio X[88] –, não representando, neste aspecto, uma ruptura na prática musical católica no Brasil (DUARTE, 2010a). Na prática, como se verá ainda neste capítulo, seu uso dentro dos templos se constatou desde os primeiros anos de vigência do *motu proprio*.

Não deve ser esquecido ainda o fato de que, no Brasil, desde a colonização, instalou-se o chamado catolicismo tradicional e, com este, práticas não contempladas no modelo romano.

> No plano psicológico, muitas vezes, a triste condição de escravo ou a de modestas lavadeiras... era superada por algumas horas nas reuniões das confrarias e nas suas festas. Os "Reis do Rosário" e os "Imperadores do Divino" tinham até suas realezas e cortes de caráter festivo. Nos "Congados" e nos "Reisados" criou-se frequentemente uma paraliturgia com músicas e danças africanas, fazendo com que na sombra das igrejas os africanos adaptassem à nova condição e criassem os processos de acomodação cultural próprios. As confrarias serviram também para isolar os choques e atenuar os conflitos e eventuais violências, oriundos da sociedade escravocrata (WERNET, 1987, p.24).

Em *Sacerdotes de viola*, Brandão (1981, p.41-42) deu uma dimensão do papel da música nestas manifestações de religiosidade popular[89]. O modelo cecilianista romanizado tentou se impor à música-memória ou memória da prática musical do catolicismo popular, ao longo da primeira metade do século XX. Contudo, parece ter acontecido com este repertório de catolicismo popular o que Pollak (1989, p.5) havia sinalizado: serviu a uma corrente reformadora pós-conciliar contraria à ortodoxia dos modelos ultramontanos e alinhada, como se verá adiante, a uma proposta de negação do modelo romanizado. No terceiro fascículo do *Hinário litúrgico* da CNBB ([1991]), benditos foram utilizados como inspiração para novas composições. Benditos são classificados como cantos religiosos populares, não no sentido que Pio X os teria classificado, mas como manifestação identitária de catolicismo popular[90], frutos de uma negociação entre um conteúdo institucionalizado e o universo de seus receptores.

> O catolicismo, na prática, não é um sistema monolítico, mas um complexo de

[88] "21. Nas procissões, fora da igreja, pode o Ordinário permitir a banda musical, uma vez que não se executem composições profanas. Seria para desejar que a banda se restringisse a acompanhar algum cântico espiritual, em latim ou vulgar, proposto pelos cantores ou pias congregações que tomam parte na procissão" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

[89] No caso da reconstrução da sequência de gestos da folia de reis feita por Brandão (1981, p.41-42), dos vinte e cinco momentos elencados, oito se referem ao canto dos foliões, que se apresentam, pedem pouso, pedem bênçãos para os moradores das casas que os acolhem, agradecem o que lhes foi ofertado (pinga, pouso, jantar, desjejum etc.), pedem ofertas para os pobres, proclamam que a promessa de quem lhes dá pouso está cumprida, cantam pelos mortos e cantam em agradecimento ao se retirarem.

[90] Tal é o caráter identitário deste gênero, que Lucrécio Sá Júnior (2010, p.74) escreveu em seu artigo: "Este estudo busca compreender os entrelaçamentos da memória e do imaginário social das produções simbólicas do canto popular religioso denominado bendito. Neste sentido, o objetivo é mostrar que, enquanto representação social e manifestação discursiva, a prática ritual dos benditos está indissociavelmente ligada às tradições culturais que culminam em construções identitárias".

> crenças, de mitos e de cultos, eruditos ou populares, impostos pelas teologias, mas também inventados pelo povo. Ressignificados, em se tratando do uso, o povo oferece novos sentidos e significados ao canto em latim, de acordo com seu gosto, interesse e vontade.
> No canto em latim dos ritos populares, transmissão e recepção são concretizadas de acordo com a forma com que cada grupo faz o seu sistema de cultos, daí surgem diferente modos de expressão e produção lingüístico/simbólica; cada sociedade tem em sim as regras do jogo permanente da voz, da relação desta com a criação e tradição, da reiteração. O repertório dos benditos, hoje, numa prosódia particular a cada lugar (mesclado à língua vulgar), denota o poder da voz como transmissora da *movência* de experiências arcaicas.
> O que importa saber ao se buscar questionar o mecanismo dialógico da cultura é o processo no qual os ritos populares fazem surgir novos espaço para realizar os cânticos, *desterritorializando-os, reterritorializando-os*. Assim, já na Idade Média, como observa Vauchez (1995), essas variações se situavam sempre no âmbito de certos limites impostos pelos dados fundamentais da Revelação e pela Tradição (SÁ JÚNIOR, 2010, p.76).

Note-se que estes gêneros podem ser considerados tipos puros, cujas características por vezes se mesclam no repertório, dificultando uma única classificação. A construção de melodias com características semelhantes à do cantochão na polifonia clássica de Palestrina ou o uso da melodia gregoriana como *cantus firmus* em missas servem de referência inicial a tais hibridismos[91]. As missas do mesmo compositor baseadas em hinos (MARSHALL, 1963) poderiam sugerir ainda um gênero misto com um gênero que talvez se assemelhasse, em algumas características, ao canto religioso espiritual.

O cântico espiritual *Rorate coeli desuper* publicado na coletânea deste gênero feita pelo padre João Batista Lehmann (1961, p.1) e no primeiro fascículo do Hinário Litúrgico da CNBB (2003, p.85) demonstra a interpenetração do cantochão gregoriano e, respectivamente, de canto religioso popular ou cântico pastoral: as estrofes trazem o texto e melodia de um canto religioso popular enquanto o refrão traz, na versão de Lehmann, o gregoriano apresentado com ritmo medido[92] e letra em língua latina, ao passo que, na versão da CNBB, foi preservada a melodia gregoriana e traduzido o texto para o vernáculo.

O uso de cânticos espirituais em polifonia moderna pode ser visto na *Missa Festiva* e na *Missa em Honra de Nossa Senhora Aparecida* de Franceschini (1953; 1960), bem como, na primeira, o uso de temas musicais oriundos do cantochão. Na *Missa Cristo Rei*, o compositor empregou temas de cânticos pastorais, ou seja, de cânticos religiosos espirituais compostos por ele próprio após o Concílio Vaticano II (FRANCESCHINI, 1971).

As relações entre a polifonia clássica e a moderna podem ser constatadas a partir de análise de

[91] "O canto gregoriano é fonte cristalina e maravilhosa em que Palestrina se inspirou para nos dar a música sacra infinitamente bela e que os italianos cognominaram: 'Musica dell'altro mondo'" (MOURA, 1934, p.90).
[92] A questão dos ritmos livre e medido será abordada no item dedicado aos aspectos musicais neste capítulo.

seus elementos estruturais, como a textura polifônica empregada em relação ao texto, como procuramos demonstrar em relação às missas de Franceschini (DUARTE, 2012a). Ainda a este respeito, afirmou Röwer (1907, p.64-65) que

> Nos últimos tempos tornaram os compositores de música sacra a voltar a este modelo, seja em todo seja em parte, isto é, servindo-se das conquistas modernas com respeito à melodia, croma e modulações e imitando os antigos apenas na estrutura interna. A polifonia moderna como pode também dar boa interpretação do texto e ser expressiva e litúrgica não é inferior à da escola de Palestrina; talvez a sobrepuje em efeitos para nós que temos os ouvidos acostumados às modulações modernas.

Do ponto de vista técnico-musical ou estilístico, a distinção entre polifonia clássica e moderna não é uma tarefa simples, pois os documentos eclesiásticos não definem claramente estes termos. A polifonia clássica é associada a Palestrina e seus contemporâneos, ao passo que a polifonia moderna, à ópera e ao repertório com proeminência – ou, ao menos, maior autonomia – da música instrumental. A ruptura entre o clássico e o moderno nos documentos papais parece remeter, portanto, à passagem da *prima* à *seconda prattica*, com Claudio Monteverdi (1567-1643). Note-se, entretanto, que as inovações sistematizadas por Monteverdi (exploração de uma expressividade quase cênica em relação ao texto nos madrigais, mas também nos motetos religiosos, estilo *concertato* nas obras sacras e outras) foram apenas uma via pela qual a música trilhou. Paralelamente, Castagna (2000) demonstrou a permanência, no Brasil, até parte do século XIX, da produção de obras em *estilo antigo*: com harmonizações, muitas vezes, mais homofônicas, com maior valorização do texto e com acompanhamento instrumental limitado à dobra das vozes, sem quaisquer figurações ou linhas melódicas independentes, este estilo se manteve identitário da música religiosa. Note-se, entretanto, que, no *motu proprio*, a polifonia moderna considerada adequada aos templos deveria incorporar elementos técnico-musicais de seu tempo, mas sem perder a proeminência do caráter vocal, que se observa, sobretudo, no cantochão, considerado modelo supremo de composição vocal católica. No item *Caracterizando estilos* deste capítulo se buscará aprofundar quais seriam os elementos capazes de tornar profana a polifonia moderna. Note-se, entretanto, que se a caracterização das polifonias clássica e moderna por meio de aspectos puramente musicais já se revela um desafio, tanto mais o será quando se pensa o que deveria ou não ser aceito nos templos, exclusivamente a partir de critérios técnico-musicais: no quarto capítulo se verão, por exemplo, processos de negociação em relação à música sacra de José Maurício Nunes Garcia a fim de garantir sua manutenção na prática musical não em razão de seu caráter eminentemente sacro, mas para garantir a difusão do mito da brasilidade musical.

É possível pensar nos eventuais cruzamentos entre as músicas do cotidiano – que foram

reiteradamente consideradas profanas por aqueles que defenderam a existência de um gênero identitário sacro radicalmente separado do século – e a música litúrgica. No século XVI, o emprego de *cantus firmus* profano na polifonia clássica constitui um exemplo. Röwer (1907, p.66) contextualizou as melodias profanas do período, identificando-as com a dos gêneros de seu tempo: "O abuso maior talvez daquela época era o de tomar-se por temas modinhas profanas e até cantigas eróticas". As "modinhas davam nome às missas: missa *L'homme armé*, missa *Baisez-moi*, missa *O Venere bella*".

As características operísticas na polifonia moderna ao longo do século XIX foram condenadas reiteradamente por Pio X no *motu proprio*, mas foram bastante recorrentes nas composições (cf. SERGL, 1999, p.223-235), quando até mesmo, se preservando melodias de ópera, a letra original era simplesmente substituída por aquela de uso litúrgico. Quanto ao entrecruzamento entre a música de entretenimento do presente e os cânticos pastorais, cita-se o repertório cantado e dançado pelo padre Marcelo Rossi e outros padres cantores (SOUZA, 2005).

Finalmente, é possível pensar na assimilação de características do repertório oriundo do catolicismo popular à polifonia, ou seja, ao repertório coral[93]. Dentre os exemplos, cita-se a *Misa Criolla* do argentino Ariel Ramirez[94] composta em 1964 para fins litúrgicos e que emprega ritmos populares e a *Missa Luba*, composta já na década de 1950, no Congo Belga, pelo franciscano Guido Haazen, assimilando ritmos populares e outras que recorreram ao folclore como memória ou inspiração, citadas por Souza (1966, p.29):

> Experiências, interessantes, algumas magníficas, já foram, no entanto, realizadas pelos mesmos compositores, indígenas ou nacionalizados: Missa Bantu (A. Walschap), Misae Katanga (J. Kiwele), Missae Ruanda (E. Byusa), Missae "a savanis" (R. Wedraogo), Missa Camerounensis (J. B. Obama), Missa Zande (F. Giorgetti), Missa Sinensis (Chiang Wen Yeh), Missa na' Lingala (J. Malula), Missa Luba (G. Haazen), Missa "a Pirogis", Missa Ribemba.

Finalmente, a *Misa campesina nicaraguense*, de Carlos Mejía Godoy – composta na década de 1970 – demonstra claro alinhamento não só à Teologia da Libertação, como também à canção de protesto latino-americana. A *Missa de Alcaçuz*, composta por Danilo Guanais, em 1996, poderia trazer à baila o questionamento sobre um eventual desdobramento ou releitura das metas musicais que incentivaram as composições das décadas de 1950 e 60. A resposta a esta especulação precisa considerar a distinção que será aprofundada no próximo item, entre funcionalidade e finalidade: apesar de ser possível utilizar a missa de Guanais liturgicamente,

[93] Este tema será aprofundado mais adiante, quando for abordada a "música autóctone" como memória resgatada na busca da construção da identidade de um catolicismo de raiz local latino-americana.
[94] Lançada como álbum em 1965. Gravações disponíveis na internet (Cf. RAMIREZ, 2007).

já que o texto latino é aquele prescrito pelos livros litúrgicos (funcionalidade), o objetivo de Guanais (finalidade) não foi o uso litúrgico, mas dedicá-la à execução do coro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Apesar de incorporar ritmos brasileiros, a opção pela língua latina destoa das metas musicais que levaram à composição das missas corais com ritmos populares nas décadas de 50 e 60.

2.1.2 Funcionalidade e finalidade

A noção de finalidade que aqui se propõe diz mais respeito às metas musicais do sistema religioso do que à função para a qual uma música é composta dentro do rito. Os documentos oriundos da Cúria Romana e da CNBB são unânimes quanto à funcionalidade do repertório, ou seja, quanto à relação estabelecida entre este e o rito religioso ao qual se destina. Parece, contudo, pertinente questionar se a relação de funcionalidade é realmente invariável. Considerando que a funcionalidade é uma relação estabelecida entre a prática musical e um contexto ou um lugar de memória, esta não parece invariável: do mesmo modo que missas são executadas como obras abertas fora de seu contexto original (ECO, 1971), em concertos, audições etc., o texto litúrgico também pode ser empregado em composições pensadas para outros usos que não o litúrgico, como é o caso da *Missa de Alcaçuz* de Danilo Guanais. Por outro lado, nada impediria seu uso, já que a letra empregada na composição respeita os cânones dos livros litúrgicos[95]. Do mesmo modo, a existência de repertório composto para uso litúrgico no Conservatório Carlos Gomes[96], de Belém ou coletâneas de cantos sacros[97] editadas por colégios catarinenses sugerem o uso educacional, diverso da função original deste repertório. Os diversos documentos eclesiásticos analisados revelam divergências no tocante à destinação da música litúrgica, ou seja, sua finalidade dentro do rito: pode ser um louvor entregue a Deus, pode servir para animar a assembleia de fiéis, para gerar comunhão,

[95] Isto certamente não exime quem assim optar, das críticas, como o uso do latim na composição, que dificultaria a compreensão da assembleia de fiéis ou a não-participação desta, uma vez que o coro e solistas se encarregam de sua execução. Este juízo não deixa de ser, contudo, uma análise, que parte dos referenciais de quem os realiza e não uma proibição em si para a execução do repertório.

[96] Podem ser citadas as *Matinas de Natal*, do padre José Maria Xavier, *O Salutaris*, de Palestrina, duas missas de Lorenzo Perosi, uma de Filippo Capocci, uma do padre José Geral de Souza, uma Ladainha ao Sagrado Coração de Jesus, do padre João Batista Lehmann, dentre outros exemplos. O fato de integrar a biblioteca do conservatório não pressupõe necessariamente seu uso em aulas, mas ao menos aponta para esta possibilidade. Outra possibilidade de comprovação igualmente difícil é que discentes e/ou docentes do conservatório tenham executado tais obras em ritos católicos.

[97] Trata-se de duas coletâneas de motetos e cantos religiosos populares que foram localizadas no acervo musical da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis: *Laudate* (COLLEGIO "CORAÇÃO DE JESUS" DE FLORIANOPOLIS, 1922) e *Cantate Dominum canticum novum* (GYMNASIO CATHARINENSE, 1926a; 1926b). Imaginando-se que o uso destas coleções se dava em ambiente escolar, talvez fosse empregado em aulas de música, de educação religiosa ou em missas privadas dos colégios.

para estabelecer vínculos humanos, laços com o Divino e, porque não, afirmar com maior ou menor intensidade interesses institucionais hegemônicos. Segundo Pio X:

> A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene, participa do seu fim geral, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis. A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitem mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §1º).

Ao explicar o documento de Pio X, Röwer (1907, p.32) viu na funcionalidade a sacralidade do gênero: "A santidade da música sacra é consequência da relação desta com o culto divino". Quanto à finalidade, distinguiu o fim primário do fim secundário. O franciscano entendia por primário a *glorificação de Deus*, enquanto o secundário, a *santificação e edificação dos fiéis*. Nesta distinção percebe-se, entretanto, a centralidade da Igreja institucionalizada. Se comparada à concepção auto-organizada do catolicismo tradicional, é possível afirmar que a finalidade da música sacra era essencialmente institucional: "A música, se em tudo corresponde à vontade da Igreja e é devidamente executada, atrai necessariamente graças divinas sobre os cantores e assistentes – eis a santificação; ao mesmo tempo penetra o coração e excita e aumenta a verdadeira devoção – eis a edificação" (RÖWER, 1907, p.29). Vinte e cinco anos após o documento de Pio X, a Constituição Apostólica "*Divini Cultus*" de Pio XI trouxe instruções para garantir uma participação mais ativa dos fiéis na liturgia por meio do canto. O resgate de uma tradição medieval, portanto, muito mais antiga que o *motu proprio* serviu como embasamento para esta meta[98].

---

[98] "Daqui a íntima união que há entre o dogma e a liturgia, semelhante àquela entre o culto cristão e a santificação do povo. Por isso, Celestino I ensinava já que o canon da fé se encontrava expresso nas venerandas fórmulas da liturgia, e escrevia: "As normas da fé ficam estabelecidas pelas normas da oração. Os pastores da grei cristã desempenham a missão que se lhes há encomendado, e, portanto, advogam ante a divina clemência pela causa do gênero humano, e quanto pedem e oram, fazem-no acompanhados dos gemidos de toda a Igreja".
Participação do povo na Liturgia e no Canto, antigamente
"Estas orações coletivas, que primeiro se chamaram opus Dei, e depois officium divinum, como dívida que devia ser paga diàriamente ao Senhor, durante os primeiros séculos da Igreja, faziam-se de dia e de noite com grande concurso de fiéis. E é indizível o quão admiravelmente ajudavam aquelas ingênuas melodias, que acompanhavam a sagradas preces e o Santo Sacrifício, a incendiar a piedade cristã no povo. Foi então, especialmente nas vetustas basílicas, onde Bispos, Clero e povo se alternavam nos divinos louvores, quando, como reza a História, muitos dos bárbaros se educaram na civilização cristã. Ali, no templo, era onde o próprio opressor da família cristã sentia melhor o valor e a eficácia do dogma da comunhão dos santos. Assim, o Imperador ariano Valente ficou como que anonadado [chocado] ante a majestade com que São Basílio celebrou os divinos mistérios; e em Milão os hereges acusavam Santo Ambrósio de enfeitiçar as turbas com o canto dos seus hinos litúrgicos; e o certo é que aqueles mesmos hinos comoveram tanto Santo Agostinho que o fizeram decidir-se a abraçar a fé de Cristo. Foi também nas igrejas, onde quase todos os cidadãos formavam como que um imenso coro, o sítio em que os próprios artistas, arquitetos, pintores, escultores e literatos aprenderam da liturgia aquele conjunto de conhecimentos teológicos que hoje tanto resplandecem e se admiram nos insignes monumentos da Idade Média" (DIVINI CULTUS SANCTITATEM, 1928).

Deste modo, percebe-se que a finalidade de participação ativa dos fiéis por meio do cantochão pode ter interpretações diversas, do ponto de vista de restaurações ou florescimentos: pode representar a busca por um florescimento que somente haveria de se concretizar plenamente nos serviços litúrgicos, no Brasil, após o Concílio Vaticano II ou uma tentativa de renascimento de um canto participativo que há séculos poderia ter caído em parcial esquecimento pelos fiéis. Para Steuernagel, no gênero gregoriano residia a máxima funcionalidade litúrgica da música, insinuando o autor, neste sentido, uma decadência da funcionalidade do repertório ao longo da história:

> O que nos interessa é, primeiro, apontar a existência de uma tendência de afastamento entre a música sacra e sua funcionalidade litúrgica à medida que a história avança, de uma (ao menos aparente) total unidade no canto gregoriano – e por isso nos deteremos com mais atenção a este repertório – até um divórcio como regra oficial a partir da primeira metade do século XIX, quando da reafirmação do canto gregoriano como a música litúrgica por excelência (por influência do movimento ceciliano e das reformas de Solesmes como já ficou dito acima) e correlata aceitação da música sacra como paralitúrgica, inexeqüível na Igreja como regra. Conscientes de que há exceções, tanto no sentido de música sacra medieval inadequada para a liturgia quanto de música moderna ou mesmo contemporânea escrita para uso na Igreja, basta-nos, através de algumas incursões pontuais, identificar esta inclinação como regra (STEUERNAGEL, 2008, p.22).

Esta postura parece questionável se a função litúrgica do canto for considerada dentro da realidade dos fiéis, ou seja, de seu conhecimento do idioma, da maneira de executar este gênero e, consequentemente, de sua participação. Assim, o cântico espiritual ou canto religioso popular parece melhor reproduzir, no presente, a característica de participação coletiva nas cerimônias religiosas – aspecto inquestionável, aliás, nas manifestações do catolicismo popular. Talvez por isto se explique que, nas práticas musicais locais, seu uso tenha sido constatado em diversos acervos, já em inícios do século XX. Pio XII parece ter adotado o caráter mais progressista dentre os pontífices – sem deixar de mencionar, entretanto, o valor do cantochão e os cuidados com os gêneros modernos – e propôs, na ampliação do uso do canto religioso popular, a reforma pretendida por Pio XI. Na Carta Encíclica "*Mediator Dei*" reconheceu que não somente a música sacra recebeu impactos das modificações da liturgia, mas também foi capaz de modificá-la. Em outras palavras, na relação estabelecida entre as artes e a religião, houve uma realimentação positiva nos dois sistemas, artístico e religioso. As artes implicaram mudanças nos paramentos dos sacerdotes, a produção da estatuária sacra, pinturas, vitrais e objetos litúrgicos, ao passo que a arquitetura influenciou a disposição dos participantes no interior dos templos, o posicionamento do coro e até mesmo a acústica musical, elemento que viria a ser explorado musicalmente por diversos compositores. Como se verá nos próximos capítulos, há quem defenda que a simplificação

decorrente da Restauração musical foi a principal base para as mudanças oficializadas no Concílio Vaticano II (ENOUT, 1964). Sobre a relação entre a liturgia e as artes, lê-se na Encíclica de Pio XII:

> Também facilmente se compreende como o progresso das belas artes, especialmente da arquitetura, da pintura e da música tenham influído não pouco sobre a determinação e a diversa conformação dos elementos exteriores da sagrada liturgia. [...] A excelsa dignidade dessa oração da Igreja deve corresponder a intensa devoção da nossa alma e, visto que a voz do orante repete os poemas escritos por inspiração do Espírito Santo, que proclamam e exaltam a perfeitíssima grandeza de Deus, é ainda necessário que a essa voz se junte o movimento interior do nosso espírito para fazer nossos aqueles mesmos sentimentos com os quais nos elevamos ao céu, adoramos a santíssima Trindade e lhe rendemos os devidos louvores e ações de graças: "Devemos salmodiar de modo que a nossa mente concorde com a nossa voz". (140) Não se trata, pois, de uma recitação somente, ou de um canto que, embora perfeitíssimo segundo as leis da arte musical e as normas dos sagrados ritos, chegue apenas ao ouvido; mas sobretudo de uma elevação da nossa mente e da nossa alma a Deus para que nos consagremos, nós e todas as nossas ações, a ele, unidos com Jesus Cristo. O que dissemos da música, se aplica às outras artes e especialmente à arquitetura, à escultura e à pintura. Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionados; mas, evitando com sábio equilíbrio o excessivo realismo de uma parte e o exagerado simbolismo de outra, e tendo em conta as exigências da comunidade cristã, mais do que o juízo e o gosto pessoal dos artistas, é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, se esta serve com a devida reverência e a devida honra aos sagrados edifícios e ritos; de modo que ela possa unir a sua voz ao admirável cântico de glória que os gênios cantaram nos séculos passados a fé católica (MEDIATOR DEI – PO, 1947, §50,131).

Já a Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*", que sintetizou as disposições do Concílio Vaticano II sobre a liturgia parece ter assumido caráter menos progressista que o documento de Pio XII, pois dedicou espaço ainda maior à tradição. Neste documento, foi determinado que a autoridade local – no caso brasileiro, a CNBB – teria competência para realizar as adaptações decorrentes das decisões do Concílio[99] no tocante à música. Sobre as relações de finalidade e funcionalidade:

> 112. A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene.
> Não cessam de a enaltecer, quer a Sagrada Escritura (42), quer os Santos Padres e os Romanos Pontífices, que ainda recentemente, a começar em S. Pio X, vincaram com mais insistência a função ministerial da música sacra no culto divino.
> A música sacra será, por isso, tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à ação litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como fator de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas. A Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas autênticas de arte, desde que dotadas das qualidades requeridas.

[99] "39. Será da atribuição da competente autoridade eclesiástica territorial, de que fala o art. 22 § 2, 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, dentro dos limites estabelecidos nas edições típicas dos livros litúrgicos e sempre segundo as normas fundamentais desta Constituição (SACROSANCTUM CONCILIUM, 1963)."

> O sagrado Concílio, fiel às normas e determinações da tradição e disciplina da Igreja, e não perdendo de vista o fim da música sacra, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis, estabelece o seguinte:
> 113. A ação litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada de modo solene com canto, com a presença dos ministros sagrados e a participação ativa do povo (SACROSANCTUM CONCILIUM, 1963).

Três documentos da CNBB, *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil* (1976), *A música litúrgica no Brasil* (1998) e *Canto e música na liturgia pós-Concílio Vaticano II* ([2004]), podem dar uma dimensão da finalidade da música litúrgica. Em *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*, o canto é um elemento que colaboraria com a renovação da liturgia, cooperando com a construção de uma identidade latino-americana da Igreja:

> Uma das melhores expressões da participação (dos fiéis) na missa é a MÚSICA LITÚRGICA. Onde há manifestação de vida comunitária há canto; e onde há canto, celebra-se a vida. Por isso, no Brasil, a renovação litúrgica tem alcançado um de seus pontos mais positivos, pela criação de uma música litúrgica em vernáculo que tem procurado corresponder ao sentimento e à alma orante do nosso povo, fazendo-o participar das funções litúrgicas de modo expressivo e autêntico (CNBB, 1976, p.1).

Neste ponto fica clara a relação de finalidade institucional – ainda que mais fluida que a de funcionalidade por se basear em interpretação – da prática musical como elemento constitutivo de identidade local, um elemento de renovação contra a ortodoxia (POLLAK, 1989). Já em *A música litúrgica no Brasil*, a preocupação com a participação ativa dos fiéis na liturgia proposta pelo Concílio Vaticano II foi relembrada e a finalidade do canto litúrgico foi assim definida:

> 6. A experiência universal prova que o canto cria comunidade, liga as pessoas entre si, e mais eficazmente as põe em sintonia com o Mistério, com Deus. Podemos verificar que no Brasil, em nossa Igreja Católica, dentro do processo da renovação litúrgica, vem-se fazendo grande esforço para criar uma música na linguagem do povo, enraizada tanto na tradição bíblico-litúrgica quanto na nossa experiência eclesial latinoamericana e brasileira e na cultura musical do nosso país, na variedade cultural de suas regiões (CNBB, 1998, p.7).

Finalmente, em *Canto e música na liturgia pós-Concílio Vaticano II* (CNBB, [2004]), a funcionalidade e a finalidade da prática musical litúrgica foi expressa sob as perspectivas teológica, litúrgica, pastoral e estética. No primeiro ponto de vista, a música "brota da vida da comunidade de fé", "reflete necessariamente o Mistério da Encarnação do Verbo e, por isso mesmo, assume as características culturais da música de cada povo, nação ou região", "se enraíza na longa tradição bíblico-litúrgica judaica e cristã" e da "tradição recebe a seiva que lhe garante a identidade" e "se insere na dinâmica do memorial, própria e original da tradição judaico-cristã". Seu papel é também pedagógico, "de levar a comunidade celebrante a penetrar sempre mais profundamente o Mistério de Cristo" e "brota da ação do Espírito Santo" para expressar "a natureza e sacramentalidade da Igreja, Povo de Deus, Corpo de

Cristo, na diversidade de seus membros e ministérios, já que há diversidade de dons, mas o Espírito é o mesmo".

> II – Do ponto de vista litúrgico:
> 1) A Música Litúrgica autêntica traz consigo o selo da participação comunitária. [...]
> 2) A Música Litúrgica manifesta o caráter ministerial de toda a Igreja, corpo de Cristo, ao mesmo tempo, uno e diverso, com membros e funções diferentes, se bem que organicamente convergentes: nem todos, a todo momento, fazem tudo.
> 3) A Música Litúrgica é música ritual. Como tal, ela tem um caráter exigentemente funcional, precisando adequar-se à especificidade de cada momento ou elemento ritual de cada tipo de celebração, à originalidade de cada Tempo Litúrgico, à singularidade de cada Festa.
> 4) A Música Litúrgica está a serviço da Palavra. Sua grande finalidade é, portanto, realçar a Palavra emprestando-lhe sua força de expressão e motivação [...].
> 5) A Música Litúrgica expressa o mistério pascal de Cristo, de acordo com o tempo do ano litúrgico e suas festas.
> III - Do ponto de vista pastoral:
> 1) [...] por um lado, encarna as finezas e cuidados do Bom Pastor para com seu rebanho. Quem exerce algum tipo de ministério litúrgico [Cabe-lhe, portanto,] ajudar na escolha, no aprendizado e na utilização do repertório mais conveniente, mas também cuidar oportunamente da formação litúrgico-musical da assembléia.
> 2) [...] por outro lado, reflete aquela solidariedade que caracteriza os discípulos de Cristo [...]
> 3) A Música Litúrgica, enfim, é fruto da inspiração de quem vive inserido(a) no meio do povo e no seio da comunidade eclesial [...]
> IV – Do ponto de vista estético:
> 1) A Música Litúrgica, em todos os seus elementos, palavra, melodia, ritmo, harmonia... participa da natureza simbólica e sacramental da Liturgia cristã, celebração do Mistério de Cristo.
> 2) [...] ao mesmo tempo, brota da cultura musical do povo, de onde provêm os participantes da assembléia celebrante. Nesta cultura, então, é que, prioritariamente, busca e encontra os gêneros musicais que melhor se encaixem na variedade dos Tempos Litúrgicos, das Festas e dos vários momentos ou elementos rituais de cada celebração: toda linguagem musical é bem vinda, desde que seja expressão autêntica e genuína da assembléia.
> 3) [...] privilegia a linguagem poética.
> 4) [...] prioriza o texto, a letra, colocando tudo mais a serviço da plena expressão da palavra, de acordo com os momentos e elementos de cada rito: uma coisa é musicar um texto para canto de abertura, outra é musicar um texto como salmo responsorial; uma coisa é musicar uma aclamação ao Evangelho [...]
> 5) A Música Litúrgica é chamada a realizar perfeita simbiose (combinação vital) entre a palavra (texto, letra) e a música que a interpreta. [...]
> 6) A Música Litúrgica prescinde de tensões harmônicas exageradas. A riqueza de expressão do sistema modal do canto gregoriano e a grandiosidade da polifonia sacra continuam sendo referenciais inspiradores para quem se dedica ao fazer litúrgico-musical.
> 7) A Música Litúrgica, ao ser executada, embora se destine a ser expressão autêntica de tal ou qual assembléia, prima por manter-se fiel à concepção original do(a) autor(a), conforme está expressa na partitura, sob pena de perder as riquezas originais da sua inspiração e, conseqüentemente, empobrecer-lhe a qualidade estética e densidade espiritual (CNBB, [2004], passim).

Como se observa, ao longo dos cento e dez anos em que distam o *motu proprio* de Pio X e a renúncia de Bento XVI, as concepções acerca da funcionalidade da música apresentam maior continuidade, ao passo que aquelas relativas à finalidade parecem mais divergentes e apontam, em alguns pontos, para a ruptura. Também os passados resgatados para justificar as

compreensões desta ou daquela finalidade no presente, bem como os repertórios que servem de inspiração às composições do presente variam. O último documento analisado está ligado diretamente ao primeiro: no centenário do *motu proprio* de Pio X, João Paulo II buscou na conciliação entre as diferentes tradições – anterior e posterior ao Concílio – uma resposta à questão da finalidade do canto litúrgico.

> Em conformidade com os ensinamentos de São Pio X e do Concílio Vaticano II, é preciso sublinhar acima de tudo que a música destinada aos sagrados ritos deve ter como ponto de referência a santidade: ela, de fato, "será tanto mais santa quanto mais estreitamente for unida à ação litúrgica". Por este exato motivo, "não é indistintamente tudo aquilo que está fora do templo (*profanum*) que é apto a ultrapassar-lhe os umbrais", afirmava sabiamente o meu venerável Predecessor Paulo VI, comentando um decreto do Concílio de Trento e destacava que "se não se possui ao mesmo tempo o sentido da oração, da dignidade e da beleza, a música instrumental e vocal impede por si o ingresso na esfera do sagrado e do religioso". Por outro lado, a mesma categoria de "música sacra" recebeu hoje um alargamento de significado, a ponto de incluir repertórios que não podem entrar na celebração sem violar o espírito e as normas da mesma Liturgia (QUIRÓGRAFO NO CENTENÁRIO DO MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI, 2003, §4).

Do ponto de vista prático do entrelaçamento entre música e liturgia, a prática musical anterior ao Concílio Vaticano II constitui ainda, em muitos pontos, um conhecimento parcial: se por um lado é possível traçar uma história da liturgia ideal ou da *representação* da liturgia nos documentos institucionais, por outro, a reconstituição da história de como esta liturgia se dá na prática – história do culto – é particularmente difícil por falta de descrições detalhadas. A descrição feita por Carvalho Filho (2012) da cerimônia de sagração da capela e do altar-mor da Igreja do Senhor do Bomfim pelo arcebispo de Olinda – em substituição ao Primaz – D. Miguel Lima Valverde, em 1923, constitui uma das raras exceções a esta regra. A funcionalidade da música nesta cerimônia foi bastante detalhada, dando a noção de sua relevância e de sua íntima ligação com o rito litúrgico[100] e até mesmo com a procissão da imagem do Senhor do Bomfim que o sucedeu[101].

---

[100] 1. O coro cantava responsórios e antífonas do lado de fora da igreja enquanto o sagrante deu três voltas em torno do templo aspergindo-o; 2. O arcebispo adentrou o templo acompanhado somente daqueles que o tinham de servir no altar, "entre eles, o coro e o pedreiro que prepararia a argamassa para cimentar o sepulcro das relíquias"; 3. "Chegando D. Miguel ao centro da nave entoou o hino – '*Veni creator Spiritus*' seguindo-se a ladainha de todos os santos e o cântico de Zacharias: - '*Benedictus Dominus Deus Israel*' etc."; 4. Após o sagrante ter recitado a antífona *Introbio ad altare Dei*, o coro cantou o salmo *Judica me, Deus*; 5. Graças ao "copioso aguaceiro" que caiu, ao invés de se contornar três vezes a capela com as relíquias dos santos, foi feita uma procissão interna "pelos corredores cantando-se o *Kyrie Eleison*"; 6. Ao entrar na capela depois de benzer as portas, o sagrante entoou a antífona *Ingredimini Sancti Dei*; 7. Durante a incensação do altar, o coro cantou o responsório *Dirigatur oratio mea sicut incensum*; 8. E em seguida, na unção do altar com o óleo dos catecúmenos, o coro cantou a antífona *Erexit Jacob* e o salmo *Quam dilecta tabernacula tua Domine virtutum*;
9. Entoaram-se ainda vários responsórios, antífonas e salmos; 10. O sagrante cantou a antífona *Alleluia! Veni sancte Spiritus* e o salmo *Exsurgat Deus* (CARVALHO FILHO, 2012, p.268-39).

[101] Na procissão de saída da imagem do Senhor do Bomfim, em 7 de julho, o povo entoou o *Hino do Senhor do Bomfim* – letra escrita pelo Dr. Egas Muniz Barretto de Aragão – pseudônimo de Pethion de Villar – e música do

Finalmente, é possível dizer que, seja qual for o passado invocado para justificar as opções contidas nos modelos dos documentos, a música litúrgica executada no presente é música do presente. A depender da finalidade com que o passado foi invocado, ela é capaz de reproduzir, ressignificar ou negociar com as diversas autocompreensões e metas institucionais, com as diferentes relações sociais e de controle possíveis no interior do sistema religioso local. Em contrapartida, a funcionalidade se revela uma relação mais estável, de maior continuidade em relação à história da liturgia.

2.1.3 Unidade, universalidade e o autóctone

Um momento específico da história foi cabal para revelar a diferença entre funcionalidade e finalidade da música litúrgica. No catolicismo ultramontano eurocêntrico, a unidade da composição musical e sua universalidade, prescritas pelo *motu proprio*, deveriam revelar a própria expectativa de unidade e indivisibilidade da Igreja institucionalizada frente ao espírito da Modernidade[102]. Como já foi dito, a existência da diversidade não pressupunha uma atitude de cooperação entre as diferentes vertentes do catolicismo no Brasil, tampouco prescindia de conflitos de memórias e identidades. Segundo Riolando Azzi (apud WERNET, 1987, p.17),

> Na história religiosa do Brasil estão presentes duas formas básicas de catolicismo: o catolicismo tradicional e o catolicismo renovado. Entre as principais características do catolicismo tradicional podemos indicar as seguintes: é luso-brasileiro, leigo, medieval, social e familiar. O catolicismo renovado, por sua vez, apresenta as seguintes características: é romano, clerical, tridentino, individual e sacramental.

De certo modo, é possível pensar que o catolicismo tradicional mais bem se adequava à realidade da Colônia. Como fruto de um crescimento que beirava o natural,

---

Tenente João Antonio Wanderley, composta em 1923 (WANDERLEY, SALLES, [19--]). Na "cerimônia do dia 8" este hino que guarda características de canto religioso popular foi entoado ao ofertório acompanhado por orquestra sob a regência do maestro R. Domenech. Esta informação parece particularmente relevante para que se note a diferença entre as normas escritas e a funcionalidade da liturgia, já que muito antes da Encíclica "Mediator Dei" de Pio XII – de 1947 – cânticos espirituais poderiam ser integrados à liturgia das missas solenes. Note-se que existem dois hinos do Senhor do Bomfim, um cívico e outro religioso: o "religioso [...] se tornou menos difundido que o primeiro. Dentre as razões, o 'Especialista em música religiosa da Bahia, Pablo Sotuyo defende que o hino cívico se tornou mais popular que o religioso por fazer referência direta à vitória do povo na luta pela Independência do Brasil na Bahia, como faz questão de frisar. "Embora tenham sido criados dois poemas e três melodias, homônimas, todas chamadas hino ao Senhor do Bonfim, a de caráter cívico passou a ser entoada em diversas comemorações realizadas no Estado. Dessa forma, a letra de Villar caiu no esquecimento, e o poema de Arthur de Salles virou quase o hino oficial da Bahia', avalia Pablo Sotuyo, doutor em música pela Ufba." (AZEVEDO, 2012).

[102] A unidade e a universalidade pensadas como princípios gerais de composição não se referem diretamente à unidade da obra de arte, que aqui será abordada no aspecto musical da forma, mas à concepção de unidade, de um único gênero musical em oposição à diversidade, do mesmo modo que a ideia de um gênero pretensamente universal que pode opor-se aos gêneros locais. A concepção de unidade proposta no pensamento ultramontano como substituição da realidade plural e multifacetada por outra "nova, positiva e absolutamente única" conforme definiu Gaeta (1997) está no centro desta discussão.

> O caráter social e familiar o catolicismo tradicional é percebido na estreita interpenetração com a vida social e familiar. A religião era o núcleo firme da convivência da sociedade. Foi ela que impregnou todas as manifestações da vida social e comunitária. As festas e manifestações religiosas constituíam uma forma de reunião social, verdadeira expressão comunitária, sobretudo nas regiões rurais com os seus engenhos e fazendas isolados. O sagrado e o profano andavam unidos e juntos. As procissões e festas religiosas quebravam a monotonia e a rotina da vida diária, sendo muitas vezes uma das poucas oportunidades para o povo se distrair e divertir. [...] Fica evidente que esse catolicismo tradicional, quase que desligado da estrutura hierárquica da Igreja institucionalizada, controlado pelos "Grandes da Terra", se ajustava perfeitamente à sociedade colonial, na qual a grande propriedade se constituía em centro de vida, ponto de convergência, unidade de produção, ou, como diz Caio Prado Júnior, unidade econômica, social, administrativa, e até certa forma religiosa (WERNET, 1987, p.25).

A leitura de Evandro Faustino (1996) leva a questões inevitáveis: seria realmente possível separar as duas vertentes de catolicismo, tradicional e renovado, ao longo da história e no presente? Se sim, até que ponto o catolicismo ultramontano conseguiu realmente silenciar as memórias do catolicismo tradicional? Uma resposta a esta questão que não recorra a simplificações heurísticas ou a retóricas holistas parece impossível, pois não importa somente o conteúdo da "Revelação" transmitido de acordo com os modelos, mas a forma como o receptor o assimila em seu universo particular de significados para as *representações* oficiais. Parece que somente Pio XII se mostraria sensível à diversidade de fiéis ao concluir que:

> Não poucos fiéis, com efeito, são incapazes de usar o "Missal Romano" ainda quando escrito em língua vulgar; nem todos são capazes de compreender corretamente, como convém, os ritos e as cerimônias litúrgicas. A inteligência, o caráter e a índole dos homens são tão vários e dissemelhantes que nem todos podem igualmente impressionar-se e serem guiados pelas orações, pelos cantos ou pelas ações sagradas feitas em comum. Além disso, as necessidades e as disposições das almas não são iguais em todos, nem ficam sempre as mesmas em cada um (MEDIATOR DEI – PO, 1947, §98).

Pio X, ao contrário, prescreveu um modelo ultramontano ideal de música litúrgica, que fosse universal e capaz de representar a unidade da Igreja e que se constatava no cantochão[103]:

> Deve ser *arte verdadeira*, não sendo possível que, doutra forma, exerça no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua liturgia a arte dos sons. Mas seja, ao mesmo tempo, *universal* no sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

A forte contraposição entre os posicionamentos dos dois pontífices só pode ser compreendida

[103] Para o franciscano Basílio Röwer (1907, p.40), a universalidade pretendida por Pio X a partir de modelos seguramente europeus poderia ser sintetizada em um gênero musical: Se a conveniência e mesmo a necessidade exigem que haja na Igreja um canto exclusivamente eclesiástico, a unidade da fé requer que este canto seja *universal*. Como "há uma só crença, uma caridade, um batismo, um só Deus e Pai de todos,' [sic] há também um só sacrifício com que o nome de Deus é glorificado 'desde o levantar do sol até ao poente.' Não há outra música vocal que exprima tão bem esta unidade como o *canto-chão*".

se analisado o processo de *aggiornamento*, pelo qual passava a Igreja ao tempo de Pio XII: neste momento histórico a Igreja Católica tolerava a diversidade das culturas não-europeias, mas somente com o Concílio Vaticano II esta tolerância se tornou equiparação, ou seja, o reconhecimento do mesmo valor (MONTERO, 1992). Subsistia, entretanto, no plano das práticas musicais anteriores ao Concílio, a diferença entre a representação oficial e o modelo legado pela tradição, que, segundo Brandão (1981, p.40; 88):

> Várias vezes terá sido possível notar que, por debaixo das palavras universais da linguagem cristã, a Folia canta uma espécie de crônica da vida camponesa. Mais do que isso, a "cantoria" conduz, passo a passo, as ações das pessoas, definindo quem são, o que estão fazendo e o que está acontecendo, por causa do que se faz. [...]
> Fora do contexto simbólico do mundo camponês seria difícil imaginar que um sonho com uma mãe devedora, por um filho devoto, a um santo violeiro, pudesse mobilizar inúmeras pessoas durante toda uma noite de rezas e orações coletivas.

No ambiente de controle normativo, o conflito entre memórias era inevitável: de um lado, a que se desenvolveu localmente e se transmitia pela tradição; do outro, as grandes memórias organizadoras, que legitimavam as prescrições e proibições dos documentos. O lado vencedor e a extinção do vencido pareciam anunciados pelos mecanismos de controle do tipo racional-legal. Observou-se, entretanto, uma sobrevivência marginalizada do catolicismo popular e uma recepção negociada do modelo restaurista ao invés de uma ampla e irrestrita adesão. Isto ficará claro ao longo do trabalho quando forem analisados os repertórios assimilados ou descartados, bem como as técnicas de composição empregadas pelos locais em face do modelo pré-composicional romano.

A abertura aos gêneros "nacionais" foi gradativa, mas bastante expressiva na Carta Encíclica "*Mediator Dei*", de Pio XII, que ampliou o uso litúrgico do canto religioso popular (MEDIATOR DEI – PO, 1947). Na Carta Encíclica "*Musicae sacrae disciplina*", o pontífice foi além, ao especificar:

> [...] cantos religiosos populares, escritos as mais das vezes em língua vulgar, os quais se originam do próprio canto litúrgico, mas, sendo mais adaptados à índole e aos sentimentos de cada povo em particular, diferem não pouco entre si, conforme o caráter dos povos e a índole particular das nações. [...] devem ser plenamente conformes ao ensinamento da fé cristã, expô-la e explicá-la retamente, usar linguagem fácil e melodia simples, fugir da profusão de palavras empoladas e vazias, e, finalmente, mesmo sendo breves e fáceis, ter uma certa dignidade e gravidade religiosa. [...] Por isso, embora, como dissemos, nas missas cantadas solenes não possam eles ser usados sem especial permissão da Santa Sé, todavia nas missas celebradas em forma não-solene podem eles admiravelmente contribuir para que os fiéis assistam ao santo sacrifício não tanto como espectadores mudos [...]
> Quanto às cerimônias não estritamente litúrgicas, tais cânticos religiosos, uma vez que correspondam às condições supraditas, podem contribuir de modo notável [...] e isso tanto nas Igrejas como externamente, especialmente nas procissões e nas peregrinações aos santuários, e do mesmo modo nos congressos religiosos nacionais e internacionais (CARTA ENCÍCLICA MUSICAE SACRAE, 1955, §30-31).

A aceitação da diversidade musical das diferentes culturas foi ampliada na Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*" (1963) que – preservou a ordem de importância do cantochão e polifonia, bem como incentivou o uso do canto religioso popular e – prescreveu:

> Em certas regiões, sobretudo nas Missões, há povos com tradição musical própria, a qual tem excepcional importância na sua 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 índole, segundo os art. 39 e 40. Por isso, procure-se cuidadosamente que, na sua formação musical, os missionários fiquem aptos, na medida do possível, a promover a música tradicional desses povos nas escolas e nas ações sagradas (SACROSANCTUM CONCILIUM, 1963, §119).

Dentro das prescrições de "*Sacrosanctum Concilium*", competiria à autoridade local dispor sobre a música sacra. Com a busca por um cristianismo de raízes locais capaz de refletir acerca da realidade social latino-americana – Teologia da Libertação –, as prescrições da CNBB se encaminharam no sentido da criação – e não o simples resgate – de uma música litúrgica genuinamente brasileira. A criação não pode, entretanto, prescindir absolutamente de modelos. Assim, as fontes para a construção da música autóctone ou a chamada *inculturação*[104] estavam nas manifestações do catolicismo popular, na música popular e nas raízes étnicas do povo brasileiro. A busca pela memória coletiva que havia sido desprezada durante a Romanização teve início na década de 1960, e contou com o trabalho conjunto de musicólogos e folcloristas. Em *Pastoral da música litúrgica no Brasil* lê-se:

> Outra conquista do trabalho musical renovador foi o encontro com os valores sócio-culturais e religiosos de nossa Música Autóctone. Norteados pelo Concílio (SC 119) e pelos Encontros Nacionais de Música Sacra, 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 uma progressiva independência face às melodias estrangeiras. [...] (CNBB, 1976, §1.1.8).

Autóctone foi o termo empregado por Tejada Gómez em seu *Manifesto del Nuovo Cancionero*, cancioneiro este que teria como características: "1. a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpretada pelo mercado via meios de comunicação; 2. a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos

---

[104] A expressão pode ser compreendida em dois contextos e de formas radicalmente diferentes, como demonstram Bina e Souza: 1. "O termo [inculturação] é usado pelos católicos desde a década de [19]30, embora em textos oficiais apareça somente na década de 70. [...] inculturação é um processo histórico que envolve o encontro do evangelho (fé cristã) com as diferentes culturas. Esse encontro estimula novas relações entre as pessoas e Deus, originando um processo de conversão individual e comunitária, cuja intenção é a vivência do evangelho sem trair o modo de ser, de atuar e de comunicar das pessoas dessa cultura que está entrando em contato com o evangelho" (BINA, 2006, p.65-66); 2. "Em dezembro de 1996, foi lançado o Projeto 'Rumo ao Novo Milênio', um documento que apontava claramente o objetivo de aumentar o número de católicos praticantes, ressaltando que a adesão religiosa não é mais uma mera herança familiar, dadas as possibilidades de fé ao alcance das pessoas. Passou-se a escrever e falar sobre *inculturação*, um termo que designa, dentre outras coisas, a disposição da igreja [sic] de assimilar práticas e símbolos profanos, sobretudo da vida urbana, a seu enredo religioso" (SOUZA, 2005, p.29).

como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones; 3. a proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares na América Latina" (GARCIA, 2005, p.1). Em relação aos aspectos musicais, o repertório autóctone ou *Nova canção* teve como florescimentos: "experimentação e fusão de gêneros, timbres e ritmos – como resposta às formas estereotipadas impostas pelo mercado – o tango para exportação e os ritmos estrangeiros" (GARCIA, 2005, p.5). No Brasil, acrescentam-se a tais elementos, os modos da música "regional" ou "música do Brasil de dentro" – regiões não-costeiras – que se uniram ao ritmo e ao timbre (VILELA, 2014, informação oral[105]) como elementos marcantes no florescimento de um novo repertório alheio à MPB e à Bossa Nova[106].

A música litúrgica autóctone deveria buscar no catolicismo de raiz local (catolicismo popular) a inspiração para a escrita de um novo repertório, capaz de integrar ao texto litúrgico ritmos e timbres brasileiros e revelar na letra dos cantos que passariam a se chamar "pastorais" a mobilização frente aos problemas constatados na realidade da Igreja local:

> [...] dentro do processo da renovação litúrgica, vem-se fazendo grande esforço para criar uma música na linguagem do povo, enraizada [...] na cultura musical do nosso país, na variedade cultural de suas regiões.
> A Bíblia, a vida do povo, a religiosidade popular e as raízes musicais populares têm sido consideradas como fontes de inspiração na composição do canto litúrgico.
> Na última década, surgiram cantos que correspondem mais à índole própria das diversas regiões e comunidades, significando um avanço no processo da inculturação, quanto aos textos, às melodias, aos ritmos e instrumentos. [...]
> A partir do Concílio, algumas intuições e critérios vão inspirando e provocando providencialmente toda uma renovação da música litúrgica: [...]
> Povo, na sua maioria, pobre, sem terra, sem emprego, sem estudo, assalariados ou autônomos de baixo poder aquisitivo, que carrega sobre seu dorso a pesada cruz da opressão e sofre as conseqüências de algum tipo de exclusão; gente para quem o Filho de Deus continua olhando com profunda compaixão, *porque são como ovelhas sem pastor* (Mt 6,34); gente que muitas vezes poderia fazer a pergunta do Salmo 137(136): *Como cantaremos a canção do Senhor em terra estranha?*...
> [...] Os *benditos* e toda folcmúsica religiosa não terão brotado de uma tal experiência de Deus, e não poderiam ser uma referência, um indicativo, para letristas e músicos? Aliás, nossa experiência cultural está aí a demonstrar com um sem-número de exemplos quanto o canto, a música, a dança, a festa, enfim, fazem parte do dia-a-dia dos pobres, do seu jeito alegre de crer, de esperar e resistir, apesar dos pesares e contratempos, na certeza de que *amanhã vai ser outro dia*!
> O canto litúrgico *não pode prescindir da experiência musical popular e folclórica*. Conseqüentemente, para criar uma música litúrgica inculturada, o caminho correto não é o de usar melodias existentes, transpondo-as para a liturgia com um novo texto, mas sim o de criar algo novo, trabalhando com as *constâncias melódicas, rítmicas, formais, harmônicas e instrumentais da música brasileira, levando em*

[105] Minicurso *Música popular brasileira: cânones e esquecimentos*, ministrado pelo prof. dr. Ivan Vilela durante o XIV Simpósio Internacional de Musicologia da UFG (SEMPEM), na Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, em 2014.

[106] Do mesmo modo que o tango artentino, estes gêneros eram considerados como sendo música para exportação, ou seja, tinham grande aceitação em países que não compartilhavam dos ideais políticos que embasavam a *Nova canção*. Assim, talvez parecesse menos globalizada e menos subserviente ao Capitalismo a música dos interiores, o que explicaria o papel de destaque que o baião e os benditos de Juazeiro do Norte (folcmúsica religiosa) lograram no repertório litúrgico.

> *conta a comunidade concreta, a cuja oração comunitária cantada o compositor queira servir* (CNBB, 1998, passim).

Estas orientações aproximaram definitivamente a música pastoral da *Nova canção* latino-americana[107]: além do engajamento social das letras, certo dualismo em relação ao repertório existente e florescimentos musicais relativos ao timbre, aos ritmos locais, da música popular não-hegemônica, o uso dos modos, não mais associados ao cantochão, mas à música nordestina demonstram tal aproximação[108]. Até mesmo o cantochão, cuja memória estava fortemente atrelada à Romanização e à restauração musical – música da "Igreja Opressora" – foi associado a um passado ideal e a lugares de memória, a fim de ser ressignificado:

> Ora, essa "sabedoria do povo" (folclore) pode nos ajudar a todos, comunidades, artistas e agentes litúrgico-musicais, a resgatar uma maior coerência, que no passado havia, quando se cantava o Canto Gregoriano, ao se repetir cada ano, em cada tempo litúrgico, em cada dia ou festa especial, os cantos próprios daquele tempo, daquele domingo, daquela solenidade. [...]
> O CANTO GREGORIANO AINDA FAZ SENTIDO?
> Com a introdução da língua vernácula, o repertório tradicional de música litúrgica (canto gregoriano e polifonia sacra) desapareceu quase por completo de nossas assembléias – com exceção de algumas Igrejas e/ou mosteiros que ainda os cultivam. [...] Em vários países há experiências de cantar cantos gregorianos, em vernáculo, com melodias compostas em estilo e tons modais [[109]] (CNBB, 1998, §291;345).

Apesar da reação negativa do dito catolicismo progressista latino-americano ao catolicismo tradicional, suas manifestações musicais serviram de inspiração para a criação do novo

---

[107] Autores na América espanhola exploraram há mais tempo a relação entre a TL e a canção de protesto (GUERRERO JIMÉNEZ, 1994; GERRERO PÉREZ, 2005; BELLO, 2012; CASTRO FONES, 2013). No Brasil, essa inter-relação era limitada, se insinuando em Piana (2007) e Correia (2008). Apesar de mais próximo do tema, o texto de Correia não é um trabalho acadêmico. O trabalho de Piana tem, por sua vez, um caráter mais abrangente, não enfocando os florescimentos musicais. Recentemente, o tema foi aprofundado no âmbito acadêmico-musical brasileiro com o trabalho *Do canto religioso popular à música autóctone* (DUARTE, 2014c), que recebeu menção honrosa na subárea de Musicologia no III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM.

[108] "Pastoral da música litúrgica no Brasil pode ser considerado uma síntese das propostas estéticas que passariam a orientar a música litúrgica católica de maneira hegemônica durante pelo menos três décadas. De acordo com este documento, figuravam entre os pontos positivos do trabalho renovador da música: 'o encontro com os valores sócio-culturais de nossa Música Autóctone', a busca de diversos compositores por uma 'criação mais genuína', 'visando uma gradativa independência face às melodias estrangeiras' por meio do aproveitamento das 'riquezas de nossa música: as constantes melódicas, harmônicas, formais e rítmicas da música folclórica e popular brasileira' e como 'conseqüência natural', o uso de instrumentos diversos do órgão e do harmônio, sendo citado o violão, que realizava "um acompanhamento espontâneo e simples, antes inexistente devido à legislação em vigor" (motu proprio de Pio X). Citando o já referido encontro de Medellín, os textos litúrgicos deveriam levar em conta 'a dimensão social e comunitária do cristianismo' e equilibrar 'o cunho contemplativo [...] com a mensagem engajada' que deveria transmitir (CNBB, 1976, p.3; 5-6)" (DUARTE, 2014c).

[109] Neste cenário de negociações da tradição musical gregoriana, merecem destaque os monges do Mosteiro da Ressurreição (Ponta Grossa – PR), que, além de executarem cotidianamente melodias de cantochão com a letra em vernáculo, realizaram gravações (RESSUSCITOU ALELUIA, 1998) e chegaram a publicar livros contendo tais cantos. Este processo de negociação da tradição tem, por um lado, o legado milenar do canto praticado nos mosteiros e, por outro, as propostas do Concílio Vaticano II, reforçadas ou ampliadas, no Brasil, pela CNBB. Note-se, entretanto, que inexiste, do ponto de vista hierárquico ou formal, a ligação com a CNBB, uma vez que os religiosos têm como organismo principal a Conferência dos Religiosos do Brasil (CRB).

repertório. No *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.52-53;58;63;65;67) se observa: anamnese[110], doxologia[111], saudação, bênção e despedida baseadas num *Bendito de São Miguel* e aclamações[112] da *Oração Eucarística V* baseadas em um *Bendito para pedir chuva*, além de outras manifestações do catolicismo popular (MARCHI, 1989, p.87) como a *cantoria do Terço* adaptada em um *Pai Nosso*, e duas modas de viola, como melodias da missa.

Se a criação de uma música autóctone representou uma reação ao modelo europeu, os efeitos do pensamento revolucionário se observaram particularmente em relação aos compositores de uma linhagem "erudita", que abandonaram a Comissão de Música Sacra da CNBB, por estarem alinhados a propostas consideradas "opressoras"[113] – dentre os quais, Osvaldo Lacerda. Assim, se observa uma clara ruptura entre o modelo do canto religioso popular, imposto pela via do controle normativo, e a música litúrgica autóctone, que passou a caracterizar o canto pastoral das décadas de 1970 e seguintes: o primeiro ainda se revelava próximo do padrão erudito europeu, ao passo que o segundo é um florescimento local, mais ligado à música popular, sobretudo à canção de protesto. Há de se observar, contudo, que, do mesmo modo que no Cecilianismo antecedente, a aproximação da música popular, a ampliação do acesso do repertório a instrumentos antes desprezados – por meio da cifragem e da simplificação das harmonizações – e do catolicismo tradicional não representaram necessariamente um florescimento vindo do povo[114]. Ao contrário, do mesmo modo que o

[110] Dentro da Oração eucarística, o texto "Eis o mistério da fé" entoado pelo celebrante – memória da última ceia e do sacrifício pascal – e respondido pelo povo com os textos "Anunciamos, Senhor, a vossa morte e proclamamos a vossa ressurreição. Vinde, Senhor Jesus!", "Todas as vezes que comemos deste pão e bebemos deste cálice, anunciamos, Senhor, a vossa morte, enquanto esperamos vossa vinda" e "Salvador do mundo, salvai-nos, vós que os libertastes pela cruz e ressurreição" (CNBB, [1991], p.52).

[111] Na Oração Eucarística, o texto do celebrante "Por Cristo, com Cristo, em Cristo, a vós, Deus Pai todo poderoso, na unidade do Espírito Santo, toda honra e toda glória, agora e para sempre" ao qual a assembleia geralmente responde com "Amém", mas nesta composição, com "Amém! Honra e louvor ao Pai, que em Cristo nos salvou" (CNBB, [1991], p.52-53).

[112] Respostas dadas pelos fiéis à Oração Eucarística.

[113] "Assim, a existência de uma comissão formada para pensar a música pós-conciliar no Brasil perdia seu sentido. Sob a nova ótica, os componentes da comissão estariam impondo uma cultura estranha a uma massa pouco estudada e desconhecedora dos códigos da cultura erudita, isto é, não se quebraria a relação dominador *versus* dominado" (AMSTALDEN, 2001, p.188).

[114] É possível observar a existência de publicações especializadas sobre a música litúrgica antes e após o Concílio Vaticano II, que retratam um caráter especializado, que se reflete nas concepções estéticas relativas ao repertório. Podem ser citadas como exemplos anteriores ao Concílio, na Espanha, *Tesoro Sacro Musical*, fundada pelo padre Luis Iruarrizaga (1891-1928) e *Música Sacro Hispana*, fundada pelo padre jesuíta Nemesio Otaño, em 1907 (MARCO, 1993, p.184-187). Um ano mais tarde, Furio Franceschini fundou, no Brasil, a revista *Musica Sacra*, publicada pelo Seminário Central de São Paulo. Os frades franciscanos Pedro Sinzig e Romano Koepe organizaram uma revista homônima, publicada pela editora Vozes, de Petrópolis, nas décadas de 1940 e 1950. Para divugar as ideias relacionadas ao canto participativo pós-conciliar, padre Joseph Gelineau dirigiu a revista *Eglise Qui Chante*, publicada pelo *Association Saint-Ambroise, para o canto do povo*, criada pelo padre David Julien. Todos os editores aqui mencionados eram, além de intelectuais, compositores.

Cecilianismo, a Romanização, a *Nova canção* e a Teologia da Libertação[115], a mudança nas metas musicais ocorrida no canto pastoral rumo às características da música autóctone partiu, como se verá daqui ao final do capítulo, de intelectuais e especialistas.

No plano hegemônico das mudanças, Amstalden (2001, p.187-194) apontou um gradativo afastamento em relação ao *motu proprio* de Pio X[116]: na década de 1960, as "melodias compostas e harmonizadas ainda tinham clara influência do canto gregoriano e do canto coral acompanhado de órgão", seu texto "não raramente eram salmos e trechos bíblicos, bem como traduções e paráfrases de antigos hinos latinos". Marcaram a produção da década de 1970 a cifragem das músicas e o consequente abandono das harmonizações a quatro vozes, donde resultou uma redução do número de acordes, uso de motivos curtos e notas repetitivas nas melodias, escritas em registro grave. Se a harmonia foi simplificada, o aspecto rítmico "tornou-se um pouco mais elaborado, incorporando um número maior de figuras pontuadas e sincopadas", que certamente correspondem aos ritmos populares brasileiros.

Ao se aproximar da década de 2000, Amstalden (2001, p.192) constatou que a prática musical reproduzia os "padrões individualistas que marcam a sociedade de consumo", resultando numa descartabilidade que inviabilizaria a construção de uma identidade católica no Brasil. Amstalden se referia à música associada principalmente às manifestações da Renovação Carismática Católica, mais próximas da música popular urbana do que dos regionalismos da música autóctone. Esta música mais individualista e sentimental parece aproximar a Igreja Católica do carisma tipicamente pós-industrial que De Masi (2000) apontou nas encíclicas de João Paulo II: longe de demonstrarem o engajamento ante a realidade com letras objetivas de crítica social, a relação subjetiva entre o fiel e a divindade assume lugar central no repertório.

No contexto de redução dos discursos identitários às devoções brancas do pontificado de João Paulo II – pautado somente pela necessidade de "unidade hierárquica e sacramental" –, o autóctone e o universal passariam a conviver em uma tolerância regrada.

---

[115] "Sabemos que 'a teologia da libertação é um corpo de textos produzidos a partir de 1970' (LÖWY, 2000, p. 56). Mas ela também é feita pelo povo e tem como base a fé que transforma a história. [...]A diferença entre os teólogos profissionais e os outros agentes da Teologia da Libertação está na linguagem. A linguagem dos teólogos profissionais é mais rebuscada, possuem maior rigor técnico, ao passo que a teologia popular tem uma linguagem mais expontânea [sic]" (NORONHA, 2012, p.185-186).

[116] Steuernagel (2008, p.17), apontou, entretanto, para a possibilidade de este processo não ter sido contínuo, mas ter apresentado movimentos de reação: "Percebe-se assim a tendência arcaizante nas opções musicais da Igreja católica. De fato, não é de se estranhar que muitas das composições sacras do século XX, especialmente na década de oitenta, voltaram-se ao arcaísmo como forma de gerar uma "sonoridade religiosa". [...] Este movimento pode ser compreendido como uma reação à integração da música popular contemporânea no repertório das missas católicas, especialmente dentro do movimento carismático" (STEUERNAGEL, 2008, p.17).

> O Sínodo Extraordinário dos Bispos realizado em 1985 – em comemoração e reflexão sobre os vinte anos do Concílio Vaticano II – realçou que a Igreja efetivamente se encontrava diante de uma crise que só poderia ser superada pelo reforço do centralismo. Também primou pela admissão de uma política inclusiva e valorativa de elementos regionais nas Igrejas locais, que tornou mais expressiva a convivência de grupos heterogêneos e até mesmo antagônicos em uma instituição que, sofrendo com a perda crescente de influência, poder e fiéis, implementou uma estratégia de manutenção e ampliação de seu público através da "tolerância" às inúmeras organizações religiosas e/ou leigas surgidas no pós-guerra, ressaltando a "variedade e a pluriformidade na unidade" (ZANOTTO, 2011, p.294-295).

A linha de ação pautada por uma tolerância regrada parece não ter sofrido radicais alterações no pontificado de Bento XVI. Deste modo, os dois últimos pontificados abordados nesta tese se revelam como um período de síntese, no qual, com vistas à conservação da unidade do catolicismo, a diversidade ganhou destaque, sobretudo nas práticas musicais. Neste cenário, continuidades foram exploradas e rupturas, reinterpretadas.

2.1.4 Os distintos gêneros na prática musical

Uma vez conhecidas as metas do sistema religioso que fundam os discursos e documentos da Igreja, a taxonomia dos gêneros musicais proposta por Pio X e as orientações para a produção do canto pastoral de características autóctones pós-conciliar, resta compreender como os distintos gêneros foram empregados na liturgia. Aqui se propõe uma classificação que não se baseia somente nos documentos eclesiásticos, mas que pareceu eficiente para a compreensão do desenvolvimento do repertório ao longo dos cento e dez anos abordados nesta tese.

Foram apresentados exemplos pontuais de cada gênero a fim de ilustrar suas características e sua presença nas fontes musicais consultadas. A maior ou menor incidência de cada um nos acervos, as memórias preservadas ou abandonadas e a preservação de repertórios específicos serão discutidas no quarto capítulo. Não se poderá afirmar, entretanto, que os dados encontrados nos acervos visitados correspondam à totalidade das práticas musicais do Estado em que cada acervo se encontra – nem mesmo da cidade –, ou seja, as fontes encontradas em cada acervo não são suficientes para determinar características locais de forma exaustiva. Esta impossibilidade se deve a algumas razões: a diversidade dos acervos no tocante às suas finalidades[117], à delimitação temporal, pelo fato de que nem todo o repertório foi preservado, seja pela perda natural das fontes, seja pela seleção de repertórios específicos, e ainda pelo fato de que as fontes empregadas nas práticas mais recentes – últimos trinta anos, pelo menos

[117] Foram visitados acervos musicais eclesiásticos, de particulares, de bandas, orquestras, de instituições voltadas para o ensino de música, de uma igreja específica, do mesmo modo que a reunião de partituras de uma diocese inteira e, finalmente, coleções focadas em compositores de um único Estado ou Região.

– ainda não terem chegado à maioria dos acervos. Se a análise no âmbito estadual seria parcial e não corresponderia à realidade, a somatória das fontes pode, ao menos, sugerir a recorrência de práticas em âmbito nacional e, por meio da comparação entre os modelos e a prática musical em sistemas locais, apontar para a continuidade de tradições musicais específicas. Monsenhor Guilherme Schubert escreveu em duas ocasiões (1967; 1980) sobre os distintos gêneros de música sacra. Na primeira, em um texto de caráter pastoral e, portanto, mais prescritivo, limitou os gêneros àqueles constantes no *motu proprio* de Pio X[118]: "Canto Gregoriano, Polifonia antiga e moderna, nos vários gêneros, acompanhamento e solos de órgão e outros instrumentos, canto popular" (SCHUBERT, 1967, p.4). Em um segundo momento, num texto de caráter mais analítico do que prescritivo, traçou os principais gêneros de música sacra, executados nas igrejas do Rio de Janeiro, em torno de 1910:

> I. *Em Latim*
> Era a língua oficial, obrigatória na Missa solene (cantada) e no Ofício (recitação do breviário), sendo usada também em outras partes.
> 1 — *Missa solene*:
> a) partes invariáveis: Kyrie — Glória — Credo — Sanctus — Benedictus — Agnus Dei. Por um motivo não completamente esclarecido chamaram então de "Missa" o conjunto de "Kyrie" e "Glória", enquanto "CREDO" significava um conjunto de "Credo — Sanctus — Benedictus — Agnus Dei". Talvez, porque as partes de um grupo eram executadas em música figurada e as demais em Cantochão. Quando a composição abrangia todas as 6 partes, era chamada de "Missa completa".
> b) partes variáveis para acompanhar o caráter particular da celebração: Natal — Páscoa — um Santo — pelos defuntos: Intróito — Gradual — Tractus — Aleluia — Seqüência (Dies irae... Stabat Mater...) Ofertório — Communio.
> Antes da Missa: Asperges me; Vidi aquam.
> 2 — *Ofício*: o breviário rezado e, em dias especiais, cantado pelos clérigos, alternando com o coral: Matinas — Laudes — Vésperas. As outras partes: Terça — Sexta — Noa — Completas, fora dos Mosteiros, só foram rezadas. Cada parte continha salmos — antífonas para estas ou isoladas (Salve Regina...) , hinos (Te Deum...) — cânticos (Benedictus... Magnificat...)
> 3 — *Bênção do Santíssimo*: Motetes para a exposição (O salutaris...), Tantum ergo.
> 4 — Ladainhas — Ave Maria — Veni Creator — Ecce sacerdos e outros.
> II. *Em Português*
> 1 — *Missa rezada*, "com cânticos": motetes mais ou menos apropriados ao seguimento litúrgico.
> 2 — *Ofício* "pequeno" de Nossa Senhora: aos sábados, em igrejas ou casas particulares, semelhante ao "grande" porém mais reduzido [...].
> 3 — *Devoções diversas*: Via Sacra, Festas de Deus, de Nossa Senhora, de Santos, que incluíam, além da Missa na manhã do dia estabelecido (vide supra), uma preparação feita durante vários dias em horário vespertino, celebrada com sermão

[118] Taxonomia semelhante foi adotada por Röwer (1907), ao explicar as disposições do *motu proprio*. Este texto de Schubert (1967) escrito ao tempo do Concílio Vaticano II, revela particular preocupação em relação aos florescimentos que surgiam, sobretudo em relação à música que deveria ser excluída dos templos: composições profanas quanto à sua natureza, composições mundanas quanto à execução ou que insinuassem "requebros" e outros movimentos, a música moderna de percussão, que careceria de um grande trabalho de "santificação" até ser aceita nos templos e tudo o que fosse capaz de deixar a "Comunidade orante" tão estupefata, "impedindo-a de praticar uma razoável e legítima piedade tradicional" (SCHUBERT, 1967, p.3). Não parece coincidência que, em tempos de experimentações e busca por novos caminhos – dentre os quais, a aproximação da Nova canção –, este texto tenha sido publicado no jornal da Arquidiocese de Mariana, conhecida até o presente pela preservação das tradições musicais e litúrgicas.

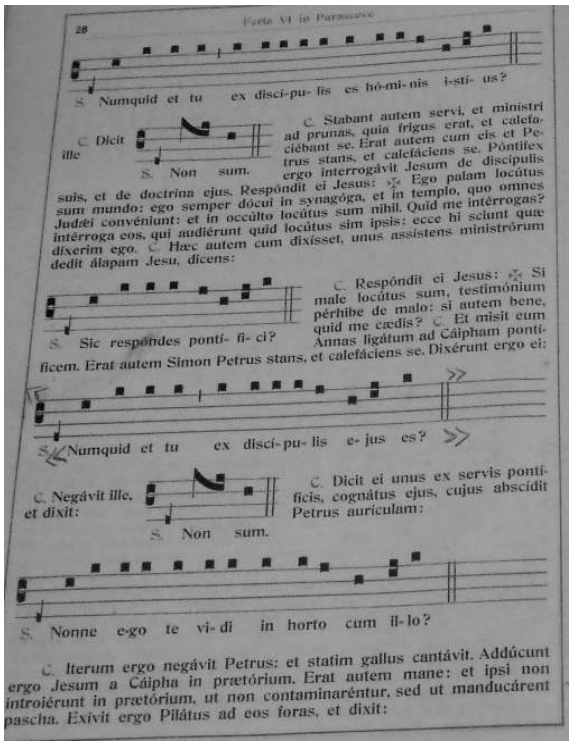
> (Ave Maria... Veni Creator...), ladainha, cânticos; terminando com a Bênção Eucarística. [...]
> 4 — *Procissões*: cânticos vários de acordo com o caráter da Procissão: Eucarística, de Penitência, da Semana Santa [...] (SCHUBERT, 1980, p.15-17).

Esta taxonomia fornece informações preciosas para a compreensão da função de cada gênero dentro da liturgia. Esta é, entretanto, a classificação baseada nas determinações oficiais. Isto não significa que Schubert desconhecesse o fato de a Igreja ser um sistema aberto e a eventual absorção de gêneros considerados profanos no interior dos templos, já que citou – alguns parágrafos adiante – a abertura, nos templos, aos temas musicais de Haendel, Dvorak, Rimsky-Korsakov, Wagner, Mascagni, temas de filmes e outros, em uma "marcha persistente que chegou até nossos dias, refreada durante alguns períodos de reforma, mas depois retomando seu lugar" (SCHUBERT, 1980 p.20).

A partir das classificações existentes (RÖWER, 1907; SCHUBERT, 1980), procurou-se elaborar um modelo que levasse em conta as diferentes autocompreensões hegemônicas do catolicismo, bem como as diferentes funções e finalidades da música na liturgia, ao longo dos cento e dez anos delimitados nesta tese. Assim, eventos contemporâneos ao texto de Schubert – canto pastoral de características autóctones – ou ainda em lento desenvolvimento – ascendência da Renovação Carismática Católica – foram contemplados na classificação aqui proposta. Partindo do *repertório fundador* – que serviu de inspiração ou modelo para a produção de novos gêneros, tanto pela via da tradição quanto do controle normativo –, com o objetivo de chegar ao presente, apresentaram-se, integrados à liturgia do catolicismo romano, doze gêneros: Cantochão; Polifonia clássica; Polifonia moderna; Cantos religiosos populares; Música instrumental; Música de uso paralitúrgico; Gêneros mistos; Cantos pastorais de características autóctones; Cantos pastorais não-autóctones; Cantos ligados à Renovação Carismática Católica; Música religiosa sem função litúrgica; e Repertório secular.

1. *Cantochão*: considerado o repertório fundador, poderia ocupar, de acordo com os documentos pré-conciliares, toda a liturgia sem a necessidade de qualquer outro gênero. Na prática, foi invariavelmente empregado nas partes cantadas exclusivamente pelos clérigos e permanece em vigor até o presente, sobretudo no *rectus tonae* das orações sacerdotais. A seguir, são apresentados exemplos de como o gregoriano foi registrado nas fontes musicais consultadas, nas notações moderna e neumática (Ex.1-2).

Ex.1. *Laudate Dominum*, canto gregoriano em notação moderna com acompanhamento (ANÔNIMO, *Canto gregoriano*, p.1). Localização da fonte: Centro de Documentação Musical de Viçosa.



Ex.2. Canto Gregoriano em notação neumática (CANTUS PASSIONIS, 1921, p.26). Localização da fonte: Biblioteca do Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro.

2. *Polifonia clássica*: polifonia do período renascentista. Incentivada com o mesmo interesse que o repertório fundador. Dentre seus autores, Giovanni Pierluigi da Palestrina tornou-se não somente um compositor-modelo nos documentos eclesiásticos, mas foi tratado pela historiografia da música religiosa como um herói (DUARTE, 2010b) ou como um referencial de "pureza" da música sacra, associado inevitavelmente ao cantochão e ao Concílio de Trento (Ex.3). É possível encontrar cópias de missas e motetos de Palestrina, no Brasil, em séculos anteriores ao XX, mas foi principalmente neste que sua figura veio a servir como modelo para

as prescrições do *motu proprio*. Além de Palestrina, outros compositores contemporâneos foram cantados no Brasil[119].

Ex.3. *Missa "Papae Marcelli"*, de Palestrina transcrita (arranjada) por Pagella (PRAENESTINUS, 1944, p.1). Localização da fonte: Museu Claretiano de Curitiba.

3. *Polifonia moderna*: nesta categoria figura toda a música vocal de uso litúrgico, composta para missas e ofícios[120], anteriormente ao Concílio Vaticano II, que não figure nas demais categorias anteriores. Note-se que as missas não se limitam ao Ordinário (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*), mas possuem também as partes chamadas de Próprio – que variam de acordo com o dia do ano litúrgico –, dentre as quais, o Intróito (hoje, canto de entrada), Ofertório, Comunhão e Saída (hoje, Canto final). Dentre os possíveis compositores que poderiam aqui figurar como exemplo da *polifonia moderna*, optou-se pelo mais representativo da geração dos restauristas, Lorenzo Perosi. Extremamente recorrentes nos acervos visitados, as missas de Perosi também estão, em parte, disponíveis *online*. O exemplo que segue é uma cópia manuscrita que se encontra no acervo musical do Museu Claretiano de Curitiba (Ex.4).

[119] Destacam-se as cópias anteriores ao Concílio da *Ave Maria*, de Tomás Luis de Victoria, ([19--]), que integram o acervo musical da Catedral de Nossa Senhora do Desterro, de Florianópolis. A composição de Victoria tem como tema inicial o cantochão de mesmo título e faz uso de contraponto imitativo.

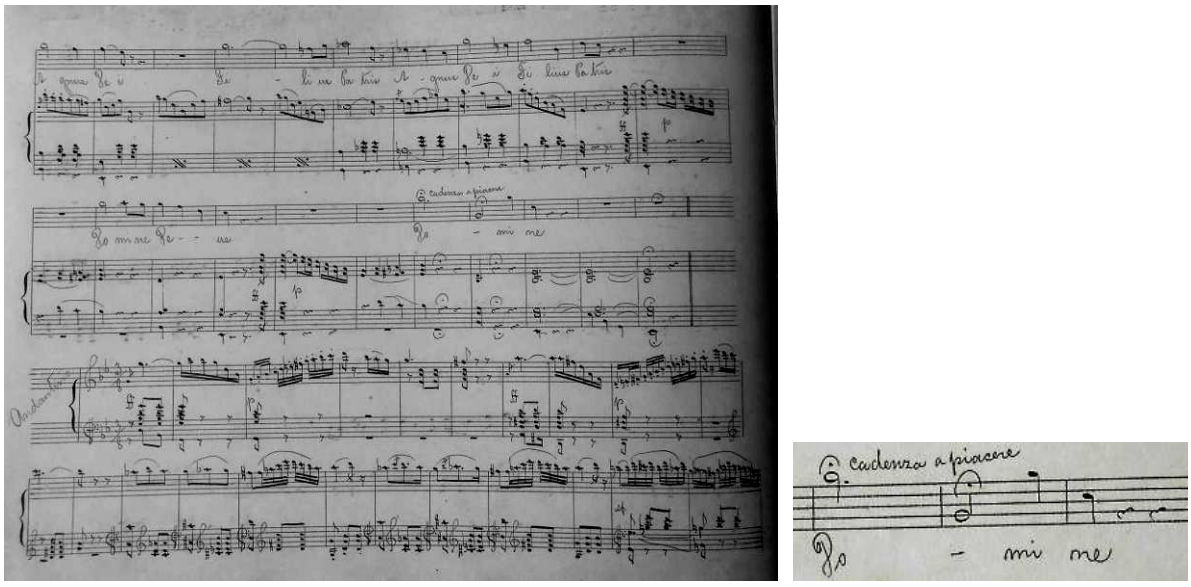
[120] Músicas compostas para o Ofício Divino foram encontradas em quantidade muito menor do que as missas (MAYER, 1853; BARBOSA, 1928). Após o Concílio, a prática dos ofícios parece ter se limitado ainda mais às casas de religiosos (SALTÉRIO MONÁSTICO, 2011; HINÁRIO MONÁSTICO, 2011): apesar da publicação de *Liturgia das Horas – Música* (2007), com caráter indistinto entre clero secular, regular e leigos, só se conhecem dois exemplos de práticas pós-conciliares dos ofícios que não estejam ligadas a seminários, a padres religiosos e freiras – Coral Gregoriano de Santos (SP) e Catedral de Nossa Senhora da Conceição, de Manaus.

Ex.4. *Missa de Requiem* de Lorenzo Perosi ([19--], p.1). Manuscrito pertencente ao acervo do Museu Claretiano de Curitiba.

Não se deve esquecer, entretanto, que a dita *polifonia moderna* incluía também os gêneros não aceitos por Pio X, mas que continuaram a ser executados no interior dos templos: as obras compostas com técnica compartilhada, ou seja, de características semelhantes à da ópera e da música sinfônica. Foram escolhidas como exemplos desta música "inadequada" às metas do sistema religioso a partir de 1903, partes vocais de 1ª voz e uma partitura para vozes e órgão, que se encontram no Centro de Documentação Musical de Viçosa: uma *Missa a três vozes*, de autor desconhecido (Ex.5) – cópia de 1905, por Randolpho Sant'Anna, em Viçosa-MG – e a *Missa de São Pedro de Alcântara*, de Elias Álvares Lobo, copiada em 1910 por Canoio Lisardo de Sousa (Ex.6) – portanto, presente na prática musical litúrgica do período aqui estudado –, com local indicado apenas como "Seminário" (datação e autoria da cópia pelo conjunto de partes) e uma *Missa* (Ex.7), de Luigi Felice Rossi, ([192-?]). Nos trechos selecionados, a primeira voz tem passagens virtuosísticas com arpejos ou rica ornamentação – sobre os textos "*Laudamus te*" e "*Domine Deus Agnus Dei*", respectivamente – que remetem diretamente à música teatral. Já na missa de Rossi, o baixo solista tem uma *cadenza a piacere* sobre o texto "*Domine*", do mesmo trecho destacado na missa de Elias Álvares Lobo.

Ex.5. Excertos do *Gloria* da *Missa a três vozes*, compositor não identificado. Parte de 1ª Voz. Note-se a ornamentação vocal. Cópia de Randolpho Sant'Anna (ANÔNIMO, *Missa a três vozes*, 1905, f.2v.). Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa – MG.

Ex.6. Excertos do *Gloria* da *Missa de São Pedro de Alcântara*, de Elias Álvares Lobo (1910, f.1-1v). Parte de 1ª voz bastante ornamentada. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa – MG.



Ex.7. Trecho do *Gloria* da *Missa* (*Kyrie*, *Gloria* e *Credo*) de Luigi Felice Rossi, ([192-?]). Notem-se a *cadenza a piacere* ao fim de um movimento interno (*Domine Deus*) do *Gloria* e a grande passagem instrumental virtuosística que o sucede. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa – MG.

4. *Cantos religiosos populares, motetos e hinos de uso litúrgico* (Ex.8). Este gênero sugere um conflito, tão logo se leia apenas as normas eclesiásticas, entre estas e as fontes musicais presentes nos diversos acervos pelo país: se o *motu proprio* de Pio X tratou do uso dos cantos religiosos populares somente em procissões – acompanhados por banda –, por qual razão seu uso em cadernos manuscritos[121] e coletâneas foi tão recorrente quanto o repertório de Perosi? Por que as coletâneas de cantos religiosos brasileiros, em vernáculo, já haviam sido publicadas em finais do século XIX[122] e se mantiveram constantes até o Concílio Vaticano II? A resposta já foi enunciada na classificação do Monsenhor Schubert (1980): seu uso ia além da limitação imposta pelo *motu proprio*, e se dava em missas rezadas, ou seja, em missas diversas da missa solene (cantada), ocupando o Próprio da missa (intróito, ofertório, comunhão e saída). Além da taxonomia proposta por Schubert (1980) para a música religiosa em torno de 1910, corroboraram para confirmar o uso litúrgico do gênero: informações orais decorrentes de conversas com músicos, leigos e clérigos[123], que participaram de missas antes Concílio; uma determinação arquiepiscopal para que se cantassem determinados cantos[124]; o fato de algumas coletâneas de cantos religiosos populares apontarem para esta finalidade[125]; determinações eclesiásticas pouco tempo após o Concílio Vaticano II, no Rio de Janeiro e transcritas em Mariana-MG. Sobre estas últimas, lia-se no informativo *O Arquidiocesano,* de Mariana-MG:

> Pode cantar na Missa rezada?
> a) Sim, pode cantar somente uma ou outra parte do Ordinário (Kyrie, Glória etc.) ou do Próprio (Entrada[,] Comunhão etc.);
> b) pode cantar *outros cânticos*, antigos ou novos.

---

[121] Há cadernos de manuscritos no Arquivo Arquidiocesano de Manaus e uma coleção de nove volumes de cadernos no acervo musical da Catedral de Nossa Senhora do Desterro da Arquidiocese de Florianópolis.

[122] Além das coletâneas publicadas no século XX citadas anteriormente (*Hosana!*, *Cecília*, *Harpa de Sião*, *Nova coleção de cânticos sacros*, de Franceschini e outras), em 1899, frei Pedro Sinzig publicava o manual de cânticos sacros, em português e latim *Benedicte*, pela tipografia Pustet de Rastibona (Regensburg).

[123] Uma destas conversas ocorreu durante a organização e digitalização do acervo musical de frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap: questionado sobre o assunto, o religioso respondeu que o uso dos cantos em vernáculo ocorria nas missas que não eram solenes.

[124] "Cumprindo ordens expressas, cabe-me levar a seu conhecimento que S. Excia. Rev.ma o Sr. Arcebispo, há por bem determinar e ordenar, como, de fato, determina e ordena que, em todas as Missas Paroquiais (das 10 h.), rezadas, e as em que funcionar S. Excia. Rev.ma, igualmente rezadas, nessa Catedral Metropolitana, não faltem cânticos, e que estes, sejam taxativamente as que começam: 1°, Bendito seja o santuário; 2º, Bendita te cantem; 3º, Doce Coração de Maria; 4º, Gloria a Jesus; 5º, O céu habita na minh'alma, todos, ou alguns, preferivelmente na ordem em que vão, segundo a letra e a melodia já em seu poder, e Com exclusão de Quaisquer outros, salvo ordem em contrário; e mais que, nas novenas; a tarde, ou funções com bênção do Ss.mo Sacramento, durante as transladações do Santíssimo (do altar próprio para o altar da bênção, e vice-versa), se cante o Eu vos adoro humildemente; e, no momento adequado, i. é, depois da bênção, o Glória a Jesus, sem exclusão de outros, que forem julgados convenientes" (CATEDRAL – TOMBO – 1931-1943, f.44v-45).

[125] *Benedictus: cânticos para a missa rezada* (FAIST, JUSTO, [195-]), *A missa rezada: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes, de acordo com as partes da Missa*... (RÖWER, 1940).

> Restrições: 1) somente no início – Ofertório – Comunhao – final.
> 2) o conteúdo do texto deve concordar com a parte específica da Missa, com a festa celebrada, com o tempo litúrgico. Daí não servirá uma "Ave Maria" para qualquer missa, e ainda menos para o Ofertório! Servirá numa festa de Nossa Senhora, no princípio e no fim[.] Os cânticos tradicionais de Advento, Natal etc., servirão bem no início e no fim. Para a comunhão há muitos cantos eucarísticos. Para o Ofertório o repertório antigo é pequeno (SCHUBERT, 1967, p.4).

A representação do passado musical católico baseada somente nas missas cantadas[126] e um discurso no qual foram intencionalmente privilegiadas as rupturas do que as continuidades levaram a praticamente um consenso de que o vernáculo nunca era usado em missas, antes do Concílio Vaticano II. Note-se, entretanto, que seu uso ampliado não ocorria somente no Brasil, pois foram encontradas coletâneas de cantos em vernáculo publicadas em outros países e idiomas (alemão, italiano e espanhol)[127], e até mesmo cantos religiosos em italiano em cópias manuscritas feitas no Brasil[128].

Ex.8. Canto religioso popular *Louvando Maria*, n.18, do caderno de manuscritos *N. Senhora*, copiado por Edésia Aducci ([192-]). Pertence ao acervo da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

[126] Soma-se a este discurso o fato de que o uso do canto religioso popular constituiu uma exceção às missas solenes, que chegaram à historiografia da música como representação de toda a prática musical de caráter litúrgico. Entretanto, a quantidade de missas solenes no cotidiano das igrejas parece ter sido muito menor do que a de missas rezadas.

[127] *Gesang und Gebetbuch* (1868) *für das Bistum Münster*, publicado em Münster, um livro de cânticos sem título – primeiro canto: *Maria zü...* – (ANÔNIMO, 1896), ambos na Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis (trazidos provavelmente por uma congregação de religiosas alemãs que atuou no hospital). *Cantate Dominum Canticum Novum* (VOLPI, 1913), com cânticos em italiano se encontra no acervo musical da Catedral de Florianópolis, *Repertorio de Cánticos Sagrados* (ALONSO, 1913), em espanhol (publicado em Madri), na sede da Orquestra Lyra Sanjoanense, em São João Del-Rei – MG.

[128] Dois cadernos de manuscritos (coletâneas) de música sacra de diversos autores, um de copista não identificado, encontrado no Acervo musical da Catedral Nossa Senhora da Conceição de Manaus – Arquivo Arquidiocesano de Manaus (ANÔNIMO, [19--]) e outro, intitulado *Raccolta di canti diversi* (1948), pertencente ao Coro São José, da Igreja Matriz de Sta. Rita de Cássia, de Viçosa – MG.

Os motetos (Ex.9) de uso litúrgico não devem ser confundidos com os paralitúrgicos[129], mas são aqueles publicados em latim nas coletâneas de cantos religiosos populares (FRANCESCHINI, [1954]; LEHMANN, 1961) com temática eucarística, mariana (devoções bancas), dentre outras, também utilizados no Próprio da missa. Além dos cantos religiosos populares e motetos eucarísticos, os hinos de uso litúrgico também integram esta categoria. Dentre as temáticas dos hinos e motetos, estão os santos, as pias católicas – associações de leigos – os congressos eucarísticos, nacionais e internacionais, bem como os papas e a hierarquia do clero. Neste sentido, é possível dizer que a presente categoria se relaciona às temáticas das devoções brancas: o Papa e a hierarquia católica, a Eucaristia e Nossa Senhora.

Ex.9. *Ecce Panis angelorum*, no *Album Eucaristico* de Alberto Nepomuceno ([1911], p.5). Pertence ao acervo da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

Os hinos aos santos nem sempre são de classificação simples, pois entre os próprios compositores é comum tratá-los como se fossem para uso paralitúrgico, chamando-os de benditos ou jaculatórias[130]. Neste caso, a tendência é que esta classificação não seja exaustiva.

Sobre os hinos dedicados às pias e outras agremiações católicas, cita-se a título de exemplo, o *Hino da Ação Católica*, em um caderno de manuscritos adquirido pelo autor desta tese em

[129] Ainda que eventualmente empregados em procissões – conforme a prescrição do *motu proprio* para os cantos religiosos populares –, tais motetos têm funções específicas em cerimônias paralitúrgicas. Dentre outros, podem ser citados como exemplos paralitúrgicos, os motetos de passos e das dores, empregados em paraliturgias ligadas à paixão de Cristo (Quaresma).

[130] *O hino de Santo Antônio*, de Adelman Corrêa (catálogo, n.º 0029/95, ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO, 1997, p.27), por exemplo, foi intitulado, em algumas partes instrumentais hino e, em outras, bendito. O estilo empregado na composição e o acompanhamento logo evidenciam, entretanto, não se tratar de um bendito de transmissão oral, do catolicismo popular. Na via contrária, João Batista Lehmann publicou jaculatórias em suas coletâneas de motetos cantos em vernáculo.

Manaus (ANÔNIMO, *Cadeno de música*, [194-]), o *Hino das Zeladoras do Coração de Jesus*, de Othon Gomes da Rocha (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO, 1997, p.146) e o *Hino Oficial do IV Congresso Interamericano de Educação Católica* (AEC DO BRASIL, 1951). No subgrupo representado pelos hinos, aqueles destinados aos Congressos Eucarísticos[131] são os mais representativos, já que a organização destes eventos em âmbito local, estadual, nacional e internacional mobilizava um grande contingente de músicos: compositores, cantores, regentes, organistas e até orquestras (Ex.10). Os hinos para congressos eucarísticos são absolutamente recorrentes nos acervos consultados, inclusive na forma de partituras e partes orquestrais manuscritas.

Ex.10. *Hino do II Congresso Eucarístico de Santa Catarina* (VIEIRA, PELUSO, TAVARES, 1958), partitura orquestral. Manuscrito pertencente ao acervo da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

Dentre todas as categorias aqui estabelecidas, a presente parece mais bem representar as relações de continuidade em relação aos resgates, manutenções ou abandonos de repertório ao longo dos cento e dez anos abordados nesta tese, ainda que seu uso litúrgico pareça ter sido ressignificado no tocante às finalidades – e não em relação à função litúrgica, no Próprio da missa: cantos religiosos populares passaram de "gênero moderno", empregado como excepcionalidade em missas rezadas, a símbolo da tradição musical pré-conciliar, em tempos

[131] Dentre as temáticas das devoções brancas (Eucaristia, a Virgem Maria e a hierarquia eclesiástica –, a Eucaristia teve particular destaque no pontificado de Pio X, a ponto de lhe render o epíteto de "papa da Eucaristia".

nos quais as metas musicais do sistema religioso apontaram para a renovação do repertório.

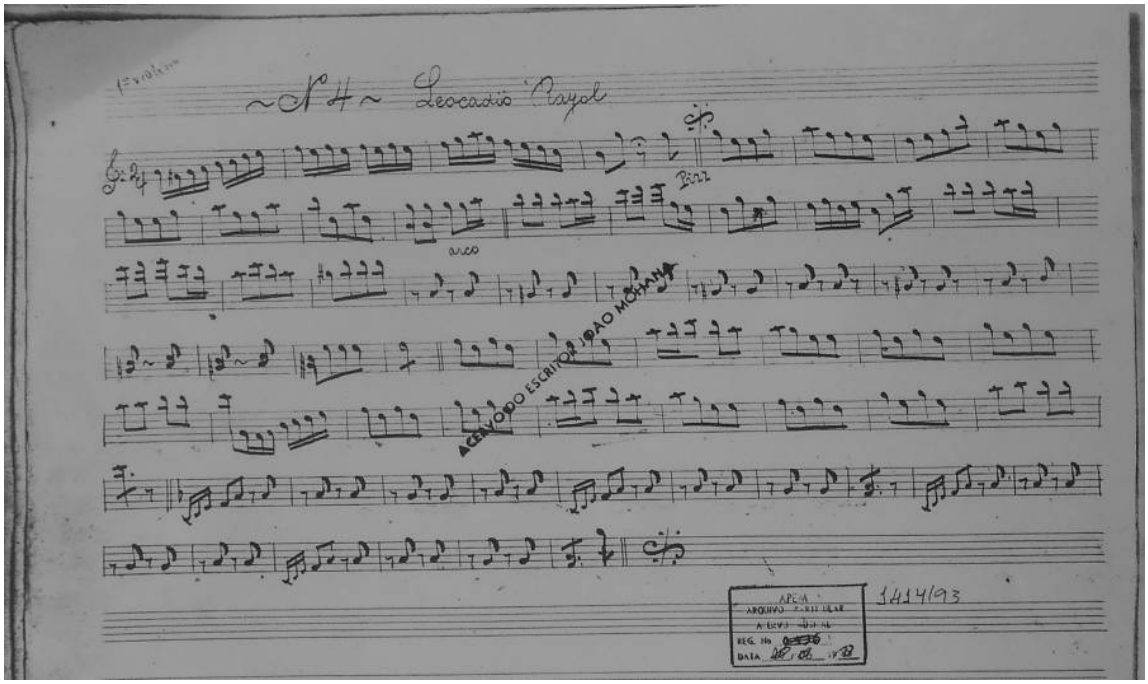
5. *Música instrumental*: sua funcionalidade litúrgica não ficou clara no *motu proprio* de Pio X, mas é possível supor, graças ao texto de Monsenhor Schubert (1967, p.4) – redigido ao tempo do Concílio com clara intenção de garantir a continuidade das práticas musicais estabelecidas –, que seu uso tenha se dado no Próprio da missa, antes da primeira oração do sacerdote – lugar hoje ocupado pelo Canto de entrada –, no Ofertório, na Comunhão e no encerramento. Igualmente, peças instrumentais presentes nas coletâneas para órgão e harmônio editadas anteriormente ao Concílio, intituladas Intróito, Ofertório ou Comunhão – *Communion, Prélude, Entrée ou Sortie* – reforçam esta funcionalidade litúrgica (BENDA, [s.d.]a] [s.d.]b; CALLONE, [19--], NOYON, 1926). Schubert fez uma observação acerca da pequena quantidade de cantos para o ofertório, o que leva a supor que a música instrumental tenha acontecido principalmente neste momento da missa. O exemplo que segue é uma obra instrumental de dom Plácido de Oliveira, monge beneditino e organista do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Sua obra musical, que hoje se encontra no Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, compreende música vocal e instrumental, sobretudo para órgão.

Ex.11. *Contemplação e Invocação*, de dom Plácido de Oliveira ([19--]), osb, para órgão, op. 10. Localização: Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro – Catálogo: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães.

Além dos momentos da liturgia citados acima, algumas músicas instrumentais intituladas *Elevation* sugerem que também se utilizasse música durante a elevação da hóstia e do cálice, na Oração Eucarística da missa[132]. Como não se deve perder de vista que muitas igrejas

[132] Esta prática ainda existe no presente, mas divide opiniões dos clérigos quanto à sua aceitação: em São João Batista do Brás, paróquia da cidade de São Paulo na qual atuei como organista durante alguns anos, era hábito do organista anterior executar o *Adagio* de Tomaso Albinoni durante a Elevação. Por ser uma tradição local,

mantiveram obras escritas com técnica compartilhada, de modo que o *entre-acto religioso*[133] deve ser incluído entre os possíveis exemplos de música instrumental com esta finalidade (Ex.12): "Entre-acto religioso era uma peça que a orquestra ou um grupo instrumental, ou um solista, executava durante o ofertório e, ocasionalmente, durante a consagração da missa" (MOHANA, 1995, p.13). Os compositores maranhenses que escreveram entre-actos religiosos[134] viveram no século XIX ou, vivendo no XX, tomaram contato, enquanto diretores de grupos musicais, cantores ou instrumentistas, com a obra de compositores dos 1800, ao realizarem cópias de suas partituras (Ex.12-13).



Ex.12. *Entre-acto n.° 4*, de Leocádio Rayol (s.d.), parte instrumental de 1º violino. Catálogo: n.1957/95. Somente foi encontrada a fotocópia deste material.

---

mantive a música instrumental neste momento. Na Igreja de Santa Ifigênia, entretanto, não o fazia, pois os padres afirmavam que a música desviaria a atenção dos fiéis, que deveria estar totalmente centrada na Oração Eucarística. Em algumas celebrações promovidas pela Renovação Carismática Católica, o fundo musical também é utilizado; neste caso, ainda que haja formações instrumentais com bateria, violão, guitarra e outros instrumentos, a Elevação é executada somente pelo teclado eletrônico. Em uma missa dos Arautos do Evangelho, observei o uso de instrumentos de sopro de metal na Elevação, não como música instrumental para a elevação, mas apenas uma sucessão de acordes em lugar da sineta, que geralmente sinaliza este momento.

[133] Por seu próprio nome, esta categoria – cujos exemplos com este título só foram encontrados no Acervo João Mohana, no Maranhão – já sugeria o compartilhamento das técnicas sinfônicas com a música sacra.

[134] Dentre outros, os compositores maranhenses – ou de outros Estados, mas ligados à prática musical religiosa no Maranhão – Antonio Rayol, Faustino da Cruz Rabelo, Henrique Ciríaco Ferreira, Ignácio Cunha, Leocádio Rayol e Sebastião Pinto (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO, 1997, p.194).

Ex.13. *Preludio e Concertato* e *Preludio alla Consacrazione* da *Messa Solemne*, de Antonio Rayol (1892), partes de piano e regência. Localização: Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: n.0313/95.

Finalmente, entre os gêneros de música instrumental ligados de algum modo à liturgia, merecem destaque as músicas empregadas em procissões: marchas, dobrados e outros, compostos e executados para festas do calendário litúrgico – *Corpus Christi*, por exemplo – ou para a comemoração do dia do orago de uma igreja específica.

6. *Música de uso paralitúrgico e/ou ligada aos catolicismos tradicional e popular*: do mesmo modo que a música instrumental, também era ouvida dentro ou fora dos templos católicos. A abordagem da paraliturgia escapa aos limites deste trabalho, mas se justifica enquanto categoria, não somente pelo critério de alteridade em relação à música de função litúrgica, mas também pelo fato de os mesmos compositores que compunham novenas terem composto missas e outras obras para a liturgia (Ex.14). Há de se considerar ainda o fato de que estas categorias não são estanques na prática musical (Ex.15): Lehmann incluiu, por exemplo, jaculatórias em seus livros de cantos religiosos, para serem usadas, talvez, no Próprio da missa rezada e ainda, cantos como o *Stabat Mater* e *Miserere* – de uso corrente na paraliturgia – entre os cantos para a Procissão do Enterro, em sua coletânea *A Semana Santa* (LEHMANN, 1938).

Ex.14. *Ladainha a São Sebastião*, de Ignácio Cunha (1908). Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: n.0744/95.

Este item sobre a música paralitúrgica comportaria uma série de subdivisões internas. Em um trabalho que enfocasse somente o catolicismo popular, por exemplo, não faria sentido classificar sob o mesmo título as manifestações estilisticamente europeias – novenas, motetos etc. – e aquelas que se constituíram como florescimentos locais – jongos, congadas, benditos etc. –, mas não é o caso da presente tese.

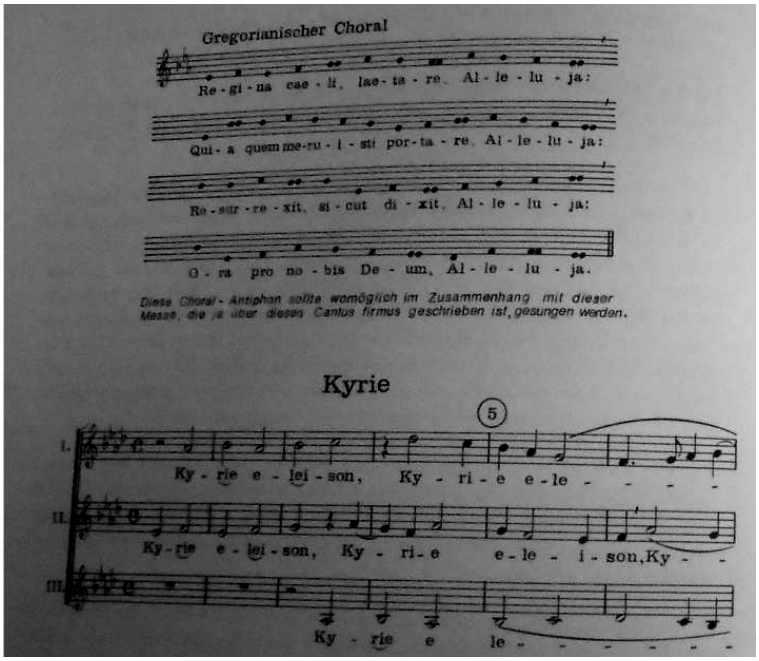
Ex.15. *Hino a San-Benedito: Jaculatória*, de Adelman Corrêa (1916). Parte de tenor. Localização: Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: n.0036/95.

Não deve ser esquecida a proposta estética que passou a vigorar a partir do Concílio na qual a música proveniente do catolicismo popular – de tradição oral – e a folclórica constituiriam fontes para a criação de um repertório mais próximo da "índole" do povo brasileiro, seja a partir de um uso mais próximo da música erudita (ALBUQUERQUE et al., 1969), seja esta aproximação, em relação à *Nova canção*. A partir desta proposta, manifestações do catolicismo popular foram trazidas para o interior da liturgia, senão literalmente, como inspiração para novas composições. Por se tratar de um repertório transmitido, em grande parte, oralmente, sua simples transcrição fixou versões das músicas[135], em detrimento da variedade de interpretações, própria da transmissão oral. Isto não deve ser perdido de vista ao se olhar para o próximo exemplo, recolhido por Van der Poel (1977).

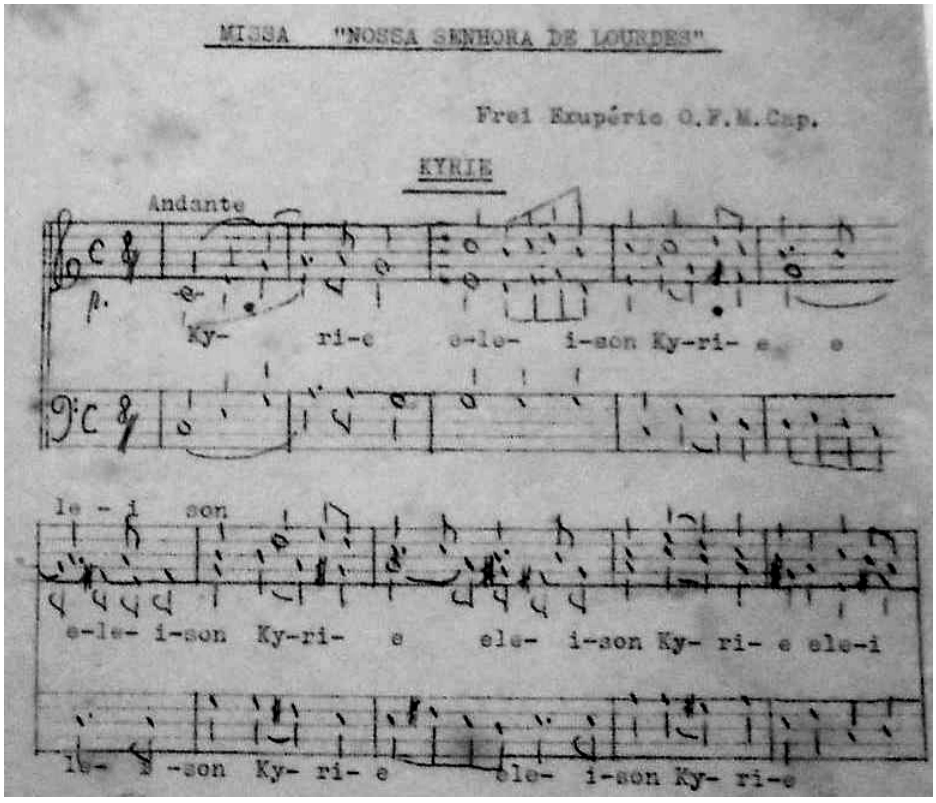
Ex.16. *Bendito do Senhor Morto*, recolhido por Van der Poel (1977, p.40). Localização: Biblioteca do Instituto Teológico Franciscano de Petrópolis-RJ.

7. *Gêneros mistos*: do mesmo modo que as manifestações transcritas pelo frei Van der Poel poderiam servir para a composição de um novo repertório autóctone, existiu, ao longo da história, uma tendência ao hibridismo entre os gêneros. Em outras palavras, a taxonomia até agora apresentada não deve ser encarada como uma série gêneros sem comunicação entre si. Procurou-se exemplificar, a seguir, alguns hibridismos possíveis, mas sem qualquer pretensão de exaurir todas as possibilidades de entrecruzamentos (Ex.17-21).

[135] O mesmo ocorre no processo de edição musical, com o repertório transmitido pela escrita.

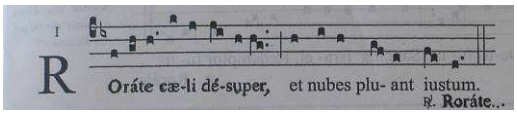


Ex.17. *Missa "Regina Caeli"*, na qual o compositor-modelo da *polifonia clássica*, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1980, p.2) emprega como tema o cantochão de mesmo título: hibridismo entre cantochão e polifonia clássica. O mesmo foi feito por Tomás Luis de Victoria e outros compositores de polifonia clássica.



Ex.18. *Kyrie* da *Missa "Nossa Senhora de Lourdes"*, de Frei Exupério ([195-]), sobre o tema do cantochão *Salve Regina* (compassos 1 e 2). Localização: acervo da Catedral de Florianópolis. Exemplo de hibridismo entre canto gregoriano e polifonia moderna. O mesmo ocorre em missas de Stehle, Franceschini e Gruender.

Ex.19. *Variações sobre o tema "Veni Creator Spiritus"*, de Furio Franceschini (in AQUINO, 2000, p.216-231). Hibridismo entre cantochão e música instrumental.



Ex.20. Cantochão *Rorate, coeli, desuper* e o canto religioso popular que o emprega como refrão (LEHMANN, 1957 p.5) e *Quando virá, Senhor*, o mesmo canto que, após o Concílio, teve o refrão traduzido (CNBB, 2003, p.85). Hibridismo entre cantochão e canto religioso popular ou canto pastoral de características não-autóctones.

Ex.21. *Amém*, para a conclusão da *Doxologia*, no *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.62), sobre *leitmotiv* do Graal, da ópera *Parsifal*, de Richard Wagner. O motivo musical deriva do *Amém Dresden*, composto por Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) para fins litúrgicos protestantes. Hibridismo entre canto pastoral e ópera.

Ainda, outros exemplos de hibridismos merecem destaque: 1. Missas de Palestrina baseadas em hinos e motetos (MARSHALL, 1963), revelando o entrecruzamento entre música secular ou sacra e a polifonia clássica; 2. *Variações sobre os hinos de Nossa Senhora Aparecida* (1913), para órgão, de Furio Franceschini, nas quais dois cantos religiosos populares (*Senhora Aparecida, guiai a nossa sorte* e *Viva a Mãe de Deus e nossa*) foram empregados como temas, do mesmo modo que em *Elevação em Lá sobre o tema "O Sanctissima"*. José Luís de Aquino (2000) citou ainda temas gregorianos utilizados por Franceschini em composições instrumentais: o *Kyrie* da *Missa* "*Orbis factor*", no *Coral em ré menor*, de 1937, e *Adoro Te devote*, no *Coral sopra la melodia* "*Adoro Te devote*" (s.d.), ambos para órgão. Franceschini empregou o tema gregoriano *Adoro te devote* na *Meditação n.2*, para orquestra (transcrita posteriormente para órgão a quatro mãos e harpa). Nesta Meditação, o *Hino do Congresso Eucarístico de São Paulo* (composição do próprio Franceschini) também foi empregado, revelando um hibridismo de três gêneros.

8. *Cantos pastorais de características autóctones*: suas características já foram discutidas anteriormente, resta agora apenas destacar um exemplo (Ex.22). O acompanhamento cifrado no exemplo que segue não é suficiente para sugerir sua realização na prática, mas como o próprio título sugere – *Baião das comunidades* –, deveria ser acompanhado com ritmo e instrumentos característicos do baião, como se ouve em diversas gravações disponíveis na internet.

Ex.22. *Baião das comunidades*, no terceiro volume do *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.373).

9. *Cantos pastorais e repertório coral pós-conciliar de características não-autóctones*: foram os mais comuns no período de transição que a segunda metade da década de 1960 representou, mas sua produção não se limitou a este período. Ao contrário, continuaram a ser produzidos, paralelamente ao discurso que incentivava a valorização das raízes locais para a criação de uma Igreja da Libertação, hegemônico entre os clérigos, entre as décadas de 1970 e 1990 (Ex.23). Dentre os compositores que podem ser considerados de transição, estão os padres estrangeiros Joseph Gelineau ([19--]) e David Julien (1965) – ainda diretamente ligados ao repertório-fundador e aos modelos restauristas – e outros de missas e outras composições corais em vernáculo na década de 1960: Almeida Prado (1965), Osvaldo Lacerda (1967), Furio Franceschini (1971), Luigi Picchi (1966), Lina Pesce (1965), irmã Maria da Conceição Villac (1965), os padres José Alves (1965), José Mousinho (1967), Guilherme Schubert (1965), João Tallarico (s.d.) e Frederico Maute ([194-]b), além dos frades Joel Ivo Catapan (1964) e Gil de Roca Sales ([196-]). Na tendência paralela ao discurso hegemônico das décadas posteriores, merecem destaque as produções musicais da religiosa Míria Terezinha Kolling (1972), de José Acácio Santana (1965; 1991; s.d.), padre Ney Brasil (1969; s.d.; 2000), Frei Fulgêncio Monacelli ([19--]), Mabel Bezerra, Ernani Méro e J. M. Rocha Ferreira.

Ex.23. *Ato penitencial* da *Missa Dominical XI*, do Padre Ney Brasil (2008). Manuscrito pertencente ao acervo da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

10. *Cantos ligados à Renovação Carismática Católica*. Estes cantos traduzem uma tendência crescente a partir de finais da década de 1990, de aproximação da música secular, não mais de

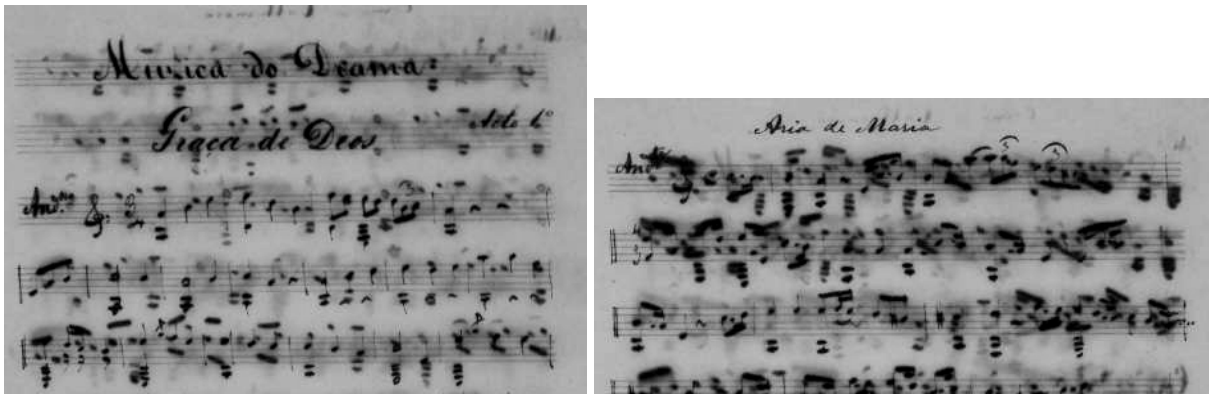
protesto, mas dos meios de comunicação, ou seja, dos artistas consagrados por estes meios. Este caminho já podia ser observado na década de 1970[136], mas se tornou hegemônico na medida em que a Renovação Carismática Católica[137] ganhou espaço, durante o pontificado de João Paulo II. Dentro deste gênero, é possível pensar os diversos padres cantores da nova geração – Marcelo Rossi (Ex.24), Fabio de Melo e Alessandro Campos – ou da mais antiga – padres Zezinho e Antônio Maria. A estes padres também se poderia chamar "padres comunicadores", por sua forte presença nos meios de comunicação de massa. O *pop* urbano é principal gênero musical do qual suas canções se aproximam, mas também há aproximações de outros gêneros, como o *sertanejo* ou o *rock*.

Ex.24. *Anjos de Deus*, de Elizeu Gomes ([20--]), interpretada pelo padre Marcelo Rossi no CD *Músicas para louvar o Senhor*.

[136] Um exemplo de padre cantor, ou melhor, de padre comunicador, cujas músicas cantadas não tinham mais o caráter estritamente restaurista, mas poderiam ser classificadas como um subtipo – mais próximo da grande mídia – de canto pastoral de características não-autóctones é o padre Zezinho. Um artigo do monsenhor Geraldo Menezes citando a exortação de Zezinho aos jovens, na década de 1970, pela falta de catequese – e apenas "vivências" – na Pastoral da Juventude, revela que, em 1978, Zezinho já contava com "cerca de quarenta livros, publicados, mais de cinqüenta discos, e constantes incursões no campo da TV, do rádio, do cinema catequético, além de cursos e encontros de pastoral de juventude e das vocações" (MENEZES, 1978, p.3). A experiência de Zezinho e Antônio Maria no campo da comunicação de massa viria a ser absorvida por uma nova geração de padres cantores, dentre os quais, Marcelo Rossi. Mais antigas, porém, foram as "missas em Iê-iê-iê", celebradas na capital paraense – mesmo cidade onde a notícia anterior foi publicada. No artigo de jornal – identificado somente como "FOLHA" – *Missa em iê-iê-iê veio do Concílio*, publicado em 3 de julho 1969 (in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964, f.52v), o então arcebispo de Belém, dom Alberto Gaudêncio Ramos afirmou que "a música sacra até então adotada era muito europeia e não falava dos sentimentos dos diferentes povos, embora tivesse muitas preciosidades". Este argumento foi utilizado pelo clérigo para explicar o fato de um ofício fúnebre na Igreja de Santana ter sido uma missa "rezada ao som de guitarras". O uso da guitarra não aponta para as orientações estéticas da música de características autóctones, mas para a aproximação da música dos meios de comunicação, fenômeno que viria a ser observado, posteriormente, no estímulo à "música jovem", na década de 1970 e na Renovação Carismática Católica, que ganhou espaço nos templos católicos, sobretudo, a partir de finais da década de 1990.

[137] Outra observação a ser feita é que, apesar da associação comumente feita entre estes padres e a Renovação Carismática Católica, nem todos se afirmam como seus representantes. Assim, não é possível afirmar que a RCC constitua um aspecto identitário dos padres comunicadores.

11. *Músicas sem funcionalidade ou finalidade litúrgica ou paralitúrgica, mas de inspiração religiosa*. Esta categoria integra as canções de câmara sobre textos religiosos, produzidas antes e após do Concílio Vaticano II: oratórios, operetas sacras, pastorais (músicas de pastores) e a música popular urbana de inspiração religiosa. *Romaria*, de Renato Teixeira – "*Sou caipira, pira, pora, Nossa Senhora de Aparecida...*" –, ilustra esta categoria. Poderiam ser citadas ainda as adatações de composições de Beethoven (1954) ou Bach (1958), que não foram idealizadas para uso no culto católico, encontradas na Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis, em pastas com o título: "*Profanos* [– nome da música]". Nos exemplos musicais que seguem, foram apresentadas fontes dos séculos XIX e XX. O primeiro exemplo é o acompanhamento de violão para a *Muzica do Drama: Graça de Deus* (Ex.25), no qual há uma *Aria de Maria*. Ele se encontra num *Album de Musica* do século XIX (PERDIGÃO, 1869). O exemplo seguinte (Ex.26) é uma canção de câmara composta no Pará, inspirada na oração *Ave Maria*, e o último deles, *Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo* é um oratório de Lorenzo Perosi (Ex.27), o compositor-modelo restaurista[138]. O texto *Ave Maria* poderia por si só, ensejar o uso de canções de câmara em cerimônias religiosas, no Próprio de missas marianas – o texto corresponde ao ofertório da solenidade da Imaculada Conceição (dia 8 de dezembro).



Ex.25. *Muzica do Drama Graça de Deus*, *Acto 1º* e *Aria de Maria*, no Album de Musica de Domingos Thomaz Vellez Perdigão (1869, f.54-55). Acompanhamento de violão. Localização: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

[138] Curiosamente – e talvez, não por acaso –, este oratório foi composto quando Perosi era o mestre de capela da Basílica de São Marcos, em Veneza, mesma basílica em que foram compostas as obras sacras de Claudio Monteverdi (séc.XVII), que mesclavam o estilo eclesiástico ao secular. Uma vez assumindo o posto de diretor perpétuo da Capela Musical Sistina, em 1898 (onde permaneceu até 1915), despontou, na produção de Perosi, grande parte das missas copiadas e executadas no Brasil. Esta espécie de "pequena conversão" parece profundamente simbólica no contexto da restauração musical católica.

Ex.26. Trecho da canção de câmara *Minha prece*, de Marcelle Guamá ([19--], p.2), cujo texo parodia a oração *Ave Maria*. Localização: Acervo Vicente Salles – Museu da Universidade Federal do Pará.

Ex.27. Primeiro movimento de *La trasfigurazione di N. S. Gesú Cristo: oratorio per canto, orchestra ed organo*, de Perosi (1898, p.8). Há conjuntos de cópias manuscritas do segundo movimento deste oratório, *La Liberazione dell'ossesso*, no Museu da Música de Mariana (PEROSI, [193-]).

12. *Repertório secular*: como o próprio título sugere, este repertório tem temática secular e não apresenta finalidade ou função litúrgica. São temas de filmes, novelas, seriados de TV, desenhos animados, repertórios folclóricos e músicas seculares eventualmente absorvidas no Próprio de missas e, sobretudo, em cerimônias de casamento. Como já foi dito, repetidas vezes, apesar de operacionalmente fechado, a Igreja é um sistema aberto e, portanto capaz de absorver os estímulos de seu entorno. Neste item poderiam ser citados inúmeros exemplos encontrados em igrejas, catedrais e arquivos, mas para evitar quaisquer constrangimentos para quem pratica tal reperório, o leitor pode imaginar, por exemplo, a execução de *Carruagens de fogo* ou da *Marcha nupcial*, de Richard Wagner, em um casamento realizado na forma de missa.

2.2 TEXTO

2.2.1 Latim e vernáculo

Foi possível observar até agora que o canto religioso popular possibilitou o uso da língua vernácula nas missas rezadas, ou seja, aquelas não solenes. Diversamente do que a leitura do *motu proprio* poderia sugerir, a prática do canto popular em vernáculo não foi uma excepcionalidade ao "código jurídico de música sacra" de Pio X que se limitava ao ambiente externo dos templos, mas uma prática intensa em missas do cotidiano. De acordo com as informações de Schubert (1980), a publicação da coletânea de cantos religiosos populares *Benedicte* por Pedro Sinzig, em 1899, aponta para uma prática anterior à própria norma que define o marco inicial desta tese e sugere que, ao menos em parte do século XIX, esta prática fosse corrente. Um hinário elaborado em Friedrichsburg, em 1898, somente com cânticos em português e uma missa, em latim – acervo da Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis – reforça esta prática (ANÔNIMO, *Livro de cantos*, 1898). Poder-se-ia pensar, entretanto, que a excepcionalidade se estabeleceu em relação ao Decreto n.3.830, da Sagrada Congregação dos Ritos, de 24 de setembro de 1894, documento que antecipava em quase dez anos diversos pontos da restauração musical que seriam reafirmados no *motu proprio*.

Havia antes do Concílio, sem dúvida, uma diferença na importância conferida ao latim e ao

vernáculo, ocupando este último um lugar secundário, mas não há de se falar em uma completa repressão das línguas particulares antes da década de 1960 ou em uma clara oposição entre o latim e o vernáculo: tanto na liturgia quanto nas paraliturgias – jaculatórias de novenas e benditos dos santos –, as línguas pátrias eram empregadas. Também as orações *Ave Maria*[139] e *Pater Noster* (*Pai Nosso*) foram musicadas em vernáculo, provavelmente para a reza do terço e novenas. A possibilidade de permutação dos hinos, benditos, jaculatórias e até da *Ave Maria* da paraliturgia para o Próprio da Missa[140] – como se cânticos religiosos populares fossem –, sugerem que sequer uma real oposição entre liturgia e paraliturgia existia. Ao contrário, do mesmo modo que novenas eram escritas para uma festa de um determinado orago, também missas o eram: Nossa Senhora D'Abadia, em Goiás e Nossa Senhora dos Remédios, no Maranhão são exemplos disto.

Ex.28. *Dai-me o vosso patrocínio, o Soberana virgem pura, vós que sois dos carmelitas honra, glória e formosura...* Jaculatória de Nossa Senhora do Carmo (ANÔNIMO, *Jaculatórias*, [18--]), primeira metade do século XIX. Localização: Museu da Música de Mariana. Catálogo: BrMgMna MMM CDO.01.117 CUn[141].

O exemplo anterior (Ex.28) demonstra claramente como músicas em língua vernácula soavam no interior dos templos desde a primeira metade do século XIX. A *Novena do Espírito Santo*[142] de Frutuoso de Matos Couto, datada de 1840 é outro exemplo:

[139] Cita-se o manuscrito de 1904 da Ave Maria composta por Manoel Augusto de Medeiros Senra cuja versão editada se encontra na coletânea A música sacra em Viçosa (FONSECA, 2008, p.256-265).
[140] A oração *Ave Maria* integra o Próprio da missa da Solenidade da Imaculada Conceição (8 de dezembro), na função litúrgica de ofertório (GRADUALE ROMANUM, 1961, p.404; 1979, p.630; THE IMMACULATE CONCEPTION OF THE BLESSED VIRGIN MARY, [20--]), p.2).
[141] Registre-se o agradecimento ao prof. dr. Paulo Castagna pelo compartilhamento da fonte. Segundo Castagna, o provável copista desta parte vocal avulsa de tiple (soprano) seria Bruno Pereira dos Santos.
[142] Partituras disponibilizadas online, cf. Museu da Música de Mariana, [20--b].

> Jaculatória I
> Vinde, Divino Espírito
> Vinde, dom de ciência,
> Dispor-me para que seja
> Digno da Vossa assistência.
>
> Jaculatória II
> Vinde, Divino Espírito
> Vinde, dom de piedade,
> Acender meu coração
> Inflamar minha vontade.
>
> Jaculatória III
> Vinde, Divino Espírito
> Dai-me um santo temor,
> Para que se ponha em Vós
> Todo o nosso amor.
>
> Jaculatória IV
> Vinde, Divino Espírito
> Vinde, pomba imaculada,
> Para no meu coração
> Fazerdes Vossa morada (MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA, [20--a]).

Passando aos serviços religiosos litúrgicos, dois hinários trazidos da Alemanha para o Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis por religiosas sugerem uma aproximação do período em que as jaculatórias exemplificadas foram compostas, ao menos em países de língua germânica. Escritos no mesmo formato de *Benedicte*, de frei Pedro Sinzig – cantos e orações –, estes hinários apontam para a possível prática do canto em vernáculo em serviços litúrgicos já no centro do século XIX, permanecendo constante até a última década deste (GESANG UND GEBETBUCH, 1868; ANÔNIMO, *Livro de cantos*, 1896).

Tendo sido o uso litúrgico da língua latina restrito às missas rezadas, não se encontraram, nos acervos visitados, partes do Ordinário em vernáculo antes do Concílio Vaticano II. Deve-se notar, entretanto, uma questão curiosa relativa à língua litúrgica: a origem do texto da primeira *unidade funcional* da missa (*Kyrie eleison*) é grega e ainda há, nas palavras musicadas em latim, algumas com forte aproximação de sua raiz no hebraico: *Hosanna*, *Alleluia* e *Sabaoth*[143].

Isto posto, e já tendo sido enumeradas as diversas coletâneas publicadas ou manuscritas ao longo da primeira metade do século XX, chega-se ao Concílio Vaticano II, que, se por um lado manteve como língua oficial da Igreja o latim, ampliando, por ser útil ao povo, o uso do

[143] A admissão do grego na liturgia e não do hebraico, no início do século XX, foi comentada por Carvalho Filho (2012, p.268-309): "Sendo três as línguas sagradas, a latina, a grega e a hebraica, esta última é proscrita como uma condenação aos Judeus por sua perfídia". Aos judeus, o adjetivo "pérfidos" esteve associado na liturgia da sexta-feira santa até 1959, quando João XXIII alterou o texto litúrgico. A conotação do adjetivo ainda suscita divergência entre teólogos e não cabe, neste trabalho, maior aprofundamento.

vernáculo, revela, por isto mesmo, ser ilusória a oposição entre as línguas latina e vernácula. Mesmo em épocas de exploração das novas possibilidades oficializadas pelo Concílio como resultado de um longo processo de *aggiornamento*, tal oposição não existia:

> 6. Pode cantar em latim?
> Na mesma cerimônia pode cantar uma parte em Latim, outra em vernáculo.
> N. B. – O povo deve saber rezar e cantar, em Latim, as partes que lhe competem no Ordinário da Missa (SCHUBERT, 1967, p.4).

Apesar de não ter existido na prática, a representação conflitual do passado – interpretação de uma memória de acordo com as necessidades do presente –, se tornou hegemônica na historiografia da música sacro-litúrgica:

> Um terceiro princípio renovador da Constituição Conciliar é a criação do canto litúrgico em vernáculo. Esta abertura para as línguas vivas veio trazer uma contribuição fabulosa para a música sacra. Longe de nós pensarmos hoje em quebra da unidade, como tantos alardeavam. As 205 línguas ou idiomas nas [sic] quais é celebrada a Missa são argumento para a unidade do mesmo Sacrifício. E esta mesma celebração pode ser cantada, como também o ofício, no idioma de cada povo. [...] Antes, é preciso considerar, cria-se no século XX *uma forma nova de música sacra, o canto litúrgico em vernáculo* (ALBUQUERQUE et al., 1969, p.17-18, itálico nosso).

Longe do simples desconhecimento histórico, esta representação serviu ao discurso dualista no qual as manifestações da religiosidade em língua vernácula, oprimidas pela Romanização[144] foram apresentadas como argumento na "luta contra a ortodoxia" e, talvez, como ferramenta capaz de possibilitar que as mudanças almejadas por uma parte – presente em diversos níveis – do sistema religioso ("ala progressista") se concretizassem de forma mais rápida e eficiente. Neste contexto, a abordagem dualista acerca das memórias reprimidas, de Michael Pollak (1989) faz sentido.

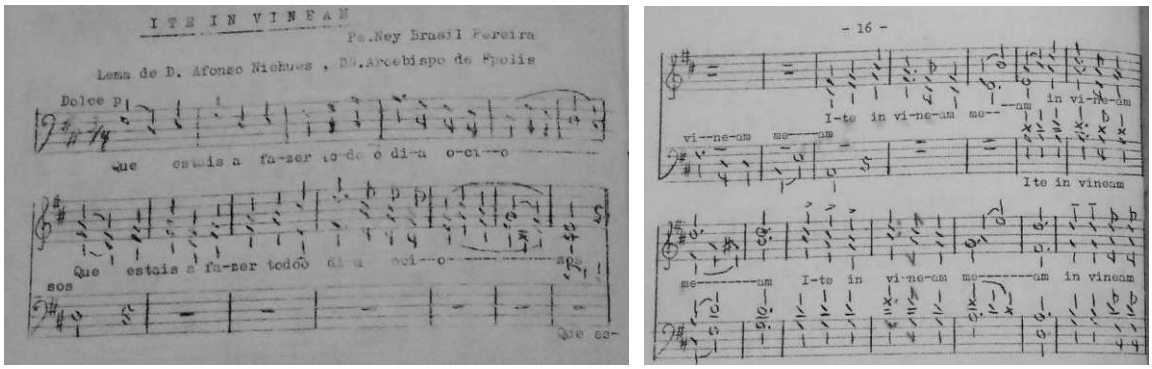
Por outro lado, o discurso de ruptura também serviu à "ala conservadora": o latim tornou-se, após o Concílio Vaticano II, uma dentre as causas de questionamentos e cismas na Igreja, como é o caso da TFP (tema abordado no primeiro capítulo, quando se falou de tradição). Não é demais lembrar, entretanto, que "ao se negar a assistir a nova missa, a organização deixa claro que para seus membros a tradição tem um sentido imutável, por isso a resistência em relação à mudança na língua" (ALTOÉ, 2006, p.85). A TFP nega, portanto, a possibilidade de haver uma morfogênese – ao menos no tocante às missas solenes – capaz de responder aos estímulos de maior participação emanados de diferentes níveis (clérigos e leigos) e partes (diferentes localidades) do sistema religioso:

---

[144] Note-se, entretanto, que até mesmo o catolicismo mais oprimido, o popular soube negociar aberturas cognitivas e integrou, de forma identitária, o latim aos benditos, conforme o trabalho *Entre mitos e ritos: vozes enunciativas do latim popular*, de Lucrécio Aparecido de Sá Júnior (2010).

> O argumento da Associação dos Fundadores da TFP é que a missa de São Pio V – rezada em latim – é a "missa de sempre". No entanto, não percebem ou não querem perceber que ela é também fruto de um momento histórico, não é uma coisa dada e "natural". Esta missa é uma "inovação do Concílio de Trento (1545-1563) com vistas a enfrentar as questões colocadas pela Reforma Protestante. Supostamente facilitadora da compreensão do povo, como é hoje o vernáculo introduzido na liturgia" (ALTOÉ, 2006, p.82).

Para alguns compositores pós-conciliares, a ruptura sobre a qual se baseia o discurso dualista (latim *versus* vernáculo) sequer existe: do mesmo modo que o canto religioso popular *Rorate coeli desuper* publicado em *Harpa de Sião* – exemplo musical no item anterior –, *Ite in vineam*, do padre Ney Brasil tem refrão escrito em latim e estrofes em vernáculo (Ex.29).



Ex.29. *Ite in vineam*, do padre Ney Brasil (1965), com texto das estrofes em vernáculo e do refrão, em latim. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

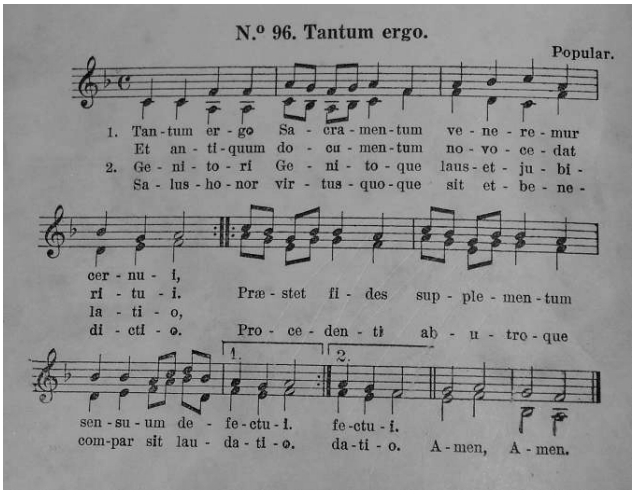
Exemplos semelhantes se observam ainda nas obras dos compositores Ernani Méro, de Alagoas, e Mabel Bezerra, segipano atuante, sobretudo, junto ao Coral do Carmo de Recife. Destaca-se ainda José Maria Rocha Ferreira, que atuou nas cidades de São Paulo e Mariana-MG. Os três compositores escreveram cantos religiosos populares em vernáculo antes do Concílio, mas também composições pós-conciliares em língua latina[145].

A tradução e adaptação dos textos latinos para o vernáculo constituem outro aspecto interessante a se observar em termos de rupturas ou continuidades. Podem ser destacadas as seguintes traduções: 1. *Te Deum laudamus* para *A vós, Senhor* (BRASIL, 1965; CESIMIRI, s.d.; VILLAC, [196-]b); 2. *Populе meus, quid feci tibi? Aut in quo contristávi te?...* (GRADUALE ROMANUM, 1979 p.176) para *Povo meu, que te fiz eu? Dizem que te contristei...* (CNBB, 1987, p.XX); 3. *Ecce lignum crucis* para *Eis o lenho da cruz* (CNBB, 1987, p.134); 4. O hino de Venantius Fortunatus (séc.VI), *Crux fidelis* (GRADUALE

[145] Há um *paper* acerca da obra de Ernani Méro e Mabel Bezerra publicado no XXV Congresso da ANPPOM (DUARTE, 2015c). Quanto à obra de José Maria Rocha Ferreira, foram encontradas fontes que sugerem que tenha começado a compor na década de 1930, mas a maior parte de suas obras se concentra no período que cerca o concílio: décadas de 195 a 70. Há indicações em algumas partituras do fato de a composição ter se dado antes ou após o Concílio. Muitas fontes de obras deste autor se encontram no Museu da Música de Mariana.

ROMANUM, 1979 p.182) para *Fiel madeiro da santa cruz* (CNBB, 1987, p.145-146); 5. O anúncio da Páscoa, *Exultet* para *Exulte*; 6. *Ubi caritas* para *Onde o amor* (CAMS-RJ, [1962], p.18); 7. *Mandatum novum* para *Novo mandamento* (CAMS-RJ, [1962] p.17); 8. *Veni sponsa Christi* para *Vem, esposa de cristo* (VILLAC, [196-]e); 9. *Deo gratias* para *Senhor, a Vós nosso louvor* (SCHUBERT, [19--]); 10. *Terra tremuit* (GRADUALE ROMANUM, 1979, p.199; WILBERGER, 1953), para *Tremeu a terra* (BRASIL, 1968); *Domine Jesu* (moteto) para *Senhor Jesus* (in CAMS-RJ, 1965, ficha C5), 12. *Deus de amor, Paráfrase do Adoro Te devote*, do Padre José Alves (in CAMS-RJ, 1965, ficha C1) e outras traduções, de motetos eucarísticos, feitas por Rubini (1956).

De todas as traduções, a que foi realizada a partir de *Tantum ergo – Tão sublime sacramento* – parece ter sido mais feliz, tanto em termos de aproximação do texto original, quanto da conservação da prosódia latina (quantidade de sílabas e acentuações – tônicas e átonas). Isto garantiu que este hino silábico continuasse a ser cantado com melodias anteriores ao Concílio, sob as quais era colocado o texto latino, sendo a mais usual, hoje, o exemplo que segue.



Ex.30. *Tantum ergo* de autoria não identificada (popular), em *Harpa de Sião* (LEHMANN, 1957, p.68).

Há de se notar que parte considerável das traduções e adaptações de textos latinos serviu a novas composições, justamente por não possibilitarem um ajuste adequado do texto no tocante à quantidade e acentuação das sílabas. Esta parece uma causa fundamental na descontinuidade do repertório do *Ordo missae* composto antes do Concílio Vaticano II: nenhum texto conseguiu resolver definitivamente a questão da prosódia – seja por real impossibilidade de uma tradução bem sucedida, seja por falta de interesse em que as composições anteriores continuassem a ser executadas. Em sua *Missa jubilar em Lá bemol*, (Ex.31) padre Ney Brasil realizou uma adaptação do *Kyrie* da missa gregoriana "*Cum jubilo*",

de caráter menos silábico:

Ex.31. *Ato penitencial* (*Kyrie*) da *Missa Jubilar em Lá bemol*, do padre Ney Brasil (2000, p.1). Adaptação da melodia do *Kyrie* da *Missa IX*, "*Cum jubilo*" (gregoriana). Localização: Acervo da Catedral de Florianópolis.

Um recurso que se mostrou eficiente para a tradução de textos latinos foi o falsobordão. Este suspende a sensação de tempo métrico, donde resulta maior flexibilidade para a adaptação do texto, que passa a ser basicamente declamado, sobre uma única nota. Não se trata de um desdobramento do *Fauxbourdon* dos compositores franceses de fins da Idade Média e inícios do Renascimento[146], mas de uma retomada do *Falsobordone*, que teve largo uso na música litúrgica entre os séculos XV e XVIII. O *Falsobordone* guarda relação direta com o tom reto do cantochão, pois consistia de sua harmonização coral em ritmo livre, como se observa no *Magnificat* das Vésperas de Paolo Isnardi, publicado em 1585 (Ex.32)[147].

Ex.32. *Magnificat sexti toni* das Vésperas de Paolo Isnardi (in BETTLEY, 2009, p.1) e *A vós, Senhor, oferecemos*, de Elvira Dordiom (in CAMS-RJ, 1965, ficha B9), localizado na Catedral de Florianópolis.

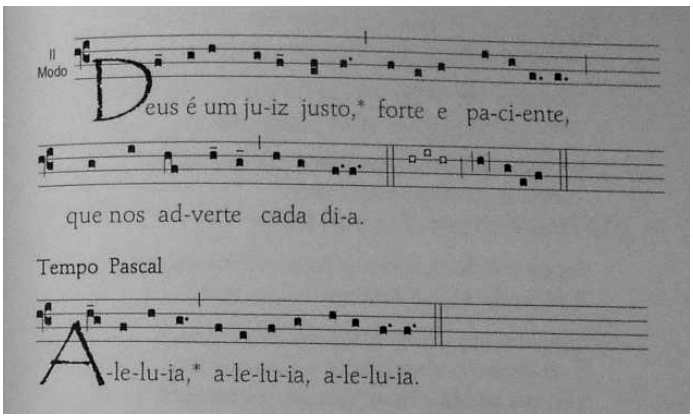
[146] O gênero de grande utilização na França no período mencionado consistia basicamente em uma harmonização que fazia uso de sextas e quartas justas. Dentre os compositores que fizeram uso do *fauxbourdon*, cita-se Guillaume Dufay (1397-1474).

[147] Em outros exemplos de falsobordões quinhentistas se observam passagens contrapontísticas nos pontos cadenciais (BRADSHAW, 1997).

Apesar dos trezentos e oitenta anos que separam as publicações, se observam características comuns: suspensão do ritmo para a recitação e o uso de uma única nota de duração longa sobre o texto. Tais características sobreviveram ao Concílio Vaticano II. O falsobordão continua a ser empregado até o presente, sobretudo em salmos responsoriais e nas sequências da Aclamação ao Evangelho (*Alleluia*), constituindo, portanto, ao lado do cantochão, em um dos principais exemplos de continuidade – entendida como manutenção, mas também adaptação do passado – na prática musical litúrgica católica.

Outras adaptações de cantochão para o vernáculo se encontram no acervo musical da Catedral de Florianópolis: nas *Fichas de Canto Pastoral* da Comissão de Música Sacra do Rio de Janeiro, padre Ney Brasil já havia traduzido um *Veni Creator Spiritus* gregoriano (CAMS-RJ, [1965]), além da *Missa Solene da Vigília Pascal* (ANÔNIMO, *Missa solene da Vigília Pascal*, [196-]), a missa celebrada na noite que antecede o Domingo da Ressurreição[148].

Trabalho sistemático de tradução e adaptação de cantos gregorianos[149] é realizado pelos monges beneditinos do Mosteiro da Ressurreição, em Ponta Grossa – PR (Ex.33), que além da publicação de tal trabalho em hinários (SALTÉRIO MONÁSTICO, 2011; HINÁRIO MONÁSTICO, 2011), também o divulga por meio de gravações. No CD com músicas para o tempo litúrgico da Páscoa (RESSUSCITOU ALELUIA, 1998), merece destaque a tradução da sequência *Victimae paschali laudes* (GRADUALE ROMANUM, 1979, p.198-199), um cantochão silábico. Este mesmo CD divulgou também o cantochão em latim, como o *Alelluia* com a sequência para a missa do dia, no Domingo da Ressurreição (*Pascha nostrum...*).



Ex.33. *Salmo 7*, do Saltério Monástico (2011, p.27) dos monges beneditinos da Abadia da Ressurreição, de Ponta Grossa-PR. Texto em vernáculo. Localização: Biblioteca do *Studium Theologicum* Claretiano de Curitiba.

[148] Por exigência do cerimoniário de que o texto litúrgico específico fosse seguido, também adaptei à melodia do cantochão de uma ladainha, o texto em vernáculo para execução na cerimônia de sagração do novo altar da Igreja de Nossa Senhora Aparecida de Vila Carrão (São Paulo – SP), presidida pelo cardeal arcebispo de São Paulo, já no pontificado de Bento XVI.

[149] É possível observar a mesma tendência nos Estados Unidos, onde um trabalho considerável de disponibilização na internet de cantochão em inglês com notação neumática tem sido realizado (PROPER OF TIME, [20--]; ORDER OF SUNG MASS, [20--]).

Até um passado recente, o latim parecia ter sido praticamente extinto das funções litúrgicas, salvo em determinados lugares de memória, como os mosteiros que conservavam o cantochão em língua latina, em razão do discurso hegemônico, orientado para a ruptura. No pontificado de Bento XVI, motivado, ao menos em parte, pela Hermenêutica da continuidade, o latim foi readmitido sem a necessidade de consentimento do Ordinário (bispo). Com isto, percebe-se um gradativo aumento no número de celebrações em língua latina (cf. DUARTE, 2013). Como já foi dito, o fenômeno não deve ser compreendido como uma completa restauração do modelo pré-conciliar, mas uma rememoração que agrega mais uma possibilidade ao espectro diversificado de manifestações do catolicismo herdado do pontificado de João Paulo II.

Se a oposição entre latim e vernáculo decorreu mais de uma memória conflitual – com vistas à construção de uma identidade musical local latino-americana –, a ruptura decorrente das representações hegemônicas do passado na historiografia acabou por se tornar real, tendo ficado o uso da língua latina limitado, durante algumas décadas, a lugares de memória muito específicos. A ruptura em relação à língua litúrgica pode ser, portanto, relativizada quando se olha para o passado: ao contrário do que a maioria das pessoas supõe, o vernáculo não esteve ausente antes do Concílio Vaticano II, mas sim o latim, na quase totalidade das celebrações, após da realização deste. Mais do que a língua empregada, o conteúdo dos textos cantados nas celebrações e a forma como este conteúdo é apresentado constituem, com o surgimento do canto pastoral mais próximo da música autóctone, uma ruptura.

2.2.2 Temática e linguagem

As rupturas na temática e linguagem dos textos não se limitaram à construção de um novo repertório pro Próprio da Missa, mas podem ser observadas também no Ordinário. Enquanto o uso da língua latina representou uma grande ruptura decorrente de uma busca pela identidade local em detrimento de um catolicismo considerado opressor e totalizante, no plano das temáticas e linguagem, ao menos três correntes podem ser observadas na música com função litúrgica, após o Concílio Vaticano II: os cantos pastorais de características não-autóctones, que têm uma relação de continuidade com o passado; os florescimentos decorrentes do gênero autóctone, politicamente engajado e; uma música que estimula a busca pela espiritualidade em um plano mais individual, em uma relação mais intimista entre o fiel e a divindade. Antes, contudo, é necessário abordar a temática e a linguagem dos cantos pastorais pré-conciliares para que se possa analisar com maior cautela as relações de continuidade ou ruptura.

Ao passo que o Ordinário da missa – mais fechado a modificações – foi fruto de uma longa evolução que inclui o paleocristianismo e o início da Idade Média, o Próprio representa, ao integrar os livros de cantochão, o legado da tradição e, na versão de cantos religiosos populares para a missa rezada, um reflexo da autocompreensão romanizante. A segunda situação tem maior interesse para este trabalho, pois reflete a identidade constituída no período em questão, ao passo que a primeira, uma identidade que se construiu pelo acúmulo de repertório ao longo de séculos. As três grandes devoções brancas tiveram papel central nos cantos religiosos populares: a Eucaristia, Nossa Senhora e o Papa, juntamente com a noção de hierarquia da Igreja – os dois últimos foram estimulados em finais do século XIX, pelo dogma da Imaculada Conceição e pela infalibilidade papal, declarada no Concílio Vaticano I (1870).

Motetos eucarísticos estiveram presentes em quase todas as coletâneas de cantos religiosos populares, mas algumas enfocaram ainda mais especificamente esta temática: *A lyra da guarda de honra: Collecção de canticos piedosos dedicados principalmente ao Sagrado Coração de Jesus e à Divina Eucaristia* (ALVES, 1924), *Melodias Euchatisticas* (IRUARRIZAGA, 1937), além dos hinos dos congressos eucarísticos, encontrados em profusão nas referências deste trabalho (fontes musicais). Igualmente abundantes são as coletâneas de cânticos marianos, das quais se destacam dois cadernos de manuscritos de título *Cantos em honra de Nossa Senhora*, organizados por Edesia Aducci ([193-]; 1924), que se encontram no acervo musical da Catedral de Florianópolis e as coletâneas *A esposa de Christo*, de frei Basílio Röwer ([19--]) e *Cantos a Nossa Senhora*, do padre Jorge Albino Zanchi ([19--]). As sessões de cânticos marianos e eucarísticos de *Harpa de Sião*, organizada por João Batista Lehmann (1961) também merecem destaque pelo alcance que esta coletânea teve em âmbito nacional. Além da tradicional prece pelo papa, *Oremus pro Pontifice*, que foi musicada por diversos compositores restauristas, a *Marcha Pontifícia* de Charles Gounod – uma espécie de hino civil do papa – é bastante recorrente nos acervos, o que demonstra sua ampla execução. Ainda sobre o pontífice e a hierarquia foram encontrados na Catedral de Florianópolis: *Viva o Papa, Deus o proteja*, manuscrito em um caderno (ANÔNIMO, *Viva o Papa...*, 1953, p.113), *Viva Pio* (ANÔNIMO, *Viva Pio*, [19--]), composição para coro a quatro vozes mistas de autoria não identificada, e *Pro papa* / *Pro episcopado* (COLOMBO, 1942). *Ite in vineam* do padre Ney Brasil (1965) também foi dedicado a uma data jubilar de um bispo, assim como *Ecce Sacerdos magnus* de Dom Plácido de Oliveira (1960), osb, e de outros tantos compositores que escreveram sobre este texto. Finalmente, a *Marcha da Igreja*, do padre francês David Julien (1965) – traduzida para diversos idiomas – afirmava o

seguimento a Deus com uma Igreja reunida “em torno” de seus “pastores”, junto aos “irmãos e irmãs nos claustros”, enfim, junto a todos os níveis hierárquicos do clero[150].

Uma vez tratado o conteúdo dos cantos religiosos populares, a linguagem utilizada para a apresentação deste conteúdo merece destaque: sem a objetividade do engajamento político que caracteriza o canto pastoral de características autóctones, os cantos religiosos populares aproximam-se, por oposição ao gênero autóctone, da música produzida para e pela Renovação Carismática Católica: a linguagem sugere maior intimidade com o divino[151], sendo, por isto mesmo, mais individualista e tende, mais raramente, a certa infantilização. Em duas coletâneas manuscritas, presentes no Centro de Documentação Musical de Viçosa, lêem-se:

> Jesus no Sacramento, / Oculta o seu’splendor / Seu corpo e meu sustento, / Tanto pode o amor! / Ó Jesus escondido, / Quando t’hei de ver sem véu? / A ti me chego, a diminuir só quero / Para Te ver, para Te ver, / Para Te ver lá na Glória que espero / Oh leva-me... para Teu céu (RACCOLTA DI CANTI DIVERSI, 1948, p.10).

> Oh! minha mãe querida, / Eu me dirijo a ti,... / Maria, minha guarida, / Roga Jesus [sic] por mim. / Dos braços teus espero, / Amado meu Senhor; / No peito dar-lhe quero, / Berço, trono e amor... / Oh! gozo qual sorriso, / No lábio Teu gentil!... / Amor, oh! para isso, / Esposo meu, infantil! / Oh! gozo, já te vejo, / Festivo vir a mim! / Eu nada mais almejo / Do que a teus pés morrer! (RISI, [194-], p.2).

Outros exemplos de letras dos cantos religiosos populares foram transcritos da *Harpa de Sião*:

> Jesus é minha vida
> 1. Jesus é minha vida, / Meu bem e meu amor! / Amparo meu na lida, / Meu Deus e meu Senhor. / 2. Que toda a criatura, / Venha hoje com voz pura / Cantar em teu louvor: / Jesus é o meu amor! / Cantar em teu louvor: / Jesus é o meu amor! [...] (LEHMANN, 1957, p.98).

> Sim, baixaste lá do céu
> 1. Sim, baixaste lá do céu, / Entre nós morar vieste. / ’Stás presente, Tu o disseste
> Eu creio, ó Senhor! Eu creio, ó Senhor!

[150] “1. Reunidos em torno dos nossos pastores, nós iremos a Ti. Armados com a força que vem do Senhor, nós iremos a Ti. Professando todos uma só fé, nós iremos a ti. Sob o impulso do Espírito Santo, nós iremos a ti. Refrão: Igreja Santa, templo do Senhor. Glória a ti, Igreja Santa, ó cidade dos cristãos, que teus filhos hoje e sempre vivam todos como irmãos. 2. Com nossas irmãs e irmãos no claustro, nós iremos a Ti. Com nossos irmãos sofredores, nós iremos a Ti. Com os padres que sobem ao altar, nós iremos a Ti. Com os padres que partem em missão, nós iremos a Ti.3. De nossas fazendas e nossas cidades, nós iremos a Ti. De nossas montanhas e nossas baixadas, nós iremos a Ti; de nossas cabanas e pobres favelas, nós iremos a Ti; de nossas escolas e nossos trabalhos, nós iremos a Ti. 4. Com nossos amigos e nossos desejos, nós iremos a Ti; com nossas angústias e nossas alegrias, nós iremos a Ti. Com nossa fraqueza e nossa bondade, nós iremos a Ti, com nossa riqueza e nossa carência, nós iremos a Ti. 5. Curvados ao peso de nosso trabalho, nós iremos a Ti; curvados ao peso de nosso pecado, nós iremos a Ti; confiantes por sermos os filhos de Deus, nós iremos a Ti; confiantes por sermos os membros de Cristo, nós iremos a Ti. 6. Seguindo os passos de Pedro e Paulo, nós iremos a Ti; seguindo os primeiros cristãos, nós iremos a Ti. Pisando esta terra vermelha de sangue, nós iremos a Ti. Pisando esta terra que guarda seus corpos, nós iremos a Ti”. Costuma-se cantar esta composição como Intróito – Canto de Entrada – das missas presididas por bispos, arcebispos e cardeais. Note-se que a quantidade bastante irregular de sílabas das estrofes foi solucionada pela declamação sobre notas longas, como se observou em sua partitura, exemplo de falsobordão, no subitem anterior.

[151] A representação de Jesus como esposo é muito recorrente em cantos religiosos populares. Em um ambiente marcado pela moralidade, é compreensível que qualquer intimidade com o divino só seria possível se mediada pelo sacramento matrimonial.

> 2. De teu amor onipotente / Não admiro o portento, Sim, formaste meu sustento, / Meu Jesus e meu amor! Meu Jesus e meu amor! (LEHMANN, 1957, p.98).
>
> Vem, Jesusinho
> 1. Vem, Jesusinho, dormir teu soninho / Nossa senhora te embala o bercinho. / Vem, Jesusinho, dormir teu soninho / Nossa senhora te embala o bercinho (IN DULCI JUBILO, [19--], p.5).
>
> Serafins, Querubins
> 1. Serafins, Querubins, cheios de celeste amor! / Me inflai me ajudai pra louvar a meu Senhor. / pra louvar a meu Senhor [...] (LEHMANN, 1957, p.98).

A intimidade com Deus mediada pelo simbolismo do matrimônio com Cristo e a invocação dos anjos na letra acima não parecem tão diferentes dos cantos ligados à Renovação Carismática Católica. Nesta, o "contato direto e grande intimidade com o sagrado", crença em milagres e "diversas formas de contato com poderes sobrenaturais (Espírito Santo, Nossa Senhora, demônios, anjos etc)" (JACINTO, 2010, p.37) podem ser vistos em *Os anjos de Deus*, música cantada pelo padre Marcelo Rossi ([20--a]):

> [1.] Se acontecer um barulho perto de você / é um anjo chegando para receber / suas orações e levá-las à Deus. / Então abra o coração e comece a louvar, / sinta o gozo do céu, se derrama no altar, / que um anjo já vem com a benção nas mãos.
> [Refrão:] Tem anjos voando neste lugar, / no meio do povo, em cima do altar, / subindo e descendo em todas as direções. / Não sei se a Igreja subiu ou se o céu desceu, / só sei que está cheio de anjos de Deus, / porque o próprio Deus está aqui.
> [2.] Quando os anjos passeiam a Igreja se alegra, / ela canta, ela chora, ela ri e congrega, / abala o inferno e dissipa o mal. / Sinta o vento das asas dos anjos agora, confia irmão, pois é a tua hora, / a benção chegou e você vai levar.

Também interpretado pelo padre Marcelo Rossi, o canto que segue não parece essencialmente diferente dos *benditos* do catolicismo popular, no tocante à simplicidade do texto e eficiência na comunicação. Como no gênero ligado ao catolicismo tradicional, a canção de Rossi comunica diretamente ao ouvinte no contexto em que se insere: "E os homens por quê vieram? / viemos louvar ao senhor / Aleluia, aleluia / glória e louvor ao senhor" (ROSSI, [20--b]). Não seria esta simplicidade, em última análise, o objetivo dos cantos religiosos populares? Seu objetivo era, sem dúvida, comunicar os conteúdos religiosos com a eficiência que um texto mais elaborado ou a língua latina não permitiam. A acessibilidade ao conteúdo não parece ser, entretanto, exclusividade das vertentes tradicional e carismática católica, mas também se fizeram perceber na adaptação de salmos na década de 1970, quando a Teologia da Libertação era hegemônica entre o clero:

> SALMO 80
> VAMOS PRA FESTA
> 1. Tende alegria! É Deus quem nos protege!
> Louvai a Nosso Deus! Louvai! Louvai!
> Tocai pandeiro, flauta e violão,
> cantai acompanhados de guitarra.
> 2. Tocai corneta nos dias festivos!

> Na lua cheia, tocai ao luar!
> Pois é nosso dever louvar a Deus,
> conforme o mandamento que ele deu. [...]
> 8 A sorte de meu povo se firmava.
> Eu lhe daria os bolos mais gostosos
> e até da pedra escorreria mel
> para ser o alimento do meu povo (RODRIGUES, 1972, p.153-154).

A comunicabilidade do canto parece ser ainda mais importante no contexto da Igreja da Libertação, pois constituía o caminho para alcançar os fiéis e libertá-los da opressão. Deste modo, percebe-se ao lado de textos litúrgicos de profunda complexidade como o *Credo*, do Ordinário da missa, a manutenção ou continuidade de um repertório com linguagem acessível. Esta preocupação se revelou em *A música litúrgica no Brasil*:

> Alguns lembretes
> - Os versos do poema tenham um fraseado popular, evitando frases demasiado longas, a fim de facilitar a participação do povo na hora de cantar.
> - O texto de hinos estróficos siga a mesma métrica em todas as estrofes, ou seja, um mesmo padrão de sílabas acentuadas (tônicas) e não acentuadas (átonas), para evitar atropelamentos na hora da execução.
> - Embora a rima sozinha não seja por si só poesia, ela facilita a memorização e a execução do canto, além de tornar o texto mais popular. O texto dos cantos litúrgicos faça uso abundante de imagens e símbolos (CNBB, 1998, §231).

Após o Concílio Vaticano II, uma maneira encontrada pelos compositores e letristas para lidar com os textos mais longos e complexos do Ordinário foi adaptá-los, simplificá-los e até mesmo apresentar variações de conteúdo. Assim, no lugar do tradicional "Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens por ele amados. Senhor Deus, rei dos céus, Pai todo-poderoso...", tem-se:

> Refrão: Glória a Deus no céu / e na terra paz aos homens: / Glória, Aleluia!
> 1. Glória ao Pai, o Criador, / seu poder nos chamou à vida!
> 2. Glória ao Filho, Redentor, / Sua cruz reconciliou-nos!
> 3. Glória ao Espírito de amor, / sua graça é que nos renova! (CNBB, [1991], p.90)

Em um recente movimento de reaproximação da liturgia aos modelos canônicos – possivelmente ligado à Hermenêutica da continuidade de Bento XVI –, alguns bispos têm criticado as adaptações dos textos litúrgicos como a do *Glória* acima e recomendado que estes sejam preservados nas composições como estão nos livros litúrgicos (DUARTE, 2013a). Outro exemplo de adaptação do texto do *Glória* da missa à autocompreensão hegemônica na Igreja pode ser visto no *Glória das comunidades I*:

> 1. Glória a Deus nas alturas, / É o canto das criaturas! / Mares e matas se alegram, / Campo e cidade celebram! / Ó Rei dos céus e Senhor, / A ti o nosso louvor! / Deus, nosso Pai, te adoramos, / Tua glória proclamamos!
> [Refrão:] Glória, glória, glória, te damos, Senhor! / Glória, glória, a ti eterno louvor!
> 2. Paz para o povo sofrido, / É o grito do oprimido! / Somos os teus preferidos, / És nosso Pai tão querido! / Ouve o clamo do teu povo, / Vem e nos livra de novo! / A terra mal repartida / Clama por tua justiça!

> 3. Glória a Jesus, nosso Guia, / Filho da Virgem Maria! / Vens para o meio dos pobres, / Pra carregar nossas dores! / Pelo Espírito ungido, / Vens libertar os cativos! Por nós a vida entregaste / E Senhor ressuscitaste!
> 4. De Deus o Filho amado, / És o Cordeiro imolado! / Tiras do mundo a maldade, De nós, Senhor, piedade! / Tu és o Santo, Senhor, / És o mais Alto, o Maior! / Com o Divino Amor / De Deus Pai no esplendor! (CNBB, [1991], p.97).

Neste hino de louvor percebe-se não somente a ideia subjacente de Igreja da Libertação, como também o ideal de uma Arcádia cultivável, da terra repartida por todos, que somente se materializaria por meio da reforma agrária. Não se trata mais da Arcádia primitiva e selvagem deixada por Deus na terra para que o homem a domesticasse, mas o idílio[152] no qual o poder divino corrigiria, como a flauta de Pã foi capaz de abrandar a selvageria dos árcades primitivos[153], a bestialidade decorrente do capitalismo. A exemplo da Arcádia drasticamente reinventada de Virgílio, a fé católica seria capaz de criar na terra uma porção do paraíso em que reinasse a justiça social. O canto pastoral *Os cristãos tinham tudo em comum* – empregado na missa, no momento das Oferendas – sugere que a Igreja da Libertação derive das primeiras comunidades cristãs:

> Refrão: Os cristãos tinham tudo em comum
> Dividiam seus bens com alegria
> Deus espera que os dons de cada um
> se repartam com o amor no dia a dia (bis)
> 1 Deus criou este mundo para todos,
> quem tem mais é chamado a repartir,
> com os outros o pão, a instrução
> e o progresso, fazer o irmão sorrir
> 2. Mas acima de alguém que tem riqueza,
> está o homem que cresce ao seu valor,
> e liberto caminha pra Deus
> repartindo com todos, o amor.
> 3. No desejo de sempre repartirmos
> nossos bens, elevemos nossa voz,
> Ao trazer o pão e vinho para o altar
> em quem Deus vai se dar a todos nós.

Apesar de afastarem o momento de origem da doutrina social a um tempo quase fora do tempo, é possível afirmar que seu florescimento foi muito mais recente e teve como marco a Encíclica "*Rerum Novarum*", de Leão XIII sobre a condição dos operários (CARTA ENCÍCLICA RERUM NOVARUM, 1891). No Brasil, a doutrina ganhou força, sobretudo, com o surgimento da Teologia da Libertação e alcançou seu ápice em termos de produção de

[152] "Nem todas as características da Arcádia primitiva estão ausentes no idílio de Teócrito. Pã, as ninfas e os pastores de cabras ainda a habitam, porém as notas rudes da siringe foram substituídas pelo som melodioso da flauta e pelas intermináveis competições de canto. O deus dos pés chanfrados, porém já evoluiu o bastante para se tornar o guardião dos rebanhos e o amável traquinas que os romanos reconheceriam. As canções, evidentemente, são produto de um gosto sofisticado e urbano" (SCHAMA, 1996, p.523).

[153] "O que abrandou a selvageria da vida na Arcádia foi não tanto a linguagem quanto a música. Mas a música era da flauta de Pã, da siringe, e ele podia usar suas melodias para enfeitiçar o ouvinte e levá-lo ao pan-ico ou ao pan-demônio (SCHAMA, 1996, p.522)".

letras de cantos, com a Campanha da Fraternidade[154], que se propunha a denunciar as injustiças sociais. No *Baião das comunidades* se observa a fusão entre a noção de libertação e o entrecruzamento das memórias nacional, ou melhor, cultural[155] e a religiosa:

> Refrão: Somos gente nova vivendo a união / Somos povo semente de uma nova nação ê, ê / Somos gente nova vivendo o amor / Somos comunidade, povo do senhor, ê, ê
> 1. Vou convidar os meus irmãos trabalhadores / Operários, lavradores, biscateiros e outros mais / E juntos vamos celebrar a confiança / Nossa luta na esperança de ter terra, pão e paz, ê, ê
> 2. Vamos chamar os índios que ainda resistem / As tribos que ainda insistem no direito de viver / E juntos vamos reunidos na memória / Celebrar uma vitória que vai ter que acontecer, ê, ê
> 3. Convido os negros, irmãos no sangue e na sina / Seu gingado nos ensina a dança da redenção / De braços dados, no terreiro da irmandade / Vamos sambar de verdade enquanto chega a razão, ê, ê
> 4. Vamos chamar Oneide, Rosa, Ana e Maria / A mulher que noite e dia luta e faz nascer o amor / E reunidas no altar da liberdade / Vamos cantar de verdade, vamos pisar sobre a dor, ê, ê
> 5. Vou convidar a criançada e a juventude / Tocadores, me ajudem, vamos cantar por aí / O nosso canto vai encher todo o país / Velho vai dançar feliz, quem chorou vai ter que rir, ê, ê
> 6. Desempregados, pescadores, desprezados / E os marginalizados, venham todos se ajuntar / A nossa marcha pra nova sociedade / Quem nos ama de verdade pode vir, tem um lugar, ê, ê (CNBB, [1991], p.373).

A identificação entre o Cristo e aqueles que sofrem também serve como exemplo no canto que foi utilizado em diversas edições da *Campanha da fraternidade*:

> [1a.] Seu nome é Jesus Cristo e passa fome
> E grita pela boca dos famintos;
> E a gente, quando vê, passa adiante,
> Às vezes pra chegar depressa à Igreja.
> [1b.] Seu nome é Jesus Cristo e está sem casa
> E dorme pelas beiras das calçadas;
> E a gente, quando o vê, aperta o passo
> E diz, que ele dormiu embriagado.
> Refrão: Entre nós está e não O conhecemos
> Entre nós está e nós O desprezamos (2x)
> [2a.] Seu nome é Jesus Cristo e é analfabeto
> E vive mendigando um sub-emprego,
> E a gente quando vê, diz: "é um à toa!"
> Melhor que trabalhasse e não pedisse.
> [2b.] Seu nome é Jesus Cristo e está banido,
> Das rodas sociais e das igrejas,

[154] "A figura de um bispo e sua rede de contatos, colaboradores, amigos, interessados, etc., era de fundamental importância para o pleno êxito de seu governo episcopal. Não podemos nos esquecer que a CNBB somente nasceria no ano de 1952, com sua sede no Rio de Janeiro - RJ (na época Estado da Guanabara – DF), e mesmo sua plena existência só seria justificada anos depois, a partir de 1964 com a organização das Campanhas da Fraternidade (CF), quando a CNBB passou a articular um movimento pastoral em escala nacional, além das periódicas reuniões anuais em Itaici – SP, momento de encontro e troca de impressões entre os bispos" (MINAMI, 2012, p.8).

[155] A exemplo do que destacou Montero (1992) sobre o pontificado de João Paulo II, faz mais sentido pensar o canto pastoral ligado à música autóctone em termos de cultura, de origens comuns a um povo do que em termos de nação, uma vez que não é ressaltada a relação pautada no poder temporal, no Estado, mas na que se estabelece entre as pessoas pela via da cultura.

> Porque d'Ele fizeram um Rei potente,
> Enquanto Ele vive como um pobre.
> [3a.] Seu nome é Jesus Cristo e está doente,
> E vive atrás das grades da cadeia
> E nós tão raramente vamos vê-lo;
> Sabemos que ele é um marginal.
> [3b.] Seu nome é Jesus Cristo e anda sedento,
> Por um mundo de Amor e de Justiça,
> Mas logo que contesta pela Paz,
> A ordem o obriga a ser de guerra.

Se os cantos pastorais tratam da libertação no cotidiano, também falam da transcendência, no devir. Esta interpretação pode ser observada na mudança da terminação da última estrofe do canto de oferendas *Liberdade haverá* de Zé Vicente ([20--]) que segue:

> [1.] As mesmas mãos que plantaram a semente, aqui estão.
> O mesmo pão que a mulher preparou, aqui está.
> O vinho novo que a uva sangrou jorrará no nosso altar!
> [Refrão] A liberdade haverá, a igualdade haverá
> E nesta festa onde a gente é irmão
> O Deus da vida se faz comunhão.
> [2.] Na flor do chão brilha o sonho da paz mundial!
> Na luz acesa é a fé que palpita hoje em nós
> Do livro aberto o amor se derrama total, no nosso altar.
> [3.] Benditos sejam os frutos da terra de Deus
> Bendito seja o trabalho e a nossa união.
> Bendito seja Jesus que conosco estará, além do altar.

A Quaresma – tempo litúrgico que antecede a Páscoa, no qual é realizada a Campanha da Fraternidade – e o Advento foram os tempos mais propícios para a inserção das temáticas referentes à "libertação" na década que sucedeu o Concílio Vaticano II (ARNS, 1974). Enquanto a quaresma é o momento de tensão que antecede a ressurreição de Cristo, o advento é caracterizado pela espera da vinda do Messias que viria redimir Israel. No hinário litúrgico para o tempo comum da CNBB ([1991]) percebe-se, contudo, uma ampliação da temática também para o tempo comum, ou seja, para a maior parte do calendário litúrgico.

Este repertório passível de análise como mais engajado politicamente e composto sob notória influência da Teologia da Libertação passou a disputar espaço, a partir da década de 1990 com um repertório de temática bastante diversa, ligado ao universo de representações da Renovação Carismática Católica, que parece retomar, conforme análise anterior, a intimidade com Deus e individualidade desta relação, próprias dos cantos religiosos populares.

É possível dizer, portanto, que houve um florescimento do ponto de vista da temática nos cantos pastorais: enquanto a música litúrgica pré-conciliar não raro se resumia ao ordinário da missa, música para festividades litúrgicas e às devoções brancas – cantadas na coletânea *Harpa de Sião* de Lehmann (1961) –, textos de caráter politizado e críticos à realidade social

surgiram ligados à Teologia da Libertação, bem como cantos que refletissem maior intimidade com Deus e aproximação do sagrado, como as canções da Renovação Carismática Católica. Do ponto de vista da linguagem, entretanto, percebe-se uma continuidade de dois blocos antagônicos: textos de conteúdo teológico complexo e letras menos simples e cânticos destinados a comunicar diretamente ao povo por sua simplicidade e economia de meios. Ao lado dos cantos pastorais de características autóctones, continuaram a ser produzidos cantos que não se aproximam de tais características, como salmos e outros – como já foi dito na classificação dos gêneros musicais, proposta anteriormente. Neste repertório, a linguagem se limita, na maioria das vezes, ao texto conforme encontrado na Bíblia.

2.2.3 Contrafacta

Ainda sobre o tratamento das letras cantadas na liturgia, uma das primeiras coisas que aprendi em Santa Ifigênia é que quatro melodias seriam suficientes para acompanhar os Salmos responsoriais de todas as missas do ano, ainda que cada um tivesse uma letra e que o mesmo valia para as aclamações ao Evangelho. Esta relação fluida ou não-autoral entre melodia e texto era facilitada pelo fato de as músicas escritas para estes dois momentos da missa já empregarem originalmente o falsobordão, ou seja, notas longas – geralmente indicadas na partitura por uma breve ou uma semibreve – na qual o ritmo é suspenso, torna-se declamatório para que o texto seja adaptado. O falsobordão, enquanto suspensão do ritmo para recitação livre, não foi uma novidade introduzida no repertório pós-conciliar. Ao contrário, a inspiração gregoriana desta prática foi destacada no *motu proprio* de Pio X:

> Contudo, é permitido, nas maiores solenidades, alternar o canto gregoriano do coro com os chamados "falsibordoni" ou com versos de modo semelhante convenientemente compostos. Poderá também conceder-se, uma vez por outra, que cada um dos salmos seja totalmente musicado, contanto que, em tais composições, se conserve a forma própria da salmodia, isto é, que os cantores pareçam salmodiar entre si, já com motivos musicais novos, já com motivos tirados do canto gregoriano, ou imitados deste (SOBRE MUSICA SACRA, 1903).

A autoria parece se mostrar um quesito muito menos relevante na música litúrgica do que na música de concerto, de modo que a funcionalidade litúrgica acaba sendo determinante na relação entre melodias e textos: uma vez que exista necessidade, melodias foram e ainda são adaptadas a diferentes textos. À prática da adaptação de melodias a textos chama-se contrafação e ao repertório produzido, *contrafacta*.

Castagna (2012, p.25) observou o fenômeno da contrafação em obras compostas no início do século XIX por João de Deus de Castro Lobo:

> Há, no entanto, dois outros aspectos interessantes na música de João de Deus de Castro Lobo, que somente puderam ser percebidos após o estudo de suas fontes: a contrafação e o desdobramento. Este compositor praticou a contrafação quando adaptou uma obra a outro texto, como ocorreu em três casos, sendo dois deles de peças de grande porte (Diagrama 1). Como não existem autógrafos e nem datas de composição, não é simples determinar a ordem dessa contrafação, ou seja, qual obra foi composta antes e qual resultou apenas da adaptação de um novo texto em uma composição pré-existente [...].

É possível citar alguns dentre os incontáveis exemplos de uso da mesma melodia com diferentes letras: *Glória a Jesus na Hóstia Santa* (2011) e em *Queremos Deus, homens ingratos* (QUEREMOS DEUS, 2011); os hinos a São Vicente de Paulo e o hino a Santa Ifigênia, executado na Basílica de Nossa Senhora da Conceição e Santa Ifigênia, em São Paulo, bem como o hino do Apostolado da Oração, *Levantai-vos soldados de Cristo*, e seu *contrafactum, Ó São Brás, bispo e santo da Igreja*, executado na paróquia do Senhor Bom Jesus do Brás, em São Paulo. Dos hinos de Santa Ifigênia e São Brás não localizamos registro senão em nossa memória. A lista de exemplos como estes de adaptações de novos textos realizados por comunidades paroquiais a melodias já conhecidas será provavelmente imensa, mas por se limitarem as execuções muitas vezes à igreja local, tornam-se desconhecidos.

Prática comum a partir da segunda metade do XIX, a contrafação de óperas ainda era usual na música religiosa carioca, conforme Vicenzo Cernichiaro, em torno de 1900:

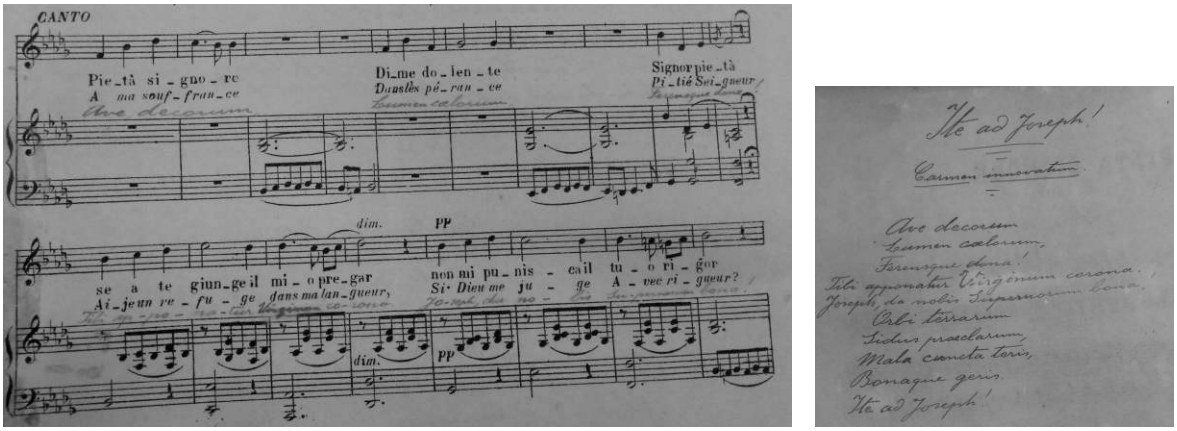
> “1) as introduções a solenidades religiosas tiradas de óperas, como "Marcos Spada" (Auber), "I Briganti" Mercadante), "Le Vispe Comari" (Suppé); 2) adaptações "sui generis": em "Laudamus" (do Glória) é transformada uma cavatina da ópera "II Corsário": "Domine Deus" (também do Glória) nada mais é do que uma ária de ópera de Donizetti; "Salutaris" resulta de uma lânguida e erótica romanza de Pallani; e a ária "Quand j'étais roi de Beocie" (do "Orfeu no inferno, de Offenbach, uma ópera bastante livre..) chega às honras de uma "Ave Maria"! (Cernichiaro apud SCHUBERT, 1980, p.21).

Mesmo durante a restauração musical, os *contrafacta* de música consideradas profanas – inclusive óperas – continuaram a ser praticados, inclusive por clérigos. O fenômeno não era, entretanto, exclusivamente brasileiro, mas, segundo relatos do padre Lehmann apontados por Schubert, também ocorriam na Alemanha. Até mesmo entre alguns clérigos, a noção de música profana foi relativizada e, sob a justificativa de pregar o catolicismo aos diversos povos, estes realizaram aberturas cognitivas aos estímulos do meio externo à Igreja:

> Com um pouco de jeito conseguiram até cantar, nas igrejas, melodias profanas, e mesmo teatrais, de Pergolesi, Cimarosa, Jomelli, substituindo as palavras originais por um texto sacro. (Renato de Almeida, História da Música Brasileira, pág. 132)
> E não foram somente os leigos que assim procederam. Os "Cânticos espirituais", coligidos pelos Padres da Missão Brasileira, em edição de Garnier, contêm de preferência cantos profanos e de óperas de Mozart, Haydn, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, Lambelotte, Herman, Nicou-Cheron e outros. Bastava o chapéu novo dum texto sacro para tornar "espiritual" uma ária, uma cavatina, um coro de ópera

(SCHUBERT, 1980, p.21).

Dentre as fontes consultadas, um exemplo particularmente interessante se encontra no acervo musical de Dom Marcolino Dantas, primeiro arcebispo de Natal, quando este ainda era professor de música no seminário da Bahia – antes, portanto, da sagração episcopal. Trata-se da adaptação de um hino a São José, cujo texto foi designado como "nova canção" (*Carmen innovatum*) e adaptado à ária *Pietà Signore*, na partitura desta ária (Ex.34).



Ex.34. *Ite ad Joseph! – Carmen innovatum*, texto adaptado à ária Pietà Signore, de Stradella ([19--], p.1). Localização: Acervo musical de dom Marcolino Dantas – Arquivo Arquidiocesano de Natal.

Ao longo do ano litúrgico, hinário da CNBB traz agrupamentos de estrofes fixos e refrões móveis por domingo. Nos domingos 4 a 7 do tempo comum do ano B (CNBB, [1991], p.263-264) – os anos litúrgicos repetem-se a cada três anos, A, B e C – por exemplo, os cantos de comunhão têm sete estrofes do Salmo 30 que se repetem, enquanto os refrões de mesma métrica variam a cada domingo. Ao longo do hinário, o mesmo ocorre com outros cantos de comunhão, entrada e ofertório. Em relação aos salmos responsoriais, existe uma sessão de tons sálmicos em diferentes tonalidades sem qualquer indicação de texto junto às melodias para que possam ser livremente adaptados (CNBB, [1991], p.187-210). O mesmo ocorre com as "melodias opcionais para os domingos do tempo comum (A, B e C)" (CNBB, [1991], p.381-396). As adaptações não parecem contrariar, entretanto, as prescrições da própria CNBB (1976) em *Pastoral da música litúrgica no Brasil*: "3.9. Em relação aos textos, evitem-se os cantos com letras adaptadas. Além de ferir os direitos do autor, tal adaptação, por si mesma, revela a inconveniência do original que será mentalmente evocado [...]". O documento referia-se à adaptação de "músicas de dança, melodias-sucesso de películas cinematográficas, de novelas, de festivais, de peças teatrais e similares", situação que não era

incomum no século XIX no tocante à ópera[156].

Conclui-se, portanto, que existe certa continuidade no tratamento do texto até o presente, contrariando o discurso da ruptura radical: se o objetivo da música é, para a Igreja, revestir o texto, continua a cumpri-lo, independentemente dos estilos musicais.

2.3 ASPECTOS MUSICAIS

2.3.1 Inspiração gregoriana, música modal e temas musicais

Até o momento, foi possível observar que a importação de obras de compositores estrangeiros para execução – literal ou adaptada por meio de arranjos e instrumentações – nos sistemas religiosos locais marcou a restauração musical católica. Igualmente, parte considerável dos compositores atuantes no Brasil alinhados a esta proposta estética – ou meta musical do sistema religioso geral – é de origem estrangeira: Sinzig, Röwer, Franceschini, Lehmann, Bortolotti, Braun e mesmo compositores vivos que não a abandonaram totalmente, como é o caso de frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap[157]. Assim, a restauração musical foi um movimento de caráter internacional e totalizante da música litúrgica católica, que lhe conferiu sentido no panorama da Romanização: sua finalidade também foi garantir a unidade do culto católico ao redor do mundo. Por esta razão, os exemplos apresentados até aqui e os que se seguirão contemplam igualmente obras compostas ou não no Brasil, por compositores brasileiros e estrangeiros. O requisito para a seleção dos exemplos foi, tão somente, o fato de terem sido encontrados nos acervos visitados nas pesquisas de campo.

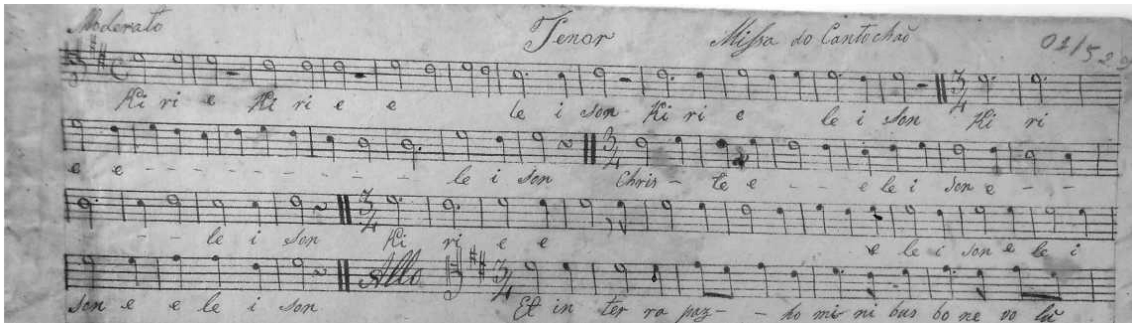
Neste item serão abordados os temas musicais empregados nas composições pré e pós-conciliares, o uso dos modos eclesiásticos e da tonalidade nas composições, os significados conferidos a este uso, bem como os possíveis hibridismos entre modo e tonalidade, e finalmente, o cantochão que, enquanto repertório fundador, prosseguiu seguindo de inspiração a diversas composições, mesmo após o Concílio Vaticano II. Nas palavras do *motu proprio* de Pio X, o cantochão era o gênero musical oficial da Igreja romana e, portanto, universal por

[156] "A música sacra do século XIX em muito lembrava a ópera, quer na instrumentação, na execução ou nas próprias opções de composição, tendo chegado, em alguns casos, a se importar melodias diretamente dos palcos dos teatros para os templos, apenas com adaptação do texto" (DUARTE, 2012a, p.12).
[157] Ordem dos Frades Menores Capuchinhos.

excelência, como já se observou no início deste capítulo. Ao destacar as virtudes do cantochão, escreveu Moura (1934, p.11-12):

> É UNÍSSONO – A unissonância imprime-lhe ar de majestade insuperável pelas vozes concertadas por intervalos.
> As grandes massas de crentes unidas pela mesma melodia e inspiradas pelo mesmo texto são erguidas em arroubos de espiritualidade pela pujança do volume vocal e pela facilidade em dar a máxima interpretação em suas ondulações significativas e impressionantes.
> Por isso, o próprio J. J. ROUSSEAU: "É preciso, não digo, não ter nenhuma piedade, mas nenhum gosto, para preferir nas igrejas a música ao cantochão. Há no cantochão muitas belezas, para ser preferível a estas músicas efeminadas[158], teatrais, sensaborosas e chatas, que se fazem substituir a ele em algumas igrejas, sem gosto, sem respeito para o lugar que se ousa assim profanar."

O gênero gregoriano, que teria servido de inspiração[159] para as composições de Palestrina, deveria ser o modelo também para as composições modernas. Não se deve perder de vista, entretanto, que o cantochão teve uso corrente ao longo da história, nas partes cantadas pelos sacerdotes e mesmo pelo coro, servindo inclusive a composições de séculos posteriores ao Concílio de Trento. Mesmo em Claudio Monteverdi, que foi conhecido por diminuir os limites entre as músicas sacra e secular, no século XVII, o cantochão foi utilizado; prova disto é o *Magnificat* de seu *Vespro della Beata Maria Vergine*, composto em 1610. No século XIX, marcado pela técnica compartilhada entre teatros e igrejas, o cantochão foi mantido ainda na memória dos compositores, para a composição de música polifônica, por exemplo, na *Missa do Cantochão* ou *Missa a 2* (Ex.35), de autoria não identificada – de "24 de julho de 48" –, que se encontra no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (ANÔNIMO, *Missa do cantochão*, [18]48, Catálogo, n.529).



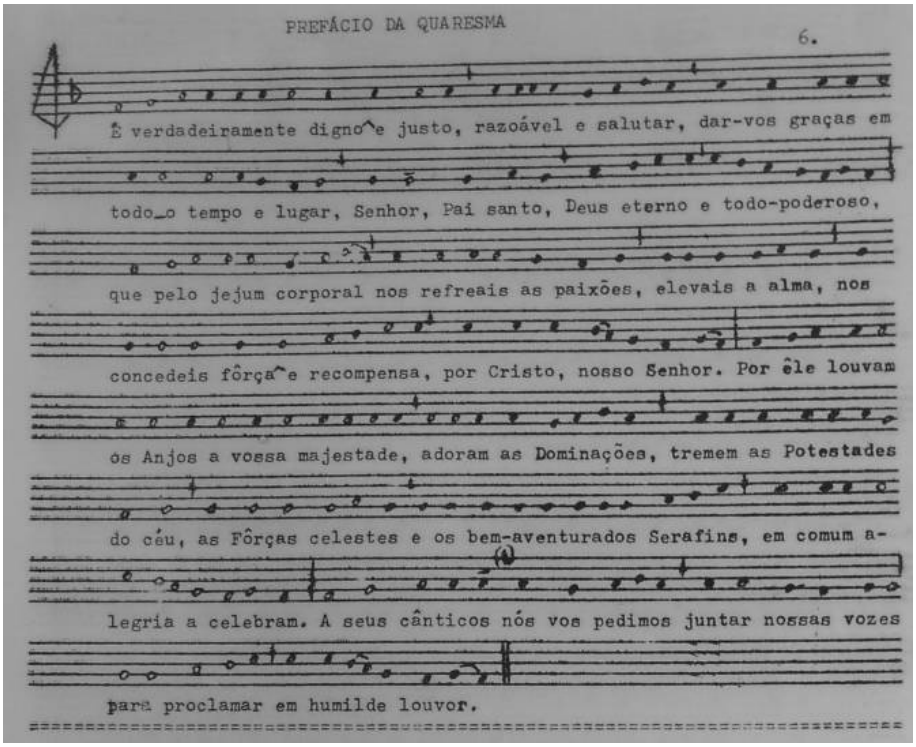
Ex.35. *Missa do cantochão* ou *Missa a 2*, parte de tenor (ANÔNIMO, *Missa do cantochão*, [18]48). Localização: Museu da Inconfidência de Ouro Preto-MG. Catálogo: 529. Segundo Biason (1991, p.130), 1878.

[158] Quando da aprovação eclesiástica dada à Academia de Santa Cecília alemã, em 1868, Pio IX também condenou o "modo efeminado de cantar nos teatros" (RÖWER, 1907 p.30). A citação de Rousseau aponta para uma associação ainda mais antiga entre o teatral e o efeminado que remete, provavelmente, às questões estéticas do Iluminismo. Este fato sugere, portanto, uma continuidade entre as convicções que embasaram a aceitação dos ideais cecilianistas de restauração da música sacra e algumas representações anteriores acerca da música teatral.

[159] Se o uso dos temas gregorianos nas composições de Palestrina é evidente, Grout e Palisca (1997) chegaram a descrevê-las como uma espécie de tecido constituído somente por linhas de canto gregoriano. Note-se que, nas representações oficiais, o emprego de melodias seculares nas composições – tal qual *L'homme arme* – é propositalmente omitido para não macular a imagem do "anjo salvador da polifonia sacra" (DUARTE, 2010b).

Apesar da data apresentada por Biason, interpretamos o manuscrito como [18]48.

A execução do *rectus tonae* para as leituras do Evangelho em missas festivas, nas bênçãos e em outros momentos da missa – por parte do sacerdote aponta para a continuidade até o presente (Ex.36): ainda que adaptado ao vernáculo, o cantochão em sua forma pura parece ter sido ininterrupto, em termos de execução, ao longo do período abordado nesta tese.



Ex.36. *Prefácio da quaresma*, de *Melodias sacerdotais* (1965, p.6) *para a missa cantada*. Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

Ao longo do século XX, o gênero continuou a servir de inspiração para as composições modernas em muitos aspectos: uso do ritmo livre, no acompanhamento instrumental convencionado para este gênero – uma vez que o gênero foi transmitido ao longo da história somente com o registro das linhas vocais –, uso dos modos eclesiásticos – literalmente ou ressignificados, relacionando-os à música regional – e como tema musical das composições. É possível observar tais aspectos não somente em composições restauristas, mas também em cantos pastorais pós-conciliares, e até mesmo naqueles autóctones.

Temas gregorianos foram empregados em diversas missas de compositores restauristas: *Salve Regina*, por exemplo, foi empregado no texto "*et ressurrexit*", do *Credo* da *Messa* "*Alleluja!*", de Furio Franceschini (1907; DUARTE, 2012, p.152), no *Kyrie* da *Missa Nossa Senhora de Lourdes*, de Frei Exupério ([195-]; 1950) e como tema principal nas missas homônimas "*Salve Regina*", de Gustav E. Stehle ([1871]) e do jesuíta Humberto Gruender ([1927]).

Franceschini empregou ainda melodias de diversos cantos gregorianos em sua *Missa Festiva Natalícia* (FRANCESCHINI, 1953; DUARTE, 2012).

Após o Concílio Vaticano II, o já citado *Kyrie* da *Missa jubilar em Lá bemol* do Padre Ney Brasil (2000) é uma adaptação da *Missa "Cum jubilo*". Estas adaptações também foram integradas ao *Hinário Litúrgico* da CNBB, nas orações sacerdotais, na *Narrativa da instituição*[160] da *Oração Eucarística II* (Ex.37):

Ex.37. *Narrativa da Instituição (Oração Eucarística II)*, no terceiro volume do *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.17). Note-se o uso de falsobordão (*rectus tonae*), ritmo livre e o caráter modal, apontando claramente para ligações com o cantochão.

Por outro lado, no mesmo hinário, uma moda de viola também serviu de inspiração – a partir das metas musicais de aproximação da música autóctone – para as melodias do sacerdote. No exemplo que segue (Ex.38), é possível observar, além do caráter modal sobre o qual se constrói a melodia, a linguagem de caráter mais popular, apresentando certa variação em relação ao texto oficial dos livros litúrgicos.

[160] "Estando para ser entregue e abraçando livremente a paixão, ele tomou o pão, deu graças, e o partiu e deu a seus discípulos dizendo Tomai todos e comei: isto é o meu corpo que será entregue por vós. Do mesmo modo, ao fim da ceia, ele tomou o cálice [...]" (CNBB, [1991], p.50).

Ex.38. *Prefácio da Santíssima Trindade II*, no terceiro volume do *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.62), inspirado em uma moda de viola nordestina. A alternância entre ritmos binários e ternários no recitativo aponta para o ritmo livre da música tradicional, conforme se verá no item *Do ritmo livre à música pop* desta tese.

Assim, diversamente da oposição, as memórias musicais do cantochão e das manifestações populares foram complementares, no hinário n.3 da CNBB (para o Tempo Comum), que trouxe ainda uma série de outras melodias de caráter modal sem indicar-lhes a procedência, se gregoriana ou popular, sinalizando novas composições: *Prefácio dos domingos do tempo comum I* e *Quem irá, Senhor, morar?* (modos de Fá e Ré, respectivamente), *Aclamação ao Evangelho* para o 16º Domingo do Tempo Comum e *A viagem rumo a Jerusalém. Seguimento Radical* (CNBB, [1991], passim). O modo mixolídio que caracteriza o exemplo seguinte (Ex.39) aponta para a aproximação da música modal empregada na música nordestina. A indicação do ritmo Baião como acompanhamento da melodia reforça o caráter regional.

Ex.39. *Viagem rumo a Jerusalém. Seguimento Radical*, no *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.282). Canto de comunhão. A harmonização e o início da melodia remetem às escalas empregadas no baião.

Neste sentido, percebe-se que os modos eclesiásticos foram reinterpretados – relacionados às manifestações musicais das regiões não-costeiras do Brasil – quando do estabelecimento de novas metas musicais para o sistema religioso, na década de 1970, mas não abandonados. Padre Nicola Vale, membro da Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB, procurou exemplificar, na década de 1960, os motivos preferidos nas linhas melódicas nordestinas, como possíveis fontes para novas composições.

> a) *Os intervalos melódicos preferidos* são em geral os da música primitiva e os da música popular. São comuníssimos os de VII menor, os de IV e II aumentadas.
> b) *A linha melódica*: frequentemente descendente (como no canto greco-gregoriano) e especialmente sob a forma cadencial do modo de mi – lá, sol fá, mi – e variantes. Finalização de III do acorde (mediante) e na V (fuga da tônica).
> c) *Os Modos e escalas*: predominantemente, o modo maior. Em ordem de importância
> - *hipofrígio*, com a VII abaixada
> - *hipodórico*, (de *lá* a *lá*)
> - *hipolídico* [sic], com intervalo de IV maior [*sic*: IV aumentada] (trítono: dó ré, mi fá-sust, sol lá, si, dó).
> São frequentes as escalas sem sensível, *hexacordais* (VALE in ALBUQUERQUE, 1969, p.21).

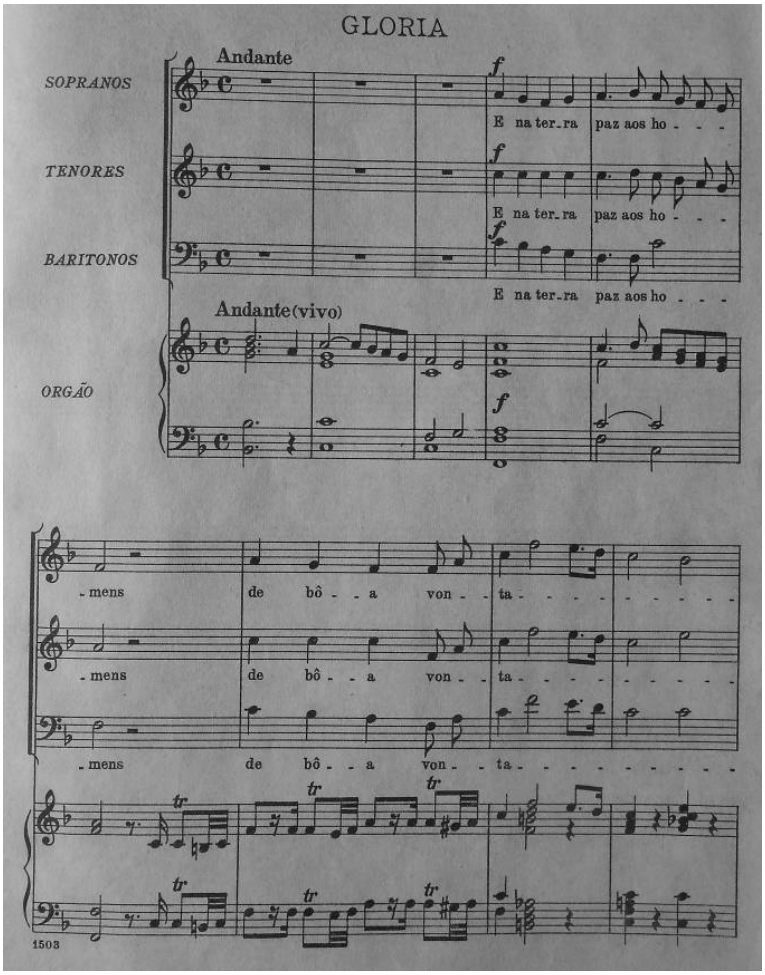
No processo de adaptação da liturgia às raízes musicais de cada povo, os modos gregorianos e os modelos musicais locais também foram ressignificados em outras culturas. Conforme José Geraldo de Souza (1966, 29),

> A hierarquia indiana, no seu Iº Congresso Plenário (Bangalore, 1950), recomendou o emprego, nos sagrados ritos, dos "ragas", i. é, dos motivos musicais característicos da alegria, da dor, do temor, dos verdadeiros "nomoi" gregos, algo semelhantes às melodias-tipo do Gregoriano [modos eclesiásticos].
> Esses motivos fundamentais podem prestar-se para a arte sagrada quando integram ritos ou artes religiosas; quando, ao invés, cultos profanos, especialmente danas e cerimônias sensuais, é opinião comum que não devam ser aproveitados. Porém... todo ritual dos povos primitivos é, quase sempre, "sagrado", mesmo que, para os ocidentais, se classifiquem como "lascivos".

Apesar da noção de progresso que aponta para o "desenvolvimento" do Ocidente, em detrimento do "primitivismo" do Oriente, pouco condizente com a igualdade entre as culturas proposa pelo Concílio, no texto de Souza, fato é que o Concílio Vaticano II permitiu aberturas cognitivas capazes de ressignificar a própria noção do sagrado, não mais como dimensão alheia ao cotidiano, mas integrada a este em cada cultura local.

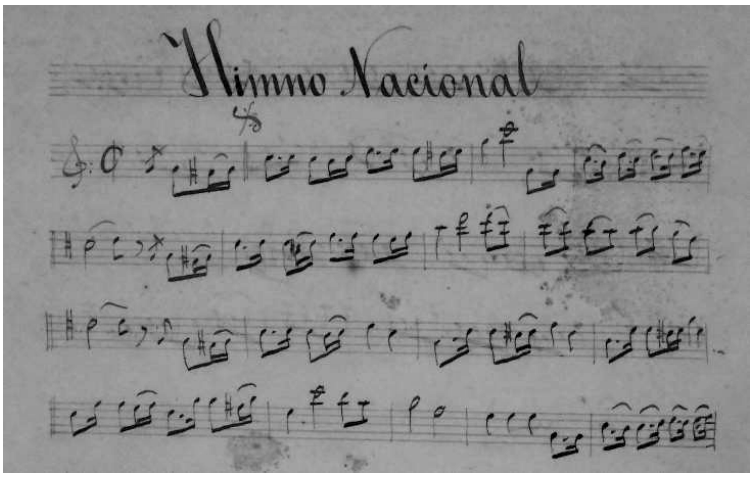
No plano das relações de controle social, os poderes religioso e civil se separaram, oficialmente, em finais do século XIX, na maior parte do Ocidente. Merece destaque, entretanto, a curiosa interpretação de como aproximar a liturgia latina da "índole" brasileira feita pelo padre José Mousinho, em 1967: a aproximação entre as duas memórias, religiosa e civil, com uma citação da introdução do hino nacional brasileiro no acompanhamento

instrumental do *Gloria* de sua *Missa Solene Vaticano Segundo* (Ex.40):



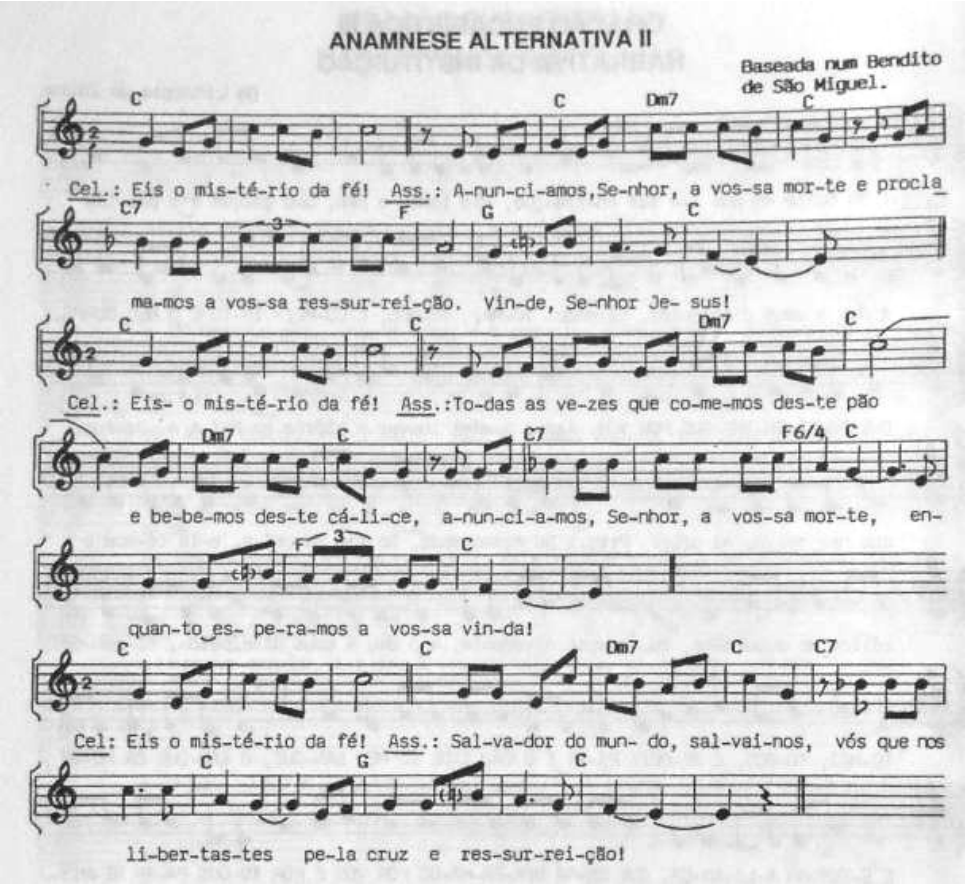
Ex.40. *Missa Solene Vaticano II*, do padre José Mousinho (1967, p.11). Note-se, na parte de órgão, o uso da introdução do Hino Nacional Brasileiro. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa.

Em que pesem divergências sobre a composição de tal introdução, fato é que ela já podia ser observada no Hino, em 1869 (Ex.41):



Ex.41. Introdução do *Himno Nacional*, no *Album de Musica* de Perdigão (1869, f.21). Localização: Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Esta introdução foi empregada na *Missa Solene Vaticano II*, do padre José Mousinho (1967).

Temas de manifestações da piedade popular também foram absorvidos no *Hinário Litúrgico* da CNBB dentre os quais, diversos benditos (Ex.42). Esta inspiração do catolicismo popular encontra eco nas propostas de criação da música litúrgica autóctone, a partir de raízes consideradas genuinamente brasileiras – em oposição à memória opressora da Romanização.



Ex.42. *Anamnese Alternativa II*, no terceiro volume do *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.52), inspirada num *Bendito de São Miguel*.

Se os modos eclesiásticos foram repensados a partir das necessidades do presente, conforme atestou Nicola Vale – citado acima –, também o foram durante a restauração musical da primeira metade do século XX: do mesmo modo em que a sociedade da época professava – desde a segunda metade do século XIX – sua crença no progresso, mas carecia de modelos europeus prontos, a música litúrgica se atualizava, porém, ligada profundamente à tradição. Neste panorama, Maurice Touzé merece destaque, por sua tentativa de criar um sistema que integrasse a música tonal à modal, ao propor modulações entre modos e de modos para tons, apresentando os diversos modos eclesiásticos no ciclo de quintas, a fim de determinar quais modulações seriam mais bruscas e quais seriam mais brandas. As ideias de Touzé foram empregadas nas composições de Furio Franceschini, que também as divulgou em uma série de artigos publicados na revista *Música Sacra*, de Petrópolis (DUARTE, 2012, p.164-166).

Este fato permite duas conclusões: 1. o passado não foi resgatado de modo literal para a criação do repertório restaurista, ou seja, não se tratou de simples cópia dos compositores de polifonia – *clássica* – renascentista; 2. uma série de teorias circulantes a partir do século XIX para a produção deste repertório aponta para o fato de a restauração ter partido de acadêmicos e especialistas, que, em grande parte, foram os responsáveis por sua concretização. Dentro do movimento de restauração musical, a influência do cantochão foi massiva dentre compositores, tanto brasileiros quanto estrangeiros, como foi o caso do missionário claretiano espanhol Luis Iruarrizaga (MARCO, 1993). Entre os compositores estrangeiros, no período de transição, também o padre Joseph Gelineau – que se tornou conhecido por suas adaptações dos salmos para vernáculo e por uma missa para coro misto e assembleia (GELINEAU, 1964; 1967; [19--]) – revelou a influência do cantochão, tanto na construção das linhas melódicas para a adaptação do texto, quanto no acompanhamento escrito, muito semelhante àquele convencionado para as melodias gregorianas. É importante salientar que nem toda a música litúrgica católica ao longo do período estudado é modal: grande parte do repertório é tonal, seja ele pré ou pós-conciliar. Há ainda os casos como o de Franceschini, em que modos e tonalidades se misturam. No âmbito do repertório restaurista, procedimentos inerentes à música tonal, tais como cromatismos e modulações não são raros (Ex.43-44).

Ex.43. Compassos iniciais do *Kyrie* da *Missa Eucharistica*, de Lorenzo Perosi (1900), compositor-modelo no processo de restauração musical. Partitura completa disponível em formato digital na internet.

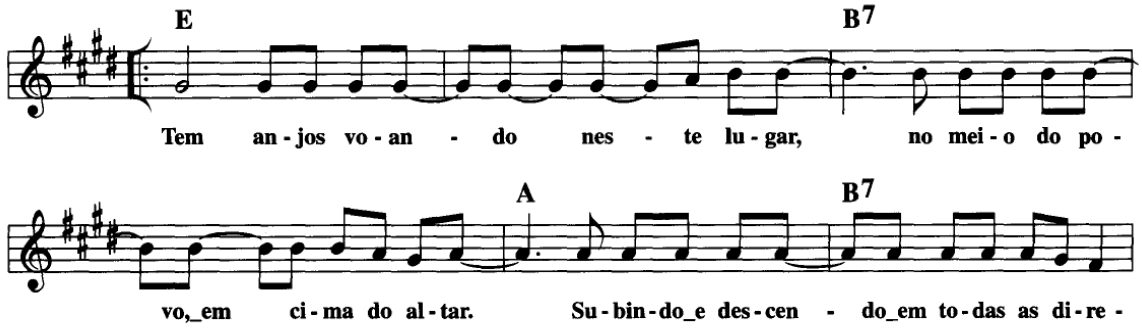
Ex.44. *Gloria* da *Missa em honra de Santa Cecília*, de A. Lorena Barbosa ([19--], p.5). Localização: Acervo particular – Maria da Graça Jacob Lorena (Aparecida do Norte – SP). Observe-se o processo modulatório para a mediante (Si bemol Maior – Ré Maior).

Quando da transição da disciplina pelo *motu proprio* para o Concílio (década de 1960), os cantos religiosos populares sofreram, em seu acompanhamento, notória simplificação da harmonia[161] (Ex.45).

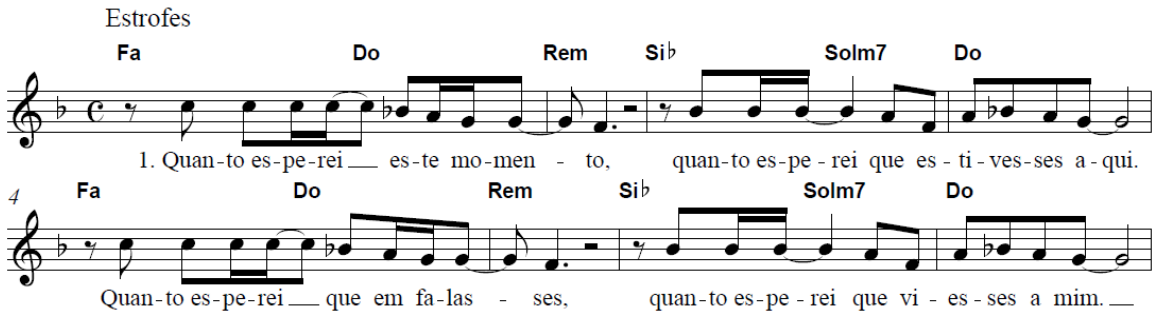
Ex.45. *Canto de Abertura (III)* para os domingos 10 a 13 do Tempo comum, no terceiro volume do *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.122). Observe-se a cifragem baseada quase exclusivamente em tônica, subdominante e dominante.

[161] Simplificação decorrente da passagem do acompanhamento para órgão a três e quatro vozes – própria da restauração musical – para a harmonização por cifras: as vozes internas do acompanhamento que antes se moviam acompanhando as notas da melodia principal foram substituídas por cifras, nas quais as notas estranhas aos acordes da melodia não exercem impactos diretos na harmonização.

Dentro do ambiente tonal, destaca-se ainda, como um exemplo observado em pelo menos dois cantos pastorais para o tempo da Páscoa, o uso da modulação para o homônimo como recurso expressivo. Se não raro este repertório é tachado de excessivamente simplista, o recurso de abordar a paixão de Cristo em modo menor e sua ressurreição no homônimo maior revela uma exploração dos afetos relacionados aos modos maiores e menores (CNBB, 1987). Finalmente, cabe salientar que as características do repertório ligado à Renovação Carismática Católica e aos padres cantores – mais próximo do gênero *pop* urbano – é tonal, não se conhecendo exceções (Ex.46-47).



Ex.46. Início do refrão de *Anjos de Deus*, de Elizeu Gomes ([20--]), interpretado pelo padre Marcelo Rossi no CD *Músicas para louvar o Senhor*. Todo o acompanhamento da música é feito sobre os graus I – IV – V7.



Ex.47. Compassos iniciais de *Ninguém te ama como eu*, do padre Marcelo Rossi ([201-]). Ao contrário do exemplo anterior, os aspectos harmônicos e melódicos revelam maior complexidade.

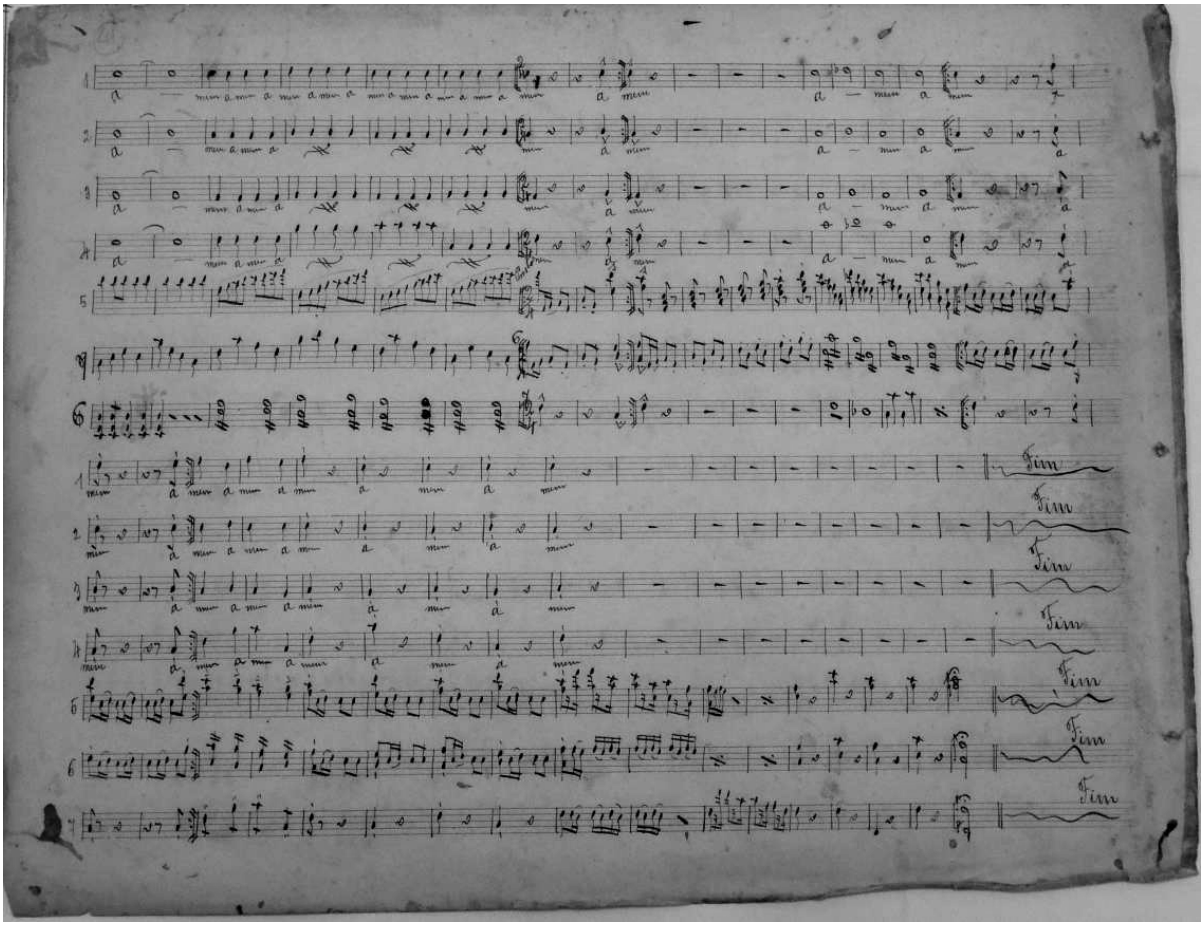
Observa-se, portanto, a coexistência de rupturas e continuidades na música litúrgica católica no tocante aos temas musicais, à inspiração em modelos do passado e aspectos harmônicos, bem como a coexistência de memórias mantidas de forma literal, ou ressignificadas em razão das necessidades do presente (modal / tonal / modal-tonal e suas possíveis relações com o cantochão e a música popular).

2.3.2 Textura e forma

A textura das composições se liga diretamente à harmonização, à quantidade de vozes e ao tratamento – contrapontístico ou homofônico – dado a estas. Na restauração musical católica, a textura tende à homofonia, sem excluir ao todo passagens contrapontísticas. A opção dos compositores pela homofonia torna-se compreensível tanto pelo viés da história, quando das necessidades práticas. O primeiro viés aponta para a lenda da *Missa "Papae Marcelli"*, segundo a qual a polifonia seria banida dos templos católicos porque, graças aos "abusos" dos compositores, o texto sacro se tornara incompreensível. Palestrina teria então dissuadido a hierarquia católica de tal decisão ao apresentar-lhe a referida obra. Nesta missa, passagens mais contrapontísticas foram aplicadas em textos de fácil compreensão – *Kyrie, Sanctus-Benedictus* e *Agns Dei* –, ao passo que a homofonia (maior sincronicidade de mudança nas sílabas do texto entre as distintas vozes) revestiu os textos mais longos – *Gloria* e *Credo* –, garantindo a compreensão do que era cantado. Há ainda nisto uma razão prática estabelecida ao longo de séculos de composição: textos curtos podem ser mais bem desenvolvidos com contraponto, ao passo que *Gloria* e *Credo* se tornariam excessivamente longos se compostos integralmente com polifonia. O estilo palestriniano teria conduzido ao desenvolvimento de um estilo mais homofônico e identitário[162] da música religiosa, o *estilo antigo*. A segunda explicação de cunho histórico pode apontar para uma retomada, no século XX, da verticalização inerente à música do Classicismo musical europeu, como uma maneira de negar a técnica romântica mais contrapontística imediatamente anterior. Duas questões de ordem práticas devem ser ainda consideradas: a questão da compreensão do texto em razão da polifonia não era mais um problema a ser resolvido, no século XIX, como o foi ao tempo de Palestrina, uma vez que a técnica compartilhada entre o teatro e a igreja valorizava, nas partes corais, também a homofonia, como se observa no exemplo a seguir[163].

[162] O desenvolvimento deste estilo mais austero contrasta com os rumos tomados pela música dos teatros, constituindo, portanto, um critério de identidade entre o sacro e o secular. Composições neste estilo foram empregadas, sobretudo, em músicas para o Tríduo Pascal – do Gloria da Quinta-feira Santa até o Gloria da Vigília Pascal – Quaresma como um todo, Advento e Missa de defuntos (*Requiem*).

[163] Parte razoável do repertório composto sob a técnica compartilhada, no século XIX, tinha a prevalência de passagens homofônicas, que se opunham aos trechos para cantor solista. Em ambos, cabia aos os instrumentos apresentar às vozes contraponto ou acompanhamento figurado. Ao contrário do tempo de Palestrina, a clara enunciação do conteúdo que estava sendo cantado em obras dos 1800 enfatiza ainda mais seu caráter operístico. Assim, há de se considerar que a maior mudança da restauração musical diz respeito à quantidade de trechos a solo e à forma como o acompanhamento musical passou a ser realizado.



Ex.48. Compassos finais do *Gloria* da *Missa Leopoldina*, de Randolpho J. Lorena ([s.d.], f.20v). Localização: Acervo particular – Maria da Graça Jacob Lorena (Aparecida do Norte – SP). Observe-se que o acompanhamento instrumental figurado não apenas sustenta o canto.

Outra questão de ordem prática que limitaria o uso de trechos contrapontísticos em composições restauristas diz respeito à maior dificuldade dos coros de amadores em cantar obras de caráter mais contrapontístico[164]. Apesar de isto não ter inviabilizado a execução de Palestrina, sabe-se que versões simplificadas – com redução da quantidade de vozes – foram publicadas na primeira metade do século XX, o que facilitaria definitivamente sua execução.

No âmbito das composições homofônicas, há de se considerar texturas distintas: a primeira (Ex.49-50), de acordes mais fechados, quando as composições eram escritas para três vozes iguais; a segunda, inerente à escrita para vozes mistas, seguia as regras clássicas de harmonização; e a terceira (Ex.51-52), muito recorrente, de composições para somente duas vozes iguais e, mais raramente, para coros uníssonos[165]. Não foi rara a coexistência de várias texturas em coletâneas restauristas (Ex.53-54). Há ainda trechos de obras ou composições

[164] Como se verá mais adiante, o fim da subvenção pública à Igreja – inerente ao regime de padroado – gerou a gradativa substituição de cantores contratados por amadores.
[165]Uma vez que o canto a solo não era estimulado, supõe-se que as composições restauristas em uníssono se destinassem a coros uníssonos ou mesmo à assembleia de fiéis, no caso dos cantos religiosos populares.

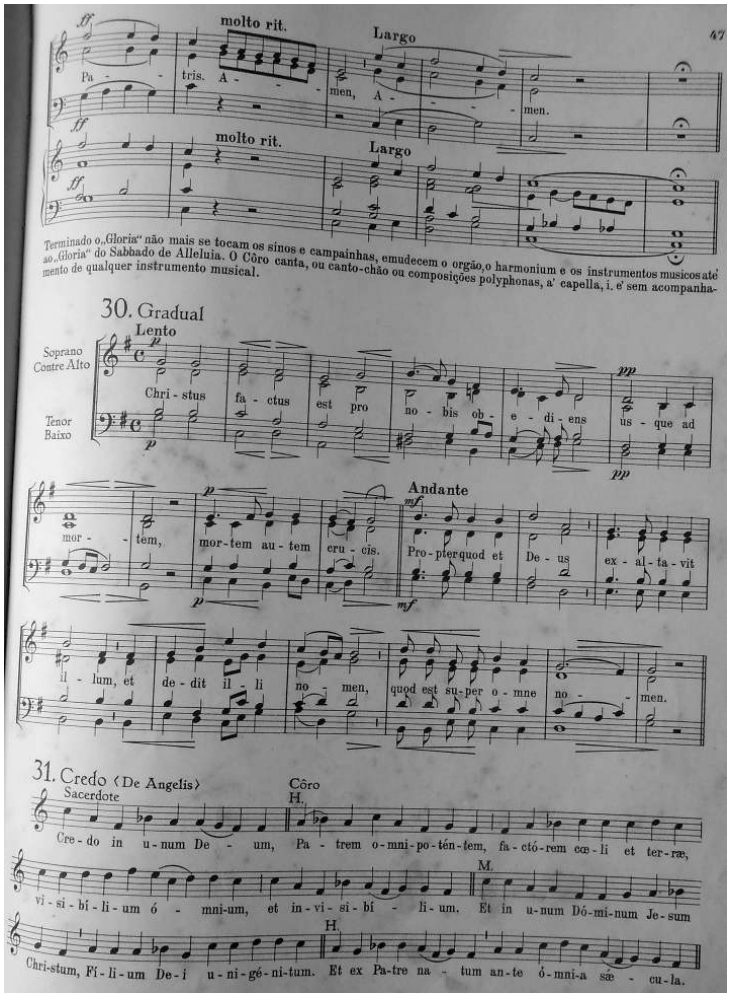
inteiras claramente contrapontísticas (Ex.55-56).

Ex.49. Compassos iniciais de um *Adoro te devote*, de Franceschini em sua *Nova coleção de cânticos sacros* (FRANCESCHINI, [1952], p.55). Observe-se a textura de acordes fechados para três vozes iguais.

Ex.50. *Missa pro defunctis*, de Pedro A. Yon (1948), com textura de acordes fechados para vozes iguais e falsobordão a três vozes. Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

Ex.51. *Credo* da *Missa em honra de Santa Cecília*, de A. Lorena Barbosa ([19--], p.8), que exemplifica a textura mais recorrente no repertório restaurista: duas vozes e órgão em duas claves. Localização: Acervo particular – Maria da Graça Jacob Lorena (Aparecida do Norte – SP).

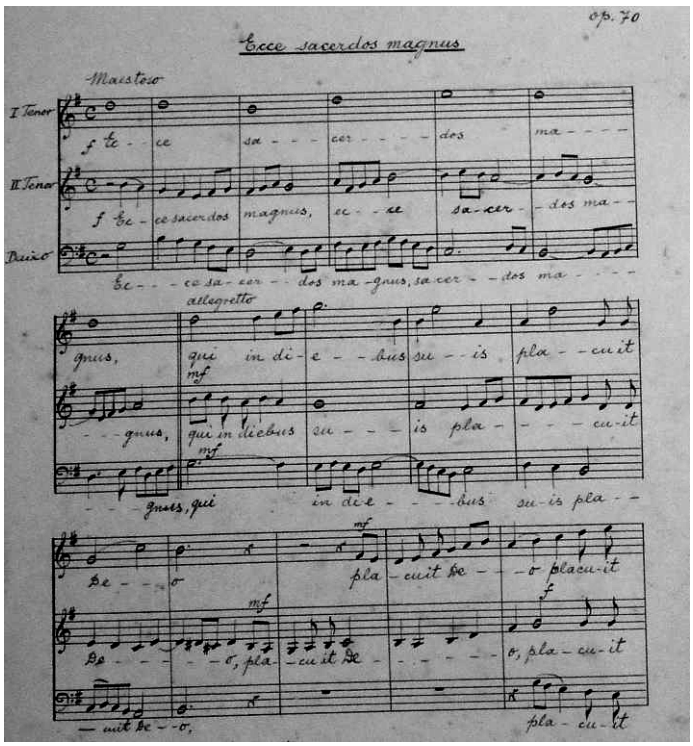
Ex.52. *Tantum ergo*, de Paolo Mauri também publicado na coletânea *Cantate Dominum canticum novum* dirigida por Volpi (1913, p.63). Observe-se o contraponto imitativo nos compassos iniciais.



Ex.53. Texturas diversas nos cânticos publicados em *A Semana Santa* (LEHMANN, 1938, p.47): final de *Hosanna Filio David*, a vozes mistas com órgão; *Christus factus est*, que obedece à proibição, no Tríduo Pascal, de acompanhamento instrumental e *Credo*, gregoriano, alternado entre homens, mulheres e sacerdote.

Ex.54. Tracto *Éripo me Domine*, da mesma coletânea (LEHMANN, 1938, p.55). Na mesma musica há uníssono para vozes masculinas, falsobordão para vozes masculinas, falsobordão para coro a 4 vozes, música mensurada homofônica e com contraponto.

Ex.55. *Missa in honorem S. Cajetani Thiene Conf.*, de Antonius Mozzi ([19--], p.1-2). Localização: Museu Claretiano de Curitiba. Tema do *Kyrie* apresentado como contraponto imitativo.



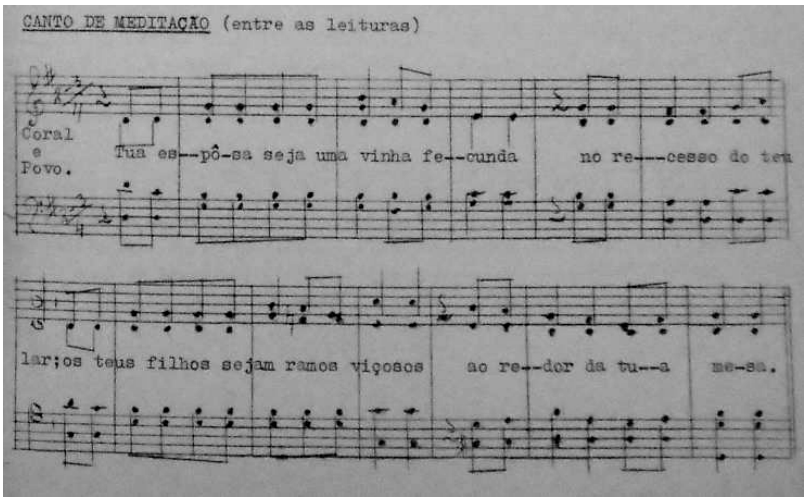
Ex.56. *Ecce sacerdos magnus*, de dom Plácido de Oliveira (1960), osb. Uso de *cantus firmus* em semibreves. Localização: Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro – Catálogo: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães.

Apesar de o tema da participação feminina ter sido legado ao terceiro capítulo desta tese (execução musical), deve ser ressaltado que, mesmo em face da proibição aos coros mistos feita no *motu proprio* de Pio X – impasse que só seria resolvido em 1955 –, os dois exemplos anteriores estão presentes em uma coletânea de 1938, que obteve aprovação eclesiástica.

No repertório produzido na década de 1960 (período de transição entre o modelo restaurista e o canto pastoral de características autóctones), as texturas não tiveram grandes variações em

relação àquelas observadas até agora (Ex.57-61), destacando-se somente os trechos em uníssono para a participação da assembleia de fiéis na missa – elemento reiteradamente estimulado na *Constituição Apostólica* "*Sacrosanctum Concilium*", de 1963.

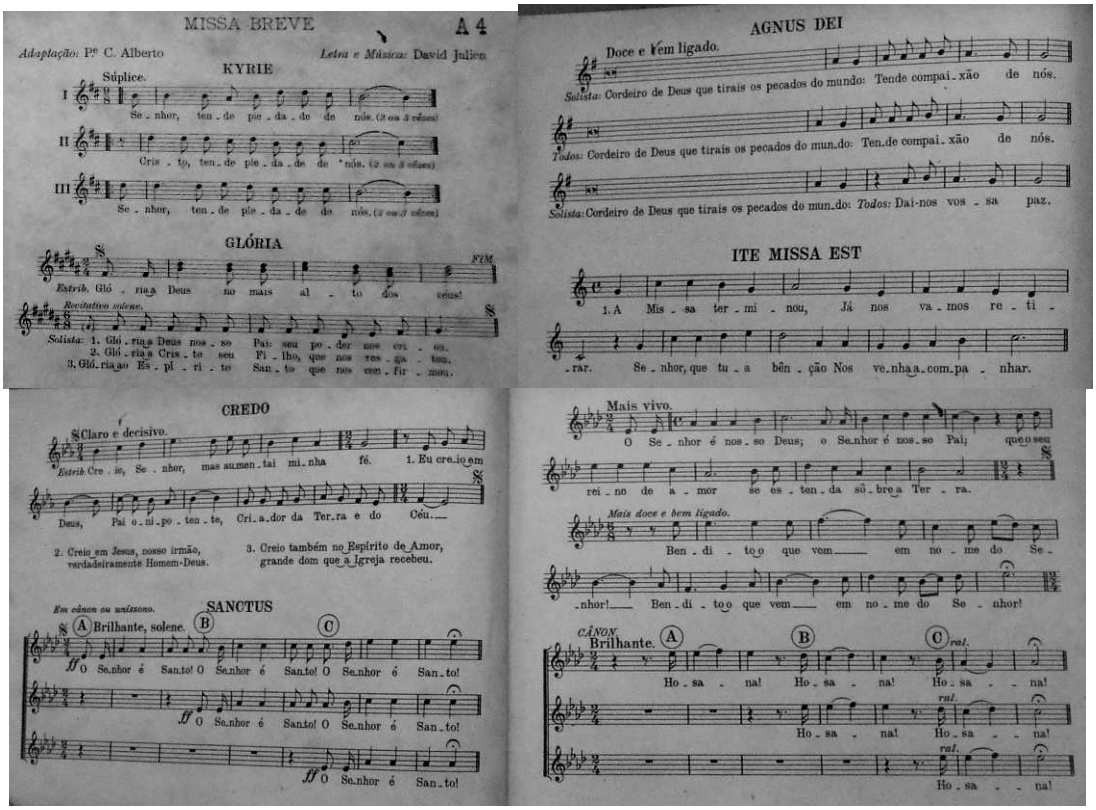
Ex.57. *Missa Nova*[166] do padre João Lyrio Tallarico ([196-]), compassos finais do *Gloria* e *Missa Choralis*, de Licinio Refice (1963, p.1). A participação dos fiéis resultou na alternância entre trechos polifônicos e uníssonos. Localização das fontes: Museu Claretiano de Curitiba e Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.



Ex.58. *Missa Nupcial*, de José Acácio Santana ([196-]), escrita em vernáculo, com a participação dos fiéis indicada junto à parte do coro. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

[166] O título "missa nova" empregado por Tallarico nesta missa e na missa "*Lux fulgebit*" evidencia o discurso da descontinuidade, corrente ao tempo do Concílio Vaticano II e ampliado notoriamente nas décadas posteriores.

Ex.59. *Vitória*, para a Sexta-feira Santa, de David Julien (in CAMS-RJ, [1965], ficha H1) – cantada até hoje, em tais celebrações. Coro a quatro vozes e assembleia, sem órgão graças à antiga proibição ao seu uso durante o Tríduo Pascal (razão pela qual o coro sustenta as vozes masculinas com *bocca chiusa* nas estrofes).

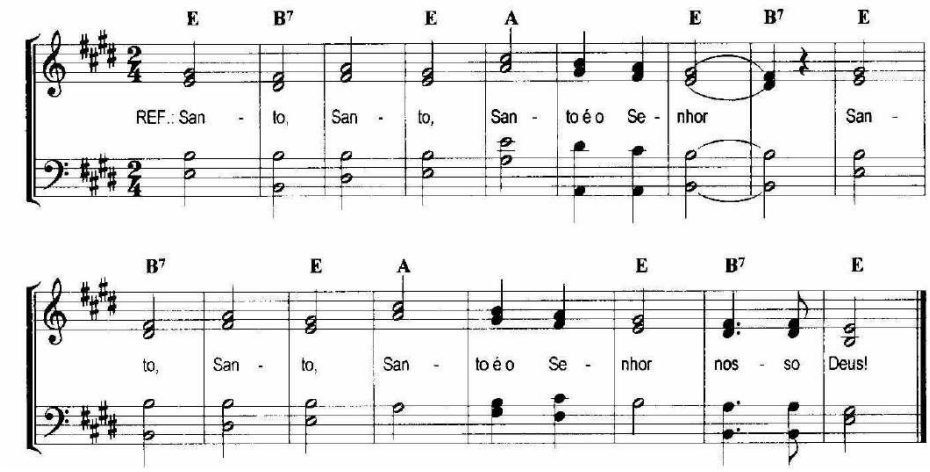


Ex.60. *Missa Breve*, de Julien (in CAMS-RJ, [1965], ficha A4). Seu *Sanctus* é um dos mais executados até o presente, inclusive pelos padres cantores. Na mesma missa, há passagens em falsobordão, uníssono, duas vozes em terças paralelas e entradas imitativas para o coro.

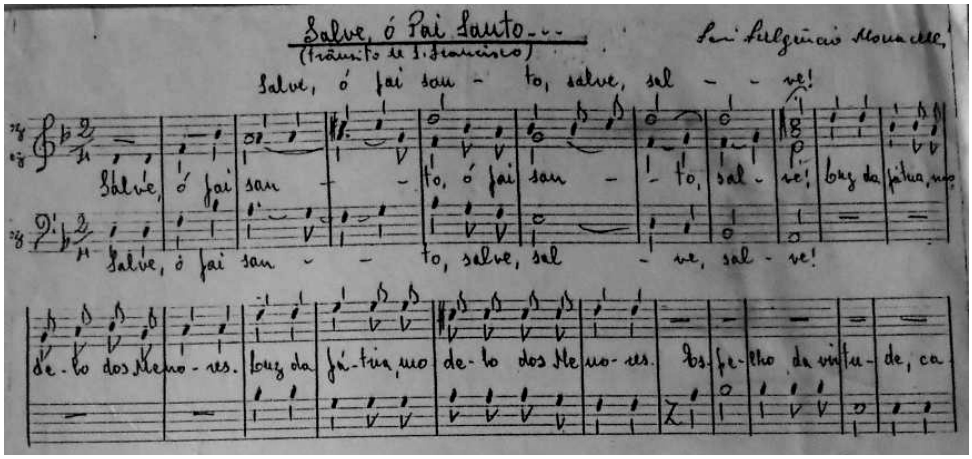
Ex.61. *Glória* da *Missa da Paz*, de Almeida Prado (1965, p.8): alternância de trechos contrapontísticos e homofônicos. *Glória* da *Missa Solene*, do monsenhor Guilherme Schubert (in CAMS-RJ, [1965], ficha A9), com coros uníssonos alternados: coro (C), povo (P) e todos (T). Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

Destacam-se também exemplos de composições para coro de dois compositores com os quais o autor desta tese teve contato direto durante sua elaboração, ambos, há muito, atuantes na produção de música litúrgica (Ex.62-65).

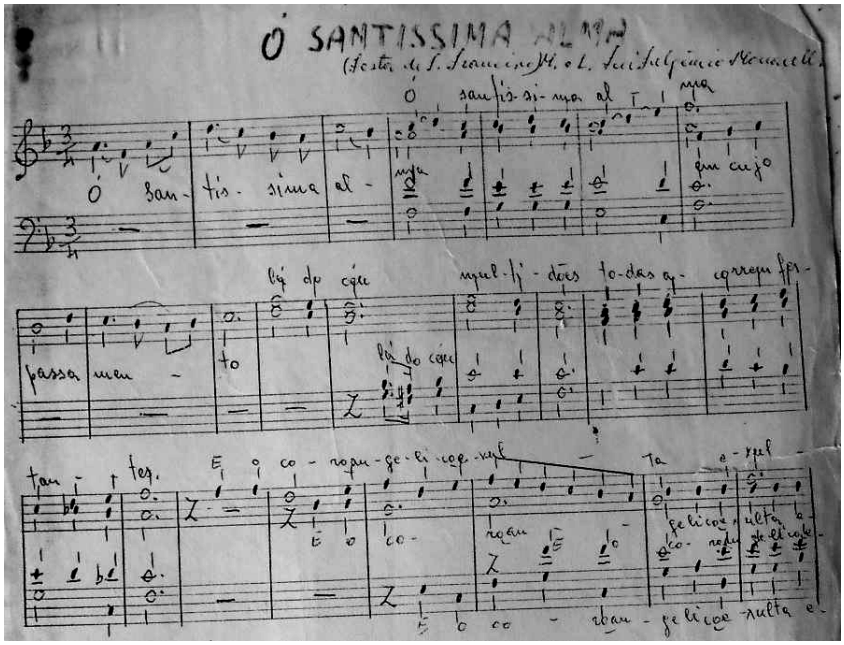
Ex.62. *Missa dominical Xª, em Láb* do padre Ney Brasil (2005) com uso de falsobordão a três e quatro vozes, semelhante ao modelo restaurista. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.



Ex.63. *Santo*, do padre Ney Brasil um exemplo de composição coral publicada na versão *online* do *Hinário Litúrgico* da CNBB ([201-]), textura pouco comum entre as músicas deste hinário.



Ex.64. *Salve, ó Pai santo*, de Frei Fulgêncio Monacelli ([19--]b). A composição revela textura verticalizada, ainda que com o caráter de alternância entre as vozes. Localização: Acervo particular – Fr. Fulgêncio Monacelli.



Ex.65. *Ó Santíssima Alma*, de Frei Fulgêncio Monacelli ([19--]a), ofm cap. Observe-se a predominância de contraponto em detrimento da homofonia. Localização: Acervo particular – Fr. Fulgêncio Monacelli (Manaus).

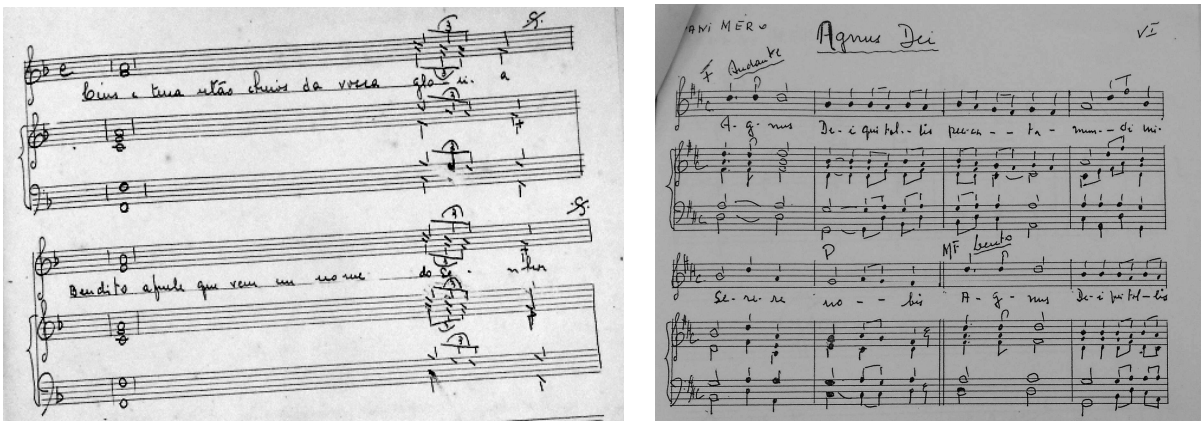
Note-se que o estilo restaurista do frade capucinho Fulgêncio Monacelli se justifica por sua longa convivência com o repertório restaurista[167]. Além da adesão voluntária a esta estética, percebe-se a existência de uma memória afetiva em relação a este modelo de composição do passado. Este aspecto é fundamental para compreender não apenas a preservação de memórias musicais no tocante à composição – modelos –, mas também – e principalmente –, compreendê-la no plano da interpretação musical, por meio de descartes, manutenções, arranjos e resgates de repertórios do passado. Há de se citar ainda neste sentido, outros três compositores que viveram a transição entre os modelos de composição pré e pós-conciliar: Mabel Bezerra, nascido em Sergipe, mas atuante em Recife, Ernani Méro (Alagoas) e José Maria Rocha Ferreira (São Paulo, Mariana-MG e Bagé-RS). Nas obras dos três se percebem elementos inerentes às composições anteriores ao Concílio: acompanhamento de órgão sem figuração, escrita coral e não-oposição entre latim e vernáculo. A obra de Mabel Bezerra é amplamente marcada pela textura para vozes masculinar, uma vez que mesmo após o Concílio Vaticano II, o Coral do Carmo de Recife continuou masculino (Ex.66).

Ex.66. Trechos de *Tão sublime* (*Tantum ergo*), de 1956 (dir.) e de *Ave Maria* (esq.) do *Novenário de Nossa Senhora do Carmo* (1969), de M. Bezerra (1992: 25; 1996: 38). Observe-se a manutenção das características da escrita coral e o caráter essencialmente vocal do acompanhamento instrumental (sem figuração).

Na obra de Ernani Méro, tal foi a ausência de oposição entre o latim e a língua vernácula, que muitas de suas composições da década de 1990 receberam títulos latinos, semelhantemente às composições pré-conciliares (Ex.67). Curiosamente, apesar da data de seu nascimento e sua

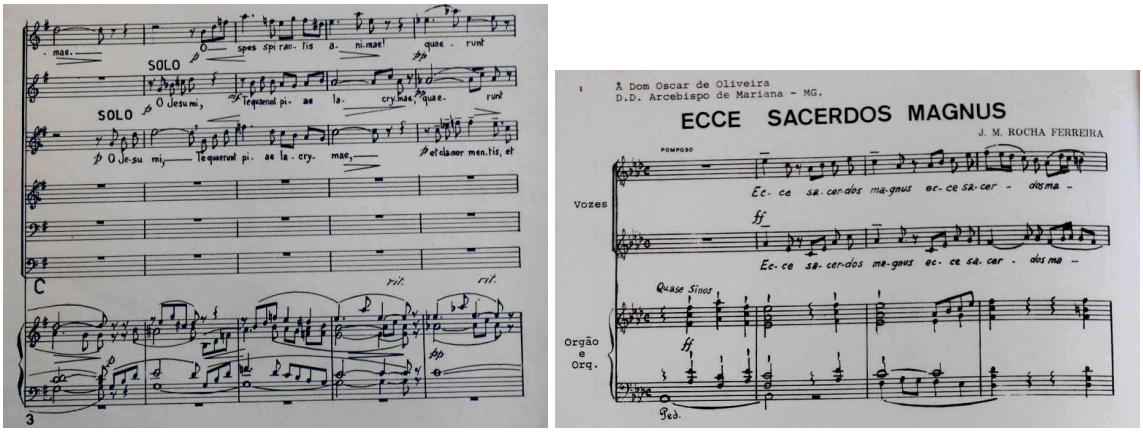
[167] Desde a infância, como menino cantor, na Itália, o capuchinho teve contato com obras de Lorenzo Perosi e Licinio Refice. Informação oral, transmitidas pelo frei, durante as ações de organização e digitalização de seu acervo e demonstradas por partes vocais guardadas, deste período, em seu acervo musical.

biografia sugerirem que tenha frequentado missas anteriormente à década de 1960, todas as suas composições encontradas parecem ter sido escritas – caso não tenha havido erro dos editores –, após a década de 1970, mas, sobretudo, na década de 1990 (Ex.67). Mais do que a manutenção de uma maneira de compor que deixara de ser hegemônica, a atividade composicional de Ernani Méro sugere o resgate de um modelo do passado com o qual o compositor teria convivido, o que reforça a hipótese das memórias afetivas, aliadas ao conhecimento de história eclesiástica que suas obras enquanto historiador (e professor do curso de História da UFAL) revelam.

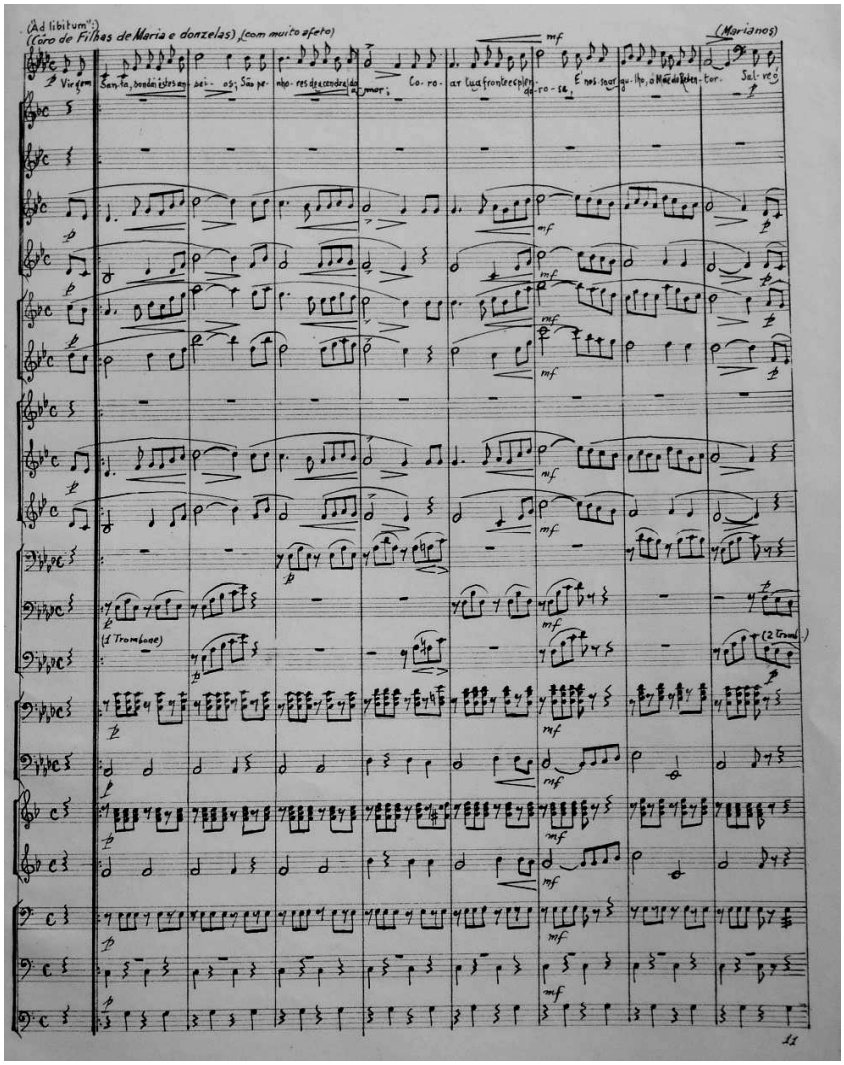


Ex.67. Falsobordão sobre o texto "Bendito o que vem...", do *Santo* da *Missa Prima em Honra da Virgem do Rosário* (dir.), e *Agnus Dei* da *Missa Domus Aurea* (MÉRO, 1990: f.VI).

Quanto às obras de José Maria Rocha Ferreira, há indícios de que sua produção de músicas religiosas tenha se iniciado na década de 1930 (Ex.70), mas houve um evidente adensamento desta produção nas décadas de 1950 a 1970. Nelas se observam não apenas a não-dualidade entre latim e vernáculo, a manutenção do caráter vocal do acompanhamento do órgão e textura coral – por vezes, contrapontística (Ex.68) – como também o emprego de instrumentos de sopros em alguns casos (Ex.69).



Ex.68. Entrada contrapontística das vozes de *O Jesu Mi Dulcissime!*, a seis vozes com acompanhamento de órgão e orquestra, e compassos iniciais de *Ecce Sacerdos Magnus*, em língua latina, composto após o Concílio Vaticano II, de José Maria Rocha Ferreira (1953, p.3; 1980, p.1). Recolhidos ao Museu da Música de Mariana.



Ex.69. Marcha religiosa *Estrêla da manhã*, para banda de música com letra cantada pelo "coro de Filhas de Maria e donzelas". Em outras palavras, um canto religioso popular que se valia das associações religiosas da Romanização como coro. Sem data (FERREIRA, [19--], p.11). Museu da Música de Mariana: A06P05C338.

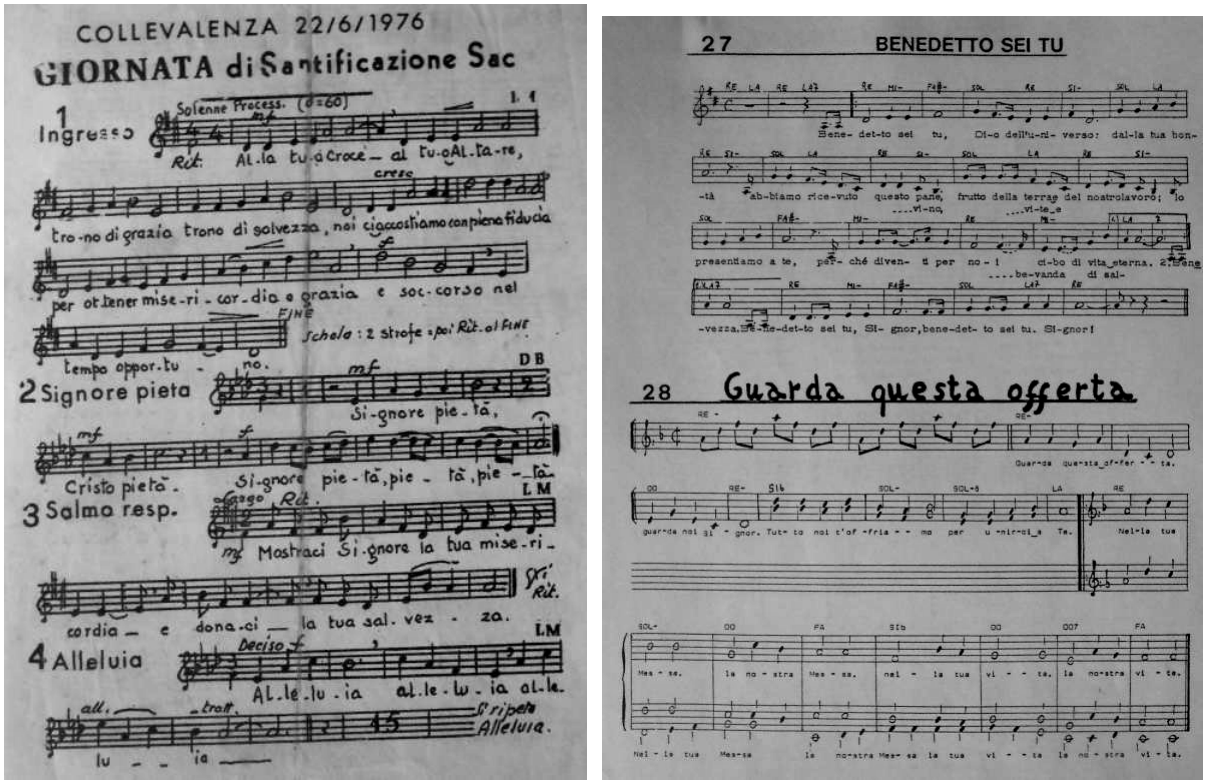
Ex.70. *Louvemos Maria*, composta em 1931, o que indica que o compositor tenha tido longa convivência com obras compostas de acordo com o *motu proprio* de Pio X. Na partitura impressa Duas loas a Nossa Senhora (FERREIRA, 1960, p.2). Recolhido ao Museu da Música de Mariana. Localização: A06P05C338.

Do mesmo modo, não se observaram rupturas estilísticas ou simplificações na escrita coral de padre Ney Brasil, entre suas obras compostas ao tempo do Concílio e as mais recentes. As reduções de suas obras corais para uníssono foram feitas, em sua maioria, pelos editores, ao transcrevê-las em hinários e coletâneas.

No panorama da música litúrgica produzida nas décadas de 1970 e seguintes, é possível observar uma drástica ruptura no tocante à textura das composições: se até então as músicas escritas para coro a vozes mistas ou iguais eram maioria, o uníssono se tornou a regra, e menos frequentes, duas vozes, quase sempre, em terças paralelas. A noção dualista de coro em oposição à participação da assembleia parece ter sido determinante para a ruptura. Note-se, entretanto, que apesar de ter havido uma ruptura generalizada, existiram elementos que possibilitassem alguma transição, tais como a exploração do folclore e de ritmos populares, na década de 1960. O exemplo a seguir revela a simultaneidade de dois tipos de textura.

Ex.71. *Glória* da *Missa João XXIII*, de Frei Joel (1968, p.6-7). Transição entre a restauração musical e o canto autóctone: escrita para coro a quatro vozes e assembleia, com caráter modal, mas empregando claramente ritmos populares. Localização: Acervo particular – Frei Fulgêncio Monacelli (Manaus).

A tendência ao uníssono – melodia acompanhada com a indicação de cifras alfabéticas – ou à redução da quantidade de vozes não ocorreu exclusivamente no Brasil (Ex.72-73).



Ex.72. *Giornata di Santificazione Sac* (1976) e *Benedetto sei tu* e *Guarda questa offerta*, em coletânea de organizador não identificado (ANÔNIMO, *Coletânea de cantos litúrgicos em italiano*, [20--], n.27-28). Localização: no acervo particular de Frei Fulgêncio Monacelli (Manaus).

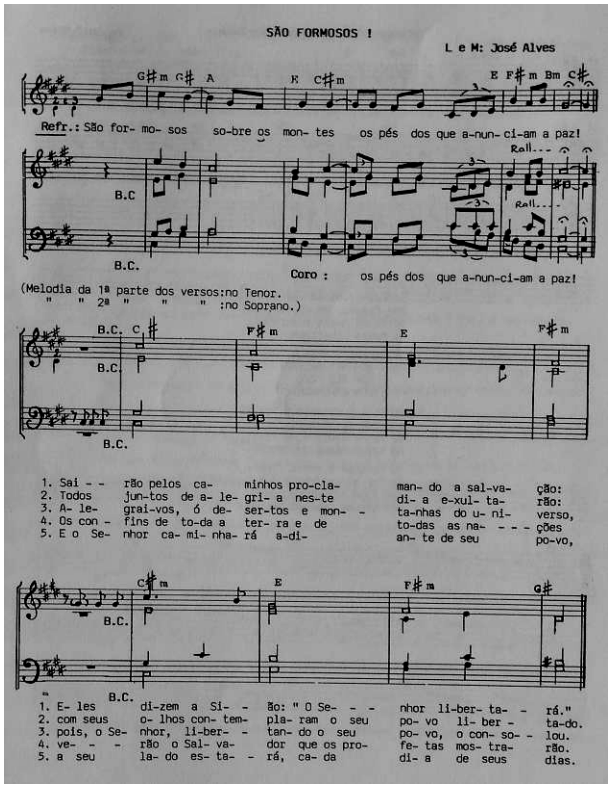
Ex.73. *É bom cantar salmos*: coletânea de cantos pastorais publicada em Portugal como suplemento à fita cassete contendo suas gravações (MENDES, 1990 p.7). Textura de melodia acompanhada por cifras idêntica à dos cantos publicados no Brasil. Localização: Acervo particular – Frei Fulgêncio Monacelli (Manaus).

No *Hinário Litúrgico* da CNBB, em coletâneas de cantos pastorais para cursos promovidos pelas diversas dioceses e em publicações esparsas (Ex.74-76), a tendência à melodia cifrada é

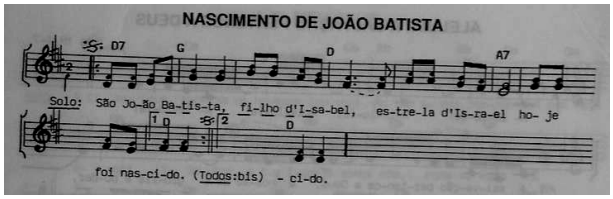
hegemônica, excetuando-se exemplos a duas vozes iguais – sugerindo, pelo recorrente uso de terças e sextas paralelas, a música regional – e, muito raramente, a quatro vozes mistas.

Ex.74. *Glória das Comunidades II* (in CNBB, [1991], p.98). Canto pastoral de características autóctones: textura de uma voz acompanhada por cifras, com ritmos sincopados e texto da segunda estrofe que aborda a predileção de Deus – e da Igreja católica, a partir da década de 1970 – pelos pobres.

Ex.75. *Todo o povo sofredor*, de João Carlos Ribeiro (in CNBB, 2003, S[uplemento].15). Textura a duas vozes com frases imitativas.



Ex.76. *São Formosos!*, do padre José Alves. A harmonização a quatro vozes, o uso de falsobordão e a autoria apontam para a manutenção, no *Hinário Litúrgico* da CNBB (2003, S.35), de músicas compostas no período de transição (década de 1960) e publicadas, em sua maioria, nas *Fichas de cantos pastorais*.

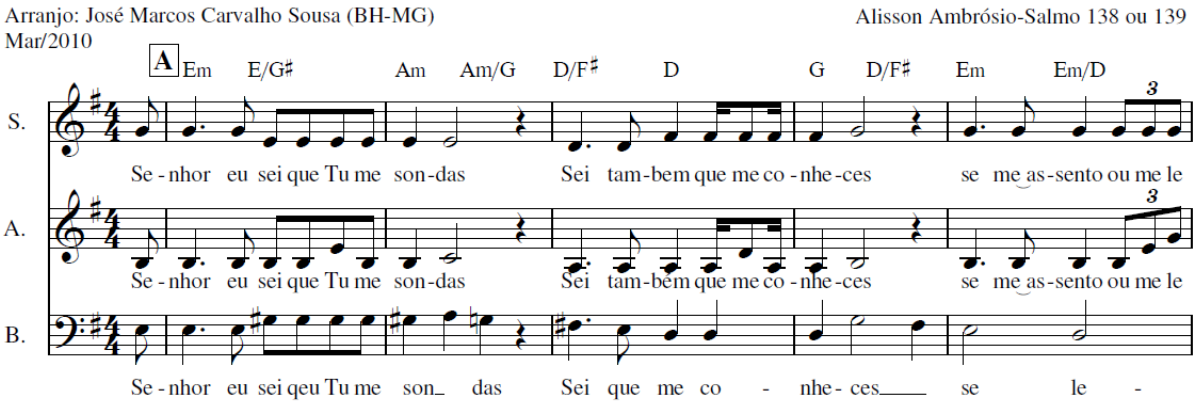


Ex.77. *Nascimento de João Batista*, em terças paralelas, e *Quero cantar ao Senhor*, exemplo incomum de harmonização a mais de duas vozes, encontrado *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.291). Ambos no no terceiro volume do *Hinário Litúrgico*, v.3, da CNBB ([1991], p.303).

Finalmente, entre os padres cantores – ou padres comunicadores, em sentido mais amplo –, é possível observar uma tendência à transmissão oral do repertório, ou, ao menos, à composição não-registrada *a priori* em partitura. Existem, entretanto, transcrições – realizadas, portanto, *a*

posteriori – de suas músicas, quase sempre na forma de melodia cifrada. A execução destes cantos pelos padres evidencia, contudo, um modelo de cantor solista, banda e *backing vocal*, com intensa participação da assembleia de fiéis não somente por meio dos cantos, mas também das coreografias e gestos corporais (levantar de mãos, cantar de olhos fechados e outros). Eventualmente se encontra, entretanto, arranjos corais das composições dos padres cantores ou do repertório interpretado por eles (Ex.78-79).

Ex.78. *Oração da Noite*, do Padre Zezinho ([19--]). Arranjo para coral a quatro vozes mistas. Localização: Acervo particular – frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap.



Ex.79. *Sonda-me*, interpretado por padre Marcelo Rossi. Partitura do arranjo coral (AMBROSIO, SOUSA, 2010, p.1) a três vozes encontrada no site de uma fundação espírita, o que aponta para seu uso ritual somente fora do sistema religioso católico. Melodia principal na linha de contralto, no início do arranjo.

No tocante à forma das composições, no século XIX, a já citada observação de Schubert (1980 p.15) deve ser relembrada: “chamaram então de ‘Missa’ o conjunto de ‘Kyrie’ e ‘Glória’, enquanto ‘Credo’ significava um conjunto de ‘Credo — Sanctus — Benedictus — Agnus Dei’. Quando a composição abrangia todas as 6 partes, era chamada de ‘Missa

completa' "[168]. Se esta prática foi comum ao longo do século XIX, a restauração musical conduziu à produção somente de missas completas. A ausência do *Credo* foi constatada em algumas missas, mas de forma esporádica. Isto se deve provavelmente à dificuldade de se musicar seu longo texto. As composições restauristas também romperam – por força da norma de Pio X – com a tradição corrente no século XIX de os versos das duas grandes unidades funcionais da missa – *Gloria* e *Credo* – constituírem movimentos autônomos, completos em si mesmos[169]. Apesar de as obras restauristas possuírem variações internas de andamentos, dinâmicas, fórmulas de compasso e modulações, não há de se falar no *Qui tollis* do *Gloria* de uma missa de Perosi ou no *Et incarnatus* do *Credo* de uma missa composta por Röwer, por exemplo, como movimentos autônomos de uma obra musical restaurista.

Na década de 1960, período de transição entre as tendências composicionais, observa-se diferentes tratamentos dispensados pelos compositores para a composição de missas. As *Fichas de canto pastoral* da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ, [1962]; 1965) reuniram uma série de missas permitem que se tenha noção destas interpretações diversas por parte de quem criava música: entre as missas escritas como partes fixas – invariáveis ou Ordinário – estão a *Missa Breve*, do padre David Julien, a *Missa Solene*, do monsenhor Guilherme Schubert, a *Missa Nossa Senhora do Brasil*, do padre José Alves e a *Missa Simples*, de frei Joel; entre as missas que representam cantos das partes móveis – Próprio –, estão a *Missa Paroquial*, do monsenhor Guilherme Schubert, a *Missa Natalina*, de Lina Pesce e a *Missa Comunitária* de José Acácio Santana. Dois exemplos de tentativa de adaptação de uma forma litúrgica que caiu em desuso são a *Missa na morte de um cristão*, de coautoria do padre José Alves e do frei Joel (in CAMS-RJ, [1965], ficha S1) e a *Missa pelos mortos*, do monsenhor Schubert ([1965]), com cantos do Proprio e do Ordinário específicos da celebração de *Requiem*[170] (Ex.80-81). Também para um sacramento específico, merecem destaque a *Missa do Matrimônio I*, da irmã Maria da Conceição Villac ([196-]c), mjc e a

[168] "A Missa Bom Jesus dos Navegantes [de Leocádio Rayol (1849-1909)] compreende o *Kyrie* e o *Gloria*, sem a presença das outras partes da missa, o Credo, o Sanctus e o Agnus Dei, uma prática muito comum no Brasil Setecentista e Oitocentista." (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p.27). Em uma das cópias que se encontram no Acervo João Mohana (Arquivo Público do Estado do Maranhão), lê-se: "Missa Bom Jesus dos Navegantes para Quatro Vozes, Côro e Orquestra. Composição de Leocádio Rayol. Rio de Janeiro, julho de 1903. Cópia – Agosto de 1909 – Maranhão". Esta missa foi composta, portanto, ao tempo do *motu proprio* e executada após sua promulgação, o que aponta para a preservação da tradição corrente no século XIX – no plano da execução musical por meio de cópias de 1907 e 1909 –, em pleno século XX, no Maranhão.

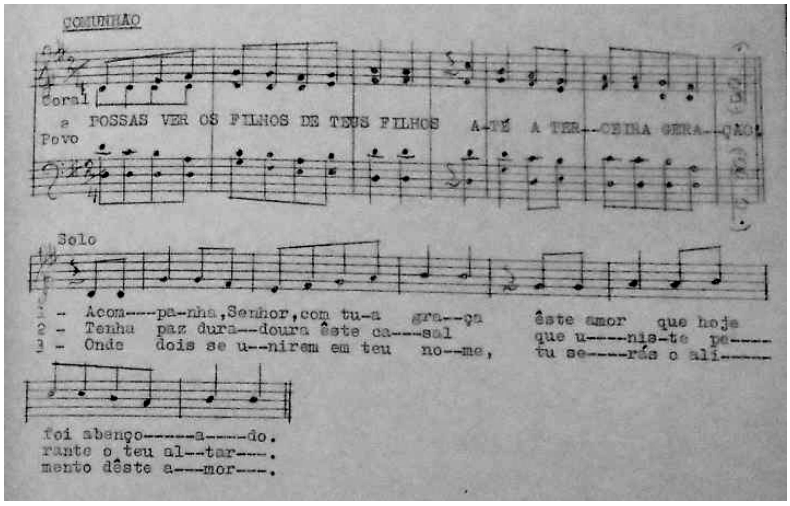
[169] "[11] a) O *Kyrie*, o *Glória*, o *Credo*, etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, de modo que, cada uma destas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outra" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

[170] Para exemplo de uma missa de *Requiem* pré-conciliar (restaurista), conferir a *Missa pro defunctis* de Yon (1948), utilizada anteriormente como exemplo musical de textura a três vozes iguais com falsobordão.

Missa nupcial, de José Acácio Santana ([196-]), ambas com cantos para o Próprio da missa (Ex.82). Finalmente, a *Missa em Salmos*: de Frei Joel Ivo Catapan (1964) foi uma tentativa de empregar somente salmos traduzidos nas partes do Próprio, de modo muito semelhante à tentativa do padre Joseph Gelineau, também na década de 60.

Ex.80. *Missa pelos mortos*, do monsenhor Guilherme Schubert ([196-]): Comunhão (*Lux aeterna*) e Absolvição (*Libera me*) com textos traduzidos para o vernáculo. Localização: Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis.

Ex.81. *Missa na morte de um cristão*, do padre José Alves e Frei Joel (in CAMS-RJ, [1965], ficha S1): Intróito (*Requiem*) em vernáculo.



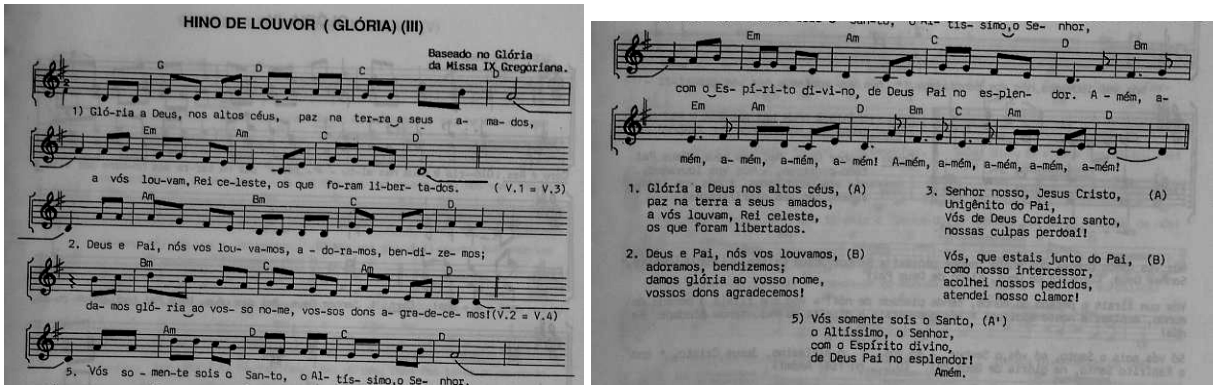
Ex.82. Comunhão da *Missa Nupcial*, de José Acácio Santana ([196-]), escrita somente para o Próprio da missa.

Uma ruptura evidente no tocante à forma foi a drástica redução no número de composições do *Credo*, sobretudo, após a década de 1970. Se três das quatro missas compostas na década de 1960 sobre os textos do Ordinário citadas no parágrafo anterior possuíam tais composições, a partir da década de 1970, a profissão de fé passou a ser basicamente rezada nas celebrações. Um raro exemplo de composição pós-conciliar avulsa sobre este texto se encontra no Arquivo Arquidiocesano de Natal (não catalogado). A mesma dificuldade que a extensão do texto, a falta de regularidade na quantidade de sílabas e acentuações na fórmula do *Credo*, que impede musicá-lo em versões estróficas, levou a certa liberdade em relação à letra do *Gloria* nos cantos pastorais. O extenso texto do *Glória* (Ex.83) tornou-se mais simples em versões estróficas. Há uma versão declarada aceitável pela CNBB, que se vê a seguir, no *Hino de louvor III* (Ex.84). Algumas das variações do texto tiveram, entretanto, tanta liberalidade, que se tornaram trinitárias e bastante afastadas do sentido original (Ex.85-86)[171].

Ex.83. *Glória oficial da liturgia*, de Casemiro V. Nogueira. Disponível online na versão digital do *Hinário*

[171] O texto do *Glória* trinitário tem geralmente três estrofes curtas, uma relacionada ao Pai, outra, ao Filho e a terceira, ao Espírito Santo.

Litúrgico da CNBB ([201-]). Texto litúrgico na versão pós-conciliar traduzida diretamente da versão única, anterior ao Concílio Vaticano II.



Ex.84. *Hino de louvor (Glória) III* (CNBB, [1991], 91). Texto aceito pela CNBB como versão estrófica "oficial" do *Gloria* latino. Melodia baseada no Gloria da *Missa IX Gregoriana*. Cantado também com outras melodias no formato estrofes-refrão.

Ex.85. *Glória, glória nas alturas,* do padre Ney Brasil, no *Hinário Litúrgico* da CNBB (2003, p.51). Exemplo de hino estrófico e trinitário.

Ex.86. . *Glória a Deus no céu I*, no *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.90). Outro exemplo de hino estrófico e trinitário.

Nas décadas de 1970 a 1990, o florescimento de inovações ligadas ao texto das partes invariáveis da missa propiciou sua adaptação à proposta de uma Igreja engajada diante dos

problemas sociais. Um exemplo – *Glória das comunidades* – já foi abordado, ao se tratar da temática dos textos cantados nas missas (Ex.69).

Entre as manifestações musicais ligadas à Renovação Carismática Católica, a composição de músicas para o Ordinário da missa é muito rara, uma vez que o movimento tem, além das celebrações eucarísticas, suas reuniões, que podem ocorrer nos templos – quando há autorização do pároco – ou em sedes próprias da RCC. Em missas do padre cantor Marcelo Rossi, a liberdade de tratamento dos textos do Ordinário é notória, assim como é notória sua abertura a composições de origem protestante[172], empregando, não raro, no momento do *Gloria*, "Glória, glória, aleluia! Louvemos ao Senhor"[173] e, no *Sanctus*, "Eu celebrarei, cantando ao Senhor, e só nele me alegrarei...", de uso corrente entre evangélicos pentecostais. Contudo, nem mesmo nesta vertente, há um completo rompimento com o passado, uma vez que não é raro que Marcelo Rossi cante o *Sanctus* da *Missa Breve*, do padre David Julien, composta na década de 1960 (in CAMS-RJ, [1965], ficha A4, p.2) – popularmente, "O Senhor é Santo..." –, que se tornou, após o Concílio, talvez o canto mais recorrente nas celebrações católicas para esta parte do Ordinário.

Na relação entre Ordinário e Próprio das missas, o Concílio Vaticano II gerou, de maneira geral, uma ruptura: se, nas composições restauristas, uma missa significava, quase invariavelmente, composições para o Ordinário, após o Concílio, passaram a significar, quase sempre, um conjunto de composições para o Próprio, sobre uma temática específica. A *Missa* "*Apelos da Eucaristia*", a Missa Natalina de Pesce (1965) e tantas outras exemplificam esta mudança. Um dos raros exemplos pós-conciliares incorporados ao *Hinário Litúrgico* da CNBB, que foge a esta regra é a *Missa dos Passarinhos* (CNBB, [1991], p.116-119): apesar de não ter o *Credo*, esta missa demonstra unidade entre todas as suas partes pelos temas musicais empregados e, não tendo sido datada, parece apontar para a década de 1960. Outro exemplo interessante para garantir a unidade das composições para o Ordinário da Missa foi encontrada por José Acácio Santana: valendo-se de adaptações do texto – "Senhor tende piedade e perdoai a nossa culpa..." e "Ó Cordeiro que tirais todo o pecado deste mundo..." – conseguiu empregar a mesma melodia para as diferentes unidades funcionais do Ordinário da missa (CNBB, 1987, p.82; 96).

Durante o pontificado de Bento XVI foi possível observar, entretanto, maior preocupação

[172] Diversas canções interpretadas por Rossi foram absorvidas – literalmente ou discretamente adaptadas – do protestantismo histórico e, sobretudo, das igrejas (neo) pentecostais.
[173] Melodia *Battle Hymn*, de William Stefe, comum em hinários protestantes (ROCHA, 1990, p.596-597) tradicionais, porém com adaptações do texto.

com os textos canônicos nas composições, provavelmente por força de sua Hermenêutica da Continuidade:

> Em uma série de pequenos vídeos disponibilizados na internet (RITOS, 2011), Dom Edmar Peron, bispo auxiliar da Arquidiocese de São Paulo – região episcopal Belém – explicou a missa parte a parte e apresentou críticas a excessos praticados nas celebrações. Na análise do *Gloria* – momento que sucede o *Kyrie* na liturgia tradicional – Peron chamou atenção para a necessidade de que este canto litúrgico tivesse seu texto preservado de acordo com a tradução oficial dada pela CNBB. O bispo destacou que normalmente a tradicional oração é substituída por cantos estróficos que se referem à Santíssima Trindade, o que o afasta de seu sentido litúrgico original. Em algumas missas presididas por Peron que pudemos tocar atestamos a preocupação do prelado com a execução fiel dos textos do missal romano. Do mesmo modo que Peron, DOM HENRIQUE (2009) Soares da Costa, bispo de Acúfica e auxiliar de Aracajú-SE apresentou críticas a determinadas "inovações litúrgicas" (DUARTE, 2013c, p.62).

Deste modo, é possível falar que, no tocante à forma das composições, se ainda houve certa preocupação para a adaptação do modelo restaurista para a nova realidade proporcionada pelo Concílio, por parte dos compositores da fase de transição, fato é que a partir da década de 1970, esta ruptura foi, de fato radical, a ponto de o clero tê-la reconhecido recentemente e tentado remediar-lhe, com os recursos que lhe foram possíveis.

2.3.3 Vozes, instrumentação e a música instrumental

As metas musicais do sistema religioso católico, determinadas pelo *motu proprio* de Pio X foram bastante detalhadas no que dizia respeito às vozes e ao acompanhamento instrumental:

> Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja. [...]
> Posto que a música própria da Igreja é a música meramente vocal, contudo também se permite a música com acompanhamento de órgão. Nalgum caso particular, com as convenientes cautelas, poderão admitir-se outros instrumentos nunca sem o consentimento especial do Ordinário, conforme as prescrições do *Caeremoniale Episcoporum*.
> Como o canto tem de ouvir-se sempre, o órgão e os instrumentos devem simplesmente sustentá-lo, e nunca encobri-lo.
> Não é permitido antepor ao canto extensos prelúdios, ou interrompê-lo com peças de interlúdios.
> O som do órgão, nos acompanhamentos do canto, nos prelúdios, interlúdios e outras passagens semelhantes, não só deve ser de harmonia com a própria natureza de tal instrumento, isto é, grave, mas deve ainda participar de todas as qualidades que tem a verdadeira música sacra, acima mencionadas.
> É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes.
> É rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro, contanto que a composição seja em estilo grave, conveniente e semelhante em tudo às do órgão.

> Nas procissões, fora da igreja, pode o Ordinário permitir a banda musical, uma vez que não se executem composições profanas. Seria para desejar que a banda se restringisse a acompanhar algum cântico espiritual, em latim ou vulgar, proposto pelos cantores ou pias congregações que tomam parte na procissão (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §13-21).

A proibição aos coros mistos só viria a ser resolvida, como uma excepcionalidade, no plano do controle normativo durante o *aggiornamento* que marcou o pontificado de Pio XII:

> Antes de tudo tende o cuidado de que na igreja catedral e, na medida em que as circunstâncias o permitirem, nas maiores igrejas da vossa jurisdição, haja uma distinta "*Scholae cantorum*", que sirva aos outros de exemplo e de estímulo para cultivar e executar com diligência o cântico sacro. Onde, contudo, não se puderem ter as "*Scholae cantorum*" nem se puder reunir número conveniente de "*Pueri cantores*", concede-se que "um grupo de homens e de mulheres ou meninas, em lugar a isso destinado e localizado fora do balaústre, possa cantar os textos litúrgicos na missa solene, contanto que os homens fiquem inteiramente separados das mulheres e meninas, e todo inconveniente seja evitado, onerada nisso a consciência dos Ordinários". (CARTA ENCÍCLICA MUSICAE SACRAE, 1955, §36).

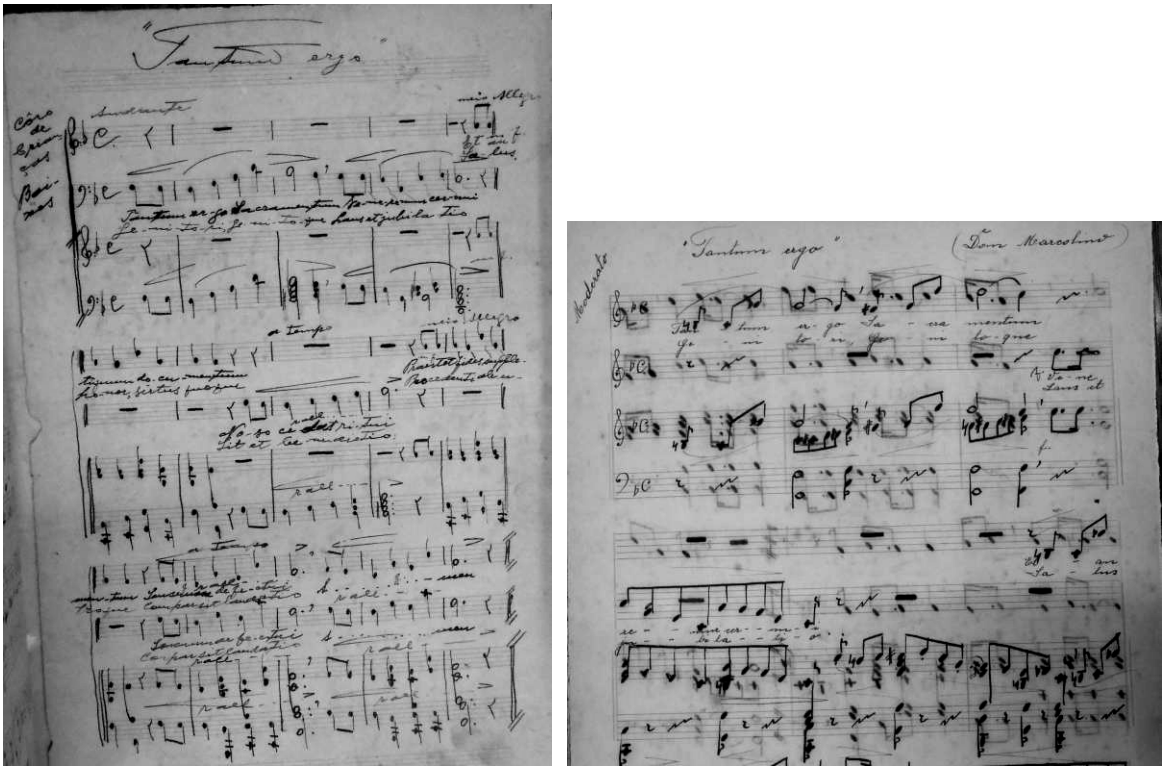
Por esta razão, a maior parte das músicas impressas com aprovação eclesiástica na primeira metade do século XX foi composta para coros a três vozes masculinas – o que permite que se compreenda a textura de acordes fechados observada anteriormente – e, sobretudo, para coros a duas vozes iguais. Quando escrita para coros de vozes desiguais, era pressuposto que meninos cantassem as partes de soprano e contralto. Com o fim do monopólio do ensino pelo sistema religioso, na Constituição de 1891 (DUARTE, 2012, p.65), frei Basílio Röwer ressaltava, em 1907, a dificuldade em se obterem vozes de meninos para os coros. Diante do impasse – reforçado por uma instrução da Sagrada Congregação dos Ritos de 1903, que reafirmava a antiga proibição oficial aos coros mistos (DUARTE, 2012, p.121) –, negociações em face da norma precisaram ser feitas, o que pode explicar a presença de coros mistos em algumas igrejas e até mesmo catedrais:

> A solução foi distinguir entre liturgias oficiais e particulares, usando nas primeiras só vozes masculinas (pois vozes infantis só havia no coral do Cónego Alpheu), tanto em originais como em arranjos; e permitindo corais de vozes femininas em cerimônias não oficiais e em colégios e conventos femininos. H. Oswald, Fr. Braga, Barrozo Netto e Villa-Lobos, como Fr. Pedro, Fr. Basílio, Pe. Lehmann, F. Franceschini e outros escreveram para estas soluções (SCHUBERT, 1980, p.26).

A solução encontrada no Rio de Janeiro parece ter sido generalizada, pois, como se verá no próximo capítulo, a interpretação musical por coros femininos ou mistos foi intensa, muito antes da exceção criada por Pio XII, na Encíclica "*Musicae Sacrae*".

O próximo exemplo – composto pelo primeiro arcebispo metropolitano de Natal, quando ainda era professor de música no seminário da Bahia – aponta para a adesão ao modelo dos coros de meninos e homens (Ex.87). Há de se observar, entretanto, que os seminários menores

eram frequentados por meninos, ao passo que, os seminários maiores, pelos aspirantes à carreira eclesiástica, o que favorecia a composição para este tipo de coro.



Ex.87. Dois *Tantum ergo*, de dom Marcolino Souza Dantas ([19--]b;c). Localização: Arquivo da Arquidiocese de Natal. Escrita para meninos e homens e acompanhamento que "sustenta" o canto. É possível pensar o uso intenso de saltos e cromatismos no segundo exemplo como uma opção do compositor em face dos modelos.

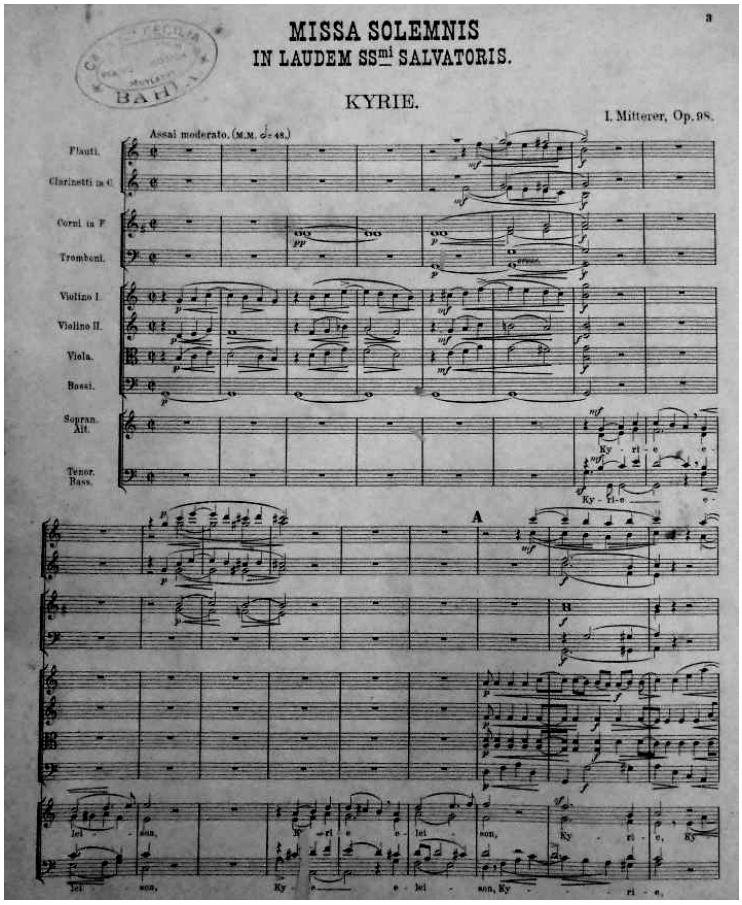
Quanto à música instrumental, Röwer (1907) procurou ressaltar que o "profano" não se referia ao timbre do instrumento, mas à maneira de acompanhar, que deveria ser, em tudo, semelhante à do órgão. Isto significaria dizer que os instrumentos deveriam apenas "sustentar o canto", ou seja, não lhes seria lícito executar o acompanhamento figurado ou linhas melódicas independentes. Este modelo de acompanhamento está ligado a uma série de memórias musicais, que vão desde as exortações de Santo Agostinho[174], até o modelo instrumental ligado ao *estilo antigo*. Neste estilo identitário da música sacra, quando não foram empregados somente instrumentos graves e, provavelmente, órgão a partir das partes graves – baixo contínuo – para o acompanhamento do canto, os demais instrumentos agudos somados somente realizariam a dobra das linhas vocais. Em outras palavras, ao facilitar a

[174] Agostinho de Hipona, no Livro X, de suas *Confissões* (apud DUARTE, 2012, p.106), fazia a exortação de que tudo o que distraísse do conteúdo do texto, o fazia pecar, inclusive a música que revestia o texto.

audição das linhas de cada voz, estes instrumentos facilitariam a execução e "sustentariam" o canto. Observe-se que este gênero foi empregado como uma negociação em face dos modelos oficiais, de acordo com os quais, nas missas do Tríduo Pascal, entre o *Gloria* da Quinta-feira Santa e o *Gloria* da Vigília Pascal, nenhum instrumento poderia soar[175]: entre o completo silêncio e o *estilo moderno*, mais próximo dos teatros, optava-se por uma tradição musical capaz de mais bem representar a seriedade dos ritos quaresmais (DUARTE, 2014). Ao adotar o modelo que figurava como oficial na *Encíclica* "*Annus qui*", de Bento XIV, de 1749 – que tolerava também nos templos, o *estilo moderno* –, Pio X prescrevia para todo o ano litúrgico um modelo musical capaz de revelar alteridade em relação ao teatro e resgatava, assim, um passado quase totalmente esquecido em finais do século XIX.

O resultado prático que tais prescrições e proibições revelaram no repertório foi a massiva publicação de obras para vozes e órgão, em duas claves, ou harmônio, nas quais o instrumento somente sustenta o canto, apresentando curtas passagens a solo ou pouco contraponto às vozes. A interpretação musical – abordada no próximo capítulo – apontava, entretanto, para ressignificações locais deste modelo, por meio de arranjos instrumentais, instrumentações para banda ou orquestrações feitas a partir das partituras para canto e órgão. Isto se deve, em parte, à tradição musical orquestral existente e, em parte, ao fato de que grande parte das igrejas não possuía órgão e, graças à pouca potência sonora do harmônio, outros instrumentos eram necessários. Como exceções à regra de se publicarem obras restauristas somente para canto e órgão, podem ser destacadas as obras orquestrais *Missa Solemnis* e *Missa "Salve Regina"*, dos compositores restauristas I. Mitterer (Ex.88) e Johann Gustav Eduard Stehle ([1894]), respectivamente. Nelas se observa, entretanto, a inexistência de acompanhamento orquestral figurado ou grandes partes solistas pela orquestra, mas apenas a sustentação do canto por parte dos instrumentos e curtas respostas ao canto feitas pela orquestra.

[175] Note-se que até hoje esta prescrição existe, mas, tão representativas de continuidade quanto a manutenção desta antiga prescrição, são as negociações feitas pelos músicos em relação a ela.



Ex.88. *Missa in Laudem Ssmi. Salvatorem*, de I. Mitterer (s.d.). Acompanhamento instrumental sustentando o canto ou alternado com este. Localização: Arquivo da Arquidiocese de Natal.

A missa de Mitterer foi encontrada na forma de partitura orquestral (flautas I e II, clarinetas I e II em dó, trompas I e II em fá, trombones I e II, violino I, violino II, viola, violoncelo, contrabaixo, SATB), no acervo musical de dom Marcolino Dantas. A composição de Stehle, que foi encontrada em quatro acervos, consta, nas fontes impressas, somente da partitura de canto (duas vozes iguais) e órgão com indicações das entradas dos instrumentos (quarteto de cordas, violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompetes, trombones, grupo das madeiras e *tutti* orquestral). A partir desta partitura foram feitas localmente instrumentações (fontes manuscritas), que apontam para concepções sonoras muito diferentes daquela manifestada por Stehle, inclusive com a elaboração de uma parte de tímpanos, para a Catedral de Florianópolis (STEHLE, 1945). Compostas no Brasil, as missas do padre verbita Jorge (Georgius) Braun (1925; [19--]a; [19--]b) foram publicadas – por editoras católicas brasileiras – para vozes, órgão e instrumentos de cordas friccionadas, remetendo à abertura feita na Encíclica "*Annus qui*" de Bento XIV[176], de 1749, e reafirmada no *motu proprio*.

[176] Nesta Encíclica, foram aceitos os instrumentos de corda friccionada, órgão e fagote.

Há de se notar, entretanto, que nem todas as obras compostas durante a restauração musical se valeram do modelo restaurista. Uma exceção que revela a técnica compartilhada – própria do século XIX – é a *Missa do grande Credo*, de Leocádio Rayol[177] (Ex.89).

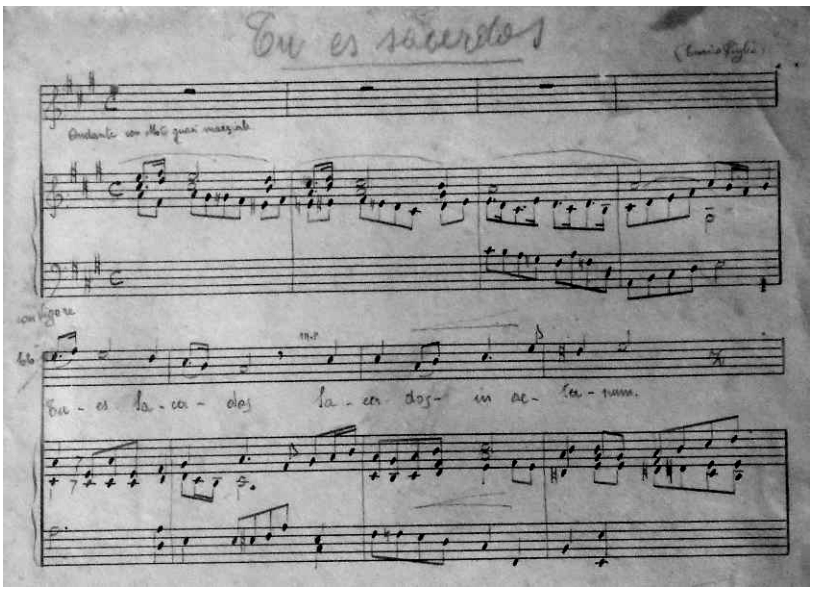
Ex.89. Parte de tímpano da *Missa do grande Credo*, de Leocádio Rayol (s.d.). Apesar da proibição do *motu proprio* aos instrumentos de percussão e ao estilo apresentado na obra, parece improvável que deixaram de executá-la com tímpanos no início do século XX. Localização: Arquivo Público do Estado do Maranhão.

Próxima do modelo restaurista, a *Novena de Nossa Senhora Aparecida* de Maria da Annunciação Lorena Barbosa (1937), escrita para duas vozes, flauta, violino I, violino II, violoncelo e contrabaixo demonstra certa negociação em relação ao modelo grave de acompanhamento imposto pela norma de Pio X (Ex.90):

Ex.90. *Novena de Nossa Senhora Aparecida*, de Maria da Annunciação Lorena Barbosa (1937). Localização: acervo particular – Maria da Graça Jacob Lorena (Aparecido do Norte – SP).

[177] A datação do autógrafo foi atribuída, por Carvalho Sobrinho (2004, p.24), ao último decênio do século XIX, mas a obra foi copiada no século XX, sugerindo sua execução litúrgica.

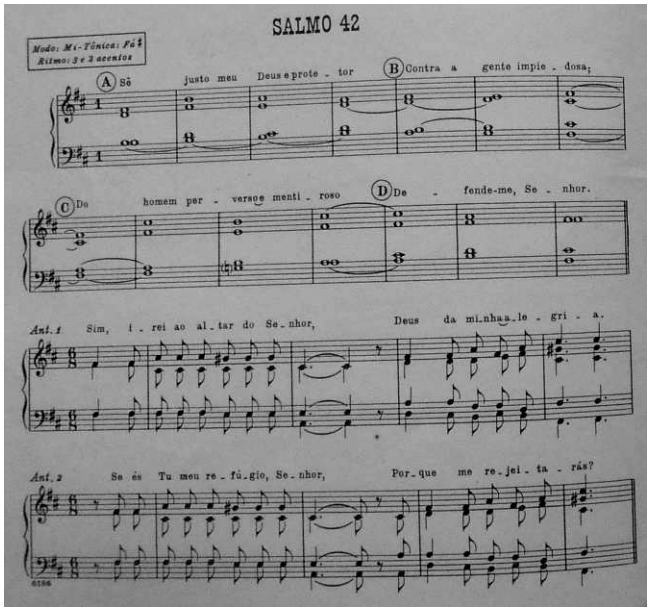
Tu es Sacerdos, de Enrico Piglia (Ex.91), sugere a adequação ao modelo restaurista[178], mas seu acompanhamento instrumental revela uma interpretação particular das normas.



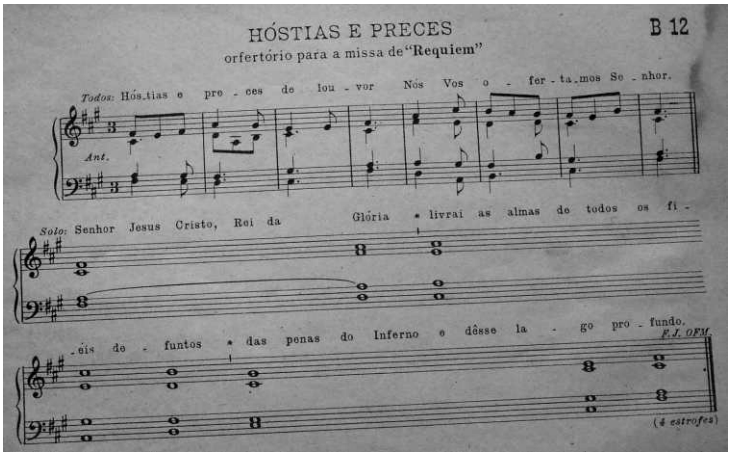
Ex.91. *Tu es Sacerdos*, de Enrico Piglia ([19--]). Manuscrito pertencente ao acervo particular de frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap (Manaus). Merece destaque a textura contrapontística do acompanhamento.

Note-se que, em grandes solenidades – Congressos eucarísticos, por exemplo – era comum a execução musical por grandes orquestras, como demonstra a partitura manuscrita da *Missa Solene "Santa Maria de Belém"*, de dom Plácido de Oliveira (1952), osb. A forma publicada dos hinos e demais músicas se dava, entretanto, em partituras de canto e órgão. Já na década de 1960, período aqui considerado de transição (Ex.92-94), o modelo restaurista de acompanhamento para órgão se preservou, tanto nos *Salmos e cânticos*, de Gelineau (1964), quanto nos acompanhamentos das *Fichas de cantos pastorais* (CAMS-RJ, [1962]), porém, nestes últimos, com maior independência das partes instrumentais em relação ao canto.

[178] Apesar de a cópia não ter sido datada, a escrita para duas vozes masculinas e as características da melodia – ritmo e a ausência de saltos operísticos ou ornamentações – sugerem tal adequação.



Ex.92. Acompanhamento da coletânea *Salmos e Cânticos*, de Gelineau (1964, p.6). Localização: Acervo da Catedral Nossa Senhora da Conceição de Manaus, no arquivo desta arquidiocese.



Ex.93. Acompanhamento das *Fichas pastorais* (CAMS-RJ, 1966, p.7, ficha B12). Localização: Acervo da Catedral Nossa Senhora da Conceição de Manaus, no arquivo desta arquidiocese. A parte de órgão é bastante semelhante às restauristas.

Ex.94. Acompanhamento de *A flor anunciada* (in CAMS-RJ, 1966, p.26, ficha F6). Localização: Arquivo Arquidiocesano de Manaus. Novamente se observa certa semelhança com o modelo restaurista de acompanhamento, mas também com as harmonizações corais dos hinários protestantes.

Após a década de 1970 tornou-se hegemônico o modelo reiteradamente observado em exemplos anteriores: linha melódica cifrada, cabendo a cada sistema religioso local realizar, a seu modo, o acompanhamento. Os documentos da CNBB (1976; 1998) reiteradamente incentivaram o uso de outros instrumentos além do órgão, sobretudo do violão e dos instrumentos de percussão, no processo de inculturação da liturgia.

Não se pode esquecer, ainda, de um fenômeno mais recentemente: a circulação do repertório apenas na forma de cifras instrumentais, não somente em publicações com letras e cifras, mas também – e principalmente – pela internet. A partir deste modelo, sequer a linha melódica é registrada, sendo sua transmissão totalmente oral, a partir de quem já conhece a melodia e transmite aos demais ou por meio de gravações. No caso de repertório cantado pelos padres comunicadores, a segunda forma de transmissão oral é, seguramente, a mais recorrente.

Sobre a música puramente instrumental, como já foi explicitado anteriormente, coleções de peças para harmônio e órgão foram publicadas durante a restauração musical, a fim de que este repertório preenchesse os momentos do Próprio da Missa e a Elevação. Dentre os compositores de música litúrgica instrumental deste período, podem ser destacados Furio Franceschini e dom Plácido de Oliveira, osb. No Maranhão, merecem destaque os compositores de entre-actos religiosos, que, pautados pela técnica compartilhada, escreveram tais obras no final do século XIX e início do XX, cujas cópias da primeira metade do XX apontam para a continuidade de sua execução: Antonio Rayol, Faustino da Cruz Rabelo, Ignácio Cunha e Leocádio Rayol. Um lendário entre-acto de cerca de quinze minutos de duração teve seu esquecimento determinado pela falta de conservação das fontes:

> Restaram, do arquivo de Miguel Dias [originalmente, três armários de dois metros de altura], partituras que enchiam um enorme baú. Havia, por exemplo, “um belo *Entre-acto* de Themistocles Lima, para clarinete e quinteto de cordas, cerca de quinze minutos de música”, segundo o depoimento do Cônego Constantino Trancoso Vieira, que o ouviu várias vezes. (*Entre-acto* era uma peça que a orquestra ou um conjunto instrumental, ou um solista, executava durante o ofertório e, ocasionalmente, durante a consagração da missa.) Falecido Miguel Dias, venderam o baú, com os instrumentos da Banda para João Araújo. – João de Araújo, depois de alguns anos, negociou tudo com a Paróquia São Vicente de Ferrer.
> Logo que descobri esta pista, contratei o Comandante Dieguez para me levar de táxi-aéreo a São Vicente. Não podia perder aquele baú. Quando cheguei à casa paroquial, o vigário, Pe. Heitor Piedade, anunciou que os cupins haviam chegado antes de mim. “Não restou nada, Dr. Mohana. Nem o baú.” Malditos cupins. Adeus, *Entre-acto* de Themistocles Lima. Para sempre (MOHANA, 1995, p.13).

Se a destruição de fontes legou ao esquecimento uma obra que parecia ser particularmente representativa de uma prática musical local, a mudança nas metas musicais globais do sistema religioso foi capaz de gerar o esquecimento de todo um gênero de música litúrgica: não foram

encontradas, nos acervos visitados, composições instrumentais publicadas com finalidade litúrgica posteriores ao Concílio Vaticano II, o que evidencia uma das maiores rupturas motivadas pelo Concílio. Isto não significa que alguns músicos não tenham continuado a executar liturgicamente músicas instrumentais, mas diante da inquestionável primazia da participação dos fiéis – que enfraqueceu inclusive a prática coral – e da inserção no ambiente litúrgico de instrumentos cuja função se limita ao acompanhamento (rítmico e/ou harmônico), a amnésia relativa às execuções puramente instrumentais se explica.

Finalmente, no tocante às vozes, outra ruptura é notória: uma espécie de "contraltização" das melodias, ou seja, as melodias se tornaram mais graves. Este fenômeno foi constatado por Amstalden (2000) e se observou, como regra, nas fontes consultadas, sobretudo, após a década de 1970. Cantos religiosos populares presentes em coletâneas da primeira metade do século XX, quando publicados após o Concílio, o foram em tessituras mais graves (suas notas mais agudas raramente ultrapassam o Dó4 – uma oitava acima do Dó central do piano): *Viva a Mãe de Deus e nossa*, canto religioso popular composto por José Vicente de Azevedo na primeira década do século XX exemplifica este fenômeno: publicado em uma coletânea de Furio Franceschini ([1952], p.260) em Sol Menor, foi republicado em uma apostila da Arquidiocese de São Paulo (2000, part.43) uma terça menor abaixo (Mi Menor). *A nós descei divina luz* foi republicado com diferença de uma terça maior parara o grave: de Sol Maior na coleção Lehmann (1961, p.57), para Mi Maior, no Hinário Litúrgico da CNBB (1987, p.112). De igual modo, *Rorate coeli desuper* (LEHMANN, 1961, p.1; CNBB, 2003, p.87), que serviu de exemplo anteriormente – de gêneros mistos de cantochão e canto religioso popular –, foi republicado um tom abaixo após o Concílio.

2.3.4 Do ritmo livre à música pop

O ritmo das melodias e dos acompanhamentos também se revela, na música litúrgica, um aspecto marcante em termos de ruptura estilística motivada pela mudança nas metas musicais do sistema religioso: o canto pastoral de características autóctones trouxe para os templos ritmos antes só ouvidos na música secular ou em manifestações do catolicismo popular, radicalmente diferentes do ritmo livre do cantochão, da rítmica das obras polifônicas clássicas ou restauristas, e até dos cantos religiosos populares.

Um dos marcos no processo de restauração musical foi o intenso trabalho de paleografia musical realizado pelos monges da Abadia de São Pedro de Solesmes, durante o século

XIX[179]. Dentre seus monges, que atuaram no estudo do ritmo gregoriano, podem ser destacados dom Pothier e dom Mocquereau (1932). Pothier propôs uma abordagem do ritmo gregoriano a partir do ritmo da fala ou da declamação – ritmo prosódico ou oratório –, ao passo que Mocquereau – discípulo de Pothier –, o abordou como sendo totalmente livre, excluindo-se de sua execução qualquer medida ou quadro métrico regular (ROSE, 1963, p.16). O impacto destes estudos no mundo católico foi generalizado, em termos de publicação e formação musicais[180]. O ritmo livre não significava ausência de ritmo, mas um ritmo propriamente musical que independe de acentuação regular, ou seja, não há periodicidade, como na música mensurada[181]. O ritmo livre guarda estreita relação com o falsobordão, como já foi destacado anteriormente, pois, a exemplo das declamações do *rectus tonae* sacerdotal, no falsobordão, o texto também é declamado livremente. As fontes consultadas apontam para a ausência de ruptura na prática litúrgica do ritmo livre, tanto no *rectus tonae* do sacerdote, quanto no falsobordão cantados por solistas em salmos responsoriais e sequências da Aclamação ao Evangelho (textos do Próprio da missa que sucedem o *Aleluia*).

Há de se notar, entretanto, que o uso do ritmo livre não ficou restrito ao gênero musical fundador e ao falsobordão, mas serviu de inspiração também para a polifonia moderna[182], como se constatou na *Ave Maria* dedicada a Nossa Senhora da Penha, de Furio Franceschini ([1954], p.32-34; DUARTE, 2012, p.45-46). E até mesmo, na década de 1960, o ritmo livre permaneceu em uso, ainda que com a indicação de alternância de compassos e com o uso de barras (Ex.95).

[179] Durante o tempo em que ordens religiosas foram expulsas do território francês, a abadia ficou instalada na Inglaterra.

[180] O estudo dos signos musicais gregorianos – e seu significado – pelos monges de Solesmes foi incorporado aos livros litúrgicos oficiais (GRADUALE ROMANUM, 1961; 1979; KYRIALE, 1961; THE LIBER USUALIS, 1961). Além disto, há de se notar a publicação de métodos de cantochão em grande quantidade, no início do século XX.

[181] O ritmo livre tem como princípios: "1.° Natureza propriamente musical e não oratória, do ritmo gregoriano. 2.° Precisão absoluta, em todos os graus da síntese: a) tempo primário ou tempo simples indivisível, ou igualdade da prática das notas e das sílabas. b) ritmos elementares e tempos compostos, binários e ternários com sua unidade orgânica e sua economia interna; c) ritmos compostos; 3.° Independência absoluta do ritmo e da intensidade; 4.° Donde, independência absoluta do ictus rítmico e do acento tônico, e liberdade total do ritmo; 5.° Subordinação do elemento verbal ao elemento musical; 6.° Nuances expressivas tradicionais, de acordo com as indicações concordantes dos manuscritos mais antigos" (ROSE, 1963, p.18-19).

[182] Uma vez metrificado, o cantochão serviu, como se observou no primeiro subitem desta seção, de tema musical para diversas composições do gênero polifonia moderna.

Ex.95. *Eu creio em ti, Senhor* (in CAMS-RJ, [1965], ficha C9). Canto pastoral de características não-autóctones do período de transição (déc.1960), em ritmo livre.

O aspecto rítmico do acompanhamento musical merece destaque na caracterização dos distintos estilos de composição: ao passo que as linhas instrumentais independentes do canto na técnica compartilhada costumeiramente tinham figuras de curta duração – semicolcheias são comuns neste estilo –, no repertório restaurista, semínimas e mínimas são as figuras mais recorrentes, não sendo raras as colcheias. Por apenas sustentarem o canto, sem lhe apresentar um acompanhamento figurado, é comum que se observe, quando muito, algum contraponto de caráter vocal na parte de órgão – linha de baixo, como se observa no exemplo anterior –, mas não a divisão rítmica regular (acompanhamento figurado).

Note-se, entretanto, que o caráter essencialmente vocal que marca as composições restauristas não significa ausência de mudanças de fórmulas de compasso ou de andamentos internos nas unidades funcionais. Ao contrário, do mesmo modo que as mudanças harmônicas (modulações entre tonalidade, entre modos eclesiásticos e entre modos e tons), tais mudanças também são recorrentes, o que gera variedade na obra musical e interesse para o ouvido. Entretanto, estas mudanças não chegam a sugerir – como ocorre no século XIX – um seccionamento formal da música em razão do andamento.

Na década de 1960, diversos estudos foram propostos para a renovação da música litúrgica. Para abordar as fontes musicais que consideravam genuinamente brasileiras – músicas folclórica e popular –, seus autores – ainda ligados à estética nacionalista da música erudita – recorreram a classificações e modelos (para ritmos, constâncias melódicas e harmônicas) elaborados por Villa-Lobos e Mario de Andrade. Em um destes estudos, padre José Geraldo

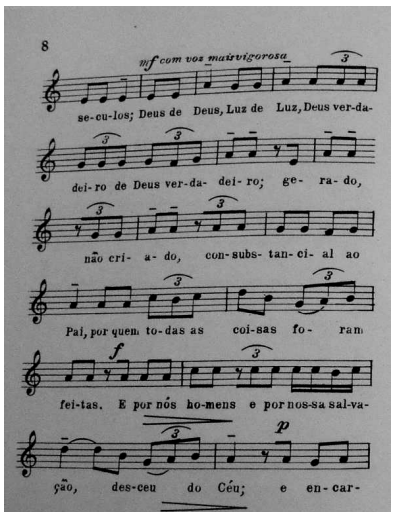
de Souza ressignificou a noção de ritmo livre, aproximando-o da música regional e, consequentemente, da representação das raízes da cultura nacional – memória recorrente em documentos da CNBB sobre a música litúrgica:

> Possuímos um ritmo musical livre, oratório, discursivo, que é, provavelmente, a maior característica rítmica nossa. Uma linha melódica, muita vez livre, de caráter fundamentalmente prosódico. Este ritmo nos veio da arte ameríndia e, em menor escala, do canto africano; houve, outrossim, uma sobrevivência do ritmo oratório-musical do canto gregoriano. [...]
> O cantador regula-se, então, pelo tempo e não pelo compasso. É uma verdadeira arte rítmica, livre, específica, da prosódia popular do Brasil. Esse ritmo livre é, por vezes, tão intenso, que chega a adotar compasso quinário (3+2) em danças, desde que o canto, geralmente cocos, tenha quadratura estrófica. Às vezes, há uma união perfeita entre a música e o texto, de modo a parecer uma "fala cantada"; tal irregularidade métrica possibilita, quase, a fixação das linhas divisórias do compasso. É uma arte cheia de acentos téticos, prolongamentos e antecipações rítmicas, como se praticasse ainda a arte musical grega, baseada em sílabas longas e breves (Souza in ALBUQUERQUE et al., 1966, p.51-52).

Apesar de as missas e cantos compostos na década de 1960 se basearem ainda em modelos da música europeia e se aproximarem, portanto, de padrões rítmicos pré-conciliares – à exceção de um aumento no uso de quiálteras para a acomodação do texto (Ex.96-98) –, a partir da década de 1970, as dezenas de fórmulas rítmicas apresentadas no texto de Souza parecem ter servido para os acompanhamentos propostos no *Hinário Litúrgico* da CNBB e em apostilas de cursos de formação em música litúrgica das diversas dioceses e regiões episcopais.

Ex.96. *Ressuscitou o Senhor*, dos padres Josimar Braga e José Alves (in CAM-RJ, [1965], ficha I2). Uso de polirritmia, sugerida por José Geraldo de Souza (1966) como outra característica da rítmica da música popular e folclórica brasileira.

Ex.97. *Comunhão* do *"Próprio do Espírito Santo"*, de Osvaldo Lacerda (1967, p.14), outro exemplo da complexidade rítmica das composições da década de 1960. Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

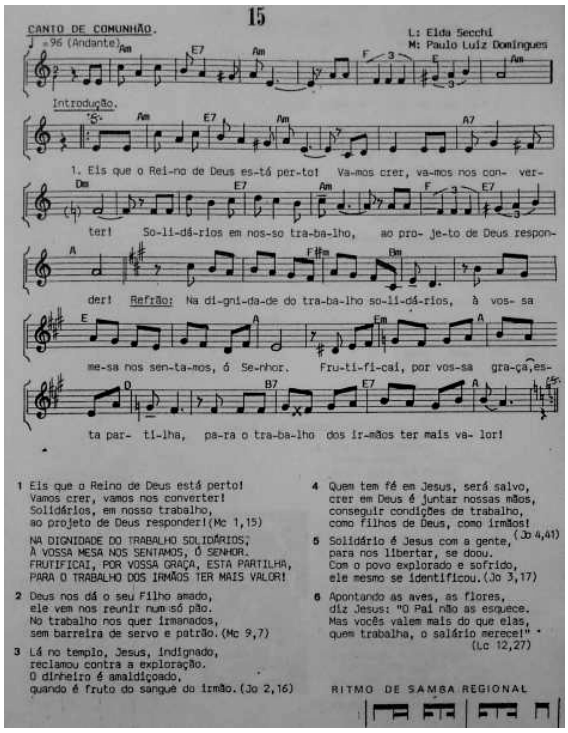


Ex.98. *Credo* da *Missa "Vaticano II"*, de Luigi Picchi (1966 p.7), com alternância de colcheias e quiálteras. Exemplo do aumento na complexidade rítmica ao tempo do Concílio (década de 1960). Localização: Acervo Vicente Salles – Museu da UFPA.

A abertura cognitiva aos ritmos da música popular era anunciada, entretanto, já em 1964, conforme recortes de jornal presentes em uma pasta que integra o acervo documental do Arquivo da Arquidiocese de Belém:

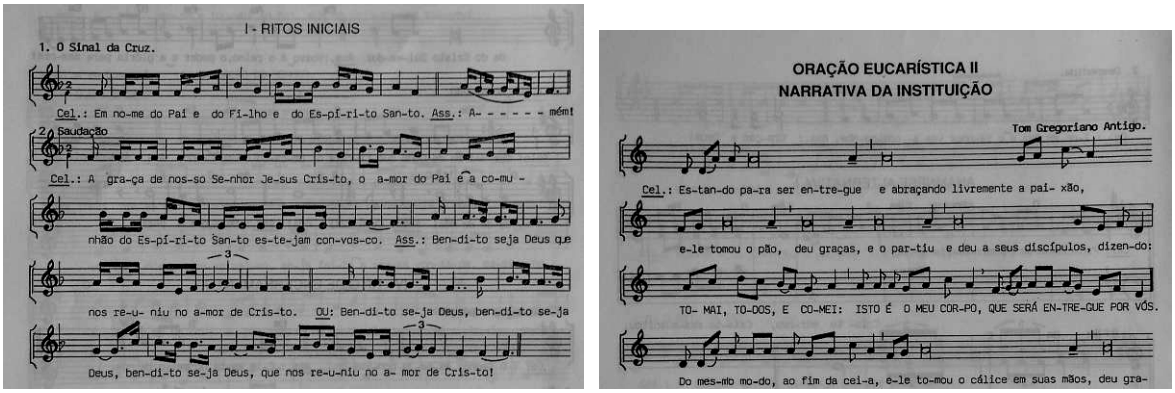
> BAIÃO NOS CANTOS RELIGIOSOS? – Rio (CIC) – O monge beneditino[183] Dom Timóteo Amoroso Anastácio, que participou do I Encontro Nacional de Liturgia, realizado nesta cidade, disse que "se cogita de como aplicar o uso da língua do País e a incorporação dos valores culturais que constituem o gênio próprio do povo brasileiro ao culto religioso". Conforme Dom Timóteo poderão ser utilizadas melodias próprias da cultura popular, como o baião, quando não vierem em desprestígio da dignidade do culto (NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964, recorte de 24/11[?]/ 1964).

No Hinário Litúrgico (CNBB, [1991]; 1987; 2003), os ritmos sugeridos para o acompanhamento mais recorrentes são, sem dúvida, o samba e o baião, mas também se encontram xote, bumba, marchinha, marcha-rancho, marcha-rancho lenta e baião-samba (Ex.99-100). Na *Missa Nosso Chão* (FRANZ, [19--]), publicada na apostila de um encontro de formação litúrgico-musical que se supõe ter acontecido, pela localização da fonte, na Região Sul do país, ritmos típicos desta região foram sugeridos: vaneirão (*Aclamação*), buggio (*Santo*), milonga (*Penitência* e *Glória ao Senhor, Deus Pai!*) e, mais característico de outras regiões, xote (*Aprochego*, ou seja, o canto de entrada).



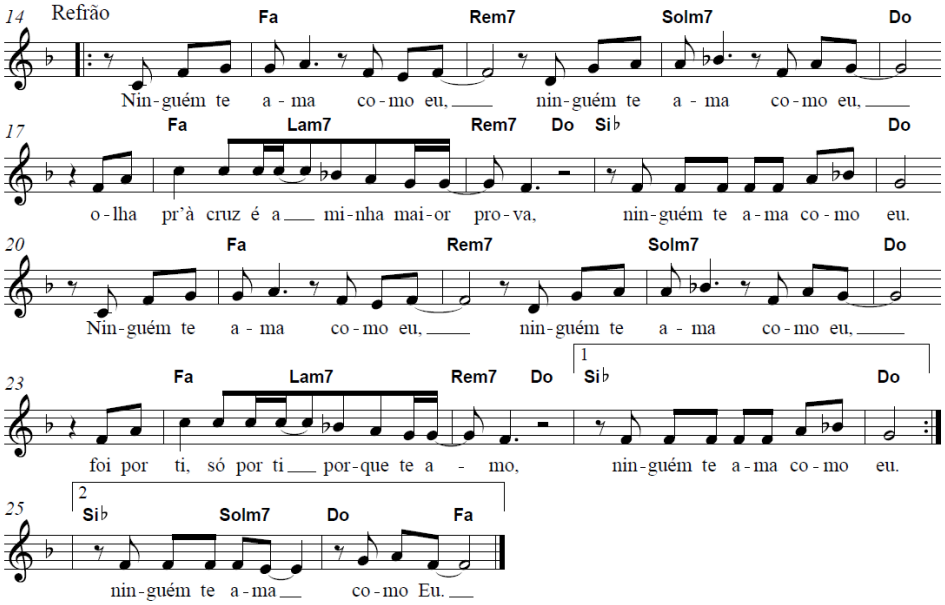
Ex.99. Canto de Comunhão (in [ARQUIDIOCESE DE CURITIBA], 1990, p.11) com sugestão de acompanhamento de "samba regional". Localização: Arquivo da Arquidiocese de Curitiba.

[183] Note-se que, do mesmo modo que as mudanças decorrentes do Concílio Vaticano II foram incentivadas, em grande parte, pelo bispo e religioso beneditino dom Eugênio Padim, também um beneditino esteve presente nos trabalhos de renovação do canto religioso popular, o que torna questionável, ao menos nas décadas de 1960 e 70, a representação hegemônica da Ordem de São Bento como aquela que defende a tradição tradicionante..



Ex.100. Ao mesmo tempo em que o *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.38;50) traz melodias de grande complexidade rítmica que remete à música regional, traz outras em ritmo livre.

Quanto à música ligada à Renovação Carismática Católica, o aspecto rítmico é uma questão mais ligada à interpretação musical do que à notação, ou seja, ao acompanhamento dos instrumentos de cordas dedilhadas, teclado e percussão. Este gênero de composição parece prescindir, como é o caso de muitos exemplos da música tradicional – folclórica e popular – e do *pop* secular, do processo notacional em partitura, quando de sua gênese. O resultado disto é a geração, no momento da transcrição, de uma complexidade rítmica considerável (Ex.101).



Ex.101. Complexidade rítmica decorrente da notação em partitura, revelada no refrão de *Ninguém te ama como eu* (ROSSI, [201-]).

Pode-se dizer que, no tocante aos aspectos rítmicos, observou-se a maior diversidade de tratamentos da memória musical, dentre todos os aspectos musicais analisados: o ritmo livre – teoria desenvolvida em finais do século XIX – foi mantido até o presente, seja de forma literal, seja ainda ressignificado (proposto dentro do espectro da música popular e folclórica,

na década de 1960); os ritmos populares, que se conservavam fora dos templos, em manifestações ligadas ao catolicismo popular foram assimilados nos cantos religiosos populares de características autóctones; os cantos religiosos populares, com sua rítmica semelhante à da polifonia moderna, se preservaram ao passo que os procedimentos rítmicos propostos, na década de 1960, por padres e compositores leigos nacionalistas (eruditos), foram basicamente abandonados em razão de uma representação que, segundo Amstalden (2000), associava as propostas estéticas de tais compositores à “Igreja Opressora”. Em suma, os aspectos rítmicos revelam, em termos de memórias, os seguintes fenômenos: 1. tradição inventada (HOBSBAWM, 2002) do ritmo livre, a partir de trabalhos acadêmicos, que, como se verá adiante, representou em muitos casos, uma ruptura com tradições interpretativas locais; 2. a preservação ou manutenção literal destas memórias musicais; 3. A ressignificação das memórias em razão das necessidades do presente, na década de 1960 (CANDAU, 2011); 4. o resgate de memórias consideradas oprimidas, no processo de luta contra a ortodoxia (POLLAK, 1989), no caso da rítmica empregada nas manifestações do catolicismo popular; 5. a amnésia (NORA, 1993; CANDAU, 2011) ou esquecimento forçado de memórias musicais, cujas representações historiográficas (CHARTIER, 2002) as relacionam à opressão.

2.3.5 Caracterizando estilos

A caracterização de estilos musicais aqui proposta procurou levar em consideração, por um lado, as metas musicais do sistema religioso, evidenciadas em documentos ou normas oficiais, e, por outro, os elementos musicais observados nas composições. Por se relacionar às metas musicais do sistema, é possível afirmar que a definição de estilos diz respeito mais à finalidade das composições – quais interesses ou relações de controle elas representam – do que sua funcionalidade no rito religioso. Assim, o mesmo estilo pode ser empregado em composições litúrgicas ou paralitúrgicas, no Próprio ou no Ordinário da missa, na música vocal ou instrumental ou ainda em gêneros mais próximos da tradição (polifonia moderna) e aqueles afetados indiretamente por ela (cantos religiosos populares).

Quando realizada uma análise da sucessão dos estilos composicionais ao longo dos cento e dez anos que aqui se propôs estudar, duas abordagens são possíveis. A primeira delas se baseia em estruturas, ou seja, toma em comparação momentos isolados da produção e prática da música religiosa. Este tipo de análise evidencia claramente rupturas, bem como exceções

representadas por compositores individuais[184]. A segunda abordagem procura observar o processo das mudanças. Nesta, as rupturas são suavizadas por momentos de transição, nos quais as características dos distintos estilos podem se misturar e, principalmente, fica evidente que as rupturas não aconteceram espontaneamente, como que pela invasão de elementos externos ao sistema religioso, mas integram um processo de seleção de estímulos do ambiente por partes e níveis específicos do próprio sistema.

De maneira geral, é possível afirmar que as rupturas que se evidenciam em aspectos musicais ou estilísticos refletem as distintas identidades ou autocompreensões hegemônicas do sistema religioso. No tocante aos textos empregados na liturgia, seu conteúdo foi preservado sem maiores alterações – à exceção de traduções eventualmente discrepantes e da simplificação da Oração Eucarística. A linguagem com que os textos do Próprio da missa foram apresentados nas composições somente foi encarada com maior liberdade a partir da década de 1970. Nos cantos pastorais para cerimônias específicas do ano, como é o caso do Tríduo Pascal, houve um esforço para que as traduções preservassem, de forma mais rígida, o conteúdo e a linguagem dos textos anteriores ao Concílio. Feitas tais ressalvas, chega-se a uma tentativa de síntese das características musicais e do tratamento dado aos textos, no repertório consultado, para a caracterização de estilos.

O repertório restaurista é, por definição, neoclássico, pois resgata modelos de um passado que o clero romanizador parecia considerar a Era de Ouro do catolicismo (GOODY, 2011): o Concílio de Trento e sua polifonia renascentista. O movimento de restauração musical, não se deteve, entretanto, na Era de Ouro, recuando ainda mais na história para realizar uma restaração arqueológica do repertório-fundador, com os estudos de paleografia musical de Solesmes. Isto implicou não apenas a padronização de um modelo de execução do cantochão, mas também o seu uso em composições da chamada polifonia moderna. Este neoclassicismo religioso revela um caráter essencialmente racional, seja pelas claras intenções historicizantes, seja por suas bases acadêmicas – uma vez que o movimento foi idealizado e levado a cabo por especialistas da área e acadêmicos. Isto o diferencia da continuidade pela via da tradição, que a técnica compartilhada – corrente nos séculos anteriores – guardava em relação ao passado, ao mesmo tempo em que se desenvolvia a partir das inovações estilísticas do presente.

O principal elemento identitário do repertório restaurista é a necessidade de conformação das composições às normas eclesiásticas, sobretudo, ao *motu proprio* de Pio X (controle racional-

[184] Nesta abordagem, as maiores continuidades se devem, sem dúvida, ao uso do falsobordão e às características do canto religioso popular que persistiram nos cantos pastorais de características não autóctones.

legal). Desta conformação, decorrem as seguintes características:

1. Linhas vocais sem ornamentação ou grandes saltos, ou seja, sem a clara demonstração de virtuosismo vocal;

2. Acompanhamento instrumental – quase sempre, de órgão ou harmônio – que sustenta o canto, sem figuração no acompanhamento, divisões rítmicas ou grandes passagens puramente instrumentais;

3. Prevalência da textura coral e de maior verticalidade, em detrimento do contraponto; trechos com contraponto imitativo ou passagens solistas de determinados naipes vocais também podem ser encontrados, quase sempre sobre textos de fácil compreensão;

4. Presença de variações internas de andamento, dinâmica e fórmulas de compasso que não chegam a caracterizar a autonomia de seções internas das unidades funcionais;

5. Convivência entre tonalidade e modalidade, podendo inclusive se apresentarem, ambas, na mesma composição, o que ilustra adequadamente seu estilo neoclássico, que recorre à memória musical renascentista modal, mas a adéqua às condições do presente.

6. Composições escritas quase sempre para duas ou mais vozes e órgão, com prevalência de vozes iguais;

7. Composições sobre os textos oficiais da liturgia para o Ordinário das missas cantadas, na forma de polifonia moderna e também sobre textos diversos, na forma de cantos religiosos populares, em latim e em vernáculo, para o Próprio da missa rezada. Convivem, portanto, lado a lado, a linguagem oficial ao lado de uma linguagem mais pessoal e intimista, mas que sempre mantém a moralidade inerente à Romanização.

Entre compositores que demonstram tais características, estão clérigos e leigos. Cita-se, na Europa: Lorenzo Perosi, Ettore Pozzoli, Licinio Refice, Johann Gustav Eduard Stehle, Franz Xaver Engelhart, Peter Griesbacher, Oreste Ravanello, Pagella (padre salesiano), Mitterer, Antonio Massana, Vicente Goicoechea, Luis Iruarrizaga y Aguirre, Domingo Mas y Serracant, Miguel Arnaudas, Arturo Saco Del Valle, Eduardo Torres, Norberto Almandoz, Nemesio Otaño e outros. No Brasil, adequaram-se ao modelo restaurista, os franciscanos Pedro Sinzig (RJ), Basílio Röwer (RJ) e Bernardino Bortolotti (SC), os padres verbitas João Batista Lehmann (MG) e Jorge Braun (MG), os leigos Furio Franceschini (SP), Odilo Ribeiro (MA), Cândida Acatauassú Nunes (PA) e Henrique Oswald, que

> Na última década de vida do compositor [Oswald], as características românticas, presentes até então em suas composições, vem apresentar um retorno ao classicismo

> muito especialmente em suas obras sacras, seja pelo encaminhamento de uma mudança estética em sua fase de maturidade, ou pelo atendimento às conhecidas normas para composição de obra litúrgica (MATOS, 2012 p.1702).

Dom Marcolino Dantas (BA/RN) revela maiores liberdades em suas composições, tais como o abundante uso de cromatismos, mas ainda assim, escreve para coro de meninos e homens com acompanhamento de órgão, o que permite considerá-lo dentro do espectro da restauração musical. O mesmo se pode dizer de Maria da Annunciação Lorena Barbosa (SP). Assim, apesar da rigidez na norma de Pio X, os compositores desta categoria revelam um razoável espectro de diversidade interna, o que pode ser atribuído a uma série de fatores, que variam do desconhecimento da norma ao gosto pessoal.

O estilo restaurista pode ser estendido ainda à música instrumental, mas sua caracterização se torna mais difícil pela ausência do texto. O ano da composição, a editora que a publicou e a aprovação pelas comissões de música sacra são elementos que podem facilitar nesta identificação. Também podem ajudar, como critérios de alteridade, aspectos interpretativos considerados inadequados pelos restauristas (RÖWER, 1907 p.122-127), pois tornariam a execução ao órgão profana: “arpejos, acordes quebrados [acompanhamento figurado], trilos etc.”, ou seja, o órgão deveria “ser manejado como órgão, o piano como piano”. Composições de Furio Franceschini e dom Plácido de Oliveira, osb sugerem ainda outros elementos identitários do estilo restaurista: uso de temas musicais gregorianos ou de cantos religiosos populares, emprego dos modos eclesiásticos como complemento à tonalidade e a designação, na partitura, da festa litúrgica para a qual aquela composição foi escrita.

A técnica compartilhada pode ser entendida, por sua vez, como a continuidade do *estilo moderno* na prática musical, ou seja, da música sacra aberta às características da ópera e da música sinfônica. A mudança na terminologia não pressupõe uma ruptura em seu uso, mas pelo fato de ter caído em desuso a sua contraparte (*estilo antigo*) – ao menos no plano da composição –, não faria sentido insistir nesta terminologia. Ademais, a oposição que *estilo moderno* sugere em relação ao *estilo antigo*, poderia gerar imprecisões cronológicas. Assim, a técnica compartilhada se opõe, por força das determinações do *motu proprio* e das bases ideológicas do Cecilianismo, ao repertório restaurista[185]. A abrangência deste estilo se estende ao repertório litúrgico e paralitúrgico, bem como à musica vocal e instrumental.

Sergl (1999, p.223-235) enumerou – a partir de composições do XIX da cidade de Itu-SP –

[185] A música composta a partir da técnica compartilhada foi reiteradamente designada pelos cultores do repertório restaurista como profana, teatral e operística. Tais classificações não poderiam servir, entretanto, de escopo para um trabalho científico, sobretudo a primeira, pois iriam pressupor a atribuição de juízos estéticos, religiosos ou de valor por parte do autor da tese.

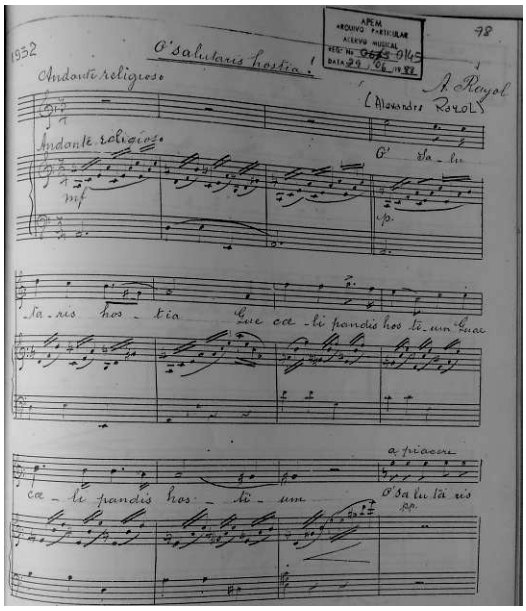
algumas características operísticas, que a Igreja passaria a classificar como “profanas”: uso do sexto grau da escala abaixado, saltos ascendentes de sétima menor, saltos descendentes de sexta maior, alternância dos modos maior e menor, cadência sobre o acorde de dominante com sétima, com predominância de escalas descendentes nos solos, arpejos e acordes em dominante com sétima e dominante com nona, sem fundamental, retardos e apojaturas resolvidos por nota superior, terças e sextas paralelas em duos e trios, mordentes, grupetos, apojaturas, seqüências de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, diálogos entre solista e coro, dentre outras.

Cópias produzidas em profusão na primeira metade do século XX – até as décadas de 1940 e 1950 –, apontam para a manutenção, em diversos Estados, da técnica compartilhada na prática musical, apesar das prescrições contrárias do *motu proprio* e de todos os mecanismos inerentes ao controle normativo. No plano da produção musical – composições realizadas após a promulgação do *motu proprio* –, a sobrevivência do estilo foi pontual, sendo o Maranhão, o Estado mais representativo desta excepcionalidade – obras presentes no Acervo João Mohana. O musicólogo João Berchmans assim descreveu a técnica compartilhada que se observa na obra religiosa do maranhense Leocádio Rayol (1849-1909):

> São composições mais próximas do que Grout e Palisca (1997, p. 587) definiram como “sinfonia dramática para orquestra e vozes sobre textos religiosos” e que refletem “a colisão da energia musical romântica com os temas sacros”, aspectos estilisticamente referentes à música da segunda metade do século XIX. Por conta dessa concepção, pode-se afirmar que os compositores não faziam muita diferença entre composições para ópera, igreja ou música dramática [...] Com relação à configuração harmônica das peças, percebe-se uma nítida diferença sobretudo nos processos modulatórios. Se na Missa do Grande Credo tínhamos mudanças em sua maioria para tonalidades afins, na Missa Bom Jesus vamos ver a utilização de modulações para tons afastados. Deve-se destacar, também, o aproveitamento da harmonia como recurso de dramaticidade e valorização do significado textual através da utilização de passagens com seqüências de acordes dissonantes. Com relação à melodia, aparecem contrastes entre passagens corais homofônicas e solos vocais mais expressivos, além de umas poucas cadências para voz solista em que se utiliza uma maior característica do bel canto. Há também trechos escritos claramente para solo instrumental (flauta, clarinete, primeiro violino). A Missa Bom Jesus não apresenta nenhuma cadência para solo vocal. Há uma variedade de motivos rítmicos nas partes contrastantes, mas com uniformidade métrica e de andamento que variam de uma seção para outra, além de trechos com mais estaticidade rítmica (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p.29; 32).

A obra do irmão de Leocádio, Alexandre Rayol – violoncelista e barítono atuante em Manaus, falecido em 1934 – produzida em finais do século XIX e início do XX – também aponta claramente para adesão à técnica compartilhada: *O salutaris hostia* (composta em Manaus, em 1932), mais se assemelha, pela tessitura da voz e pelo acompanhamento instrumental, a canções de câmara do que à música restaurista que se produzia em grande parte do país neste

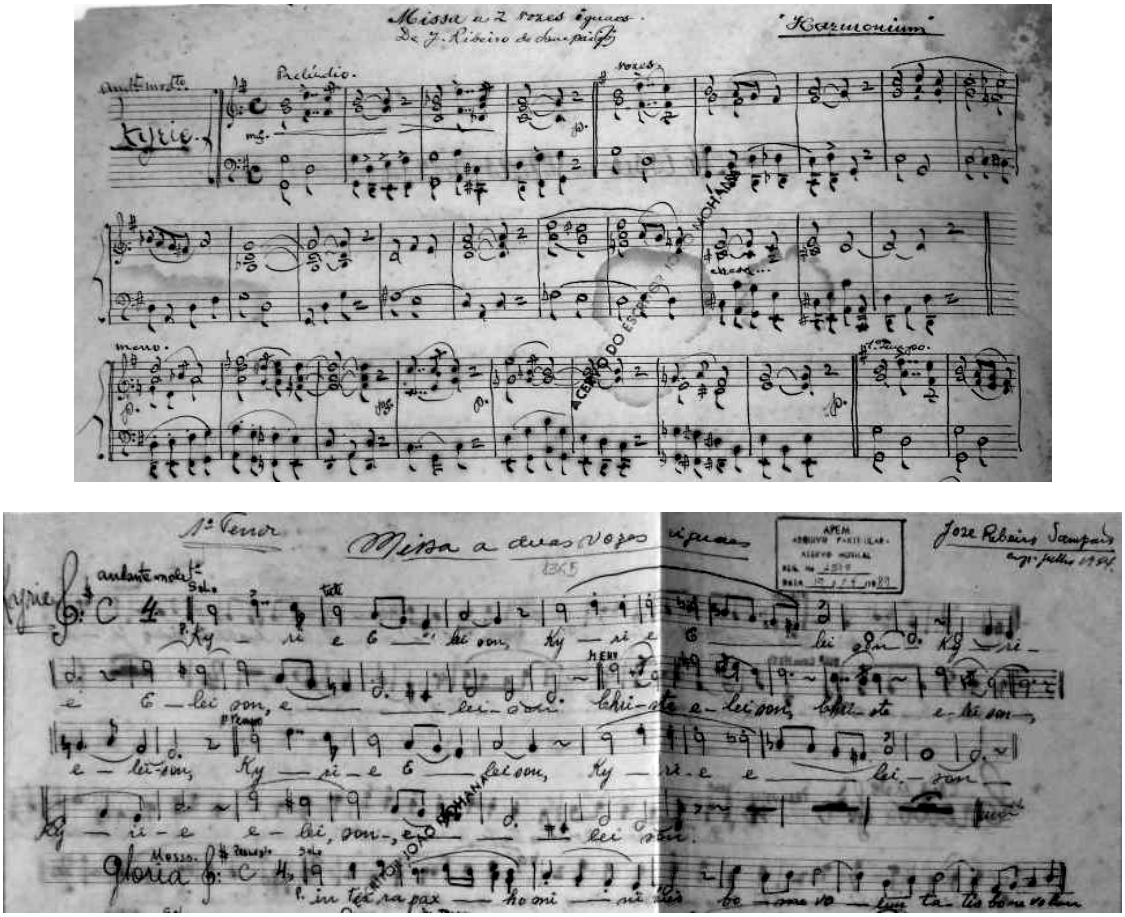
período (Ex.102). Estilo semelhante se observa em seu *Tantum ergo*, não datado – catálogo n.0140/95 (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO, 1997, p.66).



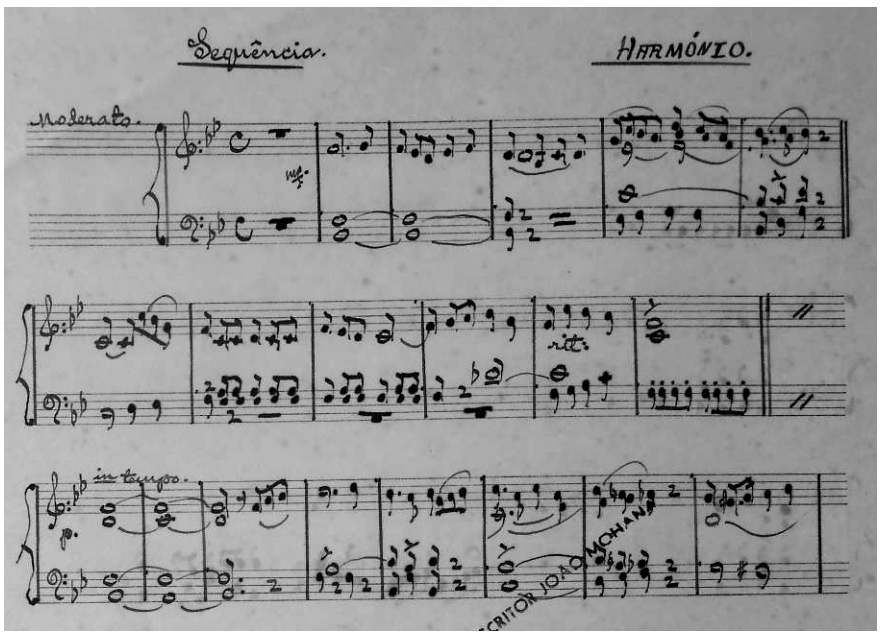
Ex.102. *Ó Salutaris Hóstia*, de Alexandre Rayol (1932, p.1). Escrita do acompanhamento semelhante ao de piano, para canções de câmara. Localização: Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 0141/95.

Outra personagem atuante na primeira metade do século XX foi Pedro Gromwell dos Reis, ligado, sobretudo, à Igreja de Nossa Senhora dos Remédios de São Luís-MA. Além de copista de diversos compositores da segunda metade do século XIX, Gromwell fez uma cópia particularmente interessante dos motetos de passos – abordada nos dois últimos capítulos desta tese –, cuja autoria foi atribuída a Vicente Férrer de Lyra (compositor europeu atuante no Maranhão na primeira metade do XIX), mas que revela características do estilo moderno que talvez tenham sido acrescentadas por Gromwell. Seu intenso contato com obras de compositores do passado pode ajudar a compreender sua opção pelo acompanhamento pianístico e pequenas instrumentações em seus hinos à Virgem Maria e aos santos.

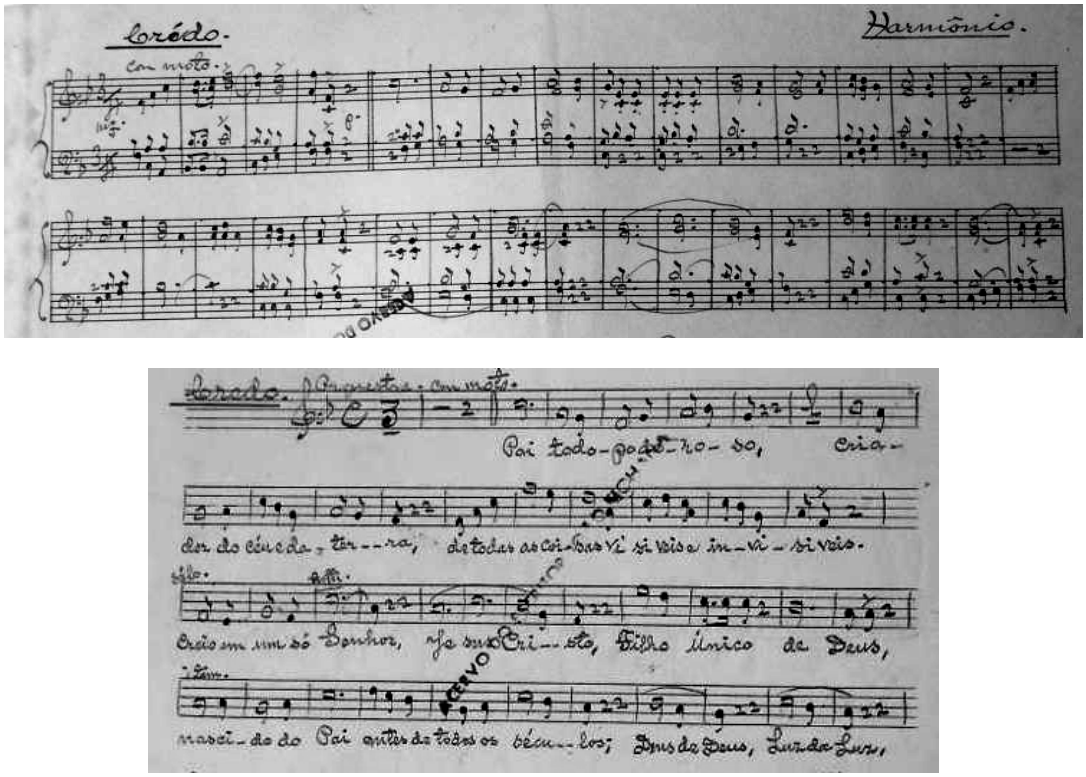
José Ribeiro Sampaio – deputado e compositor – apresenta uma gradativa transição da técnica compartilhada rumo às características restauristas (Ex.103-105). A primeira se evidenciava em sua *Missa a duas vozes*, de 1947, e estas últimas, em sua *Missa de Requiem*, para duas vozes iguais, harmônio e pequena orquestra. Isto pode ser explicado pelo fato de ser, talvez, o compositor maranhense mais tardio encontrado no Acervo João Mohana (tardio a ponto de sua *Missa da Consolação* já ter sido escrita em vernáculo, mas com estilo ainda restaurista).



Ex.103. Compassos iniciais do *Kyrie* da *Missa a duas vozes*, de José Ribeiro de Sampaio (1947); partes avulsas de harmônio e 1º tenor. Observem-se as apojaturas da linha vocal duplicadas no acompanhamento. Localização: Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 1012/95.



Ex.104. *Dies irae*, da *Missa de Requiem*, de José Ribeiro de Sampaio ([19--]); parte de harmônio. Localização: Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 1011/95. As características do acompanhamento e do tratamento das vozes nesta missa se aproximam do modelo restaurista.



Ex.105. *Missa da Consolação*, de Sampaio ([196-]), em vernáculo. Partes avulsas de voz e harmônio. Localização: Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 1010/95. As características do acompanhamento e do tratamento das vozes nesta missa ainda se aproximam das restauristas.

Outro compositor que também revelou transição estilística, da técnica compartilhada para o modelo restaurista foi João Gomes de Araújo (1846-1943), natural de Pindamonhangaba-SP. Duas de suas seis missas permitem perceber esta transição (Ex.106-107): a *Missa do Espírito Santo* (1869) e a *Missa Nossa Senhora da Piedade* (1942) revelam estilos completamente diferentes, a ponto de a segunda ter sido publicada pela Editora Vozes (Petrópolis-RJ) – que veiculou grande parte das obras restauristas compostas no Brasil.

Ex.106. *Missa do Espírito Santo*, de João Gomes de Araújo (1869). Parte avulsa de soprano. O tratamento operístico dado à linha vocal permite a classificação da obra como técnica compartilhada. Localização: Acervo João Antônio Romão – Pindamonhangaba-SP.

Ex.107. *Missa de Nossa Senhora da Piedade*, de João Gomes de Araújo ([1942]), de características restauristas.

A adesão de João Gomes de Araújo ao modelo restaurista pode ter se dado por diversos motivos, desde a exigência do clero paulista, até a crença do compositor nos ideais restauristas. Assim, o que se pode fazer, é identificar as características estilísticas em sua missa, mas não atribuir ao compositor o predicado "restaurista" de forma identitária, pois este não se declarou assim, tampouco deixou textos em que defendesse os ideais da restauração. Pelo contrário, sua adesão pode ter sido determinada por uma relação de controle do tipo carismático: após uma decepção com o fato de a companhia que estrearia sua ópera *Maria Petrowna* estar arruinada e não poder cumprir o contrato de estréia, Araújo teria viajado a Roma, para uma espécie de "retiro" e lá teria conhecido Pio X (SALGADO, 2014, p.45). O carisma do pontífice romano poderia, por si só, ser uma justificativa para a adesão de Araújo aos princípios da restauração musical[186].

Há, entretanto, compositores que defenderam claramente estes ideais, por seus atos e publicações, por acreditarem nas bases ideológicas do movimento de restauração musical[187] ou na legitimidade do sistema jurídico-religioso que sustentou o controle normativo das práticas musicais[188]. Dentre outros, aos quais se pode atribuir de forma identitária, o adjetivo restaurista, estão Furio Franceschini, Basílio Röwer, Adolfo Kaulfuss e Pedro Sinzig.

[186] Por ser uma, dentre as diversas causas possíveis para a adesão à restauração musical, ela pode ser especulada, mas não afirmada.
[187] Crença na representação de decadência da música sacra composta a partir da técnica compartilhada.
[188] Estabelecidas a partir de finais do século XIX, as bases da Romanização religiosa e musical se evidenciam nos seguintes documentos: *Syllabus errorum*, *Concílio Vaticano I*, proclamação do dogma da Imaculada Conceição e *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*".

No período de transição entre as metas musicais do sistema religioso, os compositores nacionalistas “eruditos” da década de 1960 constituíram, apesar de sua brevidade, um estilo próprio. Dentre as características deste estilo, podem ser destacadas:

1. Técnicas de composição eruditas que tinham, no folclore e na música popular, fontes de inspiração, mas, graças ao tratamento composicional, não havia uma reprodução literal de seus elementos. Por vezes, a presença destas fontes só pode ser percebida – como na música nacionalista erudita –, por meio da análise musical, já que o ouvido pouco a reconhece. Este fato aponta para ressaibos do pensamento Romântico/*Belle époque* brasileiro, no qual os elementos da música popular precisavam ser domesticados ou purificados para integrarem as composições destinadas aos teatros e, neste caso, às igrejas;

2. Composições para fins litúrgicos, principalmente sobre os textos do Ordinário da missa recentemente traduzido para o vernáculo;

3. Textura coral e acompanhamento instrumental semelhantes, muitas vezes, aos do período restaurista (acompanhamento não-figurado, realizado por órgão);

4. Maior complexidade rítmica decorrente da necessidade de adequação do texto e por inspiração – nos termos descritos no item 1 – das manifestações populares.

5. Emprego literal, por parte de compositores como Irmã Maria da Conceição Villac, Joseph Gelineau, David Julien e outros, do ritmo livre ou do falsobordão, como ocorria entre os compositores restauristas.

Em oposição a tais características, observa-se a consolidação de características autóctones no canto pastoral, composto a partir da década de 1970, que teve como elementos identitários:

1. Tratamento dualista do passado, graças à representação da “Igreja da Libertação” que se opunha à “Igreja da Opressão” e, como consequência disto, a busca pela ruptura estilística;

2. Letras com linguagem engajada, direta e (comb)ativa, diante das desigualdades sociais;

3. Maior liberdade em relação aos textos oficiais, tornando-os mais engajados e/ou próximos da realidade – de uma parte – dos fiéis.

4. Assimilação literal de ritmos populares, seja na melodia, seja nos acompanhamentos sugeridos;

5. Nas partituras, textura dada basicamente pelo uníssono, acompanhado por cifras e, menos comum, a duas vozes, em intervalos de terças e sextas paralelas;

6. Sugestões para o uso de instrumentos provenientes das culturas locais para mais bem se adequarem aos ritmos propostos (inculturação), sobretudo, do violão e instrumentos de percussão;

7. Uso da modalidade associada à música regional;

8. Forma dada basicamente por canções estróficas, quase sempre com refrão;

9. Aproximação dos ideais da canção de protesto latino-americana – *Nova canção* – nos elementos musicais e nas letras cantadas;

10. Elementos campesinos – relacionados à reforma agrária e a exploração do trabalhador no campo – são recorrentes nas letras cantadas (Fig.1-2).

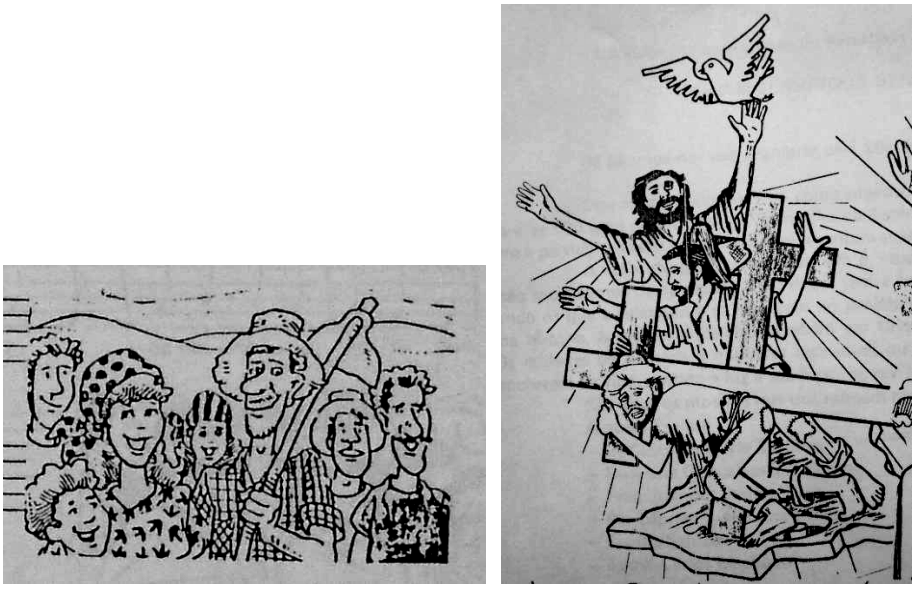


Fig.1. Ilustrações presentes na apostila do 63º Encontro Diocesano de Canto pastoral e Liturgia da Diocese de Apucarana (1992, p.7). A exemplo da *Missa campesina nicaraguense*, a temática do trabalhador rural é trazida para o interior do sistema religioso, a partir da década de 1970.

Já os cantos de características não-autóctones, apesar de não diferirem consideravelmente, em termos formais, dos cantos de características autóctones, se mostram muito diferentes em todos os demais aspectos musicais e concernentes ao texto:

1. Música tonal, salvo exceções;

2. Melodias a uma voz compostas com ritmos mais simples, mais parecidos com o dos cantos religiosos populares;

3. Os textos seguem traduções oficiais do Próprio da Missa, dos Salmos, ou são canções sobre temáticas religiosas claramente separadas do plano secular;

4. Têm funções litúrgicas claramente determinadas, tanto em relação ao momento da missa em que são executadas – Entrada, Ofertório, Comunhão e Canto final –, quando em relação ao tempo litúrgico a que servem.

Sem a especificidade dentro do calendário litúrgico, os cantos pastorais ligados aos meios de comunicação – canções ligadas à Renovação Carismática Católica[189], aquelas interpretadas pelos padres cantores e outras – parecem estabelecer uma relação mais fluida com a liturgia. Em termos musicais, seu estilo revela:

1. Maior aproximação do gênero musical *pop* urbano e demais gêneros de entretenimento, da música secular;

2. Música essencialmente tonal, em detrimento da modalidade;

3. Temáticas marianas, de anjos e outras figuras espirituais;

4. Linguagem que revela maior intimidade com o sagrado, sugerindo a transcendência em relação às temáticas abordadas nas letras do canto pastoral de características autóctones;

5. Abertura cognitiva aos estímulos do presente: canções veiculadas nos grandes meios de comunicação e absorção de repertório proveniente de igrejas neopentecostais;

6. Mais do que orientações acerca de como compor (controle racional-legal) ou a preocupação com a tradição composicional ligada à RCC (controle tradicional), as composições revelam a preocupação em se fazer uma música que se adéque à linguagem musical do momento, ou seja, aquelas que têm maior presença na mídia (controle carismático).

Os aspectos composicionais revelam, portanto, notórias rupturas estilísticas, mas por outro lado, a persistência de elementos como o falsobordão em todos os gêneros[190] e do *rectus tonae* entoado pelos sacerdotes revela alguma continuidade. Assim, é possível afirmar que a suspensão do ritmo para a declamação de textos é um o elemento identitário da música religiosa católica, ao longo dos cento e dez anos abordados nesta tese, que revela a força do repertório-fundador gregoriano até o presente.

Há compositores que, como se observou anteriormente, optaram pela preservação de seu estilo de escrita, mesmo em face às rupturas nas metas musicais do sistema religioso. Dentre outros, cita-se padre Ney Brasil, frei Fulgêncio Monacelli, Ernani Méro, Mabel Bezerra e José

[189] Isto se deve, em grande parte, pelo fato de os carismáticos terem suas próprias reuniões de oração – paraliturgia – e, muitas vezes restritos a estas, durante a hegemonia da Teologia da Libertação entre o clero, acabaram por desenvolver músicas praticamente paralitúrgicas.
[190] Inclusive nos salmos responsoriais cantados nas missas presididas por padres cantores.

Maria Rocha Ferreira. Suas opções composicionais demonstram que, mesmo em face das mudanças do sistema religioso, os indivíduos que produzem o repertório têm relativo grau de liberdade, em face das estruturas. Assim, deve-se observar que a simples publicação da norma eclesiástica em uma determinada localidade ou a existência de uma tradição local não é suficiente para condicionar as composições de todos os músicos ali atuantes. Do mesmo modo, a publicação da norma em uma determinada diocese não significa necessariamente que seus compositores tiveram contato com tal informação. Se for possível demonstrar este contato, o simples conhecimento das normas não é suficiente para afirmar que o compositor quis intencionalmente infringir-lhes ou aderir a elas. Tanto a leitura de normas por parte de um compositor, quanto a inserção deste no âmbito das tradições musicais locais, longe de serem dados objetivos, pressupõem uma relação estabelecida entre o compositor e a norma ou tradição[191]. Igualmente, a manutenção de estilos em detrimento das mudanças nas metas musicais globais não significa necessariamente um questionamento às novas metas, mas pode apontar para a manutenção de uma tradição local, para as condições impostas pelo clero para que este compositor continue desempenhando sua função, para o gosto da população local ou simplesmente para o gosto do próprio compositor.

Finalmente, é possível afirmar que a adesão ou não de um compositor a determinada estética (meta musical do sistema religioso) não é linear, ou seja, não é determinada por um único fator (relação de causa-efeito), mas complexa, sobre a qual agem as crenças pessoais na legitimidade do modelo, fatores econômicos (continuar a produzir para o gosto local), afetivos (o repertório pode ter feito parte da vida do compositor), o gosto pessoal, o contato intenso com a tradição musical (compositores que atuam como diretores de coros e copistas). Estes fatores retroagem sobre si mesmos, gerando realimentação positiva (complexidade). Conclui-se, portanto, que a legalidade da norma – legitimidade formal – e a repetição de uma tradição não as tornam legítimas, não sendo compartilhadas, portanto, por todos os envolvidos na prática musical litúrgica de forma automática.

[191] Em razão da diversidade de causas que agem e retroagem sobre si (complexidade) e resultam na produção e prática da música litúrgica, optou-se pela abordagem dos aspectos relacionais nesta tese.

3 ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Legitimidade, tradição e florescimentos também são questões aplicáveis à interpretação musical no interior dos templos católicos entre 1903 e 2013. Qualquer composição que fosse adequada aos templos, de acordo com as metas do *motu proprio* perderia seu caráter sacro se executada de modo operístico. Com o advento das metas musicais que deram origem ao canto pastoral autóctone, novas diretrizes de caráter interpretativo surgiram e, mais recentemente, com a hegemonia do repertório ligado à Renovação Carismática Católica, outros padrões de interpretação parecem se difundir através da internet e dos meios de comunicação. Assim, a interpretação se revela um aspecto fundamental para a compreensão das práticas musicais litúrgicas católicas no período aqui estudado.

Independentemente da via pela qual determinado modelo de interpretação foi difundido, sua efetiva implantação parece se relacionar à noção de protomemória de Joël Candau (2011): o modo de executar se assimila gradativamente até que não mais seja necessário pensar sobre ele. Em outras palavras, este *habitus* interpretativo se torna uma presentificação do passado, integrando de modo indissociável a identidade dos grupos musicais. Esta identidade coletiva se observa na formação dos grupos vocais, na escolha da instrumentação, no tipo de emissão vocal dos cantores – mais próximo ou mais afastado do *bel canto* –, dentre outros. Dois exemplos de como condicionar o modo de cantar por meio de discursos que sugerem a evocação de antigas memórias podem ser destacados. O primeiro remete à aprovação eclesiástica dada por Pio IX à Academia de Santa Cecília da Alemanha, em 1868. Em seu discurso de aprovação, o pontífice teria condenado o modo "efeminado" de cantar nos teatros (RÖWER, 1907, p.30). Mais do que uma observação de cunho prático ou de crítica de arte, Pio XI parece ter rememorado a noção grega de "feminização dos cidadãos", que se operaria graças à sua exposição às artes dramáticas. A noção foi desenvolvida por Platão em *A República*, e se associava também à música (teoria dos *ethoi*): um "fanático musical" se tornaria um "guerreiro delicado" ou um "lanceiro efeminado" (*A República*, III, 41b apud DUGAN, STRONG, 2001, p.358). No século XVIII, Jean-Jacques Rousseau reafirmou o discurso platônico[192] e, graças à necessidade do banimento da influência da ópera sobre a

[192] "Rousseau se esforça para enfatizar a fraqueza e incontinência que resulta da exposição ao drama; e, de fato, parece estar muito mais preocupado com aquilo que Platão chamou a atenção para o que percebeu como uma *feminização* dos cidadãos" (DUGAN, STRONG, 2001, p.339, tradução nossa) Texto original: "Rousseau is at pains to emphasize the feebleness and incontinence that results from exposure to drama; and in fact he appears to be much more concerned that Plato with one must call perceived *feminization* of the citizens".

música litúrgica e afirmação de um gênero musical identitário católico, também Pio IX se valeu dele, em finais do XIX.

O segundo caso ocorreu aproximadamente um século após o discurso de Pio IX[193], quando padre Joseph Gelineau ([19--], p.8) desaconselhou o uso litúrgico de *bocca chiusa* em suas composições. Durante a Restauração musical, existira uma proibição às passagens "à boca fechada" (SINZIG, 1946, p.85), já que o objetivo da música seria, no *motu proprio*, revestir adequadamente o texto religioso. Este objetivo remete a um passado distante e revela a rememoração intencional de um modelo: segundo santo Agostinho de Hipona[194], a palavra deveria ter primazia sobre a música e esta última não deveria ser causa de distração da primeira. A instrução de Gelineau pode sugerir a continuidade do discurso filosófico-teológico que foi determinante na produção e interpretação de grande parte da música litúrgica católica ao longo de séculos. Ao insistir em tal manutenção, o padre e compositor francês procurou conservar um referencial identitário da música litúrgica.

3.1 OS INTÉRPRETES

3.1.1 Músicos contratados e voluntários

Se os discursos oficiais procuraram determinar, na Restauração musical, um modelo identitário de interpretação, fato é que este modelo não-orquestral tinha um aspecto eminentemente prático, capaz de reponder de maneira eficiente ao fim da dotação financeira por parte do Estado, quando o catolicismo deixou de ser a religião oficial em grande em grande parte do Ocidente, na segunda metade do século XIX. Esta reação revela que aspectos litúrgicos são tão influenciáveis por fatores econômicos quanto qualquer outro aspecto administrativo do sistema religioso vida cotidiana. Os textos abaixo permitem um paralelo entre a devolução do padroado no Brasil, e a situação da Igreja Católica na Espanha:

> A prática de Música Sacra recebeu um forte impacto com o desaparecimento da

[193] Fonte sem datação, aproximadamente da década de 1960.

[194] "A música foi concebida pelo bispo de Hipona como a ciência de modular bem e, portanto, uma ciência nobre categoricamente colocada como fruto da razão, com acentuada diferença da música vulgar. Esta conceituação da música como ciência – conhecimento matemático – deixou clara a preocupação de Agostinho, com fortes tendências platônicas, a moderar o prazer sensível e a elevar o homem ao mundo inteligível. A apalpabilidade e consistência das palavras transformadas em ritmos tornavam-se passíveis de análises racionais, na tentativa de convencer os mais incrédulos das verdades eternas" (FUCCI AMATO, 2005, p.33).

> "Capela Imperial", melhor, dos músicos contratados no tempo do império para servir nela [...]: regentes, compositores, copistas, arquivistas, organistas (mais 2 "foleiros" para que o órgão não ficasse "sem fole"...), cantores e instrumentistas. Eram 79 no tempo de D. João VI, diminuindo depois para 69, 67, 33. Era um celeiro de músicos, atraídos pela segurança material garantida pelo contrato. [...] Porém, com o desaparecimento da Capela Imperial como tal, e a não-dotação financeira pelo Governo da República, entre outras coisas, de seus músicos e cantores, por força das circunstâncias começou uma nova modalidade: conjuntos amadores, reforçados por alguns profissionais, certamente remunerados como se faz hoje (SCHUBERT, 1980, p.18;24-25).

> O século XIX novamente trouxe uma desordem considerável na música religiosa; estilos arcaicos e técnicas de composição persistiram ao lado de novos recursos introduzidos pela influência invasiva da ópera italiana; a obra de Hilarión Eslava é um exemplo característico. Mas outro evento extinguiu o cultivo da música religiosa: os decretos de secularização (separação entre os poderes secular e religioso), emanados em 19 de fevereiro e 8 de março de 1836, extinguindo ordens religiosas e confiscando suas propriedades. Estes decretos tiveram efeitos desastrosos não somente na música eclesiástica espanhola, mas no patrimônio artístico do país como um todo. As escolas de música que foram criadas em torno de mosteiros, catedral e outras igrejas paroquiais desapareceram em um curto espaço de tempo. Orquestras importantes, os únicos grupos musicais existentes em cidades pequenas e províncias também desapareceram; a vida musical se tornou cada vez mais centralizada nas grandes cidades. Mestres de capela, com seus cargos drasticamente reduzidos, viram suas atividades limitadas à música de órgão e a pequenos coros (MARCO, 1993, p.84, tradução nossa)[195].

Neste panorama desfavorável, o *motu proprio* de Pio X foi capaz de equacionar questões de ordem prática importantes, na medida em que também firmava um modelo de música sacra identitário e legitimado pela tradição: com a afirmação da primazia do órgão, tornava menos dispendiosa[196] a manutenção da música no interior dos templos, e ao afirmar que os demais instrumentos deveriam guardar o caráter de acompanhamento (não-figurado) do órgão, pressupunha partes instrumentais de execução mais simples e acessíveis, portanto, a músicos amadores. Assim, a Restauração musical e a Romanização apresentam uma característica

[195] Texto original: "The nineteenth century again brought considerable disarray in religious music; archaic styles or techniques of composition persisted alongside newer approaches introduced by the invasive influence of Italian opera; the work of Hilarión Eslava is a typical example. But another event ended the cultivation of the religious music: the disentailment decrees issued on February 19 and March 8, 1836, extinguished religious orders and confiscated their property. These decrees had disastrous effects not only on Spanish ecclesial music but on the artistic patrimony of the country overall. The music schools that had been created around monasteries, cathedrals, and even parish churches desappeared within a very short time. Important orchestras, the only music groups existing in the small cities and towns, also disappeared; musical life became more and more centralized in the large cities. Choirmasters, their ranks drastically reduced, saw their activities limited to organ music and small choruses".

[196] Em livro de fábrica da Cúria de Salvador (CAIXA DIOCESANA, 1897;1905), recolhido ao Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugenio Veiga da Universidade Católica de Salvador (LEV-UCSAL) foi possível observar o pagamento dos "moços do coro" de 1897 a 1902, sugerindo que a partir de 1903 outras soluções tivessem sido encontradas. Também em finais do século XIX é possível perceber a contratação de moços do coro para a catedral, inclusive por meio de provisão: "Fortaleza[:] Provisão de nomeação de moço do coro da Santa Igreja Catedral desta Diocese, por tempo indeterminado, a favor do menor Quintino Osorio de Vasconcellos", em 7 de fevereiro de 1876 e "Fortaleza[:] Provisão de nomeação de moço do coro da Santa Igreja Catedral desta Diocese – por tempo indeterminado – a favor do menor Hermans Bellarmino de Castro", em 2 de maio de 1876. Registros semelhantes aparecem até o ano de 1899, tendo caído a prática em aparente desuso a partir de então. (REGISTRO DE PROVISÕES DE NOMEAÇÃO, 1938, f.2).

comum: ao mesmo tempo em que se valeram da tradição como via de legitimação para as mudanças, possibilitaram inovações capazes de solucionar problemas de ordem prática. Por outro lado, monsenhor Schubert deu a entender que a prática musical por amadores pode ter diminuído os "abusos" cometidos por músicos atuantes simutaneamente em igrejas e teatros:

> Falamos de "atividades não oportunas" pelo receio – justificado, como logo veremos – do resultado da mistura entre música sacra e profana. Adelelmo Francisco Nascimento (* 1848, Bahia – + 1898, Paris), foi bom violinista e simultaneamente Mestre da Capela Imperial e Regente do Teatro São João. É provável que o Teatro tenha sofrido menos influência da música sacra do que a Capela Imperial do estilo profano do teatro.
> E que dizer dum João Raymundo Rodrigues Junior (* 1867, Rio – + 1935, Rio)? [...] este cavaleiro [sic] organizou e regeu orquestras em teatros, banquetes [...] e nas igrejas da Candelária, de S. José, do Santíssimo Sacramento. [...] Receamos somente que teatro e banquetes tenham deixado reflexos em repertório e execução nos templos (SCHUBERT, 1980, p.19-20).

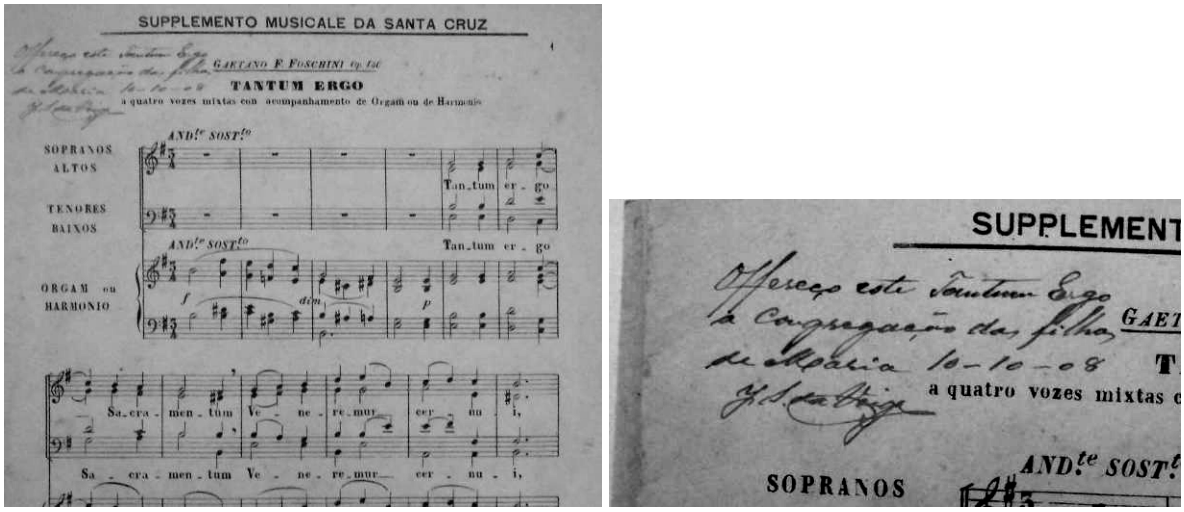
Em seu livro sobre o *motu proprio*, frei Basílio Röwer sugeriu que o ideal seria a radical separação entre os universos sacro e profano, não servindo os compositores a "dois senhores"[197], mas se dedicando somente à composição de obras destinadas ao uso religioso. Com o mesmo objetivo, o religioso sugeriu que os coros fossem formados por participantes do Apostolado da Oração e das Filhas de Maria (RÖWER, 1907, p.128), as principais agremiações de leigos no catolicismo romanizado – em substituição das irmandades e ordens terceiras (GAETA, 1997). Exemplos de coros da Pia União das Filhas de Maria puderam ser observados na igreja de São João Batista, na cidade de São Paulo (ACMSP, 19-2-15)[198], na Catedral de Nossa Senhora do Desterro, de Florianópolis (CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO, 1943, f.25v), na Catedral de Nossa Senhora da Conceição de Manaus[199], e em diversas outras igrejas. A atuação musical destas pias se comprovou por relatos em livros de tombo ou por anotações em partituras, como é possível observar no exemplo a seguir.

---

[197] "Sem exageração podemos afirmar que os compositores que se entregam exclusivamente ao estudo de óperas, músicas de concerto, danças, ainda que fossem dos mais ilustres autores, dificilmente chegam a compor uma música que possua todas as qualidades de verdadeira música sacra. A razão é que o espírito do mundo que preocupa suas ideias e que custa a depor, é contrário do espírito da Igreja. De outro lado conhecemos compositores afamados da Europa que todo o seu gênio consagram no serviço do culto divino no estilo puro de música sacra, deixando a outros o campo livre para empregarem seus talentos na música profana. 'Ninguém pode servir a dois senhores' [referência ao evangelho de Mateus no rodapé: 'Matth. VI, 24]" (RÖWER, 1907, p.84-85).

[198] Há ainda um registro fotográfico não catalogado ao qual se teve acesso no início da década de 2000, quando o material se encontrava recolhido na casa paroquial.

[199] Em uma pasta de cópias manuscritas, lê-se ao final de várias delas: Manaus, Setembro 1960, Pia-União [das Filhas de Maria] (CATEDRAL – PIA UNIÃO, [196-]).



Ex.108. Dedicatória do *Tantum Ergo* de Gaetano Foschini (s.d.), publicado como suplemento musical do periódico *Santa Cruz*, ao coro das Filhas de Maria da Catedral de Nossa Senhora do Desterro. Recolhido ao acervo da Catedral de Florianópolis.

Se, no tocante aos coros, não foi rara a concretização da expectativa de Röwer acerca da adesão das pias à prática musical, acervos musicais e a iconografia sugerem que não tenham sido raros, por outro lado, grupos instrumentais que se ocuparam igualmente de atividades religiosas e seculares, como se observou nas cidades de Pindamonhangaba-SP, Viçosa-MG, Porto Nacional-TO, Pirenópolis-GO, Corumbá de Goiás, Cidade de Goiás e muitas outras.

3.1.2 Homens, mulheres e meninos

Aspecto particularmente marcante nas determinações papais sobre a música foi a questão da participação feminina. Pio X não somente reafirmou decretos anteriores (n.3964, 4201 e 4231) da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a proibição aos coros mistos, mas foi enfático ao demonstrar o posicionamento da Igreja Católica acerca das mulheres no período:

> Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §13).

A questão dos coros mistos somente seria resolvida por Pio XII em 1955, na Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*", não com a permissão definitiva, mas como uma tolerância:

> [...] Onde, contudo, não se puderem ter as Scholae cantorum, nem se puder reunir número conveniente de *Pueri cantorum*, concede-se que "*um grupo de homens e de mulheres* ou meninas, em lugar a isso destinado e localizado fora do balaústre [presbitério], possa cantar os textos litúrgicos na missa solene, contanto que os homens fiquem inteiramente separados das mulheres e meninas, e todo inconveniente seja evitado, onerada nisso a consciência dos Ordinários" (DOCUMENTOS SOBRE MÚSICA LITÚRGICA, 2005, p.57, itálico nosso).

A proibição aos coros mistos foi reiteradamente difundida no Brasil, seja por meio de reproduções da norma papal, seja por meio de regulamentos locais, como atesta a transcrição encontrada no livro de tombo da paróquia de Nossa Senhora da Penha, de Salvador-BA:

> "Coros Mistos"[:] Em aviso n.6, Rev. Eccl. [*Revista Ecclesiastica*, da Rev. Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Arcebispado Primaz] de 1928, lembra o Revmo. Secretário do Arcebispado, de ordem do Exmo. Prelado, a proibição em vigor de coros mistos. Bª [Bahia], 23 de julho de 1931. O Pároco, Pe. Eduardo Carnier de Araujo (PENHA – TOMBO, 1931, f.19).

Com décadas de proibição aos coros mistos e não sendo mais os *castrati* uma alternativa viável no início do século XX[200], os coros de meninos seriam, em tese, a única possibilidade de se obterem vozes agudas. Grande parte do repertório restaurista teve, entretanto, um aspecto prático, tendo sido escrita a duas vozes iguais (masculinas). Isto não significa, entretanto, que não tenha havido prática de coros de meninos no Brasil. Ao contrário, esta parece ter sido uma marca da restauração musical imposta pelos religiosos ligados à Romanização, não raro como uma forma de corrigirem "abusos" na prática musical. Três casos podem ser destacados como esforços de restauração musical no Brasil ligados aos coros infantis, anteriormente ao *motu proprio* de Pio X ou posteriores a ele. O primeiro ocorreu em Belém-PA, o segundo, no Rio de Janeiro e o terceiro, no Amazonas:

> Aos 2 de dezembro de 1863 instala a nova aula de música vocal no coro da igreja de Santo Alexandre, designando para dirigi-la o artista alemão dr. Adolfo José Kaulfuss. Essa aula, que fazia parte do curso do Seminário e subsidiada pelo governo provincial, era dirigida não somente aos alunos do mesmo Seminário, mas também a meninos dotados de aptidões musicais [...]
> Ainda em 1863 o periódico católico *A Estrella do Norte*, na sua edição de 27 de setembro, comentava:
> Muitas vezes nossas mais belas festas religiosas pecam do lado da música vocal; muitas vezes o ouvido reclama uma harmonia mais cheia, acordes mais majestosos, melodias mais repassadas pela unção pura da fé.
> O repertório era antiquado, ou havia excessos e inconvenientes da música vocal, à semelhança de óperas, fugindo portanto às regras do *Motu proprio*, isto é, as disposições pontifícias relativas à música sacra. A reforma se tornava pois imperiosa e o culto bispo do Pará, d. Antônio de Macedo Costa, tomou medidas capazes de modificar essa situação. Começou por restaurar o coro de meninos cantores, conforme se depreende da notícia divulgada pela aludida publicação (SALLES, 1980, p.144-145).
>
> Por outro lado, o Pe. José Alpheu Lopes de Araújo, cônego da Catedral

[200] Alternativa inviável pela diminuição numérica, pelo fato de sua sonoridade remeter à ópera e ainda por terem sido definitivamente proibidos em coros eclesiásticos por Leão XIII, em 1902: "Após ataques veementes e muita pressão para que a Igreja se pronunciasse, a castração com finalidade musical foi oficialmente declarada proibida em 1878 pelo Papa Leo XIII [sic] (Barbier, 1993, p.197; Scholz, 2001, p.274). O Vaticano permitiu que aqueles que tinham sido castrados antes dessa data, como Giovanni Cesari (1843 – 1904), Domenico Salvatori (1855 – 1909), Domenico Mustafa (1829 – 1912) e Alessandro Moreschi (1858-1922) permanecessem cantando e trabalhando na Capela Sistina. Dentre os quatro castrati da Capela Sistina, Alessandro Moreschi foi o último a se aposentar (em 1913) e viveu até 1922, sendo de fato o último verdadeiro castrato, mais conhecido como 'O Anjo de Roma' (Barbier, 1993, p. 198; Bergeron, 1996, p.174; Melicow, 1983, p.761; Cappelletto, 1995, p. XVII)" (AUGUSTIN, 2012, p.78).

> Metropolitana, Mestre de Capela do Cabido e (1924) professor de órgão e harmônio do Instituto Nacional de Música, ordenado em 1894 no Colégio Pio Latino em Roma, organizou, logo que voltou ao Brasil, um notável coro de meninos na Matriz de Santana, dando um exemplo prático de Música Sacra correta [...] Voltemos a examinar a questão dos corais. Na Capela Imperial, Francisco Manuel da Silva substituiu nas partes de Soprano e de Contralto os "castrados" importados por D. João VI (não havia nunca locais...) pelos alunos do Conservatório fundado por ele. Já em 1854, por ocasião das exéquias de D. Maria II de Portugal, irmã de D. Pedro II, a crítica musical elogiou a atuação destes alunos, saudando vivamente a nova prática. No Arquivo do Cabido Metropolitano guarda-se um Recibo de F. M. da Silva, datado em 3/5/1861, de 180$000 recebidos pelo canto destes alunos do Conservatório na Capela Imperial. Não possuímos documentos que provam a continuação desta prática após a morte dele (4- 18/12/1865). Tão pouco h á notícias da atuação de cantoras no coro da Catedral. E sim, vemos várias partituras, compostas para coro misto, serem transcritas no fim do século para vozes masculinas somente: Tenor, Barítono, Baixo. Grupos de vozes masculinas que atuaram na Capela Imperial e depois na Catedral Metropolitana, certamente cantaram também nas festas de outras igrejas (SCHUBERT, 1980, p.22-24).

> Em Sena Madureira [AM], na condição de sede da Prelazia, sofreu logo a mudança de rota, graças principalmente à presença de frei Miguel Lorenzini. Sem perder tempo, ele convocou as Filhas de Maria e encarregou cada uma delas de encontrar e apresentar duas meninas a serem admitidas à Primeira Comunhão. Depois, ensinou um grupo de rapazes a cantar as partes fixas da missa em gregoriano; enquanto isso, as irmãs faziam o mesmo com as meninas, postas sob seus cuidados, resultando daí dois coros bem afinados, que daquele momento em diante se tornaram presença constante nas celebrações. Sem perceber, os frades promoviam uma “europeização” propriamente dita, como o comprova uma declaração feita em Sena Madureira em 10-1-1932, referente à organização de uma festa religiosa: “Estava programada uma procissão noturna *à veneziana* (o grifo é do autor) para recordar a procissão com velas de Éfeso, mas motivos de prudência aconselharam a fazer a procissão de dia...” (VIEIRA, 2009, p.91).

Em Cuiabá, onde não foram encontrados acervos musicais religiosos em pesquisa de campo, a iconografia ajudou a constatar a presença de um *pueri cantorum*, como se observa na figura a seguir.

Fig.3. *Pueri cantorum* do Seminário Nossa Senhora da Conceição da Diocese de Cuiabá: imagem apresentada em painel sobre a história do seminário, sem datação (RODRIGUES, [201-]).

O mesmo pode ser concluído da foto do Seminário de Azambuja, em Santa Catarina:

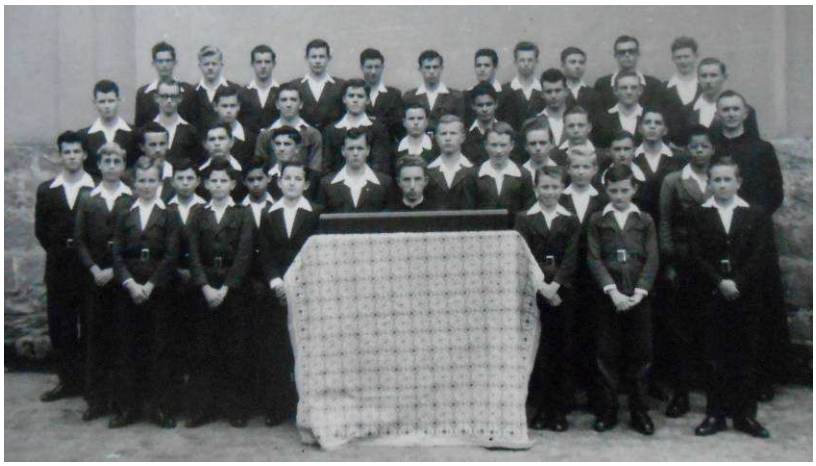


Fig.4. *Pueri cantorum* do Seminário de Azambuja-SC, sem data. No verso, somente a indicação "Seminário de Azambuja". Pressupõe-se que seja o coro do seminário, uma vez que o clérigo se encontra sentado de frente ao harmônio aberto (SEMINARISTAS DE AZAMBUJA, [19--]).

Os coros infantis foram uma solução eficiente na atuação da Ordem dos Servos de Maria na Amazônia como um todo. Por meio dele, os religiosos de origem italiana poderiam difundir o cantochão em língua latina e corrigir todos os desvios em relação às metas musicais do *motu proprio* de Pio X. A radical diferença entre a norma papal e as práticas musicais locais anteriormente à chegada dos missionários aponta para relações de poder no cumprimento das normas (controle normativo), na igreja de São Sebastião, na cidade acreana de Xapuri[201]:

> Tal piedade desenvolvida fora dos cânones litúrgicos foi logo enfrentada pelos Servos de Maria, que tudo fizeram para enquadrá-la segundo as normas, inclusive com medidas drásticas. O relatório do frei Tiago Mattioli, escrito em 2-1-1921 e dirigido ao Prior Provincial da Romanha mostra a reação de alguns religiosos nestes casos:
> *Cheguei aqui [a Xapuri] dia 23 de novembro à tarde, enquanto na igreja de São Sebastião, em construção, celebrava-se a novena de Natal. Faltava, naturalmente, o padre, e fazia as vezes dele uma jovem, enquanto outras cantavam, acompanhadas por um trombone e uma corneta. [...]*
> *Na praça da igreja, quase à porta, alguns, aos berros, jogam roleta ou dados, outros vendem doces e cafés, outros ainda praguejam contra a sorte. E todo esse barulho é como se fosse dentro da igreja, uma vez que as sete grandes portas estão escancaradas, e as janelas, sem vidro. No meio dessa confusão toda, uma voz trêmula vinda do altar fica sufocada; ninguém entende nada, ninguém responde, e depois de certo tempo a orquestra começa mais uma barafunda à qual se dá o nome de ladainhas.*
> *Terminada a novena (!), o povo dirige-se à praça onde se junta aos que não se deram ao trabalho de entrar na igreja, e aí começam a gritaria, a jogatina e as danças imorais* (VIEIRA, 2009, p.87, itálico do autor).

[201] O esforço da Ordem dos Servos de Maria no sentido de promover o esquecimento da religiosidade popular anteriormente instalada entre os nativos da região da Amazônia encontrou resistência entre os locais: "Ao mesmo tempo, os Servos de Maria popularizaram as devoções próprias da Ordem, ou pelo menos procuraram fazê-lo. Foi o caso da substituição das antigas imagens com outras representando Nossa Senhora das Dores, São Peregrino Laziosi, Santa Juliana Falconeri, Sete Santos Fundadores e São Filipe Benizi, apesar dos protestos de muitos fiéis" (VIEIRA, 2009, p.91).

Em pesquisa de campo na cidade de Xapuri, nenhum vestígio material do que teriam sido as tais ladainhas ou daquilo que teria sido cantado pelas jovens foi encontrado. Este fato, por si, não causa estranhamento, uma vez que, em apenas um ano, a presença dos religiosos foi suficiente para descaracterizar as devoções populares ali estabelecidas. Maior estranhamento causou o fato de as obras descritas a seguir não terem sido encontradas nem em Xapuri, nem no museu dos servitas, em Rio Branco[202]:

> No interior do templo, exigia-se respeito ao lugar sagrado, e na liturgia os "clássicos" da música sacra substituíram os cantos populares em língua vernácula. Nisto destacou-se frei Miguel Lorenzini, o qual, com muito esforço, conseguiu que as Ladainhas, o *Stabat Mater, Tantum Ergo, O Salutaris Hostia* e as invocações próprias dos Servos de Maria se tornassem de uso corrente. As mudanças impostas provocaram uma rápida metamorfose no ritual, como registrou Dom Próspero Bernardi ao descrever a celebração de Natal de 1922:
> *Que diferença do Natal do ano passado!* [...] *as melodias gregorianas dão um tom de majestade ao rito sagrado;* [...] *Não faltou nem sequer a melodiosa harmonia da "pastoral" de Tebaldini de Loreto, que deu a todo o conjunto* [cena descrita] *uma aparência poética dos primeiros adoradores do sublime mistério celebrado* (VIEIRA, 2009, p.87, itálico do autor).

Ainda sobre conflitos e possibilidades de alinhamento entre as práticas musicais e as normas, uma solução para a questão dos coros mistos se desenvolveu no Brasil, em última análise, graças ao fim da subvenção estatal às práticas musicais. Na cidade do Rio de Janeiro:

> D. Maria Nabuco, irmã do grande Joaquim Nabuco, solteirona, possuidora de bela voz, dedicou seus esforços à Religião e à Arte, seja na formação de corais de amadores, como ouvimos, seja dando frequentadíssimos concertos de canto em benefício de igrejas em construção. Tanto que se dizia "que foi ela a verdadeira construtora da igreja do Sagrado Coração na rua Benjamin Constant" , na Glória. Tanta boa vontade de colaborar não pôde ser repelida. Por outro lado, tinha de ser cumprida a lei. A solução foi distinguir entre liturgias oficiais e particulares, usando nas primeiras só vozes masculinas (pois vozes infantis só havia no coral do Cónego Alpheu), tanto em originais como em arranjos; e permitindo corais de vozes femininas em cerimônias não oficiais e em colégios e conventos femininos (SCHUBERT, 1980, p.26).

Ainda segundo Schubert, os compositores Henrique Oswald, Francisco Braga, Barrozo Netto, Villa-Lobos e Furio Franceschini compuseram para coros mistos, aderindo, portanto, à noção de liturgias particulares. Dentre os clérigos compositores, o padre verbita João Batista Lehmann e os franciscanos Pedro Sinzig e Basílio Röwer também se valeram desta solução. Deste modo, o "não-oficial" se tornou a regra no Brasil, e de norte a sul foi possível observar partes vocais avulsas – e até mesmo instrumentais – com nomes de mulheres, muito antes da exceção instituída pela Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*", de Pio XII. Um caso reiteradamente noticiado no boletim diocesano *O lidador* foi o do coro feminino da então

[202] A única possibilidade de se encontrarem tais cantos poderia estar no museu das irmãs servitas, cujo acervo musical foi destruído na enchente de 2014, reforçando a necessidade de meios eficientes para a salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical brasileiro.

catedral de Goiás, à época, na Cidade de Goiás – antiga capital –, sob a regência de uma mulher. Os trechos a seguir ilustram sua atuação:

> Missa Pontifical[:] Conforme noticiamos em o número passado, dia 8 do fluente, consagrado à Imaculada Conceição, o Exmo. e Revmo. Sr. Bispo [de Goiás], pontificou solenemente na Igreja Catedral. [...]
> A parte musical, magistralmente executada por graciosas moças, esteve a cargo da inteligente e virtuosa senhorita D. Adelaide Socrates (MISSA PONTIFICAL, 1909).

> Festa em honra de N. Senhora da Boa Morte, encerrada dia 15 na Igreja Catedral teve regular freqüência de fiéis, máxime nos três últimos dias. [...] O coro da Boa Morte, dedicado sempre, prestou como de costume o seu valiosíssimo concurso; e magistralmente dirigido pela Exma Sra. D. Adelaide Socrates, que juntamente com suas companheiras tem sabido dar inteiro realce às solenidades efetuadas na Igreja Catedral, é digno de reais encômios (ACTOS RELIGIOSOS, 1910).

> Festa D'Abadia[:] Esteve muito animada a novena em honra de Nossa Senhora D'Abadia, concluída sexta-feira última, na igreja ereta nesta capital, sob sua invocação. [...] O exímio coro da Boa Morte realçou com sua presença o ato religioso (FESTA D'ABBADIA, 1911).

A presença feminina também se fez notar em Vigia, interior do Pará, conforme noticiou o periódico *A palavra*, de 1922:

> Festa de N. S. de Nazaré na Vigia – Teve início domingo último, 3 do fluente, a festividade que anualmente se promove em honra da gloriosa Virgem de Nazaré daquela cidade. O círio realizou-se pela manhã sendo notável seu acompanhamento, que se calculou em 7000 romeiros.
> Faziam parte daquele magno préstito as apreciadas bandas de música União e 31 de Agosto que com dedicação executavam alternativamente os lindos trechos de seus bem ensaiados repertórios.
> O coro caprichosamente organizado e sob a direção da gentil senhorita Flavia Nicacio, entoou harmoniosos cânticos ao recolher-se, a procissão à igreja. [...] (PELO INTERIOR, 1922).

No acervo da Catedral de Manaus, recolhido ao Arquivo Arquidiocesano de Manaus, a presença feminina se faz notar em uma cópia de parte de tenor da *Missa II*, de Francisco Tavoni[203] (1937), por Nair Alves Ferreira, em 1937. Na região Sul do país, o coro da Catedral de Florianópolis era misto, mas chegou a contar ainda com a presença de meninos quando da inauguração de sua reconstrução, em 1922: "O canto sacro, como o são sessões solenes, foi executado brilhantemente por um coro composto das melhores vozes de senhoritas, meninos e homens, sob a magistral regência do incansável P. Frederico Maute, S.J."[204] (CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO, 1930, f.69v). Em 1914, esta catedral contava com um

[203] Em cópia de parte de baixo vocal da mesma missa feita em 1941 (copista não identificado), lê-se o título "*Missa (a tres voces mixtas facil y breve)*" (TAVONI, 1941, p.1), sugerindo que tenha sido copiada de alguma coletânea em língua espanhola.

[204] A inexistência de uma necessária oposição entre a participação de meninos e mulheres em coros se revela também nas considerações do mestre de capela da matriz de Pindamonhangaba-SP, João Antônio Romão sobre a *Preis-Messe* "*Salve Regina*" do compositor suíço J. G. E. Stehle ([1921]): "Ótima. [sic] pois se pode cantar com côro mixto, ou se reduz a 2 vozes iguais ou meninos cantam o cantus e o altus".

clérigo na função de mestre de capela, padre Remaelo Foxins, scj, e com uma organista mulher, Edésia Aducci, como demonstraram diversos cadernos de música copiados por ela[205]. A atuação de Aducci não apenas parece ter sido duradoura, como também polêmica, tendo chegado a questionar determinações episcopais acerca dos cantos a serem executados na catedral, como se observará no próximo capítulo. Na inauguração do órgão, os três organistas concertistas foram homens, dois deles, clérigos, donde se observa a diferença no tratamento dispensado a homens e mulher, a clérigos e leiga (CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO, 1930, f.55v;70v-71).

Na região Nordeste, cita-se a presença feminina no coro da Igreja dos Remédios, no Maranhão. Em uma partitura do hino *Veni Creator Spiritus*, composto por Odilo Ribeiro, harmonizado e copiado por Pedro Gromwell dos Reis em Roma Velha (hoje, Bairro Monte Castelo, na cidade de São Luís), em 1918, lê-se a dedicatória: "Às cantoras da Igreja dos Remédios, oferece o autor" (RIBEIRO, 1918). Já em 1947, na parte avulsa de 2º tenor da *Missa a Duas Vozes* do Deputado José Ribeiro Sampaio, lê-se ao final, anotado na capa: "Entoada pela primeira vez em S. Luís na Catedral no dia 28/7/947 [sic], dia da proclamação da Constituição de 1947 do nosso Estado. Cantaram a 2ª voz: Ilza Ribeiro, Terezinha Ribeiro, Irlandina Ribeiro, Lais Perdigão e Magaly Perdigão" (SAMPAIO, 1947).

Esta anotação enseja duas observações. A primeira delas é uma existência de uma clara divergência entre a prática musical e as representações oficiais: mesmo sendo deputado no Maranhão, provavelmente convivendo com o coro que haveria de executar a obra na referida ocasião e sabendo de sua composição feminina, Ribeiro Sampaio escreveu para 2º tenor e não para 2º soprano. Mais do que observação, a segunda é uma especulação: é possível que, em razão da localização geográfica e do sobrenome, as referidas cantoras Lais e Magaly Perdigão pudessem ter algum grau de parentesco[206] com Domingos Thomaz Vellez Perdigão, professor de música atuante em são Luís na segunda metade do século XIX e autor do *Album de Musica* (PERDIGÃO, 1869), citado como exemplo no segundo capítulo desta tese.

Em Minas Gerais, na cidade de Viçosa uma coletânea manuscrita intitulada *Raccolta di Canti Diversi* traz o carimbo com os dizeres *Coro São José / Igreja Matriz de Sta. Rita de Cássia / Viçosa – MG* e uma anotação manuscrita: "Componentes: Imaculada / Lourdes / Zezé / Dorinha / Ziza / Terezinha / Zizinha / Responsável: - Maria do Carmo" (RACCOLTA DI

[205] As partes vocais e instrumentais avulsas da novena e da missa em honra de Nossa Senhora da Abadia encontram-se recolhidas ao Instituto de Estudos e Pesquisas Históricas do Brasil Central, na cidade de Goiânia.
[206] Apesar de incomum, a permanência de gerações de músicos de uma mesma família em igrejas de uma mesma cidade foi constatada. Um exemplo é o da família Lorena, em Aparecida do Norte-SP.

CANTI DIVERSI, 1948). Igualmente, numa cópia de parte de 1º Sax Sib (provavelmente, saxhorn tenor) da *1ª Missa de Battmann* (1933; 1935), lê-se: "Cópia de Conceição. – 22-2-1933". Numa cópia manuscrita não datada de 1ª voz de uma *Missa* de Concone ([19--]) lê-se escrito a lápis: Arlinda Gomide Paulina, sugerindo a execução por esta cantora em data posterior à da cópia. Além destes três exemplos, a coleção recolhida à Associação dos Amigos da Orquestra de Câmara de Viçosa conta com diversas outras fontes com nomes femininos. Um exemplo particularmente interessante para a análise da relação entre as representações oficiais e as práticas musicais recolhida a este acervo é *A Semana Santa*, de João Batista Lehmann (1938): mesmo organizada anteriormente à solução para os coros mistos proposta por Pio XII em 1955, a coletânea para "coros de uma, duas, três e quatro vozes mistas, com e sem acompanhamento musical" recebeu aprovação eclesiástica[207].

Já na Coleção Dom Oscar de Oliveira, recolhida ao Museu da Música de Mariana, uma parte de canto de uma *Ladainha* em Dó Maior pertencente a Julinha Joséphina [sic] da Silva Bicalho datada de 22 de maio de 1903 aponta para a presença feminina em coros religiosos anteriormente ao *motu proprio* de Pio X (MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA, 2007, passim). Em Bom Sucesso do Urucú-MG, uma cópia de um *Domine salvum fac*, de Joseph Concone de 1906 traz o nome da copista Sebastiana de Godoy Lima, bem como a *Petite Messe*, do mesmo autor, além de diversas outras partes. O nome da copista aparece em um total de 63 fontes da Coleção de Dom Oscar de Oliveira. Tal coleção tem uma vasta menção a nomes de mulheres, como atesta seu *Inventário por Endereço / Código* (MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA, 2007): D. Francisca Feliciana de Jesus, Margarida Bicalho Mesquita (copista de sete fontes na coleção), Cocota Brandão (copista), Anna Cândida de Abreu Chagas, Amalinha Chagas, dentre outras. Anna Cândida foi copista de um *Hymno a Nossa Senhora ao sahir a procissão*, composto por Leôncio Francisco das Chagas e de uma parte de clarineta de *Adoração ao Coração de Jesus*, mas foi também compositora de um dobrado, uma polca e de uma coleção de quadrilhas, nas quais assinou Annita Chagas. Observa-se deste modo a presença feminina simultânea nas músicas litúrgica e secular. No repertório secular, intensa atuação feminina pode ser percebida ainda no acervo musical recolhido ao Arquivo Público do Estado de Alagoas, cujas fontes ainda carecem de pesquisa aprofundada e que talvez levem a uma nova leitura do papel das mulheres nas práticas musicais brasileiras durante a *Belle époque*.

[207] A aprovação se revela ainda mais inusitada por se tratar de uma coletânea destinada à execução durante o Tríduo Pascal, ocasião do ano litúrgico sobre na qual recaem mais proibições relativas à música.

Em suma, no universo católico brasileiro, se a moralidade propagada pelos padres romanizadores poderia ainda encontrar eco nos anseios da sociedade que se pretendia europeia, fato é que na prática de música litúrgica, soluções não-oficiais foram encontradas a fim de garantir uma participação efetiva destas atrizes sociais. Esta via não-oficial solucionou um problema que o clero teria de enfrentar caso optasse por cumprir literalmente as determinações presentes nas normas romanas: com o ensino laico, a obtenção de meninos dispostos a cantar em missas certamente seria reduzida. Deste modo, mais do que um cumprimento literal das determinações romanas, é possível observar distintas formas de negociação, inclusive com a aprovação por uma autoridade eclesiástica da coletânea de Lehmann, que se mostraria contrária às disposições do *motu proprio*.

3.1.3 Do padre ao povo

O sacerdote foi destacado em primeiro lugar dentre os cantores que haveriam de tomar parte na liturgia. A seu respeito, preceituou Pio X:

> Excetuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, que sempre devem ser em gregoriano, sem acompanhamento de órgão, todo o restante canto litúrgico faz parte do coro dos levitas. Por isso, os cantores, ainda que leigos, realizam, propriamente, as funções de coro eclesiástico, devendo as músicas, ao menos na sua maior parte, conservar o caráter de música de coro.
> Não se entende com isto excluir, de todo, os solos; mas estes não devem nunca predominar de tal maneira que a maior parte do texto litúrgico seja assim executada; deve antes ter o caráter de uma simples frase melódica e estar intimamente ligada ao resto da composição coral (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §12).

Há de se considerar que a missa cantada pelo sacerdote não necessariamente significava missa solene. Divergências existiram neste sentido: durante muito tempo a *missa privata* (sem congregação, traduzida para português como *missa rezada*) foi tomada em oposição à *missa solemnis*, donde seria possível concluir que a missa cantada seria necessariamente a missa solene. Segundo o liturgista Adrian Fortescue,

> Esta multiplicação de missas levou à construção de muitos altares numa única igreja; num grande mosteiro, se cada padre rezasse a missa diariamente, eles teriam que fazê-lo simultaneamente em vários altares. Isto levou ao rito abreviado que chamamos de Missa Baixa. Obviamente um coro, ministros e assistência não poderiam ser fornecidos para cada celebração, então um acordo foi autorizado pelo qual cada celebrante tomaria ele mesmo a parte do diácono e do sub-diácono, e um acólito, a dos outros ministros; a parte do coro foi então dividia entre os dois. As cerimônias foram simplificadas, algumas partes foram excluídas, e tudo seria dito em voz falada. Não parece haver registros sobre a inclusão definitiva deste rito simplificado. Sem dúvida, como afirmou o cardeal Bona, casos isolados de celebrações privadas remontam aos tempos antigos. Este rito devia necessariamente ser simplificado. Não houve determinação da Sagrada congregação dos Ritos sobre todos os detalhes. Nos casos de celebração privada, o rito foi feito tão normal quanto possível, a critério do celebrante; gradualmente, sem dúvida com muitas variações

> locais, nossos princípios para a Missa baixa se desenvolveram. O Missal de Pio V (1570) reconheceu a Missa baixa e a colocou em ordem definitivamente. Mas muito antes, missais medievais já davam direções ocasionais como alternativas para quando não houvesse nem diácono, nem coro.
> A distinção entre Missas Alta e baixa (*missa solemnis* e *privata*) é mais importante do que relatamos aqui. Uma Missa Pontifical (seja ela Alta ou Baixa) tem certos ritos especiais, alguns dos quais sobrevivências dos mais antigos, algumas ornamentações mais tardias, feitas meramente para expressar a grande dignidade do bispo. Uma Missa Papal Alta tem outras peculiaridades, algumas muito arcaicas e interessantes, mas que excedem o escopo deste livro. Nossa também chamada *Missa Cantata* é o compromisso de um compromisso, uma Missa Baixa, com cânticos, como na Missa Alta, só se justifica por realçar a dignidade da missa dominical quando não se pode ter um diácono ou sub-diácono (FORTESCUE, 1914, p.188-190, tradução nossa)[208].

Assim, a missa cantada poderia ser considerada uma "missa baixa" (*missa lecta*) se esta não fosse assistida de diácono e subdiácono, pois a essência da "missa alta" (solene) seria a assistência dos demais clérigos e do coro, não a música em si. Esta informação facilita a compreensão de como as missas privadas (não-oficiais) podem ter se instalado e de como o uso dos cantos religiosos populares pode ter sido muito mais amplo, uma vez que até em missas baixas dos domingos eles podem ter sido empregados.

Para que o clérigo pudesse executar as melodias que lhe competiam, este deveria receber uma formação específica de cantochão. Assim, o parágrafo 25 do *motu proprio* reafirmava as prescrições tridentinas de que o gênero fosse estudado nos seminários e estimulava a criação – naqueles onde fosse possível – de *scholae cantorum*. O mesmo foi reafirmado localmente, no Concílio Plenário Brasileiro, de 1939:

---

[208] Texto original: "This multiplication of Masses led to building many altars in a church ; in a large monastery, if every priest said Mass daily, they had to do so often at the same time at different altars. It also led to the abridged service we call Low Mass. Obviously a choir, ministers and assistance could not be provided for each celebration, so a compromise was allowed by which the celebrant himself took the part of deacon and sub-deacon, one acolyte that of the other ministers ; the choir's part was divided between these two. The ceremonies were simplified, some were left out altogether and everything was said in the speaking voice. There does not seem to be any definite record of the introduction of this simplified service. No doubt, as Cardinal Bona says, isolated cases of private celebration go back to very early times. In these the ritual would necessarily be simplified. There was no Congregation of Rites to determine every detail. In such cases of private celebration as much of the normal rite was done as was possible, at the discretion of the celebrant; so gradually, no doubt with many local variations, our principles for Low Mass were evolved. The Missal of Pius V (1570) recognized Low Mass and arranged its order definitely. But long before that mediaeval missals give occasional directions as alternatives when there was no deacon nor choir. […] The distinction between High and Low Mass (*Missa solemnis* and *privata*) is the most important of those we notice here. A Pontifical Mass (whether High or Low) has certain special rites, of which some are older survivals, some later embellishments, made merely to express the greater dignity of a bishop. A Papal High Mass has further peculiarities, some very archaic and interesting, but beyond the scope of this book. Our so-called *Missa Cantata* is the compromise of a compromise, a Low Mass, with singing as at High Mass, only justifiable to enhance the dignity of Sunday Mass when a deacon and subdeacon cannot be had. 1 The Mass ofthe Presanctified […] is a Communion service made with the Holy Eucharist reserved from a former celebration. […] The Conventual or Chapter Mass (Missa conventualis or capitularis) is not a special kind. It is simply the official Mass (and should be always a High Mass) said in Churches which are bound to have the whole office every day (that is Cathedrals, Collegiate churches and those of religious orders that have the office in public).".

> Nos seminários se institua *scholae* de canto gregoriano e música sacra (4 [nota de rodapé que remete ao *motu proprio* de Pio X e a *Divini Cultus*, de Pio XI]) e não faltem lições de arte sacra e arqueologia cristã (1), de Ação Católica (2) e de Ação Social (CONCILIUM PLENARIUM BRASILIENSE, [1940], p. 202, tradução nossa)[209].

As prescrições de Pio X, de seus antecessores, que incentivaram a restauração musical, e dos sucessores, que a sustentaram[210] foram seguidas à risca nos seminários em que se teve acesso a alguma documentação. Alguns exemplos são destacados a seguir:

> Art. 60 – O Seminário Maior do Crato [Ceará] consta de dois cursos bem distintos: o curso de Ciências propriamente dito, feito em dois anos, e o Curso Teológico, em quatro anos.
> Art. 61 – Este último abrange: Teologia Moral e Dogmática, Direito Canônico, História Eclesiástica, Escritura Sagrada, Liturgia, Eloquência Sagrada e Canto Gregoriano (Regulamento do Seminário Maior do Crato, 1924 in ALBUM HISTORICO DO SEMINARIO EPISCOPAL DO CRATO, 1925, p.233).

> Quanto à formação musical do clero diocesano – que Franceschini viria posteriormente a assumir –, no livro do tombo do Seminário Episcopal de São Paulo há um memorial descrevendo as atividades desde 1878. Neste memorial são citadas as nove cadeiras regulares, ou seja, as nove disciplinas oferecidas desde esse ano (ACMSP, L° 8-3-26, f.82). Dentre as nove, encontrava-se a aula de "Liturgia e canto chão", cujo lente era o "Rev. Cônego honorário D. José Valois de Castro" (1856-1939). Este fato que permite supor que havia uma preocupação com formação musical do clero perpasse durante a vigência dos ideais do catolicismo iluminista. No século XVIII, durante o bispado de D. Manuel da Ressurreição – marcado pela difusão de idéias iluministas entre os clérigos – não é possível constatar que houvesse uma formação musical do clero, mas havia a preocupação do próprio bispo em determinar se os cantores da capela da Sé conheciam o canto gregoriano (DUARTE, 2012, p.73-74).

> Estatutos do Seminário Episcopal de Belém sob patrocínio de Nossa Senhora da Conceição [...]
> 75º O curso de Teologia durará quatro anos. [...] O Canto-chão aprovado pela Igreja e conforme a Santa Sé o tem aprovado e inculcado recentemente, é obrigatório desde o quarto ano do curso de preparatório até o terceiro inclusive do curso de Teologia; e no primeiro, segundo e terceiro ano será matéria de exame, assim como para a ordenação de Presbítero (REGISTRO DE ATOS OFICIAIS SEMINARIO, 1902, f.17).

Em São Paulo, os ensinos de canto gregoriano e música sacra perduraram aparentemente até a década de 1960[211]. Não foi possível confirmar se o mesmo ocorreu nas demais dioceses pesquisadas. Independentemente de o mesmo ter ocorrido ou não, fato é que o Concílio

---

[209] Texto original: "In Seminariis instituandur scholae cantus gregoriani et musicae sacrae (4) neque desint lectiones de arte sacra et archeologia christiana (1), de Actione Catholica (2) et de Actione Sociali (3)".

[210] A prescrição de que o ensino de música sacra fosse ministrado nos seminários foi reafirmada por Pio XI na Constituição Apostólica "*Divini Cultus*", de 1928 e na Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*", de Pio XII, datada de 1955.

[211] O autor deste trabalho teve acesso a um boletim de notas do seminário quando de sua atividade como organista. O documento pertencente ao padre não foi trazido ao trabalho como fonte por ser pessoal do clérigo. Neste boletim de 1963 foi possível observar que a disciplina música sacra se encontrava riscada a tinta e em seu lugar constava a disciplina de Hebraico. Questionado a respeito, o padre mencionou que neste período o ensino de música deixava o currículo obrigatório dos seminaristas em razão das mudanças do Concílio Vaticano II.

Vaticano II teve impacto sobre este aspecto da formação do clero. Segundo a Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*",

> Dê-se grande importância nos Seminários, Noviciados e casas de estudo de religiosos de ambos os sexos, bem como noutros institutos e escolas católicas, à formação e prática musical. Para o conseguir, procure-se preparar também e com muito cuidado os professores que terão a missão de ensinar a música sacra.
> Recomenda-se a fundação, segundo as circunstâncias, de Institutos Superiores de música sacra. Os compositores e os cantores, principalmente as crianças, devem receber também uma verdadeira educação litúrgica (SACROSANCTUM CONCILIUM, 1963, §115).

Apesar destas diretivas, a ausência do caráter normativo inerente ao *motu proprio* de Pio X permitiu interpretações diversas da Constituição *Sacrosanctum Concilium*, mormente tendo conduzindo ao declínio da formação gregoriana do clero. Isto não significa, entretanto, que muitos sacerdotes não tenham se ocupado da música, mesmo após o Concílio Vaticano II, nas mais variadas formas de expressão e estilos. Cita-se como exemplo os seguintes compositores (alguns deles, regentes de coro): padres Ney Brasil (SC), Geraldo Valente Villas Bôas (AL), os frades capuchinhos Fulgêncio Monacelli (AM) e Gregório de Protásio Alves (MS), o ex-capuchinho Gil de Roca Sales (RS), dentre tantos outros. O caso do ex-padre – para alguns, padre casado[212] – Reginaldo Veloso (PE) merece destaque por sua expressividade dentro de uma proposta estética que alinhava o canto pastoral aos princípios da canção de protesto latino-americana e aos princípios de inculturação da liturgia. Mais voltados aos palcos, aos meios de comunicação e ao canto solista ou com banda de música, citam-se os padres cantores Zezinho, Antônio Maria, Marcelo Rossi etc.

Antes do Concílio Vaticano II, merecem destaque os seguintes clérigos compositores e/ou regentes de coros: os franciscanos seculares Basílio Röwer (RJ), Pedro Sinzig (RJ) e Bernardino Bortolotti (SC), o capuchinho Theodoro Serravalle Carda (BA), o beneditino dom Plácido de Oliveira, o verbita João Batista Lehmann, dentre tantos outros. Dom Plácido de Oliveira, osb não apenas compôs obras corais, como também preparou a orquestração de sua *Missa "Santa Maria de Belém"* (OLIVEIRA, 1952) e regeu a orquestra e o coro durante o VI Congresso Eucarístico Nacional, realizado em 1952 na capital paraense[213].

Fato marcante de finais de século XIX e primeira metade do XX foi a presença de três arcebispos músicos: o de Belém, dom Antônio de Macedo Costa[214] (1830-1891) – envolvido

[212] É passível de discussão, neste caso, se uma vez ordenado, o padre deixa de ser padre por ter optado pelo casamento.
[213] A partitura orquestral autógrafa se encontra no Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, na Pasta de d. Plácido de Oliveira.
[214] "D. Macedo Costa era baiano, tendo nascido em Maragogipe a 7 de agosto de 1830. [...] Gostava de tocar piano e diz-se que compunha cânticos e hinos tão belos 'que imprimiam aos ouvintes, ora o maior recolhimento,

na *Questão Religiosa* –, o de Natal, dom Marcolino Esmeraldo de Souza Dantas (1888-1967) e o de Vitória, dom João Batista da Mota e Albuquerque (1909-1984). Enquanto os dois primeiros foram compositores, o último parece ter sido instrumentista e colecionou partituras de música litúrgica. Os acervos dos dois últimos arcebispos encontram-se respectivamente nos arquivos eclesiásticos de suas arquidioceses[215].

Do padre ao povo, as determinações do Concílio Vaticano II acerca da participação ativa dos fiéis na liturgia figura como seu principal florescimento, donde se desdobraram as modificações na Oração Eucarística – que se tornou efetivamente responsiva – e a ampliação do uso do vernáculo nas missas. Há de se notar, contudo, que a participação dos fiéis na missa poderia ocorrer – ainda que de modo limitado, se comparada ao presente – por meio dos *scholae cantorum*, no caso dos homens e, universalmente, por meio do cantochão:

> Para que os fiéis tomem parte mais activa no culto divino, deve-se restituir ao povo a parte que lhe compete no canto gregoriano. É muito necessário, com efeito, que os fiéis assistam às cerimónias sagradas – mesmo às procissões formadas do clero e das associações – não como estranhos e mudos espectadores, mas verdadeiramente compenetrados da beleza da Liturgia. Ora isto sucederá se eles cantarem alternadamente com o sacerdote ou com a «Schola», segundo as normas prescritas. Assim se evitará que o povo, ou não responda, ou responda apenas com um murmúrio em voz baixa e ininteligível, às orações comuns recitadas em língua litúrgica ou vulgar (Constituição Apostólica "*Divini Cultus*", §16, n.XI in CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p.29).

Outro meio eficaz para tal participação foi o canto religioso popular em língua vernácula que poderia ser utilizado nas missas não-solenes, conforme foi apresentado no segundo capítulo desta tese. Seu uso foi ampliado pela Encíclica "*Mediator Dei*" de Pio XII, de 1947, e com a ampliação do uso da língua vernácula pelo Concílio, o canto dos fiéis se tornou a regra.

Interessa agora a representação de passado empregada nos discursos pós-conciliares para estimular a produção de um novo repertório, essencialmente uníssono – mais próximo, como já foi dito, da Nova Canção – no qual a assembleia tivesse absoluta primazia. O recorte do passado está no paleocristianismo, mesmo que figurando tal representação de passado como uma *Era de ouro* ou um *momento de fundação*:

---

ora o mais impulsivo entusiasmo'. Como apreciador da música, e instruído nas disposições do *Motu proprio*, decidiu restaurar a dignidade da prática da música no coro da Catedral, reformar o ensino da música no Seminário e dar maior esplendor às celebrações festivas de sua Sé. Compôs, com efeito, vários hinos, ainda hoje populares no Pará, entre os quais 'Ó Jesus, Salvador amável', cantado nas procissões religiosas e cuja melodia transcrita a seguir, conhecemos da tradição oral" (SALLES, 1980, p.146). A parte da clara confusão temporal feita por Salles em relação ao *motu proprio*, parece provável que Macedo Costa estivesse totalmente a par das discussões sobre a restauração da música sacra que se processavam na Europa e que se alinhasse às propostas restauristas, uma vez que estas se adequariam à rua postura notoriamente ultramontana.

[215] Parte do acervo de dom João Batista da Mota e Albuquerque se encontra na biblioteca do Instituto de Teologia e Filosofia da Arquidiocese de Vitória.

> Se começarmos a percorrer os Evangelhos, especialmente o de Lucas, que forneceu as referências elementares para a constituição do Ano Litúrgico, e avançarmos pelas Cartas de Paulo até chegarmos ao Apocalipse de João, logo nos surpreenderemos com a abundância e a beleza de textos poéticos. Estes, com certeza, provieram da rica experiência litúrgico-musical das primeiras Comunidades e marcaram significativa presença na tradição litúrgica da Igreja até hoje, tanto na Liturgia das Horas quanto na celebração da Ceia do Senhor e dos demais Sacramentos [...] (CNBB, 1976, §94).

Este argumento – utilizado até hoje – pode ter levado a uma inversão do princípio da hierarquia a ponto de as partes de canto que competiam exclusivamente ao sacerdote terem passado para a assembleia de fiéis. Tal ruptura se evidencia, por exemplo, no texto inicial do *Gloria*, "*Gloria in excelsis Deo*": se as composições pré-conciliares iniciavam a partir do texto "*et in terra ax hominibus...*", nos cantos pastorais, "Glória a Deus no céu" sempre é cantado coletivamente. Ao se observar o contexto no qual a Igreja Católica se insere ao templo do Concílio, fica evidente que a tradição paleocristã foi resgatada com um objetivo: o de diminuir aspectos identitários do catolicismo em relação ao protestantismo. Segundo Juliano Dias (2011), o período foi marcado por tentativas de aproximação com o protestantismo, numa proposta ecumênica que ainda fosse capaz de garantir a primazia do bispo de Roma. Neste cenário, a simplificação da oração eucarística foi capaz de diminuir as questões dogmáticas divergentes entre católicos e protestantes. Igualmente, o canto uníssono em vernáculo com intensa participação da assembleia, mais do que reforçar um passado ideal, reforçaria um passado comum, aceito igualmente por católicos e protestantes. Os efeitos deste discurso parece ter sido mais radical, entretanto, entre os católicos, uma vez que entre os protestantes tradicionais a prática de música coral é identitária.

Apesar de a prática dos coros paroquiais ter caído em desuso em grande parte das paróquias em razão da mudança nas metas musicais (AMSTALDEN, 2001), determinadas paróquias ainda conseguiram mantê-los. Não foi encontrado qualquer dado quantitativo neste sentido, mas ainda que existisse, ele seria pouco confiável por pelo menos duas razões: muitos coros passaram a cantar em uníssono, reforçando a assembleia e a partir das fontes por eles utilizadas não seria possível distinguir tal prática do canto de solistas; e também porque parte razoável do repertório utilizado por estes coros pode se encontrar ainda em fase corrente nas paróquias, ou em posse dos regentes[216].

Finalmente, cabe salientar que composições e algumas iniciativas – nacionais e estrangeiras – desenvolvidas na década de 1960 foram fundamentais para determinar a mudança de perfil da

[216] Observou-se em pesquisa de campo que quando tal situação se configura não é rara a resposta negativa das paróquias sobre a existência de acervos musicais, uma vez que o repertório pertence aos regentes e não a elas.

prática coral ou do papel do coro na liturgia. Exemplo disto foi a criação da *Association Saint-Ambroise* para o canto do povo, na França, em 1967, pelo padre e compositor David Julien (1903-2003). Foram editores de seu periódico, *Eglise Qui chante*, dentre outros: Joseph Gelineau, Michel Wackenheim, Claude Rozier e Yves Calvez. No Brasil, a grande difusão da versão traduzida dos salmos musicados por Gelineau (1964; 1967) e a clara semelhança entre suas publicações e as fichas de canto pastoral (CAMS-RJ, 1966) desenvolvidas a partir da década de 1960 apontam para um alinhamento a esta tendência. Obras para coros uníssonos alternados com a assembleia também marcaram o período: *Missa "Vaticano II"* de Luigi Picchi (1966), para coro popular a uma só voz formado pela assembleia dividida em dois coros e celebrante, e a *Missa "Cristo Rei"* de Furio Franceschini, para coro uníssono são dois exemplos de composições que ainda procuraram conservar os coros paroquiais na década de 1960. Podem ser citados nesta linha os compositores Osvaldo Lacerda, Ney Brasil, Almeida Prado, José Acácio Santana, Fulgêncio Monacelli, dentre outros.

3.2 ESTILOS DE INTERPRETAÇÃO

3.2.1 O cantochão restaurado e as tradições locais

Se foi clara a incidência das distintas formas de controle das práticas musicais sobre as agremiações responsáveis pela prática musical, este controle também se estendeu à maneira de executar o repertório. O trabalho de paleografia musical iniciado pelos monges beneditinos de Solesmes, que teve inegável impacto no desenvolvimento da restauração musical católica que haveria de ser oficializada no *motu proprio* foi um exemplo disto. As discussões que envolveram o ritmo livre gregoriano – se prosódico ou musical – não fixaram apenas uma forma de transcrever modernamente a notação neumática, mas uma forma de interpretar o gênero musical como um todo.

Nas palavras de dom José Gajard, osb (apud MOURA, 1934, p.119), após um período de "decadência" do cantochão, foi-lhe resgatado "o brilho primitivo" graças aos "árduos e perseverantes trabalhos dos Beneditinos de Solesmes, notadamente de D. Pothier e de D. Mocquereau". Gajard destacou no trabalho de Solesmes:

> FIDELIDADE À INTERPRETAÇÃO TRADICIONAL, conservada nos mais antigos manuscritos e frisando em suas minúcias a expressão a dar; tradição

> universal que se encontra igualmente em todos os países do Ocidente; tradição primitiva segundo todas as verossimilhanças, vem de Roma e remonta à própria época de S. Gregório (Gajard apud MOURA, 1934, p.130).

Tais estudos paleográficos procuraram restituir ao cantochão, portanto, um caráter de originalidade a partir de procedimentos científicos. Longe da fluidez da transmissão oral ao longo de séculos, restaurou um modelo pretensamente mais legítimo, que foi oficializado por Roma. Tal oficialização representou a instituição de um modelo para comunidades que não necessariamente o executavam conforme este ideal de caráter historicizante. Como toda meta musical, o modelo interpretativo – normativamente controlado por meio de disposições que exigiam a restauração dos livros de canto gregoriano – não escapou de críticas daqueles que teriam convivido com outros processos de transmissão. Prova disto foi a entrevista concedida pelo cardeal Domenico Bartolucci (1917-2013)[217] à revista *Disputationes Theologicae*:

> [Pucci Cipriani e Stefano Carusi:] Maestro, será necessário conceder aos difamadores da Missa antiga que ela não é "participada"…
> [Bartolucci:] Não digamos disparates! Conheci a participação dos tempos antigos tanto em Roma, na Basílica, como no mundo, como aqui abaixo no Mugello, nesta paróquia deste belo povo, um templo povoado de gente cheia de fé e piedade. O domingo, nas vésperas, o sacerdote poderia se limitar a entoar o "Deus in adiutorium meum intende" e logo pôr-se a dormir sobre o assento… os camponeses continuariam sozinhos e os chefes de família teriam pensado em entoar as antífonas.
> [Cipriani e Carusi:] Maestro, que papel teve a música neste processo [de reforma litúrgica que culminou com o Concílio Vaticano II]?
> [Bartolucci:] Teve um rol importante por várias razões. O melindroso cecilianismo, ao qual certamente Perosi não foi alheio, introduziu com seus ares pegadiços um sentimentalismo romântico novo, que nada tinha a ver com aquela densidade eloquente e sólida de Palestrina. Certas extravagâncias de Solesmes haviam cultivado um gregoriano sussurrado, fruto também daquela pseudo restauração medievalizante que tanta sorte teve no século XIX. Difundia a idéia da oportunidade de uma recuperação arqueológica, tanto na música como na liturgia, de um passado distante do qual nos separavam os assim chamados "séculos obscuros" do Concílio de Trento… Arqueologismo, em suma, que não tem nada a ver com a Tradição e que quer restaurar o que talvez nunca existiu. Um pouco como certas igrejas restauradas em estilo "pseudo-românico" por Viollet-le-Duc. Portanto, entre um arqueologismo que queria remeter-se ao passado apostólico, prescindindo dos séculos que nos separam deles, e um romantismo sentimental, que despreza a teologia e a doutrina numa exaltação do "estado de ânimo", se preparou o terreno para aquela atitude de suficiência com relação ao que a Igreja e nossos Padres nos haviam transmitido.
> [Cipriani e Carusi:] O que quer dizer, Monsenhor, quando ataca Solesmes no âmbito musical?

[217] Um fato curioso sobre Bartolucci –nomeado cardeal por Bento XVI, em 2010 – é que este esteve no Brasil antes do Concílio Vaticano II como membro de uma comissão julgadora: "Monsenhor Domenico Bartolucci – florentino – chegou ao Rio vinte e quatro horas depois do maestro Bernál Jimenez do qual falamos ontem. Ele também é participante do júri que escolherá a música para o Hino Oficial do 36º Congresso Eucarístico Internacional. Ele é bem moço, de aspecto franco e simpático [...] É diretor da Capela Liberiana e vice-diretor da Capela Sistina, substituindo assim o maestro Lorenzo Perosi. [...] A antiga Escola romana [polifonia clássica] parece reviver nas suas palavras. Monsenhor Bartolucci quer uma música sacra máscula, solene, grandiosa, quase continuando a alma daquele Palestrina do qual está ocupando o lugar na Liberiana" (CRÔNICA MUSICAL, 1954, p.86). Note-se que seu posicionamento acerca da participação dos fiéis e da "pseudo-restauração medievalizante do cantochão", em 2010, reflete suas mesmas convicções desde a década de 1950.

> [Bartolucci:] Quero dizer que o canto gregoriano é modal, não tonal; é livre, não ritmado, não é "um, dois três, um dois três"; não se devia desprezar o modo de cantar de nossas catedrais para substituí-lo com um sussurro pseudo-monástico e afetado. Não se interpreta um canto do medievo com teorias de hoje, mas se o toma como chegou até nós; ademais, o gregoriano sabia ser também canto do povo, cantando com força nosso povo expressava sua fé. Isso Solesmes não entendeu, mas tudo isso seja dito reconhecendo o grande e sábio trabalho filológico que fez com o estudo dos manuscritos antigos (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]).

Nas críticas de Bartolucci – sucessor de dom Lorenzo Perosi na Capela Sistina –, fica evidente a tensão entre a memória restaurada tecnicamente, portadora de alguma objetividade histórica, e uma espécie de protomemória interpretativa legada por tradições locais, e considerada mais autêntica por seus defensores (segundo Candau, o "didatismo genuíno" da tradição). A figura escolhida por Bartolucci para atacar as restaurações estilisticamente "ideais" – ainda que os resultados da restauração não tenham existido no monumento histórico – não poderia ter sido mais emblemática: Viollet-le-Duc, que propôs na arquitetura o mesmo modelo de "restauração ao arquétipo" (VALOIS, 1965) dos beneditinos de Solesmes para o cantochão. A restauração técnica da memória musical, ao ser legitimada como modelo interpretativo oficial caracterizou, portanto, relações de poder, que se estenderam do âmbito das edições musicais ao da própria interpretação: em pesquisa de mestrado sobre Furio Franceschini no acervo particular de seu filho, Manoel Antônio Franceschini, Manoel citou repetidas vezes a existência de uma "mãozinha de prata" que se encontraria no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Esta mãozinha seria encaixada na ponta de um bastão usado pelos mestres-de-capela da Sé paulistana para a execução do cantochão. Quando de sua investidura no cargo, Furio Franceschini teria abolido seu uso e buscado implantar a execução a partir do modelo restaurado em Solesmes. Tal tentativa teria gerado animosidades com os cantores, razão pela qual o mastro italiano teria ido estudar com o próprio Dom Mocquereau, restaurador do gênero. Apesar de não encontrado o objeto no acervo do museu, fato é que o curso foi realizado e Franceschini tornou-se correspondente de Mocquereau[218]. Conforme notícia publicada no periódico da diocese de Goiás, *O Lidador*:

> Desejando o Exmo. e Revmo. Sr. Arcebispo de São Paulo ver o Canto Litúrgico inteiramente restabelecido em seu arcebispado, mandou o maestro Furio Franceschini, à Europa, com o objetivo de permanecer na Abadia Beneditina de Solesmes, ora em Wight, que atualmente é o centro artístico e científico de todo esse movimento que agita o mundo, no que se refere a questões de Música Sacra (MUSICA SACRA, 1910, p.2).

Se o estranhamento que o processo "arqueológico" de resgate de um modelo de interpretação musical de passado há muito interrompido poderia ensejar a interpretação de uma tradição

[218] As cartas se encontram na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo sido traduzida parte delas por Aquino (2000) em sua tese de doutorado.

inventada (HOBSBAWM, 2002), não é possível perder de vista que todo resgate memorial acompanhado de um compartilhamento carrega em si os interesses do presente, tendo em si, portanto, algo de inventado (CANDAU, 2011): o modelo de canto proposto em Solesmes era atemporal e radicalmente diferente do canto secular, ideal, portanto, para revestir o gênero musical oficial da Igreja Romanizada, que rompia com a modernidade.

Mesmo com o Concílio Vaticano II, o cantochão não caiu em completo desuso, tendo parte do clero conservado o costume de cantar as melodias que lhe compete, ainda que com *tonus rectus* para o texto em vernáculo. Outros casos de manutenção do gênero de forma mais ampla podem ser visto entre os monges beneditinos dos mosteiros de São Paulo e Rio de Janeiro, que conservam a língua latina na maior parte dos ritos e em outros mosteiros brasileiros (Salvador, Brasília, Ponta Grossa e outros) onde houve adaptação das melodias para textos em língua vernácula. Ainda, entre grupos como o coral gregoriano de Santos-SP e os meninos cantores de Petrópolis o gênero é utilizado, bem como entre os Arautos do Evangelho. Em todos estes casos, o modelo de interpretação adotado foi aquele estabelecido a partir das pesquisas de paleografia musical dos monges de Solesmes, apontando para a manutenção deste resgate "científico" do passado.

3.2.2 Modelos de interpretação

Não apenas o cantochão teve que obedecer a um modelo normatizado de interpretação, mas também a polifonia moderna. Paralelamente à canonização de um modelo sacro "autêntico", deveria se operar um esquecimento dos modelos considerados profanos. Entre os princípios gerais do *motu proprio*, estava a santidade, segundo o qual a música deveria "excluir todo o profano não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §2). Apesar de ser uma prescrição vaga, se comparada às determinações acerca da composição, dela se apreende que a execução que se aproximasse do modo operístico de cantar (*bel canto*) e se afastasse do modelo gregoriano reconstituído em Solesmes seria considerada profana. O trecho apresentado a seguir pode ajudar a ilustrar o que seria uma execução profana, inclusive na seleção do repertório:

> Agora, direi duas palavras às pessoas encarregadas de engrandecer a majestade do culto externo com as harmonias solenes do órgão, e com os estrondosos coros das orquestras.
> Não ei se a vós me deva dirigir; não sei se é incompetente a citação, que vos faço a este tribunal; mas Deus me livre de supor que vos obrigaram a fazer das teclas de um órgão, ou das chaves de uma flauta, um bem desnecessário incentivo para a falta de respeito nas Igrejas. [...]

> Sim! Eu elevarei o meu espírito até onde suba o vôo da minha fé; mas calai esse órgão profano, que me verte o fel das mundanidades na alma, que eu preciso erguer do lamaçal da terra! Calai esta orquestra ruidosa e festival, que me arrebata o espírito nas suas notas, pedidas ao risonho passatempo de um teatro lírico!
> A hóstia consagrada, a divindade real de Jesus Cristo, ergue-se veneranda nas mãos do levita, sobre as multidões que se prostram! Eu quero recolher-me no seio da minha alma; quero meditar profundamente nas palavras – *corpo, sangue, alma e divindade de Nosso Senhor Jesus Cristo, tão real e perfeitamente como está nos céus!* E, contudo, reluto, com minha fraqueza, porque me é impossível cerrar os ouvidos a um *coro de Macbeth*, que o órgão me recorda, – a uma ária de *Hernani*, com que o órgão tenta afervorar a minha oração ao Cordeiro de Deus!
> Calai, pois, o vosso órgão, inocentes instrumentos do mal! Dai-nos a toada melancólica e religiosa de nossos templos, mais velhos que *Verdi* e *Donizzetti*! Sacrificai esse vão desejo de ostentar progresso na música de Igreja, porque a Igreja saiu civilizada das mãos de Jesus Cristo, ele repele a si a nesga de mundo profano, que lhe quereis, à força, cerzir nas suas vestes solenes! (CASTELLO-BRANCO, 1865, p.121-122).

Este trecho de *Horas de paz: escritos religiosos*, de Camilo Castelo Branco permite observar que a música operística tomava conta literal ou estilisticamente dos templos, se apossando inclusive do instrumento que viria a ser declarado aquele oficial da Igreja Romana. A literatura é um dentre os caminhos possíveis para a investigação das práticas musicais católicas em comparação às normas. Tal caminho foi pouco explorado nesta tese em razão do tempo disponível para sua realização. Apresenta-se, contudo, alguns exemplos de crítica musical aos quais se teve acesso por meio de fontes secundárias:

> Um pouco chistosa, mas verdadeira, é a descrição de semelhante "estilo" feita, há [algum] tempo, nas colunas de um jornal da Capital. Diz o articulista: "Às vezes está a gente querendo elevar o pensamento a Deus, quando rompe do coro um *Qui tollis* que nos faz lembrar o tenor delambido aos pés da prima dona. E depois de uma cadência deliqüescente, segue um *Quoniam* furioso despertando a idéia de um barítono armado de punhal para perturbar a entrevista. ... Depois de tais Glórias em cinco atos, segue-se um panegírico" (RÖWER, 1907, p.99).

Há ainda um trecho escrito pelo Visconde de Taunay e que foi citado pelo monsenhor Schubert que talvez dê a dimensão da prática musical, mesmo em face do controle normativo da interpretação musical:

> O DOMINUS DEUS é um dueto cuja beleza foi traduzida com sentimento religioso por Mme. Candida Vianna e pelo Professor Carlos de Carvalho. O QUI SEDES é um solo de baixo em que predomina o elemento decorativo; mas a melodia principal é singela e de bonito corte, e podia facilmente ser acentuada e evidenciada, eliminando-se com vantagem aquele excesso de ornamentação (SCHUBERT, 1980, p.25).

No plano das normas, as instruções da Sagrada Congregação dos Ritos detalharam ocasiões nas quais poderiam ser utilizados ou não instrumentos musicais além do órgão, ou mesmo quando nenhum instrumento deveria ser empregado nos serviços litúrgicos, mas não se ocuparam da maneira de executar vocalmente ou instrumentalmente as músicas. Há em Röwer (1907, p.119-127), contudo, uma explicação sobre o profano na maneira de tocar

órgão: este deveria ser "manejado como órgão e o piano, como piano", ou seja, sem o uso de arpejos, apojaturas resolvidas por nota superior[219], outras ornamentações e no caso do harmônio, sem o uso exagerado do registro *expression*. A classificação de alguns instrumentos como profanos – piano e percussão, principalmente – apontam para uma noção de sagrado por alteridade: o que fosse utilizado na música secular correria sério risco de não ser aceito nos templos. Como o autor desta tese observou em um trabalho sobre a Congregação Cristã no Brasil (DUARTE, 2015d), a noção de profano não foi exclusivamente católica, mas compartilhada de modo muito semelhante por esta denominação protestante. Ao contrário da Congregação Cristã no Brasil, o catolicismo romano não conservou estas noções de maneira estanque, mas passou por mudanças de metas musicais, o que implicou uma revisão da taxonomia dos elementos profanos, sobretudo após a década de 1970. Em *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*:

> [...] A classificação de instrumentos em sacros e profanos depende da relação sócio cultural/psicológico mutável quanto ao tempo (na História) e quanto ao lugar (nas culturas diversas) (cf. SC 12). Se um instrumento consegue integrar-se na liturgia, ajudando-a e exprimindo-a melhor, especialmente pelo acompanhamento do canto, este instrumento torna-se sacro, participando da sacralidade da liturgia (IV ENMS) (CNBB, 1976, §2.2.4).

Além da assimilação de timbres diversos do órgão, outra característica que aproximou a música católica da canção de protesto foi a questão rítmica. Se foi considerada um avanço em termos composicionais, no documento citado acima, em finais da década de 1990, esta questão se revelou ainda um desafio em termos interpretativos. Ante as considerações que seguem de *A música litúrgica no Brasil*, é possível afirmar a existência de um modelo interpretativo pós-conciliar no qual o ritmo deveria ser valorizado:

> Na última década, surgiram cantos que correspondem mais à índole própria das diversas regiões e comunidades, significando um avanço no processo da inculturação, quanto aos textos, às melodias, aos ritmos e instrumentos. [...]
> O cantar das assembléias demonstra, não raro, grande pobreza rítmica e contrasta com a riqueza de ritmos da música brasileira. E nem poderia ser diferente, pois mesmo aqueles cantos que, por sua natureza, são portadores de ritmo bem marcante e característico, cantados sem o devido acompanhamento instrumental, terminam na vala comum da mesmice arrastada e entediante. [...]
> Muitas missas, transmitidas pela televisão e pelo rádio, são pobres e não edificam os telespectadores e ouvintes, devido à deficiente qualidade musical, por conta de escolha não criteriosa dos cantos e a má qualidade na interpretação vocal e/ou instrumental (CNBB, 1998, §18-34).

A leitura integral deste documento revela um paradoxo em relação ao discurso identitário para o qual a música autóctone deveria colaborar e a linguagem utilizada: se por um lado as

[219] Sergl (1999, p. 223-235) incluiu os arpejos e as apojaturas resolvidas por nota superior entre as características da música sacra operística.

práticas musicais e religiosas pré-conciliares foram taxadas como opressoras, o tom de crítica musical assumido neste estudo revela uma linguagem aparentemente aberta, mas que quando analisada, não se revela menos autoritário. O fato não deve ser estranhado: o ato de determinar metas pressupõe que as pessoas que deverão cumpri-las não são legítimas o suficiente para decidir a partir de suas necessidades. Em outras palavras, ainda que apresentado em forma de estudo, o documento da CNBB evidencia mais uma vez relações de controle de um nível de especialistas sobre os demais (relação de poder).

O último ponto que se destaca em relação aos modelos interpretativos diz respeito à difusão do repertório através dos meios de comunicação. Tal difusão engloba o repertório em si, mas também do modo de cantar, de tocar ou de falar o texto do que será cantado durante a execução em si[220]. O estudo desta difusão se revela um interessante tema de investigação, mas excede os limites deste trabalho, pois adentra o campo da tradição oral e exigiria ferramentas próprias para a análise das performances.

3.3 INTERPRETAÇÃO INSTRUMENTAL E ARRANJOS

3.3.1. Instrumentos e grupos instrumentais na legislação pré-conciliar

Dentre todas as questões passíveis de constatação de divergência entre as representações ou metas e as práticas musicais, a seleção do repertório (tema que será abordado no próximo capítulo) e os grupos instrumentais que se constituíram localmente foram as mais recorrentes.

A proibição às bandas, ao piano e aos instrumentos de percussão por Pio X foi reiteradamente abordada ao longo desta tese. Entretanto, pouco se falou até aqui acerca do Concílio Plenário Brasileiro, que parece ter tido impacto relativamente profundo nas práticas musicais[221]: simples coincidência, esquecimento natural com o decurso tempo, ou impacto das resoluções deste Concílio, fato é que na década de 1940 os últimos resquícios de práticas musicais

[220] Esta última é uma prática comum por parte do padre cantor Marcelo Rossi e que remete aos cantores de música popular em grandes shows. Este modelo midiático parece ter se difundido entre diversas bandas ligadas à Renovação Carismática Católica.

[221] Diferentemente de um Concílio ecumênico, como foi o Concílio Vaticano II, um concílio plenário é realizado localmente e sua conclamação não é necessariamente feita pelo pontífice romano, mas requer um a presença de um representante seu para que possa ser realizado. O emprego da língua latina na redação das metas definidas no Concílio Plenário Brasileiro foi alvo de críticas, pois dificultou sua interpretação e seu cumprimento (Dom Pedro de Antonio Marchetti Fedalto in SCHERER, 2014, p.11).

associadas à ópera parecem ter sido esquecidos em praticamente todo o Brasil.

Além de reafirmar a proibição à música teatral e sinfônica (*Appendix*: *De cantu et musica sacra*, n.364 in CONCILIUM PLENARIUM BRASILIENSE, [1940], p.162), as disposições quanto às bandas de música eram claras, reafirmando o *motu proprio* e proibindo, inclusive, a participação dos grupos que tomavam parte em cultos de outras religiões:

> Grupos musicais, em vulgar, *bandas de música* de igreja no interior e fora dela devem fazer silêncio no momento da consagração; permite-se apenas na igreja os cantos eclesiásticos admitidos por meios legítimos[222].
> Grupos de cantores e músicos que atuam em funções condenadas pela Igreja ou nos cultos de templos hereges não tomem parte nas festas religiosas
> Grupos musicais chamados de *bandas de música*, se tomarem parte nas procissões sacras, não ingressarão na igreja, e executarão músicas sacras instrumentais, e acompanharão os cânticos espirituais prescritos para que o clero cante com o povo.
> Não deverão ser convidados os grupos de músicos que ocasionem a profanação das festas religiosas (CONCILIUM PLENARIUM BRASILIENSE, [1940], p.163-182, n.364,§2-3, n.407,§1-2, tradução nossa)[223].

A proibição às bandas de música foi reafirmada ao longo de décadas, nas mais diversas dioceses brasileiras: Monsenhor Apio Silva (1945), a reafirmou numa carta circular ao clero da Bahia, em 1945, apresentando uma síntese das prescrições do Concilio Plenário Brasileiro e da *Pastoral Coletiva*, de 1911:

> Nesse momentoso documento normativo da música e cântico sagrados [*motu proprio* de Pio X], foi formalmente proibido, nas igrejas, o toque das fanfarras, com os seus instrumentos fragorosos ou inconvenientes ao recinto sagrado, como tambores, bombos, campainhas etc.
> Seguindo as prescrições de Pio X, a *Pastoral Coletiva* de 1911 preceitua: "É proibido às bandas de música tocar dentro das igrejas. Fora delas, são permitidas nas procissões, contanto que os músicos se comportem com respeito e edificação cristã e se abstenham de executar composições profanas e ligeiras. Fica absolutamente proibida nas igrejas a execução vocal e instrumental de trechos de ópera ou de músicas teatrais... Tais são, em geral, sinfonias, overtures, ou composições semelhantes que costumam ser executadas em nossas igrejas no princípio e no fim das funções solenes."
> O mesmo se entenderá a respeito das marchas nupciais e árias de ópera tocadas ou cantadas por ocasião dos casamentos.
> O Concílio Plenário Brasileiro renova em dois decretos especiais a mesma formal proibição: "Sejam afastadas da igreja as bandas de música e guardem absoluto

[222] "Declaração do Cardeal Gaspare Carpegna, Vigário de Roma (20 de Agosto de 1692)[: ...] 2. Sua Santidade permite, contudo, que durante a Missa (na Elevação) e durante a exposição do Santíssimo Sacramento, e de modo a estimular a devoção e a fé, certos motetos sejam cantados, retirados dos hinos de São Tomás, ou certas antífonas retiradas do Breviário Romano ou do Missal nos ofícios ou na Missa em honra do Santíssimo Sacramento, mas sempre com a condição de que as palavras não sejam mudadas" (in THE WHITE LIST OF THE SOCIETY OF ST. GREGORY OF AMERICA, 1954, p.4)

[223] Texto original: "[n.364] §2. Musici concentus vulgo *bandas de música* ab ecclesia arceantur, et extra eandem tempore consecrationis omnio sileant; permittatur tantummodo in ecclesia canticus ecclesiasticus legitimis instrumentis suffultus. §3. Coetus cantorum et musicorum , qui functionibus ab Ecclesia reprobatis vel ritibus in haereticorum templis intersint, in festis religiosis partes ne habeant. [407] §1. Concentus musici vulgo bandas de música nuncupati, si sacri processionibus intersint, ecclesiam ne ingrediantur, et in itinere sacras symphonias exsequantur, atque sonum intermittant ut clerus cum populo psalmus hymnosque praescriptos canat. §2. Ne invitentur concentus musici, qui occasionem praebent festa religiosa profanandi".

> silêncio durante todo o tempo da consagração. Se porventura acompanharem as procissões, não devem entrar na igreja". [...]
> E, para que chegue ao conhecimento de todos os fiéis e interessados, mandamos aos Revmos. Párocos e Reitores de igrejas façam afixar esta Circular em lugar patente nas igrejas, depois de lida à estação na missa conventual (SILVA, 1945, p.44).

Pio X ampliou o quadro dos instrumentos admitidos no culto na Encíclica "*Annus qui*", de Bento XIV apoiado em uma prerrogativa de "decisão pessoal livre" que é o cerne de qualquer *motu proprio* redigido por um pontífice. Enquanto Bento XIV (Encíclica "*Annus qui*", de 1749) admitia somente o órgão, instrumentos de corda friccionada e fagote, Pio X admitiu também os instrumentos de sopro, desde que conservassem o caráter de acompanhamento do órgão. Segundo Bendix (apud BUCKLEY, [1971], p.273), ao mesmo tempo em que as determinações que se apoiam no costume são legitimadas pela tradição, existe uma prerrogativa de "decisão pessoal livre" dos líderes para as inovações, garantindo assim a eficiência do tipo weberiano tradicional nas relações de controle social. Note-se, entretanto, que o diálogo com a tradição legitimou tal morfogênese já em um ambiente de relações do tipo racional-legal. Este ambiente se caracteriza pela riqueza de detalhes contidos nas normas, que permite um controle mais eficiente por parte dos órgãos censores. Pio X revelou ter consciência, entretanto, de que seria impossível nomear todos os instrumentos que poderiam representar alguma profanação ao sentimento religioso dos templos. Assim, ao redigir o parágrafo a seguir, o pontífice abriu precedente para interpretações:

> É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes[224].
> É rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro [...] (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §19-20).

Na *Circular ao Episcopado Paulista*, de 27 de novembro de 1942[225], houve uma interpretação bastante abrangente dessas proibições de Pio X:

> Cumpre evitar, quanto possível, nas igrejas, a admissão de outros instrumentos, que, seja quais forem, sempre dão à Casa de Deus ares profanos. Em caso, porém, de necessidade, admite-se o violino, violoncelo, rabecão, contra-baixo; tolerando-se as flautas, oboés, clarinetes e fagotes, suposto contudo, que esse acompanhamento instrumental se conforme com o estilo grave e ligado do órgão.
> São absolutamente proibidos: piano, bandolim, violão, bombos, pratos, saxofones,

[224] A versão em italiano – língua da redação do documento – disponível no site do Vaticano se revela igualmente vaga em relação aos instrumentos de percussão: "*19. È proibito in chiesa l'uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili*".

[225] Transcrita em um periódico destinado ao clero baiano, a Circular foi tratada como "norma diretiva e interpretação segura", que apesar de não se destinar ao clero baiano, poderia ser seguida por ele. Tal tratamento remete aos tribunais seculares, que por meio de súmulas, decisões vinculantes e jurisprudência tornam garantem certa uniformidade das decisões. Não há de se negar, portanto, o caráter racional-legal que rege as relações de controle no sistema religioso neste período.

> bombardinos, baixos de metal, flautins, tambores, chocalhos, instrumentos pesados de metal e todos os que, por fragorosos, são indignos do lugar sagrado (Circular ao Episcopado Paulista apud PINHEIRO, 1945, p.58).

O idioma em que foi redigido o *motu proprio* e da linguagem utilizada podem suscitar, entretanto, interpretações diversas. Os *strumenti a fiato* são traduzidos para português como "instrumentos de sopro", mas podem representar, em italiano, uma classe específica destes instrumentos: os *strumenti a fiato propriamenti detti* são os instrumentos de madeira, ao passo que os *strumenti a bocchino* (de bocal) são os metais (trompete, trombone, tuba, bombardino etc.). Esta hipótese – que não pode ser comprovada – suscita em dúvida quanto à proibição de saxofones na *Circular ao Episcopado Paulista*[226]. A questão do tímpano se revela ainda mais controversa, do ponto de vista técnico-musical: os instrumentos fragorosos e estrepitosos poderiam ser traduzidos para o vernáculo como instrumentos ruidosos e estrondosos? Se sim, a linguagem corrente do século XIX em língua portuguesa aponta para a de classificação em instrumentos "ruidosos" aqueles sem altura definida ("desagradáveis ao ouvido"), como atesta o trecho que segue, do *Manual dos compositores, directores de música, chefes de orchestra e de banda militar...*, de François-Joseph Fétis:

> Tem-se muitas vezes emitido a opinião de que a afinação dos timbales [tímpanos] não pode ser senão aproximada, e que seu efeito é mais estrondoso do que sonoro. Donde procede que os têm feito ouvir em acordes onde suas notas não estavam. Esta opinião não é fundada. Aos timbales muito pequenos falta sonoridade e fazem efeito de um ruído surdo, mas quando têm a capacidade necessária, e quando seu timbre é bem construído, tem sons perceptíveis ao ouvido de um músico. Podem as vezes absorver os sons no forte, mas quando os timbales são tocados com doçura, tornam-se desagradáveis ao ouvido se sua afinação não é exata. [...]
> O tambor, instrumento ruidoso e não sonoro, é algumas vezes empregado na música militar, e mesmo na música dramática. Numa marcha ou num passo de dobra [Dobrado? Passodoble?], pode produzir bons efeitos em massa, quando faz ouvir seus rulos fortes. Na música de teatro, o assunto do drama obriga algumas vezes o compositor a fazer ouvir um tambor na orquestra. [...]
> O Bombo é um tambor de grandes dimensões e cujos sons se ouvem longe. Antigamente não o empregavam senão na música militar; mas nestes últimos tempos, os compositores introduziram-no no teatro para marcar a pancada nos efeitos da massa. [...]
> Os pratos são de metal; côncavos no centro, e que se tocam um no outro para tirar um som penetrante que não é agradável ao ouvido. [...]
> Os ferrinhos é uma vara de metal dobrada em forma de triângulos e que se toca com um bocado do ferro para tirar um som bem semelhante ao de uma sineta. Este som não é agradável ao ouvido, de sorte que o triângulo pode-se juntar a todas as afinações (FÉTIS, 1853, p.66-79, §175-187).

Fétis (1853, p.79) especificou ainda mais a função meramente rítmica ou de efeito sonoro que permite diferenciar tímpanos e bombo ao afirmar que "os pratos nunca são separados do

[226] Outras duas hipóteses decorrem daí: 1. A costumeira confusão entre metais e madeiras em razão do material do qual o instrumento é construído, e não seu tipo de embocadura; 2. A intensidade sonora do saxofone, mais próxima dos instrumentos de metal.

bombo, tocam com a mesma parte". Já a possibilidade do uso do tímpano reforçando acordes – ou executando acordes inteiros – foi atestada por Berlioz e Strauss[227]:

> Na Oitava Sinfonia [de Beethoven,] Hans von Buelow usou os tímpanos com pedal para reforçar o baixo audível. [figura: exemplo sonoro]
> Por muitos anos, os compositores aceitaram a impossibilidade de se usar os tímpanos em acordes nos quais aparecessem nenhuma de suas duas notas [dominante-tônica], por conta da ausência de um terceiro tom. Eles nunca se perguntaram se um timpanista não estaria apto a manipular três tímpanos. Então, um belo dia eles resolveram introduzir esta grande inovação depois de o timpanista da Ópera de Paris ter demonstrado não haverem dificuldades. [...]
> É possível empregar tantos timpanistas quanto os tímpanos existentes na orquestra, para produzirem rulos, ritmos e acordes de duas, três e quatro notas, de acordo com o número dos tambores. [...] [figuras: exemplos de acordes inteiros tocados com rulos de tímpanos] (BERLIOZ, STRAUSS, 1991, p.371, tradução nossa)[228].

Se por um lado as instruções papais podem sugerir a ausência de uma terminologia técnica, por outro, não se pode perder de vista que as bases do *motu proprio* foram dadas por acadêmicos e peritos da área de música. Assim, a hipótese de se considerar instrumentos fragorosos e ruidosos somente aqueles sem altura definida poderia ser considerada para fins de interpretação da lacuna deixada pela norma. Outro argumento residiria na explicação dada por Röwer (1907, p.127) sobre a proibição de bandas de música: a causa não estaria no timbre, mas na figuração empregada no acompanhamento "ao modo de fanfarra", "com acordes quebrados". Os tímpanos podem não ser empregados com função rítmica, mas timbrística, como se observa na *Missa "Salve Regina"*, do compositor restaurista Johann Gustav Eduard Stehle (1904), no exemplo 109. Nele, a função do tímpano no trecho acima poderia ser comparada à da pedaleira de um órgão, pois sustentaria notas de altura grave de maneira constante por meio do rulo (*tr.*). O uso do tímpano de reforço aos graves poderia justificar, por exemplo, seu uso na catedral de Florianópolis, quando da execução desta obra (STEHLE, 1945), na década de 1940: ainda que presente na tribuna um órgão, a quantidade de instrumentos de sopro de metal e cordas provavelmente inviabilizaria a audição das notas graves concebidas pelo autor para os tímpanos, além da questão propriamente timbrística.

---

[227] Poder-se-ia alegar então que todos os trechos citados anteriormente associaram os tímpanos à música de teatro. O mesmo também ocorre em relação aos instrumentos de cordas friccionadas e de sopros, em razão da destinação principal dos tratados de orquestração: compositores e regentes de orquestras de teatros.

[228] Texto original: "In the Eighth Symphony Hans von Buelow used the kettledrums with pedals to reinforce the insufficiently audible bass: […] For many years composers complained about the impossibility of using the kettledrums in chords which neither of their two tones appeared, because of the lack of a third tone. The had never asked themselves whether one kettledrummer might not be able to manipulate three kettledrums. At last, one fine day they ventured to introduce this bold innovation after the kettledrummer of the Paris Opera had shown that this was not difficult at all. [...] One may employ as many kettledrummers as there are kettledrums in the orchestra, so as to produce at will rolls, rythms and simple chords in two, three or four parts, according the number of drums".

Ex.109. Trecho do *Credo* da *Preis-Messe "Salve Regina"*, de Johann G. E. Stehle (1904, p.74). Observe-se o tímpano no quinto pentagrama utilizado para reforçar a cadência. Partitura orquestral pertencente ao Acervo Furio Franceschini, recolhido à Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

No Decreto n.º 4226, de 13 de novembro 1908, "*Compostellana*", a Sagrada Congregação dos Ritos e a comissão especial constituída para sua formulação parecem não ter levado em conta toda a argumentação de cunho técnico pertinente ao tema e, em uma resposta de caráter reducionista, resolveu a questão em desfavor do tímpano:

> O atual reverendíssimo presidente da Comissão Diocesana de Música Sacra, constituído pelo Excelentíssimo Reverendíssimo D. Cardeal Martin Herrera y de la Iglesia, arcebispo de Compostela, reverentemente argui a Sagrada Congregação dos Ritos: I. Na música sacra para órgão podem ser admitidas dobras de oboés, clarinetes e trombones? II. Os instrumentos conhecidos como timbales ou tímpanos são tidos como fragorosos e estrepitosos? III. Eles podem ser admitidos no acompanhamento ao canto e na música sacra instrumental?
> E a Sagrada Congregação requisitou, sob ordens do Secretário, um parecer de uma Comissão especial de música e canto, que assim respondeu:
> Para I. É possível tolerar na música instrumental oboés e clarinete, desde que seu uso seja moderado e tenha sido obtida licença do Ordinário.
> Para II. Se aplica o artigo 19 da Instrução Pontifícia *De musica sacra*, de 22 de novembro de 1903 [proibição aos instrumentos fragorosos e estrepitosos no *motu proprio* de Pio X], n.º 4121, bem como o artigo 16 da mesma Instrução.
> Para III. Negado (in RODRIGUES, 1943, p.122, tradução nossa)[229].

[229] Texto original: "Hodiernus Rmus Praeses Commissionis diocesanae de musica sacra, ab Emo et Rmo D. Cardinali Josepho Martin de Herrera y de la Iglesia, Archiepiscopo Compostellano, constitutae, a Sacrorum Rituum Congregatione reverentur expostulavit: I. Na in musica sacra organica admitti possint instrumenta, *oboës*, *clarinettes*, *trombones* nuncupata? II. Na instrumenta, vulgo *timbales* seu *tympanos*, sit habenda uti fragorosa et strepitantia? III. Na eadem permitti possint in musica et orchestra religiosa? Et Sacra eadem Congregatio, ab relationem Secretarii, exquisita specialis Commissionis de musica et cantu sacro sententia, ita

Note-se que não apenas o tímpano foi censurado, mas também o trombone, instrumento de sopro de metal, como foi prescrito posteriormente na *Circular ao Episcopado Paulista*, de 1942, citada anteriormente. Romita (1947, p.241) mencionou que além das flautas, clarinetes e fagotes, a trompa foi admitida[230], mas não trombones ou trompetes; também foram proibidos: harpa, carrilhão, celesta, violão, cítara, pandeiro, tamborim, triângulo, xilofone e os instrumentos semelhantes ao piano: cravo, saltério e virginal. Em nome da identidade da música sacra e de sua alteridade em relação ao secular, a Igreja institucionalizada legou ao esquecimento grande parte dos instrumentos que deveriam ser usados para a louvação divina, descritos no Salmo 150, discurso resgatado em diversos documentos pós-conciliares, inclusive em estudos da CNBB.

Finalmente, cabe salientar que a explicação sustentada por Röwer de que proibição às bandas se devia ao modo de acompanhar "de fanfarra" e não ao timbre não foi unânime entre os especialistas da Restauração musical:

> 220. – *"As bandas sinfônicas (vulgo* bandas de música*) são estritamente proibidas de soarem no templo"* [referência ao §20 do *motu proprio*].
> Este conjunto de instrumentos é composto principalmente de instrumentos fragorosos e sopros de metal. Portanto, temos utilizado um critério negativo na seleção de instrumentos: o conjunto de instrumentos que se aproxime das bandas de música quão difícil é permitir, é melhor rejeitá-los; se imitam as orquestras, podem ser admitidos com as devidas cautelas (ROMITA, 1947, p.242, tradução nossa)[231].

As colocações de monsenhor Fiorenzo Romita revelam uma opção pelo passado conhecido (morfostase) no lugar do risco de contaminação com elementos profanos que a novidade (morfogênese) representava. Tal aversão à novidade pelo risco que esta implicaria se revela tão conservadora, no plano da música, quanto o juramento antimodernista o foi no plano da produção intelectual católica.

---

respondendum censuit: Ad I. Possint tolerari instrumenta musica, oboës et clarinettes; drummodo moderate et obtenta pro quovis opere ab Ordinatio licentia, adhibeantur. Ad II. Provisum est in articulo 19 Instructionis pontificiae *De musica sacra*, 22 Novembris 1903, n.º 4121, et omnio serventur art.16 eiusdem Instructionis. Ad III. Negattive".

[230] A permissão foi dada em resposta da Sagrada Congregação dos Ritos a uma formulação também proveniente de Compostela em ocasião anterior. No Decreto n.4156, "*Compostellana*", de 15 de abril de 1905, as trompas foram admitidas. Foi este decreto que já havia admitido as flautas e clarinetes além dos instrumentos de cordas friccionadas (RODRIGUES, 1943, p.109).

[231] Texto original: "220. – '*Severe prohibetur symphoniacorum catervis (vulgo* bande musicali*) in templis psallere*'. Huiusmodi complexus instrumentorum constituitur praecipue instrumentis fragorosis et inflatilibus aeneis. Habemus igitur criterium negativum in instrumentis seligendis: instrumentorum complexus qui bande musicali proprius accedit quam aegre est permittendus, melius sim reprobetur; contra si orchestra imitetur, sub praedictis cautelis, permitti poterit".

3.3.2. Da norma à realidade

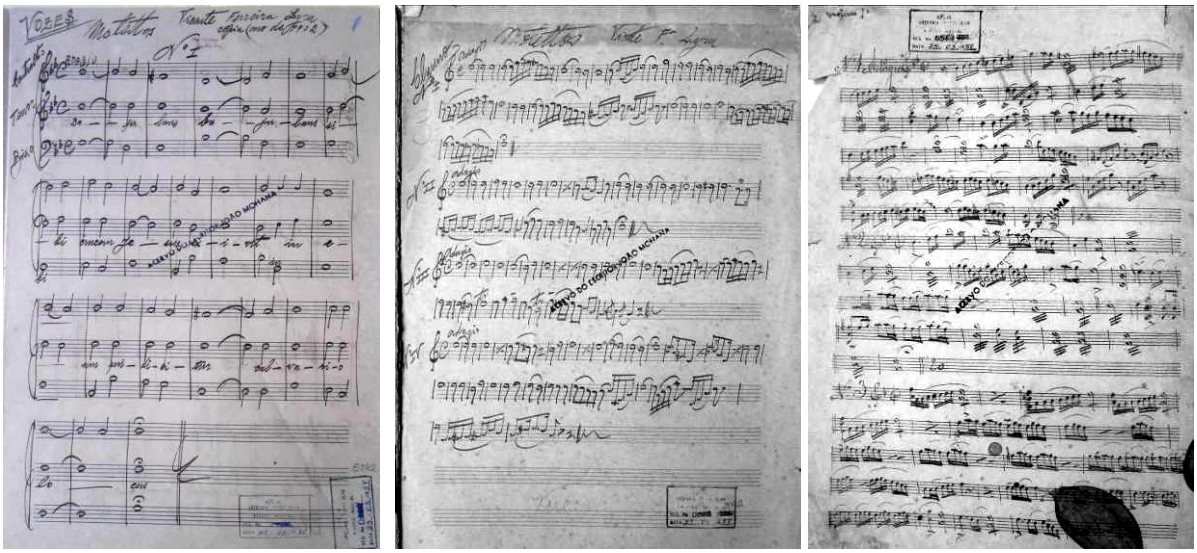
Na via contrária ao posicionamento de Romita, a prática musical desenvolvida nos templos católicos do Brasil incluiu as bandas de música. O texto de Marshall Gaioso Pinto apontou que a passagem das orquestras às bandas se deu, no Brasil, ainda no século XIX:

> O acervo do maestro Balthasar de Freitas é particular, proveniente da cidade de Jaraguá, em Goiás. [...] Os manuscritos datam entre 1836 e o final da década de 1930; grande número de cópias não tem data. Parte substancial de obras do acervo foi copiada mais de uma vez; é possível encontrar casos em que o estilo musical parece incompatível com a data do manuscrito. A análise desses manuscritos revela, nos casos em que uma peça foi copiada mais de uma vez, que essas cópias tendem a apresentar uma adaptação da instrumentação utilizada e, algumas vezes, uma modernização da notação musical. Assim, partes de violino eram reescritas para clarinetes e pistons, e partes de violoncelo ou contrabaixo para helicons e oficleides. Novas partes de trombone e saxhorne eram também criadas com intuito de substituírem as partes de contínuo. Todas essas mudanças parecem refletir uma forte tendência da música no Brasil durante o século XIX: o desenvolvimento das bandas de música. É possível também notar outra influência nos manuscritos do acervo Balthasar de Freitas: o gradual declínio do nível de profissionalismo dos músicos que atuavam nas regiões de mineração. Músicos que não eram mais capazes de se dedicar completamente à atividade musical começaram a reciclar o antigo repertório para poder atender às demandas de seu tempo (PINTO, 2010, p.249).

O resgate ou a manutenção do passado e sua adequação às necessidades do presente são características da memória, como reiteradamente se afirmou nesta tese. Enquanto a norma e os discursos oficiais davam a entender que a desconfiança do catolicismo romanizado em relação a todo tipo de inovação moderna havia chegado também ao território da música sacra, nos templos brasileiros, tais inovações foram gradativamente absorvidas, ao lado, muitas vezes, da preservação de antigas tradições. Exemplo desta situação foi encontrado na cidade mineira de Viçosa, em uma coleção de cadernos de música datados de 1944 com repertório para a Semana Santa. Neste caderno, o repertório executado no Tríduo Pascal só foi copiado para instrumentos graves de metal, revelando que a prática colonial de se executar estas músicas somente com instrumentos graves de corda friccionada foi adaptada à banda de música: baixos em si bemol e mi bemol substituíram violoncelo e contrabaixo. O costume de limitar a instrumentação aos graves e instrumento de teclado (baixo contínuo) foi fruto de uma negociação em relação às determinações papais que se consolidou no Brasil, nos séculos XVIII e parte do XIX: entre o completo silêncio dos instrumentos prescrito pela norma e o uso do instrumental pleno como ocorria no *estilo moderno*, as músicas eram executadas apenas com o *consort* de contínuo. Assim, a protomemória interpretativa colonial foi mantida na prática musical local, adaptando-se às necessidades do presente.

Já no Maranhão, composições de Vicente Ferrer de Lyra (1796-1865) – cantor e compositor da Sé de Lisboa e posteriormente, mestre de capela da catedral do Maranhão em inícios do

século XIX – foram atualizadas através de uma "estilização moderna" (Ex.110), provavelmente realizada pelo copista, no início do século XX (cópias de 1902 e 1904) e recopiada nas décadas posteriores por Pedro Gromwell dos Reis, tendo permanecido na prática musical católica até pelo menos finais da década de 1940[232].



Ex.110. Partitura vocal em *estilo antigo* e partes instrumentais avulsas de *clarino* e violino I, em *estilo moderno* dos motetos de Vicente Ferrer de Lyra (s.d.). Catálogo: 1685/95 – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

Como é possível observar, enquanto as vozes apontam para o *estilo antigo*[233] tipicamente colonial, com notas longas e textura homofônica, os instrumentos revelam uma aproximação do estilo que estava em voga em finais do século XIX, o *estilo moderno*, ou seja, com instrumentos agudos soando e realizando acompanhamento figurado. Analisando a situação pelo viés da memória, é possível afirmar que a obra ainda se legitimava na identidade coletiva na década de 1940, mas desde o início do século XX houve uma adaptação aos referenciais estéticos do presente. Igual tratamento parecem ter recebido os motetos compostos por seu contemporâneo, o maranhense Francisco Libânio Colás (1830-1885), mais tardio do que Ferrer de Lyra[234]. Neste caso, a atualização estilística teria sido realizada por seu conterrâneo Anônio Rayol (1855-1905)[235]. Os motetos foram recopiados por Pedro Gromwell dos Reis em

[232] Na última página da parte de harmônio lê-se: "cópia de Pedro Gromwell dos Reis 17/1/49 (Roma Velha – 18)". O "18" pode se referir ao endereço de Gromwell ou à data da primeira cópia.

[233] As partes vocais são estilisticamente muito semelhantes àquelas dos livros de Paixões da Catedral do Maranhão, compostas (ou recopiadas) por Ferrer de Lyra em 1844. Cópias digitais destes livros se encontram no Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugenio Veiga da Universidade Católica de Salvador.

[234] O caso dos motetos de Colás se mostra mais delicado quanto à afirmação de que tenha sido concebido em *estilo antigo*, por se tratar de um compositor atuante já na segunda metade do século XIX. A discrepância entre as partes vocais e instrumentais sugere tratar-se, entretanto, do referido procedimento de atualização estilística.

[235] Na capa da parte de baixo vocal lê-se: "Mottêtes a três vozes Flauta Violino Fagotto Basso | Franco. L. Colás | Basso | Propriedade de Antonio Rayol". E com outra tinta: "orchestrado por Antº. Rayol". O conjunto de cópias de Rayol conta com as partes de Tenor, Baixo vocal e Soprano. No mesmo conjunto há indícios que reforçam a possibilidade de atualização estilística, como uma parte avulsa de "Soprano – aliás contralto".

março de 1939. Este conjunto é ainda mais interessante, pois além da parte vocal de tenor recopiada, há uma parte de 2º violino, uma de contrabaixo e uma redução para *harmonium* (com o texto das partes vocais). A parte de 2º violino indica a provável existência de um 1º violino, que provavelmente teria figuração mais complexa – com maior figuração – do que a do segundo. Não é possível afirmar que Colás tenha composto para o efetivo instrumental descrito na capa da parte de baixo vocal copiada por Rayol ou se o fez somente para vozes, mas ainda que tenha empregado tais instrumentos, a característica das linhas vocais ainda é semelhante à do *estilo antigo*, com notas longas, predominância de intervalos diatônicos e poucos saltos, ao passo que a parte instrumental copiada por Gromwell já revela figuração de caráter *concertato* (Ex.111).

Ex.111. Compassos iniciais motetos de Colás. Partes de soprano, em *estilo antigo* – cópia de Antonio Rayol – e de 2º violino, com acompanhamento figurado – cópia de Pedro Gromwell (COLÁS, [19--]). Obra catalogada sob o número 0511/95 e recolhida ao Arquivo Público do Estado do Maranhão.

O exemplo de manutenção "atualizada" do passado aproxima os motetos de Vicente Ferrrer de Lyra – e talvez os de Libânio Colás – do campo da criação, uma vez que houve a composição de partes instrumentais, configurando um arranjo moderno do repertório colonial. No campo da instrumentação ou orquestração – com pequenas adaptações aos instrumentos –, os exemplos são absolutamente recorrentes em acervos brasileiros e revelam as mais diversas formações instrumentais, muitas delas divergentes das metas da Igreja institucionalizada. O costume colonial de se produzirem cópias manuscritas para os instrumentos – e não raro, para vozes – foi preservado, mas estas passaram a ser realizadas a partir de partituras impressas para canto e órgão, muitas vezes de origem europeia[236]. Esta foi a situação preponderante na maior parte das igrejas católicas no Brasil, na Restauração musical, como se verá agora.

[236] Em alguns acervos, os originais impressos foram preservados, em outros tantos, tão somente as cópias, sendo possível formular duas hipóteses: ou os originais sequer chegavam às igrejas ou eles pertenciam aos organistas – aos regentes eventualmente – e por isto não se encontram nos acervos das igrejas.

O acervo da Catedral de Manaus revela a prática cotidiana de música instrumental: foram encontradas partes instrumentais de instrumentos de cordas friccionadas (sem viola), de flauta, e de piston (trompete). Existem partes para cordas e piston, por exemplo, da *Missa* "*Te Deum Laudamus*" de Perosi[237]. Além de Perosi, nomes de outros compositores recorrentes em acervos durante a Restauração musical foram encontrados no acervo: Palestrina, Pedro Sinzig, Basílio Röwer, João Batista Lehmann, Haller, Francisco Tavoni, Ravanello e até mesmo Lambillotte[238]. Outros nomes menos recorrentes também apareceram: John Wiegand, Henn du Mont (*Credo, Missa Real*), A. Hellá (*Messa de Sta. Cecilia*, parte de piston), Julian Vilaseca (Missa Coral "Pio X"[239]) e Vicenz Goller. Em uma parte de 1º violino da *Missa in honorem B. V. M. de Loreto*, de Goller é possível ter noção do conjunto atuante na Catedral: "Vozes 1, 2, 3, 4, Violino, Clarinetti, Cello, Baixo, Orgel". O conjunto de cópias da *Missa a Três Vozes* de Francisco Tavoni é o que se preservou mais completo: flauta em Dó, violinos I (2 cópias) e II (3 cópias), violoncelo, contrabaixo e piston em si bemol[240]. Por fim, a *Missa "Salve Regina"*, de Johann Gustav Eduard Stehle presente em Manaus e em outras três igrejas (uma matriz e três catedrais) permitiu que se comparasse as distintas adaptações da mesma obra aos grupos locais (DUARTE, 2014a): enquanto na Catedral de Manaus apenas duas partes de contrabaixo e partes vocais sugerem a incompletude em relação ao efetivo instrumental mencionado, na Catedral de São Paulo, a opção do mestre de capela Furio Franceschini parece ter se limitado aos instrumentos de Cordas. Na catedral de Florianópolis, a orquestra conforme pensada por Stehle, com cordas, trombones, tímpano e órgão foi reproduzida. Em Pindamonhangaba-SP, o efetivo instrumental foi muito maior, tendo sido produzidas partes de fagotes, saxofones e outros instrumentos que não se encontravam na partitura original.

A pesquisa de campo na região Norte não revelou manuscritos ou impressos de música litúrgica nos estados de Roraima, Tocantins, Acre e Amapá. No Amapá, há indícios, entretanto, de que as bandas de Mestre Oscar (maestro Oscar Santos)[241] e da Guarda Territorial[242] teriam tomado parte em cerimônias religiosas. Em Rondônia, foi encontrada

[237] Anotações manuscritas de datas de dois copistas na parte de piston (copistas diversos daquele que escreveu a parte) sugerem que esta tenha sido utilizada em pelo menos três ocasiões, no ano em que a cópia foi feita, em 1937 e 1952.
[238] *A Maria Imaculada*, canto religioso popular adaptado de uma melodia de Lambillotte.
[239] A anotação "Cópia de Nair Alves Ferreira 27/10/937" revela que a cópia foi feita em Manaus, uma vez que o nome da copista é recorrente em outras partes.
[240] A maior parte das cópias é datada de 1939, mas há também algumas da década de 1940.
[241] O acervo pertencente ao maestro encontra-se hoje com sua neta, Lúcia Uchôa, docente da Universidade Federal do Pará. Não foi possível procurar tal material, pois se encontrava em Belém. Quando o autor desta tese soube a localização, não mais teve como retornar a esta cidade.
[242] Segundo Inspetor Ringo, ex-membro da Guarda Territorial – que voltou a participar da mesma, após um decreto recente de reativação –, o repertório da banda teria se perdido definitivamente ou parte dele poderia ter

cópia de apenas um conjunto de partes instrumentais, de um dobrado composto em homenagem ao primeiro bispo de Porto Velho[243]. Os manuscritos originais teriam pertencido à banda da Guarda Territorial, que costumeiramente tomava parte nas cerimônias religiosas. Sobre Porto Nacional, antiga capital do Tocantins, pouco se sabe dos aspectos musicais envolvidos na intensa atuação dos frades e freiras dominicanos na região:

> A chegada dos primeiros dominicanos a Porto Imperial ocorreu em 1886, sendo eles: Fr. Gabriel Devoisin, Fr. Michel Berthet, Fr. Domingos Nicollet e o irmão leigo Fr. Afonso Valsechini.
> Esses religiosos logo empreenderam incursões às aldeias indígenas, fundaram escola primária e banda de música, iniciaram a construção do templo e do convento e colaboravam na imprensa local. Alojaram-se em uma casa cedida pela mitra à Ordem, em usufruto perpétuo. A 20 de maio de 1887, a Província de Toulouse reconhecia oficialmente o convento de Santa Rosa de Porto Nacional. [...]
> As principais obras dos dominicanos(as) em Porto Nacional foram: em primeiro lugar, a instalação do convento, que ocorreu no ano seguinte à sua chegada, através do qual logo adviriam outros resultados práticos, como a abertura de uma escolas primária e secundária, ensino de música, e as desobrigas em toda a região. [...]
> Esta descrição mostra o esforço dos moradores em tornar o mais belo possível o cortejo religioso e, de certa forma, evidencia o espírito de cooperação, pois a ornamentação era feita com a colaboração de todos. A presença de instrumentos musicais também era comum em tais comemorações, sendo quase todos eles fabricados pelos moradores locais, como afirma Fr. Audrin, "esse instinto artístico revela-se ainda na destreza de muitos em tocar instrumentos fabricados por eles próprios, com os limitados recursos de que dispõem: gaitas, flautins violas, bandolins e violinos." [...]
> A festa de maior importância para qualquer cidade é a do seu padroeiro(a). A padroeira de Porto Nacional é Nossa Senhora das Mercês, que é comemorada no dia 24 de setembro. No periódico *O Incentivo*, de 1902, encontra-se detalhada descrição da festa da padroeira. As novenas começavam no dia 15 de setembro e culminavam com as comemorações do dia 24. Nesse dia, pela manhã havia a missa cantada, à tarde procissão, e à noite sermão e benção do Santíssimo Sacramento. (OLIVEIRA, 1997, p.78;97;129-130).

No Pará, Vicente Salles recolheu fotocópias do manuscrito da *Missa Solene à N. S. Santana*, de João Valente do Couto (1985). Lê-se na capa da partitura: "Executada com orquestra e coral, no dia 26 de julho de 1985 na Igreja de N. S. Santana, padroeira de Igarapé-Miri [(PA)]. Regência de R. Araujo Pinheiro". A formação instrumental é um misto de orquestra e banda, e foi disposta na partitura dos mais agudos para os graves: voz (uníssono), flautas, violinos, clarinetes, trompetes, viola, bombardino e contrabaixo. João Valente do Couto (1875-1938) viveu em Igarapé-Miri, no período de transição entre a técnica compartilhada (música sacra operística) e a Restauração musical. Na *Missa Solene à N. S. Santana* – composta em 1912 – se revelam claramente os referenciais da Restauração: apesar da formação instrumental proibida pelo *motu proprio*, é possível perceber o uso dos instrumentos para simples

---

sido levado para o Rio de Janeiro, após um confronto armado. Ainda de acordo com o inspetor, a banda se apresentava cotidianamente (segundas, quartas e sextas-feiras) no coreto em frente ao Forte de São José de Macapá. No forte há uma foto da banda com seu uniforme branco, para este tipo de apresentação.

[243] Em exposição no Museu da Catedral Sagrado Coração de Jesus de Porto Velho, em um anexo do templo.

sustentação do canto e linha vocal (uníssono) sem ornamentação ou grandes saltos. Sua banda teve atuação religiosa e secular, contrariando os preceitos de alguns defensores da Restauração musical católica, mas inserindo-a certamente entre a grande maioria das bandas brasileiras da primeira metade do século XX:

> Segundo Soares (2001): "Havia na cidade uma banda de Música criada e regida pelo maestro João Valente do Couto, que executava não só música profana nos bailes e festas de ancião, como também música sacra, no coral das igrejas de Santana e Nossa Senhora da Conceição que ainda existia nessa época" (CULTURA MIRIENSE, 2015).

Não é possível ter certeza se a instrumentação foi alterada pelo copista, Sgt. Aquino, para sua execução, em 1985, mas não se revela muito diferente das cópias recolhidas por Salles da *Ladainha* (novena completa) de Couto (1947) copiada na década de 1940 – 1º violino, flauta, 1ª clarinete, saxofone alto, piston, trombone, contrabaixo – ou das cópias da *Novena n.º 8* (COUTO, [194-]), provavelmente da mesma década[244]: flauta, clarinetes I e II (em dó), clarinete (em si bemol), alto (em mi bemol), piston (em si bemol), bombardino, violinos, contrabaixo e 1ª voz.

Ainda no Pará, em Santarém, Nina (2015) relatou o florescimento de bandas na primeira metade do século XX, dentre as quais, Sinfonia franciscana, fundada por frei Ambrósio Philipsenburg, ofm[245], em 1918, e dirigida por Luis Bonifácio da Silva Barbosa[246]. O grupo teve este nome até 1935, passando a atuar por apenas mais um ano com o título de Filarmônica Santa Cruz, sob a regência de Wilson Fonseca. Foi Philipsenburg quem fundou o coro da Catedral de Santarém (Fig.4), em 1936[247].

No programa de concerto de vinte e cinco anos do coral da catedral é possível conhecer parte da história do grupo instrumental e do coro, o repertório executado e até mesmo realizar a comparação entre as normas oficiais e a adaptação à realidade na questão dos coros mistos:

> Era dia 24, dia de festas marianas, e a apresentação se fez, na parte da manhã, com a missa gregoriana "De Angelis" e à noite, em festiva ladainha, enriquecida por pequena orquestra, formada de marianos. Eis como o jorna local "O Mariano", de 31-5-36 (n.º11), registrou o acontecimento: "*... às 8,30, precisamente, teve início a Santa Missa, cantada pelo corpo de cantores da Congegação que, não obstante ser a primeira vez, saiu a contento.*" E mais adiante: "*A noite foi celebrada a esperada*

[244] As marcas d'água nas diversas cópias manuscritas (copistas diversos) das fabricantes de papel *Continental Bond* e *Vera Cruz* sugerem, por aproximação ao que se observou em outros acervos, a década de 1940.
[245] Ordem dos Frades Menores – franciscanos.
[246] Fotos da agremiação podem ser vistas na dissertação de Nina (2015, p.40).
[247] O coro foi fundado como "Círculo de cantores" da Congregação Mariana de Moços de Santarém, confirmando a hipótese de Basílio Röwer (1907) sobre a eficiência de se recrutarem nas associações de leigos os cantores. O "Corpo de Cantores da Congregação Mariana" – como era inicialmente chamado – foi ensaiado por uma religiosa, irmã Úrsula Luttig e posteriormente assumido por frei Edmundo Bomkosch, ofm, que chegara a Santarém para substituir Philipsenburg.

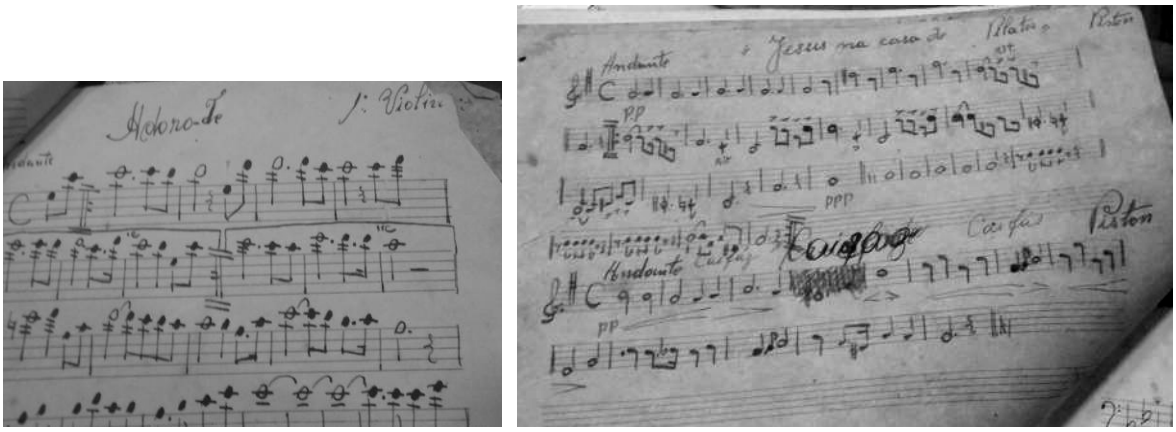
> *ladainha, cantada pelos marianos. Foi a nota culminante do dia. O consórcio Joaquim Toscano, o melhor tenor de nossa terra, cantou com muita alma a célebre Ave Maria de Gounod*" (Na época a obra de Gounod era tolerada em cerimônias religiosas). "*A orquestra composta de Wilson Fonseca, órgão; Antônio Anselmo de Oliveira, violino; Pedro Santos, flauta; Perylio Cardoso, baixo; e Euclides Ramos, piston, concorreu grandemente para maior brilhantismo desse ato religioso*". [...]
> E conduziu-se com tal entusiasmo que, para a festa mariana realizada a 6 de dezembro daquele ano [1936, frei Edmundo Bomkosch, ofm], organizou esplêndido coral misto, tão ao gosto da época, para isto juntando ao grupo mariano as moças do Orfanato Santa Clara. Vale a pena recordar que, para melhor efeito, fez o coral apresentar-se acompanhado de "grande instrumental", conforme vê-se noticiado no "O Mariano", de 29-11-36 (n.º 17), em nota sobre o programa para as festas daquele dia: "*... Às 8 horas, missa solene cantada pelo Corpo de Cantores da Congregação Mariana de Santarém, acompanhada a grande instrumental, obedecendo a regência de Frei Edmundo O.F.M., atual diretor-interino da Congregação. É a primeira missa no gênero que os jovens cantores marianos vão cantar, mas estamos autorizados a asseverar que nada deixará a desejar, estando à altura de um grande coral. A orquestra, caprichosamente selecionada, concorrerá grandemente para o bom êxito da missa. Está assim constituída: Antônio Anselmo de Oliveira, Ubirajara Fona, Firmo Sirotheau e Iracema Sirotheau, violinos; Pedro Santos, flauta; Wilson Fonseca e Perylo Cardoso, baixos; Daniel Cardoso Melo e Hilario Gentil e Silva, clarinetes; Eucides Ramos, piston e Adalgiso Paixão, celo*[sic]". Essa "primeira missa no gênero" é a "Missa Quarta" de Michaele Haller [... que] era um arranjo para quatro vozes mistas. [...]
> Até então o Corpo de Cantores só se exibia, quer isoladamente, quer em conjunto com as órfãs do Santa Clara, nos dias de festa da Igreja e da Congregação Mariana. Pois cabia às internas do Santa Clara, cantar nas missas paroquiais dos domingos. Entretanto, por sugestão do Frei Pio Johanleveling O.F.M. [...] aceitou o Corpo a incumbência de cantar, todos os Domingos, a Santa Missa de 5 horas da madrugada. Para tal [...], foram os cantores divididos em duas turmas [...]
> Decorridos alguns domingos, tal era a animação dos jovens cantores, que resolveram fundir as turmas [...] E este, que nessa fase vinha sendo apresentado sem o acompanhamento do harmônio, passou a sê-lo, a partir de 31-7-38, ficando a execução do instrumento a cargo do jovem Wilde Fonseca.
> No ano de 1942 sofreu o Coro uma reorganização e passou a chamar-se *Coro de Santa Cecília*, em substituição ao antigo nome (CÔRO DA CATEDRAL DE SANTARÉM, 1951, f.2v-3).

Esta descrição traz ainda uma informação interessante acerca do repertório: na década de 1930, a *Ave Maria* de Gounod não era proibida, mas o era na década de 1950. A hipótese mais provável é a de que o Concílio Plenário Brasileiro tenha reforçado as prescrições do *motu proprio*, endurecendo a censura às obras cujo estilo remetesse aos teatros.

Fig.4. Corpo de cantores da Congregação Mariana, primeira metade do século XX (in CÔRO DA CATEDRAL DE SANTARÉM, 1951, f.2).

Como se vê, a orquestra era um misto entre as orquestra de cordas e banda de música. Constata-se, no Estado do Pará, que a maior partes das bandas teria se dedicado ao repertório secular. Em seu livro *Sociedades de Euterpe*, Salles (1985, p.105-106) aponta que o coro e a Orquestra da Sé de Belém foram desfeitos no final da década de 1920, tendo a prática sido preservada nas cidades de Cametá, Bragança e Santarém. Destacou ainda o papel pedagógico das bandas nas cidades do interior e lamentou a dificuldade de se manter agremiações musicais corais e instrumentais, "a principal manifestação da pedagogia musical missioneira", quando da redação de seu livro, na década de 1980.

Na região Nordeste, na cidade de São Luís-MA, a coleção de João Mohana revela não apenas o uso de orquestra com tímpanos no século XX (partitura no segundo capítulo da tese), mas também que a prática de grandes efetivos instrumentais era comum não apenas na Catedral da cidade, mas também nas igrejas de Nossa Senhora dos Remédios, de São Pantaleão e outras. Ademais, os *entre-actos religiosos* mencionados no segundo capítulo desta tese são a prova cabal da prática de música instrumental nos ritos religiosos. Já no Rio Grande do Norte, não é possível fazer semelhante análise, uma vez que o acervo recolhido ao arquivo arquidiocesano era pessoal de Dom Marcolino Dantas e remete – provavelmente, de modo exclusivo – ao tempo em que este atuou como professor de música no Seminário da Bahia. Partes instrumentais recolhidas à Sociedade Filarmônica de Sergipe (SOFISE) sugerem a presença de instrumentos em templos católicos de Aracajú no passado (Ex.112).



Ex.112. Partes avulsas de piston e 1º violino de repertório litúrgico (diversas músicas), fotografadas na Sociedade Filarmônica de Sergipe (SOFISE). Material não datado e sem procedência identificada. Arquivado na caixa n. 14: "partituras quase inúteis / Música".

A presença de agremiações instrumentais nos templos aumenta consideravelmente quando se pensa nos interiores de Sergipe, em cidades como Laranjeiras, onde ainda hoje a novena é acompanhada de pequena orquestra, e Itabaiana, cidade da banda mais antiga do Estado, Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, que teria surgido como orquestra de música sacra

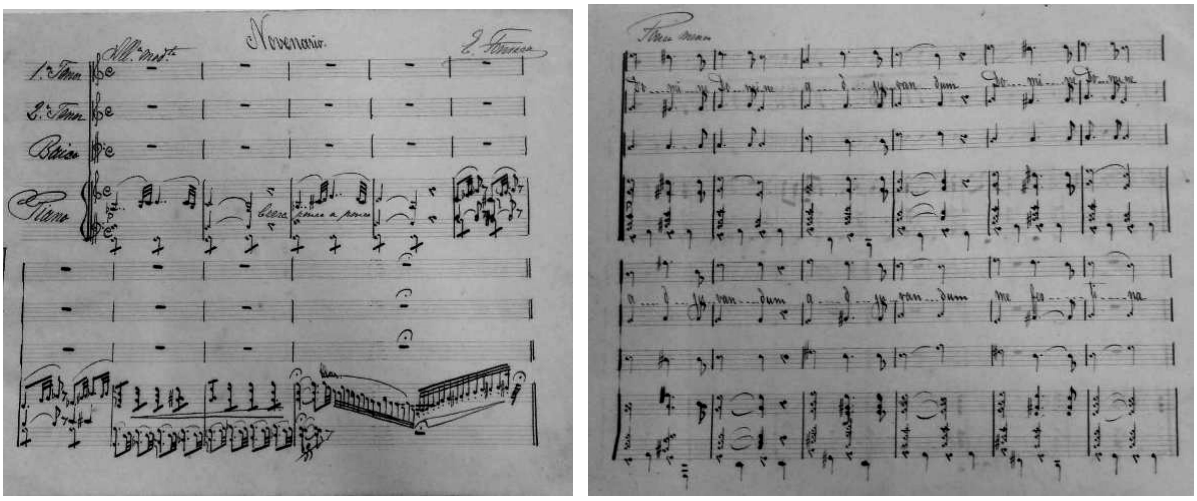
no século XVIII. Saber em que medida tal agremiação tomou parte nos serviços litúrgicos católicos no século XX dependeria do acesso ao seu acervo de manuscritos, o que não foi possível durante a pesquisa de campo.

Em Pernambuco, o acervo de Jaime Diniz – recolhido ao Instituto Ricardo Brennand – revela a presença de grupos instrumentais durante o século XX em algumas localidades, como Araruna (PB?): cópias de uma *Missa do Carmo* (cod.0222.019), de autoria não identificada feitas em de 1932 com partes de flauta, contrabaixo em mi bemol, contralto em mi bemol, 1º e 2º soprano (ANÔNIMO, *Missa do Carmo*, [18--], 1932). Neste acervo, diversas cópias da *Missa n.º 1*, a três vozes, de Francisco Libânio Colás (cod.0169.004) apontam para possibilidade de manutenção desta obra na prática musical do Nordeste[248], bem como para a presença de grupos instrumentais servindo tomando parte das missas[249]. Cópias da *Missa Azul* de Furio Franceschini[250] sem indicação local suscitam duas possibilidades: a de que Diniz as tenha recebido diretamente do compositor ou que a missa tenha sido executada em Pernambuco. No mesmo acervo, longe dos referenciais restauristas das obras de Franceschini, o *Novenário*, de Euclides Fonseca (1907) foi escrito para ser executado na Igreja de Nossa Senhora do Terço de Recife por três vozes masculinas com acompanhamento de piano. A escrita é claramente pianística (Ex.113) e tem uma introdução que evidencia o virtuosismo do intérprete, remetendo claramente à prática musical dos teatros, em lugar da simples função de sustentar o canto, que competiria ao órgão, de acordo com o motu proprio de Pio X. Além do piano, constam da instrumentação do *Novenário*: flauta, 1º e 2º clarinetes, fagote, piston em si bemol, tombone em dó, tímpanos, 1º e 2º violinos, viola (violeta) e contrabaixo.

[248] Há uma indicação de local "São Miguel", em um conjunto de partes, mas não é possível saber se era relativa a uma cidade ou a uma igreja.

[249] Parte de 1º soprano e baixo de finais do século XIX (cópia e propriedade de professor Trajano F. N. de Barcelos); parte de órgão, de 1891; partes de 1º e 2º soprano, baixo e órgão, em outubro de 1900; parte de trombone, em janeiro de 1907 ("pertence a Manoel Américo, cópia de Firmino Xavier"). Por outro lado, o modo como Diniz teria recolhido o material e as cópias encontradas sugerem uma possível confusão de fundos, refutam a hipótese de continuidade: na parte de 1º violino lê-se "Cópia de J. M. Corrêa e pertence ao mesmo | Goyania 10 de Abril de 1917". Um conjunto de cópias somente com uma parte de trompas e um segundo, trompas, 1º e 2º violinos e contrabaixo – ambos provavelmente do século XX – parecem refutar igualmente a referida hipótese (COLÁS, [189-]; [19--]).

[250] Estas cópias se encaixam no padrão corrente no Brasil: juntamente com o original impresso da obra, há partes de homens (2º coro uníssono, uma vez que Franceschini compôs para dois grupos), 1º e 2º violinos e violoncelo (FRANCESCHINI, [19--]). O uso exclusivo de instrumentos de cordas friccionadas ocorreu na sé de São Paulo, quando da atividade de Franceschini. Como as partes instrumentais não têm datação ou local indicado, podem ter vindo juntamente com a partitura.



Ex.113. Início do *Novenário*, de E. Fonseca (1907, f.2-3v.). Partitura para vozes e piano pertencente ao Acervo Padre Jaime Diniz (cód. 0352.51), recolhido ao Instituto Ricardo Brennand.

O uso do piano juntamente com outros instrumentos de banda ou orquestra também se insinua em partituras da Coleção João Mohana, no estado do Maranhão. A clara proibição ao uso do piano parece ter sido ignorada inclusive na iconografia, como se observa a seguir.

Fig.5. Pintura no coro da Catedral de São Luís-MA, de 1954. Fotografia nossa. Note-se a presença de um piano no lugar que seria convencionalmente ocupado pelo órgão.

Em João Pessoa não foi encontrado material musical suficiente para dimensionar a prática de música instrumental. Partes avulsas de canto, trompa e outras instrumentais não identificadas de novenas recolhidas ao Centro de Documentação e Pesquisa José Siqueira[251] não permitem uma análise mais profunda, pois a ausência de datação nas mesmas cria dúvidas se teriam sido produzidas anterior ou posteriormente ao *motu proprio*.

[251] Partituras acondicionadas na pasta *Diversos*. Nesta mesma pasta há um caderno de manuscritos copiado em 1931, que pertenceu ao Coro da Catedral de João Pessoa. Foi a única fonte musical relativa à catedral encontrada, uma vez que o arquivo arquidiocesano e a própria catedral não possuem materiais a ela relativos. No arquivo da Cúria há ainda um grande livro de cantochão impresso e um livro de partituras editado por José Siqueira. Algumas partituras na pasta Diversos apresentam, entretanto, o carimbo de Domingos de Azevedo Ribeiro, autor do livro "João Pessoa e a música", publicado na década de 1970.

Apesar de a pesquisa de campo em mais de vinte igrejas de Salvador não ter logrado êxito, o acervo recolhido ao Centro Cultural dos Capuchinhos nesta cidade revela razoável quantidade de fontes musicais do século XX, destacando-se as composições do frade capuchinho Theodoro Serravalle Carda, publicadas na Bahia, na década de 1950: *Missa "Si quaeris Miracula"*, para três vozes desiguais (CARDA, 1953) e a *Missa "Mater Pietatis"*, a duas vozes desiguais (CARDA, 1952). A *Missa "Mater Pietatis*, apesar de publicada com capa impressa, tinha todo o seu conteúdo manuscrito. Nela, há partes instrumentais de flauta, clarinetes, piston em si bemol, 1º e 2º violinos, viola, violoncelo e contrabaixo em dó. A *"Si quaeris Miracula"* tem as mesmas características, em termos de publicação, e contém formação semelhante, além de uma parte de oboé. Assim, é possível afirmar que na Bahia também se preservou a prática de conjuntos orquestrais durante a restauração musical, porém estes estiveram mais próximos do referencial orquestral do que das bandas.

No Arquivo Histórico Municipal de Salvador / Fundação Gregório de Matos também foi encontrado um caderno de manuscritos com composições de L. Silvany ([19--]), dentre as quais uma *Ave Maria* a três vozes, um *Tantum ergo* a duas vozes iguais e um Hino religioso a duas vozes, todos com acompanhamento de 1º e 2º violinos, violoncelo e harmônio. Há ainda *Santa Cecília*, hino em língua vernácula para duas vozes e acompanhamento de cordas friccionadas – inclusive viola – e piano. Este último não parece ter sido composto para fins litúrgicos. No mesmo arquivo, manuscritos do *Hino do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional*, do padre jesuíta Luis Gonzaga Mariz (1954) aponta mais uma vez para a prática de música orquestral nos grandes congressos eucarísticos: do mesmo modo que o arranjo da *Missa "Santa Maria de Belém"* do beneditino dom Plácido de Oliveira (1952), a missa composta por Mariz foi apresentada em uma versão para canto e órgão e outra orquestral, para flautas, oboés, clarinetes em si bemol, fagotes, trompas em fá, trompetes em si bemol, trombones, 1º e 2º violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, com todas as partes de sopros realizadas por dois instrumentos. Há também uma versão para banda, para flautim e requinta, clarinetes, saxofones soprano, alto e tenor, pistons, trompas em mi bemol, trombones (em 3 partes), 1º e 2º bombardinos, contrabaixo em dó e bateria. As duas versões no mesmo manuscrito sugerem que nestas ocasiões não parecia vigente a oposição entre orquestra e banda ou que a primeira fosse usada durante a missa e a segunda, em procissões ou serviços não-litúrgicos. As duas versões se encontram no exemplo a seguir.

Ex.114. Compassos iniciais do *Hino do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional*, de Mariz (1954, f.1-4), nas versões para orquestra e banda. Partitura recolhida ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador – Fundação Gregório de Matos (FGM).

Ainda em Salvador, no livro de tombo da Igreja de Nossa Senhora da Penha (1923, f.7), tem-se a notícia da participação da "philarmonica Recreio de S Braz" em uma procissão realizada em 1922, na qual "ouvia-se as mais harmoniosas e belas marchas e [...] uma marcha compacta de povo [...] entoava hinos sem cessar".

Ainda no Nordeste, há vestígios de intensa prática musical com banda de música em serviços religiosos católicos na cidade de Oeiras-PI[252], como atestam cópias da primeira metade do século XX localizadas no acervo da banda desta cidade. Igualmente, há indícios da presença de bandas nas igrejas de Crato-CE e Penedo-AL, apesar de não terem sido encontradas fontes que comprovassem tais práticas.

No Arquivo Público de Alagoas, uma parte de flauta de um *Stabat* a três vozes (ANÔNIMO, *Stabat* in CARMO, [19--], folha avulsa) aponta para os arranjos orquestrais ou de banda na música litúrgica deste Estado; neste mesmo arquivo, um *Tantum ergo* para "orquestra" de saxofone, 1º e 2º violinos, baixo, violoncelo, piston e órgão de João Ulysses ([19--]) também sugere que tenha sido composto e executado em Alagoas na primeira metade do século XX.

Pouquíssimas fontes musicais foram encontradas em pesquisa de campo em Cuiabá-MT, Corumbá-MS e Campo Grande-MS, mas algumas fotos da capital matogrossense dão algumas

[252] A Banda Santa Cecília de Oeiras conserva até o presente o costume de acompanhar as procissões de passos e do Senhor morto, na Semana Santa.

pistas sobre a ocorrência de bandas de música: a presença da banda militar em meados do século XX, no Congresso Eucarístico de Cuiabá, e outra, de 1947, na qual se observa as campânulas dos sopros, ao fundo de uma procissão com o Santíssimo Sacramento (Fig.6).

Fig.6. Fotos "290 – Foto Chau – Cuiabá, 1947 – Dom Francisco de Aquino" e "foto 193 – Fotógrafo não identificado – Cuiabá, 1952 – 1º Congresso Eucarístico de Cuiabá" Rolos 86-A e 85-A. Disponibilizado pelo Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional – NDIHR da UFMT (PERARO, 2002).

Ainda em Cuiabá, na exposição sobre a história do Seminário, foi encontrada a fotografia a seguir, que sugere o funcionamento regular de uma banda de música[253].

[253] Em pesquisa de campo, não foi possível ter acesso a quaisquer documentos no Arquivo da Mitra Diocesana de Cuiabá, que funciona no prédio do antigo seminário.

Fig.7. Banda de música do Seminário Nossa Senhora da Conceição da Diocese de Cuiabá: imagem apresentada em painel sobre a história do seminário, sem datação (RODRIGUES, [201-]). Destaque para o clérigo de batina tocando baixo de sopros (acima, à esquerda).

A informação escrita mais relevante sobre Mato Grosso é da década de 1880, e revela que bandas já eram comuns nas igrejas desde o século XIX, bem como o estranhamento do alemão Karl Von Den Steinen – vindo de um país onde a Restauração musical já se encontrava em curso –, sobre as práticas musicais religiosas presenciadas:

> [...] e a missa começou. A banda militar colocou-se num pavimento mais alto, de modo que ficava por cima de nós. Tocou-se, em primeiro lugar, 'Voga voga, barquinho, pela maré suave e ondulante' seguiu-se um "potpourri", marcha militar e algumas melodias de óperas, e, neste momento, o sacristão correu para fora do recinto, ouviu-se um solo impetuoso no grande tambor, acompanhado pelos sinos lá fora. A estranha impressão produzida em nós por tal música numa Igreja, era, todavia, de efeito edificante sobre a comunidade ali reunida [...]. Perturba, outrossim, a nossa vista um cachorro que focinhava aqui e ali, entre as filas dos devotos, bem assim um bode enfeitado de azul e amarelo a passar no interior da Igreja entre os presentes ninguém estranhava e isso impedia a nossa hilaridade (in MORAES, 2009, p.109).

Este relato demonstra que apesar dos esforços restauristas, as bandas representaram um elemento de continuidade em relação às práticas musicais católicas da segunda metade do século XIX. Outro relato de viajante, de inícios do século XIX (décadas de 1810 e 1820) revela, no atual estado de Tocantins, então, norte de Goiás, a presença de práticas musicais de matriz africana e uma banda de couro, em uma festa de Santa Efigênia:

> ["]A frente do cortejo 20 negros tocavam seus instrumentos. [...] dois pálios para os monarcas do dia, e dois tamboretes para o príncipe e a princesa. Ao penetrarem na igreja, por entre grandes cerimônias, o padre aspergia-lhes água benta e começava a missa cantada["].
> Ao final da missa, entram os músicos negros na igreja e diante dos tronos reais iniciam uma sequência de cânticos e danças africanas quando é anunciado o início da festa de Santa Efigênia (FLORES, 2013, p.105).

Algo semelhante ocorria em Corumbá de Goiás (CURADO, 2014, p.51-52), no século XIX e primeiras décadas do XX:

> No sábado do Divino acontecia o giro das folias urbanas do Espírito Santo e de Santo Elesbão e, diante da matriz, a queima das fogueiras e o levantamento dos mastros do Divino e dos dois santos africanos. No domingo de pentecostes havia o cortejo do Imperador, a missa festiva, na qual era sorteado o imperador do ano vindouro e seus auxiliares e, vez por outra, a primeira das três tardes de cavalhadas, além da procissão. A segunda e a terça-feira seguintes eram dedicadas aos santos negros, festejados, até a década de 1940, com o Reisado. Cortejo do qual faziam parte a irmandade de Santo Elesbão, o rei, a rainha, juízes e juízas, pajens, os congos de pena e os de capa e a banda de couro formada por caixas de percussão em tamanho escalonado, triângulo e flautas. Nas missas em honra desses santos eram aclamados os novos rei e rainha.

Já em Brasília, a pesquisa foi infrutífera em relação a fontes musicais. Resta tratar, portanto, na região Centro-Oeste, de Goiás, estado em que antigas orquestras de música sacra se tornaram bandas, as quais atuam nas cerimônias religiosas católicas até hoje em algumas cidades. Foi realizada pesquisa de campo em Corumbá de Goiás, Pirenópolis, Goiânia, Cidade de Goiás (antiga capital do Estado) e Jaraguá. Em Pirenópolis, além de uma banda de sopros atuante em missas – banda Phoenyx –, há uma banda de couro como a descrita acima, que teve origem com escravos, e que hoje toca alvoradas nos dias de festividades religiosas.

A notícia a seguir, publicada em *O lidador*, demonstra em todo o Estado a proximidade entre o entretenimento secular, as atividades litúrgicas e paralitúrgicas. Destaque-se na notícia o fato de que, além do *Te Deum*, o terço era cantado[254], a presença de diversas bandas e um coro regido por uma mulher:

> Comunicaram à Câmara Eclesiástica o seguinte:
> O revmo. vigário de Bela Vista: que cantou Missa por intenção do S. Padre, havendo tríduo, práticas e comunhões diárias. A tarde desse dia cantou-se o *Te Deum*.
> A excelente banda de música *Joaquim de Araujo* percorreu as ruas em sinal de júbilo.
> O revmo. vigário de S. Rita do Parnaíba: que celebrou Missa por intenção do S. Santidade, sendo a mesma muito concorrida de fiéis e solenizada com cânticos espirituais. [...]
> A banda de música local percorreu diversas ruas, em demonstração de prazer. [...]
> O revmo. vigário de Curralinho: que cantou-se na Matriz o *Te Deum*, terminando com a bênção do SS. Sacramento [...]. Funcionou durante a Missa e *Te Deum* o excelente coro da Imaculada Conceição, sob a regência da Exma. Sra. D. Elisa da Conceição de Moraes Lynch.
> O revmo. vigário de Jaraguá: que cantou missa e deu a comunhão a um bom número de pessoas.
> A tarde houve *Te Deum* e bênção do SS. Sacramento.
> A banda de música União Jaraguense executou algumas peças, no adro da Matriz, em sinal de alegria.

[254] Também na cidade paulista de Campinas se observa o costume de cantar o terço no século XX: "Domingo de Páscoa [...] Nessa ocasião ocupará a tribuna sagrada o revmo. sr. cônego Samuel Fragoso, e à entrada da procissão haverá uma missa pontifical precedida do canto de 'Tercio', havendo no fim a bênção papal e concessão de indulgência plenária [...]" (SEMANA SANTA NA CATEDRAL DE CAMPINAS, 1914, p.3).

> O revmo. vigário de Caldas Novas: que celebrou Missa e rezou Terço por intenção do Soberano Pontífice.
> O revmo. vigário de Pouso Alto: que celebrou missa por intenção do Santo Padre, cantando-se, em seguida solene *Te Deum*.
> O revmo. vigário de Santa Cruz: que celebrou Missa por intenção do S. Padre. Às 5 horas da tarde cantou-se o Terço, depois, o *Te Deum*, dando-se em seguida, bênção do SS. Sacramento [...]
> O revmo. vigário de Alemão: que devido a enfermidade deixou de celebrar Missa por intenção do Papa, porém à tarde o povo reuniu-se, na Matriz e cantou o Terço (JUBILEU DO SANTO PADRE, 1909, p.2).

Na notícia que segue, do mesmo ano, não é possível saber se a banda se apresentou dentro ou fora da igreja, evidenciando a proximidade entre os universos secular e religioso, que marca a prática musical das bandas, não somente em Goiás, mas em todo o Brasil. Novamente, se observa também a presença feminina nos coros:

> Esta pequena localidade [Anicuns], outrora em decadência, tem progredido, assaz, devido aos ingerentes esforços do distinto padre João Francisco Navarro. [...]
> - A festa de Natal foi celebrada, com muita pompa, havendo grande concorrência de fiéis.
> À meia noite o padre Navarro cantou a missa. No coro algumas senhoritas cantaram, acompanhadas por distinta organista.
> A banda de música *Grupo Lyrico*, fundada pelo padre João Francisco Navarro executou algumas peças, devendo notar-se que essa corporação musical foi fundada há muito pouco tempo (ANICUNS, 1909, p.3).

Na cidade de Jaraguá, as duas bandas da cidade foram receber o bispo, quando de uma visita pastoral, no ano de 1910:

> Visitaram-no separadamente [ao bispo] alguns habitantes da cidade sem distinção, as duas Bandas de Música locais: a "União Jaraguense" dirigida pelo Sr. Balthazar de Freitas, que em excelente discurso o saudou pedindo-lhe a bênção para todos, e a "S. Cecília" que, tendo à sua frente o íntegro juiz de Direito da Comarca dr. Augusto Rios, apresentou-lhe também suas homenagens pela palavra eloquente deste cavalheiro (VISITA PASTORAL, 1910, p.2).

O acervo de Balthazar de Freitas se encontra hoje no Laboratório de Musicologia da Universidade Federal de Goiás, tendo sido encaminhado por Marshall Gaioso Pinto. Ao contrário da União Jaraguense, a banda Santa Cecília permanece ativa, mas quase todo o seu repertório antigo – inclusive, toda a parte de música sacra pré-conciliar – se perdeu. A cidade tem hoje outra banda em atividade, a Lira Jaraguense, fundada em 2010. Sua sede estava fechada quando da pesquisa de campo, impossibilitando a pesquisa nesta agremiação.

Ao contrário da banda Santa Cecília de Jaraguá, a *Corporação Musical 13 de Maio* de Corumbá de Goiás preserva grande parte do repertório sacro executado desde finais de século XIX: obras restauristas (Sinzig, Bottazzo, Lehmann etc.), em *estilo teatral* (J. L. Battmann e outros), bem como compositores locais do entresséculos: "Francisco Bruno do Rosário, autor de mais de cem peças musicais com diversos estilos, inclusive missas" e "Eugênio Leal da

Costa Campos, autor de missas" (CURADO, 2014, p.58), cujo *Tantum ergo* é executado até hoje na cidade de Pirenópolis, durante as novenas do Divino Espírito Santo (Pentecostes).

Do mesmo modo que em Cuiabá, o Seminário de Ouro Fino - GO teve uma banda. Além da banda, é provável que o estabelecimento tenha tido uma orquestra – assemelhando-se ao que parece ter ocorrido em Salvador-BA[255]:

> Atualmente estão matriculados no seminário de Ouro Fino, 57 alunos, devendo por estes dias o seu número atingir 63. Com o fim especial de dar aulas de música, reger a Banda de Música daquela casa de ensino e organizar uma orquestra, foi contratado sr. José Melquias do Nascimento, que já tomou posse de seu cargo (SEMINARIO DIOCESANO, 1911, p.1).

Apesar de a música sacra com acompanhamento orquestral e de banda ter sido fruto de um longo processo que envolve a colônia e inícios de República[256], a banda de música não parece ter sido encarada como sinal de decadência ou retrocesso, ao contrário, mostrava-se como símbolo de modernidade e até mesmo, de civilização. Prova disto é que mesmo entre os indígenas, os missionários se emprenharam em difundir sua prática. Em notícia publicada também no periódico diocesano *O lidador*, lê-se:

> A oito do mês [ilegível], chegaram à esta capital a banda de música dos bororos e os padres Carlos Peretto, Antonio Malan, João Bazoia e Luiz Montinschi, ilustres religiosos salesianos. Às 4 horas da tarde o Exmo. e Revmo. Sr. D. Prudêncio Gomes da Silva, virtuoso Bispo desta diocese acompanhado pelo clero secular e regular e grande massa de povo, aguardou no saguão do 20º batalhão de infantaria do exército, a chegada dos distintos hóspedes. Precedeu o séquito a banda de música do Corpo de Polícia do Estado. [...]
> Às 7, os padres salesianos e a banda de música dos bororos visitaram o Exmo. Sr. Bispo, que os recebeu gentilmente [...] (OS BORÓRÓS, 1909, p.3).

Finalmente, as partituras recolhidas ao Instituto de Estudos e Pesquisas Históricas do Brasil Central, da PUC-GO revelam a presença de grupos instrumentais acompanhando missas e novenas, anteriormente ao Concílio Vaticano II, na cidade goiana de Itaberaí (ou Itaboraí):

> Na cidade de Itaboraí (GO), as partes avulsas da Missa em honra de Nossa Sra D'Abadia (ANÔNIMO, [19--]b) ilustram o grupo instrumental mais recorrente nas

[255] O acervo musical de Dom Marcolino Dantas compreende tanto partituras para formação instrumental de banda, quanto de orquestra.

[256] "Na atividade musical, com a criação da paróquia, foi organizada, em 1845, uma orquestra vocal e instrumental que se apresentava no coro da matriz, cujos componentes recebiam uma remuneração nas festas principais. Seu organizador foi o vigário, padre Manoel Inocêncio da Costa Campos. O livro caixa da igreja matriz registra a atuação, na Semana Santa de 1862, dos músicos João Alves dos Santos, Manoel Chaveiro, Manoel Pereira Farinha, Antônio de Moraes Quebedo, Francisco Lopes de Santana, Teodoro Pereira Farinha, Ignácio Luiz de Bastos e Ivo Rodrigues Barbosa. Em 1866 surgiu a Banda de Música União Corumbaense, que acompanhava as festas religiosas. Desativada em 1870, devido à morte do seu fundador, o vigário Inocêncio. Essa banda foi reorganizada em 1874, pelo maestro Deodato Sebastião da Costa Campos, com o nome de Banda 14 de Julho. Ela foi extinta em 1909 devido a problemas políticos. [...] Antônio Félix Curado fundou, em 1890, uma banda de música. Inaugurada no segundo aniversário da Lei Áurea, foi denominada 13 de Maio. Nessa banda havia uma orquestra com instrumental e vozes que se apresentava no coro da matriz nas principais solenidades religiosas" (CURADO, 2014, p.57-58).

> fontes do IEPHBC: vozes, violinos (por vezes indicados "em Si bemol", sugerindo sua substituição por sopros), trompa, trombone, baixo em Si bemol e contrabaixo em Mi bemol (DUARTE, 2014a, p.6).

Na região Sudeste, em Conceição da Barra - ES, o caso da Banda Musical Oliveira Filho demonstra que a intenção contida no *motu proprio* em separar os universos sagrado e profano pouco efeito surtiram em relação a esta agremiação: enquanto em torno de 1892, os músicos chegavam à frente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e executavam peças religiosas do compositor Bernardino José de Oliveira, "após as execuções musicais era organizada com os próprios componentes da Banda Musical, uma orquestra para acompanhar os cânticos religiosos em louvor à padroeira, entoados pelas moças componentes da caravana" (SERRA, 1989, p.8). Já no século XX – quando a agremiação já havia mudado de nome, de *União e Progresso* para *Banda Musical Oliveira Filho* –, o mesmo grupo atuava nas missas, procissões, atos cívicos, fúnebres, em retreta e alvoradas. Ainda no Espírito Santo, há indício de atuação de bandas de sopro em Vitória e em São Mateus[257]. No Rio de Janeiro, a convivência de amadores e profissionais nas práticas musicais das igrejas foi descrita por Schubert (1980). Merece ainda destaque neste estado, a banda de música da Igreja e Colégio dos salesianos na cidade de Niterói, pelo fato de esta se manter ativa até o presente e ter inclusive arquivista[258].

No estado de São Paulo, destaca-se a presença de instrumentos de cordas friccionadas – de forma aparentemente exclusiva – na Catedral, apontando pela opção de Franceschini pela permissão dada pela Encíclica "*Annus qui hunc*" à licença concedida por Pio X para os instrumentos de sopro. Igualmente, destaca-se a presença de grande efetivo instrumental, como revelaram as partes instrumentais da *Preis-messe "Salve Regina"* de Stehle (DUARTE, 2015a), na matriz da cidade de Pindamonhangaba: violinos, violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete, trompas (ré e mi bemol), trompetes (dó), trombones, fagotes, saxhorn (fá), bombardino (si bemol), baixo de sopros (em fá) e até mesmo saxofone em si bemol – escrita na parte e também em parte de trompa, por um segundo copista, sugerindo o uso da mesma parte em ocasiões diversas. A diversidade de datas da parte revela a permanência da missa de Stehle na prática musical de Pindamonhangaba por aproximadamente duas décadas. As partes

[257] Em pesquisa de campo, surgiu, na sede do IPHAN no ES, a informação de que a Igreja do Rosário de Vitória possuiria um acervo considerável de música sacra para banda. Na sede do Instituto havia sete cadernos de fotocópias de música popular pertencente a este mesmo acervo. Já em São Mateus, não foi possível ter acesso às fontes mais antigas, mas a notícia recebida era de que grande parte já havia sido digitalizada e entre esta, havia música religiosa.

[258] O acesso ao seu acervo não foi possível em pesquisa de campo em virtude do cronograma desta pesquisa. Também ligado aos salesianos, merece destaque o Acervo Musical José Geraldo de Souza do Museu da Obra Salesiana no Brasil, na cidade de São Paulo, que se constitui, em grande parte, de repertório para banda.

instrumentais desta missa – mas também as de outras tantas obras sacras – apontam para a presença de grupos instrumentais na matriz até pelo menos a década de 1950.

Finalmente, Minas Gerais, estado que cultivou e ainda cultiva grande número de agremiações musicais de caráter instrumental com participação em atividades religiosas católicas: neste estado, foi realizado trabalho de campo nos acervos da Orquestra Lira Sanjoanense, Associação dos Amigos da Orquestra de Câmara de Viçosa, Museu da Independência de Ouro Preto e Museu da Música de Mariana. Em todos estes acervos foi possível perceber a massiva presença dos grupos instrumentais na prática musical das igrejas católicas durante a primeira metade do século XX e no caso da agremiação de São João Del-Rei, até o presente.

Da cidade de Viçosa, merece destaque a utilização disseminada do saxhorn, que também foi possível observar em Corumbá de Goiás[259]. O saxhorn poderia dividir opiniões quanto à aceitabilidade no interior dos templos, da mesma maneira que o tímpano: se o trombone havia sido proibido, as trompas não o foram. Independentemente dos argumentos possíveis, fato é que o instrumento se disseminou. No *Agnus Dei*, de Concone ([194-] referência), por exemplo, a formação utilizada foi duas partes de "sax sib", "piston sib", "baixo dó", violino, 1ª e 2ª vozes. Apesar de a designação ser simplesmente "sax", a extensão das melodias permite que se observe em algumas partes se tratar de instrumento de metal e não de saxofone[260]. Formação semelhante foi empregada no *O Salutaris*, também de Concone ([193-]): harmônio, vozes (1ª voz e "baixa"), bombardino, piston, 1º e 2º sax em si bemol, contrabaixo em mi bemol e violino. Os arpejos da linha do bombardino revelam claramente que a parte foi escrita a partir do acompanhamento instrumental para órgão com figuração tipicamente pianística, como se observa no exemplo a seguir.

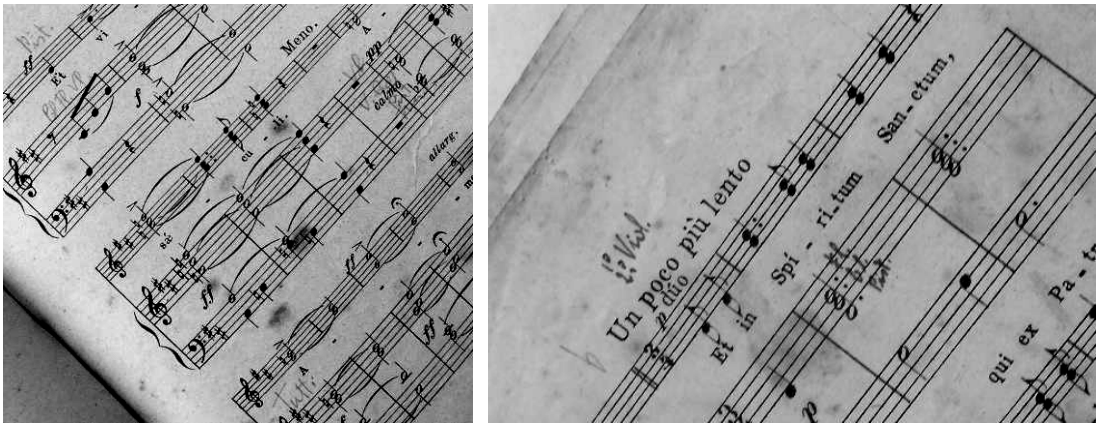
[259] Curado (2014, p.58-59) apresentou a relação dos músicos da Banda "13 de Maio" no ano de 1915 e seus respectivos instrumentos, a partir de uma foto de uma apresentação. Havia quatro saxhorns, um saxofone, dois trombones, um bombardino, um baixo de sopros (helicon), uma trompa, dois clarinetes, dois trompetes, um flautim e percussão.

[260] Uso de notas mais graves que o Si bemol vizinho do Dó central. Ademais, o saxhorn testeve em uso corrente no Brasil desde finais do século XIX, ao passo que o saxofone se popularizou entre as décadas de 1930 e 40.

Ex.115. Partitura para canto e órgão e parte avulsa de bombardino de *O Salutaris*, de Concone ([193-]). Recolhida ao Centro de Documentação Musical de Viçosa. Não catalogada.

Já no arranjo de *Laudate Dominum*, de Perosi ([1941]), também recolhido ao Centro de Documentação Musical de Viçosa, se observa formação diversa: 1ª e 2ª voz, harmônio, violino, baixo de cordas, "clarinete em si bemol ou pistom", bombardino em si bemol, mesma formação do arranjo de *Tota pulchra*, do mesmo composior (PEROSI, [194-]b). O uso de instrumentos como o piston e o bombardino revelam um caráter de negociação em relação às normas, uma vez que as autoridades eclesiásticas locais não parecem ter imposto qualquer tipo de censura à presença de tais instrumentos. Uma parte instrumental avulsa de "centros em Si bemol" da 1ª Missa Battmann (1935) revela que a instrumentação era pensada a partir da formação marcial da banda música.

Na região Sul, encontraram-se fontes musicais manuscritas principalmente no Museu Claretiano de Curitiba, no arquivo da Catedral de Florianópolis e no museu de Arte Sacra de Porto Alegre. Na coletânea *Repertório de Cânticos Sagrados*, editada pelo missionário claretiano José González Alonso (Ex.116) se encontram os únicos vestígios de alguma prática de grupos instrumentais aos quais se teve acesso em pesquisa de campo na cidade de Porto Alegre. Esta fonte se encontra recolhida ao Museu de Arte Sacra de Porto Alegre, sediado na Igreja de Nossa Senhora das Dores. Conforme foi demonstrado em trabalho apresentado no 3º Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura (DUARTE, 2015b), esta coletânea claramente pertence ao acervo da Igreja das Dores e foi incorporada a este acervo quando a administração do templo esteve a cargo dos claretianos. Não se pode afirmar, entretanto, que as marcações de entradas para instrumentos tenham sido feitas para uso na Igreja das Dores, uma vez que nos mais de cem outros volumes que compõem o acervo musical não há marcações semelhantes. É provável, portanto, que tais indicações tenham sido feitas para utilização em alguma outra igreja onde a coletânea fora previamente utilizada.



Ex.116. Detalhes das indicações de entradas instrumentais nas partituras da *Missa a dos voces iguales*, de A. Dieriex e da *Missa a solo y coro de uma y dos voces*, de J. Piazzano, ambas na coletânea *Repertório de Cánticos Sagrados* (ALONSO, [19--], p.116;83) recolhida ao Museu de Arte Sacra de Porto Alegre.

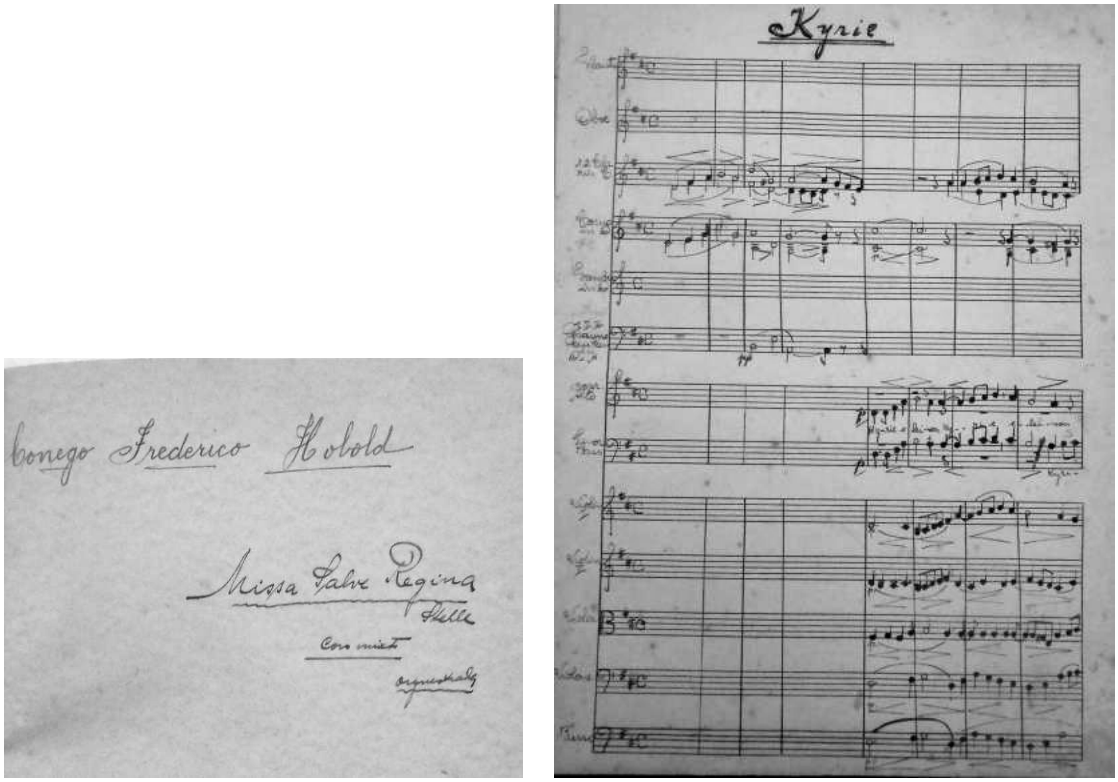
Em Curitiba, o Museu Claretiano abriga as partituras recolhidas – graças à atuação do padre José Penalva – em diversas igrejas brasileiras pelas quais os claretianos passaram, dentre elas, a Catedral de Guarulhos-SP (na época, igreja matriz), onde não foram encontradas, em pesquisa de campo, quaisquer fontes de música. Uma missa sem título, composta ou pertencente ao padre claretiano Hygino Chasco, cmf[261] aponta para a presença de uma orquestra de clarinete, flauta, cordas friccionadas, tiple, contralto, tenor, baixo 1, baixo 2 e órgão e, o que era incomum na primeira metade do século XX, para a presença de um regente. Não é possível afirmar, entretanto, onde esta missa tenha sido executada, uma vez que não há qualquer indicação de local na partitura e que diversos fundos documentais foram misturados na coleção reunida por Penalva.

Já as partituras copiadas em Curitiba revelam a presença de coro exclusivamente masculino, constituído pelos alunos do *Studium theologicum* claretiano e/ou por leigos, na Igreja Imaculado Coração de Maria, cujo conjunto arquitetônico abriga o Museu Claretiano de Curitiba. Pelas fotos a seguir, é possível supor que atuassem igualmente nesta igreja o coro exclusivamente masculino e um grupo de meninos – talvez, alunos do seminário menor – juntamente com o coro de seminaristas – que estão de batina na foto à esquerda – executando as vozes agudas. Uma notícia publicada no periódico *Música Sacra*, em 1943, reforça esta hipótese: *Coro Claretiano de Curitiba* e o *pueri cantorum Canarinhos do Santuário* participaram da consagração da Arquidiocese ao Sagrado Coração de Maria (CRÔNICA MUSICAL, 1944, p.35). A foto da direita revela também a presença de um violinista, ao lado do harmônio e talvez outros instrumentistas (quatro homens mais afastados do coral).

[261] Claretiano atuante na Basílica de Nossa Senhora de Lourdes de Belo Horizonte na década de 1920 (DESPACHOS GERAIS DA CÚRIA METROPOLITANA, [1914], f.64v).

Fig.8. Coro da Igreja Imaculado Coração de Maria, de Curitiba, dos padres claretianos. Sem data. Recolhidas ao Museu Claretiano de Curitiba (ASSEMBLEIA E CORO, s.d., CORO DA IGREJA, s.d.). Esquerda: coro masculino (talvez, alunos do seminário) e harmônio. Direita: coro masculino (leigos?), harmônio e violino.

Finalmente, no estado de Santa Catarina foram conservadas no acervo da Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis partituras impressas e manuscritas produzidas ao longo de todo o século XX e XXI. Nesta catedral atuou juntamente com o órgão, uma orquestra constituída de sopros de madeira, metal e até tímpano (Ex.117), como demonstram as fontes da *Preis-Messe "Salve Regina"*, de G. E. Stehle (cf. DUARTE, 2015a) e tantas outras fontes, principalmente das décadas de 1940 e 1950.



Ex.117. Contracapa e compassos iniciais da partitura de regência da Preis-Messe "Salve Regina" de J. G. E. Stehle (1945), copiada ou pertencente ao Cônego Holbold. Acervo da Catedral de Florianópolis.

O fato de a partitura de regência ter pertencido ou ter sido copiada pelo cônego Frederico Holbold – que chegou a presidir missas solenes usando mitra (Fig.9) – aponta para o conhecimento e para a anuência da hierarquia local em relação a uma opção interpretativa que não estava em consonância com as normas romanas. Ademais, a simples execução na catedral, indica a ciência do Ordinário local. Assim, não há de se falar em desconhecimento da norma ou simples tolerância, mas em negociação.

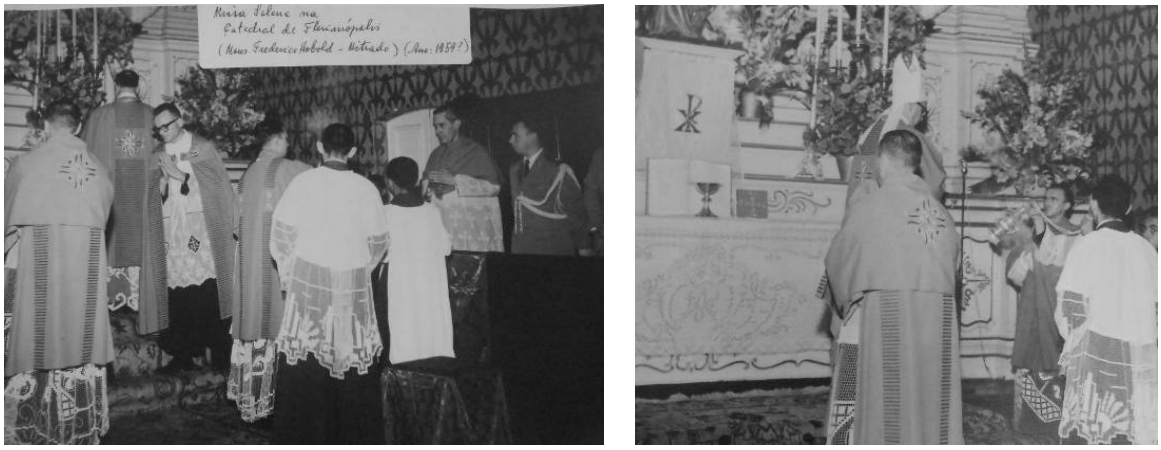


Fig.9. Missa presidida pelo então cônego Frederico Hobold, mitrado, em 1959 (MISSA SOLENE NA CATEDRAL DE FLORIANÓPOLIS, [1959?]). Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina, envelope "Catedral (fotos)".

Se a descrição do repertório católico da década de 1960 de Amstalden (2001, p.187-189) pode

sugerir àquele que se baseia somente na legislação eclesiástica uma estrita continuidade nos aspectos interpretativos da música litúrgica católica pré-conciliar, ou seja, um fluxo contínuo de composições para coro e órgão, aqui foi possível observar que a situação era muito mais complexa: no lugar do acompanhamento exclusivo de órgão, grandes efetivos instrumentais tocados por músicos amadores tomaram parte nas cerimônias (DUARTE, 2015d). Não há de se falar, portanto, que o órgão tenha suprimido a diversidade instrumental durante a Romanização. Sua oficialização nos documentos eclesiásticos pode ter incitado, entretanto, uma leitura deste como instrumento oficial da Igreja da Opressão a partir da década de 1970, o que pode ter acelerado seu declínio após o Concílio Vaticano II[262].

É impossível negar, entretanto, a existência de relações de poder capazes de determinar pesos e medidas diversos para as diferentes estratificações sociais: tímpanos em Stehle revelam negociações em relação às normas e uma relativa fluidez na coerção. Por outro lado, a inexistência de qualquer relato sobre as bandas de couro no interior dos templos durante a Restauração musical dá a dimensão do tratamento dispensado às manifestações relacionadas ao catolicismo popular praticado basicamente pelas populações de baixa renda desde os tempos de colônia.

Por fim, há de se ressaltar um dado relevante de ponto de vista quantitativo: a grande quantidade de partituras copiadas nas décadas de 1920 a 1940 sugere ter sido este período o ápice da prática das bandas de música nos templos. Igualmente, na música popular, as bandas tinham importância, inclusive nos meios de comunicação:

> Às vésperas da década de 1930 outra dessas indicações da importância das bandas populares para a divulgação de música popular revelar-se-ia na criação, em 1927, pela fábrica de discos Odeon, de uma Orquestra Militar Parlophon, especialmente para gravar discos do seu novo selo Parlophon
> [...] por esse início da década de 1930 os jornais costumavam publicar aos sábados os programas das audições dominicais das bandas militares programadas para as praças públicas do Rio [de Janeiro...].
> Com o advento do Estado Novo instituído em 1937 por Getúlio Vargas – que governaria o Brasil como ditador até ao ano de 1945 –, as bandas militares foram retiradas dos coretos, recomeçando, porém, a partir de 1943, a comparecer nos estúdios para gravar inicialmente hinos patrióticos e dobrados, e logo, em inícios da década de 1950, a retomar a tradição do cultivo do repertório da música popular

[262] O fim da hegemonia do órgão se refletiu inclusive nos cantos litúrgicos. No canto pastoral *No meio da tua casa* se percebe que a associação do violão e da percussão com o "canto novo" sugere o que Pollak (1989) sinalizou como o "um reforço à corrente reformadora contra a ortodoxia": "Alegrai-vos no Senhor! Quem é bom, venha louvar! Peguem logo o violão e um pandeiro pra tocar! Para ele um canto novo vamos, gente, improvisar" (ARQUIDIOCESE, 2001, part.32). No discurso de oposição em relação ao passado, a "Igreja da Libertação" visava o "povo" e que instrumento mais emblemático para alcançá-lo do que o violão: longe da imobilidade monolítica do órgão e das representações oficiais da Romanização, o violão poderia chegar facilmente às pessoas, além de poder ser mais rapidamente ensinado e difundido em todas as comunidades, por já se encontrar arraigado – ou protomemorizado – no cotidiano dos fiéis. Da igreja monolítica e estática para a igreja das missões e comunidades eclesiais de base, a passagem do órgão ao violão se revela simbólica.

(TINHORÃO, 1990, p.149-150).

A presença das bandas de coreto e das *jazz-bands* na música popular tornam compreensível a abertura da igreja às formações instrumentais com prevalência de sopros: ainda que operacionalmente fechado, por meio de esforços consideráveis para que se construísse uma identidade musical religiosa autônoma do século, a Igreja Católica não deixou de ser um sistema aberto ao entorno.

Apesar da dificuldade em precisar os dados de maneira quantitativa, ficou evidente, em pesquisa de campo, uma diminuição das partes instrumentais de música religiosa no início da década de 1950, que se acentuou muito na segunda metade desta década e uma queda drástica em inícios da década de 1960, mesmo antes do Concílio Vaticano II. Isto pode ser explicado pela diminuição da representatividade das bandas que também ocorreu na música popular. Paralelamente à ascensão de um gênero musical popular que até o Estado Novo (1937-1945) era considerado exclusivo das classes baixas, a bossa nova – que inicialmente se destinava à classe média – passou a se popularizar:

> No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero da música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital. [...]
> Divididas assim em duas grandes tendências, a partir da década de 1960, a música popular urbana passou a evoluir no Brasil em perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes tipos de públicos a que se dirigia.
> A música agora chamada de tradicional (porque continuava a desenvolver-se dentro da interação de influências culturais campo-cidade, ao nível das camadas mais baixas) seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de Carnaval, sambas de enredo, sambas-canções, toadas, baiões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral. [...]
> Iniciada dentro de uma linha de preocupação internacionalista, à custa da assimilação de recursos da música erudita [...] a bossa nova, não tendo conseguido impor-se no mercado estrangeiro como produto "nacional" [...] passou a procurar uma aproximação com o povo (TINHORÃO, 1990, p.228; 248-249).

Havendo menos músicos atuantes de maneira remunerada em bandas de sopro em ambiente secular, também no interior dos templos esta redução foi sentida. Assim, mais do que o reforço ao controle normativo romanizador no campo da música representado pelo Concílio Plenário Brasileiro (1939) ou que os florescimentos introduzidos pelo Concílio Vaticano, a partir de 1963, a prática das bandas no interior dos templos parecia perder seu lastro nas identidades musicais coletivas há quase uma década.

3.3.3. Novos conjuntos e as velhas bandas

Em contrapartida ao declínio das bandas, a ascensão do violão no samba e na bossa nova, bem como as novas formações instrumentais oriundas inclusive do advento do *rock'n roll* – a partir da década de 1950 – apontariam outros rumos também para a música litúrgica. Existiram tentativas na década de 1960 de se manterem os padrões de produção da música erudita (AMSTALDEN, 1991), com Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Furio Franceschini, bem como com a fixação de uma espécie de modelo composicional pós-conciliar – que pode ser reconhecido em muitas fichas de canto pastoral – a partir da publicação dos salmos em língua francesa do padre Joseph Gelineau ([19--]) e da coletânea *Prier*, do padre Pierre Brossaud ([1957]). É possível observar nos dois casos, a manutenção do órgão como instrumento oficial adotado pelos compositores. Noutra via, a publicação de partituras e coletâneas cifradas ainda na década de 1960 aponta para o aumento do prestígio do violão, que acabaria por se tornar o principal instrumento da música católica pós-conciliar no Brasil. Merece destaque a velocidade com que tal mudança se operou, uma vez que em meados da década de 1940, o instrumento ainda era considerado profano:

> ABUSOS – Um assinante de Belo Horizonte lamenta que em alguns lugares se usam livros de todo contrários às normas do MOTU PROPRIO, sob pretexto de terem ...aprovação eclesiástica. [...] Revoltou-se nosso correspondente quando, na hora da Consagração de pão e vinho na Missa, ouviu um solo de soprano e... violão! Não era para menos, mas parece que semelhantes abusos graves estão se tornando cada vez mais raros (SINZIG, 1946b, p.196).

Não deve ser desconsiderado ainda o processo de difusão do violão por meio do rádio nas décadas de 1930 a 1950, com a participação dos instrumentistas Dilermando Reis e Garoto (Anibal Augusto Sardinha), no Rio de Janeiro, e de Antônio Rago, em São Paulo (ESTEPHAN, 2011). A música litúrgica não absorveu o instrumento, entretanto, por este viés, mas no caráter estrito de acompanhamento ao canto.

Apesar de uma massiva aproximação da produção e interpretação musicais católicas com a canção de protesto em termos ideológicos, rítmicos e timbrísticos (uso do violão, percussão, acordeom e outros instrumentos), tentativas pontuais existiram também no sentido de aproximação com o *rock* e outros gêneros. Foi este o caso de *Os beatos*, no Pará (Fig.10), em finais da década de 1960.

Fig.10. Fotografia da Banda "Os Beatos", de Belém-PA, na pasta de recortes Notícias Católicas (1964) recolhida ao Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

O grupo tinha em sua formação guitarra elétrica, bateria, contrabaixo elétrico, além de órgão e cantor solista. Lê-se a seguinte notícia a seu respeito:

> Amanhã abrindo as festividades do 1969 [Festa da Padroeira da Paróquia de Santana, em Campina-PA], será celebrada missa solene, às 19,30, na Igreja Sant'Ana, pelo vigário da Paróquia e executada pelo Coral, acompanhado pelo Conjunto "Os Beatos".
> Trata-se da Missa Alleluia[263], do famoso maestro italiano Marcello Giambini [*sic*: Giombini], na qual o cônego Nelson Soares será acolitado pelos jovens Paulo Lopes e Paulo Mendes, funcionando como leitores, os jovens Luiz Braga, Jorge Lopes e Jaime Hounsell.
> A parte instrumental estará a cargo de Álvaro Augusto ao órgão, José Roberto na guitarra-solo, Ricardo Ishak no contrabaixo, Roberto Rodrigues na bateria, e como solista Carlos Alberto.
> A missa Aleluia foi executada pela primeira vez na Abadia de São Pedro, em Assis, no dia 28 de dezembro de 1967.
> O texto da Missa é de Gino Stefani, adaptado e traduzido para o português pelo cônego Nelson Soares, antigo regente do Coral do Seminário de Belém.
> Essa será mais uma oportunidade para os fiéis assistirem a mais uma execução dos jovens, na sua linguagem específica, já que uma das grandes aberturas da Igreja nova é a do homem poder se dirigir ao seu Deus com os seus sentimentos próprios, com os seus pensamentos e preferências, sem aquele formalismo obrigatório e fixo (Missa Solene, Acompanhada pelo conjunto "Os beatos" na festividade de Santana, [27/5/69] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964[264]).

Alguns pontos merecem destaque nesta notícia: o primeiro deles diz respeito à busca por novos caminhos de expressão litúrgico-musical a partir da década do Concílio; o segundo é a aprovação de um cônego, portanto, um clérigo pertencente à hierarquia da igreja local; o terceiro, a preocupação da Igreja Católica com os jovens, que será debatida no próximo

[263] A partitura da missa na versão traduzida não foi encontrada. Pode ser que se encontre no acervo do antigo seminário de Belém – Igreja de Santo Alexandre –, que atualmente se encontra inacessível ao público, em razão da mudança do seminário para a cidade de Ananindeua, na grande Belém. Outra possibilidade é de que tenha simplesmente se perdido. A versão em italiano, entretanto, está disponível na internet (cf. GIOMBINI, 2011).

[264] Precisar o alcance deste modelo se torna inviável por meio das fontes musicais escritas – uma vez que as cifras servem a todos os instrumentos harmônicos – e a quantidade de notícias recentes a seu respeito é desproporcional àquelas das décadas anteriores, já filtradas por um processo natural de esquecimento.

capítulo. Finalmente, destaca-se que o movimento de renovação da música ao gosto do jovem não foi brasileiro, mas mundial.

A hegemonia dos instrumentos eletrônicos parece ter se concretizado somente muito mais tarde, na década de 1990, quando da ascensão das manifestações musicais ligadas à Renovação Carismática Católica, que passaram a ocupar o lugar hegemônico do canto pastoral autóctone acompanhado principalmente por violão e percussão. Alguns fenômenos corroboram esta hipótese: a grande difusão do gênero *pop* norte-americano nos meios de comunicação brasileiros e o refreamento dos impulsos progressistas da Teologia da Libertação e maior abertura à Renovação Carismática Católica durante o pontificado de João Paulo II. Assim, outro modelo interpretativo se difundiu entre as bandas paroquiais: com cantores, *backing vocals*, guitarra, bateria, contrabaixo e teclados. Para a difusão deste modelo de formação *pop* na liturgia não se pode esquecer ainda do papel dos padres cantores e sua presença nos meios de comunicação – rádio, televisão e internet[265].

Cumpre tratar, finalmente, das manutenções de agremiações que deixaram de ser correntes ou do retorno aos modelos do passado no campo da interpretação musical. Neste sentido, é possível destacar as mineiras Orquestra Lyra Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos, bem como a Banda Phoenyx, em Pirenópolis-GO e a banda Santa Cecília, na cidade de Oeiras. Todas estas agremiações tomam parte das cerimônias litúrgicas – missas – e não apenas de procissões ainda hoje. Em relação às mineiras, vale a pena destacar que sua manutenção como organismo litúrgico ativo pressupôs relações de poder e negociações, principalmente ao tempo do Concílio Vaticano II. As considerações de Rocha acerca da manutenção dos Ofícios de Trevas na liturgia sanjoanense parecem extensíveis à própria manutenção das agremiações:

> Apesar de ter sido abolido pelo vaticano [sic], a comunidade de São João del-Rei ainda celebra o Ofício de Trevas. O povo da cidade costuma dizer que é o único lugar no mundo em que tal ofício ainda é celebrado na sua estrutura antiga, em latim. A manutenção destas tradições [...] deve-se principalmente aos esforços de preservação das orquestras e ao decantado tradicionalismo dos mineiros, além de esforços pessoais, como o do Padre Paiva, que optou por manter a presença das orquestras nas celebrações (ROCHA, 2005, p.31).

É possível observar no texto de Rocha alguns elementos básicos que podem ser analisados do ponto de vista da memória coletiva: existem portadores autorizados da memória musical local (agremiações), esta memória ainda se legitima na identidade coletiva – o "decantado

[265] A partitura da missa na versão traduzida não foi encontrada. Pode ser que se encontre no acervo do antigo seminário de Belém – Igreja de Santo Alexandre –, que atualmente se encontra inacessível ao público, em razão da mudança do seminário para a cidade de Ananindeua, na grande Belém. Outra possibilidade é de que tenha simplesmente se perdido. A versão em italiano, entretanto, está disponível na internet (cf. GIOMBINI, 2011).

tradicionalismo mineiro" –, há um reconhecimento por parte do clero que negocia com os movimentos hegemônicos a fim de preservar a tradição local. Neste processo de negociação certamente surgiram tensões de partes do sistema religioso com visões diferentes, metas musicais e litúrgicas diversas, evidenciando o resultado, em última análise, relações de poder.

O papel das bandas na prática musical dos Arautos do Evangelho também merece destaque: em sua construção identitária, a associação católica retomou este elemento da memória musical coletiva de forma não-conflitual com a execução de obras renascentistas – Palestrina, Victoria e outros –, além de cantos religiosos populares. Observa-se neste misto de resgates memoriais como as bandas que deixaram os templos há algumas décadas podem ser re-introduzidas e tornar a se legitimar na prática musical religiosa.

Em suma, o Brasil tem uma tradição de música litúrgica instrumental muito anterior aos esforços restauristas, que a legislação não foi suficiente para gerar seu esquecimento e impor de modo exclusivo o órgão. Não se nega, por outro lado, que o modelo restaurista tenha tido impacto, que se observou nos capítulos anteriores, no expressivo número de aquisições de órgãos pelos templos católicos. Mais do que a força das determinações romanas, a diminuição das agremiações musicais parece ter se dado pelo fato de estas não mais se legitimarem identidade musical coletiva dos sistemas religiosos locais. Por outro lado, tais grupos foram mantidos nas cidades onde preservaram esta espécie de lastro identitário, ainda que com as tensões geradas pelos florescimentos inerentes ao Concílio Vaticano II.

4 ASPECTOS RELACIONAIS

As expectativas de controle da prática musical por parte da Igreja institucionalizada não se limitaram, nem se limitam até hoje à composição e à interpretação. Expectativas de controle da relação que as pessoas "deveriam ter" com a música litúrgica se revelam tanto na legislação, quanto na prática cotidiana. Se existiram, por um lado, esforços institucionais para gerar, ao longo do século XX, identidades musicais relativamente homogêneas, por outro, as tradições locais, as protomemórias e/ou memórias afetivas dos fiéis e o gosto compartilhado nas distintas comunidades apontam para opções locais que nem sempre se alinham às expectativas da instituição. Algumas soluções resultam deste descompasso: o cumprimento integral das determinações da Igreja – com o consequente silenciamento das memórias locais –, o descumprimento parcial destas determinações, com ou sem a anuência do clero local, e a total negação das expectativas institucionais. A pergunta que inicia este capítulo surge deste conflito de interesses: afinal, com qual finalidade se canta? Sem a pretensão de invadir a seara teológica, a tese se limita a analisar os dados obtidos em pesquisa de campo e compará-los aos documentos sobre a música litúrgica. Para que não exista a falsa impressão de que as expectativas de controle das relações tenha se dado exclusivamente em relação à música, serão abordadas também as formas de controle dos comportamentos na vida civil e religiosa dos fiéis e dos próprios clérigos.

4.1 CANTAR PARA DEUS, PARA A IGREJA E PARA O POVO

4.1.1 Do controle social ao controle da música

Afinal, com qual finalidade se canta? Canta-se para Deus, para a Igreja institucionalizada ou para a comunidade de fiéis? Tanto a instituição quanto os fiéis haverão de concordar que se canta para Deus. Limitar a resposta ao cantar para Deus implicaria, contudo, uma legitimidade do repertório determinada por um plano exclusivamente transcendente[266]. Sem recorrer aos

[266] Na Congregação Cristã no Brasil, por exemplo, a prática musical foi determinada através de uma série de normas instituídas a partir da revelação do Espírito Santo ao seu profeta-fundador, Louis Francescon, bem como por meio dos chamados tópicos de ensinamentos, que são convencionados em assembleias anuais da hierarquia deste sistema religioso. Mesmo nesta assembleia, vige o princípio da revelação divina de maneira profética (cf. DUARTE, 2015d). Diferentemente, parte considerável dos teólogos católicos admite haverem aspectos humanos

argumentos teológicos sobre a inspiração divina nas decisões da hierarquia da Igreja, não se ignora a existência de tais argumentos, inclusive como formas de legitimação de tais decisões.

Neste trabalho não se discute, portanto, o cantar para Deus[267], mas o papel da instituição no controle das práticas musicais e a participação dos fiéis e as memórias que esta participação pode evocar. Uma vez que se admita que, por mais que os discursos e metas oficiais apontem para o fechamento normativo (LUHMANN, 1995), o sistema religioso não é fechado, fica evidente que as metas propostas pelo nível hierárquico gestor deste sistema revelam algum diálogo com o entorno. Neste sentido, é possível pensar as opções da hierarquia como respostas ao entorno, mas também como o fruto de uma realimentação das reações do entorno e as próprias respostas institucionais. Isto implica o fato de o controle das relações que pessoas deveriam estabelecer com a música litúrgica refletir expectativas globais de controle de comportamentos, inclusive fora dos templos, por meio de preceitos morais e dogmas.

A Romanização e a Restauração musical católica não escaparam ao espírito da época segundo o qual comportamentos socialmente adequados deveriam se difundir sob o argumento de serem civilizados[268] e, portanto, coerentes com uma sociedade que professava sua fé no progresso civilizatório de modelo europeu[269]: as revistas da época prescreviam como se portar

---

e historicamente dados que se diferenciam de verdades imutáveis, sendo que a música litúrgica se inscreveria entre os aspectos mutáveis.

[267] Este parece ser o argumento principal de qualquer um que se proponha a cantar ou tocar instrumento voluntariamente em um coro de igreja. No caso de músicos contratados, há ainda fatores econômicos passíveis de análise. Não há de se ignorar, portanto, a multiplicidade de fatores pessoais que podem ser analisados nas entrelinhas de eventuais argumentações dos músicos. Apesar de constituir interessante tema investigação, tais motivações excederiam a proposta desta tese, pois careceriam de outros procedimentos que não aqueles que foram aqui adotados, como a realização de entrevistas e sua análise por meio das ferramentas e teorias pertinentes. Os argumentos apresentados pela cantora paraense Gaby Amarantos em uma entrevista serão apresentados ao longo deste capítulo admitindo-se neles uma descrição relacional ou subjetiva de acontecimentos objetivos da carreira desta cantora. Em outras palavras, não se buscou analisar o discurso com ferramentas ou metodologias alheias à delimitação metodológica aqui proposta.

[268] Um interessante artigo sobre a representação da Igreja Romana como propulsora do progresso civilizatório foi publicado no periódico arquidiocesano de Belém, por Andrade Pinheiro, como resposta a discussões que surgiram em torno de uma pastoral de Leão XIII quando este ainda era bispo de Perugia, na Itália: "Civilização é palavra ou assunto que os inimigos da Igreja tem usado e abusado. É assim, que não sabendo ou não querendo saber qual a origem da civilização moderna, a fazem dizer, exigir, mandar, e querer aquilo que nunca ela disse, exigiu, nunca mandou e nunca quis. [...] A civilização é filha da Igreja Católica; o mundo moderno a recebeu das mãos da Igreja de Jesus Cristo. Com dados autênticos e com a história na mão se prova que todos os benefícios que resultam da civilização, são oriundos, no passado, da ação da Igreja, e que tais benefícios e outros muitos, no futuro ainda serão frutos daquela ação. Outra consideração: a civilização é o trabalho, a civilização é a atividade humana nas indústrias, e em todos os ramos do comércio sério e honesto. Ora, a questão do trabalho é uma questão de vida ou morte para a humanidade, para os povos, para os Estados e para o mundo. É, pois, natural, que o trabalho entre como elemento essencial e primordial da civilização. O paganismo não honrava o trabalho, os filósofos da antiguidade nunca escreveram sobre este assunto tão importante, nunca moralizaram sobre o trabalho, porque ignoravam aquelas palavras do Gêneses, 'que o homem havia de comer o seu pão com o suor do seu rosto'. Só a Igreja Católica que soube dignificar o trabalho" [...] (PINHEIRO, 1929, p.1).

[269] Costumes e modas se difundiam pelos mesmos instrumentos: diversos fascículos da revista *A Illustração Brazileira* traziam traduções de textos franceses sobre moda e costumes (A SOCIEDADE E AS MODAS, 1910),

ou se vestir nas mais diversas ocasiões, ao passo que muitos periódicos católicos procuraram reforçar os hábitos civilizados para o cotidiano fora dos templos[270]. Assim, as crenças religiosas e da sociedade civil se uniram, gerando uma realimentação positiva a favor do processo civilizatório. Citam-se como exemplos, os artigos *Mandamentos da Hygiene* (1909)[271] e *Trajos e costumes* (1909), ambos publicados em *O lidador*, da diocese de Goiás:

> Não negligencie o asseio pessoal, ou antes, não seja desasseado em coisa alguma. Da *pequena moral*, é a limpeza um dos mais importantes artigos. [...] Não negligencie os pequenos cabelos que saem do nariz e dos ouvidos. Os dentes, as unhas e a barba. Se usar esta última raspada, convém fazê-la todos os dias, a fim de não ter aparência de doente. Não limpe as unhas, os ouvidos, nem esgravate o nariz na presença de ninguém. O que é próprio do toillette não deve ser feito em público. Não pinte o cabelo, nem a barba: deixe isto para os fracos de espírito. Não use óleo ou pomada. Este costume foi geral outrora; mas hoje é considerado baixo. [...] Não toque tambor com os pés no assoalho, com os dedos na cadeira, mesa ou outro objeto. e... não esquipe com a perna. A disposição para fazer barulho é sinal de selvageria (TRAJOS E COSTUMES, 1909, p.3, itálicos do autor).

O artigo intitulado *Evolução*, publicado na revista *A Illustração Brazileira* apontava uma clara noção de progresso linear nas ciências e nas artes (EVOLUÇÃO, 1910). Na mesma revista, o pitoresco artigo *O efeito da música sobre os animais* trazia resultados de uma pesquisa científica na qual os animais do zoológico de Nova Iorque foram submetidos a sessões de música tocada em gramofones. Para além da simples curiosidade científica, o artigo sugeria um eixo linear de progresso que inseria a cultura no processo evolutivo biológico, por meio de uma leitura da teoria darwiniana da evolução[272]. A obsessão pelo

---

além informações sobre o principal conservatório de música do país, evidenciando a função do ensino de música neste processo civilizatório (O INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA, 1910).

[270] Um artigo publicado no periódico diocesano de Goiás estimulava a morigeração dos costumes ao sugerir: "Não se esqueça de tirar o chapéu às senhoras de seu conhecimento quando as encontrar, nem de saudar o cavalheiro que a acompanhar, embora não o conheça. Não detenha na rua uma senhora do seu conhecimento, exceto se precisar falar com ela. Neste caso, volte e caminhe ao lado dela, e, tirando o chapéu, deixe-a logo que acabar o que tem a dizer" (EM PUBLICO, 1909, p.3).

[271] A higiene foi outra preocupação da *Belle époque* parisiense e um dos principais argumentos para justificar sua reurbanização. No Brasil, higienismo e sanitarismo se misturaram nas páginas de periódicos católicos, como foi o caso destes dez mandamentos, referentes à higiene geral, respiratória, digestiva, da pele, do sono, das vestes, da habitação, higiene moral, intelectual e profissional. Destaca-se a higiene moral: "o espírito descansa e se adelgaça nas distrações, mas o abuso arrasta para as paixões e estas aos vícios (MANDAMENTOS DA HYGIENE, 1909, p.3).

[272] "A ciência destronou desde muito tempo, a velha crença que fazia do homem o único animal inteligente e lhe dava a ele unicamente, o dom da palavra. No entanto, é indiscutível que muitos animais possuem seu próprio idioma e que outros, notadamente os animais domésticos, compreendem a linguagem dos homens. Ora, se isto é verdade, eles devem igualmente compreender a língua de todas as línguas: a música. É, pois, natural, que, da mesma forma que acontece entre os homens, entre os animais, amadores diversos da música, variando o gosto e as aptidões à proporção que variam as espécies. [...] O elefante começa a fazer barulho, fica positivamente quase doido de alegria, bate o compasso com as orelhas [...] Esse resultado é interessante, sem dúvida, dado o aparente temperamento do elefante: calmo, sossegado e meditativo. Com o veado a coisa já é um pouco diferente: uma música triste não o comove; a emoção do veado se manifesta segundo o compasso da peça musical [...]. O macaco mostra, ao som de um trecho qualquer, que o Sr. Darwin tinha razão quando o classificou primo do homem. Porque o macaco é o bicho que mais sentimento revela. Posto a funcionar o aparelho [gramofone] em frente do macaco, o bicho pula de alegria. [...] Os cães são uns extraordinários apreciadores de música, boa ou

progresso civilizatório revelada nesta revista da então Capital Federal leva a questionar se a difusão destes ideais também ocorreu nos interiores do Brasil. A resposta é afirmativa, já que o exemplar consultado se encontrava na biblioteca da cidade de Humaitá, no sul do Amazonas, onde chegou em 1914, pouco tempo após a publicação[273].

A questão do progresso é recorrente na civilização Ocidental em autores de diversas épocas, mas parece particularmente forte entre os acadêmicos no século XIX. A Criminologia é um claro exemplo disto: de acordo com a teoria do retorno atávico do paranóico, este retornaria ao "funcionamento mental do homem primitivo"[274]. A aproximação dos instintos primitivos da humanidade passou a representar, portanto, insegurança, a qual somente seria garantida por meio de um processo civilizatório notoriamente guiado por referenciais da cultura europeia:

> Um dos argumentos dos médicos italianos é que o anacronismo seria a marca do delírio do paranoico atual, outro é que delírios e alucinações seriam fenômenos normais no homem primitivo ancestral ou mesmo entre as "raças inferiores" existentes naquele momento (negros e índios) [...] (ODE, 2009, p.762).

Neste quadro social, levar a civilização aos índios constituía mais do que uma missão cultural, seria uma forma de torná-los indivíduos superiores:

> Os missionários, como V. Ex. sabe, não se limitam a missionar pelos aldeamentos primitivos dos silvícolas; mas desde os inícios da catequese, procuram de fato colonizá-los, reunindo-os em torno a si, e convivendo com eles num contínuo influxo de regeneração civilizadora.
> [...] ao mesmo tempo que contribuem poderosamente para a manutenção das colônias, [os índios] aprendem aos poucos a verdadeira noção de trabalho, como condição de vida civilizada.
> Também nesses serviços [de tropeiros e de criação de gado de corte] os nossos caros bororos têm-se dado perfeitamente [...] As mulheres adultas estão sob a direção das Filhas de Maria Auxiliadora, que vão prestando na obscuridade do seu sacrifício, inestimáveis serviços ao Estado.
> Somente a religião pode confortá-los [aos missionários salesianos e às Irmãs Missionárias, filhas de Maria Auxiliadora] nos sacrifícios deste obscuro apostolado sertanejo, e, sobretudo, embalsamar-lhes a inocência contra o penetrante contágio desse paganismo primitivo e franco, em que, mormente a princípio, viram-se envolvidos. [...]
> Assisti depois, nos domingos que aqui passei ao içamento do sugestivo símbolo da Pátria, em presença da aldeia toda, e ao som do Hino Nacional, de tão indescritível magia, quando executado assim, na mudez destes imensos sertões, por uma banda de jovens bororos (MALAN, [1916], p.4-6;11;13).

Esta descrição do trabalho dos salesianos europeus, em 1915, junto à etnia Bororo no estado

---

má. É de ver a alegria, o vivo contentamento que demonstram ao som do piano, da flauta ou de uma gaita qualquer. E os cavalos? No mundo cavalar há, como entre os homens, apreciadores de gêneros especiais de música" (O EFFEITO DA MUSICA SOBRE OS ANIMAIS, 1910, p.67).

[273] A preservação deste volume e de mais duas ou três dezenas de publicações datadas entre o último quartel do século XIX e segunda década do XX ter sido preservada até o presente na mesma instituição, ainda que esta tenha passado por algumas mudanças de endereço durante o século XX.

[274] Teoria desenvolvida pelos médicos italianos E. Tanzi e G. Riva, a partir dos escritos de Cesare Lombroso (CORRE, 1889, p.370).

de Mato Grosso contextualiza o espírito que também motivou a criação da banda de música dos índios que teria ido se apresentar para o bispo de Goiás (OS BORÓRÓS, 1909), descrita no capítulo anterior desta tese: se por um lado era interesse da Igreja transmitir sua doutrina, ainda no século XX era interesse do Estado civilizá-los e transformá-los em força de trabalho. Em pouco tempo este objetivo parece ter logrado êxito, como se observa no relatório escrito dois anos depois pelo mesmo prelado da região:

> Vida industrial[:] Foi-me minimamente lisonjeiro constatar, na minha última visita às Colônias, consolador progresso na modesta indústria nelas existentes.
> Numa delas, na Imaculada Conceição, a instalação de possante roda hidráulica, veio facilitar o funcionamento de várias máquinas para beneficiar arroz, milho, mandioca, para moagem da cana, etc. Por igual forma, com a construção de novos grandes fornos, pode-se intensificar o fabrico da farinha, artigo de primeira necessidade para as Colônias.
> Continua-se igualmente produzindo outros artigos de capital importância para o sustento das mesmas, tais como açúcar, rapadura, óleos, sabão e tecidos com que já se tem confeccionado bom número de roupas.
> Infelizmente, a impossibilidade de adquirir mais aperfeiçoados aparelhos de fiação e tecelagem, mantém ainda este importantíssimo ramo em estado rudimentar: acaricio, entretanto, o projeto de substituir os velhos fusos e rodas por mais modernos maquinismos "*ah hoc*["]. Queira a Divina Providência permitir-me quanto antes ver este belo sonho convertido em realidade (MALAN, 1918, p.7, itálico do autor).

E qual não teria sido a reação dos missionários romanizadores ao se depararem com a cultura dos Pacáas-Novo, na região compreendida pela circunscrição eclesiástica da prelazia de Guajará-Mirim, hoje pertence a Rondônia:

> A necrofagia, ritual praticado pela tribo dos Pacáas-Novo do grupo Txapakura, habitante das matas que margeiam o rio Pacáas-Novo, afluente da margem direita do Mamoré, foi constatada pelos frades franciscanos da prelazia de Guajará-Mirim (hoje, Diocese). A tribo não sepultava seus mortos. Ao falecer um dos seus membros, imediatamente eram retirados a carne, os ossos e as vísceras e colocados em caldeirões onde eram cozidos e repartidos entre todos os membros da tribo, em homenagem ao falecido.
> Três imagens raríssimas, provavelmente da década de 1930, documentam o momento do desenlace de uma velha índia (BORZACOV, 2011, p.51).

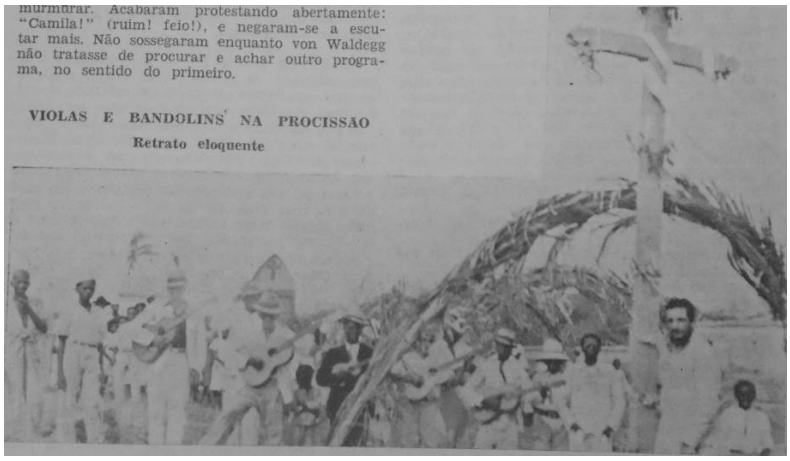
A chegada de um prelado francês para Guajará-Mirim na mesma década se revela sintomática do pensamento romanizante-civilizador do período. Ao contrário do pensamento vigente entre muitos religiosos da Romanização, o interesse do prelado pela cultura e pela música local se revela muito interessante:

> Ardoroso estudioso e defensor do índio do Vale do Guaporé-Mamoré realizou pesquisas de campo em regiões inacessíveis ao civilizado. Constatou que a cerâmica dos Palmela, de Pedras Negras, mostrava linhas geométricas com distâncias iguais, semelhantes a outras culturas amazônicas: continham quatorze linhas diferentes. Fez contato com quase todas as tribos do Vale e enfatizava a significação dos ornamentos corporais e da cultura material, *a importância social da música*, as diferentes formas de liderança e a ideologia do parentesco. Sempre fazia comparações entre a sociedade indígena e a nossa (BORZACOV, 2011, p.209, itálico nosso).

No tocante à música, a postura dom Francisco Xavier Rey difere muito das expectativas de controle próprias da Restauração musical (Fig.11):

> Não é nítido o nosso retrato. Assim mesmo não hesitamos em publicá-lo, como documento da época. Não para nos julgarmos melhores do que a gente do interior, mas para um exame de consciência. A gravura dá um aspecto da recente inauguração duma nova igreja [...] Vila Bela, Mato Grosso.
> Encostado à grande cruz, está mons. Francisco Xavier Rey, d. administrador apostólico da prelazia, homem culto e apostólico. Seus fiéis (a metade da população da prelazia de Guajará-Mirim é de índios) fizeram em frente à igreja vários arcos de triunfo, servindo-se de recursos à sua disposição.
> Músicos e cantores, como nos centros civilizados do país, não havia. Surgiram, pois, rabecas, violões e bandolins, para abrihantarem a festa religiosa. Não tocaram – é certo – nenhum canto gregoriano nem motetos de Palestrina, mas apresentaram o que sabiam, não para profanarem uma festa religiosa, mas para darem a Deus o óbolo da pobre viúva: o que tinham aprendido.
> Deus terá bem recebido. Poderá dizer-se, entretanto, quando em grandes centros de civilização do país a música nas igrejas e procissões não difere da profana?... (VIOLAS E BANDOLINS NA PROCISSÃO, 1941, p.196).

Há de se observar ainda que o prelado de origem francesa tocava acordeom, como atesta a imagem a seguir (Fig.12).


murmurar. Acabaram protestando abertamente: "Camila!" (ruim! feio!), e negaram-se a escutar mais. Não sossegaram enquanto von Waldegg não tratasse de procurar e achar outro programa, no sentido do primeiro.

VIOLAS E BANDOLINS NA PROCISSÃO

Retrato eloquente

Fig.11. Inauguração de igreja em Vila Bela, Mato Grosso. Na foto, músicos durante a procissão e Dom Xavier Rey – então, monsenhor – encostado no cruzeiro (in VIOLAS E BANDOLINS NA PROCISSÃO, 1941, p.196).

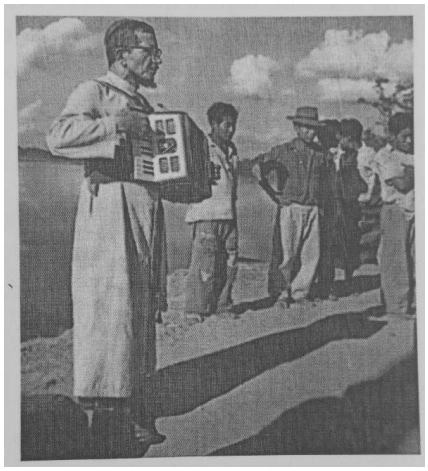


Fig.12. Bispo, músico, europeu e defensor dos autóctones: Dom Francisco Xavier Rey tocando à margem do Rio

Mamoré. Foto do Acervo da Diocese de Guajará-Mirim (in BORZACOV, 2011, p.209).

Ao longo do século XX houve uma reinterpretação do valor da cultura indígena por parte da Igreja institucionalizada e da sociedade como um todo, graças aos inúmeros esforços empreendidos por indigenistas, sertanistas e antropólogos e a prelados como Xavier Rey e Pedro Casaldáliga. O maior exemplo deste avanço, na música litúgica, foi o hinário católico *Wadzadawa'a'a na Danhipai'wai ma – Cantemos ao Senhor* (LACHNITT, HEIDE, PRIOD, 1986; LACHNITT, 2014) da etnia Xavante. Nele, parte considerável dos cantos foi sonhada, e revela parâmetros particulares das manifestações musicais da cultura xavante: repetição de ritmos e pouca manutenção de alturas definidas, aproximando o canto mais da fala do que de referenciais europeus de música. Uma parte dos cantos revela os referenciais musicais europeus, apontando para a preservação de uma memória musical introduzida pelos missionários ainda na primeira metade do século XX (LACHNITT, 2002)[275].

Ainda sobre os mecanismos de controle dos comportamentos sociais dos fiéis, muitas festas seculares e, principalmente, as festas religiosas ligadas ao catolicismo popular foram reprimidas em diversas regiões do país[276], inclusive com uso de força policial[277] (GAETA, 1997). As danças foram proibidas na Arquidiocese de Belém, no Pará mesmo quando serviam para angariar fundos para as agremiações religiosas de leigos:

[275]O hinário foi publicado somente com as letras dos cantos utilizados nas missas dos xavantes. Em pesquisa de campo no Centro de Documentação Indígena CDI/NEPPI (Universidade Católica Dom Bosco – Campo Grande-MS), Leosmar Teretsu, aluno da Universidade Católica Dom Bosco pertencente à etnia Xavante cantou juntamente com Ir. Tarley da Guia Nunes da Mata, sdb alguns cantos do Hinário. Algumas músicas revelaram características europeias, enquanto várias outras, os parâmetros da música indígena mencionados no texto. Registre-se aqui o agradecimento a Leosmar e Tarley pela colaboração com esta pesquisa e ao CDI/NEPPI pelo exemplar do hinário com o qual nos presenteou.

[276] Segundo Vicente Salles (1980, p.162), já no início do século XIX, as Ordenações Filipinas castigavam "as práticas e as abusões derivadas do fetichismo primitivo, e usadas entre gente rústica", referindo-se a feitiçarias. Já o Código de Posturas de Belém, de 1880 proibia, sob pena de multa fazer batuques ou samba, tocar tambor, carimbó ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite. Legislação semelhante na cidade de Santarém trazia proibições parecidas, ressaltando "tocar tambor em pagodes ou acompanhando santos". Aí se nota o quanto se misturavam sagrado e profano nas manifestações religiosas populares: "Folguedos de cunho religioso foram impostos aos negros e aos índios. E o folclore amazônico ainda hoje é rico dessas tradições. [... os] festejos [...] começavam na quarta-feira da Ascensão e se prolongavam durante toda a quinzena. A festa atraia a atenção de toda a cidade, pois ao lado do espírito religioso, havia danças, bailes, jogos, etc. Dali também surgiam os famosos cordões de boi-bumbás, pastorinhas e se praticava, durante todo o ano, uma espécie de samba noturno ou batuque. Como perturbava o sossego público, o Diário de Belém, edição de 18 de setembro de 1884, reclamava e pedia providências à polícia, a fim de proibir esses 'sambas noturnos', ['obrigados a tambores e pandeiros de grito agudíssimo, com *slanzio*, que se realiza ali pela Rua da Pedreira, Travessa da Piedade e da Princesa' " (SALLES, 1980, p.164).

[277] "Na segunda Visita Pastoral realizada por D. Carlos a Poconé [Pantanal], ele discorreu sobre as corridas de carvalhadas de maneira amistosa, mas comentou de forma nada cordial a dança do congo: ['']Na noite de 13 houve num dos bairros da cidade ferventíssima dança de congos, que não nos deixou dormir. Ao som de adufes, gaitas, violas, etc., os pretos cantaram como doidos até a madrugada, hora em que o barulho acalorou-se e pegou fogo. Não sei como não subiu ao coração da autoridade policial o desejo de tomar o regador para ir apagar tamanho incêndio. (Leite, 1979, p.97)['']. D. Carlos buscava separar as festividades por ele consideradas profanas das festividades religiosas e criticava as manifestações populares [...]" (MORAES, 2009, p.114).

> Aviso de nrº. 22. Danças e Obras pias
> Tendo-se introduzido entre as famílias católicas da América do Norte o costume de certas reuniões que terminavam com danças, com o fim de angariar esmolas para as obras pias, a Sagrada Congregação Consistorial aos 31 de março de 1916, com aprovação de Bento XV, proibiu ao Clero promover, favorecer ou animar tais reuniões (Acta VII p.147-148, op. Ferreres, - *De choreis*).
> E aos 10 de dezembro de 1917 a mesma Sagrada Congregação declarou que nessa proibição e reprovação estavam incluídas as supraditas danças, mesmo quando se fizessem de dia, que fossem certas ou sem banquetes ou ainda um simples pic-nic (Acta X pag.17).
> É de ver que sobre o caso já o nosso direito particular se havia pronunciado. O Concílio Plenário da América Latina em o nrº. 799 expressamente, e em o nrº. 808 implicitamente proíbe sob o título *Bailes de Caridade* – que os fiéis se sirvam de danças para angariar esmolas para fins religiosos.
> Isto exposto, manda vsa. exc. revma. o sr. Arcebispo que os revmos. vigários, capelães e reitores de Igreja, lendo o presente aviso à estação da missa, exortem os fiéis à observância das resoluções acima referidas e recusem terminantemente, de hoje em diante, qualquer importância que proceda da infração das mesmas.
> Câmara Eclesiástica, 9 de outubro de 1925.
> Cônego José Thomaz de A. Menezes, secretário do Arcebispado (in REGISTRO DE OFÍCIOS DO GOVERNO ARQUIDIOCESANO, 1935, f.113-113v., itálico do autor).

Ainda na década de 1940 a dança e a música populares foram alvo das críticas do periódico belenense *A Palavra*:

> Música[:] Cultivemos a Música em nosso ambiente. Cantemos nas nossas reuniões. Onde há jovens cantando, há alegria verdadeira. "Lá onde se canta, lá fica, porque homens ruins não conhecem os cânticos"[:] Assim escreve o poeta. Que devemos cantar? Depende do ambiente e da finalidade. No ambiente da religião, cantemos cânticos de acordo com o tempo litúrgico. Nas comemorações patrióticas, lembremo-nos dos cânticos patrióticos, nacionais: Sambas de carnaval e outras deformações não servem a uma juventude sadia. Carnaval é a expressão de alivio dos escravos: a juventude sadia não se escraviza pelas paixões, não precisa de delírio, nem da loucura universal.
> Cultivemos os cânticos na sociedade. Há instituições próprias para tal cultura musical. Frei Pedro Sinzig, no Rio de Janeiro, dedica-se abnegadamente à instrução musical e à formação da cultura musical (Veja a "Música Sacra, Editora Vozes de Petrópolis, E[stado] do Rio). Nas Faculdades Católicas de Campinas, ensinam a arte musical [...] (A PALAVRA, 1948, p.2).

Se a Igreja procurou controlar comportamentos da vida cotidiana de seus fiéis, tanto mais o fez no interior dos templos, emitindo uma série de prescrições acerca das formas "corretas" de participação dos fiéis na liturgia[278] e até mesmo dos sacerdotes[279]. O padre deveria assumir,

[278] "Úteis e piedosas recomendações aos fiéis sobre o modo como devem se portarem na Igreja durante as cerimônias religiosas. Recomendações aos fiéis: II Durante a Missa - Ao entrar o sacerdote na igreja, para celebrar o Santo Sacrifício da Missa, todos os presentes devem levantar-se. É uma homenagem de respeito e deferência para com o celebrante que representa a Nosso Senhor Jesus Cristo. Durante o Santo Sacrifício da Missa, o melhor e mais piedoso seria permanecer sempre de joelhos, sendo possível, sem grande incômodo. Todavia, a regra mais adotada e cômoda é a seguinte. Ficar de joelhos: Do princípio da Missa até o fim da *Epístola*; Desde o *Sanctus* até o fim da comunhão do celebrante e dos fiéis; Para receber a bênção do celebrante; Durante a *Ave Maria e orações finais*. É necessário acompanhar o celebrante n recitação dessas últimas preces para ganhar indulgência. *Os fiéis devem conservar-se de pé:* Durante a leitura dos dois Evangelhos; Durante o *Credo* e o *Prefácio*. *Nos intervalos é permitido sentar-se*. III Durante a Missa Cantada - Durante a Missa solene ou cantada, os fiéis *devem conservar-se de joelhos*: Desde o princípio da Missa até o momento que o celebrante

portanto, segundo o alto clero, um papel fundamental de moderador e difusor de uma espécie de morigeração religiosa e civil:

> Pastoral Coletiva dos Srs. Arcebispos e Bispos do Sul do Brasil, reunidos em São Paulo, de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910 [...] Capítulo VII [:] Meios de conservar os bons costumes e corrigir os maus (continuação) [...]
> 56 Primeiramente tenham os Párocos o cuidado de instruir o povo a respeito do culto que se deve prestar à Virgem Santíssima e aos Santos; e sobre a obrigação de santificar o domingo e os dias de festa de preceito [...]
> 60 Um assunto esquecido geralmente e, para o qual chamamos a atenção dos Párocos, como meio de melhorar os costumes das famílias de seus paroquianos, é tratar minuciosamente e com clareza das obrigações inerentes ao estado de cada um; o amor da família, o amor do trabalho, como obrigação de honra e de conservar os bons costumes e a saúde do corpo e do espírito; a obrigação de retribuir com justiça ao jornaleiro e de respeitar as condições dos contratos, etc. [...] (PASTORAL COLLECTIVA, 1911, p.1).

Para estimular a difusão da "alta cultura", muitos periódicos católicos traziam pequenas sessões de crítica musical e de arte, como foi o caso de *A Palavra*, no Pará, e *O lidador*, em Goiás. Estas críticas eram voltadas principalmente aos recitais de piano. Eis um exemplo destas pequenas notas de críticas, no periódico de Belém:

> Sob o patrocínio da Academia Paraense de Letras, realizou-se ontem à noite, no Teatro da Paz, o anunciado e promissor serão de arte da distinta soprano lírico senhora Hermilla Nobre, que deliciou a todos que amigos da boa música e do canto ali afluíram. O programa, organizado a fino gosto artístico, mereceu calorosos aplausos da numerosa plateia (FESTIVAL D'ARTE, 1929, p.1).

Os esforços católicos pela morigeração cultural dos fiéis ficam ainda claros na pequena nota sobre a vida musical da cidade paulista de Campinas, publicada no periódico católico *O Mensageiro*: "Para o concertinho que se realizará amanhã, às 20 horas, no Salão do Club Campineiro, recebemos amável convite do Sr. Luiz de Padua e exma. sra. Laura de Padua, diretor e sócia do Club Mozart. Gratos, almejamos sucesso" (CLUB MOZART, 1914, p.1).

---

sobe ao altar; Enquanto se canta no coro as palavras do *Credo – Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine et homo factus est*; Durante o *Sanctus* até o fim da Consagração; Durante a Comunhão dos fiéis; Para receber a bênção do celebrante. *É permitido permanecer de pé*: Enquanto o celebrante recita o *Gloria* e o *Credo*; Durante o canto das *Orações*; Durante os dois *Evangelhos*; Durante o *Prefácio*; *Nos intervalos é permitido sentar-se*. Sempre que se canta o *Gloria Patri* tudo pára na Igreja, as cerimônias ficam suspensas, e cada um se conserva na posição que anteriormente se achava. Nota – É muito censurável conservar-se alguém *ostensivamente* de pé, durante a consagração e a comunhão dos fiéis, a não ser por causa grave ou impossibilidade física. É não somente um desrespeito gravíssimo ao SS. Sacramento, mas ainda uma afronta aos sentimentos religiosos dos fiéis presentes à cerimônia" (RELIGIÃO, 1909, p.2, itálicos do autor). Apesar de o Credo Niceno-Constantitnopolitano ter sido substituído pelo Credo apostólico –mais sintético – em quase todas as missas pós-conciliares, ainda hoje, quando se reza a primeira fórmula os fiéis se ajoelham no momento descrito acima. Já na Oração Eucarística, hoje se ajoelha pouco após o Sanctus, até o fim da Consagração. Isto revela que apesar de ter havido claras rupturas motivadas pelo Concílio Vaticano II, uma série de continuidades podem também ser percebidas.

[279] "LITURGIA COMBATE A MONOTONIA [...] segundo declarou, ontem, às FOLHAS, o arcebispo metropolitano [de Belém] D. Alberto Gaudêncio Ramos [...]: – Na verdade, não nos deve surpreender tal observação [acerca da monotonia do rito pré-conciliar], uma vez que todos fomos habituados a uma uniformidade-rígida que prescrevia ao celebrante até a curvatura do pescoço" (s.n., [1969?], in: NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964).

Agremiações como o *Club Mozart* foram, segundo Anzé e Carlini (2009) as principais responsáveis pelos esforços morigeradores no campo da música. Merece destaque ainda o caráter de crítica musical que se observa no artigo *Por um canto sacro digno, artístico e universal*, de Furio Franceschini (1974), acerca da música litúrgica pós-conciliar, publicado em São Paulo. Nele, Franceschini refere-se à música pós-conciliar como sendo "de um chocante e deseducativo primitivismo". Tal crítica revela ressaibos do pensamento civilizador que via na música uma ferramenta para o progresso civilizatório. Franceschini parecia desconhecer ou não valorizar as motivações teológicas, sociais e políticas que embasaram a estética do canto pastoral de características autóctones[280].

A "modernização" da liturgia chama atenção para outras rupturas no campo relacional: se o *motu proprio* recomendava que o coro utilizasse hábito e sobrepeliz para tomar parte nas cerimônias, os poucos coros que sobreviveram às mudanças passaram a adotar trajes secularizados, não raro integralmente de cor preta, ou preto e branco, assimilando o modelo dos coros seculares. Não é raro que se encontre nas paróquias, entre os demais participantes da liturgia – e, por vezes, usadas pelo padre – vestes litúrgicas com ornamentos africanizados ou típicos da América do Sul, que apontam para o reconhecimento da equivalência das culturas, que já se anunciava com Pio XII, mas se oficializa nos documentos do Concílio. O estudo Canto e música na liturgia pós-Concílio Vaticano II, produzido pelo setor de Música Litúrgica da CNBB foi ainda mais longe:

> Do ponto de vista litúrgico:
> 1) A Música Litúrgica autêntica traz consigo o selo da participação comunitária. Ela reflete o direito que todo cristão e toda cristã têm, por força do sacerdócio batismal, de expressar-se como assembléia celebrante que louva e agradece, suplica e oferece por Cristo, com Cristo e em Cristo, ao Pai, na unidade do Espírito Santo. Cantando, tocando e dançando, a assembléia celebrante, qual nação santa, povo que ele conquistou, proclama os grandes feitos daquele que nos chamou das trevas a sua luz maravilhosa (1Pd 2,9).
> 2) A Música Litúrgica manifesta o caráter ministerial de toda a Igreja, corpo de Cristo, ao mesmo tempo, uno e diverso, com membros e funções diferentes, se bem que organicamente convergentes: nem todos, a todo momento, fazem tudo. A um(a) cabe animar, a outro(a) interpretar. A um(a), presidir, aos demais, responder. Um(a) é o(a) que proclama, os(as) demais escutam. Embora todos e todas comunguem na mesma fé, vibrem na mesma alegria e, a seu tempo, cantem em uníssono e se balancem no mesmo ritmo, em total sintonia e prazerosa harmonia (CNBB, [2004]).

O documento reforça o caráter comunitário da liturgia, diminui seu aspecto hierárquico e parece inovar equiparando mulheres e homens na presidência, senão da missa, ao menos de

[280] Em um *paper* apresentado como comunicação oral, o autor desta tese chegou a concordar com a posição de Franceschini (DUARTE, 2011), mas voltou atrás ao compreender tais motivações e propôs, em outro *paper*, estratégias para a superação do pensamento dualista que divide a música em boa ou ruim, civilizada ou primitiva (DUARTE, 2012c).

serviços paralitúrgicos. O texto se refere ainda à expressão corporal, sugerindo exatamente o oposto do que os defensores do *motu proprio* acreditavam, no início do século XX:

> Quase todas as semanas trazem os jornais programas minuciosas [sic] de festas religiosas como se fossem programas teatrais, inconvenientíssimos na forma.
> [...] Certo jornal mesmo trouxe esta epígrafe: *Festa d'arte e religião*.
> É evidente que com tais anúncios a liturgia se degrada, tornando-se coisa secundária e apenas uma ocasião de exibição vaidosa.
> E se grandes são os abusos dos programas, maiores ainda as faltas de respeito na ocasião da execução. Os músicos, obsorvidos [sic] no seu ofício, esquecem-se de dobrar os joelhos nos momentos mais solenes do Sacrifício. E às vezes tal é a confusão do barulho da música que os próprios fiéis se esquecem do lugar em que se acham. Uns conversam, outros acompanham o andamento musical com movimentos do corpo (RÖWER, 1907, p.130-131).

Se a simples marcação de compassos durante a música já seria considerada uma relação inadequada a ser mantida pelo fiel com o repertório religioso, seria totalmente impensável a questão da dança litúrgica, que hoje se vê nas coreografias de padres cantores, como é o caso de Marcelo Rossi, mesmo durante as celebrações. O papel do corpo nos ritos sagrados gera contradições entre os clérigos: se a CNBB milita em sua defesa, no documento *Pastoral da música litúrgica no Brasil*, o ex-prefeito da Sagrada Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos – antiga Sagrada Congregação dos Ritos – cardeal Francis Arinze a condenou, em 2011 (DUARTE, 2013c). A postura de Arinze reflete o crescimento da ala dita tradicionalista, durante os pontificados de João Paulo II e, sobretudo, de Bento XVI.

Ao fim deste quadro sintético acerca do controle social dos fiéis dentro e fora dos templos, é possível afirmar a existência de expectativas de controle de aspectos relacionais que claramente se modificaram ao longo do período estudado. Estas expectativas revelam, como toda forma de controle, relações de poder, já que apenas partes do sistema religioso se viram contempladas pelas identidades construídas a partir das metas institucionais: antes do Concílio, as camadas populares da sociedade viram-se forçadas a modificar seus costumes e a abandonar suas manifestações religiosas populares e a aderir a um modelo europeu que não fazia parte de sua identidade; após o Concílio, o discurso dualista em relação à "Igreja da Opressão" gerou o esquecimento de uma série de práticas musicais e litúrgicas anteriores; já nos pontificados de João Paulo II e Bento XVI, os defensores do referido discurso dualista se viram forçados a separar da esfera religiosa os aspectos políticos. Assim, ora apontando para os caminhos da modernidade, ora em defesa da tradição, essas relações de poder se revelam ferramentas eficientes de controle porque respondem sempre às demandas seu tempo a partir dos estímulos provenientes do entorno, mas também aos anseios internos do sistema religioso.

4.1.2 Controle normativo e órgãos censores

A fim de afastar toda sorte do que considerava abuso, a Cúria Romana contou com as mais eficientes ferramentas de controle da prática musical. Recorrendo a normas que expressavam com riqueza de detalhes o que haveria de ser considerado inadequado aos templos, o *motu proprio* determinou a criação de órgãos censores capazes de tornar efetivas suas proibições, em todo o universo católico: as comissões diocesanas de música sacra. Cabe destacar, entretanto, que clérigos e seculares realizaram esforços em prol da restauração da música litúrgica no Brasil antes do *motu proprio* de Pio X. Em outras palavras, já existia no país uma parcela do sistema religioso-musical interessado nos ideais europeus que viriam a ser oficializados pelo pontífice romano. Um destes esforços aconteceu no Rio de Janeiro e apontava justamente para a criação de órgãos censores para garantir um controle eficiente. Segundo Valéria Matos:

> A campanha alcançou repercussão junto ao Arcebispo Arcoverde, tendo como consequência a criação de uma comissão, que deveria estudar a exequibilidade de restauração da música sacra no Rio de Janeiro. Em menos de dois meses, baseados nos regulamentos promulgados pelo Papa Leão XIII, na Sagrada Congregação dos Ritos, em 1894, a comissão apresentou ao Arcebispo o "Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro". O projeto, contendo 14 artigos, além de regular sobre a estética da música litúrgica, criava a "Comissão Gregoriana", que deveria examinar a adequação das obras musicais e criar um catalogo das composições autorizadas para as cerimônias religiosas.
> ["]Perante essa comissão as irmandades, festeiros e mestres de capella apresentarão ao seu exame as musicas a executar nas festividades religiosas, organizando assim o catalogo das composições permitidas na casa do Senhor["]. (Projeto do Regulamento de Música Sacra. Artigo XII. In GOLDBERG, 2004, p. 11).
> Devido às reações do meio social e, até mesmo, religioso em oposição ao documento, o Arcebispo não se definiu pela sua aprovação. E, apesar da indignação causada no circulo artístico, intelectual e político envolvido na campanha, o clero no Rio de Janeiro se manteve em estado de silêncio e reserva. Foi somente após a promulgação do Motu Próprio pelo Papa Pio X, em 1903, que então a igreja veio a se interessar e se manifestar pela música sacra católica (MATOS, 2012, p.1700).

Monsenhor Guilherme Schubert detalhou ainda mais a tramitação dos esforços restauristas:

> Atendendo a uma "Mensagem do Centro Artístico" sobre adoção de música sacra nas igrejas, o Arcebispo D. Joaquim Arcoverde (Cardeal a partir de 1905), nomeou, para tratar do assunto, uma comissão especializada, da qual fez parte também Alberto Nepomuceno. Ouvimos as referências do Visconde de Taunay a esta comissão. Deve ter sido instalada em 1898, porque o Pe. Pedro Hermes Monteiro, Protonotário Apostólico (* 1871, Icó, Ceará — + —? estava em nosso período no Rio) que em 1896 tinha publicado um livrinho de 39 págs. sobre a "Arte do Cantochão ou Canto Litúrgico" (Tip. Edit. Carlos Schmidt, Rio), apresentou, impresso, em 1898 "Um parecer perante uma Comissão", expondo as razões por ele apresentadas à mencionada Comissão (SCHUBERT, 1980, p.22).

O projeto restaurista moveu também a imprensa secular, conforme o artigo de Rodrigues

Barbosa, publicado no *Jornal do Commercio*, em 1895:

> A renovação do canto gregoriano e da música palestriniana é desejada pelos católicos, por que esse canto é para eles uma tradição santa, e porque essa música que teve nele sua origem, conserva seu espírito e sua significação sob a castidade e riqueza de suas vestes: é desejada pelos artistas, porque os cantos seculares das antigas idades cristãs encerram tesouros de expressão melódica, tocante, profunda, ingênua, ardente, e porque a música do século XVI oferece à sua admiração modelos incomparáveis de uma arte delicada e de uma ciência infinita. Interessados igualmente nesta importantíssima questão, é preciso que os católicos e os músicos se congreguem nesta cidade e formem uma associação que tenha por objeto dar à música de igreja seu verdadeiro caráter e afastar dos templos os sinfonistas e compositores profanos.
> Essa sociedade, conforme os recursos que obtiver e os meios de ação de que venha a dispor, poderá cultivar e desenvolver o gosto pela música palestriniana, trabalhar pela restauração, em toda sua pureza, do cantochão segundo a tradição gregoriana, e também animar os músicos modernos que queiram escrever obras puramente religiosas e consentâneas com as regras da liturgia católica (apud GOLDBERG, 2006, p.143).

Outro fato marcante no Rio de Janeiro foi a vinda dos franciscanos de origem alemã e austríaca, dos quais se destaca as figuras de Pedro Sinzig e Basílio Röwer. Sinzig publicava cantos religiosos populares já em 1899, enquanto Röwer publicou um trabalho teórico sobre o *motu proprio* em 1907. Outras iniciativas restauristas foram desenvolvidas no país:

> Goldberg (2006, p.148) relembrou que um projeto de regulamentação da música sacra havia sido aprovado no mesmo período em Fortaleza, pelo bispo do Ceará. Na província eclesiástica da Bahia, o padre Antonio Gonsalves Cortes escreveu o livro *Princípios Elementares de Canto Gregoriano* (1884) destinado à formação dos estudantes do Seminário Arquiepiscopal e à prática litúrgica. Neste manual o uso do cantochão era defendido com base em autores franceses, sobretudo Rousseau, Diderot, d'Ortigue e Fétis (Igayara, 2001, p.49-50). Posteriormente ao *Motu proprio*, ainda se tem notícias de outros esforços restauristas na Arquidiocese da Bahia, como restituiu Röwer (1907, p.135), com uma portaria que obrigava os responsáveis pelas igrejas a sujeitarem as obras executadas à comissão arquidiocesana de música sacra (DUARTE, 2012a, p.84).

O projeto de restauração aprovado em Fortaleza sugere uma relação com a figura de Nepomuceno, mas também remete a uma explicação para a provisão "a favor de menores" que exerciam a função de moços do coro da catedral, da década de 1870 até 1902 (REGISTRO DE PROVISÕES DE NOMEAÇÃO, 1938). No Pará, a vinda de Adolfo José Kaulfuss representou os primeiros esforços – talvez o primeiro no país – em prol da restauração da música sacra: logo que chegara, o compositor alemão teria instalado um *pueri cantorum*, além de dar aulas de música no Seminário de Belém (SALLES, 1980).

Não foram poucos os jornais de circulação que noticiaram a publicação do *motu proprio*, dentre os quais, *O Correio do Povo*, em Florianópolis (MUSICAS SACRAS, 1904[281]). Além

[281] Registre-se o agradecimento à colega Solange Tomazini Scolaro e seu orientador, prof. dr. Marcos Holler pelo compartilhamento da fonte.

das normas que emanaram da Cúria Romana (*motu proprio*, encíclicas, instruções da Sagrada Congregação dos Ritos etc.), foi possível observar a existência de uma série de normas de âmbito diocesano e até mesmo regulamentações paroquiais. De abrangência nacional, destacam-se as disposições do Concílio Plenário Brasileiro sobre os órgãos censores:

> Além dos censores de ofício, examinadores sinodais e párocos consultores, que não os do conselho de administração diocesana, dos quais tratam os cânones 1383, 385 e 1520, constitua-se o quanto antes na Cúria, se ainda não houver, um Conselho de vigilância, um ofício catequético diocesano, bem como as ditas Comissões de música e arte sacra (CONCILIUM PLENARIUM BRASILIENSE, [1940], p.26-27, tradução nossa[282]).

A *Carta Pastoral* de D. Jaime de Barros Câmara (REVISTA ECLESIÁSTICA, 1945), sobre a música sacra e a *Circular n.2* de monsenhor Ápio Silva (1945) apresentados anteriormente são exemplos de normas de âmbito diocesano ou arquidiocesano. Em âmbito local, cita-se a determinação abaixo, emitida pelo arcebispo de Florianópolis, para a catedral:

> *Canto na Catedral*
> "a Florianópolis, 14 de Outubro de 1935.
> Revmo. Sr. Pe. João A. Reitz, m. d. Cura da Catedral Metropolitana
> – Neste –
> Atenciosas saudações
> Cumprindo ordens expressas, cabe-me levar a seu conhecimento que S. Excia. Rev.ma o Sr. Arcebispo, há por bem determinar e ordenar, como, de fato, determina e ordena que, em todas as Missas Paroquiais (das 10 h.), rezadas, e as em que funcionar S. Excia. Rev.ma, igualmente rezadas, nessa Catedral Metropolitana, não faltem cânticos, e que estes, sejam taxativamente as que começam: 1°, Bendito seja o santuário; 2º, Bendita te cantem; 3º, Doce Coração de Maria; 4º, Gloria a Jesus; 5º, O céu habita na minh'alma, todos, ou alguns, preferivelmente na ordem em que vão, segundo a letra e a melodia já em seu poder, e *Com exclusão de Quaisquer outros*, salvo ordem em contrário; e mais que, nas novenas; a tarde, ou funções com bênção do Ss.mo Sacramento, durante as transladações do Santíssimo (do altar próprio para o altar da bênção, e vice-versa), se cante o Eu vos adoro humildemente; e, no momento adequado, i. é, depois da bênção, o Glória a Jesus, sem exclusão de outros, que forem julgados convenientes.
> Cabendo ao coro *ajudar* e *auxiliar*, mas não *impedir*, nem *substituir-se* aos fiéis, os cânticos, tanto nas Missas, quanto nas bênçãos, serão, como até o presente, e, possivelmente, cada vez mais, executados Pela [sic] Assistência, que, só assim, tomará parte, como convém, ativa e eficientemente, no culto, sendo essa a melhor maneira de a fazer rezar.
> Determina e ordena, outrossim, o Arcebispo, que esta seja registrada verbo ad verbum, digo manuscrita verbo ad verbum, no livro de Tombo, de que lhe será dado conhecimento, observado o número 1665, das Constituições Provinciais.
> Sirvo-me do presente ensejo para subscrever-me.
> de N. Revma.
> (Ass.) Cônego Nicolau Gering" (in CATEDRAL – TOMBO – 1931-1943, f.44v-45, itálico em lugar de sublinhado).

Esta determinação que tinha como objetivo a participação dos fiéis na missa por meio dos

[282] Texto original: "Praeter censores ex officio, examinatores synodales et parachos consultores, nec non in Consilium diocesanum administrationes, de quibus in canonibus 1393, 385 et 1520, quamprimum in Curia constituantur, si desint, Consilium a vigilantia, officium catechisticum diocesanum, aliaeque quas vocant Commissiones de musica et arte sacra".

cantos religiosos populares – note-se, doze anos antes da Encíclica "*Mediator Dei*" de Pio XII – encontrou resistência, entretanto, da organista da catedral, Edesia Aducci:

> Exmo. Revmo. D. Joaquim, digníssimo Arcebispo Metropolitano
> Respeitosas saudações.
> Como uma filha que faz um pedido ao pai, venho, Exmo. Revmo. Sr. Arcebispo, pedir-lhe humildemente que revogue a ordem dada há dias o Coro da Catedral, pelos motivos que passo a expor.
> Talvez V. Exa. não saiba que à missa das 10 vão poucos católicos dos que o são de fato; *a grande maioria dos que frequentam a missa das 10 são pessoas que nunca abriram a boca para cantar na igreja*, e que (o que é mais triste) desaparecerão da Catedral se se cantar sempre a mesma coisa, porque os próprios católicos fervorosos não suportam os mesmos cantos, sei-o por experiência de muitos anos. Outro motivo que me força a escrever a V. Exa. Revma. não se lembrou da impropriedade das mesmas músicas para todas as ocasiões: não poderei, sem ficar grandemente envergonhada, fazer cantar no tempo do Advento, do Natal, da Quaresma, os mesmos cantos, cantos esses que nada dizem das festas que a Igreja celebra.Além dessas épocas mais móveis do ano eclesiástico, temos o dom[ingo] de Cristo Rei, do Div[ino] Espírito Santo, o mês do S[agra]do Coração de Jesus, o mês e a festa de S. José, o dia de finados e de todos os Santos, as festas de S. Pedro e S. Paulo, de S. Vicente, de Sta. Rosa de Lima, de Sta. Teresinha, a grande festa da Im[aculada] Conceição, etc., para as quais temos um ou mais cantos com letra própria. Como poderemos então, Exmo. Revmo. Sr. Arcebispo, abandonar todos esses cantos, que, justamente na missa das 10, chamam a atenção do povo para as festas que se celebram, e o ensinam a pensar e a rezar com a santa Igreja, para aborrecermos com as mesmas melodias os assistentes, que irão diminuindo sempre de número, já o prevejo. Demais, estou arriscada a ficar sem cantoras na missas das 10.
> Peço, pois, encarecidamente a V. Exa. Revma. que revogue a ordem dada, para evitar males maiores do que os que vos assoberbam ultimamente: o cinema e o espiritismo, a afastarem o povo da igreja, que é muito menos frequentada do que há 8 ou 10 anos. E agora ainda por cima o coro a desertar da Catedral?... Exmo. Revmo. Sr. Arcebispo, tenha pena de nós! e [sic] modifique ao menos a ordem, e pelo menos quanto à missa das 10.
> Na bênção[,] comprometo-me a fazer cantar sempre no fim um canto que o povo saiba, como em todas as ocasiões em que houver gente que cante, o que em geral já se faz, pois há diversos cantos em honra de N. Senhora e outros que cantam com entusiasmo, mas na missa das 10 não, pela razão já citada.
> Sei, Exmo. Revmo. Sr. Arcebispo, que não mereço ser atendida; mas, como não peço por minha causa, confiei na bondade do seu coração e atrevi-me a escrever-lhe esta; não leve, pois, a mal a minha ousadia, e perdoe-me a grande franqueza, e, se achar que não pode transigir, obedecerei, enquanto não ficar sozinha no coro. Beijando o sagrado anel de V. Exa. Revma., sou a filha e serva.
> Edésia Aducci 25-10-935 (ADUCCI, 1935, itálico em lugar de sublinhado).

A carta de Aducci salienta alguns pontos interessantes. O primeiro deles é a concorrência que o espiritismo fazia ao catolicismo neste período. O crescimento deste segmento religioso foi considerável nas décadas que se seguiram. Outro ponto interessante diz respeito ao cinema, cuja importância para a sociedade moderna viria a ser reconhecida que Pio XII vinte anos após esta carta[283]. Pio XII via o cinema com certa reserva, postura adotada por todos os

[283] "O Papa disse, em seguida, que por mais de uma vez havia declarado que a intervenção das autoridades visando impedir o livre desenvolvimento de influências nocivas à moral era legítima, e acrescentou: 'Mas não seria mais oportuno que vós mesmos, tão cheios de boa vontade fizésseis uso de vosso poder de rejeitar o que é indigno e medíocre?[...]'. Pio XII em seguida passou a definir os caracteres do que se poderia considerar como 'fita ideal'. O primeiro característico da 'fita ideal' é, na opinião do Papa, o respeito que deve demonstrar pelo

pontífices da primeira metade do século XX em relação a toda novidade. Na arquidiocese da Bahia, até o Concílio Vaticano II, dentre os cargos ocupados pelos clérigos, estavam os de censor de livros e impressos e de censor de cinema, além de comissões para música e arte sacras (BOLETIM DA ARQUIDIOCESE, 1964)[284]. De volta à carta de Edésia Aducci, ela foi respondida negativamente pelo vigário geral de Florianópolis[285], que refutou os argumentos de Aducci reafirmando a autoridade – em nosso entender, o poder[286] – do arcebispo.

Se a organista da catedral deveria prestar obediência ao bispo, também os bispos deveriam fazê-lo em relação a Roma. Os *Relatórios sobre o estado da Diocese de Goiás*, redigidos em latim[287] em 1914 e 1920 revelam este dever do Ordinário para com a Cúria Romana. Os relatórios dizem respeito ao Decreto "*A Remotissima Ecclesiae*", da Sagrada Congregação Consistorial, de 31 de dezembro de 1909 (in VATICANO, 1910, p.13-34). Este decreto se revela um claro exemplo do controle normativo da Romanização: da organização da hierarquia clerical aos menores detalhes da formação dos seminaristas, tudo deveria ser relatado. De acordo com os cânones 2º e 3º do decreto, os Ordinários deveriam apresentar o

---

homem, feito à imagem do Criador. [...] 'Por certo – disse o Papa – não é difícil produzir fitas atraentes, tornando-as cúmplices dos instintos e das paixões inferiores, que perturbam o homem, subtraindo-o às normas de seu pensamento e de sua boa vontade' [...]" (PIO XII SALIENTA A IMPORTANCIA DO CINEMA NA SOCIEDADE MODERNA, 1955, p.3).

[284] No mesmo boletim constam ainda a existência de um coro capitular, constituído de clérigos, bem como as "dignidades" do Cabido Metropolitano: "Deão: Mons. Ápio Silva. Chantre: Mons. José de Andrade Lima. Arcediago: Mons. Amilcar Marques de Oliveira. Tesoureiro-Mor: Côn. Odilon Moreira de Fretas. Mestre-Escola: Mons. José Trabuco da Silva Sarneiro" (BOLETIM DA ARQUIDIOCESE, 1964). Note-se que um cargo notoriamente musical, o de chantre, era considerado cargo honorário entre o clero, no período de realização do Concílio Vaticano II.

[285] "Em nome de S. Excia. Rev.ma o Sr. Arcebispo, apresso-me em acusar recebida sua carta, de 25 do corrente datada, pedindo, como filha, "revogue" S. Excia. "a ordem dada há dias ao Coro da Catedral, pelos motivos que passou a expor, entre os quais, porque "a igreja é muito menos frequentada do que há 8 ou 10 anos". Pois não teria sido justamente essa a razão que levou o Sr. Arcebispo a tomar a providência que V. Excia. se refere? Acrescenta que "está muito arriscada a ficar sem cantoras". Não se tratará de um temor menos fundamentado, que subjetivo? Sim, porque, afinal, não são todas filhas, associadas, em uma palavra, católicas, e, como católicas, e, por isso mesmo que são, não sacrificiaram, ainda nisso, os seus pessoais pontos-de-vista? Desertariam, quando a voz de comando, aliás, muito paterna, poisque a filhas, seria para – ficar? Pelo contrário, todas, sem exceção de uma, e, entre elas, a sua digna e esforçada Presidente, neste ponto, como um só bloco, em torno de seu Vigário, que é o Rev.mo Cura, o coadjuvante, com ele colaborando para o cumprimento integral de quais oficiais instruções, porventura recebidas naquele sentido. O que todos queremos, e o que é preciso, e indispensável, é que que [sic] a Catedral volva a ser, pelo menos, o que era "há 8 ou 10 anos". E não será pretender muito" (VIGARIO GERAL, 1935).

[286] Recorrendo à taxonomia de Buckley ([1971]), não se tratava de autoridade, mas poder: apesar de o controle do arcebispo ser legitimado pelas normas, os argumentos de Aducci sugerem que uma parte do sistema religioso local seria prejudicada com sua decisão.

[287] Além de ser a língua oficial da Igreja Católica, o latim favorecia o caráter privado do relatório. No relatório de 1920, o bispo de Goiás também apresentou um relatório secreto (RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO, 1920, f.37v), destinado a responder a questões levantadas na carta da Sagrada Congregação Consistorial, em 15 de fevereiro de 1919 (VATICANO, 1919, p.72-74). As respostas foram negativas aos três primeiros itens, pois os quesitos se destinavam exclusivamente aos bispos das distintas dioceses ou arquidioceses italianas. A língua latina favorecia ainda mais a este tipo de relatório secreto.

relatório redigido em língua latina a cada cinco anos[288], a partir do que observara em visitas destinadas exclusivamente a esta tarefa. No relatório, o Ordinário deveria responder a um questionário. Transcreve-se a seguir as questões que versam sobre a música litúrgica e outros pontos que pareceram interessantes:

> CAP. II. Da fé e do culto divino [...]
> 8. Se existem nas igrejas coisas ou aparatos que devam ser considerados arte, antiguidades preciosas, especialmente códices ou livos, pinturas, esculturas, obra de belas artes ou ornamentos antigos; como são protegidos; se foram inventariados, e se há um inventário especial daqueles mantido na Cúria.
> Porque não podem ser vendidos, em razão da matéria, artes e antiguidades, sem licença da Santa Sé e avaliação de um perito. [...]
> 11. Se em algum momento as igrejas ou as capelas são empregadas para algum uso profano, por grupos acadêmicos, concertos de música e outras coisas do gênero. [...]
> 15. Seja no culto divino, seja na veneração aos santos, na administração dos outros sacramentos e nas outras funções sagradas as leis litúrgicas devem ser observadas. [...] Em particular, o idioma e o canto litúrgico sejam empregados de acordo com os decretos da Santa Sé. [...]
> CAP. VI. Do capítulo. [...]
> 56. Qual o serviço coral tanto na recitação do ofício divino, quanto na celebração da missa conventual [...]
> CAP. VIII. ART . I. - Do Seminário diocesano. [...]
> 91. De quais anos, em que língua, qual o método e de que autores são os textos de teologia e filosofia utilizados: quantos e em quantas disciplinas estes são dados.
> Em quais anos e por qual método os estudos humanísticos são realizados: e se são ministradas as línguas latina, grega e vernácula ou outras disciplinas. Ou utilizadas pelos clérigos nas cerimônias e no canto litúrgico. [...]
> CAP. XI . Das pessoas em geral. [...]
> 124. Se existem na diocese seitas secretas, especialmente a Maçônica. Ou socialismo ou outras sociedades execráveis para a Igreja fixadas ou se propagando na diocese. Se existe prática do *espiritismo*. [...]
> CAP. XVI . Da publicação e leitura de livros e jornais.
> 147. Se na diocese são editados livros, efemérides, ilustrações, jornais ímpios ou obscenos, ou de alguma forma prejudiciais à religião; por quem e com qual difusão e periodicidade (VATICANO, 1910, p.17-34, itálico do autor, tradução nossa[289]).

[288] No primeiro destes cinco anos, deveriam apresentar os Ordinários da Itália, Córsega, Sardenha e outros. No quarto ano do quinquênio (1914, 1919 e assim por diante), os bispos de toda a América e ilhas próximas.

[289] Texto original: "CAP. II. De fide et de cultu divino [...] 8. Utrum sint ecclesiae in quibus res vel supellectiles habeantur materia, arte, antiquitate pretiosae, praesertim codices vel libri, picturae, sculpturae, opera musiva arte vel antiquitate insignia; quomodo custodiantur; sintne haec recensita in inventariis, et an de iis speciale inventarium penes Curiam servetur. Cautumne sit ne quid etiam tenue, sed ratione materiae, artis vel antiquitatis pretiosum, sine licentia S. Sedis et iudicio peritorum venumdetur. [...] 11. Utrum aliquando ecclesiae vel sacella adhibeantur ad aliquem profanum usum, ad academicos coetus, musicos concentus, aliaque id genus. [...] 15. Utrum in cultu divino, sanctorum veneratione, administratione sacramentorum aliisque sacris functionibus liturgicae leges serventur. [...] Speciatim vero utrum lingua et cantus liturgicus iuxta S. Sedis decreta adhibeantur. [...] CAP. VI. De capitulis. [...] 56. Quale sit chorale servitium tam pro recitatione divini officii quam pro missae conventualis celebratione; quotidianum ne iuxta commune ius, an potius intermissum: et quo indulto. [...] CAP. VIII. ART . I. - De Seminario dioecesano. [...] 91. Quot annis, qua lingua, qua methodo, quorum auctorum textibus theologiae et philosophiae studia absolvantur: quot et quaenam disciplinae hisce accessoriae tradantur. Quot annis et qua methodo humaniora studia perficiantur: et in his praeter linguas latinam, graecam et propriae nationis an et quaenam aliae disciplinae tradantur. An clerici in sacris caeremoniis et cantu liturgico instituantur. [...] CAP. XI . De populo generatim. [...] 124. Utrum adsint in dioecesi sectae secretae, praesertim massonicae. An socialismus aliaeque societates ab Ecclesia damnatae in dioecesi radicem fixerint et propagentur. An spiritismi praxis habeatur. [...] CAP. XVI . De editione et lectione librorum et diariorum. 147. Utrum in dioecesi edantur libri, ephemerides, illustrationes, diaria obscena vel impia, vel utcumque religioni

Dom Prudêncio Gomes Silva, bispo de Goiás respondeu, em 1914, negativamente ao item 11. Sobre a questão de número 15, apresentou extensa condenação aos abusos cometidos na Festa do Divino; sobre o canto litúrgico, afirmou que "ainda não me foi possível aplicar integralmente de maneira eficiente as novas leis pontifícias acerca do idioma e do canto litúrgico nas solenidades das festas" (RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO, 1920, f.6, tradução nossa[290]). O item número 56 não foi respondido. Para o item 124, a resposta foi:

> Afirmativo para a parte inicial [maçonaria e seitas secretas] e existem lojas em outras paróquias no interior da Diocese; negativo para a segunda; afirmativo para a terceira, mas é pouca e casual. Temos pregado o Evangelho, aconselhado, servido[?], aos fiéis praticantes ou inclinados a sê-lo; deles se apartem, tendo logrado algum resultado (RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO, 1920, f.20, tradução nossa[291]).

Quanto ao item 91, foram apresentadas uma série de obras em português, dentre as quais *Theologia Moral*, de J. P. Gury, *Liturgia*, de R. de Vasconcellos, mas também *Hermeneutica et cantu liturgico*, em latim, sem autor identificado. Finalmente, a resposta ao item n.147 foi negativa. Já em novo relatório, redigido em 23 de maio de 1920, respondeu negativamente ao item 11, e no item "15- Mesma resposta, etc.; tenho tomado maior cuidado em decepar os vícios a que me referi [abusos da festa do Divino] e fazer aplicar os decretos da Santa Sé acerca da língua e do canto litúrgico de acordo com as recomendações 'normativas' acima (RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO, 1920, f.27v, tradução nossa[292]). O item 56 não foi respondido. O item 91 foi basicamente repetido do relatório anterior, bem como o número 147[293]. Já o item 124 repete a resposta do relato anterior, mas com uma ressalva: "Mesma resposta etc., menos com o espiritismo, cuja prática hoje raramente ocorre"[294].

Como é possível observar, não foram poucos os mecanismos de controle normativo no seio do catolicismo romano do início do século XX: normas papais e da Cúria Romana, instruções, avisos, circulares, cartas pastorais, relatórios e relatos de visita pastoral. No campo da música

---

noxia; a quibus, et quali cum diffusione et detrimento".

[290] Texto original: "Nondum mihi possibile fuit efficere applicationem integram novarum legum Pontificarum super idioma et cantum liturgicum in solemnitate festorum".

[291] Texto original: "Affirmative quoad quoniam partem in Capite et in alia parochia in interioris Diocesis lojam habentimus; negative quoad secundam; affirmative quoad tertiam, sed parum et caso. Evangelizatur, consilium datur, serbitur[?], ut fideles activi vel propoensi ad similia; ex illis discedantur, cumque aliquo fructu".

[292] Texto original: "Magis curo ínterim evellere vitia ad quae me retuli, et adhibere Dec. S. Sedis circa linguam et cantum liturgicum, juxta secundum commendationem 'judicii' supra".

[293] As respostas aos itens de número 56, 124 e 147 do primeiro relatório e aos itens de número 91 e 147 do segundo não foram devidamente registradas em pesquisa de campo. Registre-se o agradecimento à senhora Wanda Fernandes, funcionária do Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central pelo envio deste material digitalizado.

[294] Texto original: "Idem responsum, etc., cum nota respectiva, minus quoad spiritismum, cuius praxis hodie perraro habetur".

litúrgica, entretanto, nenhum elemento parece mais marcante do controle racional-legal que se instituíra com a Romanização do que as comissões de música sacra, organismos censores destinados a fazer cumprir todas as normas mencionadas.

O primeiro aspecto que se deve ter em mente em relação às comissões de música sacra é que estas dependiam essencialmente de que o repertório fosse editado. Ao mesmo tempo, a necessidade da aprovação eclesiástica para as obras incentivava o mercado editorial de música litúrgica (realimentação positiva). Como o controle sobre fontes manuscritas era quase impossível, os músicos podiam não apenas copiar um repertório em desacordo com as prescrições eclesiásticas, como também fazer anotações notoriamente profanas nas partituras, como as cópias do século XIX exemplificadas a seguir:

Ex.118. Detalhes ampliados das anotações encontradas nas artes de 1º e 2º Baixos (instrumentais) da Missa do cantochão. As duas anotações estão no final do *Gloria*, donde segue o *Credo* (ANÔNIMO, *Missa do Cantochão*, [18]48, [p.7;12]). Fontes recolhidas ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Catálogo: 529.[295]

A ironia do copista ao usar a expressão "*Credo*" certamente não passaria despercebida se a partitura fosse editada. No século XX, conservando o costume anterior, as partes avulsas manuscritas continuaram a constituir maioria das fontes, nos acervos consultados em pesquisa de campo, mas juntamente com elas foi comum encontrar obras impressas a partir das quais as cópias eram confeccionadas por meio de instrumentações ou arranjos locais. Estas soluções locais parecem ter sido a principal via de negociação local em relação às normas, pois escapavam ao controle dos órgãos censores e dependiam somente da aprovação do clero local.

[295] Cópia atribuída por Biason (1991, p.130) a Antônio Edoardo Pimenta.

As comissões tinham como meta censurar as músicas que não estivessem de acordo com as prescrições do *motu proprio* de Pio X, mas também, de aprovar – conceder o *Imprimatur*[296] – e incentivar o consumo das obras consideradas adequadas. Para isto, o papel da imprensa católica foi fundamental: periódicos diocesanos e periódicos específicos de música sacra divulgavam as obras aprovadas e a maneira de adquiri-las. Em diversos números de *O mensageiro*, de Campinas-SP foi encontrado o seguinte anúncio:

> Música sacra
> De acordo com o motu-proprio de S. S. Pio X.
> Por iniciativa da comissão de música sacra desta cidade, constituiu-se um depósito de músicas aprovadas, para facilitar aos srs. diretores de canto o cumprimento do decreto diocesano.
> Encontra-se no Externato S. João
> Missas a 1, 2, 3 e 4 vozes – Tantum-ergo – Ladainhas – Te-Deum – Motetos – Musicas de harmonium – Machas próprias para procissões, etc.
> Campinas (MUSICA SACRA, 1914, p. 3, itálico do autor).

Em seus instrumentos próprios, as comissões de música sacra apresentavam suas decisões com riqueza de fundamentação. Um exemplo destes instrumentos foi o *Livro de Ouro da Música Sacra* (CAMS-RJ, 1943a), publicado em cada volume de *Música Sacra* da Editora Vozes, em parte das décadas de 1940 e 1950. Não é simples coincidência a semelhança entre seu título e *A lista branca da sociedade norte-americana de são Gregório* – em inglês, *The White List of the Society of St. Gregory of America*: ambos foram instrumentos de censura que se pautavam pelos mesmos procedimentos de análise e julgamento de obras. Outras sessões de publicações cumpriram a mesma função: *Libri e Stampe*, do *Bollettino Ceciliano* (1915), *Livres et publications*, da *Revue Grégorienne* (1914), *Libri e Stampe*, da *Rassegna Gregoriana* (1907, p.406-410) e *Bibliographia*, do *Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra"* (1949b, p.12-20). As publicações mais representativas sobre música sacra ou que de algum modo esbarrassem neste tema foram indexadas e receberam siglas, no *Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra"*, inclusive a revista da Editora Vozes de Petrópolis, editada por Pedro Sinzig (MSbra):

> A: *Ambrosius* – Milano. / AK: *Der Alpenländische Kirchenchor* – Innsbruck. / AM: *Acta Musicologia* – Basel. / BA: *Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra"* – Roma. / BC: *Bollettino Ceciliano* – Roma. / C: Chorblätter – Wien. Caec: *Caecilia* – St. Louis, Misouri. / CO: *Cantantibus organis* – Pachuca (Mexicum). / CVO: *Cäcilien Vereins Organ* – Köln. / D: *The Diapason* – Chicago. / JAMS: *Journal of American Musicological Society* – Boston, Mass. / K: *Der Kirchenkor* – Kassel. / L: *Le Lutrin* – Genève. / LM: *Liturgie und Münchtum* – Freiburg i. Br. / MA: *Musik und Altar* – Freiburg i. Br. / MD: *Musica Disciplina* – Roma. / Mf: *Die Musikforschung* – Kassel. / MK: *Musik und Kirche* – Kassel. / ML:

[296] A ordem para que se imprimisse também poderia expedida, de maneira individual, por Ordinários e por superiores de ordens religiosas. Na maior parte das fontes analisadas o *Imprimatur* vem registrado na contracapa da obra ou coletânea, seguido do nome de quem o expediu.

> *Music & Letters* – London. / Mleb: *Das Musikleben* – Mainz a. R. / Mlit: *Musique et Liturgie* – Paris. / MMR: *Monthly Musical Record* – London. / MO: *Musica Orans* – Graz. / MQ: *The Musical Quaterly* – New-York. / MSb: *Musica Sacra* – Malines (Belgium). / MSbra – *Musica Sacra* – Petropolis (Brasilia). / MScrée – *La Musique Sacrée* – Versailles. / Mus: *Musica* – Kassel. / MWl: *Mededelingen van het Ward-Instituut* – Roermond (Olanda). / N: *Notes* – Washington. / O: *L'Orgue* – Paris. / OF: *Orate Fratres* – Collegeville, Minn. / OL: *Orgue et Liturgie* – Paris. / Org: *The Organ* – London. / QLP: *Les Questions Liturgiques et Paroissiales* – Louvain. / RasM: *Rassegna Musicale* – Milano. / RBM: *Revue Belgue de Musicologie* – Bruxelles. / RdM: *Revue de Musicologie* – Paris. / RG: *Revue Grégorienne* – Tournai. / RL: *Rivista Liturgica* – Finalpa (Italia). / RM: *La Revue Musicale* – Paris. / RMI: *Rivista Musicale Italiana* – Milano. / RSC: *Revue Sant-Chrodegang* – Strasbourg. / S: *De Schalmei* – Gent (Belgium). / SC: *Scohla Cantorum* – Morelia (Mexicum). / SM: *Schweizerische Musikzeitung* – Zürich. / TSM: *Tesoro Sacro-Musical* – Madrid. / TvM: *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* – Amsterdam (BOLLETTINO DEGLI "AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA", 1949b, p.20).

Havia ainda coletâneas destinadas apenas à publicação de músicas consideradas de acordo com os ideais restauristas a partir dos critérios de seus editores. Citam-se as revistas *Musica Sacra* (FRANCESCHINI, 1908) e *Musica Ecclesiastica* (1936a), publicadas em São Paulo, editadas, respectivamente, por Furio Franceschini e José Cappochi. Nota-se, portanto, a existência de uma padronização inerente à sociedade industrial – calcada em relações de poder do tipo racional-legal – que se estende dos periódicos aos relatórios produzidos pelos organismos censores. O texto de Sinzig acerca das comissões de música sacra revela outra característica própria da gestão baseada em um modelo burocrático, a da impessoalidade de quem julga, bem como os critérios adotados nas decisões:

> – O sr. Padre é da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra?
> – Sou, minha senhora.
> – Diga-me, então, por favor, porque proíbem tanta música sacra.
> – Não me consta que tenhamos proibido uma só que seja.
> – Isto, agora, a gente entenda! Não querem a "Ave Maria" de Gounod, a marcha nupcial de "Lohengrin" e não sei quanta coisa mais!
> – Perdão, minha senhora, aquilo seria música sacra, isto é, escrito para a s. Liturgia ou outros atos na igreja?! "Lohengrin", acaso, é salmo ou ladainha, motete ou hino, ou antes peça de ópera? [...] Nós não proibimos coisa alguma; apenas dizemos, com o conhecimento que não é privilégio nosso, mas que cada um pode ter, que esta ou aquela música não obedece às normas dadas pela S. Igreja.
> – Mas quais são estas normas?
> – A Sra. mesma citou a principal: repito e resumo: *pertence à música profana, 1º, o que para esta foi escrito; – 2º*, o que mesmo destinado pelos autores à igreja ou acompanhado de palavras sagradas, tem *ar profano*, seja pela melodia, pelo acompanhamento, pelo ritmo, pelo andamento, pela execução, pelos fins. [...]
> – Compreendi, sr. padre: V. Rev. não quer...
> – Diga: a Igreja não quer... [...] Quem fala em renúncia? Ouça-as [músicas profanas], quantas vezes quiser, nos concertos, na rádio, no disco, em audições de celebridades ou tocando em pessoa, contanto que seja fora da igreja. O mundo é grande; as igrejas desaparecem no mar de casas das cidades[...]
> – [...] V. Rev. admite na igreja tudo quanto foi escrito para esta, não é?
> – Nem de longe, minha Sra.! Além da proveniência é preciso examinar se tem *ar sacro ou profano*; além disto, a *maneira da execução*. Imagine a inspirada "Ave Maria" do P. Zanchi, publicada na revista Música Sacra, cantada por voz trêmula ou de maneira teatral: esta, impiedosamente, transformaria o que é sacro em profano.

> [...]Más há outras coisas de recusa duma música: a *melodia*, idêntica com a de cantos profanos ou com reminiscências destes; – o *acompanhamento* impróprio, como sejam, no canto, passagens "à boca fechada", ou destituídas de toda arte, resp. sentimentais; no órgão, arpejos, repetições de acordes à maneira do piano. [...] A música sacra não admite *ritmos*, como sejam: de danças, sambas, marchas batidas, ou que desvie a atenção de palavras, respectivamente concentre o espírito em ritmos excessivamente opostos ao do canto gregoriano. Acrescente também que o *andamento* tem que estar longe da vivacidade de certas peças e cantos profanos, embora o "presto", o "vivace", não sejam excluídos: verdadeira religiosidade saberá encontrar caminho justo.
> – Contudo, parece-me, sr. Padre, que às vezes não será tão fácil formar juízo seguro a respeito do caráter sacro ou profano duma música.
> – Tem razão, minha senhora; nesses casos, ninguém de nós tem pressa em julgar por si, mas prefere apresentar suas dúvidas na própria reunião da Comissão de Música Sacra. No entanto, não poucas músicas de feição menos satisfatória poderão salvar-se, se – como deve profunda concentração do espírito, e se dos fins a conseguir for excluída toda a vaidade, sentimentalismo, paixão e rotina, revelando-se a profunda fé do cantor e organista (SINZIG, 1946, p.84-85, itálico em lugar de negrito).

O texto revela outras questões importantes. A primeira delas é que a noção de profano em nada se relaciona à de pecado ou algo semelhante, ou seja, a proibição não diz respeito a uma falha da música em si que a condene, mas ao seu uso nos ritos litúrgicos. Ela se limita ao âmbito da funcionalidade da obra (tema abordado no primeiro capítulo desta tese). Assim, ouvir repertório profano em nada seria motivo de condenação ao fiel se este o fizesse fora do templo. Daí se compreende porque a intensa atuação das bandas de música com repertório secular nos adros das igrejas não sofreu represálias. O segundo ponto interessante é que ao descrever os critérios da comissão, sugere o controle de aspectos interpretativos, além daqueles relacionais, tais como a "proveniência" da música, tomada como sinônimo de finalidade, e o tipo da escuta esperada: que fosse focada no texto e não no ritmo[297].

As comissões representaram, em última análise, a síntese dos esforços da Igreja institucionalizada para resgatar ou preservar memórias musicais, bem como gerar o esquecimento daquelas que não corroboravam para a construção da identidade forte pretendida pela Romanização. No plano oficial da produção de repertório, estes órgãos foram os responsáveis pelos resgates e abandonos do passado. Por esta razão, as decisões da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ) serão analisadas de modo mais detalhado. Por não terem sido localizadas decisões de outras comissões diocesanas, a análise se limitará ao Rio de Janeiro. Para tanto, recorreu-se aos principais documentos da CAMS-RJ: as relações de obras aprovadas ou reprovadas, que foram publicadas na Revista *Música Sacra*, da Editora Vozes (Petrópolis), bem como o *Livro de Ouro da Música Sacra*, que passou a cumprir a função de propagandear as obras aprovadas na

[297] Rememoração do antigo discurso de Santo Agostinho de Hipona acerca da ênfase no texto cantado e não na música (vide o início do terceiro capítulo desta tese).

segunda metade da década de 1940. Finalmente, são apresentados dados constantes do *1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro* (CAMS-RJ, 1946a), publicado pela referida editora. Este *índex* da CAMS-RJ traz as decisões publicadas nas sessões de obras rejeitadas e no *Livro de Ouro da Música Sacra*, publicados na revista *Música Sacra* (Ed. Vozes, Petrópolis) até 1946, bem como as músicas examinadas diretamente pela Comissão que o redigiu. As obras foram apresentadas juntamente com as seguintes informações: compositor, formação vocal / instrumental, editora, coletâneas em que contavam – quando fosse o caso –, e na primeira sessão (músicas examinadas diretamente pela Comissão), se foi aprovada (A), recusada (R) ou se deveria ser tolerada (T). A partir desta listagem é possível ter uma noção de quais compositores poderiam ser considerados restauristas, quais eram os inadequados, quais compositores do passado foram resgatados e quais foram esquecidos. E possível, em suma, ter um retrato da restauração musical em meados da década de 1940.

Os compositores atuantes na primeira metade do século XX que poderiam ser considerados adequados à Restauração Musical (compositores restauristas) foram os seguintes: Lorenzo Perosi, Oreste Ravanello, Michael Haller, Franz Witt, Johann Gustav E. Stehle, Tomás Samai, Aloísio Botazzo, Pedro Piel, José Gruber (Áustria), Max Filke, J. Ev. Haberl, Pagella, Perruchot, Peter Meurers, José de Jesús Ravelo (República dominicana), Edgard Tinel, G. Zoller, Ignaz Mitterer, Bonaventura Somma, Peter Griesbacher, Pe. Luiz Iruarrizaga (cfm), Pe. Crescêncio Iruarrizaga, Vincent Goller, Bern. Mettenleiter, Frei Gaudêncio Engelhardt, Julio Bas, dentre outros. Dentre os brasileiros ou que tiveram atuação no Brasil: os franciscanos Pedro Sinzig, Basílio Röwer, Manuel Cardoso, Pedro Alberto Kruse, Bernardino Bortolotti e Feliciano Trigueiro, os padres J. B. Siqueira, Jorge Albino Zanchi e Pacífico Chirino[298], o frade capuchinho Gregório de Protásio Alves (Campo Grande-MS), o padre salvatoriano Damião Prentke, os jesuítas Luiz Gonzaga Mariz e Frederico Maute, os verbitas Jorge Braun e João Batista Lehmann, os beneditinos Plácido de Oliveira e Hildebrando S. Martins, além do monsenhor romano Licino Refice, que esteve no Brasil em pelo menos duas ocasiões[299]. Entre os músicos leigos, podem ser chamados de restauristas: Furio Franceschini, Joachim Capocchi, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Fancisco Braga. Merece destaque ainda a presença de Heitor Villa-Lobos neste rol, com duas composições (*Vida pura*,

[298] Não foram encontradas informações detalhadas acerca de Chirino, exceto que este era um frade franciscano do Peru que teria acompanhado ao piano Frei José Mojica em uma série de apresentações em ambientes seculares, no Brasil (MORTARI, 2008).

[299] Apesar de residir em Roma, veio ao Brasil em 1935 e em 1954, quando faleceu num ensaio de coro na cidade do Rio de Janeiro.

um oratório, e *Missa de São Sebastião*) e um arranjo (*Ave Maria*, composta por Furio Franceschini). Foram transcritos trechos do parecer de aprovação da *Missa S. Sebastião*:

> 166 – H. Villa-Lobos: MISSA S. SEBASTIÃO a 3 vozes (a capela). Casa Artur Napoleão, Sampaio Araujo & Cia. Rio de Janeiro.
> O autor, que não precisa de apresentação, dedicou-me esta Missa. Sinto-me, entretanto, à vontade, para falar dela com plena independência, pois já uma vez confessei-me de acordo com ela, quando Villa-Lobos, com gentileza cativante, me apresentou o manuscrito, antes de ser impresso.
> Villa-Lobos e Missa... muitos acharão impossível que o autor de tantas músicas acentuadamente profanas escreva uma obra genuinamente litúrgica. Eu mesmo, ao receber o manuscrito, estava ansioso por saber como ele teria interpretado o texto sacro. A "desconfiança", em breve, desapareceu: o estilo, evidentemente, era digno, embora o compositor conservasse sua predileção por dissonâncias abundantes.
> A *Missa São Sebastião* – seja dito duma vez – não tem nada de água doce; é grave; os acordes, frequentemente, ficam sem o elemento harmônico que os faça entrar bem no ouvido e no agrado; não poucas vezes as partes estão tão afastadas umas das outras, que há uma impressão de vazio; onde seria facílimo apresentar uma consonância conciliadora, o autor prefere durezas.
> Com tudo isso, a *Missa de São Sebastião* deve ser considerada um trabalho sério, sincero, digno de respeito. Pela raridade do fato, é justo analisá-lo.
> KYRIE – Tema apropriado; de natureza gregoriana; é apresentado pela voz mais grave, entrando as outras em constantes contrapontos. [...] A orientação geral, indubitavelmente, é elevada. O canto, porém, não é nada fácil; os cantores devem estar bem firmes, para não se deixarem atrapalhar pela independência melódica e harmônica das outras partes. [...]
> O regente que pretende levar esta Missa, tem que estudá-la longamente; a expressão é tudo; o autor não ilustra sempre a resp. ideia; prefere linhas largas de gravidade sacra. Pode alguém discordar dos métodos seguidos pelo autor, mas não pode, de forma alguma, descobrir leviandade nesta música. A Missa São Sebastião mostra um aspecto de Villa-Lobos que pouquíssimos nele conhecem e que fazemos votos que Deus guarde e faça crescer. Frei Pedro Sinzig, O. F. M. (CAMS-RJ, 1942a, p.19, itálico em lugar de negrito).

A *Missa São Sebastião* causaria estranhamento por parte daqueles que estavam acostumados à maioria das composições restauristas, por conservar uma harmonia muito "moderna". Ela se adequava, entretanto, às prescrições do *motu proprio*. Assim, considerar uma obra restaurista ou de polifonia moderna é menos uma questão estilística, passível de análise musical, e mais um reconhecimento pela via da alteridade: todas as obras não guardassem elementos de ópera ou da música instrumental seriam consideradas de polifonia moderna adequada aos templos.

Outras aprovações dignas de nota foram a *Messa in Onore di San Francesco di Paula*, de Adolfo Donati e a *Missa Choralis*, de Fanz Liszt, ambos compositores românticos, que são conhecidos, como Villa-Lobos, por sua música de concerto. Merece destaque também a aprovação da *Missa rezada com canticos em português*, de Joaquim Deisder, que confirma o ampliado uso dos cantos populares nas igrejas brasileiras, conferindo-lhe caráter oficial. Igualmente oficializada foi a aceitação aos coros mistos, uma vez que uma série de

composições escritas para esta formação foram aprovadas[300].

Apesar de essencialmente masculino, o universo dos compositores restauristas não foi exclusivo de homens. O principal nome dentre os femininos foi, sem dúvida, o de Maria da Anunciação Lorena Barbosa, com cinco obras aprovadas e divulgadas no Livro de Ouro[301]. Além dela, constam os nomes da condessa Margit Sztaray, Celeste Jaguaribe, Oraida Amaral Camargo, Virginia S. Fiuza e Amélia de Mesquita, com uma obra de cada. Existiram, entretanto, mulheres compositoras cujas obras não foram julgadas adequadas ao uso litúrgico. O nome mais recorrente foi de Maria José Amarante, com dez músicas reprovadas e uma tolerada[302], basicamente sob a alegação de o acompanhamento não ter estilo sacro, inadequado ao órgão ou ao harmônio. Também foram recusadas uma obra de Diva V. Vieira e uma de Marietta Netto.

Em relação à música instrumental e acompanhamento de instrumentos, o harmônio e o órgão foram os mais recorrentes, mas também foram aprovadas composições instrumentais para sopros e banda, três composições de Pedro Sinzig – *Marchas para procissão* (op.20), *Sons festivos* (op.62) e *In sono tubae* (op.34, um hino e três marchas) – uma de Vicent Goller[303] – *Hinos (14) do Ss. Sacramento para a festa do Ss. Corpo de Deus*. Não foram encontradas quaisquer destas obras em pesquisa de campo. Em relação ao acompanhamento instrumental, destacam-se: *Missa Solemnis in Hon. S. Michaelis Archangeli*, 2 vozes iguais (v.i.), órgão (org.) e instrumentos de cordas, e *Lembrai-vos*, 3 v.ig., org. e dois violinos, ambas de Pe. Jorge Braun, svd[304]; *Laudes Ss. Sacramenti*, de Ignaz Mitterer, para coro misto, quarteto de cordas, trompas e clarinetas, *Missa in. Hon. S. Gregorii*, de J. Ev. Haberl, 4 v.i., solo e coro e orquestra (L-453)[305] e *Libera me Domine*, com órgão e quatro trombones (L-329), do mesmo autor; *Missa in Hon. S. Luciae*, de Franz Witt, para 4 v.m., org., trompa, corneta e trombone (L-115); *Missa em Si bemol*, a solo e coro, com orquestra ou com org. e harm. (L-511), de José Maurício Nunes Garcia[306]; *Missa Solemnis, em Ré, "Oriens ex Alto"*, de Max Filke, para coro misto com orquestra (L-454); *Dois ofertórios festivos* (L-294) e *Dois ofertórios*, de José

[300] Poder-se-ia alegar, entretanto, a ressalva de que as vozes agudas deveriam ser cantadas por crianças, já que, no Índice da CAMS-RJ, são consideras vozes agudas, as femininas e de crianças (CAM-RJ, 1946, p.9).
[301] *Adoro Te*, *Cantos para a Missa (1º Intróito)*, *Ofertórios (II)*, *Hino ao Coração de Jesus* e *Sou filho de Maria*.
[302] Reprovadas: *A Jesus Sacramentado*, *Ladainha do S. Coração de Jesus*, *Rosário do amor*, *Hino a S. Terezinha do Menino Jesus*, *Ave Maria*, *Hino da Acção Católica*, *Hino das Filhas de Maria*, *Hino a Cristo Redentor*, *Hino à bandeira das Filhas de Maria e Hino a N. S. Aparecida.* Tolerado: *Adoremus* [sic] *a Jesus*.
[303] As únicas composições de Goller encontradas em pesquisa de campo foram a Missa in honorem B. V. M. de Loreto (acervo da Catedral de Manaus) e uma composição para órgão dentro de uma coletânea de música instrumental. Esta coletânea não foi localizada.
[304] Sociedade do Verbo Divino – verbitas.
[305] Número da aprovação em *Livro de Ouro da Música Sacra*, publicado na Revista *Música Sacra* de Petrópolis.
[306] As avaliações da obra sacra de José Maurício serão apresentadas conjuntamente mais adiante.

Gruber, para coro e orquestra, inclusive com tímpanos (L-447). A *Preis-Messe* ou *Missa Coronata "Salve Regina"*, de J. G. E. Stehle, que também tem tímpanos na versão orquestral foi aprovada, mas na versão para coro e órgão. Não é possível saber se a versão com pequena orquestra não foi analisada ou se teria sido recusada.

A fim de compreender as razões que levaram à aprovação das formações instrumentais acima, controversas ou em claro desacordo com a norma, recorreu-se aos comentários redigidos no *Livro de Ouro da Música Sacra*:

> 329 – Ign. Mitterer, op.120: LIBERA-ME, DOMINE pro exequiis solemnibus ad chorum 4 vocum inaequalium constantibus 4 trombonis vel organo. A. Copenrath, Rastibona.
> Sempre expressivo e de acordo com o texto. F. X. Engelhardt (CVK, nº3192)
> Composição grave, que, geralmente, só se impõe por seus acordes, e só em parte por vozes polifônicas. Bem cantada, será de efeito. Estranho, apenas, no fim, os melismas por 5 compassos sobre a sílaba de "i" em "i-gnem". Anton Seydler (CVK, nº3192). (CAMS-RJ, 1943b, p.100).
>
> 454 – Max Filke, op.106: MISSA SOLEMNIS, EM RÉ, "ORIENS SEX [sic] ALTO", para coro misto e orquestra, com órgão ad libitum. Orquestra:
> a) pequena: quinteto de cordas, flauta, 2 oboés ou clarinetas e 2 trompas;
> b) média: quinteto de cordas, flautas, 2 oboés ou clarinetas (corne inglês, ou clarinetas em si bemol), 2 fagotes, 2 trompas;
> c) grande: além dos instrumentos supra: 2 pistons, 2 trombones e tímpanos.
> Editor: Ant. Böhm & Sohn, Augsburgo e Viena.
> Musicalmente, essa Missa é um trabalho admirável. Cheia de vida, espírito e expressão nas ideias, apresenta sobretudo na instrumentação uma técnica brilhante. Como já estamos acostumados a ver nesse autor, também aqui põe a serviço do santuário todo conjunto moderno de meios artísticos, na harmonia, nos timbres e no ritmo. [...] No CREDO, porém, várias passagens não estão de acordo com as normas da Igreja, em particular, o "Et incarnatus", de lúgubre orientação, e conclusão sentimental, bem como o "Crucifixus", com seus acentos de ópera [...] é minha convicção de que das passagens citadas há só pequeno passo para as panelas de carne do Egito. I. Mitterer (CVK, nº3281).
> A música instrumental parece levar o fertilíssimo autor cada vez mais longe da verdadeira música sacra. Também nesta missa, a parte instrumental predomina de tal modo, que o canto – quer dizer, a expressão vocal do texto – recua mais e mais, passando a ser secundário diante do corpo instrumental rico, excessivamente rico de colorido refinado. O final do KYRIE, a maior parte do GLORIA, muitos trechos do CREDO (em particular os arpejos de acorde em quiálteras no "Crucifixus") [...] são de um caráter que não posso ter por sacro. [...] Verifica-se página por página que o autor não respeita nenhuma máxima e regra sobre a condução das vozes no coro polifônico, ou que as detesta; há arbitrariedade perfeita, [...] coação por parte da orquestra. [...] Dr. Fr. X. Haberl, presidente geral. (CAMS-RJ, 1944c, p.57-58).

Note-se, na obra de Filke, que o órgão, instrumento oficial da Igreja, se tornara opcional em face da orquestra e ainda assim a obra foi aprovada. Observe-se ainda o fato de os dois avaliadores da obra também terem composto obras sacras para coro e orquestra, mas divergirem quanto à abrangência da norma, no parecer acima em questão. Sinzig usou a divergência de pareceres a fim de instruir os leitores sobre o que seria o correto, buscando salientar aspectos relacionais da obra sacra: a beleza não deveria ser considerada em

detrimento do caráter objetivamente sacro. Este caráter sacro era dado pela "norma positiva", ou seja, pelo controle normativo do tipo weberiano racional-legal[307].

Os organismos censores atuaram nos três aspectos destacados nesta tese: composicionais, interpretativos e relacionais. Observem-se agora as sugestões de como as obras deveriam ser executadas (controle normativo interpretativo):

> 294 – José Gruber, op.99: DOIS OFERTÓRIOS FESTIVOS. [...] para 4 vozes, órgão e orquestra: 1º e 2º violinos, viola, violoncelo, 1º e 2º clarinete, 2 trompas (2 trombones, 1 trombone de baixo e tímpanos ad lib.) – ou para coro e órgão só. Graz, "Styria".
> A parte vocal é singela e digna, tendo sido evitados efeitos que chamassem a atenção; não há falta, entretanto, em crescendos pomposos e esplendor festivo. A orquestração mantém-se nos limites devidos. [...] Cohen (CVK, nº3172a)
> Muito simples, todo homofônico, de execução fácil. [...] Em todo caso, a parte instrumental vem em socorro da parte vocal um tanto pobre. *Recomenda-se menos a execução com acompanhamento exclusivo do órgão, por causa dos trechos em uníssono que sairiam prejudicados.* Sendo a composição liturgicamente correta e evitando indignidades, não sou contra a inclusão no catálogo. Arnold Walther (CVK, nº3172a). (CAMS-RJ, 1943a, p.16, itálico nosso).

> 447 – José Gruber, op.134: DOIS OFERTÓRIOS. [...] para soprano, contralto, tenor ad lib., baixo e órgão, quarteto de cordas, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 pistons, trombone de baixo e tímpanos ad lib. Ziegenhals, Silésia, A. Pietsch. [...] *Não aconselhamos acompanhar os dois números só ao órgão, se no entanto, assim fizerem, suprimam em ambos os números a introdução, por não ser própria do órgão*. Arnold Walther (CVK, nº2947). (CAMS-RJ, 1943a, p.16, itálico nosso).

Ao decidir favoravelmente ao "estilo sacro mais livre com acompanhamento instrumental", a CAMS-RJ e os avaliadores estrangeiros revelaram uma incoerência entre sua decisão e os dois decretos "*Compostellana*", da Sagrada Congregação dos Ritos, de 1903 e 1908[308]. Nos pareceres que seguem não existem censuras à instrumentação e se confundem as funções de censor e crítico musical:

> 453 – J. Ev. Haberl, opus 57: MISSA EM HONRA DE SÃO GREGÓRIO MAGNO, em ré menor, para 4 vozes de solo e coro e grande orquestra: 2 violinos, viola, violoncelo, baixo, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 pistons, 3 trombones, 3 tímpanos e órgão. Leipzig, Breitkopf & Haertel.
> É a primeira missa instrumental de Haberl, de maiores proporções, que chega ao meu conhecimento, pelo que me aprofundei com maior interesse na partitura impressa luxuosamente. Trata-se do trabalho feito com grande dedicação, dum superior harmonista e contrapontista da escola mais moderna.
> Interessa particularmente o fato de esta obra basear-se, nota por nota, na melodia gregoriana MISSA IN DOMINICIS PER ANNUM, segundo a edição de Lecoffre, servindo ora de motivos, livremente tirados, ora na forma original, posta em

[307] "Uma nota aos nossos leitores: Por que incluímos no LIVRO DE OURO esta obra disputada? Por desejarmos vê-la em nossas igrejas? Não. Aliás, há pouco perigo que o seja, mas se for, as críticas supra mostram o caminho a seguir. Reproduzimo-las por seu valor altamente instrutivo, em particular pela firmeza com que se recusa ver só na beleza e arte duma obra e na sua fascinação, um critério a favor de sua admissão na casa de Deus. Há leis positivas da Igreja que, agradem ou não, devem ser respeitadas. Faltando a estas, por inebriante que seja, não pode ser considerada sacra. Fr. P. S. [Frei Pedro Sinzig]" (CAMS-RJ, 1944c, p.58).

[308] Vide o subitem *Instrumentos e grupos instrumentais na legislação pré-conciliar*, nesta tese.

> compasso e acompanhada pelos instrumentos [...] O que menos me agrada é o HOSANA, de melodia excessivamente instrumental e de canto difícil. [...] A exeução da Missa requer um bom côro de vozes numerosas, forte quarteto de cordas e bons instrumentistas, principalmente nas trompas I. Mitterer (CVK nº 3280).
> O extenso prefácio, que o editor Dr. Alois Hartl faz preceder à Missa de Haberl facilita o trabalho do crítico. A obra é trabalhada sobre o cantochão [...] Nas demais partes [que não o Kyrie e o Agnus Dei] não faltam durezas e passagens fracas, por mais que a técnica corresponda às regras da arte e da escola. [...] A instrumentação é hábil e bem pensada; apenas o movimento contínuo em semicolcheias do primeiro violino no "Et incarnatus est" talvez produza excessiva falta de tranquilidade. A Missa reclama um coro bem formado e boa orquestra. J. Quadriflieg (CVK, nº3280). (CAMS-RJ, 1944c, p.57).

Ainda sobre o acompanhamento instrumental, foram encontradas as seguintes ressalvas para a aprovação: em *O Salutaris*, de Mozart, "o acompanh. precisa de retoques" e no *Canto nupcial (Livro de Ruth, cap.I, v.16)*, de Alberto Nepomuceno: "A[provado] – modificado o acompanhamento". Note-se que chegou a ser publicada a recusa a esta obra (R-98) na revista *Música Sacra*: nem mesmo o principal defensor de um projeto de Restauração musical no Rio de Janeiro antes do *motu proprio* foi poupado. O censor (Pedro Sinzig) ressalvou que o "belo trabalho" de Nepomuceno poderia ser salvo pela modificação do acompanhamento: "Faça-se uma edição em que as notas iguais apareçam ligadas, e em que se sublinhe o caráter do órgão por ex., por notas graves sustentadas no pedal, ficando as que estão para o necessário movimento" (CAMS-RJ, 1946d, p.239).

Longe da aplicação literal da norma (subsunção), mesmo no plano dos organismos censores se delineiam negociações: os tímpanos e semicolcheias nos violinos (acompanhamento figurado) são aceitos, mas não o acompanhamento de caráter pianístico. Além da questão instrumental, existem divergências sobre os coros mistos: como as comissões poderiam aprovar obras compostas para serem cantadas por mulheres e homens, se estes estavam em desacordo com o *motu proprio*? Veja-se na revista *Música Sacra*, uma publicação a respeito do que Schubert (1980) denominou "missas privadas", a solução não-oficial encontrada para este impasse entre os compositores atuantes no Brasil:

> Logo no 1º nº de MÚSICA SACRA (pgs. 2 e 3) fizemos a transcrição das determinaçoes do Concílio Plenário Brasileiro sobre música sacra. Destas, a de nº 367, §1, tem o teor seguinte: [... em latim] Traduzimo-la, por informações particulares, como segue:
> "São proibidos, nas sacras funções, coros compostos ao mesmo tempo de homens e de senhoras" (p.2).
> Chegaram-nos, de lá e cá, correspondências de sacerdotes, dizendo que nossa versão não é correta.
> Tem razão: "Musicorum coetus" deve ser traduzido por "conjuntos de músicos", não por "coros" [...] Damos, pois, a mão à palmatória, corrigindo a tradução feita dum parágrafo da maior importância que nos fez escrever, à pgs.55: "Conhecemos a gravidade da questão: sem coros mistos, 3/4, senão 4/5 ou mais ainda, de toda a liturgia clássica, inclusive as admiráveis obras de Palestrina, sua "Missa Papae Marcelli", etc., deixarão de ser ouvidas no Brasil".

> Assim mesmo, lembramos a necessidade de obedecer aos nossos dd. [digníssimos] bispos, dizendo: "Temos que obedecer, e se as circunstâncias, um dia, parecerem reclamar outra solução, restar-nos-á o recurso à autoridade diocesana a quem compete resolver". [...]
> O Concílio proíbe "musicorum coetus", (quando mistos), que outros traduzem por "orquestras", nunca por "coros de cantores". Os nossos leitores lembram que em várias dioceses do Brasil, com o conhecimento das dd. Autoridades diocesanas, continuam coros mistos, julgados uma "necessidade local".
> Escreve acertadamente um deles: "A composição de orquestras geralmente é diferente da de coros. Entre os músicos, infelizmente, se encontram muitos que não têm religião ou não a praticam; são pagos para a sua cooperação. Os cantores, quase sem exceção, são pessoas piedosas que cantam por amor a Deus e à arte, muitíssimas vezes sem a menor gratificação".
> Lembra outro leitor que continua proibido um coro misto substituir, no presbitério, o clero, ao qual este lugar está reservado; e que, estando na tribuna do órgão ou lugar conveniente, os dois sexos devem ser de alguma maneira separados, o que não é difícil. (CRÔNICA MUSICAL, 1941, p.155).

Esta negociação vai contra as decisões da Sagrada Congregação dos Ritos, que havia sido irredutível em proibir os coros mistos. A observação de um dos leitores, que foi citada no texto, acerca do sentimento religioso dos cantores reforça o controle normativo relacional que se lê no §14 do *motu proprio* de Pio X (in CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p.15): só deveriam ser aceitos nas capelas musicais homens de "reconhecida piedade e probidade de vida", de "modesta e devota atitude".

Há de se destacar aqui obras que foram reprovadas, apesar de sua imensa difusão em arquivos brasileiros: *Petite Messe Solennelle* (R-32), *Messe* (R-29) e *Te Deum* (sem justificativa), de Luigi Bordése; *Messe 32, em Fá* (R-30) e *Motetos* (R-31) de Louis Battmann. Há ainda obras recusadas de compositores muito conhecidos por sua música de concerto: *Tantum ergo* e *O cor amoris*, de Fauré (R-26); *Ave Maria*, de L. Cherubini. Além destas, foram recusadas obras aceitas oficializadas por congregações de religiosos ou organizadas por clérigos: *Canticos sagrados*, dos padres da Congregação da Missão (R-19); *Lyra Sacra, coleção portuguesa de cantos religiosos a N. Senhora próprios para o mês de maio*, editada pelo jesuíta Antonio de Menezes, em 1924; *Paladino da Eucaristia* (0-174), um *Tantum ergo* (0-213), *Ladainhas Lauretanas, A São Rafael* (hinos de laudes e vésperas), *Ecce Sacerdos Magnus* e *Súplica a Nossa Senhora das Lágrimas*, do padre doutor Francisco Alves Corrêa[309], consideradas "deslocadas" na igreja, com problemas nas letras ou técnico-composicionais.

A coletânea recusada trazida ao Brasil pelos da Congregação da Missão se tornou uma espécie de símbolo do que deveria ser combatido na música litúrgica na concepção dos restauristas: *contrafacta* a partir de melodias profanas (não raro, operísticas):

[309] O *Panis Angelicus* de Corrêa foi tolerado, e outro *Tantum ergo* (em Dó, a 3 v.i. sem acompanhamento), *Flos Carmeli*, *Cor Jesu flagrans* e o *Tota Pulchra*, aprovados.

> Com um pouco de jeito conseguiram até cantar, nas igrejas, melodias profanas, e mesmo teatrais, de Pergolesi, Cimarosa, Jomelli, substituindo as palavras originais por um texto sacro. (Renato de Almeida, História da Música Brasileira, pág. 132)
> E não foram somente os leigos que assim procederam. *Os "Cânticos espirituais", coligidos pelos Padres da Missão Brasileira, em edição de Garnier, contêm de preferência cantos profanos e de óperas de Mozart, Haydn, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, Lambelotte, Herman, Nicou-Cheron e outros. Bastava o chapéu novo dum texto sacro para tornar "espiritual" uma ária, uma cavatina, um coro de ópera* (SCHUBERT, 1980, p.20, itálico nosso).

Mais uma vez se observa que a Restauração musical se constituiu a partir de relações de poder: nem entre o clero existia unanimidade quanto ao que seria profanação dos templos caso fosse executado: os padres da Missão[310], vendo que a música profana poderia constituir um meio eficiente de proselitismo, usaram-na. Esta questão se revela totalmente atual, quando se pensa nos meios pouco ortodoxos (na opinião de uma parte do sistema religioso) de que se valem Marcelo Rossi e outros padres cantores. Quanto à recusa das obras de Battmann e Bordèse, destacam-se os argumentos publicados em *Música Sacra*:

> R – 29 – Luigi Bordèse: MESSE para uma voz e "piano" ou órgão. B. Schott's Söhne Mainz. Profana na Melodia e no acompanhamento G. Sch. [Guilherme Schubert]
> R – 30 – J. L. Battmann: 3e. MESSE (em fá maior), para solo coro e uníssono. B. Schott's Söhne, Mainz, Paris, London, Bruxelles. Recusada, por não corresponder ao caráter de música sacra. G. Sch. [Guilherme Schubert]
> R – 31 – J. L. Battmann: 10 MOTETS AO ST. SACRÉMENT para 2 vozes iguais e órgão ou harmônio. Schott Frères, Bruxelles. Recusados pela orientação nada sacra. "Panis angelicus" não passa de dança. G. Sch. [Guilherme Schubert]
> R – 32 – Luigi Bordèse: PETITE MESSE SOLENNELLE. Recusada. G. Sch. [Guilherme Schubert] (CAMS-RJ, 1946c, p.178).

Se a recusa a obras destes dos dois compositores demonstram a clara aversão à técnica teatral, a aprovação de obras de José Maurício Nunes Garcia, também teatrais, evidencia a existência de uma negociação, na qual outros interesses que não os da Restauração musical[311]. O motivo

[310] Um exemplar da coletânea dos padres da missão se encontra recolhido ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense. Na ocasião em que nos apresentou este volume, o musicólogo Aluísio Viegas fez a ressalva quanto ao seu caráter profano na visão de Sinzig e outros restauristas.

[311] A defesa da obra religiosa de José Maurício por Luís Heitor Corrêa de Azevedo revela esta negociação: "Entrando em contato com a obra de José Maurício, desde logo distinguimos os dois traços que mais fortemente a caracterizam: em primeiro lugar a sua inspiração religiosa e em segundo lugar as influências mundanas que conturbam a beleza dessa inspiração. [...] A sua divisão [das composições] em dois períodos, tendo como baliza o ano de 1815, é um tanto simplista. José Maurício sempre foi desigual em qualquer momento de sua vida artística. Se é verdade que por volta desse ano o nível das suas obras decai, cedendo à pressão estéril do laicismo, cujas causas vamos estudar, podemos afirmar que também nos anos anteriores o compositor tivera colapsos de inspiração, produzindo obras infelizes tanto sob o ponto de vista artístico como sob o ponto de vista religioso. [...] Poderemos concluir daí que o caráter sacro de quase toda a sua obra é meramente acidental, imposto ao compositor não por íntima convicção, mas pelas contingências de um estado que, talvez, não deveria ser o seu? Não penso assim. No Brasil toda a criação musical até o tempo de José Maurício se exercera nos limites do culto: missas, motetes, ladainhas, etc. Quase todos os compositores haviam sido sacerdotes. [...] Quase toda a música de José Maurício está impregnada de um forte e sincero sentimento religioso. Não terá, talvez, a heróica simplicidade, o desprendimento de todos os encantos terrenos que constituem o apanágio da grande arte religiosa" (AZEVEDO, 1946, p.87-88).

de um tratamento diferenciado para a obra de José Maurício Nunes Garcia era a criação do mito fundador da identidade musical nacional, evidente no trecho a seguir:

> Num Tantum ergo de 1798 o 1º violino (na partitura designava como rabeca) tece este canto tão profundamente brasileiro, que trai no compositor sacro o antigo mocinho cantador de xácaras [?] e modinhas ao violão: [partitura]
> Não há aí um compromisso entre a arte brejeira do mulato fluminense e a serena elevação da música sacra? Não guardam essas harmonias a pureza de uma, apesar de rescenderem o aroma fortemente popular da outra? [...]
> Numa delas ["Novena do Apóstolo São Pedro"] encontramos a seguinte passagem que Francisco Manuel certamente tinha na memória ao escrever as páginas ardentes do Hino Nacional [exemplo musical] (AZEVEDO, 1946, p.88)

Note-se que os elementos de brasilidade que o compositor mulato teria trazido para o ambiente religioso, violão, música popular etc., também foram reiteradamente destacados na obra de Villa-Lobos. A afirmação da brasilidade também se deu pela via da alteridade, ao atribuir a culpa do declínio da obra de José Maurício ao "gosto depravado dos grandes senhores de além-mar":

> Em 1808, quando a Corte Portuguesa desembarca no Rio de Janeiro, José Maurício está no apogeu de sua força criadora. [...] D. João VI é fanático por música; o seu compositor tem de prover às inesgotáveis necessidades da Capela Real...
> Sintomas de fadiga se fazem notar nas obras de José Maurício; desaparece, às vezes, a primitiva espontaneidade de invenção; um caráter mais duro, mais profano invade as suas composições. [...]
> Ele tentava resistir, pois, à onda de mau gosto [música religiosa italiana do século XVIII] que a Corte trouxera consigo. Mas isso era difícil. Toda aquela gente de sangue limpo que vinha da culta Europa, que pelo nascimento e pelas posições estava acima do humilde compositor colonial, todos os músicos da Metrópole – inclusive esse Marcos Portugal [...] A saúde está alquebrada, aos cinquenta anos [...] Não tem mais forças para opor à invasão do mau gosto. [...] José Maurício vai sendo conquistado pelas fórmulas artísticas que antes detestava.
> A influência da Corte Portuguesa fora fatal à arte de José Maurício. No seu espírito cansado e envelhecido precocemente acabara predominando o gosto depravado dos grandes senhores de além-mar para os quais as solenidades de Igreja era um pretexto de diversões mundanas, transformando o templo numa feira de ostentação, de vaidades e de galanteria onde iam ouvir música fácil e sensual, sermões literários e forjar histórias de amor... (AZEVEDO, 1946, p.85-94).

A campanha a favor de José Maurício não incompatibiliza com o esforço de esquecimento do passado colonial, já que em sua obra se encontrariam raízes nacionais autênticas (momento de fundação) e a corrupção foi representada pelo colonizador. Assim, se defender o compositor mulato poderia representar um contra-senso em relação à Restauração musical, no plano mais amplo de esquecimento do passado colonial e lusitano, sua imagem poderia ser ressignificada e transformada na de um herói. Ademais, o mito mauriciano foi estimulado por Taunay e Nepomuceno e acabou por se confundir com a defesa da restauração musical litúrgica anterior ao *motu proprio*, proposta por este último no Rio de Janeiro.

Para garantir a coerência da obra de José Maurício no cenário da Restauração musical, seria

necessário adequar esta memória musical às necessidades do presente. Foi o que fizeram Sinzig e Nepomuceno, reforçando o argumento de Luís Heitor de que o profano em suas obras se encontrava no acompanhamento e não na melodia[312]: três das composições aprovadas pela CAMS-RJ foram arranjadas por Sinzig, *Ave Maris Stella*, *Tantum ergo* e *Verbum caro factum est*; já a *Missa em Si bemol* foi editada por Nepomuceno e *Lux aeterna*, por José Capocchi. As outras obras de José Maurício aprovadas pela Comissão foram: *Hino das Matinas da Festa da Santíssima Virgem*, *Lux aeterna*, *Missa em Si bemol* e *Responsório das Matinas de Natal*[313]. Observe-se nas únicas críticas que acompanharam aprovações, a repetição das mesmas referências ao mito fundador da brasilidade na música e a tendência a se diminuir a importância das inadequações à norma:

> 493 – P. José Maurício Nunes: LUX AETERNA. Communio da Missa dos Defuntos, a 4 vozes a capela, composta em 1809; arranjo para voz média por J. Capocchi, rua 24 de maio, 128, São Paulo; Preço Cr$ 5,00.
> Não é a primeira vez que MÚSICA SACRA e o LIVRO DE OURO falam do Padre José Maurício que, em seu tempo, foi o expoente máximo da música no Brasil e cujas obras, em grande parte, ainda hoje, merecem acatamento e admiração. Tem composições sacras de inteiro acordo com as leis litúrgicas; não poucas, como já vimos, revelam profundo sentimento religioso e artístico. Na instrumentação, o Padre José Maurício se mostra digno discípulo de José Haydn, escrevendo com fluência e bom gosto que impõem e que, com meios simples, conseguem lindos efeitos. [...] A conservação das expressões originais de andamento podem levar a inconvenientes [...] As apojaturas, tão em uso aos tempos do P. José Maurício, foram conservadas pelo editor, por respeito à tradição, em "aeternam" e "perpetua", e, na segunda voz, num "Domine" e "eis", mas o caráter sacro e a linha melódica, principalmente em Missa pelos Defuntos, com a supressão só poderão ganhar.
> Arpejos e a repetição de notas para efeitos rítmicos [...] ficam melhor para piano que, para acompanhamento na igreja, naturalmente está excluído. [...] Frei Pedro Sinzig O. F. M.
> O nome do Padre José Maurício, desde a minha infância, me atrai, impressiona, despertando o desejo de conhecer mais e mais a sua pessoa lendária e a sua obra, vasta e, em parte, infelizmente desaparecida. [...] Examinei, pois, com muita satisfação o arranjo para 2 vozes médias e órgão que José Capocchi, São Paulo, publicou [...] A indicação no título que o órgão pode ser substituído por piano, sem dúvida, se refere ao canto da composição em casa, porque na igreja, o piano não é admitido. [...] Uma vez ou outra J. Cappochi parece ter querido atender ao piano, quando, no mais, seguiu os princípios impostos pelo caráter do órgão. [...] As poucas "appoggiaturas" que o editor julgou dever respeitar, eram, sem dúvida, do gosto do século passado, mas, de há muito, deixaram de sê-lo; eu não teria dúvida em riscá-las para o coro que me cumprisse reger ou se eu mesmo tivesse que cantar.
> O andamento do canto, sem dúvida, deverá tomar em consideração que se trata de música sacra [...] Frei Valdomiro Chatas, O. F. M. (CAMS-RJ, 1944d, p.159).

[312] "É, porém, expressiva, singela, repassada, às vezes, de unção verdadeiramente celestial. Abusa um pouco do cromatismo e de certos retardos que lhe emprestam o cunho de modinha sentimental, em algumas passagens. A maneira do compositor tratar as vozes é sóbria, de caráter austero e irrepreensível; quase sempre vertical. Aos instrumentos da orquestra é que ele confia aquelas veleidades mundanas da sua inspiração; há melodias surpreendentes, desenhos deliciosos, contrapondo-se às linhas simples e largas das vozes" (AZEVEDO, 1946, p.87-88).

[313] Códigos das aprovações no *Livro de Ouro*, respectivamente: L-283 – sem crítica, L-291 – sem crítica, L-286, L-396 – sem crítica, L-493 – críticas de Sinzig e de Frei Valdomiro Chatas, ofm, e L-511 – crítica de Sinzig. Há ainda o *3º Responsório das Matinas de Natal*, aprovado com o código L-212, mas também sem crítica.

Na crítica ao arranjo da *Missa em Si Bemol* por Nepomuceno que fica clara a questão da construção da nacionalidade a partir de modelos europeus própria da *Belle époque*, quando se observa que o compositor mulato conseguira se equiparar à música alemã, provando que os brasileiros poderiam ser tão civilizados quanto os europeus:

> 511 – Padre José Maurício Nunes Garcia: MISSA EM SI BEMOL para solos e coros com acompanhamento de orquestra reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno, professor do Instituto Nacional de Música. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay. 6ª edição. Casa Bevilacqua. Rio de Janeiro. [...] escreve [...] Taunay: "Empregando todas as suas economias em ajuntar a mais vasta coleção existente de composições musicais de todos os autores alemães, italianos e franceses então existentes, sempre e sempre aumentada e que em 1816 produziu a maior surpresa a Sigismundo Neukomm, o discípulo querido de Haydn, filiou-se instintivamente à grandiosa e severa escola de Haendel, Haydn, os Bach, Mozart, Beethoven, este já a emergir nos largos horizontes da arte, como astro de inexcedível brilho. [...] pode dividir-se a obra do grande compositor sacro em dois períodos: o primeiro, de máxima valia e pureza, originado na genuína fonte germânica e que decorre de 1790 a 1816, nada menos que 26 anos; o segundo, já de adulteração e decadência em que... aparecem os sinais de deplorável depressão, devido à influência do mau gosto e da escola italiana [...]".
> Sem dados positivos, julgamos, contudo, que a Missa supra é do 1º período, tal a sua feição, digna e elevada. Há trechos que obrigam a reparos; procuramos interpretá-los com o respeito e admiração que nos merece o autor. [...]
> A "redução para órgão ou harmônio", no entanto, não atendeu sempre ao caráter desses instrumentos eclesiásticos. Tendo sido escrita a Missa em si bemol para quarteto de cordas, dois clarinetes e duas trompas, Alberto Nepomuceno transcreve para o órgão as frequentes repetições de notas, próprias dos instrumentos orquestrais, em vez de ligá-las como se costuma fazer no órgão. Assim, no último grupo de 3 Kyries, há notas e acordes, cuja repetição no órgão tira a este não pouco da solenidade e gravidade que pode e deve dar. É defeito de transcrição de fácil emenda. [...] Depois da palavra "virgine" [do Credo], vem longa pausa de 7 compassos que igualmente convém suprimir, para não impor excessiva penitência aos ministros do altar que todos, na Missa solene, devem manter-se, durante o "et incarnatus" (até o "Crucifixus") ajoelhados e profundamente inclinados ao pé do altar. [...] Abstraindo a falta de unidade que pode e deve ser estabelecida, o CREDO (para não falar de outras partes) pode ganhar notável ou essencialmente em religiosidade com alguns retoques, respeitosos, mas firmes [...] Eu não teria entrado em tantos pormenores, se a Missa em si bemol e, principalmente, seu autor não me merecessem tudo. [...] Frei Pedro Sinzig, O. F. M. (CAMS-RJ, 1944e, p.219).

Se por um lado a memória – inclusive a musical – se reconstrói e é transmitida a partir das necessidades do presente dos sujeitos, também é fato que as propostas de alteração feitas por Sinzig em muito se assemelham às intervenções arquitetônicas da *Belle époque* em edifícios coloniais. Se todas fossem levadas a cabo pelo editor ou pelos intérpretes, seria como a reforma uma igreja do século XVIII que resultou em uma fachada neogótica[314]. Em outras palavras, as composições de José Maurício seriam muito mais descaracterizadas do que os motetos de Colás e Ferrer de Lyra tratados no capítulo anterior.

Sigsmund Neukomm também atuou na Capela Real, mas por ser estrangeiro, recebeu

[314] Este fato ocorreu, por exemplo, com a Catedral de Olinda e Recife, no início do século XX, após um incêndio. Tendo sido alvo de muitas críticas, quando de nova reforma, chegou-se ao templo atual.

tratamento radicalmente diferente daquele dispensado ao mito fundador da brasilidade musical, como se observa na reprovação de sua coletânea de motetos:

> 2º – RECUEIL DE CINQUANTE MOTETS pour toutes lês Solennités de l'Année Ecllésiastique, lês Bénédictions du St. Sacrément el lês Fêtes de la Ste. Vierge. Musique composée pour une ou deux voix em Solos et em Choeur avec Accompagnement d'Orgue par le Chevalier Sigismond Neukomm. Cet ouvrage, PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR, se trouve au Grand Séminaire de Beauvais [Coletânea de cinqüenta motetos para todas as solenidades do ano litúrgico, pras bênçãos do Santíssimo Sacramento e festas da Santíssima Virgem. Música composta para uma ou duas vozes, em solos e coro com acompanhamento de órgão, pelo senhor Sigismund Neukomm. Esta obra, propriedade do autor, é encontrada no Seminário Maior de Beauveais, cidade próxima a Paris].
> O autor, admirável por sua musicalidade e abundância de composições, diz no "Avertissement" da obra: "Cet ouvrage est spécialement destinée aux communautés religieuses, aux pensions de jeunes personnes, aux écoles chrétiennes et aux congrégations paroissiales. Il sera utile aux grands et aux petits séminaires et devra convenir à la piété de MM. les ecclesiastiques" [Esta obra é destinada especialmente às comunidades religiosas, internatos, às escolas cristãs e às comunidades paroquiais. Ela será útil aos seminários maiores e menores e deverá conduzir à piedade dos senhores clérigos].
> Infelizmente, esta "utilidade" e "conveniência" são mais que duvidosas. E é pena. Insinua-se ao ouvido e ao coração a música de Neukomm como poucas. Para fins de estudo técnico eu quereria chamá-la de exemplar. [...] Para festas religiosas fora da igreja, para cantatas e oratórios de Natal, da Quaresma, da Páscoa etc., não poucos números poderão prestar bons serviços; no entanto, para o canto dentro da igreja falta o espírito religioso que distingue a música sacra da que não se destina à casa de Deus. Qualquer um desses textos musicados por um Palestrina, um Griesbacher, fala profundamente ao coração e à consciência, quando na veste musical dada por Neukomm se apresenta faceira e sentimental; é um passatempo agradável, mas não eleva a alma nem a purifica. [...] comparem o nº13 "Ave verum corpus", leve, quase brincando, com a música profunda de Mozart; – ponham os seguintes, nº 14 "O Salutaris", nº 15 "O sacrum convivum", nº 16 "Pange lingua"; nº18 "Adoremus" ao lado dos mesmos textos musicados por Griesbacher ("A S. Eucaristia"); os de Neukomm, nosso hóspede ao tempo do Padre José Maurício, são cantos agradáveis que podem ser aplicados a toda uma série de textos; os de Griesbacher abalam, gravando-se fundamente na alma e constituindo ardentes preces a Deus.
> Que pena, um talento como o de Sigismundo Neukomm, não nos ter dado música realmente sacra!... (CAMS-RJ, 1946b, p.20).

Ainda sobre obras que remetem ao Brasil colonial, foram aprovadas duas obras do padre João Jacques (L-442 e L-400), organista da Capela Real, no Rio de Janeiro, a partir de 1812[315] e uma do rei de Portugal, dom João IV[316] (L-144). A obra de dom João IV não foi comentada. Já no parecer dado pela CAMS-RJ (1944a, p.20) a *Dois cantos para a Semana Santa*, de Joaquim Capocchi, entretanto, houve uma breve menção à obra do monarca: "O outro canto

[315] "Foram mestres-de-capela [na Capela Real] José Maurício Nunes Garcia (a partir de 2 de julho de 1798), Marcos Antônio Portugal (a partir de 23 de junho de 1811) e Fortunato Mazziotti (a partir de 4 de julho de 1816). Os organistas eram quatro: José Maurício, José do Rosário Nunes (a partir de 1808), o padre João Jacques (a partir de fevereiro de 1812) e Simão Portugal, irmão de Marcos (a partir de 1º de maio de 1812). Os mestres-de-capela recebiam 600 mil réis anuais, os cantores ganhavam entre 100 mil e 480 mil. Os mais bem pagos eram os castrati italianos, sendo que Facciotti ganhava mais do que os mestres-de-capela. Os organistas recebiam 300 mil réis anuais" (MARIZ, 2008, p.35).

[316] No índex da CAMS-RJ (1946a, p.35), publicado como *Crux Fidelis*, de Dom João VI. Na aprovação desta obra no *Livro de Ouro* e na de Capocchi, em questão, foi possível confirmar tratar-se de seu ascendente.

[composto por Capocchi] é o hino que foi musicado também por Dom João IV de Portugal, conquistando nesta forma musical, quase todo o mundo".

O caso de João Jacques é interessante porque evidencia seu completo esquecimento no Rio de Janeiro após pouco mais de um século de sua atuação. Dois anos antes da publicação de suas Matinas em *Música Sacra*, o compositor era totalmente desconhecido:

> O sr. DR. ITIBERÊ DA CUNHA, d. crítico musical do "Correio da Manhã["], veio secundar, a 3-V-42, os nossos esforços, escrevendo:
> "Quem é João Jacques?" Com esta simples pergunta, que revela curiosidade decifratória de um enigma, o ilustrado frei Pedro Sinzig vem desenvolvendo uma série de artigos quase angustiosos acerca de um João Jacques, autor musical que ninguém conhece, nem mesmo os mais aferrados bibliotecômanos. Paira a ignorância mais espessa sobre o caso.
> E na "Música Sacra" (a magnífica revista que o culto frei Pedro redige), tem vindo, primeiro, a narração da descoberta de uns admiráveis "Responsórios das Matinas de V e VI feira santas", de autoria deste misterioso incógnito; segundo, a análise da obra mirífica, que enche de encanto todos os bons musicistas religiosos, feita sabiamente por frei Pedro Sinzig. [...] Vários Jacques já foram descobertos por ele. Mas nenhum é o verdadeiro [...] As melodias profundamente religiosas são escritas em notas gregorianas sobre um pentagrama comum. Até aí vai tudo muito bem. Mas, quem é João Jacques? Perdura a interrogação e o mistério.
> João Jacques Rousseau não pode ser. Este nunca se perdeu pelo Rio de Janeiro, e muito menos pelo venerando mosteiro de São Bento. [...] Frère Jacques, da lenda infantil, também não pode ser. [...]
> O editor Pazdirek, de Viena, menciona nos seus catálogos um Jacques, precedido simplesmente de um J, para despistar. Mas que pouca sorte! Aliás, está averiguado que este Jacques nunca veio ao Brasil. E frei Pedro continua a perguntar: "Quem é João Jacques?" Nós o auxiliaremos, indagando dos nossos leitores: – Quem lhe poderá informar? (VÁRIAS, 1942, p.136).

Sinzig descobriu finalmente quem era João Jacques e, apenas dois anos depois, publicou sua edição das obras para a Semana Santa. A investigação de Sinzig sobre o autor da obra, seguida da edição da mesma, publicação, comercialização, análise e até mesmo obtenção de cantores para executá-la constituiu um trabalho propriamente musicológico, cerca de duas décadas antes de a musicologia "científica" ter se instalado definitivamente no Brasil. Eis a crítica dos responsórios:

> 400 – Padre João Jacques: RESPONSÓRIOS DAS MATINAS DE QUINTA-FEIRA SANTA, a 1 e 2 vozes, sem acompanhamento. Inédito. Ed. Vozes Ltda. Petrópolis. Cr$ 2,00.
> Tem sua história esta edição[317]. Um dia, o redator da MÚSICA SACRA, examinando no Mosteiro de S. Bento os velhos manuscritos de canto gregoriano, sólidos volumes infólio, pesados, duros, encontrou responsórios escritos em notas gregorianas, mas em compasso, assinados por "Johannes Jacques".
> Levou muito tempo até descobrir quem era, como se vê pelos artigos e notas desta revista [...]: nascido em Lisboa veio para o Brasil, entrando na V. Irmandade de S.

[317] A história da edição e o meio pelo qual Sinzig chegou às informações biográficas de João Jacques se encontravam a partir da página 189 deste número da revista. Por se tratar de um suplemento musical (partitura), estas páginas foram arrancadas, nos dois exemplares a que se teve acesso, recolhidos à Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP (Acervo Furio Franceschini) e ao Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, onde viveu Pedro Sinzig.

> Pedro em 1813; foi organista da Capela Imperial de 1848 a 1852, ano em que faleceu (a 2 de agosto).
> Não era fácil compor os longos responsórios para canto sem o menor acompanhamento, e para uma só voz, poucas vezes acompanhada por uma segunda. Fê-lo, no entanto e soube exprimir iniludivelmente os pensamentos das palavras, em música descritiva. É claro que em obra tão extensa, nem tudo está à mesma altura; surpreende, porém, a orientação que, em geral, sempre é grave e de acordo com o texto, como deve ser. Nesse sentido, poucos, com meios tão limitados, conseguiram igual resultado satisfatório, e, às vezes, mesmo admirável. [...]
> O 3.º Responsório chega a ser dramático, desde o "hic peccata nostra portavit", com tríplice graduação da melodia ascendente [...]
> A publicação desse valioso trabalho inédito não teria sido possível sem o cavalheirismo de D. Tomás Keller, dd. Abade do Mosteiro de São Bento, desta capital de cujo arquivo faz parte o precioso original do Padre João Jacques (CAMS-RJ, 1943d, p.197).

É na avaliação dos Responsórios da Sexta-feira da Paixão, entretanto, que Sinzig aponta as razões para considerar seu precioso achado como estando adequado aos princípios da Restauração musical católica:

> 442 – Padre João Jacques: RESPONSÓRIOS DA SEXTA-FEIRA DA PAIXÃO, a 1 e 2 vozes, sem acompanhamento. Inédito. Ed. Vozes Ltda. Petrópolis. Cr$ 2,00.
> Explicamos, sob o n.º 400, a história desta edição [...] O fato é que já tivemos notícia que, neste ano de 1944, a obra inspirada do antigo organista da Capela Imperial do Rio terá cantores experimentados, que a farão ouvir na Semana Santa.
> Se são bons os Responsórios de Quinta-Feira Santa, são mais impressionantes e adequados ainda os de Sexta-Feira da Paixão. [...]
> Cantem, ou não, essa obra do antigo organista da nossa Capela Imperial, era justo desenterrá-la e oferecê-la a círculos vastos. Tem entre outros méritos, o de mostrar que, para prender a atenção e impressionar, não é preciso recorrer à música instrumental imprópria na Semana Santa. Bastam a arte e a alma (CAMS-RJ, 1944a, p.20).

O passado colonial valorizado em tais pareceres da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro foi o "mais conveniente": compositores brasileiros, atuantes preferencialmente no Rio de Janeiro. O fato reforça o caráter de invenção que acompanha todas as tradições (CANDAU, 2011).

O paulista João Gomes de Araujo, que viveu a transição entre Colônia e República, entre a técnica compartilhada e a Restauração musical, também teve obras aprovadas pela Comissão do Rio de Janeiro. Numa das aprovações, na qual Sinzig sugeriu revisões e o cuidado com a liberdade assumida por Araujo em relação às repetições de texto, que era comum nas composições de técnica compartilhada (CAMS-RJ, 1946d, p.238-239).

Sobre os compositores de *polifonia clássica* (renascentista) e as edições de suas obras aprovadas, os principais nomes listados foram: Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Orlando di Lasso, Nanini (Giovanni Maria Nanino, 1543/4-1607), Leo Hassler e Ludovico Viadana, além da coletânea *Musica divina* (L-306b), com obras de A. Gabrieli, J. Handl (Gallus), Joannes a Cruce, Palestrina, Luca Marenzio, T. L. de Victoria e B. Nenna. Em relação aos compositores

dos séculos XVI e XVIII, destacam-se as seguintes aprovações: *Missa (mi menor*, L-407*)*, de Alessandro Scarlatti (1660-1725) e *Regina Coeli*, de Antonio Lotti (1667-1740). Outros compositores, menos canônicos, com obras aprovadas foram Giambastista Martini, ofm (1706-1784), Baldassare Galuppi (1706–1785) e os venezuelanos José Cayetano Carreño Rodríguez (1774-1836), Juan José Landaeta (1780-1814) e José Angel Lamas (1775-1814).

Ao fim deste item, é possível afirmar que o controle normativo romanizador-restaurista foi eficiente por ter unido o grande detalhamento dos parâmetros a serem controlados a organismos responsáveis por seu cumprimento (órgãos censores). Há de se notar, entretanto, que os fiéis tinham consigo memórias profundamente arraigadas, protomemórias musicais e religiosas capazes de oferecer resistência às normas e às grandes memórias organizadoras que a Cúria Romana tentava semear. Assim, não foi por acaso que a tradição tenha sido citada em oposição ao controle normativo, no trecho que segue:

> Assim não estranhamos o desabafo do Visconde de Taunay, pouco antes de sua morte (+ 25/11/1899): "Fui ouvir a 'Missa Mimosa' do Padre José Maurício na Igreja da Cruz dos Militares... Segundo as "boas tradições" *que todo o empenho e esforço da comissão de música sacra não poderão abalar*, começou a cerimônia religiosa pela ouverture, tão ouvida, corriqueira e estafada da Gazza ladra de Rossini.. Adequado preparo para uma função religiosa, aquela saltitante protofonia da "Pega ladra"! Enfim, seja tudo pelo amor de Deus!" (Dois Artistas Máximos, José Maurício e Carlos Gomes, pág. 69s.) (SCHUBERT, 1980, p.20, itálico nosso).

No âmbito da liturgia, o caso abaixo ilustra a tensão entre as expectativas de controle e o catolicismo tradicional, protomemorizado pelos fiéis ao longo de suas vidas:

> Com a chegada das Congregações religiosas da Europa, apareceram novas devoções, substituindo as antigas devoções populares, como N. S. do Perpétuo Socorro no lugar de N. S. da Glória. Os Servos de Maria no Acre colocaram a nova Prelazia sob proteção de São Peregrino, desconhecido santo italiano, e na nova capela de Rio Branco lutaram em vão para substituir São Sebastião por São Filipe Benício.
> Também na forma de festejar os santos houve modificações. As antigas festas religiosas eram celebradas com procissões, músicas, promessas e romarias; nas novas devoções o destaque foi a prática sacramental. O que era popular tornava-se agora clerical. O povo, porém, percebia o caráter mais frio da nova lei e ficava espiando. Ao mesmo tempo não deixou de alimentar a devoção popular, que nunca foi sufocada. Sobretudo nos lugares mais distantes, nas matas, continuava a cultivar os cultos aos seus santos de origem verdadeiramente popular (PERTÍNEZ, 2010, p.83).

Assim, se evidencia o fato de que o controle das práticas musicais e religiosas é, em parte, simples representação, pois não se efetivava, no plano das práticas; ao contrário, as negociações em relações às normas ou seu simples descumprimento se revelaram uma regra. Prova disto é a Maçonaria: considerada um dos grandes vícios do mundo moderno e

amplamente combatida e monitorada pelo clero[318] desde o século XIX[319], no século XX ainda não havia sido totalmente banida do catolicismo. O uso dos três pontos em forma de triângulo na assinatura de alguns compositores maranhenses sugere sua presença entre os compositores de música católica da primeira metade do século XX (Ex.119):

Ex.119. Assinaturas de compositores e copistas em fontes dos acervos João Antônio Romão e João Mohana: não identificado, Pedro Gromwell, Antonio Rayol, Sebastião Pinto e Ribamar Pereira (ANÔNIMO, *[Motetos de] Passos*, s.d.; GROMWELL, 1953; RAYOL, 1892a; PINTO,[19--], "2º clarino"; GROMWELL, [19--]b).

Considerando o grau de liberdade das composições maranhenses em relação às normas – resultado de processos de negociação ou confronto com a hierarquia do clero[320] –, neste cenário se justificaria ainda a presença de compositores maçons atuantes na igreja. No Pará, ainda no século XIX, há um exemplo confirmado de um músico, clérigo e maçom:

> No âmbito da Igreja, precisamente neste período (meados do século XIX), ocorreram também significativas reformas. Vimos que desde a administração de Bernardo de Sousa Franco (1839-1840), o governo provincial procurou restaurar a

[318] "Abrindo a *Boceta de Pandora*, que contém os segredos *maçônicos*, aí descobrimos o horroroso complexo de todos os erros, que os sectários pretendem propagar, umas vezes com arrogâncias blasfemando contra Deus, outras vezes com astúcias, para iludir os incautos. Das antigas seitas porém a que parece ser melhor representada pelo *maçonismo* é o sanhudo *jansenismo*, que bem merece a qualificação de – Diabismo. Entendo demasiado o seu veneno, levou à corrupção a todas as classes da sociedade, com o único fim de destruir a Religião de N. S. Jesus Cristo" (SEMPRE OS MESMOS, 1873, p.1).

[319] "Os católicos obedecemos às leis civis com o maior prazer; mas quando forem contra a divina constituição da Igreja, é dever nosso preferir a autoridade divina à humana. [...] Portanto desconhecendo nós apenas o valor de um decreto, que está em desacordo com o direito divino, seria absurdo dizer que somos rebeldes, e que não aceitamos devidamente o poder civil. [...] Seria ridículo dizer que o culto religioso está sob a imediata jurisdição da autoridade eclesiástica, se esta não pode determinar as condições das pessoas que devem tomar parte no dito culto. O motivo da exclusão foi a qualidade de maçom, mas isto é mero acidente na questão, pois o que importa saber é que à autoridade eclesiástica exclusivamente compete determinar as qualidades do pessoal, que deve tomar parte nas cerimônias religiosas" (RECURSO DAS IRMANDADES MAÇONISADAS, 1873, p.1).

[320] "Como afirmamos em outro trabalho (Ferretti, 1996) as irmandades católicas, junto com a maçonaria e com instituições africanas, constituíam um dos modelos de organização dos chamados "cultos clandestinos africanos" Segundo Hoornaert (1977), a participação em irmandades foi um fator de socialização e de ascensão social para os cativos. [...] Na década de 1870 funcionavam em S. Luís cerca de 30 irmandades católicas. No Maranhão como em outras Províncias, sempre foi comum a existência de divergências e conflitos entre as lideranças das irmandades e as autoridades religiosas católicas. Estas junto com autoridades civis muitas vezes condenavam festas da religiosidade popular" (FERRETTI, 2007, p.2-3).

> música na Sé não só preenchendo os cargos vagos do seu pessoal artístico, como contratando mestres europeus para dirigir a aula de música do Seminário, exercendo ao mesmo tempo a funções de organista e mestre de capela. [...] À época em que Raimundo Severino de Matos assumia papel tão importante na diocese paraense, passou a residir em Belém o religioso carmelita frei Ismael do Coração de Maria Nery, no século chamado de Ismael de Sena Ribeiro Nery, organista e professor de música. Foi vice-reitor do Seminário de Belém e dedicou-se ao magistério, ensinando música gratuitamente. Já exercia essas atividades em 1847, como noticiavam os jornais, tendo avultado número de alunos. Manifestando depois os ideais maçônicos, foi um dos principais redatores do periódico O Pelicano [nota de rodapé: dedicado à defesa da Maçonaria, bem como ao estudo e discussão de assuntos científicos, literários, artísticos, industriais e noticiosos, exclusive somente os políticos e religiosos] (SALLES, 1980, p.143-144).

As relações de controle do sistema religioso aumentaram consideravelmente com a Romanização, proibindo situações como esta. Resta apenas questionar se tais relações de controle se mantiveram iguais ao longo do século XX ou se existiu ruptura. Como se observou no capítulo anterior, a CNBB produziu alguns estudos que visaram orientar as práticas musicais após o Concílio. Se tais documentos não apresentam, entretanto, o caráter prescritivo das normas pré-conciliar, também não deixam de instituir, a seu modo, novas metas musicais ou de discutir propostas estéticas.

Em relação à Cúria Romana se sabe – apesar de não ter sido possível acessar tais documentos – que ainda hoje os bispos de todo o mundo precisam enviar relatórios de suas dioceses e que nestes ainda constam questões relativas à prática do cantochão e outras relacionadas ao canto litúrgico. Estes relatórios parecem ter, hoje, uma função de censo, e não mais de censura. Maior controle recai, entretanto, sobre atividades que possam gerar problemas estruturais para o sistema religioso, sejam eles teológicos, sejam de unidade: a censura a Leonardo Boff e outros teólogos da Libertação[321] e o recente monitoramento do padre cantor Marcelo Rossi[322] pela Sé Romana sugerem respectivamente estes possíveis problemas. Não se pode perder de vista ainda as observações de André Ricardo Souza (2005) acerca da possibilidade de um cisma provocado pela Renovação Carismática Católica, considerando todas as suas

[321] "Grande mentor da Teologia da Libertação, movimento que interpreta o Evangelho à luz das questões sociais, o teólogo Leonardo Boff foi observado e punido pelo mesmo Joseph Ratzinger e sua Congregação para a Doutrina da Fé. Forçado a um silêncio obsequioso que culminou com a sua saída da ordem franciscana, em 1992, Boff não quis tecer comentários sobre alguém que, como ele, fora alvo de investigação do órgão católico. Apenas afirmou: 'A inveja dos clérigos é a pior que existe. Roma não admite alguém que lhe faça alguma sombra'." (ISTO É, 2014).

[322] "O Vaticano investigou os passos e a obra do padre Marcelo Rossi, como CDs, livros, missas e aparições na TV, do final dos anos 1990 até cerca de quatro anos atrás. Segundo informações obtidas pelo jornalista Ricardo Feltrin, do UOL, a investigação, que durou quase dez anos, foi provocada por uma denúncia feita por um religioso brasileiro, que acusou o padre de culto ao personalismo, exibicionismo por ir demais às TVs, de desvirtuar as práticas católicas e de transformar a missa em uma espécie de "circo". A investigação foi comandada pela Congregação para a Doutrina da Fé, liderada pelo cardeal Joseph Ratzinger, que mais tarde se tornaria o papa Bento 16. O órgão é a versão atual da antiga Inquisição. A Congregação recebia regularmente vídeos com as participações do padre em programas como o de Gugu Liberato no SBT e de Fausto Silva, na Globo" (UOL, 2014).

particularidades rituais, que sugerem, muitas vezes, uma identidade alheia à do catolicismo em geral:

> Os carismáticos ganharam terreno e sinal verde para se expandir conforme a Teologia da Libertação entrou em refluxo (Prandi & Souza, 1996). Além desse êxito, à medida que o afastamento de fiéis e a ameaça neopentecostal se tornaram evidentes, eles passaram *a falar não mais só em nome de seu movimento, mas sim da Igreja Católica como um todo*. Tendo sido praticamente superada a barreira imposta pela ala politizada no interior da igreja, o desafio passou a ser a reação à concorrência evangélica, sobretudo. Ao defender a Igreja Católica, o Movimento Carismático passou a falar a mesma língua de outros movimentos da igreja e do catolicismo em geral.
> Especialmente para os clérigos, sempre lembrados em seu dever de obediência ao papa, é mais fácil se auto proclamar católico do que carismático. Falar em "diversidade na unidade" e explicitar a fidelidade à instituição sediada no Vaticano parece mais conveniente do que alimentar a identidade de um movimento interno, o que no limite poderia levar ao nascimento de outra igreja, um cisma, algo altamente temido. A ideia de unidade frente à concorrência religiosa externa propiciou a formação de um novo orgulho de ser católico. (SOUZA, 2005, p.37).

E foi justamente de André Souza uma análise do caso de investigação que envolveu o padre cantor Marcelo Rossi:

> Para André Ricardo de Souza, [...] a investigação teve como alvo não só o padre Marcelo, mas também dom Fernando, uma vez que o bispo deu o aval para a conotação midiática e a exploração comercial da fé em sua diocese. "Se ele permitia esse ritual, era suspeito também para o Vaticano", diz. O receio da Santa Sé, na opinião de Souza, era que um cisma surgisse no seio do catolicismo brasileiro. "Desde a Reforma Protestante, quando um clérigo ganha muita projeção, a Igreja se preocupa com a possibilidade de ele desencadear uma dissidência", afirma. "Então, preocupava, sim, que em Santo Amaro pudesse surgir uma vertente da Igreja Católica." Procuradas, a Nunciatura Apostólica, espécie de embaixada do Vaticano no Brasil, e a CNBB não quiseram se pronunciar sobre o assunto (ISTO É, 2004).

A desconfiança em relação à presença de Marcelo Rossi nos meios de comunicação remete inevitavelmente às desconfianças dos clérigos em relação à modernidade durante a Romanização. Há de se questionar, entretanto, se o sagrado conseguiu realmente se afastar do que era secular ao longo do período aqui abordado. Como já foi dito, a abordagem da Igreja Católica aqui adotada a considera um sistema social complexo, aberto, mas operacionalmente fechado como forma de preservar sua identidade. Isto implica considerar que as trocas com o entorno sempre existiram e continuarão a existir, ainda que os discursos oficiais afirmem o contrário. No próximo item se observará como igrejas e palcos compartilharam muito mais memórias musicais do que as expectativas institucionais evidenciadas nas normas, ou mesmo algumas representações do passado criadas por discursos que corroboraram a construção de identidades coletivas podem sugerir.

4.2 A MÚSICA DE UM SISTEMA ABERTO

Se a Igreja institucionalizada buscou controlar as relações que seus fiéis deveriam guardar com a música, em um plano mais amplo, todas as metas musicais foram fruto das relações deste sistema religioso com o entorno: sociedade, poder secular, formas de entretenimento, outros sistemas religiosos etc. Ora mais fechada a estes estímulos, ora se apropriando de elementos antes separados dos templos, a Igreja Católica se revela um sistema aberto, seletivo, que busca preservar sua identidade (operacionalmente fechado), mas também procura sua manutenção respondendo às necessidades de cada época. Assim, as próprias metas musicais ou propostas estéticas da música religiosa são fruto de aspectos relacionais. A finalidade e funcionalidade da música litúrgica não existem, portanto, *a priori*, mas sim expectativas de finalidade ou de funcionalidade por parte do compositor, que podem estar de acordo ou serem conflitantes com as expectativas da Igreja institucionalizada[323]. O resultado desta convergência ou divergência entre as expectativas se revelava, antes do Concílio, na adequação às normas e na aprovação dos organismos censores.

A concretização das expectativas só se dá, entretanto, na prática musical. Nela se observa o uso ou não da obra na função para a qual foi composta: obras concebidas para o espetáculo poderiam ser utilizadas no interior dos tempos – algo combatido na Restauração musical, mas comum até hoje, principalmente em casamentos e missas de bodas[324] – e aquela composta para o lugar sagrado pode, eventualmente, ser executada em forma de concerto. Este fato ocorre principalmente quando o repertório deixa de se legitimar nas metas musicais do sistema religioso como um todo, mas principalmente dentro nos sistemas religiosos locais. Exemplo disto é o repertório sacro colonial. Por outro lado, a polifonia clássica, que poderia fazer mais sentido no século XX em concertos do que em igrejas, foi reintegrada à liturgia durante a Restauração musical. Neste período, foram encontrados vários relatos de execuções do repertório renascentista. Uma destas ocasiões foi a Consagração da Arquidiocese de Curitiba ao Imaculado Coração de Maria, em 1943, quando o *Coro Claretiano de Curitiba*,

[323] "Já no século XVIII, muitas missas eram simplesmente inexeqüíveis na Igreja, por sua extensão ou por simples inadequação ao uso litúrgico (destinavam-se não ao louvor a Deus, mas a eventos de caráter cívico, como coroações ou outras datas festivas); e no século XX chegou-se ao ponto de escrever missas e réquiens para assuntos seculares, compostos por músicos declaradamente ateus. Não se trata de um julgamento de valor artístico, mas simplesmente de constatar um divórcio entre forma e função" (STEUERNAGEL, 2008, p.20).

[324] Anteriormente ao Concílio Vaticano II, o coral da Catedral do Desterro já exercia funções artísticas não-litúrgicas, cantava arranjos de música folclórica feita por Villa-Lobos, Haydn, Beethoven, Bizet etc. Note-se que o uso de tímpano na orquestra que o acompanhava acontecia, entretanto, liturgicamente. Após o Concílio, o repertório do coral da Catedral de Belém ilustra, hoje, esta realidade. O autor deste trabalho também chegou a tocar a *Marcha Nupcial* de *Lohengrin*, *Ave Maria*, de Bach-Gounod, clássicos da MPB e até mesmo temas de seriados da televisão em diversos casórios. Sem oposição da autoridade eclesiástica local e sendo vontade dos noivos, cobrávamos um valor adicional pela pesquisa e transcrição deste tipo de repertório.

juntamente com os *Canarinhos do Santuário*, o *Schola Puerorum Aloysiana* e o *Coro dos Padres Franciscanos* executaram obras de Tomás Luís de Victoria, cantochão e repertório restaurista, em missas e apresentações (CRÔNICA MUSICAL, 1944, p.35). O mesmo ocorreu em São João Del-Rei – MG: na cidade conhecida por suas seculares orquestras de música sacra, os cantores do Colégio Salesiano executaram, em 1941, obras sacras de Perosi, Palestrina, Victoria, Gruber, Ravanello e outros compositores. Assim, não há de se falar em funções e finalidades invariáveis do repertório. A notícia sobre São João Del-Rei sugere, em princípio, que as execuções teriam ocorrido liturgicamente. Só é possível concluir que se tratava de um concerto quando se lê que ainda teriam sido executados o *Canto do Pajé*, *Canção da Saudade* e outras composições de Heitor Villa-Lobos, além de outras obras de concerto de outros compositores. Se a música litúrgica não deveria ser permeada de ressaibos da teatral, o caminho inverso não parecia ser um problema para os defensores da Restauração musical: cantochão e Perosi poderiam facilmente se tornar música de concerto ao lado do *Canto do Pajé* (CRÔNICA MUSICAL, 1942, p.13).

Em 1954, a Secretaria da Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo promoveu um *Festival de Missas*, no qual foram executadas missas em cantochão, outras compostas por Guilhaume de Machaut, Victoria, Perosi, Franceschini e até mesmo Stravinsky. Participaram do festival, além do Coral Paulistano, o Madrigal da Escola Livre de Música, o Conjunto Vocal da Escola Livre de Música, o Conjunto Coral de Câmara, o Coral da Arquidiocese de São Paulo e o Coro dos Carmelitas. Na mesma edição da *Crônica Musical* (1954b, p.21-23) – publicada em *Música Sacra*, de Petrópolis – foi noticiada uma "homenagem sacro-musical" que ocorreu na Argentina, por ocasião do cinquentenário do *motu proprio* de Pio X: 12 conferências e uma série concertos, com obras de Gallus, Palestrina, Victoria, Viadana, Bach, cantochão, mas também obras restauristas, de Lichius, Haller, dom Pothier, Licinio Refice, e até mesmo obras de Mozart, Schubert e Saint-Säns. Ainda em 1954, a morte de Licinio Refice, um dos ícones italianos da Restauração musical, no Rio de Janeiro, durante um ensaio de ópera também ilustra o trânsito dos compositores entre teatro e igreja[325].

[325] "Causou profunda consternação entre os meios artísticos da Capital Federal a morte repentina do célebre compositor sacro Monsenhor Licinio Refice, ocorrida no dia 11 de Setembro, no Teatro Municipal, quando o Mestre regia o coro em preparação para a execução da famosa ópera "Cecília". Foi precisamente quando ensaiava a Marcha da Morte, no momento em que o coro principiava a entoar as palavras: – Morte! Morte! Morte! que o Monsenhor Refice entregou a sua alma nas mãos do Criador. Duas eminentes figuras de sacerdotes encabeçam o movimento de música sacra na Cidade Eterna. São elas Lorenzo Perosi, a maior expressão da música sacra contemporânea, e Monsenhor Licino Refice, que o Brasil teve ocasião de hospedar pela primeira vez em 1935, e que atualmente vem abrilhantando o elenco da temporada lírica de 1954" (MONSENHOR LICINIO REFICE, 1954, p.129).

Se a função do repertório é relacional, tanto mais a sua finalidade, como foi definida no primeiro capítulo desta tese: ainda que esteja integrando um rito tridentino-restaurista, a maneira como cada fiel se relacionará com o repertório é individual. Isto não significa que não tenham existido tentativas de condicionamento destas relações, seja por meio da seleção do repertório, mas também pela intervenção nas obras, modificando de andamentos ou retirando a ornamentação, como ocorreu com a obra sacra de José Maurício. A expectativa de criar finalidades rígidas se estendeu a ponto de se aproximar da noção de obrigação religiosa ou mesmo de pecado, em caso de descumprimento:

> Quais as causas do fato de, passados 50 anos desde a promulgação deste documento solene, haver ainda entre nós certos abusos nesta matéria, como seja: cantar ou tocar música proibida no templo; admitir orquestra no templo, sem licença do Ordinário; cantar em língua vulgar alguns cantos litúrgicos solenes; improvisar melodias sem possuir o devido preparo; mutilar os textos litúrgicos; ler de tal maneira o latim que já não parece latim etc... Qual o porquê de tudo isto?
> Não há dúvida; é árdua a empresa da restauração do canto e da música sacra, particularmente em sua parte positiva. De outro lado é certo também que em alguns casos, se não há a pretensão de que não obrigam em consciência as leis litúrgico-musicais, há pelo menos a ausência da convicção de que elas obrigam em consciência. [...] Que a Igreja tem o poder de legislar em assunto de Música Sacra é evidente. Pio XI, em sua Constituição Apostólica "Divini Cultus", de 20 de Dezembro de 1928, confirma este direito da Igreja [...] Que o Papa Pio X quis obrigar seus súditos não é menos claro. [...] Mas talvez retruques que nem toda lei obriga em consciência; pois há leis meramente penais. A isto, porém, eu te responderei o seguinte: primeiro, é um fato que estas leis da Música Sacra não estão sancionadas com pena canônica alguma. Mas todos admitem que na Igreja não há leis meramente penais. [...] não é pelo fato de o Papa não querer impor "sub gravi" a sua observância [aplicando penas em caso de descumprimento], e sim pelo fato de ele julgar suficiente a convicção interna, sem a qual de nada servem as penas.
> [...] O Motu Próprio [sic] de Pio X encerra obrigação grave [e não "leve"], que se desprende da solenidade de sua promulgação e da gravidade da matéria que trata [decoro no culto divino]. [...] É grave: a) o desprezo formal da lei; b) o descuido voluntário e prolongado em matéria importante; c) a transgressão da lei quando esta causa diretamente um grave escândalo (NAVARRO R., 1954, p.4-7).

Neste último parágrafo, Juan Navarro R. procurou inviabilizar quaisquer possibilidades de negociação em relação às normas em matéria de música litúrgica e paralitúrgica[326]. Ficariam obrigados em consciência os bispos, cabidos, párocos, reitores de igrejas, superiores de seminários, de institutos eclesiásticos, de congregações religiosas, regentes de coros, mestres de capela, cantores e todos os fiéis. Apesar do discurso deste autor e da normatização por parte da Igreja institucionalizada, no sentido de controlar a prática musical e fazer cumprir à risca suas prescrições, sempre existiram e continuarão existindo possibilidades de ressiginificar o repertório e encontrar nele novos sentidos. Um *bendito* do Santíssimo

[326] Ainda segundo Navarro, no *motu proprio* de Pio X, "não se faz distinção entre atos litúrgicos e não litúrgicos, mas simplesmente prescreve o gênero de música a ser tocado na igreja [...] quer na recitação do Santo Rosário, quer na celebração do matrimônio, ou simplesmente na execução de peças musicais", ou seja, em eventuais concertos realizados no interior dos templos (NAVARRO R., 1954, p.8).

Sacramento (Ex.120) é cantado, por exemplo, em algumas regiões de Minas Gerais, em dias de forte chuva, acendendo-se uma vela e queimando ramos secos das palmas guardadas da procissão de Domingo de Ramos, por ser, nas devoções populares, uma forma de pedir a proteção divina[327]. Não houve norma capaz de gerar o esquecimento desta prática.

Ex.120. *Bendito, louvado seja* (LEHMANN, 1957, p.65), cantado em devoções domésticas para pedir proteção em dias de chuva em algumas regiões de Minas Gerais.

Nas manifestações da religiosidade popular, elementos sagrados e seculares são integrados igualmente ao cotidiano. A afirmação a seguir se refere a Cuiabá, mas pode ser aplicada, grosso modo, às manifestações do catolicismo tradicional ou popular como um todo:

> No cotidiano dos moradores locais, as festividades santas ultrapassavam o sentido litúrgico da comemoração, tornando-se uma ocasião e um momento de descontração em face das adversidades naturais.
> Ao analisar os vários significados das festas religiosas, entre elas a do Espírito Santo, Abreu comenta: ["...] os homens e as mulheres que organizavam e compareceram às antigas destas do Divino Espírito Santo encontravam algum sentido para suas vidas naqueles velhos símbolos católicos. Ao mesmo tempo, jamais deixaram de imprimir os seus próprios desejos e paixões, criando e recriando novos sentidos para aquelas manifestações["] (MORAES, 2009, p. 115).

Assim, se evidencia mais uma vez o aspecto essencialmente relacional das representações do sagrado individuais ou de pequenas coletividades em face das expectativas institucionais. No plano da memória musical coletiva, quando da Restauração musical, resgates e abandonos do passado se revelam pertinentes dentro dos discursos construtores da identidade romanizada, mas o total isolamento do sagrado em relação ao entorno era inviável, donde resultaram conflitos entre as grandes memórias organizadoras de origem europeia e as tradições musicais locais. No cotidiano das bandas, altar, adro e palco se confundiram e até hoje se confundem em alguma cidades como Pirenópolis-GO e Corumbá de Goiás. Nesta última:

> Conserva-se a tradição da presença da Banda 13 de Maio durante o leilão de gado realizado na manhã do dia de São Sebastião, após a missa festiva e antes da procissão com a imagem do santo e da missa de encerramento dessa festa. [...] a

[327] Esta tradição da religiosidade popular se repetiu diversas vezes na casa do autor desta tese, durante sua infância. Em pesquisa na internet – site tirado do ar –, foi possível descobrir que não se tratava de uma devoção exclusivamente familiar, mas compartilhada em Minas Gerais, na região de Campo das Vertentes.

> festa local que mais se aproxima do carnaval tradicional é o do grupo da terceira idade. Promovido pelo poder público municipal, é animado pelas marchinhas carnavalescas tocadas pela Banda 13 de Maio. Após o carnaval, a quaresma. Nela havia o cântico dos motetos dos Passos nas quartas-feiras, a via-sacra do padre Pedro Ribeiro nas sextas-feiras. E, na última semana, os motetos das Dores no Setenário de Nossa Senhora e a procissão das Sete Dores de Maria. Na Semana Santa a procissão de Ramos e do Encontro no domingo, essa com o cântico dos motetos dos Passos; o Exercício das Trevas, na quarta-feira santa; a cerimônia do lava-pés das crianças, com túnicas coloridas, na quinta-feira santa; os cânticos do perdão, das sete palavras, da Verônica e das Heús e a procissão do Senhor Morto, na sexta-feira da paixão e a procissão da ressurreição na madrugada do domingo da páscoa. Atualmente, continuam a existir as procissões das Sete Dores e as da Semana Santa, sendo que, a do Encontro na quarta-feira. Todas acompanhadas pela Banda 13 de Maio, com músicas próprias para cada uma feitas por compositores locais. (CURADO, 2014, p.53-55).

Já em pesquisa de campo em Vitória, no Espírito Santo, descobriu-se que está recolhido à Igreja de Nossa Senhora do Rosário um considerável repertório de música popular para banda de música do centro do século XX e além deste, havia um repertório sacro[328]. Em Belo Horizonte, a circulação das bandas entre o profano e o sagrado foi amplamente relatada por Clotildes Teixeira (2007). Na cidade de Conceição da Barra - ES:

> Ao assumir a direção da Banda Musical "Oliveira Filho" o seu entusiasmo [do maestro Adolpho Barbosa Serra] leva-o a se dedicar com todo fervor e introduz inovações, como o uso de bandeiras para anunciar as atividades, estabelecendo um código que não somente os seus componentes conheciam, mas também a população, tornando-se curiosidade para os visitantes. [...] Ensaio geral à noite; Ensaio dos instrumentos de canto; ensaio à noite dos instrumentos de centro; Saída da Banda para retreta a noite; Saída da Banda para Alvorada; Saída da Banda para tocar na missa; Saída da Banda para tocar na procissão; Saída da Banda para atos cívicos; Saída da Banda para ato fúnebre; saída da Banda para fora da Cidade (SERRA, 1988, p.14).

Há ainda se ressaltar que as bandas que tomavam parte nos serviços religiosos assumiram, não raro, papeis políticos ou se associaram a determinadas alas políticas locais. Disto resultou o fato de que, havendo mais de uma banda em determinada cidade, surgisse entre elas rivalidades musicais e extra-musicais. A costumeira rivalidade entre duas delas, na cidade de Oeiras-PI, chegou a provocar um trágico e pitoresco inconveniente, ainda no século XIX:

> No campo da música, já possuímos inúmeras orquestras e bandas, inclusive duas delas, por motivo de rivalidade e concorrência, entraram em conflito sangrento, quase chegando mesmo a haver óbitos. A Banda Triunfo, de uma ala política, e a Vitória, de outra. Do meado ao final do século XIX, estava sendo festejado na Igreja do Rosário com grande participação o glorioso São Benedito, santo tido como padroeiro dos escravos. As novenas eram patrocinadas por pessoas ou famílias importantes da cidade. O povo em geral comungava com os donos da noite.
> Nessas novenas, as bandas tinham participação ativa no festejo. Uma estando na ativa, a outra jamais poderia participar naquele momento. Uma das noites seria

[328] Fotocópias de parte deste acervo constituem sete volumes recolhidos à sede do IPHAN no Espírito Santo. Lá o funcionário Antônio Carlos mencionou a existência do repertório sacro, mas sem saber se este continuara lá preservado. Em visita à Igreja do Rosário não foi possível estabelecer contato com membros da irmandade, o que inviabilizou o acesso às fontes.

> patrocinada pela família do proprietário da Banda Triunfo; só que naquele ano, só a Vitória foi convidada para todas as noites. O patrocinador fez pressão e afirmou que na sua novena quem alegraria a festa seria sua banda. Agindo assim, convocou todos os músicos e os orientou a se armarem de todas as maneiras para um eventual confronto. Muito cedo subiram ao alto do rosário, chegaram à Igreja e se posicionaram no coro. Aos poucos, a multidão foi tomando assento na nave [da igreja]. Ninguém poderia imaginar o que estava para acontecer naquela noite. No altar, o celebrante deu início à cerimônia religiosa. Tudo corria bem com a banda executando com empolgação os hinos religiosos da noite. De súbito, surgem do silêncio e da paz reinantes gritos de guerra, de dor e luta corporal.
> Acontece que os músicos da Banda Vitória, não satisfeitos com a marginalização, resolveram também subir o coro e tomar parte na festa, mas sem imaginar que os concorrentes estavam prevenidos até os dentes. Cacetes e facas escondidos nos instrumentos foram as armas usadas neste conflito. O sangue correu solto pelas escadarias do local. O povo, sem entender o que se passava, não esperou e procurou evadir-se do Templo com rapidez à procura de lugar seguro. Esse duelo motivou o fechamento da Igreja por um período de trinta e sete longos anos (RÊGO, 2013, p.46-47).

Assim, acreditar que palco e igreja foram ambientes totalmente distintos somente por força de normas, de representações ou discursos construtores de autocompreensões ou identidades coletivas se revela um engano. Também é engano pensar que só porque faziam um juramento condenando todos os vícios da modernidade – *juramento antimodernista* –,os clérigos não teriam uma vida pública e, quiçá, midiática antes do Concílio Vaticano II:

> Estavam se iniciando as férias de julho do ano de 1950 quando, de mãos dadas com minha mãe, entrei no Convento de São Francisco, em São Paulo, percorrendo o grande corredor lateral à Igreja, que nos levava a uma sala privativa, com cadeiras tipo poltronas de madeira, numa decoração bastante austera, como convinha a um Convento de Frades. Logo depois de nos instalarmos, entrou uma figura alta, ereta, linda, de olhos verdes, vestida com o hábito marrom dos franciscanos, que, após cumprimentar minha mãe, foi apresentado a mim: Frei José de Guadalupe Mojica. Minha mãe já havia conhecido o José Mojica antes dele ser frade, em 1937, quando esteve no Brasil e apresentou-se no Cassino da Urca, e também em seu retorno, em 1942. [...] Sua voz era belíssima, e a simplicidade do frade apagava qualquer vestígio do grande astro de Hollywood que fora antes de entrar para o convento, por convicção, sem o menor desejo de retornar à carreira artística que deixou para trás. [...] A belíssima voz do Frei José Mojica tornou-o o primeiro tenor da Ópera de Chicago, logo após ter sido apresentado pelo incomparável Caruso. [...] O Frei Mojica, considerado um dos grandes artistas latinos do século, antes de entrar para a vida religiosa, não pretendia retornar à vida artística, mas os frades o autorizaram voltar a cantar, para arrecadarem fundos para as obras da Igreja, pois ele havia sido o galã mais bem pago de Hollywood nos seus tempos de artista [...] O Frei José Mojica cantou acompanhado por um franciscano peruano, o pianista Pacifico Chirino e pela orquestra Tupi. Na inauguração da TV, ele fez um discurso muito bonito, declarando: "Todos os aplausos e todos os prazeres não dão a paz, nem valem o que vale uma hora de serviço ao Cristo"! (MORTARI, 2008)

Vê-se em Mojica uma espécie de protótipo do padre cantor Marcelo Rossi: artista, jovem, cantor, com forte presença na mídia, porém, recatado, ressaltando os valores religiosos[329]. Mojica marcou a história dos meios de comunicação no Brasil: abençoou a TV Tupi quando

[329] Se Mojica procurou mostrar a vantagem dos valores católicos em detrimento de uma vida secularizada, no caso de Marcelo Rossi, a visibilidade foi usada empregada de maneira mais objetiva, em uma verdadeira guerra midiática contra a Igreja Universal do Reino de Deus (SOUZA, 2005).

de sua inauguração, em 1950 e até mesmo cantou *A canção da TV*, hino composto para o evento (RHBJ, 2011). A visibilidade de José Mojica, Zezinho, Antônio Maria, Marcelo Rossi, Fabio de Melo, Alessandro Campos e outros padres tem sido usada pela Igreja como trunfo para a reafirmação dos valores católicos na sociedade, comprovando assim a abertura do sistema ao entorno. Assim, palco e igreja se revelam lugares de memória (NORA, 1993), mutuamente abertos. Do mesmo modo que a vida de José Mojica passara dos palcos ao convento, em finais do século XIX, no Pará, a compositora Júlia Cesarina Ribeiro Cordeiro (1867-1947), que tinha alguma visibilidade nos salões da *Belle Époque* paraense – sobretudo após ter tocado piano no salão nobre do Teatro da Paz, aos vinte anos de idade –, tomou, em 1891, o hábito das irmãs Dorotéias, tornando-se Madre Júlia Maria Cordeiro e se dedicando também à composição de músicas sacras de caráter restaurista, dentre as quais, *Cor Jesu*, *Cor Jesu flagrans*, *Et Verbum*, *Invocações à Maria Santíssima*, *Lembrai-vos*, *A Maria Santíssima*, *A Nª Srª do Rosário de Fátima*, *Recordae-vos*, *Senhor eu não sou digno* etc (SALLES, 2002, p.113). Casos no sentido inverso também não são raros: muitos músicos profissionais iniciaram suas atividades em templos católicos: a cantora paraense Gaby Amarantos, por exemplo, iniciou sua carreira de cantora em uma paróquia (TERRUÁ ENTREVISTA, 2012).

A partir do Concílio Vaticano II, as metas musicais se alteram consideravelmente, sobretudo na América Latina – mas também na Europa – e a noção de sacro cedeu gradativo espaço à de um repertório integrado à vida dos fiéis. Assim, passaram a se confundir o sagrado e o secular no plano não só nos planos da composição (assimilação de ritmos populares e de temas musicais oriundos do catolicismo popular) e interpretação musicais (escolha de instrumentos, andamentos e timbres), mas também no plano relacional. Os fiéis deixaram de se relacionar com o repertório de forma exclusivamente intelectual; passaram a interpretá-lo e senti-lo também com o corpo, seja por meio da dança ou da simples expressão corporal. Outro aspecto relacional fundamental para as mudanças do Concílio na América Latina diz respeito à aproximação entre catolicismo e marxismo. Neste cenário, a criação de música para as igrejas também não se isolou daquela voltada aos palcos. Os Festivais da Canção constituíram uma via para a aproximação entre a música litúrgica e a canção de protesto:

> Em Teresina-PI, a realimentação se processou ainda no incentivo dado por padres alinhados à TL para que se realizassem festivais da canção, nos quais os ideais da Nova canção eram difundidos (Silva; Castelo Branco, 2013) Se revelou também em compositores dedicados tanto à Nova canção quanto à música religiosa, como foi o caso de Ariel Ramirez, que compôs tanto a Oración al Sol – que lembra Deus Inti como a força contra as injustiças sociais (Guerrer Jiménez, 1994, p.64) – quanto a Misa Criolla, que assimilou ritmos e instrumentos populares, além ser modal em diversas passagens. Além da *Misa Criolla*, Castro Fones (2013, p.34-35) chamou a atenção para a *Misa Nicaragüense* de Ernesto Cardenal, “a maior expressão musical

> da Teologia da Libertação". Nela, o texto litúrgico foi reescrito de modo a contemplar a realidade dos fiéis sem perder sua função litúrgica: no Kyrie, há uma invocação para que Cristo se solidarize não com a classe opressora que explora a comunidade, mas com o oprimido e com o povo sedento de paz e lhe conceda o perdão (DUARTE, 2014c, p.6).

Se Amstalden (2001) viu nas metas musicais do sistema religioso católico da década de 1970 uma negação dos referenciais eruditos pré-conciliares, não é possível negar, por outro lado, que alguns compositores de música de concerto no Brasil tenham comungado dos mesmos referenciais ideológicos que aqueles que se dedicaram à música litúrgica:

> A ideologia e a prática de Willy [Corrêa de Oliveira] passaram então a definir seu trabalho, embora ele nunca tenha se filiado a nenhum partido. Willy fez da "música um instrumento de militância", disse Zeron, passando a compor canções com material de militância interpartidária (PCB, PC do B e PT) mais material fornecido pelas Comunidades Eclesiais de Base em que ele atuou em São Paulo, cuja estratégia era vincular os ensinamentos cristãos à luta social e política dos operários e camponeses no país. Assim, Willy compôs canções para crianças, um método de violão popular, hinos (Hino da Reforma Agrária, dos grevistas, dos sem terra), canções de luta, com letras elucidativas de poetas, sacerdotes, inclusive do então padre Pedro Casaldáliga (depois, bispo de de São Félix do Araguaia). [...] Em uma pesquisa feita no Dops, o nome de Willy Corrêa aparece na pasta sobre o Movimento Estudantil (50-C-22-9448-A) (SOARES, 2006, p.82).

Dom Pedro Casaldáliga, hoje prelado emérito de São Félix do Araguaia – MT foi um bispo fortemente ligado à Teologia da Libertação, que chegou a ser perseguido nos tempos da ditadura militar em razão de suas opções políticas e pastorais. Do mesmo modo que Willy Corrêa de Oliveira, Ricardo Tacuchian também compôs sua *Cantata de Natal* sobre um texto de Casaldáliga. Em pesquisa de campo, não foram encontradas, entretanto, obras de Willy Corrêa ou Tacuchian em arquivos paroquiais. A proximidade entre a música de concerto de vanguarda e o canto pastoral parece ter se limitado, portanto, ao plano ideológico[330].

No sentido oposto à Teologia da Libertação, João Paulo II e seu pontificado merecem algum destaque, já que este pontífice também esteve ligado aos palcos: foi dramaturgo, ator e "papa cantor", tendo gravado um CD. Demonstrou uma capacidade de comunicação eficiente, tanto em relação ao uso fluente dos idiomas francês, italiano, alemão e russo, quanto no que diz respeito ao carisma. Foi alpinista, esquiador e hábil comunicador, particularmente em relação à juventude. Por outro lado, resgatou com força o combate da Igreja Católica ao Comunismo.

[330] É possível afirmar que a música de uso litúrgico revelou uma abertura mais literal à canção de protesto do que a música de concerto, livrando-a de uma considerável contradição: "[...] muitos aspectos foram do pensamento de [Hanns] Eisler foram retomados por Willy em seu rompimento com o passado na música de vanguarda: a percepção de ser uma estética muito individualista, em sistema e linguagem, cujo público afeito a conhecer esses novos procedimentos era extremamente pequeno, portanto, sem chance de alcançar, de se comunicar com o grande público; a vanguarda era uma postura artística fechada, e aí sim, muito erudita, o que gera contradições mo artista, pois ao mesmo tempo em que ele se posiciona de esquerda – comunista, socialista ou até anarquista – ele involuntariamente se alia à direita, ao engenderar um procedimento artístico excludente, inválido socialmente e péssimo para a transformação que se pretende" (SOARES, 2006, p.82).

Se a corrente teológica partidária da "Igreja da Libertação" buscava o esquecimento da "Igreja da Opressão" (Romanização) por meio de um movimento de completa renovação, esta mesma corrente progressista foi associada por João Paulo II a uma forma de opressão desencadeada pelo Comunismo no leste europeu. Marcado pela experiência traumática da "Igreja do Silêncio", perseguida pelo comunismo (DUFFY, 1998, p.283), procurou extinguir tudo o que remetesse a ele dentro do sistema religioso, inclusive a Teologia da Libertação.

Disto se conclui que, longe de serem categorias estanques, os binômios sagrado e profano, oprimido e opressor, conservador e progressista são categorias relacionais, pois dependem da interpretação de quem observa os fenômenos religiosos. São também argumentos em disputas de grupos conflitantes dentro do sistema religioso. Isto se aplica às ideologias que margearam as correntes teológicas e autocompreensões, mas também às metas musicais e repertórios compostos ou interpretados a partir destas metas. Inúmeros exemplos podem ser encontrados no campo da música: 1. Dentre os compositores de *Ave Maria* para canto e piano, provavelmente tenha havido quem julgasse suas composições dignas dos templos; 2. Para os padres da *Congregação da Missão*, as melodias que integravam seu hinário tinham finalidade sacra e poderiam assumir a funcionalidade litúrgica, já para grande parte dos críticos, este repertório não poderia ter tal função[331]. O mesmo pode ser pensado na relação entre sistemas religiosos: se em alguns acervos notadamente católicos foram encontrados hinários protestantes, na via contrária, há hinários protestantes que incorporaram obras de compositores católicos, dentre os quais, *Cantai todos os povos* (2006), da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil[332]. Este trânsito musical se observa também no fato de o padre Marcelo Rossi e parte considerável dos grupos da Renovação Carismática Católica cantarem composições do meio evangélico (pastor Adhemar de Campos e outros compositores). O *Amém "Dresden"*, abordado no segundo capítulo[333] também ilustra os trânsitos do repertório entre igreja e entorno: consta do *Hinário litúrgico* da CNBB ([1991], p.62) com a menção "Tema do Graal (Parcifal [*sic*])", mas o tema composto por Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) tinha como função original itegrar a liturgia protestante na Capela Real de Dresden.

[331] No arquivo musical da Catedral de Florianópolis foi possível notar uma organização em pastas certamente pré-Conciliar, mas que não é possível aproximar uma data. Nesta organização, parte razoável das melodias contidas no hinário dos padres da Congregação da Missão ou de mesmo caráter foi alocada na sessão de obras "Profanas", ainda que seu texto fosse sacro. São exemplos do repertório da sessão "Profanos": *Canção a Santa Cecília* (LINHARES, s.d.), *Ó Senhor Jesus*, versão em português do Coral da Cantata 147 (BACH, 1962) e *Deo gratias* ou *Senhor, a Vós nosso louvor* (SCHUBERT, [19--]).

[332] Nele constam composições dos padres Jaime Diniz, Reginaldo Veloso e de irmã Míria Kolling

[333] V. *Os distintos gêneros na prática musical* desta tese, exemplo de gênero misto ou de hibridismo.

4.2.1 A “música jovem”

Ainda na temática da aproximação entre palcos e templos, lê-se na crítica da 1ª reprovação do *Livro de Ouro da Música Sacra* dirigida à coletânea *Melodie Celebri*, publicada em Roma, contendo obras de Lully, Boccherini, Chopin, Ternaglia, Dvorak, Liszt, Beethoven e outros: “Quem admitir estas obras (em parte belíssimas, mas de proveniência e fins profanos) na casa de Deus, não se queixe se este for teatro de outras coisas possivelmente ‘belíssimas’, mas sempre mundanas: ginásticas, banquetes, chás dançantes...” (CAMS-RJ, 1946b, p.19-20). O que não poderia prever o autor da crítica é que cerca de duas décadas após, estratégia neste sentido seria adotada pelo “abbé” Léonard, na Bélgica, o que não deixou de receber críticas nos periódicos especializados na área de música:

> Um vespertino de grande circulação publica-nos a estranha fotografia, tão estranha que nos faz pensar numa composição com superposição de imagens, modo pelo qual se pode conseguir presenças as mais disparatadas numa mesma cena. [...] Atrás do altar, vê-se um grande crucifixo branco sobressaindo da grande parede de tijolos onde está fixo. Em volta do altar, no amplo presbitério, pelos três degraus do altar, com suas devidas passadeiras, espalha-se um grupo de moças, conforme a descrição do jornal, de blusões e calças colantes, de inspiração existencialista, dançando o “twist” nos degraus do altar. O altar e o crucifixo não são, como se poderia crer, uma reprodução sacrílega e a cena não se passa em algum music-hall de Pigalle ou em qualquer clube existencialista de Saint Germain-des-Prés, mas numa igreja de verdade: exatamente a igreja de Vilvorde nos arredores de Bruxelas. Trata-se, continua sempre a notícia, da última série de curiosas iniciativas com as quais o “abbé” Léonard vem surpreendendo, de uns tempos para cá, os católicos belgas. O Pe. Léonard, com apenas 26 anos de idade, tem uma concepção muito pessoal dos métodos de apostolado moderno, baseado no princípio de que todos os meios são bons quando empregados para fins bons. [...] Na sua paróquia, prossegue a notícia [...] a indiferença da população e dos jovens em particular pelos problemas da vida religiosa é absoluta. Como reconduzir estes jovens a Deus? O Pe. Léonard decidiu que o “twist” é o único caminho e não hesitou: reuniu um grupo de quarenta moças e ele mesmo ministrou aulas de “twist” no recinto da igreja, diante do altar. O sucesso foi notável e o número de “fiéis” aumentou rapidamente e o Pe. Léonard passou a ser apelidado de “Abbé Twist”. [...] Há quem diga até que a iniciativa do Pe. Léonard teria sido aprovada pelo Arcebispo de Malines e Primaz da Bélgica, Mons. Suenens (“TWIST” NA IGREJA?, 1963, p.39-40).

A resposta se o recurso seria legítimo ou sacrílego foi dada pelo redator de *Revista Gregoriana*, onde a notícia foi publicada. Nota-se em seus argumentos, a clara caracterização do controle social de tipo weberiano racional-legal, com destaque para o papel proeminente da norma e sua legitimação pela tradição, como se tem apontado ao longo desta tese:

> Evidentemente as perguntas [legítimo ou sacrílego?] poderão ser respondidas com toda a facilidade, visto se tratar de uma questão de disciplina dentro do recinto sagrado de uma sociedade como a Igreja que tem suas leis perfeitamente determinadas, respeitáveis e respeitadas através dos tempos e lugares. Sociedade bastante bem estruturada numa tradição, numa legislação e numa hierarquia de governo que não permitem improvisações e originalidades de tal gênero. [...] O “Abbé” Léonard é o administrador de uma parcela de uma sociedade que tem leis bastante claras e que não admite que seus administradores façam o que bem entendam, dada a natureza mesma transcendental dos bens que administram

(“TWIST” NA IGREJA?, 1963, p.39-40).

O caso se inscreve num momento histórico de oposição entre duas alas do clero católico, progressista e conservadora, ou teria algo de atual? É possível perceber ruptura ou continuidade, quando se pensa neste tipo de relações de poder? A resposta se aproxima mais da continuidade do que da ruptura: na década atual, a atuação do padre José Pinto na Igreja da Lapinha, em Salvador, causou reações semelhantes àquela observada acima. José Pinto também usava a dança como meio de propagação da mensagem religiosa, mas ao invés ensinar a outros, ele próprio dançava nas celebrações. O religioso procurou resgatar suas coreografias as raízes brancas, negras e indígenas, conforme sugeriram os documentos da CNBB sobre música litúrgica. Igualmente ao “Abbé Twist”, José Pinto – que havia estudado balé no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – contava com o conhecimento e apoio da hierarquia: “A Igreja liberou, Dom Geraldo está sabendo, a CNBB também está sabendo... o povo é que se assusta!”, comentou o religioso vocacionista, em entrevista à Rede Globo de televisão (PADRE PINTO, 2007, transcrição nossa). Ainda assim, tensões geradas por diferentes concepções acerca das manifestações da religiosidade levaram à remoção do padre da paróquia onde atuava[334]. Além da dança, outras questões de caráter relacional com a Igreja institucionalizada também teriam rendido críticas ao religioso baiano[335].

No caso do padre belga, as mudanças ainda se encontravam em curso e se estruturava gradativamente a opção da Igreja Católica a favor dos jovens. Esta opção foi determinante para o florescimento de novas relações, ou melhor, novas expectativas de caráter relacional no campo da música litúrgica. Não se tratava de propor ao jovem a simples participação musical nos templos, o que já ocorria de certo modo, na Restauração musical[336], mas uma morfogênese musical, um florescimento em termos de criação, que assimilasse características

[334] “[Narração:] Durante o sermão, respondeu a uma carta de um grupo de fiéis que pedia o afastamento dele da igreja. [Padre José Pinto:] Eu não quero sair daqui! Eu quero morrer aqui! Eu quero morrer aqui no altar! [Repórter:] Depois de tanta polêmica, o padre José Pinto sumiu. À noite, o pároco não apareceu para celebrar a missa que encerra os festejos de reis” (PADRE PINTO, 2007).

[335] “Padre Pinto ganhou notoriedade depois de ‘escandalizar’ uma parte importante de membros e fiéis da Igreja Católica ao introduzir, na celebração da missa da Festa de Reis (6 de janeiro) do ano passado, elementos de religiões afro-brasileiras como o candomblé, tornando a cerimônia nada convencional. [...] Após o episódio, o padre foi a festas populares, deu entrevistas, esteve no Festival de Verão de Salvador, onde deu um beijo na boca de Caetano Veloso, e foi a uma boate gay na capital baiana. Em março do ano passado ele expôs suas pinturas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Também se ‘internou’ por alguns dias num Terreiro de Candomblé. Na Internet há várias comunidades de fãs criadas logo após a ‘performance’ do padre na Festa de Reis, com tópicos de pessoas perguntando sobre seu paradeiro. A reportagem quis entrevistá-lo, mas a assessoria da Arquidiocese afirma que a Ordem dos Padres Vocacionistas é ‘muito reservada’ e não gosta de falar com à [sic] imprensa.” (LOPES, [20--]).

[336] Grupos como o Coral da Pia União, de Santarém-PA – abordado no capítulo anterior – os coros e bandas de meninos e jovens alunos dos seminários menores, que estudavam música e tomavam parte nas cerimônias religiosas como intérpretes do repertório ilustram esta presença jovem na Romanização.

das músicas que agradavam a este público. A este respeito da "música jovem", escreveu o então cardeal arcebispo de São Paulo, dom Paulo Evaristo Arns:

> Na era pré-conciliar, interessava sobretudo a música adulta. Nossos compositores se esmeravam em imitar a Europa, pela criação de músicas solenes, polifônicas, interpretando as diversas partes das celebrações litúrgicas.
> Hoje, verificamos verdadeira floração de música, sobretudo entre o mundo jovem, ou para o mundo jovem.
> [...] Seria no entanto necessário que os temas de justiça, solidariedade, paz e amor chegassem a cobrir o ano todo, e as manifestações mais vitais do homem de hoje.
> [...] Ao mesmo tempo que é universal, a música sacra terá que ser muito brasileira, muito atual, para assim falar coisas que ninguém sabe exprimir, mas que todos precisamos [...] (ARNS, 1974, p.7).

Na América Latina, a opção preferencial pelos jovens ocorreu na conferência episcopal de Puebla de los Angeles, em 1979, como se viu no primeiro capítulo desta tese. Diziam as *Conclusões da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano*, no Capítulo II:

> Opção preferencial: A Igreja confia nos jovens. Eles são a sua esperança. A Igreja vê na juventude da América Latina um verdadeiro potencial para o presente e o futuro de sua evangelização.Por ser verdadeira dinamizadora do corpo social e especialmente do corpo eclesial, a Igreja faz uma opção preferencial pelos jovens, com vistas à sua missão evangelizadora no Continente. Por isso queremos oferecer uma linha pastoral global: desenvolver, de acordo com a pastoral diferencial e orgânica, uma pastoral de juventude que leve em conta a realidade social dos jovens de nosso continente; atenda ao aprofundamento e crescimento da fé para a comunhão com Deus e os homens; oriente a opção vocacional dos jovens; lhes ofereça elementos para se converterem em fatores de transformação e lhes proporcione canais eficazes para a participação ativa na Igreja e na transformação da sociedade. [...]A pastoral da juventude deve ajudar também a formar os jovens de maneira gradual para a ação sócio-política e para as mudanças de estruturas, de menos humanas em mais humanas, segundo a Doutrina Social da Igreja. Formar-se-á no jovem um sentido crítico frente aos meios de comunicação social e aos contravalores culturais que as diversas ideologias tentam transmitir-lhe, especialmente a liberal capitalista e a marxista, para que não seja por elas manipulado (ACI DIGITAL, 1979, §1187-1197).

Fortemente imersa na proposta de posicionar-se frente às adversidades da realidade social, a Conferência Episcopal associou o papel do jovem à possibilidade de questionamento e renovação das relações sociais. Este discurso engajado já se insinuava nas propostas de Arns, cujos resultados se fizeram notar de modo mais intenso no tempo litúrgico da Quaresma, com a Campanha da Fraternidade[337], cujas temáticas das letras dos cantos pastorais revelam o engajamento político e social da Igreja. Diante desta associação entre a figura do jovem e a Igreja nos tempos de hegemonia da TL entre o clero, não parece simples acaso que elementos desta corrente teológica tenham sobrevivido juntamente com os traços característicos de uma

[337] No Brasil, a "opção preferencial pelos jovens" foi reafirmada na *Campanha da Fraternidade* de 2013, que ocorreu no tempo litúrgico da Quaresma (GAUDIUM PRESS BRASIL, 2013), mesmo período em que Bento XVI renunciou ao pontificado, portanto, no marco temporal final desta tese.

prática musical de características autóctones justamente na *Pastoral da Juventude*[338].

Historicamente, contudo, o movimento da "música jovem" parece ter começado menos politizado, mais próximo das baladas e do *rock and roll*, que marcam os ritmos da *Messa Alleluia* de Marcello Giombini (2011). A execução de uma versão da missa de Giombini traduzida para português em Belém, em finais da década de 1960, revela o crescimento no meio católico desta "música nova" de uma "Igreja nova". Mais do que isto, uma das grandes aberturas da chamada "Igreja nova" era a de o "homem poder se dirigir ao seu Deus com os seus sentimentos próprios, com os seus pensamentos e preferências, sem aquele formalismo obrigatório e fixo" (Missa Solene, Acompanhada pelo conjunto "Os beatos" na festividade de Santana, [27/5/69] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964). Numa notícia acerca da missa de Giombini executada por "Os beatos" em Belém se percebe que a tradição ainda preservava o papel de legitimação das práticas, mesmo ao tempo do Concílio:

> As missas animadas por conjuntos jovens que fogem à solenidade que se costuma empregar nas celebrações católicas, não se constituem, segundo Cônego Nelson, uma iniciativa dos sacerdotes que as promovem, mas uma linha que a igreja vem empregando para aproximar o jovem dela, e que conta inclusive com a aprovação do Papa Paulo VI, que se coloca a seu lado, desde que não crie uma área de conflito com as missas celebradas ao estilo tradicional (Missa dos festejos de Sant'Ana tem conjunto jovem na parte musical, [26/7/69] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964).

As inovações criaram, em Belém, um inevitável estranhamento daqueles acostumados às "missas celebradas ao estilo tradicional". Sobre a tensão entre as "missas em iê-iê-iê" e a tradição musical católica, lê-se o seguinte posicionamento do então arcebispo:

> O Arcebispo Arquidiocesano D. Alberto Gaudêncio Ramos declarou, ontem, à FOLHA, que a missa em iê-iê-iê ou em outro ritmo moderno, como foi celebrada terça-feira na Igreja de Santana atende a uma das resoluções do Concílio Vaticano II, no sentido de adaptar o rito aos sentimentos do povo.
> "A música sacra até então adotada era muito europeia e não falava aos sentimentos dos diferentes povos, embora tivesse muitas preciosidades", afirmou o chefe da hierarquia católica no Pará, referindo-se principalmente à austera música de Bach.
> Quanto ao que poderia considerar "excesso" na adoção de ritmos modernos nos ofícios religiosos, o Arcebispo entende que ainda não houve tempo para que os compositores se dedicassem à elaboração de criações musicais de caráter mais respeitoso. Sobre a missa na Igreja de Santana, rezada ao som de guitarras, apesar de ser um ofício fúnebre, D. Alberto não acha novidade. Explica que ele próprio celebrou o "Santo sacrifício" para os trabalhadores, no dia 1º de Maio, tendo como fundo musical ritmos considerados modernos[339] (Missa em iê-iê-iê veio do Concílio,

[338] Fato observado pelo autor da tese no cotidiano de paróquias paulistas por mais de uma década, enquanto tomou parte de celebrações católicas como músico ou simplesmente assistindo-as.

[339] Sobre a referida missa, foi encontrada a seguinte notícia: "A missa dos operários, celebrada por D. Alberto Ramos, revestiu-se de um cunho especial. Todas as partes foram acompanhadas por um conjunto de música jovem, 'Os Hippies'. As composições sacras foram adaptadas ao ritmo da juventude, dando um efeito agradável a quantos assistiram à solenidade: 'Sim, irei ao altar do Senhor', Mundo jovem, Comunhão e outras composições. Mesmo o traje com que os componentes do conjunto se apresentaram foi razoavelmente avançado, fato que causou alguns comentários na praça, após a missa" (Música jovem na missa do dia do trabalhador,

[26/7/69] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964).

Observa-se, portanto, que os florescimentos do Concílio Vaticano II excederam os campos composicional e interpretativo, se estendendo aos aspectos relacionais: com a música jovem mudaram as idades e as vestes dos intérpretes, do mesmo modo que mudaram os gêneros musicais. Ainda no Pará, chegou a haver um Concurso de Música Jovem, criado pela Paróquia de Nazaré[340]. Nele, os semifinalistas do concurso deveriam apresentar partituras das músicas e não apenas cifras. Se as partituras ainda eram correntes entre estes grupos em finais da década de 1960, fato é que estas foram gradativamente substituídas por cifras, gerando novas relações de aprendizagem e de transmissão do repertório, processo que chegou recentemente aos sítios da internet. Finalmente, destaque-se no cenário enfocado, a capital paraense, a presença do padre Zezinho, também com vistas a atrair os jovens para a Igreja:

> Cumprindo o seu sacerdócio, canta, toca, dança, "como um jovem" e dedica a maior parte do seu tempo a essa gente jovem que tanto lhe quer bem, pela compreensão, pelo entendimento de seus problemas. Padre Zezinho discute com os jovens os grandes problemas e tudo termina bem. [...]
> Padre Zezinho diz que várias causas influíram para que dedicasse seu apostolado particularmente à juventude, entre elas a facilidade de comunicação, o carinho que sente pela turma jovem, a simpatia recíproca. [...]
> Quanto à posição da Igreja em relação à juventude de hoje, padre Zezinho sente que ela está com maior consciência de comunidade, sente-se chamado a transformar, é uma consciência do mundo, no dizer de Paulo VI ("Eu diria que o jovem de hoje é uma pergunta de Deus ao mundo que tem medo de responder; e na maioria das vezes, é uma resposta de Deus a um mundo que não está sabendo o que fazer"). Em contrapartida, o jovem quer que a Igreja seja de hoje. ("Os jovens querem uma Igreja equilibrada e, sobretudo, que esteja segura de sua missão histórica. Que denuncie e que proclame. A Igreja é autêntica, quando denuncia e quando proclama") (Padre Zezinho chega a Belém para debates com os jovens, [1977] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1977).

Nesta perspectiva, a música assume na carreira de padre Zezinho uma dimensão fundamental, a de canal para a comunicação com os jovens. É interessante o destaque dado às atividades composicionais do padre como indissociáveis de suas meditações enquanto sacerdote e de seu apostolado junto à juventude:

> Depois de formado padre é que começou a compor. Como via que a juventude cantava coisas sem sentido, veio-lhe a ideia de, em vez de criticar, fazer algum trabalho. [...] Aprendeu então violão com padre Irala, e toda vez que viajavam de carro, esse mesmo padre ia cantando e mostrando a padre Zezinho como fazer as melodias ficarem mais comunicativas. ("Acho que o compositor nasceu dentro de mim, de mim mesmo, mas o cantor eu devo ao padre Irala. O que sei de música foi ele quem me ensinou [...] Medito às vezes dedilhando um violão, as ideias vêm aos poucos, vão surgindo e eu as vou entoando. Mais tarde estas ideias se transformam em músicas, artigos, em livros [")] (Padre Zezinho chega a Belém para debates com

---

[2/5/69] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964).

[340] Concurso destinado a "conjuntos formados de quatro a oito elementos, que tenham instrumental próprio", tendo "como finalidade ensejar a participação dos jovens na tradicional festividade de N. S. de Nazaré" (Paróquia de Nazaré lança concurso de Música Jovem, [25/9/69] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1964).

os jovens, [1977] in NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1977).

Neste quadro pós-conciliar das décadas de 1960 e 70, é impossível negar a existência de florescimentos, sobretudo de aspectos relacionais: ao invés de uma única forma "correta" de manifestação do sentimento religioso por meio da liturgia, a Igreja institucionalizada passou a admitir a diversidade de relações entre os sujeitos orantes e a divindade. Apesar de o Concílio Vaticano II ser apontado como o responsável pelos florescimentos na relação da Igreja com o jovem, não pode ser ignorada a existência de antecedentes históricos. O principal deles foi a Ação Católica Brasileira (ACB), fundada pelo cardeal Sebastião Leme da Silveira Centra, em 1935, a fim de gerar uma colaboração entre os leigos e a estrutura hierárquica da Igreja. Apesar de já se delinear na Itália desde a década de 1920, a agremiação se estruturou definitivamente, com métodos e objetivos próprios, com Pio XI, em 1935. A ACB tinha grupos desenvolvidos especificamente para os jovens: Juventude Estudantil Católica, Juventude Universitária Católica e a Juventude Operária Católica.

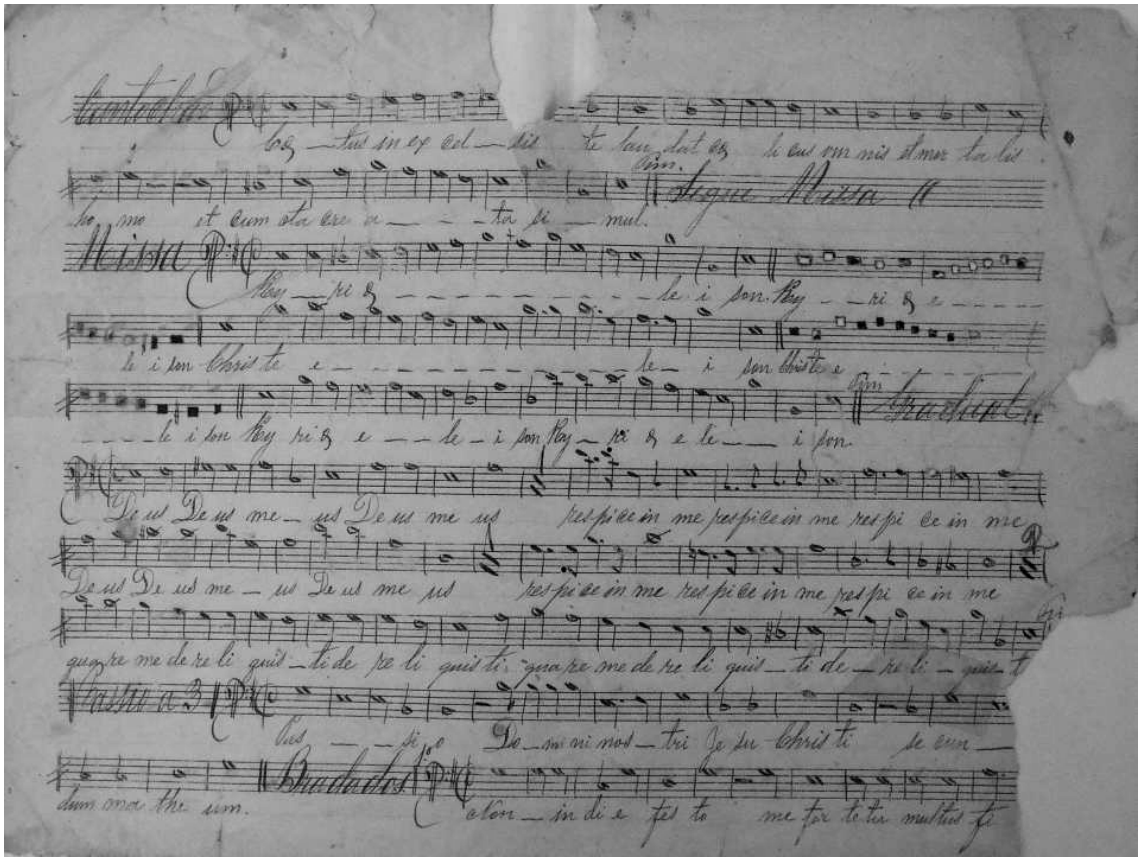
Ao fim deste tópico destinado às relações entre a Igreja Católica e seu entorno, conclui-se não ser possível pensá-la como espaço exclusivo de transcendência e negar o caráter cultural, de sociabilidade e espetáculo. Maria Lucia Montes (1998) apontou o fenômeno de aproximação com o século como sendo próprio do século XX ou, pelo menos, mais marcante neste século. Um olhar retrospectivo enseja considerar, entretanto, a abertura da Igreja aos demais lugares de memória (NORA, 1993) – sejam eles de entretenimento, de engajamento sócio-político ou de qualquer outra natureza – ao longo de toda a sua história. Há de se notar igualmente que em determinados períodos ou em certas autocompreensões, o discurso de transcendência em relação ao século foi mais intenso, com vistas ao estabelecimento de metas globais capazes de garantir a manutenção do sistema frente às adversidades do entorno. Contudo, as expectativas institucionais de relações puramente religiosas – pautadas por aspectos identitários – se realizaram somente no plano das representações oficiais, não no das práticas religiosas e musicais. Enfim, o sistema religioso é o resultado do somatório das pessoas que o integram e da realimentação decorrente das ações destas pessoas, umas em relação às outras e destas com o entorno. Os integrantes carregam consigo protomemórias e memórias como aspectos indissociáveis de suas identidades e estes aspectos acabam por se refletir no sistema religioso, gerando negociações em relação às metas estabelecidas pelos níveis hierárquicos mais altos e, em última análise, colaborar para suas mudanças.

4.3 RESGATES, MANUTENÇÕES E ABANDONOS DO REPERTÓRIO

A atuação das comissões de música sacra representou, na Restauração musical, a expectativa institucional em relação a quais compositores e obras deveriam ser mantidos, reintegrados ou esquecidos na prática musical. Neste item serão avaliados os dados obtidos em pesquisa de campo que revelam como estes processos se deram de fato na prática musical. Sua inserção no capítulo sobre aspectos relacionais se justifica pelo fato de não se tratar simplesmente de predileções por técnicas de composição ou determinadas formas de interpretar, mas por revelar a relação que os sujeitos atuantes na prática musical estabeleceram com as práticas e com a produção musical do passado. Neste sentido, as expectativas institucionais da Igreja na Restauração musical teriam se cumprido? O Concílio Vaticano II representara de fato um esquecimento de todo o repertório da "Igreja da Opressão"? Somente os monges beneditinos teriam conservado o cantochão após o Concílio e teriam limitado seu repertório litúrgico a este gênero? Os gêneros musicais seriam passíveis de ressignificação e adaptação, como ocorre com a memória ou seriam fixos e sempre associados ao momento da composição? Este item pretende responder a esta e outras questões centrais para esta tese.

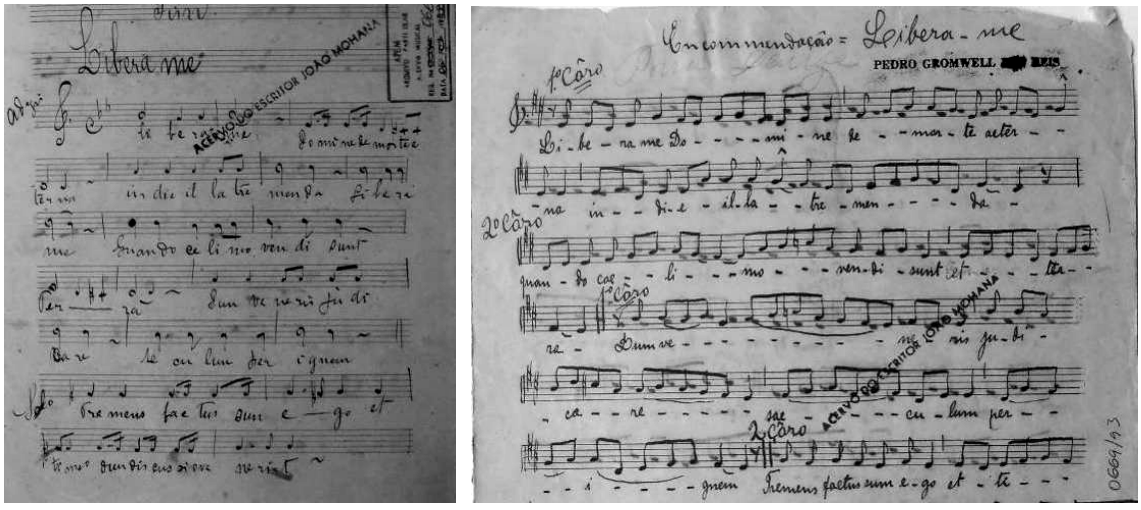
Inicialmente, é necessário dizer que cantochão parece nunca ter sido afastado das práticas musicais antes do Concílio. Nos séculos XVIII e XIX, apesar de o estilo se aproximar dos teatros, as partes cantadas pelos clérigos o eram em cantochão. Em São Paulo, por exemplo, "Liturgia e canto chão" era uma das disciplinas do seminário, cujo titular da cadeira era o "Rev. Cônego honorário D. José Valois de Castro" (ACMSP, livro 8-3-26, f.82). Mesmo nas composições polifônicas, apesar de raras, referências ao canto gregoriano existiram. Prova disto é a missa a duas vozes do centro do século XIX, intitulada *Missa do Cantochão* (ANÔNIMO, *Missa do Cantochão*, [18]48), cujas cópias foram recolhidas ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Já na fonte de uma missa para domingo de Ramos (Ex.121) ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central[341], com diversas unidades funcionais em *estilo antigo*, se observa não apenas a presença de cantochão, mas sua escrita em a notação neumática no pentagrama.

[341] Sem autoria definida. Lê-se em uma folha rasgada "[...]*ca in Palmis a* A Bento". Cópia provavelmente do século XIX e composta, talvez, antes disto.



Ex.122. *Ramus*: parte de baixo vocal. Sem copista identificado (ANÔNIMO, *Ramus*, [18--]). Composições em *estilo antigo* com trechos de cantochão em notação neumática (quadrada) nos cinco primeiros sistemas. Recolhido ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central. Código: AC-017.

Nas cópias de Pedro Gromwell da *Missa de Requiem* de Antônio Rayol (composta em 1892), foi inserido um *Libera me* gregoriano (ritmo livre, sem de barras de compasso). Observa-se, contudo, que a Missa de Rayol possuía seu próprio *Libera me* em música figurada (Ex.123).



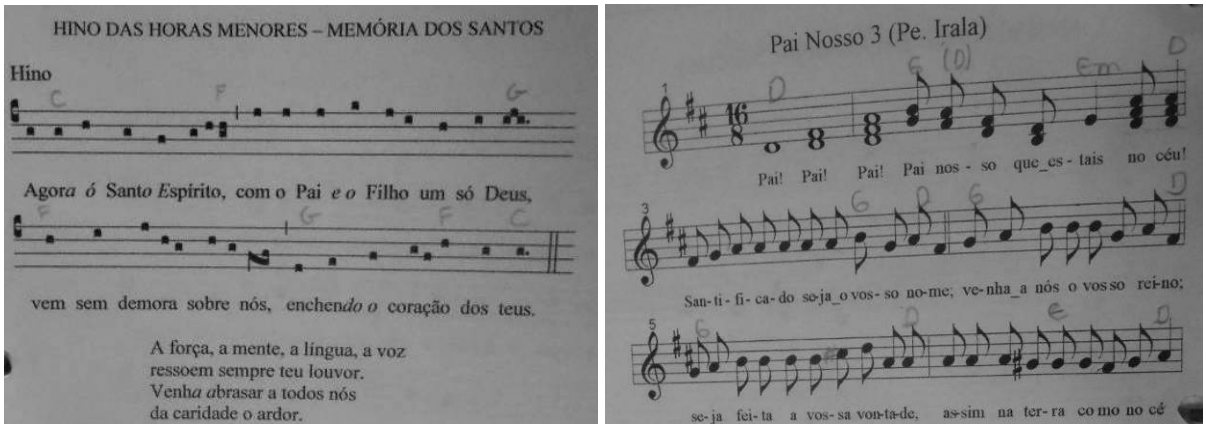
Ex.123. Início do *Libera me* da *Missa de Requiem* de Antonio Rayol (1892b) , parte de 1º tenor, e canto gregoriano de mesmo título, na cópia da Missa de Rayol por Pedro Gromwell; [19--]). Recolhidos ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Código: 0307/95.

O uso do *Libera me* gregoriano não foi, portanto, a intenção de Rayol. Sua inserção por Pedro Gromwell, no século XX, para que fosse cantado por dois coros alternados, suscita algumas hipóteses: o impacto do *motu proprio* na prática musical, dificuldades técnicas para a execução de um *Libera me* polifônico se este fosse cantado no cemitério, ou talvez, pelo fato de não mais se legitimar no gosto da comunidade religiosa local.

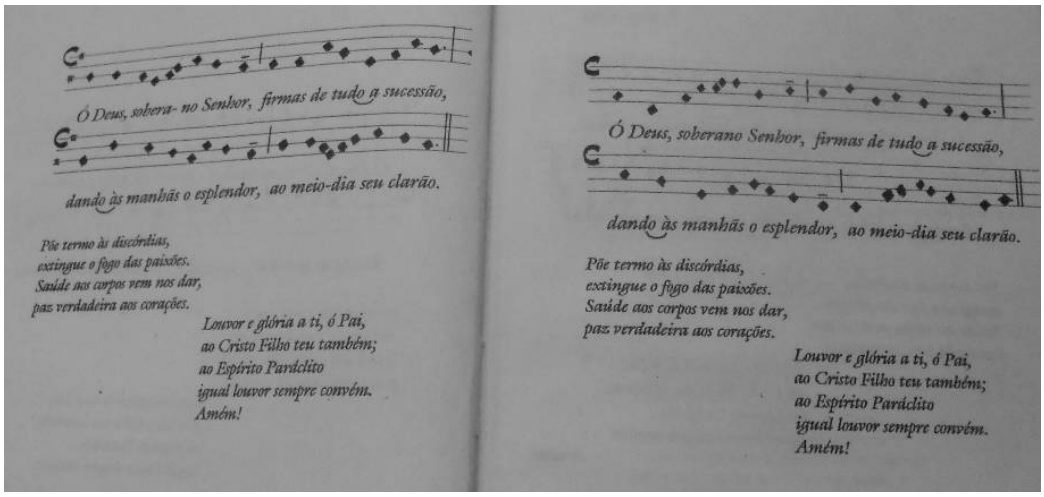
No século XX, o regresso do gênero gregoriano enquanto "música oficial" do catolicismo romano lhe rendeu dois usos principais: sua execução literal e na forma de temas musicais empregados pelos compositores de "polifonia moderna" em suas obras. Mesmo nos concertos de música sacra, como se viu anteriormente, o cantochão era executado, ainda que em função diversa. Com o declínio da língua latina e do rito de Pio V, após Concílio, teria o cantochão caído em esquecimento? A resposta parece, em princípio, afirmativa. Há de se observar, contudo, que uma parte considerável das melodias cantadas pelos sacerdotes permaneceu gregoriana, porém com texto em vernáculo[342]. Ademais, o cantochão em língua latina permaneceu nas práticas religiosas de alguns mosteiros, sobretudo beneditinos. Deve-se observar, entretanto, que a aparente unidade musical dos mosteiros é uma noção que não se confirma no plano das práticas: se os textos cantados são aqueles determinados pelo calendário litúrgico, sendo, portanto, uniformes em todos os livros[343], a maior parte do ano, a forma como estes textos são revestidos de música varia de mosteiro para mosteiro. Nos mosteiros de São Bento das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro há uma opção pelo cantochão em língua latina, enquanto em Salvador (Ex.124) e Ponta Grossa-PR[344], as melodias gregorianas foram adaptadas aos textos em vernáculo; em Brasília, até mesmo cantos pastorais integram o repertório, além de responsos compostos em falsobordão, porém tonais, por um monge do Rio de Janeiro (Ex.123) que soam muito próximos do cantochão, donde enseja questionar se a produção de canto gregoriano se encerrou na Idade Média ou se houve uma manutenção atualizada deste gênero também no plano da composição. No mesmo sentido, cabe questionar se o falsobordão, enquanto suspensão do ritmo para declamação livre do texto seria simplesmente inspirado no *tonus rectus* gregoriano ou se poderia ser considerado um desdobramento composicional do gênero. Este gênero de recitativo litúrgico (falsobordão) se revelou o principal "estilo musical litúrgico" em termos de continuidade ao

[342] Os quatro volumes do *Hinário Litúrgico* da CNBB apresentam algumas propostas de anamneses, doxologias etc. com melodias pós-conciliares e, não raro, modais, de características autóctones. Na prática musical se observa, entretanto, a predileção dos padres pelo tom reto gregoriano.
[343] Há exceções para festas muito específicas, como as dos fundadores das ordens religiosas, mas estas exceções são muito pouco expressivas.
[344] Cf. Ex.33, no segundo capítulo.

longo do século XX, seguido do canto religioso popular. Qualquer que seja a resposta à última questão, fato é que o cantochão permanece na prática musical litúrgica do presente, literalmente e/ou como inspiração para outros gêneros.



Ex.123. *Hino das Horas Menores – Memória dos Santos* e *Pai Nosso*, na pasta do organista do Mosteiro de São Bento de Brasília ([20--], f.5-20): com melodia e notação gregorianas e texto em vernáculo e música mensurada. Note-se a predileção pela harmonia cifrada manuscrita ao invés das harmonizações restauristas.



Ex.124. Hinos para a Hora Mediana em vernáculo, em *Liturgia das Horas*, impresso no Mosteiro de São Bento da Bahia (BASÍLICA ARQUIABACIAL DE SÃO SEBASTIÃO DA BAHIA, s.d. p.3).

Os coros gregorianos constituem outras agremiações onde o cantochão permaneceu em uso, tanto litúrgico, quanto de concerto. Destes, podem ser citados os o *Coral Gregoriano de Santos* – SP e *Cantori gregoriani*, do Centro de Cultura e Formação Cristã da Arquidiocese de Belém (CANTORI GREGORIANI, 2005). Cita-se ainda os *Canarinhos de Petrópolis* (RJ), fundado como *pueri cantorum* para fins litúrgicos, e que hoje executa de cantochão a música de concerto contemporânea.

Quanto à *polifonia clássica* do *motu proprio*, já foi demonstrado ao longo deste capítulo que foram aprovadas em larga escala pelas comissões de música sacra as obras e edições de Palestrina e de seus contemporâneos, muitas vezes arranjadas para coros a vozes iguais por

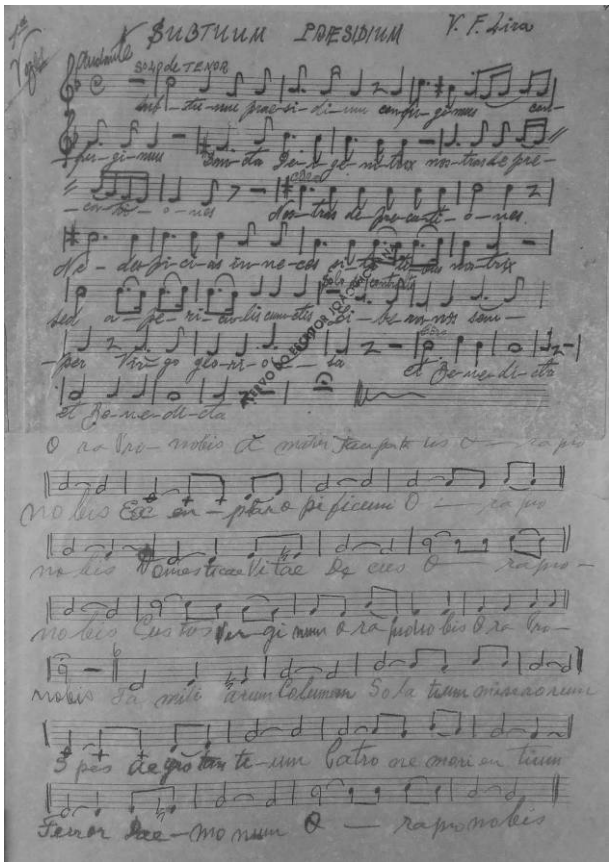
compositores restauristas. Os relatos mencionados anteriormente, publicados em *Música sacra*, acerca da presença de obras renascentistas em Curitiba e São João Del-Rei (CRÔNICA MUSICAL, 1942, p.13; 1944, p.35) ilustram sua presença na prática musical. Igualmente, a cópia manuscrita da *Missa* "*Lauda Sion*" no acervo da Catedral de Manaus (PALESTRINA, 1907) aponta para a adesão às propostas da Restauração musical e para a aceitação das grandes memórias organizadoras que a legitimavam (*mito fundador* da música polifônica), pouco após a promulgação do *motu proprio* de Pio X. Já em Belém, Vicente Salles buscou associar a figura de Adolfo José Kaulfuss aos ideais da Restauração e aponta para os esforços deste compositor em resgatar a *polifonia clássica* juntamente com diversos passados musicais europeus, sem perder de vista, contudo, as composições locais[345].

No Maranhão, foram observados os fenômenos mais interessantes de preservação das memórias musicais locais ao tempo da Restauração musical de toda a pesquisa de campo: os dois casos de atualização estilística do acompanhamento instrumental dos motetos de passos de Vicente Ferrer Lyra e de Francisco Libânio Colás com o objetivo de manter viva a memória musical local. No caso de Vicente Ferrer de Lyra, esta atualização parece ter se dado em cópias de finais do século XIX ou início do XX, mas o repertório permaneceu na prática musical até 1949, como demonstram as cópias de Pedro Gromwell. Além dos motetos, o musicólogo João Mohana recolheu ainda um *Miserere* (associado aos motetos), partes instrumentais de uma *Missa a três vozes* e de uma *Ladainha de Nossa Senhora* (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO, 1997, p.46), todos de Lyra. Da *Missa a três vozes* em *estilo moderno* (inclusive com emprego de fuga no *Credo*) só restaram duas partes instrumentais, de clarinete e contrabaixo, provavelmente do século XIX, o que não permite quaisquer conclusões acerca de sua permanência na prática musical do XX. A *Ladainha* foi recopiada por Odylo Ribeiro, que sugeriu como data aproximada de sua composição 1846, tendo sido a cópia feita no centenário da composição[346]. Tal foi a permanência de Lyra na prática musical maranhense do século XX, que mesmo na *Ladainha à Santíssima Virgem*, novena composta por Alfeu Vasconcelos, ainda constava uma composição sua: *Sub tuum praesidium*. A novena foi composta por Alfeu Vasconcellos em 1916, orquestrada por Ignácio

[345] "Artista de gosto apurado e muita sensibilidade, dotado de profundos conhecimentos de harmonia, contraponto, composição, fuga e literatura musical, Kaulfuss introduziu no Pará a obra de grandes mestres do passado, fazendo executar pelo coro da Catedral páginas de Palestrina, Bach, Rink, Zingarelli, Mozart, Haydn, Beethoven etc., bem como diversas obras sacras do paraense Henrique Eulálio Gurjão e outras de sua autoria" (SALLES, 1980, p.149). Uma confusão por parte de Salles acerca da data se promulgação do *motu proprio* e o início da atuação de Kaulfuss cria, contudo, certa suspeição acerca desta informação.

[346] Lê-se na capa da parte de tenor: "1846 / Ladainha à Nossa Senhora por Vicente Ferreira Lyra / Tenor – 1ª voz / 1947" e na última página: "Esta música data mais ou menos do ano de 1846" (LYRA, 1947).

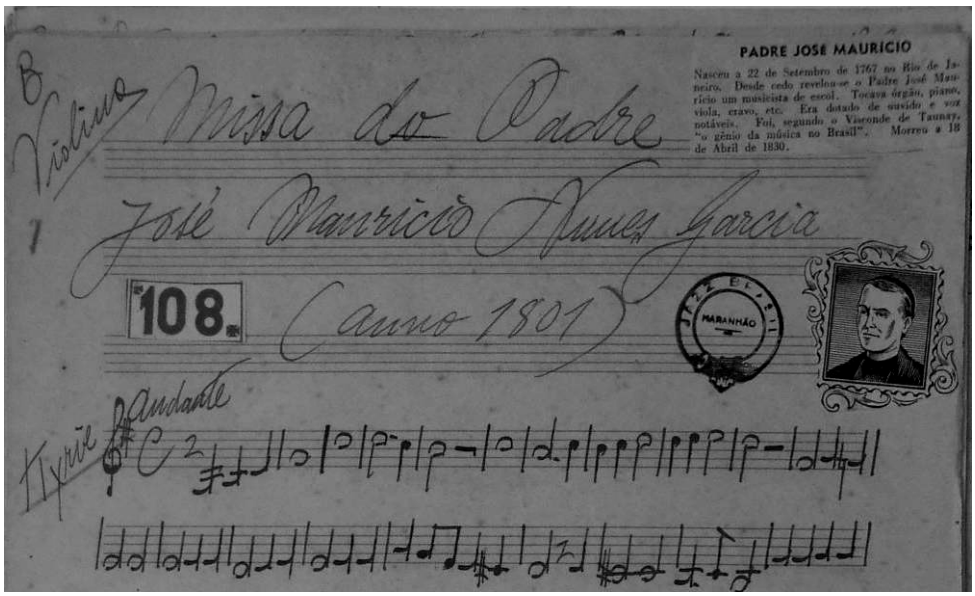
Cunha em 1939, e recopiada por Odylo Ribeiro na primeira metade do século XX, e por Pedro Gromwell, em 1947, apontando para a presença de Ferrer de Lyra no auge da Restauração musical católica. O mais interessante é que a inclusão da unidade funcional escrita por Lyra sugere um resgate intencional do passado, talvez por parte de Odylo Ribeiro, uma vez que, como se observa no exemplo abaixo, houve uma colagem do *Sub tuum praesidium* – escrito com tinta de cor diferente – na partitura da novena (Ex.125). Por outro lado, pode ser que o repetido uso da composição de Lyra a tenha tornado canônica a tal ponto de não terem ousado substituí-la por uma composição posterior. Na cópia de Gromwell, o *Sub tuum praesidium* de Lyra foi integrado à novena já no momento da cópia.



Ex.125. *Sub tuum praesidium* de Vicente Ferrer de Lyra juntada à *Novena à Santíssima Virgem* de Alfeu Vasconcellos (19[--], f.4). Parte de tenor. Cópia de Odylo Ribeiro. Acervo João Mohana, recolhido ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 0191/95.

O acervo de João Mohana revela a existência de um deliberado esforço para que um compositor local dos tempos de colônia não caísse no esquecimento, mas também que o mito fundador da música brasileira foi executado no Maranhão: um *Benedictus* e a *Missa em Si bemol*, instrumentada por Pedro Gromwell, em 1939. É interessante observar o destaque dado ao compositor-mito no processo de recepção da missa: em cópias de Odylo Ribeiro datadas de 1939, seu título consta como “Missa a duas vozes composta em 1801 pelo Padre José

Maurício Nunes Garcia"; já em algumas cópias de Gromwell, "Missa do Padre José Maurício Nunes Garcia (1801)" e em outras, "Missa em si bemol, por: Padre José Maurício Nunes Garcia composta em 1801, instda. em 15/7/939". A valorização do mito mauriciano se nota, inclusive, pelo fato de algumas partes manuscritas trazerem o retrato de José Maurício colado e na parte de 2º violino, uma pequena nota biográfica remetendo ao texto a Taunay: "[...] Foi, segundo o Visconde de Taunay, o 'gênio da música no Brasil'. Morreu a 18 de abril de 1830":



Ex.126. *Missa do Padre José Maurício Nunes Garcia* ([19--]) ou *Missa em Si bemol*, parte de 2º violino. Instrumentação de 1939. Cópia de Pedro Gromwell dos Reis. Acervo João Mohana, recolhido ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 2102/95.

Este exemplo musical dá a dimensão do alcance que a campanha desenvolvida por Taunay e Nepomuceno teve: não foi encontrado qualquer caso semelhante, em que fotografia e biografia de um compositor constassem em um manuscrito. Não é possível ter certeza, mas parece muito provável que a instrumentação maranhense tenha sido realizada a partir da edição de Alberto Nepomuceno. Apesar da associação entre a campanha do mito fundador da música nacional e a da Restauração musical católica, parece que a primeira foi mais aceita no Maranhão do que a segunda, já que o peso da instrumentação local destoa não somente do estilo da composição, mas também das propostas restauristas: soprano e contralto solistas, coro a quatro vozes mistas, harmonium, flauta, clarinetes, pistons, sax alto, trombones, 1º e 2º violinos, violoncelo e contrabaixo. Em pesquisa de campo, observou-se que a *Missa em Si bemol* foi relativamente recorrente em acervos (Santa Catarina, Minas Gerais, Goiás etc.) e, muito mais, a presença de José Maurício Nunes Garcia. Apesar dos esforços de Sinzig em resgatar a memória de Padre João Jacques, não foram encontradas composições suas em nenhum acervo visitado. Assim, fica evidente que mais do que uma preservação natural de

memórias, a manutenção de um compositor na prática musical ou sua (re)inserção após algumas décadas depende de esforços direcionados a este fim, bem como da aceitação dos discursos que fundamentem seu resgate. No caso de compositores locais preservados na memória, a manutenção se explica em razão do gosto local que se torna protomemória, ou seja, que sempre presentifica o compositor do passado. A existência desta protomemória não corresponde necessariamente à inexistência de conflitos envolvidos no processo de manutenção, ao contrário, depende do compartilhamento desta protomemória não só pelos intérpretes, mas também pelos fiéis e pelo clero local.

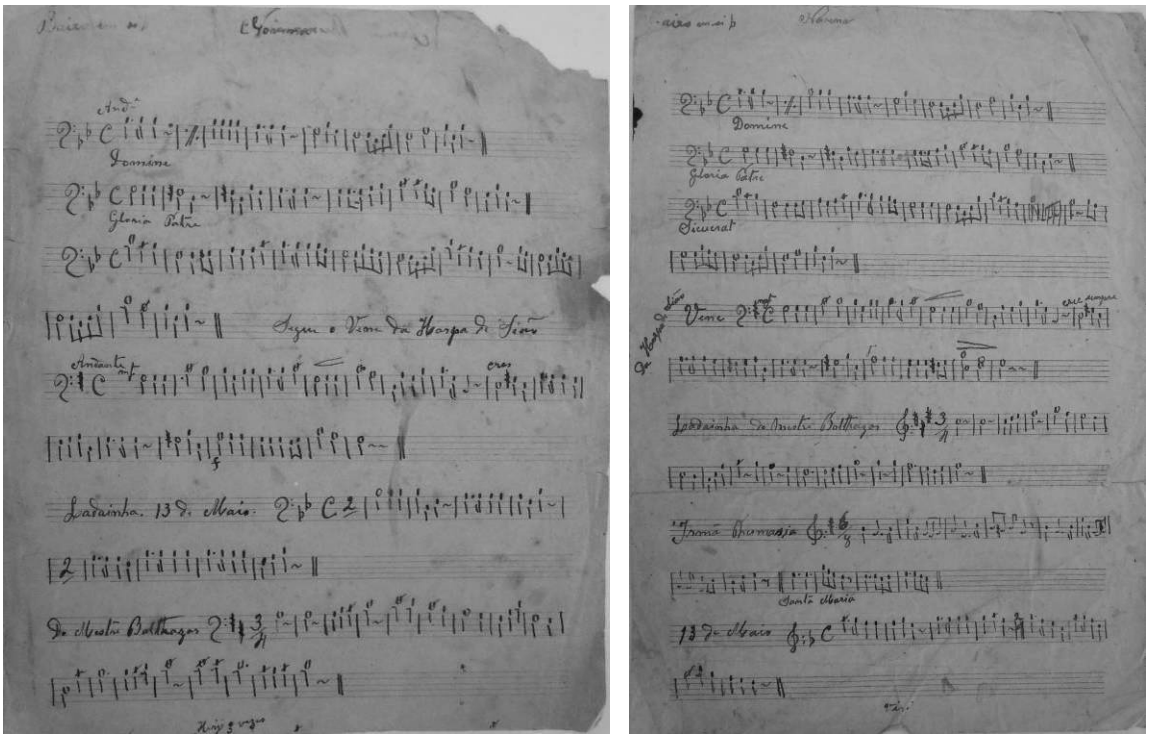
Manutenções de compositores locais da segunda metade do século XIX na prática musical foram relativamente comuns em todo o Brasil, sendo que na maioria dos casos, a manutenção ocorreu geralmente até a década de 1930. Citam-se Leocádio Rayol, copiado no Maranhão em 1903, 1907 e 1909, Sebastião Pinto, em 1909, Alexandre Rayol, em 1924. Giambattista Satriano – típico compositor de técnica compartilhada – foi copiado até a década de 1940 por Zequinha, em Viçosa-MG. Também no acervo recolhido à Associação dos Amigos da Orquestra de Câmara de Viçosa, foi possível observar o fenômeno semelhante ao que ocorreu com os motetos de Colás e Ferrer no Maranhão: os cadernos de músicas para a Semana Santa de 1944 – abordados anteriormente – trazem a adaptação local do *estilo antigo* aos baixos de sopro de metal (DUARTE, 2014d). Outro caso de manutenção do passado em Viçosa diz respeito a um *Sanctus* de João de Deus de Castro Lobo inserido em uma partitura para canto e órgão da *Missa* de Luigi Felice Rossi. Lê-se na capa: “Sanctus e Agnus Dei de Luigi Bordèse”, contudo, o nome de Bordèse foi rasurado e corrigido para “Pe. João de Deus”. A confusão entre compositores locais e europeus é um fenômeno recorrente nas fontes de música sacra, reforçando a já enunciada primazia da funcionalidade sobre a autoria. Estas unidades funcionais foram coladas posteriormente em uma página onde provavelmente constariam as correspondentes compostas por Rossi. Note-se, no exemplo a seguir, que se trata, ao contrário da composição de Rossi (partitura para canto e órgão), de uma parte de regente, identificada como “Condutor” (Ex.127). Por comparação com outras cópias do acervo, a cópia parece ter sido realizada por Randolpho no início do século XX, comprovando a manutenção do compositor marianense na prática musical de Viçosa até este período. Há de se notar que estilisticamente, João de Deus de Castro Lobo, Luigi Bordèse e Luigi Felice Rossi não divergem: todos empregaram técnica compartilhada entre igreja e teatro em suas composições (no *motu proprio*, estilo profano ou teatral), donde se torna compreensível a confusão do copista.

Ex.127. *Kyrie* da *Missa de* Luigi Felice Rossi ([19--]) e *Sanctus* de João de Deus de Castro Lobo juntado à obra de Rossi. Partitura. Recolhido à Associação dos Amigos da Orquestra de Câmara de Viçosa. Não catalogado.

O Museu da Música de Mariana abriga grande quantidade de cópias de João de Deus feitas no século XX: um *Hino* para Pentecostes, copiado na década de 1940, uma *Ladainha*, em 1917, 1928 e 1932, *Matinas do Espírito Santo*, em 1912. A quantidade de cópias ainda maior ao longo do século XIX sinaliza para o fato de suas obras terem se mantido ininterruptamente na prática musical da região, ao contrário do que parece ter havido com José Maurício Nunes Garcia no Maranhão e em diversos outros lugares. Sinaliza, por outro lado, que ao longo do século XX este esquecimento ocorreu gradualmente, provavelmente por mudança do gosto local ou mesmo em decorrência de uma gradativa adesão às diretrizes da Restauração Musical, sobretudo após o Concílio Plenário Brasileiro.

Citam-se ainda, entre os exemplos de permanência de memórias musicais, apesar do *motu proprio*, as composições *Missa Frei João e Credo Souza* (1933), cujas partes foram recolhidas ao Instituto de Estudos e Pesquisas Históricas do Brasil Central. Na parte de 1ª trompa lê-se: "Composição do finado Virgilo Felix de Souza em 2 de [?] de 1900, cópia de Pedro Xavier de Barros, Itaboraí, 1933". Também em Itaboraí, há o interessante caso de uma novena copiada por Pedro Xavier de Barros em 1948, na qual se percebe a negociação entre o

passado musical local e a difusão massiva dos compositores ligados à Restauração musical católica (Ex.128): “Ladainha 13 de Maio”, provável menção a uma composição executada pela banda de música de Corumbá de Goiás; “Ladainha do mestre Balthazar”, provavelmente se refere a de Balthasar de Freitas (1870-1936), de Jaraguá, enquanto “Irmã Thomasia”, pode sugerir que a unidade funcional pode ter sido composta por uma religiosa do estado, e “Veni da Harpa de Sião” se refere à nacionalmente difundida coleção do padre João Batista Lehmann (NOVENA, 1948).



Ex.128. Partes de Baixo em mi bemol e Baixo em si bemol de *Novena*, de diversos autores (NOVENA, 1948). Cópia de Pedro Xavier de Barros, na cidade de Itaboraí (“Itaberai”), em agosto de 1948. Recolhido ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central. Código: AC-021.

Também no estado de Goiás, conforme já explicitado dito no capítulo anterior, o *Tantum Ergo* de Eugênio Leal da Costa Campos permanece até o presente na prática musical de Pirenópolis e esta manutenção parece ter ocorrido de forma contínua. Mais do que a memória de uma composição, a predileção pelo estilo teatral e por compositores locais sugere uma protomemória musical local profundamente arraigada e, portanto, identitária, da prática musical religiosa pirenopolina. Esta protomemória não foi abandonada, portanto, em razão das normas papais. Já na cidade de Eugênio, Corumbá de Goiás, suas composições caíram em desuso, não tendo sido possível precisar se antes ou após o Concílio Vaticano II.

Sobre a tensão entre as normas provenientes da Cúria Romana – reafirmadas localmente pelo Concílio Plenário Brasileiro – e as práticas musicais locais, dois compositores merecem

particular destaque: o francês Jacques Louis Battmann (1818-1886) e o napolitano Luigi Bordèse (1815-1886). Com elementos claramente teatrais e tendo sido reprovadas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, as obras destes compositores estão presentes em arquivos de praticamente todo o Brasil. Contudo, o fenômeno não se limita, como se verá a partir de agora, às obras destes compositores.

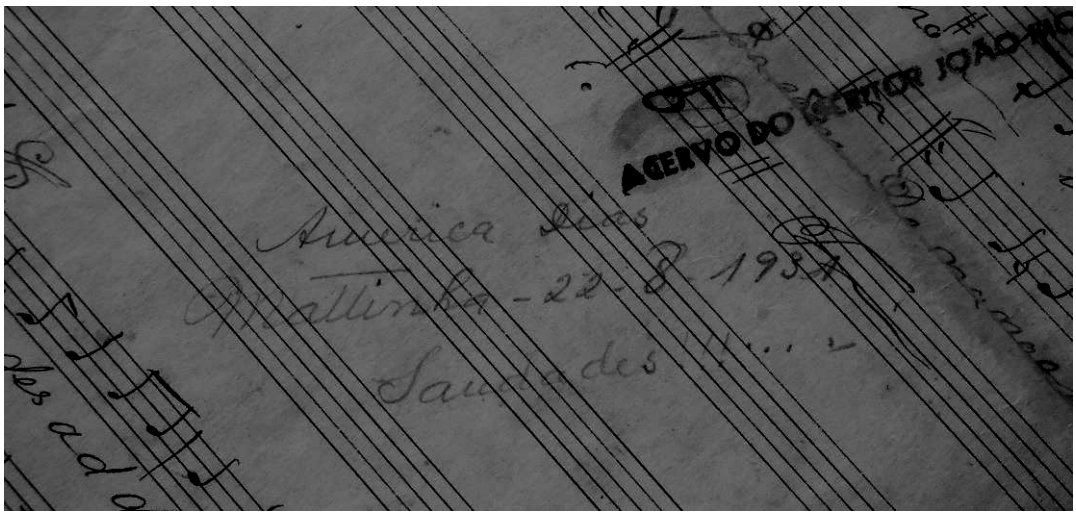
Na Catedral de Manaus, onde parte considerável do repertório é de compositores restauristas (Röwer, Perosi, Ravanello, Witt, João Batista Lehmann etc.), se percebe a presença de obras que não obedeceriam às regras do *motu proprio*: *La Carità*, de Rossini, *Conceptio Tua*, de Battmann, *O Salutaris*, de *L. Bordèse*, *Tantum ergo*, de Beethoven, *Convent Mass*, de Charles Gounod, *Ave Verum*, de Mercadante, dentre outros. Em Belém, a considerável quantidade de obras de título sacro (*Ave Maria*, *O cor Jesu*, *O Salutaris* etc.) compostas com características de canção de câmara para canto e piano, que foram recolhidas ao Acervo Vicente Salles sugerem um ampliado uso litúrgico destas. Esta hipótese não pode ser definitivamente comprovada uma vez que Salles não indicou o local do recolhimento. Cita-se a ornamentada linha vocal de *O Salutaris* (Ex.129), composto pela cantora e pianista – de origem parisiense, mas radicada e atuante em Belém – Marcelle Guamá (1892-1978):

Ex.129. *O Salutaris*, de Marcelle Guamá (1940), para barítono e órgão. Apesar de o acompanhamento não destoar das prescrições restauristas, observem-se os saltos e ornamentações da linha vocal. Recolhido ao Museu da UFPA. Código: G-3.

No Maranhão se observou a presença de uma obra de Bordèse no Acervo João Mohana, apesar da especificidade de sua proposta de arquivamento: apenas compositores maranhenses ou atuantes no Estado. Observa-se, entretanto, nas obras dos maranhanses, a clara manutenção do estilo teatral, seja na instrumentação (orquestras, em alguns casos, com tímpanos), mas também nas ornamentações vocais. Cita-se como exemplo desta manutenção estilística nas seguintes obras que foram compostas, ao que tudo indica, após a promulgação do *motu proprio*: *Missa N. S. dos Remédios* – composta, ao que parece, em 1936 e recopiada na década de 1940 (v. exemplo a seguir) – e *Ladainha a São Sebastião* de Ignácio Cunha (1936; 1908). Na cópia da *Missa de Nossa Senhora dos Remédios* de 1946 (Ex.130), por Odylo Ribeiro lê-se a seguinte anotação de segundo copista: "Pedro Rodrigo [ilegível] cantou esta Missa pela última vez no dia 28/7/946. Festa de S. Pantaleão". Isto revela um fato interessante acerca da funcionalidade e até mesmo da finalidade das missas: mesmo dedicadas a um orago, poderiam ser cantadas em festas de outros. Neste caso, apesar de existirem missas a São Pantaleão compostas em São Luís, cantou-se a que foi dedicada a Nossa Senhora dos Remédios. Isto porque o texto cantado não varia, já que as partes são fixas.

Ex.130. Introdução instrumental para violino do *Sanctus* da *Missa de Nossa Senhora dos Remédios* de Ignácio Cunha ([194-]). Observe-se caráter de *cadenza* e o virtuosismo teatral da parte de violino. Fonte recolhida ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 0821/95.

Cita-se ainda como obras que evidenciam “ressaibos de teatralidade” no Acervo João Mohana composições de M. Castro, José Ribeiro Sampaio, o *Hino a San-Benedito: Jaculatória*, de Adelman Corrêa (1916) e a *Missa a duas vozes*, de Faustino da Cruz Rabelo, em cópias de 1916 e 1977. Estas cópias revelam um aspecto já citado neste trabalho e que merece ser reforçado enquanto fator de legitimação de uma obra nas práticas musicais ou, ao menos, na salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical: o envolvimento afetivo dos sujeitos para com a obra. A cópia de 1977 foi produzida por América Dias. Seu nome aparece, entretanto, em uma anotação a lápis numa parte de 1º contralto copiada em 1930 (Ex.131). Diz a anotação: “América Dias | Matinha, 22-8-1931 | Saudades!...” (RABELO, 1930, f.2v). É impossível supor quais memórias América Dias evocava, se musicais ou pessoais, de fatos vividos no período, mas parece muito seguro afirmar que o envolvimento afetivo com a obra tenha sido a causa da confecção da cópia de 1977. Não há de se desconsiderar, portanto, este aspecto relacional enquanto explicação para eventuais resgates ou abandonos de memórias musicais.



Ex.131. Detalhe da anotação de America Dias em parte vocal avulsa de 1º contralto da *Missa a duas vozes* de Faustino da Cruz Rabelo (1930). Recolhido ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Catálogo: 0504/95.

No acervo de Jaime Diniz de Pernambuco (recolhido ao Instituto Ricardo Brennand), há uma partitura de Battmann e uma de Bordèse, além de uma série de cópias pós-*motu proprio* de características teatrais, dentre as quais, uma *Missa do Carmo*, sem autoria especificada, composta provavelmente no século XIX (cópia mais antiga) e recopiada em Araruna, em 1932 (ANÔNIMO, *Missa do Carmo*, [18--], 1932). No acervo colecionado pelo mesmo musicólogo na Bahia – atualmente, recolhido ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador / Fundação Gregório de Matos – obras de Battmann ou Bordèse não foram localizadas, provavelmente em razão do enfoque dado por Diniz aos compositores nacionais quando da seleção de obras, o que não significa que todas as cópias do século XX estivessem de acordo

com as prescrições do motu proprio, ao contrário, há obras de compositores locais claramente conflitantes com as metas musicais restauristas.

Em Goiás, cita-se a presença de Battmann e Bordèse, não raro, associada a compositores locais. No Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central há cópias de 1925, da cidade de Itaboraí, da *1ª Missa de Battmann* (1944) juntamente com o *Credo* de J. Cotrim. Na parte de 1º violino percebe-se a circulação da obra dentro do estado: "Copiado por Nestor Moreira Ferr[eir]a, Jaraguá, 30 de março de 19...[rasgado]". No arquivo da Banda 13 de Maio, se observam obras de Perosi, Franceschini, Lehmann, Yon, Ravanello, Wisniewski e outros restauristas, mas também a *Missa em Si Bemol* de José Maurício Nunes Garcia, obras de José Maria Xavier, um *Ecce panis*, de Bordèse e a *Missa a duas vozes* de Battmann. Há ainda partes manuscritas da *Missa Breve* de Hilarión Eslava, que mesmo tendo sido largamente utilizado nas igrejas por onde passaram missionários claretianos durante a Romanização, tem características teatrais. Em Pirenópolis, até hoje Bordèse é utilizado liturgicamente, contudo, não foi possível recorrer às fontes para se constatar se esta prática se manteve ininterrupta mesmo após o Concílio Vaticano II.

No Inventário do Museu da Música de Mariana (2007) encontram-se cópias de 1912, 1946 e outras sem data definida, da *Missa a Duas Vozes* de J. L. Battmann, bem como cópias do século XX da *Missa Solene*, da *Missa São Roque* (copiada em 1922) e da *Pequena Missa a 2 vozes* de L. Bordèse, além de seus motetos eucarísticos. Há ainda grande diversidade de compositores coloniais, inclusive cópias de José Maurício Nunes Garcia levadas do Rio de Janeiro para Minas Gerais no século XIX, mas também várias cópias do século XX. Citam-se ainda fontes que contêm obras de José Maria Xavier, de 1902, 1909, 1925, 1931 e diversas outras datas, demonstrando a permanência de suas obras na prática musical da região. Já em São João Del-Rei, foi possível consultar uma missa de Bordèse editada em computador – portanto, após o Concílio Vaticano II – e impressa para uso litúrgico, na Sede da Orquestra Lira Sanjoanense. Finalmente, na região Sul, cita-se, na catedral de Florianópolis, o álbum impresso das *Petites Messes Solennelles* de Battmann ([s.d.]), além da já referida categoria "Profanos", que abrigaria obras religiosas de características teatrais.

A presença massiva de Bordèse e Battmann aponta para uma legitimidade que está além da norma, que reside no gosto dos fiéis e/ou dos músicos. Esta legitimidade parece ser a mesma a garantir a manutenção do *estilo teatral* em composições posteriores ao *motu proprio*, sobretudo no Maranhão, bem como a preservação das obras de determinados compositores locais na prática musical. Esta legitimidade reflete o *habitus* e a predileção por determinados

compositores, que é compartilhada nos sistemas religiosos locais em certos períodos. Assim, por mais que tenha existido uma legitimação das propostas restauristas formuladas por acadêmicos e especialistas da área pelo nível hierárquico mais alto do sistema religioso, as relações que se estabelecem em nível local são aquelas verdadeiramente capazes de legitimar ou não o repertório na prática musical: memórias afetivas, protomemórias, identidades locais, a crença ou não nos mitos fundadores etc.

Houve quem tenha cumprido, entretanto, as determinações papais levando às últimas consequências o esquecimento das práticas musicais locais e, sobretudo, do repertório teatral, como foi o caso dos servitas de origem europeia, na cidade de Xapuri-AC, que substituíram os cantos populares em vernáculo por "clássicos" da música sacra (VIEIRA, 2009, p.88-89). Desta "nova" prática musical acreana não restaram indícios, senão aqueles que poderiam ter sido guardados pelas Servas de Maria, mas que foram destruídos pela enchente no Acre em 2014. No Rio de Janeiro, centro de intensa produção de música sacra nos tempos de Brasil colônia, parte considerável do patrimônio arquivístico-musical pode ter ser perdido em razão de ações que levaram a extremos as expectativas de esquecimento da música teatral associadas à Restauração musical:

> Foi Dom Joaquim Arcoverde o responsável pela organização do "Catálogo das músicas arquivadas na Capela Imperial (Catedral Metropolitana)" concluído em 18 de janeiro de 1902. O autor do catálogo, Miguel Pedro Vasco, sucessor de Joaquim José Maciel, é mencionado como arquivista no *Almanak Laemmert* em 1889 e de 1895 a 1901 (de 1891 a 1894 o posto encontra-se "*vago*"), aparecendo também como avisador de 1890 a 1901. A partir de 1902, os dados apresentados no almanaque começam a refletir a influência devastadora de dois fatores. O primeiro é o artigo quarto do Decreto no. 119-A de 7 de janeiro de 1890, que aboliu "*o padroado com todas as suas instituições, recursos e prerrogativas*". O segundo é o "Motu Proprio de 22 de novembro de 1903, que condenou a execução das composições litúrgicas destituídas do caráter do canto gregoriano. De fato, de 1902 a 1904 não existe menção de arquivista, mestre de capela ou músico de orquestra, limitando-se o Almanak Laemmert a listar um organista, quatro "*Capelães Cantores*" e idêntico número de "*Cantores*"; e de 1905 até 1909 todos os músicos são omitidos exceto os quatro capelães, cessando a partir de então até a interrupção da publicação em 1915 todos os registros musicais referentes à Catedral.
>
> Em 1922 foi compilado um novo "Catálogo das músicas sacras pertencentes aos arquivos da Capela Imperial", de autoria do desconhecido Padre Antônio Romualdo da Silva. Compreendendo 75 páginas, sua elaboração deu-se por ordem do Secretário do Cardeal Arcebispo, o Cônego Carlos Duarte Costa (1888-1961). Como constatou Cleofe Person de Mattos este catálogo é consideravelmente mais breve do que o anterior, pois sua elaboração foi precedida da destruição de substancial parte do acervo musical. Sobre a motivação deste desfalque, o mais lamentável na história do arquivo, pouco se sabe além do que informou Mattos em 1970: "*a responsabilidade desse desaparecimento tem sido atribuída, com fundamento ou não, a pessoas ligadas à Catedral, sobretudo ao Bispo de Maura*". [...]
>
> A esta inadequação se referiu Frei Pedro Sinzig (1876-1952) quando afirmou que "*excetuando muitas composições do Padre José Maurício, a maior parte das obras* [no Arquivo do Cabido Metropolitano] *não corresponde às normas dadas pela Igreja Católica para a música sacra*". A observação precede uma transcrição abreviada do catálogo de 1922, pioneiramente incluída no pouco conhecido

> Dicionário Musical de Frei Sinzig, publicado em 1947. Neste léxico consta também o importante testemunho de que o acervo era "quase nunca procurado", apontando para o estado incipiente da atividade musicológica de então, ao menos no que diz respeito ao estudo de fontes primárias (HAZAN, [20--]).

Na visão de Marcelo Hazan, parecia haver lógica na atribuição da responsabilidade ao Bispo de Maura, como o fez Cleoffe Person de Mattos:

> Figura não pouco controvertida, Dom Carlos Duarte Costa foi ordenado sacerdote em 1 de abril de 1911, eleito segundo Bispo de Botucatu em 4 de julho de 1924 e, ao ser removido de sua Diocese por má administração financeira e questionáveis ligações políticas em 1937, nomeado Bispo de Maura (título recebido in partibus, isto é, sem Diocese). Por "atentado contra a unidade da verdadeira Igreja" recebeu em 6 de julho de 1945 uma sentença de excomunhão, criando então a dissidente Igreja Católica Apostólica Brasileira, que advogava (e ainda defende em suas 22 Dioceses), entre outras mudanças, a abolição do celibato e do laço indissolúvel. Caso Dom Carlos Duarte Costa tenha realmente sido o responsável pelo auto-da-fé, não é absurdo imaginar uma motivação ideológica por trás da incineração dos manuscritos, portadores de um conservadorismo inaceitável aos olhos da dissidência. Ironicamente, por motivos simétricos aos do Bispo de Maura, a própria Igreja Católica colocou em xeque a sobrevivência desta herança musical, desautorizando sua modernidade perante a ortodoxia do *Motu Proprio* de Pio X (HAZAN, [20--]).

Apesar da coincidência temporal da destruição do repertório – entre 1915 e 1922 – com a estadia do então padre Carlos Duarte Costa no Rio de Janeiro em diversas paróquias, antes de se tornar Vigário Geral da Arquidiocese, em 1923, as razões para a destruição parecem controvertidas: Costa defendia uma posição corrente entre os clérigos no *catolicismo iluminista*, a oposição ao celibato; posteriormente, defendeu o Comunismo e em 1932, organizou o "Batalhão do Bispo", na Revolução Constitucionalista de 1932. Não parece coerente, portanto, a defesa radical *motu proprio*, já que a Restauração musical se associou diretamente à Romanização, à qual o clérigo se opunha. O que pode, talvez, ter havido foi uma tentativa de esquecimento do passado colonial, tão em voga neste período.

A ausência de fontes anteriores ao século XX – quase sempre associada ao esquecimento do repertório produzido localmente antes do *motu proprio* – foi observada em grande parte dos acervos visitados: Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis, Catedral de Manaus, Igreja de Nossa Senhora das Dores (Museu de Arte Sacra) de Porto Alegre, Catedral de Curitiba, Cento Cultural dos Capuchinhos (Salvador), Instituto Teológico Franciscano, Museu Claretiano de Curitiba, Arquivo da Cúria Metropolitana de João Pessoa. Não é possível afirmar com certeza, se as fontes se perderam em razão das determinações papais ou se foram recolhidas a acervos particulares, tendo ou não se perdido posteriormente. Fato é que a ausência destas fontes aponta para o inequívoco esquecimento na prática musical pós-conciliar. Há acervos também nos quais o esquecimento se estendeu inclusive às fontes de

música anteriores ao Concílio Vaticano II, à exceção daqueles cantos religiosos populares que foram mantidos na liturgia: Cúria Metropolitana de Curitiba, Cúria Metropolitana de Maceió, Catedral de João Pessoa, CNBB, as bandas visitadas na Região do Cariri dentre outros. Acerca deste esquecimento, parece confiável a afirmação de que teria sido provocado pelo Concílio Vaticano II: uma vez que as missas passaram do latim ao vernáculo e que não existiu tradução eficiente em relação à prosódia, faz sentido que este repertório não tenha sido mantido. Ademais, o discurso renovador que acompanhou as metas musicais dirigidas ao repertório autóctone também se revela um fator relevante neste processo. Finalmente, não foram poucos os acervos que demonstraram que papeis de música tem caráter absolutamente funcional, ou seja, quando deixam de ser usados, são descartados sem maiores preocupações com a salvaguarda da memória musical. Dentre estes casos estão as cidades de Campo Grande, Cuiabá, Corumbá (Mato Grosso do Sul), Xapuri, Oeiras, Teresina, Roraima, Porto Velho, Macapá, Ilhéus (BA), Penedo (AL), Petrópolis e outras. Nos casos de Vitória (Espírito Santo) e Natal, o fenômeno parece ser o mesmo, contudo, fontes musicais foram preservadas por terem pertencido a arcebispos, e não por representarem parte do passado musical local.

Diversos acervos preservados apontam para a manutenção de alguma prática musical como causa da salvaguarda: tornando-se obsoletas as obras, ou seja, não mais se legitimando na prática musical local suas fontes passaram à fase recolhimento intermediário ou permanente. Isto se observa no caso de alguns coros, bandas e orquestras de música sacra: Orquestra Lira Sanjoanense, Orquestra Ribeiro Bastos (ambas de São João Del-Rei – MG), Banda Phoenyx (Pirenópolis), Banda 13 de Maio (Corumbá de Goiás), coros das catedrais de Belém e Florianópolis e outros. Diante desta realidade, resta clara a necessidade de salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical no que tange às causas naturais de deterioração das fontes, mas, sobretudo à perda da legitimidade do repertório no que a *Declaração de Québec*, do Conselho Internacional para Monumentos e Sítios (ICOMOS, 2008) definiu como *spiritu loci*, ou seja, o espírito do lugar onde a memória é preservada. A necessidade desta salvaguarda tem sido uma preocupação relativamente recente no Brasil (CONCLUSÕES, 2004; NEVES, 1993; 1997; VIEGAS, 1998; COTTA, 2002; TRINDADE, 2006), com pelo menos cinquenta anos de atraso em relação à Europa, no tocante ao arquivamento permanente. O trabalho *Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo* do musicólogo José Maria Neves (1993) dá uma noção da urgência do tema.

De volta aos esquecimentos do repertório na prática musical, chega-se ao Concílio Vaticano II, o grande divisor de águas nesta prática durante o século XX: mais do que o abandono em

razão do estilo composicional adotado pelos compositores, a ausência de uma tradução das missas para a língua vernácula parece ter sido o principal dentre os diversos fatores para o esquecimento das obras pré-conciliares. Esta afirmação se funda no fato de parte considerável dos cantos religiosos populares de autores restauristas ter se preservado nas práticas musicais, mas não o repertório em língua latina. Em relação a estilos musicais, há de se observar, entretanto, que o esquecimento dos compositores que se esforçaram por elaborar um repertório coral em língua vernácula na década de 1960 (Almeida Prado, Osvaldo Lacerda, Luigi Picchi e outros) parece ter sido determinado sim, pelas metas musicais das décadas de 1970 e seguintes, que implicaram o declínio da prática coral nas liturgias católicas. Um exemplo da ruptura provocada pelo Concílio neste sentido foi dado por Guilherme Schubert:

> Algumas das grandes festas de outrora ainda são celebradas hoje: de N. Senhora da Glória do Outeiro (que, por sua vez, se chamava de "Outeiro da Glória") — N. S. da Penha — Corpus Christi — as 3 festas do mês de junho: Sto. Antônio, S. João, S. Pedro. As festas particulares hoje se limitam à celebração da Missa com Sermão e uma ou outra procissão.
> Matinas e Laudes e as Vésperas até pouco tempo faz, podiam ser ouvidas nas "Trevas" da Semana Santa. Atualmente o Ofício cantado só pode ser ouvido no Mosteiro de S. Bento, mas em Canto Gregoriano (Cantochão). Em música figurada não há mais (SCHUBERT, 1980, p.17).

Em razão do aumento diversidade de fontes após o Concílio, do fato de parte razoável do repertório ter sido transmitido de forma escrita também por meio de cifras e, principalmente, do fato de grande parte das igrejas não conservar fontes de música pós-conciliar – uma vez que as fontes musicais pertencem aos músicos –, foram adotadas como referências principais duas coletâneas, que representam dois momentos distintos. Na primeira delas, o *Hinário Litúrgico* da CNBB, se percebe uma clara influência das metas musicais da década de 1970 (música autóctone) na seleção do repertório. Já em *Louvemos ao Senhor*, se nota maior aproximação com a diversidade que marca o presente e, sobretudo, a incorporação do repertório ligado à Renovação Carismática Católica (RCC). A difusão desta última coleção tem se revelado tão ampla quanto foi a de *Harpa de Sião* durante a Restauração Musical católica. Se parte razoável das fontes anteriores ao Concílio não tem autoria identificada, nestas duas coletâneas este fato não ocorre. Deste modo, a opção inicial de análise foi pelo procedimento onomásico – cruzamento de nomes de pessoas –, que é corrente na área de História desde a década de 1970, permitindo que dados presentes em grandes acervos sejam cruzados dentro do próprio acervo em períodos distintos, mas também em um mesmo período em acervos de diferentes localidades (FRAGOSO, 2014)[347]. A aplicação de tal procedimento

[347] É possível ainda o cruzamento entre fontes de tipologia diversa, por exemplo: partituras, programas de concerto e críticas em jornais do período; partituras, livros de tombo, caixa e assentamentos paroquiais etc.

foi inviabilizada por um fato imediatamente constatado quando acessados os índices de autores dos volumes do hinário da CNBB (1987, p.201; [1991], p.445-446; 2003, passim): os nomes dos compositores restauristas – Perosi, Sinzig, Lehmann, Röwer, Franceschini, Lichius, Haller, Refice etc. – simplesmente não aparecem nos índices dos três volumes de composições para o ano litúrgico[348]. Houve, portanto, uma renovação completa dos compositores, a maioria deles, padres e religiosos (sacerdotes e irmãos leigos), que, em geral, realizaram seus estudos ou foram ordenados a partir da década de 1960 (alguns atuantes até hoje). Entre estes novos nomes, os mais recorrentes são: frei Emílio Scheid, frei Fabretti, padre Geraldo Leite Bastos, padre Jocy Rodrigues, dom Joel Ivo Catapan, frei Joel Postma, José Acácio Santana, José Alves, padre José Cândido da Silva, padre José Geraldo de Souza, padre José Weber, padre Joseph Gelineau, irmão Lindbergh Pires, irmã Maria da Conceição Villac, irmã Míria Kolling, padre Ney Brasil Pereira, padre Sílvio Milanez e Padre Zezinho. O principal nome desta geração foi, sem dúvida, o do então padre, Reginaldo Veloso, já mencionado anteriormente, por ter começado sua carreira de compositor com canções de protesto e daí ter seguido para a música litúrgica. A única ligação clara com o passado ainda mencionada nos índices onomásicos é o canto gregoriano (Ex.132).

Ex.132. Fórmula gregoriana para anúncio do evangelho no *Graduale Romanum* (1961, p.127), na coletânea restaurista *Harpa de Sião* (LEHMANN, 1957, p.174) e no *Hinário Litúrgico* da CNBB ([1991], p.21).

[348] Se eventualmente aparecem nos índices do quarto volume, para as festas dos santos, o fato parece ter menor importância, já que são missas pontuais ao longo do ano. Fato é que no cotidiano das paróquias, no que dependesse deste hinário, haveria o esquecimento dos compositores restauristas.

Apesar de o hinário da CNBB trazer outras melodias possíveis para o anúncio do Evangelho, em todas as celebrações em que o autor desta tese tomou parte como músico ou simplesmente assistiu, nas quais o padre cantou a proclamação, este tom gregoriano foi utilizado, revelando, neste caso, a força da tradição em detrimento das tentativas de renovação do repertório.

Outro fato muito evidente no hinário da CNBB é a nacionalização do quadro de compositores: à exceção de Joseph Gelineau, todos os demais são brasileiros ou estrangeiros atuantes no Brasil. A inclusão de Gelineau é compreensível, uma vez que este serviu como modelo para os compositores brasileiros na década de 1960, sobretudo para aqueles que publicavam suas composições nas fichas de canto pastoral, publicadas pelas comissões de música sacra do Rio de Janeiro e de Campinas (SP). Note-se que grande parte dos compositores citados acima se alinhava a esta corrente, ao passo que aqueles que ainda publicavam missas completas alinhadas ao modelo restaurista[349], Luigi Picchi, Osvaldo Lacerda, Franceschini, Almeida Prado foram esquecidos, no Hinário da CNBB, justamente em razão deste alinhamento (AMSTALDEN, 2001). Isto não significa que as metas musicais tenham sido determinadas pelos músicos práticos ou pelos fiéis, tampouco que não tenha existido uma elite intelectual na base do projeto de desenvolvimento de repertório genuinamente brasileiro, que acabou por se associar ao discurso progressista dos partidários da Teologia da Libertação. Ao contrário, o próprio Osvaldo Lacerda teria trabalhado para este desenvolvimento, bem como o padre José Geraldo de Souza, que pesquisou em seu doutorado a utilização de melodias e ritmos brasileiros na composição de música litúrgica. Do ponto de vista ideológico e também teológico, a Teologia da Libertação e a canção de protesto circulavam entre os clérigos, como já se mencionou no caso de Reginaldo Veloso, servindo de bases para a opção pela música autóctone no lugar do modelo europeu estabelecido até então. Assim, as metas musicais das décadas de 1970 e seguintes foram pensadas por um nível específico do sistema religioso, o de especialistas e acadêmicos, tanto quanto a Restauração musical no século XIX.

Na via da memória, ações como a empreendida por Van Der Poel (1977) de recolher músicas religiosas de tradição oral e registrá-las em notação musical parece um esforço característico da geração que se propunha a desenvolver um repertório autóctone que tivesse ligações com este catolicismo brasileiro "genuíno", mas sem repetir suas fórmulas musicais de maneira literal (mesma proposta da canção de protesto latino-americana). Se o cantochão servira de

[349] ... concluíram os Músicos sacros presentes ao *Iº 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 obra mestras da música erudita, assim, a música sacra precisa "estimá-la e dar-lhe um lugar conveniente". [...] (ALBUQUERQUE in ALBUQUERQUE et al., 1969, p.11).

inspiração temática, ideológica e modal para o repertório restaurista, o desenvolvimento da música litúrgica de características autóctones se deu a partir de sua ligação com benditos, louvações, folias e outras memórias musicais de populares. Há ainda memórias musicais da tradição popular cuja reinserção foi muito mais tardia e literal, principalmente por terem sido associadas a cultos sincréticos que feriam a unidade da Igreja. Um destes casos foi o Marabaixo, praticado em Mazagão Velho (AP), que só foi novamente aceito pela hierarquia da Igreja local bem no fim da delimitação temporal desta pesquisa. Proibido em tempos de Romanização (há dúvidas se em 1913 ou 1947), a manifestação da religiosidade popular de matriz africana tornou a adentrar a Igreja de São José de Macapá em 2013. Segundo o repórter Jailson Santos, que noticiou o fato, tratou-se de "um dia histórico que mostra também a volta do respeito da Igreja pelas raízes da cultura amapaense". Estas raízes ou memórias se revelam indissociáveis da prática musical, já que "o momento de maior emoção foi ouvir os tambores ecoando dentro da igreja, relembrando uma tradição dos primeiros povos daqui" (APTV, 2013, transcrição nossa). Padre Lourenço Filho, da diocese de Macapá, explicou a necessidade do respeito – ainda que tardio – pelas tradições religiosas e musicais dos fiéis:

> E a gente tem que ser uma Igreja que saiba dialogar, aproveitar os elementos essenciais da cultura amapaense. A Igreja não pode se impor de tal maneira sem respeitar as tradições do povo. E o marabaixo é uma das maiores expressões culturais que o povo amapaense tem. Então, menosprezar isto é menosprezar a própria história, é menosprezar o povo amapaense, é perder a essência da sua cultura (APTV, 2013, transcrição nossa).

De volta ao Hinário da CNBB, observado o esquecimento dos compositores restauristas, há de se perguntar se o esquecimento das composições também foi completo. A resposta neste caso é negativa: *Rorate, coeli, desuper* – canto religioso popular em vernáculo que tinha o canto gregoriano como refrão –, *Noite feliz*, *Adeste, fideles*, *A morrer crucificado* e *A nós descei, divina luz*, presentes na coletânea *Harpa de Sião* de Lehmann (1957, p.5-20; 46) também foram mantidos em dois volumes do *Hinário litúrgico* (CNBB, 2003, p.65-85; 1987, p.111-112). Somente a autoria de *Noite Feliz*, de Gruber foi reconhecida, mas ainda assim, adaptando seu nome ao português: "Francisco Xavier Gruber". As demais foram tratadas como "Folcmúsica Religiosa", "Música do século XVII ou XVIII" ou "Música tradicional". No caso de *Adeste Fideles*, a letra foi traduzida e adaptada para o vernáculo, bem como o refrão de *Rorate, coeli, desuper*, que apesar de ter o refrão gregoriano, foi classificado como "Música tradicional". No caso de *A nós descei, divina luz*, a "folcmúsica religiosa" se tornou refrão de um canto pastoral para o qual Reginaldo Veloso criou estrofes. Há de se notar que na coletânea restaurista de Lehmann (1957) estas composições também não tiveram – à

exceção de *Noite feliz* – autoria determinada. Assim, houve no *Hinário litúrgico* da CNBB uma clara seleção de memórias musicais ligadas à piedade popular, ao lado de um esquecimento intencional de todas as obras cuja autoria remetesse à Restauração musical. Ao que tudo indica, esta seleção de memórias se deu em razão das metas musicais vigentes e colaborou para a pretendida renovação do repertório litúrgico.

No início da década de 2000 foi lançada a coletânea *Louvemos o Senhor* (ASSOCIAÇÃO DO SENHOR JESUS, 2002; 2010). Sua presença foi notória em grande parte das paróquias visitadas em pesquisa de campo, seja na versão com partitura, seja somente com as letras, assemelhando-se, portanto, em termos de difusão, à *Harpa de Sião* durante a Restauração musical. Nesta coletânea se observa o abandono da relação dualista com o passado que marcou a seleção de memórias musicais no *Hinário litúrgico* da CNBB, refletindo a "diversidade na unidade" – abordada no início desta tese – e a redução do destaque que a Teologia da Libertação, que marcou os pontificados de João Paulo II e Bento XVI. Nesta concepção de catolicismo em que os referenciais identitários são mínimos para abrigar a máxima pluralidade de manifestações, o repertório autóctone passou a dividir espaço com novas e antigas composições, inclusive com compositores restauristas e carismáticos.

Dentre os compositores restauristas ou aqueles da década de 1960 ainda ligados aos referenciais da Restauração musical presentes em *Louvemos o Senhor*, podem ser citados: frei Basílio Röwer e os padres João Batista Lehmann e David Julien. Há ainda cantos religiosos populares sem autoria identificada: *Viva a Mãe de Deus e Nossa, A nós descei, divina luz* e *Tão Sublime Sacramento*, que em *Harpa de Sião* (LEHMANN, 1957, p.68-69) se encontrava na versão latina, *Tantum ergo*, sem menção de autoria (designado como "Popular") e *Bendito, louvado seja*. Há ainda menção à coletânea *Harpa de Sião* no cântico *Vinde, vamos todos*, bem como algumas melodias extraídas do CD *Folcmúsica Religiosa*, da Associação do Senhor Jesus, responsável pela edição da coletânea *Louvemos o Senhor*.

Da geração que se propôs a renovar os cantos pastorais (presentes ou não no *Hinário litúrgico* da CNBB), citam-se: Joseph Gelineau, Míria Kolling, Ney Brasil, Irala, Jocy Rodrigues, Fabretti, José Alves, José Acácio Santana, Lindbergh Pires, Waldeci Farias, Silvio Milanez, José Weber, Antônio Hadadd, frei Luiz Turra, padre Ximenes e Reginaldo Veloso. Ligados à Renovação Carismática Católica (RCC): padre Jonas Abib, padre Joãozinho, padre Marcial Maçaneiro, Amaury, Aurimar José, Dyrce Piva Jurado, Fred, frei Kiko, Nelsinho Corrêa, Martin Valverde, Marta Simone, Ronoaldo Pelaquim, Eduardo Issa, Dalvimar Gallo, Nilton Jr., Diego Fernandes, Dóris Carvalho, José E. Rodolfo, os grupos *Agnus Dei*, *Éfeta*,

Mensagem 2000, Banda Anjos de Resgate, além de indicações de melodias extraídas de CDs da rede de comunicação *Canção Nova*. Há ainda composições dos chamados padres cantores, de forte presença nos meios de comunicação: Zezinho, Jonas Abib, Antônio Maria, Cleidimar, Reginaldo Carreira, Reginaldo Manzotti e Fábio de Melo. Apesar de não ser observada a presença de Marcelo Rossi como compositor, compositores de parte considerável do repertório que Rossi interpreta foram listados acima. Em *Louvemos o Senhor* são observadas também aberturas aos sistemas religiosos evangélicos, fenômeno comum na Renovação Carismática, em composições como *Segura na mão de Deus*, de Nelson M. da Mota; *Põe tua mão* (D.R.: autoria não identificada); *Ao que está sentado no trono* (D.R.) *Basta que me toques, Senhor* (D.R.); *Ao orarmos, Senhor* (D.R.); *Pai de Amor* (D.R.); *Faz-me chegar* (D.R.); *Porque Ele vive* (D.R.); *Eu so confio no Senhor* (D.R.); *Deixa a luz do céu entrar* (D.R.); *Ele é Javé* (D.R.) – na versão evangélica, *Ele é Jeová* – e outras. Há ainda obras do compositor evangélico Guilherme Kerr Neto. Convivem, portanto, em *Louvemos o Senhor*, composições restauristas, da década de 1960, cantos pastorais autóctones, composições da RCC e até mesmo aquelas originadas nos templos evangélicos, mas incorporadas à liturgia católica. Há de se notar o desaparecimento quase total do caráter de engajamento político nos cânticos selecionados na coletânea, à exceção do Hino da Campanha da Fraternidade de 2010.

Em suma, *Louvemos o Senhor* se revela mais do que uma enorme coletânea de mais de mil e setecentos cânticos: é o reflexo de uma nova autocompreensão, vigente em dois pontificados, por aproximadamente três décadas. Dentro desta proposta de convivência de pluralidades, o esquecimento das missas restauristas e dos compositores coloniais sugere mais uma questão prática do que propriamente estilística ou ideológica: a da língua latina empregada nos textos litúrgicos e a inexistência de traduções eficientes para estes textos. Isto não significa, entretanto, a inexistência de rupturas com o passado, principalmente no tocante a aspectos relacionais. Para que esta noção de ruptura fique clara, volta-se ao discurso de Sinzig acerca do risco que se correria com as aprovações de música profana no interior dos templos: “não se queixe se este for teatro de outras coisas possivelmente ‘belíssimas’, mas sempre mundanas: ginásticas, banquetes, chás dançantes...” (CAMS-RJ, 1946b, p.19-20). Em uma das composições de *Louvemos o Senhor* o temor de Sinzig parece ter se concretizado: *Aeróbica do Senhor* (Ex.133) revela uma forma muito específica de relação dos fiéis com o repertório, por meio da dança. Há aí uma associação antes inconcebível entre entretenimento e oração, que se revela nas performances dançantes de Marcelo Rossi e José Pinto durante as missas, mas também nas chamadas “Baladas de Jesus”, uma versão sacralizada do entretenimento

secular (abertura cognitiva ao entorno) desenvolvida no seio da RCC e voltada a seus adolescentes e jovens.

Ex.133. *Aeróbica do Senhor*, em Louvemos o Senhor (ASSOCIAÇÃO DO SENHOR JESUS, 2002, p.867), provavelmente destinada a encontros das reuniões de oração ou outros serviços paralitúrgicos.

Há de se observar, entretanto, que a ruptura com os referenciais romanizados e restauristas foi gradativa: o caso do "Abbé Twist", apontado na Revista Gregoriana ("TWIST" NA IGREJA?, 1963, p.39-40), todos os esforços de aproximação dos jovens no documento de Puebla, o incentivo à "música jovem", até esta aeróbica e outros números coreográficos apresentados por Marcelo Rossi no início dos 2000.

Ao fim deste item, faz-se necessário apresentar respostas às questões lançadas no início. A primeira dizia respeito à eficiência do controle das práticas e memórias musicais pelos mecanismos do tipo racional-legal pela Igreja durante a Restauração musical. É possível dizer que as expectativas de controle das práticas musicais pelas normas estruturadas a partir da Restauração musical católica e da ação de organismos censores lograram êxito parcial: ao lado da difusão do repertório restaurista, que passaria a se desenvolver e difundir por força das normas, o gosto das comunidades, protomemórias musicais, memórias afetivas, identidades locais e possivelmente outros tantos fatores possibilitaram a preservação de repertórios anteriores ou mesmo a criação de obras com características teatrais após 1903.

Após o Concílio Vaticano II, a parte esquecida do repertório da chamada "Igreja da Opressão" foi justamente a que se tornara inviável em razão do idioma: missas orquestrais, motetos, ofícios e obras de maior fôlego em língua latina. Por outro lado, cantos religiosos populares em vernáculo e cantos pastorais da década de 1960 que representam uma continuidade do ponto de vista estilístico foram mantidos.

Quanto ao repertório fundador, o cantochão, se é verdade que tenha se conservado de maneira integral em poucos *lugares de memória*, fato é que parece ter permanecido no cotidiano das

paróquias literalmente, nas partes cantadas pelos sacerdotes, mas também enquanto modelo composicional, toda vez que se ouvem recitações em tom reto nos salmos responsoriais e aclamações ao Evangelho. Por outro lado, é ilusória a noção de que a preservação do cantochão em língua latina tenha se preservado de forma unânime e homogênea em todos os mosteiros, sobretudo os beneditinos: viu-se que existe considerável diversidade de repertório.

Finalmente, a adaptação do cantochão para textos em língua vernácula e sua inspiração revelada em falsobordões, a manutenção ressignificada das antigas negociações associadas ao *estilo antigo* em Viçosa e a atualização estilística dos motetos de Francisco Libânio Colás e Vicente Ferrer revelam a capacidade de adaptação da memória musical às necessidades do presente. Longe de ser um atributo inerente ao repertório musical, a capacidade de adaptação é um atributo dos seres vivos e se revela, neste caso, no plano cultural. Mesmo em face de rígidas normas, os discursos e as formas de negociação que resultaram em manutenções e resgates dos diversos repertórios do passado também revelam a capacidade de adaptação dos sujeitos em relação aos sistemas que integram.

4.4 PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DA MEMÓRIA MUSICAL

Quando se adentra o campo do patrimônio arquivístico-musical para pensar a memória e o esquecimento a partir das fontes musicais, se percebe que o esquecimento é a regra: poucos acervos eclesiásticos recolhem hoje fontes musicais e quando isto ocorre, quase nunca há sistema eficiente de catalogação ou organização que auxilie o trabalho do pesquisador.

Longe de serem condições objetivas dos sujeitos ou dos objetos, memória e esquecimento se inscrevem no campo das relações e, estando dentro deste campo, sempre podem ser ressignificados no presente. Assim, se quando as fontes são preservadas, as obras musicais podem ser novamente inseridas no cotidiano musical das comunidades religiosas ou cumprirem funções e finalidades diversas daquelas para as quais foram compostas. Viu-se um exemplo desta possibilidade com o resgate dos responsórios do padre João Jacques por Pedro Sinzig, que não apenas realizou o trabalho de edição, mas se empenhou no efetivo resgate das obras na função litúrgica ao obter cantores profissionais para sua execução durante a Semana Santa. Apesar de ser possível falar em fase científica da Musicologia no Brasil somente a partir da década de 1960, com o trabalho sistemático de Curt Lange (CASTAGNA, 2008), nota-se nos esforços de Sinzig toda a metodologia inerente ao trabalho musicológico: o

esquecimento de João Jacques na prática musical litúrgica era patente na década de 1940 do mesmo modo que parte considerável do repertório recolhido aos acervos brasileiros o é hoje, mas Sinzig foi capaz de reverter tal situação. Com o advento do Concílio Vaticano II e sua interpretação por uma ala progressista do clero, a legitimidade do repertório pré-conciliar no *spiritu loci* e no sistema religioso passava necessariamente pela questão da língua litúrgica: o latim era algo a ser esquecido. Nas duas últimas décadas, entretanto, esta oposição radical foi gradativamente amenizada, com a difusão da *Hermenêutica da Continuidade* de Ratzinger e após a promulgação de seu *motu proprio* "*Summorum Pontificum*", como papa Bento XVI, em 2008, qualquer argumento de falta de legitimidade da língua latina perdeu o sentido. Oficializou-se, portanto, uma via para o resgate da maior parte do repertório católico.

De volta à década de 1960, os trabalhos de Curt Lange e seus discípulos parecem ter sido responsáveis não apenas pelo desenvolvimento de um repertório colonial para fins de concerto, mas até mesmo por trazer de volta obras que já haviam sido esquecidas à prática musical litúrgica de São João Del-Rei, mesmo em face do avanço das correntes teológicas progressistas. Assim, o trabalho musicológico se revela, mais uma vez, uma via para o resgate de memórias musicais capaz de ressignificar relações entre o repertório e os sujeitos que integram os sistemas religiosos (músicos, fiéis, clérigos etc.). O mesmo pode ser dito a respeito dos copistas de música, seja pela simples manutenção de músicas do passado na prática musical, seja por trabalhos mais refinados, como a atualização estilística proposta por Pedro Gromwell para os motetos de passos de Francisco Libânio Colás e Ferrer de Lyra. As cópias de Odylo Ribeiro que garantiram a manutenção e a reinserção de obras na prática musical litúrgica. Assim, musicólogo e copista revelam-se agentes criadores ou transformadores de relações e não apenas guardiões e editores de fontes musicais de obras que deixaram de se legitimar no presente. Um exemplo que excede o limite temporal final deste trabalho, e que, justamente por sua atualidade, merece ser citado, ocorreu recentemente na cidade goiana de Pirenópolis: cantor do coro da Matriz de Nossa Senhora do Rosário e copista Marcos Vinicius Ribeiro dos Santos realizou a edição de fontes da *Novena de Nossa Senhora do Rosário*, que havia caído em esquecimento na prática musical local[350]. A partir da cópia eletrônica e edição de Marcos Vinicius, a obra foi reintegrada à prática musical na paraliturgia para a qual foi composta.

[350] Note-se que em Pirenópolis ainda hoje são cantadas missas e novenas em língua latina, ou seja, o discurso que reforça a oposição entre latim e vernáculo não constitui uma barreira para a legitimidade do repertório pré-conciliar, facilitando o processo de resgate de memórias musicais e a reinserção na função litúrgica. Este fato de modo algum desmerece os esforços de Marcos Vinícius que, sendo uma das poucas pessoas com autorização para acessar o acervo da Banda Phoenyx, tem trabalhado intensamente na edição das fontes deste acervo.

Ainda sobre a preservação e difusão da memória musical por meio do trabalho com fontes escritas, destaque-se o fato de os esforços de musicólogos, copistas, bibliotecários, clérigos, regentes, músicos e outros profissionais são cumulativos: se Vicente Salles foi responsável pela salvaguarda de quantidade considerável de obras de compositores amazônicos, Jonas Arraes – musicólogo, regente e professor da Universidade Estadual do Pará – atuou decisivamente na catalogação e digitalização e transcrição paleográfica das fontes do acervo de Salles, recolhido ao Museu da UFPA. Igualmente, os esforços de salvaguarda de Dom Oscar de Oliveira em minas Gerais tiveram continuidade na atuação da equipe do Museu da Música de Mariana, particularmente nos estudos de Paulo Castagna, acerca dos compositores mineiros. No âmbito do resgate da memória musical na função litúrgica, merece particular destaque Aluízio José Viegas, musicólogo e regente da Orquestra Lira Sanjoanense, que mais do que seu vasto conhecimento de música e liturgia, sempre revelou profundamente ligado à tradição local, ou seja, relacionava-se com a herança memorial com a certeza de que era um herdeiro legítimo dela[351].

Quanto às instituições destinadas à salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical, a pesquisa de campo revelou como sendo as principais: arquivos eclesiásticos e públicos, bibliotecas, arquivos de agremiações musicais e coros, mas também os processos de musealização nos quais o repertório é envolvido, como são os casos do Museu da Música de Mariana, Museu da Inconfidência de Ouro Preto, Museu de Arte Sacra de Porto Alegre, Museu de Arte Sacra de São Paulo, Museu do Convento de Nossa Senhora da Piedade, das irmãs ursulinas, em Ilhéus. Algumas destas instituições se revelaram mais próximas do estrito processo de salvaguarda do patrimônio, enquanto outras já mostram a preocupação com o significado social do repertório que abrigam e sua reinserção, na função para a qual foi composto ou não. Estes últimos casos ainda são raros, mas parecem sugerir uma gradativa ampliação da consciência da necessidade de difusão das memórias musicais juntamente com a preservação das fontes. Mesmo em termos de salvaguarda, ainda há muito trabalho a ser feito para compensar algumas décadas de iniciativas muito pontuais[352]: organização e catalogação

[351] "A relação dóxica com o mundo natal é uma relação de pertencimento e de posse na qual o corpo possuído pela história se apropria de maneira imediata das coisas habitadas pela mesma história. É somente quando a herança se apropriou do herdeiro que o herdeiro pode se apropriar da herança" (BOURDIEU, 2001, p. 185).

[352] Note-se que os problemas com arquivos musicais já havia sido observado na década de 1940, quando da pesquisa de Sinzig acerca de informações biográficas do padre João Jacques: "Houve, não obstante, uma alerta nas indagações de frei Pedro. Apareceu melancolicamente uma peça, de Jacques, tout court, intitulada 'Melancolia', e editada pela casa Artur Napoleão. Como é antiga a Casa Artur Napoleão!... Mas, ninguém tinha notícia, naquele estabelecimento, nem do autor, nem da peça, nem da edição... *O que prova que os seus arquivos são excelentes*" (VÁRIAS, 1942, p.136, itálico nosso). Na mesma década, o trabalho musicológico realizado na Venezuela tornava conhecidos no Brasil – ao menos, aprovados pela Comissão de Música Sacra da Arquidiocese

dos acervos, disponibilização do material para pesquisa, divulgação do material etc. Há de se considerar ainda o fato de que novas fontes continuam a ser produzidas – incusive em novos suportes, materiais ou digitais –, ao passo que alguns meios de salvaguarda do passado caíram em desuso – disquetes, microfilmes, cujos leitores funcionando são cada vez mais raros etc. –, reforçando a necessidade de ações cada vez mais efetivas de preservação.

Constatou-se, ao longo desta pesquisa, a necessidade de salvaguarda da memória musical litúrgica em pelo menos duas situações distintas. Na primeira delas, se reconheceu a necessidade de recolhimento intermediário das fontes pelo fato de o repertório não mais se legitimar na identidade musical local no presente. Diz-se recolhimento intermediário porque o repertório sempre pode voltar ao uso, ainda que outras funções diversas da qual era usado. No segundo caso, o repertório ainda integra a identidade musical coletiva, mas as fontes são muito antigas: a fim de se evitar a perda da memória musical decorrente da degradação das fontes, faz-se necessária sua cópia (manuscrita, por meio de fotocópia, de cópia eletrônica feita em computador) ou edição. Ao contrário do que chegou a sugerir o musicólogo Régis Duprat (apud CASTAGNA, 2008), o autor deste trabalho não acredita que os musicólogos devam monopolizar o processo de salvaguarda e difusão do patrimônio arquivístico-musical por razões práticas. A partir da realidade observada em pesquisa nos acervos, se revela mais eficiente o trabalho colaborativo que considere as peculiaridades da formação de cada profissional atuante nas instituições e que envolva, tanto quanto possível, os recursos tecnológicos disponíveis na atualidade. O desenvolvimento deste trabalho em redes de colaboração entre profissionais de distintas áreas, músicos amadores e comunidades locais que produziram estas memórias seria o ideal. É necessário ainda um trabalho de conscientização dos proprietários dos acervos não apenas em relação às técnicas envolvidas na preservação das fontes, mas principalmente no tocante à relação que estas fontes guardam com a memória coletiva do local onde foi produzida e não apenas de um músico ou de uma família. Outro aspecto relacional que demanda esforços é o acesso às fontes, uma vez que não raro a apropriação destas com a intenção de "preservação" por particulares inviabiliza a difusão de seu conteúdo ou seu estudo. Na via contrária, graças aos trabalhos dos copistas, hoje é relativamente comum que cópias ou edições musicais sejam disponibilizadas na internet. Com isto, a memória musical não apenas se preserva, mas o repertório passa a cumprir novas funções, servir a outras finalidades, ocupar novos espaços (reais e virtuais), assumindo, em última análise, novas funções sociais.

---

do Rio de Janeiro – os compositores dezoitistas José Cayetano Carreño Rodríguez, Juan José Landaeta e José Angel Lamas.

4.5 EM BUSCA DE UM MODELO

Abordados as principais vias pelas quais ocorreram os resgates e abandonos de memórias na prática musical litúrgica católica, resta questionar a pertinência de um modelo único que fosse capaz de sintetizar os dados obtidos em pesquisa de campo e as análises aqui empreendidas a partir dos referenciais teóricos adotados. Se por um lado é possível reconhecer características comuns e apresentá-las como um modelo do que se observou em aproximadamente 1,5% dos municípios brasileiros – grande parte deles, sedes das dioceses mais antigas –, por outro, a diversidade observada sugere que o ideal ainda seria a produção de trabalhos historiográficos que relacionassem de maneira mais aprofundada as práticas musicais e a história eclesiástica local para só então se chegar a uma síntese. Inexistentes estes trabalhos, o risco envolvido na proposição da presente síntese é conhecido pelo autor, e espera-se que estudos futuros possam confirmar ou refutar esta síntese, aprofundando os fatores sociais, políticos e econômicos nas distintas histórias locais, a exemplo do que fez Ramir Curado (2014) em Corumbá de Goiás. Sabe-se, por outro lado, do ineditismo desta pesquisa em termos de extensão territorial e por isto não seria possível deixar passar esta tentativa de proposição de um modelo.

O primeiro ponto que se revelou comum aos movimentos hegemônicos capazes de determinar metas musicais é que suas propostas foram compartilhadas inicialmente em um nível do sistema religioso constituído por especialistas e acadêmicos das áreas de Música e Teologia. A partir do compartilhamento da representação de decadência da música sacra entre clérigos e músicos especialistas na Alemanha oitocentista, ao lado da pesquisa paleográfica dos monges franceses desenvolveram-se as bases da restauração musical. Já no Brasil e América Latina, na década de 1960, observou-se o embate dentre duas propostas de renovação do repertório litúrgico: de um lado, a exploração de elementos nacionais a partir da pesquisa de doutorado do padre José Geraldo de Souza, dos conhecimentos técnico-composicionais eruditos de Osvaldo Lacerda, e das propostas de outros especialistas sugerindo continuidade, ou seja, apontando para a manutenção de referenciais musicais anteriores, tais como a escrita coral, o uso de órgão para o acompanhamento e a sugestão de uma rítmica brasileira, nem sempre percebida de forma literal nas obras; do outro lado, um repertório mais simplificado, apresentado para canto uníssono e que gradativamente se aproximou da canção de protesto, tendo como resultados musicais florescimentos em aspectos timbrísticos (novos instrumentos), melódicos (uso dos modos da música regional), de conteúdo dos textos (mais engajados politicamente) e, sobretudo, rítmicos, com o uso de fórmulas rítmicas da música

popular e de instrumentos de percussão no acompanhamento. Nesta última vertente, memórias ligadas às manifestações do catolicismo popular antes reprimidas serviram de material temático e inspiração técnica, do mesmo modo que o cantochão havia servido à Restauração musical. Note-se que a oposição entre possíveis "soluções" para a "problemática" constatada pelos especialistas não foi exclusividade na música pós-conciliar: Godinho (2008) identificara pelo menos quatro vertentes entre as propostas de restauração musical, tendo a de maior caráter historicizante logrado êxito. Esta diversidade se observa quando se comparam as obras consideradas adequadas às metas musicais do *motu proprio*, portanto, o repertório restaurista: mais do que um modelo técnico ou um estilo musical delimitado, tratava-se de uma definição pela via da alteridade (ausência de acompanhamento pianístico, de ornamentação vocal ou de grandes passagens instrumentais). O resultado disto foi um espectro técnico-musical consideravelmente amplo dentro da categoria "polifonia moderna restaurista": de composições para coro e órgão de Franceschini às instrumentações extravagantes – inclusive com uso de tímpanos, contrariando os decretos da Sagrada Congregação dos Ritos – nos ofertórios de Gruber; da simplicidade das harmonizações – baseadas em não mais do que quatro graus – observadas em *Harpa de Sião*, de Lehmann até a complexidade de relações harmônicas da *Missa São Sebastião* de Villa-Lobos; do estrito cumprimento das normas nas missas de Röwer aos argumentos apresentados a fim de minorar a "teatralidade" das obras de José Maurício Nunes Garcia, mas não de Bordèse ou Battmann, correntes na prática musical. Assim, mais do que critérios técnicos, a adequação de uma obra às metas restauristas tinha interesses políticos e ideológicos, para além da técnica.

Há especialistas que abordam o embate entre uma estética que se poderia chamar erudita, mais próxima dos referenciais pré-conciliares e do canto pastoral, no Brasil, como o reflexo de uma disputa que se estabeleceu antes em âmbito internacional: de um lado, o movimento dos *pastoralistas* e de outro, os *esteticistas*. O primeiro grupo se ligava à associação de liturgistas e musicólogos *Universa Laus*, representada, sobretudo, pelo padre Joseph Gelineau, ao passo que a segunda estava ligada à *Consociatio Internationalis Musicae Sacra* (CIMS), que teve como principais mentores Johannes Overath, Igino Anglés e José Lopes Calo. A proposta do primeiro movimento era de renovar o repertório após o Concílio Vaticano II, ao passo que o segundo defendia a manutenção das metas musicais da Restauração Musical. No Brasil, entre os padres José Penalva e Jaime Diniz seriam os representantes dos esteticistas, bem como o compositor Osvaldo Lacerda, ao passo que entre os pastoralistas, figuraram: os frades Joel Postma e Luiz Turra, além do cônego Amaro

Cavalcanti de Albuquerque Filho, Osmar Bezzute e outros. O principal incentivador da linha pastoralista parece ter sido, entretanto, padre José Weber, que após sua formação junto ao Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, se tornou assessor de Música Sacra da CNBB. Sua atuação teria sido determinante na mudança de rumos da Conferência dos bispos do Brasil, que até então apoiava os esteticistas (FONSECA, WEBER, 2015, p.40-41). A oficialização da hegemonia desta vertente se observa na expressão canto pastoral, amplamente difundida nos documentos da CNBB e em publicações de música litúrgica.

Observou-se que alguns modelos ou conjuntos de metas musicais se tornaram oficiais dentre diversas possibilidades, ou seja, foram o resultado de uma opção em face da complexidade inerente aos sistemas sociais. Qual teria sido o fator determinante para a legitimação destas metas oficializadas? Sem dúvida, sua adequação às metas globais do sistema religioso, ou seja, a afinidade entre os discursos musical e religioso: se a Romanização pretendia apresentar um catolicismo fechado à modernidade e voltado à tradição, a corrente que defendia a primazia do cantochão e da polifonia renascentista ou "clássica" – enfim, da música associada ao Concílio de Trento – mais bem se adequaria à radical proposta antimodernista do que o risco que a simplificação da música orquestral vigente no período – uma das outras propostas – poderia significar. Já as metas musicais voltadas ao desenvolvimento de um repertório autóctone apontam para a adequação destas metas à Teologia da Libertação, que era hegemônica entre o clero latino-americano, mas também, em âmbito global, às expectativas de *aggiornamento* no âmbito da música, tornando-a mais "jovem", como se viu na *Missa Alleluia*, de Giombini (2011), composta na Itália ao tempo do Concílio. Mais recentemente, a convivência de diversidades internas de vertentes musicais e teológicas católicas com acentuada diminuição do caráter politizado dos textos em *Louvemos o Senhor* revela que a coletânea de música católica que tem hoje, provavelmente, a maior difusão no país reflete as propostas dos pontificados de João Paulo II e Bento XVI, de "diversidade (não-marxista) na unidade". Em suma, a partir da diversidade de propostas formuladas pelos diversos grupos de peritos, o que determinou a oficialização de algumas delas em documentos da Cúria Romana ou da CNBB foi justamente a adequação às identidades coletivas pretendidas a partir de determinadas correntes teológicas ou autocompreensões do catolicismo[353]. Foram usados na construção destas identidades religiosas coletivas diversos enquadramentos de memórias ou

[353] "Desde a década de [19]60, vêm-se realizando encontros nacionais e regionais de músicos, musicólogos, folcloristas e liturgistas, especialmente por iniciativa da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), tendo em vista o estudo, a criação e o incentivo de uma música litúrgica brasileira. [...] 16. Cada vez mais tem-se dado importância à expressão simbólica e corporal, mediante gestos, encenações e danças ligadas ao canto, tornando as celebrações mais afetivas e expressivas, menos verbais e cerebrais". (CNBB, 1998).

"passados históricos mais apropriados" (HOBSBAWM, 2002). Longe de ser uma categoria única de tradições inventadas, estas seleções memoriais remetem ao fato de que todo processo de transmissão de memória carrega consigo algo de "inventado", uma vez que este processo obedece aos interesses do presente, conforme afirmou Joël Candau (2011). Posto isto, se percebe a existência de interesses capazes de legitimar metas, ou seja, de selecionar um grupo de possibilidades dentre uma infinidade de outras simultâneas, reforçando a complexidade inerente ao sistema religioso (LUHMANN, 1995).

Há de se observar, entretanto, que nas menores partes do sistema, nas comunidades locais operam mecanismos de negociação em relação às normas. Estes mecanismos revelam, nas palavras de Buckley ([1971]), a diversidade interna que não é apenas inerente aos sistemas sociais, mas fundamental para sua manutenção em face das mudanças do entorno. Assim, mais do que a simples aceitação das normas que foram legitimadas por níveis superiores do sistema religioso, existe um processo local de legitimação, responsável, em última análise, por determinar a aplicabilidade das normas, ou por apontar uma convergência ou não entre as práticas musicais e as representações oficiais. Revela-se, neste âmbito, a autonomia da vontade das pessoas em face dos mecanismos institucionais de controle, uma vez que elas foram e continuam capazes de negociar com estes mecanismos.

Observou-se, a partir dos dados coletados, que a aceitação dos movimentos hegemônicos e a produção do repertório não se deram de maneira homogênea no país. Assim, em termos estilísticos ou técnico-musicais, não é possível dizer que o Brasil inteiro tenha se alinhado ou deixado de se alinhar a esta ou àquela *representação* oficial: enquanto em algumas localidades já existiam esforços reais de restauração da música sacra anteriores mesmo à promulgação do *motu proprio* (Ceará, Rio de Janeiro[354] e Pará[355]), em outros tantos se

[354] "Após retornar de estudos na Europa, em 1895, Alberto Nepomuceno participou ativamente da campanha, deflagrada no Jornal do Comércio, pela reforma da música sacra religiosa católica. Escreveu diversas cartas nas quais demonstra sua postura crítica e a força de seu caráter. [...] No Rio de Janeiro, em 1895, uma campanha foi deflagrada pelo crítico José Rodrigues Barbosa, no Jornal do Comércio, a favor de uma reforma da música artística religiosa no culto católico, com a participação de compositores, artistas e intelectuais, através de cartas e artigos ao jornal. A campanha alcançou repercussão junto ao Arcebispo Arcoverde, tendo como consequência a criação de uma comissão, que deveria estudar a exequibilidade de restauração da música sacra no Rio de Janeiro. Em menos de dois meses, baseados nos regulamentos promulgados pelo Papa Leão XIII, na Sagrada Congregação dos Ritos, em 1894, a comissão apresentou ao Arcebispo o 'Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro'. O projeto, contendo 14 artigos, além de regular sobre a estética da música litúrgica, criava a 'Comissão Gregoriana', que deveria examinar a adequação das obras musicais e criar um catalogo das composições autorizadas para as cerimônias religiosas" (MATOS, 2012, p.1699-1700).

[355] "D. Antônio de Macedo Costa escolheu o dr. Adolfo José kaulfuss [sic] para empreender a renovação da música litúrgica. Kaulfuss era natural de Poznan (Posen), Polônia, na época província da Prússia Oriental (Alemanha). Era, portanto, de formação alemã. Ignoramos como chegou ao Pará. Aí se radicou definitivamente, casando-se com Adelaide Calandrini Pacheco, ligada à aristocracia rural do Marajó. Formado em música e

observou a manutenção de características teatrais nas fontes analisadas de forma intensa até, pelo menos, a década de 1940, somando-se ou não ao repertório teatral as composições restauristas. Também em razão disto, não é possível separar temporalmente de forma unânime a sucessão de movimentos: a técnica compartilhada (música teatral) conviveu, na primeira metade do século XX, com obras restauristas em língua latina, mas também com cantos religiosos populares, que, no cotidiano das paróquias (missas particulares) em muito já se aproximavam da prática musical pós-conciliar. Já a partir da década de 1990, nas práticas musicais de caráter litúrgico se observa a máxima convivência de diversidades internas: leigos cantando liturgicamente cantochão, música da Renovação Carismática Católica, canto pastoral de características autóctones e os antigos cantos religiosos populares, que de símbolo da vanguarda em tempos de restauração, passaram a símbolo da tradição musical católica, tornando-se os "cantos de antigamente". Não devem ainda ser esquecidas práticas pontuais como as novenas em língua latina que se mantiveram apesar do Concílio, bem como o repertório em língua latina executado nas missas de rito tridentino (também em latim), após a autorização do *motu proprio* de Bento XVI.

Apesar de toda esta diversidade, existiram elementos identitários mínimos na música litúrgica católica entre 1903 e 2013: 1. A massiva presença de músicos amadores em lugar dos profissionais que marcaram as práticas musicais dos séculos XVIII e XIX; 2. A pouca proeminência da figura do regente orquestral, que raramente rege com grade orquestral, nos locais onde atuaram grupos instrumentais; 3. A capacidade de negociação entre as prescrições oficiais ou movimentos hegemônicos e as memórias locais; 4. O falsobordão, como desdobramento do canto gregoriano, presente em obras de todo o período estudado; 5. Maior abertura à improvisação ou menor formalidade em comparação à música praticada nos teatros que se caracteriza pela maior fluidez nas formações vocais ou instrumentais (desdobramento do amadorismo); 6. Funcionalidade em face da autoria das composições, reforçada pela circulação do repertório em coletâneas organizadas por função e tempo litúrgico e não por compositores (do *Gradual Romano* ao *Hinário Litúrgico* da CNBB ou a *Louvemos o Senhor*);

---

composição, tocando órgão e piano com muita desenvoltura, Adolfo José Kaulfuss já residia em Belém quando, em 1863, d. Antônio de Macedo Costa resolveu transformar o ensino e a prática, convidando-o para dirigir o coro do Seminário Episcopal, bem como a aula de música do mesmo estabelecimento. [...] Dotado, realmente, de grande capacidade de trabalho, revelou-se Kaulfuss capaz de arcar com a responsabilidade e saiu-se tão bem que logo o bispo o nomeava mestre de capela da Catedral, segundo o texto do despacho de 5 de abril de 1866: [']Desejamos Nós [sic] empregar todos os esforços para restaurar a Música da nossa Catedral, como tanto convém ao decoro do culto de Deos e esplendor das cerimônias sagradas, e reconhecendo no Sr. Adolpho Kaulfuss as precisas habilidades para realizar este Nosso intento vista a sua perícia na arte musical e o seu gosto pela música verdadeiramente religiosa, o Nomeamos pelas Presentes Mestre de Capela da dicta Nossa Igreja Catedral, com plenos poderes para regular tudo o que concerne ao canto, segundo os Estatutos estabelecidos e outros que Nos aprouver ajuntar para melhor regularidade do serviço divino' " (SALLES, 1980, p.145-148).

7. A presença de dualismos em relação ao passado ou ao repertório inadequado ou não-hegemônico muito mais no plano dos discursos (representações) do que nas práticas musicais; 8. A abertura da música dos templos à música secular, seja por meio dos grupos instrumentais[356], seja por meio do aproveitamento de melodias em contrafações ou da inserção de músicas seculares nos ritos; 9. Expectativas de controle a fim de manter as aberturas e as morfogêneses em um nível tolerável, tendo como principal argumento a tradição[357]; 10. Continuidade dos textos litúrgicos adotados para cada dia do calendário litúrgico; 11. Prática da contrafação e adaptações dos textos litúrgicos a partir de melodias compostas ou não com finalidade ritual; 12. Manutenção, nos discursos oficiais, da proibição aos instrumentos no Tríduo Pascal, e uso de cantos mais sóbrios, compostos a partir dos mesmos textos antes e após o Concílio, porém em latim e vernáculo, além da proibição do canto do *Glória* na Quaresma e Advento, tampouco o *Aleluia* no tempo da Quaresma.

Há de se notar, entretanto, a existência de rupturas patentes em alguns aspectos: a drástica redução de composições para a paraliturgia, tais como novenas e tríduos, mas também o florescimento de novas paraliturgias e ressignificações da liturgia tradicional: Grupos de oração da Renovação Carismática Católica e missas de "cura e libertação", que acabaram por demandar a produção de um repertório específico, como se observa na coletânea *Louvemos o Senhor* (ASSOCIAÇÃO DO SENHOR JESUS, 2002; 2008; 2010)[358]. No campo da transmissão do repertório por vias escritas, se observou uma radical diminuição das fontes em forma de partitura e um gradativo aumento das cifras. Observou-se também o aumento da descartabilidade das fontes, que já se enunciava nos arquivos pela pouca quantidade de fontes recolhidas, uma vez que o processo de circulação do repertório não depende de maneira exclusiva da aquisição de partituras ou coletâneas completas, mas é possível simplesmente obter as cifras de partituras de grande parte do repertório católico pós-conciliar na internet.

[356] "A continuidade da tradição no campo da produção de música instrumental ao gosto das amplas camadas das cidades, iniciada em meados de setecentos pelos ternos de barbeiros com a chamada música de porta de igreja [adro], ia ser garantida a partir da segunda metade do século XIX pelas bandas de corporações militares, e pelas pequenas bandas municipais ou liras formadas por mestres interioranos, nas cidades menores" (TINHORÃO, 1990, p.139).

[357] "Tudo isso para dizer que, quando se fazem rasgos no tecido litúrgico, esses buracos são difíceis de cobrir e se vê! Em nossa liturgia plurissecular, devemos contemplá-la com veneração e recordar que, no afã de 'melhorá-la', corremos o risco de apenas lhe fazer danos" (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]).

[358] Merece ser destacado o fato de a coletânea possuir, desde 2008, um índice temático com duas classificações, a primeira para *Grupo de Oração*, reuniões típicas da RCC e a segunda, para *Missa* (ASSOCIAÇÃO DO SENHOR JESUS, 2008, p.2). São categorias de *Grupo de Oração*: Louvor; Adoração; Maria; Entrega; Confraternização; Exaltação; Espírito Santo; Perdão; Cura; Anjos. Já as categorias dentro de *Missa* são: Entrada; Ato Penitencial; Hino de Lovor; Salmo; Aclamação; Ofertório; Santo; Cordeiro; Comunhão; Ação de Graças (canto após a comunhão); Final; Bênção; Especiais ("que podem ser utilizados em celebrações de temas singulares, como por exemplo: família, casamentos, noivados, santos da igreja e outros mais". Nesta categoria se inserem também os cantos de tempos litúrgicos específicos, como o Tríduo Pascal, Advento etc.).

Este fenômeno não parece restrito de modo algum aos templos católicos, se revela em outras religiões e âmbito secular.

A oposição entre latim e vernáculo, como foi dito, pouco se fez sentir na prática musical da primeira metade do século XX, mas nas representações pós-conciliares da Restauração musical esta dualidade foi muito reafirmada. Neste contexto, a noção de memórias opressoras e silêncios em Pollak (1989) faz sentido enquanto teoria explicadora. Na prática musical, esta representação dualista acabou por gerar uma ruptura real, que se estendeu à temática dos textos cantados e às próprias características musicais. Uma vez esquecido o latim e não tendo sido desenvolvida uma tradução eficiente dos textos da missa nos aspectos prosódico e teológico, parte considerável do repertório se perdeu. Enfim, não há de se falar do Concílio Vaticano II somente em termos de continuidades ou exclusivamente como ruptura. A historiografia da música litúrgica tem privilegiado o viés quase exclusivo da ruptura: ou o repertório é pré ou é pós-conciliar. Este discurso legitima as opções do sistema religioso, sobretudo a partir na década de 1970 e confere certo estranhamento em relação ao passado. O pesquisador atuante no meio musical católico que se propõe a estudar o passado logo percebe, entretanto, a emergência das semelhanças em detrimento dos discursos de radical separação entre passado e presente. Assim, a abordagem adotada pelo pesquisador, neste caso, pode refletir interesses pessoais por determinado repertório ou mesmo opções teóricas, como se observa no trecho a seguir:

> Memória-arquivo, memória-dever, é preciso um terceiro traço para completar esse quadro de metamorfoses: memória-distância.
> Porque nossa relação com o passado, ao menos do modo como ele se revela através das produções históricas as mais significativas, é completamente diferente daquela que se espera de uma memória. Não mais de uma continuidade retrospectiva, mas colocar a descontinuidade à luz do dia. [...] Sem dúvida, para que haja um sentimento do passado, é necessário que ocorra uma brecha entre o presente e o passado, que apareça um "antes" e um "depois". Mas trata-se menos de uma separação vivida no campo da diferença radical do que um intervalo vivido no modo da filiação a ser restabelecida.
> [...] Nunca se desejou de maneira tão sensual o peso da terra sobre as botas, a mão do Diabo do ano mil, e o fedor das cidades do século XVIII. Mas a alucinação artificial do passado só é precisamente concebível no regime de descontinuidade (NORA, 1993, p.18-19).

Nas palavras de Jacques Le Goff (1991, p.177), "pressentem-se todas as operações, conscientes ou inconscientes, que esta definição do corte passado/presente supõe, a nível coletivo. Reencontramos cortes ideológicos deste tipo na maior parte dos povos e das nações". Continuidade e ruptura se revelam, no caso da História da Igreja no século XX, não uma distinção puramente conceitual, mas refletiram este corte ideológico. A partir de Veyene (apud CANDAU, 2011, p.136) se compreende os desdobramentos das opções dos

historiadores para o leitor: “O historiador pode escrever duas linhas sobre dez anos. O leitor terá confiança, pois presumirá que estes dez anos são vazios de acontecimentos”.

A história da música litúrgica tem considerado o Concílio Vaticano II como marco de uma revolução. Em parte como corte ideológico, em parte pela ausência de pesquisadores que tenham se proposto a lidar com períodos mais extensos, como é o caso desta tese, acabou por triunfar a representação da ruptura. No presente trabalho, buscou-se enfatizar os mecanismos por meio dos quais as rupturas observadas em períodos distintos ocorreram, sugerindo processos em lugar de revoluções ou rupturas totais.

Finalmente, ao estudar a música litúrgica no Brasil em território urbano após o Concílio Vaticano II Amstalden (2001, p.10) sugeriu que o abandono intencional de passados dificultaria “a formação de uma identidade e de uma memória comum aos católicos” e destruiria a “herança de conteúdos” legados pela tradição. Amstalden concluiu que existe uma busca por identidade musical no catolicismo romano, mas que esta ainda estaria indefinida:

> A superficialidade e a descartabilidade dessa música parecem pouco auxiliar na transmissão da experiência da fé como um fato universal e inerente ao ser humano. É óbvio que estas características não auxiliam na formação de uma identidade católica. E, se a música litúrgica tem dificuldades em conferir uma identidade aos católicos, pode-se, ao mesmo tempo, perguntar qual seria a identidade atual da Igreja no Brasil: quais são seus objetivos? Quais suas lutas atualmente? Que rumos tem a Igreja no Brasil e na América Latina? O processo sofrido pela música litúrgica reflete, por sua vez, os esforços de uma busca pela identidade da Igreja Católica no continente latino-americano, identidade que parece ainda não estar muito clara. E, nessa busca, há forças sendo medidas e interesses que nem sempre são os mais comunitários, fatos que configuram um quadro de crise da instituição. [...]
> Nesse sentido, pode-se perguntar até que ponto o rompimento radical com a tradição musical anterior ao Vaticano II foi um procedimento correto. Pois, se a educação formal no país mostrou-se incapaz de fornecer referenciais musicais, a manutenção de alguns elementos da prática musical pré-conciliar funcionaria como âncora para as novas experimentações. [...]
> O processo de evolução da música litúrgica desde o Vaticano II até os dias de hoje mostra diferentes facetas da sociedade brasileira, bem como os conflitos do catolicismo no Brasil, pois como sempre foi em toda a história, é a música e a arte em geral que refletem o que se passa no interior do homem e de suas estruturas, em seus melhores e piores momentos. E na busca humana pela Verdade, a música litúrgica também não foge à regra (AMSTALDEN, 2001, p.192-194).

Diante da conclusão de Amstalden, pergunta-se se haveria, de fato, uma crise identitária na Igreja enquanto instituição e em sua música? A conclusão a que se chega neste trabalho é menos pessimista: a diversidade nas práticas musicais católicas sempre existiu, mesmo em períodos de maior rigidez dos mecanismos de controle. Hoje, sobretudo, com o ocaso das grandes memórias organizadoras e identidades fortes (CANDAU, 2011), a ausência de “eixos identitários”, de identidades monolíticas ou de metas musicais únicas parece um fenômeno mais a ser celebrado do que a se lamentar: convivem no mesmo sistema religioso os fiéis que

apreciam música em latim executada por orquestra, os que crêem que o repertório deva refletir sobre as questões sociais, os que esperam o estímulo a uma relação mais individual e "mística" com a divindade (RCC) e também aqueles que não fazem questão deste tipo de divisão e misturam no cotidiano de suas paróquias todas estas vertentes.

4.5.1 Metas musicais e relações de poder

A diversidade é fenômeno inerente à vida, inevitável, portanto, em todos os sistemas sociais, apesar de não terem sido poucas as tentativas de sua eliminação ao longo da história da humanidade. A diversidade implica diferentes crenças e religiões, mas também a existência de convicções diversas entre os sujeitos que integram um mesmo sistema religioso. Assim, não deve ser esperada a absoluta homogeneidade dentro dos sistemas religiosos no que tange a convicções ou compartilhamentos de metas. A diferença entre as metas compartilhadas por partes diversas do sistema diferentes gera tensões, que podem se resolver pelas mais diversas maneiras. Estas tensões e as formas de controle a elas correspondentes se inscrevem no âmbito das relações e podem se apresentar de diversas maneiras: da tensão entre um músico atuante na igreja e um clérigo, entre grupos musicais rivais, até a oficialização das metas musicais pelo sistema religioso dentre de um rol de possibilidades. A oficialização de metas se justifica, como se viu no item anterior, pelo fato de estas integrarem de modo coerente os discursos e metas globais do sistema religioso, dados por autocompreensões ou identidades coletivas hegemônicas. Graças à diversidade interna existente na hierarquia eclesiástica tornaram-se hegemônicas, portanto, respostas consideradas mais eficientes aos estímulos provenientes do entorno do sistema religioso por determinadas alas do clero. Assim, tanto a Restauração musical católica, quanto as diretrizes para o desenvolvimento de um repertório autóctone e seu gradativo silenciamento no pontificado de João Paulo II só farão sentido se compreendidas as relações que se estabeleceram entre a Igreja Católica e outros sistemas religiosos, políticos, ou mesmo com ideologias e discursos hegemônicos na sociedade.

Para que se firmassem as normas da Restauração musical, precisou antes se instalar dentre o clero a autocompreensão hegemônica da Romanização, uma consequência e continuação do Ultramontanismo, posicionamento dos bispos que prestavam fidelidade a Roma – o "local situado além dos Alpes" (RODRIGUES, 2008, p.15) –, repudiando a cultura iluminista e a experiência da Revolução Francesa (WERNET, 1987, p.14). Isto porque os florescimentos introduzidos na sociedade pelo Iluminista e pelo liberalismo foram desfavoráveis à Igreja.

Segundo Tôrres (1968, p.105-109), três elementos opunham o liberalismo à religião: a liberdade de consciência, o liberalismo econômico, relacionado pela religião à usura, e a defesa à democracia em detrimento do o Direito Divino dos monarcas, já que o próprio papa era um monarca. Quanto ao Iluminismo, seus impactos vieram pelos mais diversos ângulos: desacreditação do governo papal em diversos estados, anteriormente à unificação italiana, a redução do território do Estado Pontifício, o rompimento oficial entre estados nacionais e a religião oficial católica, ensino laico, leis de divórcio, expulsão de ordens religiosas em diversos países, espoliação de suas propriedades da Igreja, a russificação do catolicismo na Rússia, o "americanismo", que pregava, nos Estados Unidos, um acordo entre a modernidade e a doutrina da Igreja, em detrimento dos princípios de autoridade hierárquica, dissidências internas de grupos considerados fanáticos (*mariavitas*) ou que não concordavam com a proclamação da infalibilidade papal (*velhos-católicos*), dentre outros aspectos (BIHLMEYER, TUECHLE, CAMARGO, 1964, p.513-564). As reações às ameaças do entorno que caracterizaram os fins do século XIX foram: reforço à identidade do catolicismo por meio da institucionalização (controle normativo, *racional-legal*), ilustração e moralização do clero, rompimento radical com a modernidade, condenando seus vícios por meio do *Syllabus errorum*, de 1864, e o reforço ao caráter hierárquico da instituição. Este reforço se deu, sobretudo, com a declaração da infalibilidade papal no Concílio Vaticano I, em 1870: as determinações da Cúria Romana passaram a ter uma legitimidade transcendente, que evitaria questionamentos, mantendo a unidade da Igreja, ou configurando, nas palavras de Gaeta (1997), uma Igreja romanizada "monolítica". Eamon Duffy apresentou um contraponto a toda a situação desfavorável que os pontífices romanos tiveram de enfrentar:

> No fim do século XIX, a sorte parecia não sorrir ao papado. O pontífice perdera suas terras e estava sitiado, era o Prisioneiro do Vaticano. Em compensação seu papel espiritual e seu poder simbólico haviam se elevado a grandes alturas. Infalível, ele representava inquestionavelmente a cabeça e o coração das igrejas cristãs, era reverenciado da Ásia à América como o oráculo de Deus e o pai espiritual de milhões de seres humanos (DUFFY, 1998, p.245).

E qual seria o impacto do pensamento individual de um destes oráculos de Deus na grande estrutura institucional da Igreja? Na abordagem de Duffy, centrada na figura dos pontífices, bastante grande[359]. Há de se recordar, contudo, a dupla vantagem de um sistema baseado ao longo de séculos nas relações de poder do tipo tradicional mencionadas anteriormente: se por um lado a tradição legitima um governo papal, por outro, este goza de certo grau de liberdade

[359] O autor desta tese admite o caráter monárquico dos governos papais, mas tende a considerar que a própria escolha do soberano da Igreja Romana é fruto de relações de poder e tensões internas do sistema religioso, tensões estas que continuam a operar ao longo de seus governos.

para decisões individuais que contrariem a tradição (morfogênese).

Fruto do controle papal, do compartilhamento hegemônico de metas pelo sistema religioso, ou ainda da realimentação positiva que se deu entre estes dois elementos, a Romanização já havia se instalado no Brasil na década de 1870 (MARCHI, 1989, p.92). A autocompreensão instalada do outro lado do Oceano Atlântico já neste período sinaliza para um movimento já estruturado definitivamente do ponto de vista teológico nessa década. Posto isto, é inevitável questionar o porquê de somente em 1903 terem sido oficializadas as metas de restauração relativas à música. A resposta está, em parte, no fato de o movimento restaurista ainda se encontrar em curso e provavelmente ter sido encorajado pela Romanização, mas também no fato de Pio X ter uma característica que o diferia de seus antecessores: longe de ter sido um cardeal meramente administrativo, revelava uma profunda experiência pastoral e, portanto, preocupação com aspectos do cotidiano paroquial, tais como a liturgia e a música[360]. Assim, dois "detalhes do governo da Igreja" foram marcantes na atuação de Pio X: a música sacra, enquanto aspecto da liturgia, e a Eucaristia. Deste modo, torna-se compreensível a afirmação do beneditino João Evangelista Enout (1964) de que o movimento de restauração do canto gregoriano teria sido o marco inicial de toda a reforma litúrgica, que culminara no Concílio Vaticano II. Enout não apenas sugere continuidade em um ponto onde a historiografia e os discursos progressistas enfatizaram a ruptura, como também demonstra o aspecto de florescimento da Restauração musical não somente para o repertório dos templos, mas para o sistema religioso como um todo. Passível de questionamento, a interpretação de Enout tem a seu favor dois elementos de continuidade no campo da música o incentivo de Pio XI à participação dos fiéis na liturgia, que viria a ser a tônica do Concílio Vaticano II (Constituição Apostólica "*Divini Cultus*") em 1928 e a ampliação do uso do canto religioso popular por Pio XII, cerca de quinze anos antes do Concílio (*aggiornamento*).

De volta a Pio X, além da restauração do cantochão e do afastamento entre a música sacra a o repertório dos teatros, Duffy (1998, p.245-248) ressaltou suas principais realizações: os congressos eucarísticos, enquanto ferramentas para o "revigoramento da identidade católica", reformas administrativas e legais "empreendidas no interesse de uma maior eficiência pastoral", bem como a reforma e a simplificação do Breviário (Ofício Divino a ser recitado diariamente pelo clero). Do mesmo modo que Enout, Duffy defende que as medidas de Pio X

[360] "Foi escolhido justamente pelo contraste de seu estilo com o de seu predecessor, o distante e opulento diplomata Leão XIII. O cardeal curial francês Mathieu declararia mais tarde: 'Nós queríamos um papa que nunca tivesse se envolvido em política, cujo nome significasse paz e concórdia, que houvesse envelhecido no cuidado das almas, que se preocupasse com os detalhes do governo da Igreja, que estivesse acima de todos os padres e pastores [bispos]' " (DUFFY, 1998, p.245).

"destinavam-se clara e explicitamente a encorajar uma participação maior na liturgia e foram os primeiros sinais oficiais do interesse pelo nascente movimento litúrgico" que culminaria no Concílio. A passagem de um sistema tradicional ao racional-legal concebido por acadêmicos e especialistas, mas legitimado pela tradição, aspecto reiteradamente afirmado neste trabalho, na Romanização fica evidente na gestão de Pio X:

> O código [canônico] revisto só foi aprovado definitivamente em 1917, três anos após a morte de Pio X, mas o projeto lhe era muito caro e ele o levara a adiante pessoalmente. O trabalho atraiu um amplo círculo de especialistas de fora de Roma, e as seções do novo código foram enviadas ao mundo inteiro para receber os comentários e a aprovação dos bispos. Se efeito geral, no entanto, foi um vigoroso aumento da centralização. Deveu mais ao espírito do Código de Napoleão que às Escrituras ou à tradição patrística (nele as Escrituras raramente são citadas) e consagrou como características permanentes da vida da Igreja aspectos do ofício papal que eram desenvolvimentos muito recentes. Destes, o mais importante foi o novo cânon 329, que determinava a nomeação de todos os bispos pelo pontífice romano, aplicando um selo de intemporalidade legal numa extensão radical, e bastante nova, da responsabilidade papal. [...] medidas de Pio X visando assegurar melhores nomeações episcopais através de do exame pessoal de todos os candidatos à promoção: o absolutismo papal foi posto a serviço da reforma ao estilo tridentino (DUFFY, 1998, p.247-248).

Assim, os pontífices que condenaram veementemente o Iluminismo e o liberalismo souberam se valer de seus mecanismos administrativos mais eficientes a fim de garantir a unidade e a centralização do sistema religioso. Sendo possível afirmar que o pontificado de Pio X avançou em termos da reforma litúrgica, o mesmo não ocorreu em termos de participação dos fiéis na gestão do sistema religioso: entidades caritativas, sindicatos e entidades juvenis ligados à Igreja foram vistos com desconfiança pelo pontífice em razão do caráter laico de suas administrações. O incentivo à participação e ao apostolado dos fiéis haveria de se limitar aos assuntos estritamente religiosos: "a democracia cristã não deve se envolver em política jamais" (DUFFY 1998, p.248). A relação de Pio X com a Ação Católica foi marcada por uma postura de intransigência. Esta intransigência parecia prever que um dia o método da Ação Católica – ver-julgar-agir – desencadearia o posicionamento político que caracterizou a Teologia da Libertação. Já no tocante aos clérigos, o posicionamento do pontífice foi o de difundir a aversão do sistema religioso aos vícios da modernidade por meio do *Juramento antimodernista*, que "destruiu a confiança pública na integridade e na liberdade dos padrões acadêmicos católicos" (DUFFY 1998, p.251), resultando em uma forte perseguição da hierarquia religiosa a todas as novas correntes teológicas:

> Nos últimos anos do século XIX, os estudiosos da Bíblia e os historiadores católicos começaram a pesquisar com maior liberdade as origens recuadas do cristianismo, os filósofos católicos passaram a lidar de maneira criativa, não defensiva, com as correntes de pensamento que provinham de Kant e Hegel, ao passo que os teólogos sistemáticos católicos puseram-se a investigar a natureza da Igreja não como uma

> estrutura militar intemporal rigidamente disciplinada e centrada no papa, mas como um organismo vivo complexo, sujeito ao crescimento e à mudança.
> Mas o reinado de Pio X veio esmagar implacavelmente todos esses movimentos. Profundamente hostil a qualquer tipo de intelectualismo, Pio X e os conselheiros que o rodeavam não detectavam senão heresia e traição em toda e qualquer tentativa de liberalização da teologia e do pensamento social católicos (DUFFY, 1998, p.249).

Isto explica o porquê de a Restauração musical católica ter sido bem aceita por Pio X, apesar de ser um movimento formulado, em todas as suas bases, por intelectuais: longe de qualquer tentativa de liberalização, o movimento restaurista colaborava para a promoção de fins especificamente religiosos e procurava separar radicalmente o sagrado do secular. Daí se observa mais uma vez que a oficialização das metas musicais restauristas pela hierarquia da Igreja se deveu ao fato de estas metas se ajustarem aos propósitos da Romanização. Há de se notar ainda a existência de um forte componente econômico na Restauração musical: com a necessidade de mecanismos de controle como o "*Imprimatur*", desenvolveu-se um profícuo mercado editorial restaurista, cujo alcance se estendia a todo o Ocidente católico. Este mercado era abastecido com publicações como *Musica Sacra*, periódico da Associação Alemã de Santa Cecília[361], seus homônimos brasileiros, publicados em São Paulo e Petrópolis e a coletânea *Musica Ecclesiastica*, publicada em São Paulo. Estes periódicos e coletâneas traziam anúncios de construtores de instrumentos, outras casas publicadoras, além de publicações produzidas e vendidas pela própria editora (coletâneas, partituras de missas e motetos etc.), revelando, portanto, a existência de um interesse comercial que caminhou paralelamente aos ideais restauristas. Não se pode perder de vista ainda o papel das casas publicadoras, tais como a de Friedrich Pustet, em Rastibona, que chegou a publicar a primeira coletânea restaurista de cânticos religiosos populares, em 1899, além de parte razoável das fontes impressas encontradas em pesquisa de campo. Configura-se, portanto, um mercado editorial em torno da Restauração musical católica, mercado este que cooperava com os interesses de controle das práticas musicais ao mesmo tempo em que se beneficiava desta necessidade de controle. Ainda no plano econômico, o repertório restaurista representou a adaptação da Igreja à situação desfavorável em que se encontrava em fins do século XIX com o fim da dotação financeira estatal em diversos países. Neste cenário, a situação da Capela Imperial apontada por monsenhor Schubert (1980) também se fazia sentir na Espanha:

> O século XIX novamente trouxe uma desordem considerável na música religiosa; decretos de separação do poder secular emanados em 19 de fevereiro e 8 de março de 1836, extinguindo ordens religiosas e confiscando suas propriedades. Mestres de capela, com seus cargos drasticamente reduzidos, viram suas atividades limitadas à música de órgão e a pequenos coros (MARCO, 1993, p.84).

[361] Periódico publicado pela editora Bärenreiter, que passou a circular em 1868 e se tornou modelo para os diversos outros do mesmo gênero que se difundiram ao longo do século XX.

Interesses diversos ligados às expectativas de transcendência, mas também às necessidades do século se realimentaram na Restauração musical, perfazendo um movimento complexo, de causas diversas, porém conectadas: esquecimento do passado musical decadente, interesses econômicos das casas publicadoras, o destaque que receberiam os idealizadores de cada movimento de restauração (Solesmes e as associações de Santa Cecília), mas também interesses nacionais, como foi o caso de José Maurício Nunes Garcia, além das predileções pessoais dos integrantes do sistema religioso e social. Um dos fatores transversais que merece particular destaque foi o esquecimento do passado colonial associado à construção de uma identidade brasileira (ainda que a partir de referências europeias): o mito mauriciano não foi um fenômeno puramente musical, mas um reflexo das expectativas da sociedade brasileira. Os discursos em torno da decadência social ou musical dos tempos de colônia e o referencial eurocentrista de progresso foram questões ideológicas empregadas na construção desta nova identidade coletiva.

O discurso compartilhado por alguns peritos europeus de música sacra no século XIX acerca da decadência deste gênero em razão da absorção de características teatrais também foi essencialmente ideológico, não se baseando, portanto, em critérios objetivos, mas no julgamento destes peritos. Os discursos sobre progresso e decadência têm em seu cerne o julgamento ou a interpretação da realidade, que, aliás, não necessariamente são compartilhados, ou sequer vislumbrados, por todos os integrantes dos sistemas sociais. As noções de progresso e decadência são, portanto, representações que inscrevem a realidade no plano dos interesses de determinadas partes ou níveis dos sistemas religiosos e musicais, ou seja, no plano das relações de poder. Neste sentido, se os idealizadores da Restauração musical julgaram decadente a música sacra de características teatrais, o resultado de simplificação e padronização do repertório decorrente da oficialização deste movimento pode ser interpretado por alguns músicos, a partir de juízos estéticos ou técnico-musicais, como causas da decadência do repertório. Do mesmo modo, a "Igreja da Libertação" se opunha a uma representação de "Igreja Opressora" pré-conciliar, mas ela própria carregava consigo algo de opressor, por tentar silenciar todo o passado pré-conciliar e, consequentemente, a ala tradicionalista do clero, com base em um discurso dualista. Diante de tudo isto, conclui-se que a produção de trabalhos que revelem os fenômenos da maneira mais objetiva possível ao invés de antepor-lhes juízos estéticos, religiosos, morais ou de caráter político se revela um desafio para o pesquisador que lida com o repertório religioso e com as artes em geral[362]. No

[362] Com isto não se defende a anulação da opinião do pesquisador sobre os fatos por ele abordados, mas a

plano da música, as representações hegemônicas na América Latina a partir do Concílio Vaticano II geraram um paradoxo que exige este cuidado: a reação dualista às antigas formas de controle da Igreja "opressora" acabou por extinguir os periódicos especializados, gerando alienação, uma vez que os músicos "práticos" se afastaram ainda mais do nível especializado que planejava as metas musicais. Mais do que a compreensão das metas e sua legitimação, configurou-se a partir de então uma relação de simples aceitação e execução. Há de se questionar ainda até que ponto a apropriação de elementos[363] das manifestações da religiosidade popular para a construção de um repertório autóctone não reflete ainda ideais de um nacionalismo erudito que se apropriava[364] do popular para criar algo diverso dele.

Dando sequência aos papados anteriores ao Concílio, a ascendência de Bento XV ao trono de Pedro após Pio X, em tempos de guerra teria sido motivada por suas habilidades diplomáticas, ao contrário da intransigência de seus predecessores. Apesar de insistir na condenação à modernidade, teria perseguido muito menos as novas ideias entre os intelectuais católicos. Em termos de política, se mostrou inflexível na condenação ao comunismo, o que viria a se tornar a tônica da Igreja no governo de todos os seus sucessores, até o Concílio Vaticano II. Apesar de sua atuação não ter sido marcante em termos de produção de documentos sobre música sacra ou liturgia, seu pontificado merece destaque pelo interesse nas missões. Este interesse seria ampliado no pontificado de seu sucessor, Pio XI, que ressaltou a importância valorização das culturas dos países que recebiam os missionários. Esta valorização ganhou destaque no *aggiornamento*, no pontificado de Pio XII, e seria oficializada pelo Concílio Vaticano II, que reconheceu a igualdade entre todas as culturas.

Pio XI chegou a apoiar o fascismo, em razão da ênfase dada à família e à disciplina social, mas condenou de modo veemente as ideias eugenistas do nazismo. Defendia, entretanto, uma organização social livre e voluntária, ao invés do corporativismo fascista. Condenava de modo radical o liberalismo e a "sede implacável de posses temporais" do capitalismo. Sobre a esquerda, lhe manteve a radical condenação que caracterizou os pontificados pré-conciliares, condenando o comunismo como inimigo extremo da Igreja, muito mais do que ao nazismo

---

necessidade de separar os fatos, das interpretações baseadas em referenciais teóricos e estes, dos juízos emitidos pelo pesquisador, a partir de suas crenças e convicções, sobre os fatos.

[363]*Deus vos Salve Casa Santa!: pesquisa de folc-música religiosa* realizada pelo franciscano Van Der Poel (1977) no ano seguinte à publicação de *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil* parece não ter sido coincidência: a pesquisa foi patrocinada pela CNBB, ou seja, integrou as metas institucionais do sistema religioso brasileiro no sentido de trazer para a liturgia as manifestações do catolicismo popular para a criação de um novo repertório.

[364]Corrobora este questionamento o fato de a vertente progressista católica também ter sido contrária às manifestações apolíticas do catolicismo tradicional, tidas muitas vezes como superstições, do mesmo modo que ocorreu na Romanização e no catolicismo iluminista (FAUSTINO, 1996b).

(DUFFY, 1998, p.261). Do mesmo modo que Bento XV, Pio XII – sucessor de Pio XI – era um diplomata e suas habilidades foram exaustivamente testadas durante a II Guerra Mundial. A via adotada pelo pontífice foi a da tentativa de manter-se equidistante dos dois lados e de não denunciar as atrocidades nazistas e stalinistas, temendo que as pessoas pagassem o preço por qualquer gesto seu. Somente em 1942 viria a condenar o genocídio, em uma mensagem de Natal. Durante seu pontificado surgiram estudiosos católicos, sobretudo dominicanos e jesuítas, com interpretações da Igreja diversas da concepção de rígida hierarquia e valorizando o papel do laicato. Menos radical que seus antecessores, Pio XII procurou responder a estas correntes por meio de encíclicas teológicas, dentre as quais, "*Mystici corporis*", abordada anteriormente nesta tese. Outra encíclica importante no processo de renovação seria "*Mediator Dei*", sobre a sagrada liturgia, esta sim, com impacto direto na música, ao incentivar a ampliação do uso dos cantos religiosos populares, a fim de lograr maior participação dos fiéis. Apesar destes florescimentos, Eamon Duffy aponta que, nos últimos anos de seu pontificado, Pio XII recuou a uma posição teológica conservadora semelhante à de seus predecessores. A canonização de Pio X no fim de seu pontificado sinaliza este fato. No plano político este conservadorismo também se fez sentir:

> Em 1952, o Vaticano estimulou uma aliança política anticomunista entre os democratas cristãos italianos, os neofacistas e outrs grupos de extrema direita. Os políticos católicos descontentes com esta "abertura para a direita" foram excluídos. Em toda a Europa dominada pelos soviéticos, os cristãos sofreram por sua adesão a Roma. [...] Tudo isso prejudicou o cristianismo, mas também reforçou-o. A Igreja converteu-se num emblema de liberdade e identidade nacional, de resistência à tirania. [...] A lealdade a Roma era um fardo, porém, mais do que isso, uma glória e uma tábua de salvação rumo ao mundo livre, e o papa correspondeu a isso. Quando os russos enviaram tanques para reprimir a Revolução Húngara, em 1956, [Pio XII] publicou três encíclicas de denúncia, em dez dias. "Houvéssemos silenciado", insistiu em sua mensagem de Natal, "e teríamos de temer muito mais o julgamento de Deus". Era chocante o contraste com o silêncio dos anos de guerra (DUFFY, 1998, p.267).

Finalmente, há de se observar acerca dos pontífices pré-conciliares que as relações de controle do sistema religioso, ainda que fundadas em uma clara estrutura racional-legal e legitimadas pela tradição, não deixaram de ter certo componente carismático, seja na figura do pároco camponês Pio X, seja de modo mais aristocrático, em Pio XII:

> Em todo caso, ele parecia nascido para o papado. Austero, extremamente devoto, com uma aparência digna das pinturas de El Greco, encaixava-se perfeitamente na ideia que se faz de um santo católico. Quando núncio da Alemanha, impressionou o cáiser Guilherme II, que o considerava o "modelo perfeito" do prelado da alta hierarquia católica. [...] Era inclinado a devoções dramáticas e a gestos expansivos, erguendo o olhar para o céu, abrindo amplamente os braços, os olhos grandes e belos a brilharem por trás dos óculos redondos. Apesar da *persona* austera e da hierática serenidade, sabia corresponder às emoções das pessoas, sorria e envolvia em simpatia o seu interlocutor (DUFFY, 1998, p.263).

A dimensão carismática do clero em não deve ser perdido de vista enquanto fator de legitimação social de seu poder. Recentemente, ela foi observada em João Paulo II e, de modo mais discreto, em Bento XVI:

> Em termos mundiais, João Paulo II é um exemplo de líder carismático. No seu livro *Oltre la soglia della speranza* (Além da soleira da esperança) encontra-se uma ênfase contínua, indicadora do carisma. O carisma é feito de muitas coisas, não é um elemento simples.
> Até mesmo o desejo de aprofundar a compreensão pode prejudicá-lo. Simplicidade e simplificação são características do pensamento racional. Já um certo mal-entendido, o que é entendido nas entrelinhas ou a ambiguidade são características do agir emotivo. Uma declaração de amor comparada com um contrato de compra e venda pressupõe um desperdício enorme em termos de emotividade e mal-entendidos. Uma declaração de amor é feita por tons e palavras equívocas, ambivalentes, enquanto que um contrato deve ser o menos ambíguo possível.
> As últimas encíclicas papais se parecem muito mais com uma declaração de amor e de fé do que com a estipulação de um contrato, sob este critério de ambivalência. E aí o carisma acontece: nos mal-entendidos, na complexidade, nas nuances, no mesclado, no dito e não dito. Em tudo aquilo que definimos como pós-moderno (DE MASI, 2000, p.151).

Igualmente, a presença da Igreja nos meios de comunicação deve ser considerado não apenas como uma ferramenta de proselitismo, mas também um meio de aumento do poder carismático de seus líderes, ao garantir maior aproximação dos fiéis: a primeira estação radiofônica criada no mundo foi a do Vaticano (DE MASI, 2000, p.71). Assim, não há como negar a multiplicidade de fatores e mecanismos envolvidos nas relações de controle do sistema religioso e sua consequente complexidade. Anteriormente ao Concílio, cita-se ainda o carisma e a capacidade de articulação política do cardeal brasileiro dom Sebastião Leme:

> [...] *líder nato do Episcopado Nacional.* Deve-se a dom Leme o apostolado leigo organizado influindo na política. Com os amigos intelectuais Jackson de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) e outros, fundou a Liga Eleitoral Católica (LEC), com o objetivo de informar e formar os católicos para que votassem em qualquer candidato católico, aprovado pela LEC, com o compromisso de defender a indissolubilidade do matrimônio, o ensino religioso nas escolas públicas e a assistência às Forças Armadas. Assim, na eleição de 1934, entraram a indissolubilidade do matrimônio contra o divórcio, o ensino religioso nas escolas públicas, a assistência às Forças Armadas, além da invocação de Deus nas assembleias, a subvenção a escolas católicas. Esses pontos foram conservados na Constituição de 1937 e para a Constituição de 1946 e 1950. [...]
> Com o fim de evitar a dispersão e manter um mínimo de unidade diante da pluralidade das posições ideológicas e nos esquemas de ação, sobretudo no campo social e político, era mister que se levasse de um modo formal e mais ativo o vazio de direção deixado pelo cardeal Leme, em termos nacionais.
> Providencialmente aparecerá a CNBB para cumprir essa missão carismática de direção e liderança. Porém, o modo de liderar agora não será mais de maneira individual, mas coletiva, conjunta e dinâmica. A CNBB nasceu em 1952, a partir dos diversos encontros de bispos, na sua maior parte do Nordeste, sob a coordenação de Dom Helder Câmara, então bispo auxiliar do Rio de Janeiro. Eram em geral bispos de grande experiência na Ação Católica, que acompanharam diversos problemas pastorais, que começaram a ser abordados com uma visão e método modernos. Esses bispos como assistentes eclesiásticos, tinham acompanhado os militantes leigos no compromisso de sua militância cristã e em meio a realidades

> temporais muito complexas (SCHERER, 2014, p.9;139-140).

Esta formação pastoral junto à Ação Católica explica, em parte, a tendência progressista ou engajada do episcopado brasileiro, uma vez que do método ver-julgar-agir da Ação Católica derivou a Teologia da Libertação:

> A palavra para descrever 1968 [Conferência Episcopal de Medellín] era "mudança". A Igreja na América Latina neste contexto, vai, com entusiasmo, procurar re-criar o Concílio Vaticano II, adaptando-o ao seu ser e ao seu agir, e colocar em prática uma das suas intuições que não havia sido explicitada: a *opção pelos pobres*. A Teologia da Libertação na América Latina, utilizando o método da Ação Católica: Ver-Julgar-Agir, parte da situação de miséria e opressão em que viviam as maiorias deste continente, situação considerada "*uma situação de pecado*", procura entendê-la a partir das ciências sociais, busca interpretá-la à luz da Bíblia, para descobrir como atuar em vista da salvação integral das pessoas. [...] O Deus, pai de Jesus Cristo não podia suportar tanto sofrimento de seus filhos e filhas (cf. Ex 3,8), como este nos revelou através de seu comportamento (cf. Jo 10,10). Portanto, a opção pelos pobres é teocêntrica e cristológica, e não ideológica, como foi acusada de ser!
> Pode-se afirmar que ocorre "um encontro entre a transformação social da América Latina e a transformação eclesial do Concílio" (TEPEDINO, 2010, p.377; 382).

Neste quadro, se torna compreensível a predileção pelos cantos pastorais de características autóctones no *Hinário Litúrgico* da CNBB e nas metas musicais provenientes de seus documentos oficiais: mais próximos do que se consideraria genuinamente brasileiro, este canto deveria se comprometer com o anúncio do Evangelho, mas também com a denúncia das injustiças sociais. Sua aproximação com a canção de protesto latino-americana dá a dimensão do envolvimento político do clero. Há ainda de se destacar a mudança de ferramentas utilizadas na definição destas metas musicais: longe do simples reconhecimento de sua coerência com as opções teológicas do clero, uma vez formuladas por um pequeno grupo de compositores, a oficialização dependeu de pesquisa realizada em paróquias de dez estados brasileiros. Nesta pesquisa a CNBB já sinalizava seu interesse pela renovação do repertório:

> A CNBB tem se interessado vivamente pela música sacra nos últimos anos, para corresponder aos apelos do Concílio Vaticano II, realizando Encontros Nacionais e Regionais de estudos e reflexão, *cursos* de canto pastoral em todo o Brasil; tem-se esforçado igualmente no sentido de *criar um canto litúrgico mais conforme à alma de nosso povo*, tem procurado *divulgar as novas composições e realizar gravações em discos*. Agora queremos sentir como estão sendo aceitos os novos cantos, e em que linha devemos continuar a reflexão, divulgação, impressão e gravação destes cantos pastorais (CNBB, 1972. p.37).

Longe de se destinar à totalidade dos fiéis, tal pesquisa deveria ser respondida por um nível específico do sistema: "vigários ou coadjutores, ensaiadores de canto, agentes de pastoral, religiosas que trabalham em paróquias, encarregados da liturgia etc." (CNBB, 1972. p.39). Assim, não há de se dizer que seu resultado tenha refletido a opinião da totalidade dos fiéis, mas apenas de um nível especializado do sistema religioso, revelando mais uma vez relações de poder. O resultado da pesquisa sinalizou uma insatisfação majoritária entre os consultados:

a maior parte respondeu que a música praticada localmente era "regular". Esta pesquisa pode não ter sido o ponto de partida para as reformas, mas seguramente foi um instrumento de controle eficiente para legitimá-las e para garantir seu avanço rumo à música autóctone. Ao se encaminharem por este rumo, as metas musicais passaram a refletir as opções políticas do sistema religioso no plano nacional, observado em documentos da CNBB.

A atuação política da Igreja não ocorreu, entretanto, exclusivamente após o Concílio: por mais que a Igreja se declarasse fechada à modernidade e ao poder secular, em nenhum momento os pontífices romanos deixaram de ter um papel político e diplomático. Igualmente, o episcopado brasileiro nunca deixou de exercer papel político a fim de assegurar civilmente os interesses da Igreja[365]. A criação da CNBB, enquanto organismo articulador desse papel político em plano nacional – mais do que em ações individuais – teve alguns antecedentes históricos. Experiências de integração dos episcopados brasileiro e latino-americano remetem aos primórdios ao século XVIII: o Sínodo de 1707 foi convocado pelo Arcebispo da Bahia Sebastião Monteiro da Vide, com vistas a "formar um Brasil mais independente de Portugal" e "uma Igreja adaptada à situação do Brasil" (SCHERER, 2014, p.28). Há de se fazer uma leitura parcimoniosa, entretanto, da afirmação de dom Irineu Roque Scherer: esta independência era limitada às possibilidades políticas do período, seja nas relações entre colônia e metrópole, seja em razão do regime do Padroado. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia – decorrentes do Sínodo de 1707 – só foram abandonadas em 1900, quando os decretos do Concílio Plenário da América Latina, de 1898, entraram em vigor. Scherer (2014, p.30) reconhece continuidades entre Concílio Plenário e outras iniciativas de integração do episcopado latino-americano antes e após o Concílio Vaticano II: "Conferências Gerais do Episcopado Latino Americano e Caribenho celebradas no Rio de Janeiro (1955), Medellín (1968), Puebla (1979), Santo Domingo (1992) e Aparecida (2007), e também a eleição do cardeal argentino, dom Jorge Mario Bergoglio, que se tornou o papa Francisco". Não pode ser afirmada, portanto, uma completa abnegação dos interesses ou da identidade

[365]Além das questões políticas, não se deve esquecer que a concorrência religiosa foi um fator envolvido diretamente na criação da CNBB: "Os sistemas econômicos não eram os únicos a se apresentar como antagonistas da Igreja. Pio XII publicou, em 1957, uma oposição aos "quatro perigos mortais" que atingiam a América Latina no II Congresso Mundial para o Apostolado dos Leigos: naturalismo, protestantismo, espiritismo e marxismo. No Brasil, na década de 50, o povo passava a aderir à umbanda e ao movimento pentecostal. Até então, ser brasileiro era ser automaticamente católico, não porque houvesse ainda uma religião oficial, mas graças à inexpressividade das outras religiões face ao catolicismo romano. Contudo, o povo passava a conhecer e aderir a novas crenças (SOUZA, 2005, p.18). A criação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em 1952, caracterizou uma ação expressiva no combate às outras crenças, principalmente ao protestantismo. As ações da CNBB foram, desde o início, direcionadas também para o diálogo e tomada de posturas ante a realidade social e religiosa" (DUARTE, 2012a, p.132).

local/regional durante a Romanização[366]. No Brasil, uma das grandes objeções da Igreja, neste período, ocorreu em relação ao Positivismo. Se a maçonaria havia sido a causa para a tensão entre Igreja e Estado na Questão Religiosa, a corrente positivista propunha-se a levar a termo no Brasil todas as dificuldades que a instituição vinha enfrentando em fins do século XIX, que podem ser resumidas como secularização da sociedade, oficializada na Constituição de 1891. Um ano antes, os bispos haviam se reunido em São Paulo e deliberado o aumento do número de dioceses e bispos como reação à crescente secularização[367].

Merecem destaque, enquanto indícios de quais seriam as "finalidades" da Igreja no Brasil, os temas coletivos provinciais destas duas primeiras décadas: concessão de indulgência pelo jubileu do dogma da Imaculada Conceição e reconhecimento da Assunção da Virgem Maria (reafirmação das "devoções brancas", identitárias do catolicismo até o presente); mensagem do episcopado sobre a aparição de Nossa Senhora de Lourdes; quinquagésimo aniversário de sacerdócio de Pio X e demonstração de gratidão a este pontífice por sua associação às preocupações determinadas por ataques violentos dirigidos a instituições católicas no Brasil (valorização da hierarquia e centralização na figura do pontífice romano); os erros do protestantismo; mensagem sobre o novo Código de Direito Canônico, promulgado em 1917 por Bento XV (sistema racional-legal de controle); carta do episcopado setentrional afirmando o recebimento do ofício do cardeal Arcoverde sobre a necessidade de realização de um Concílio Plenário Brasileiro (que só viria a ocorrer em 1939); e os males "atuais da sociedade" (crítica à modernidade). Em suma, estes documentos refletem o alinhamento do episcopado brasileiro às metas hegemônicas no plano religioso. Nas décadas seguintes, foram temas dos documentos coletivos: a colocação do Cristo Redentor no Corcovado[368]; nomeação de cada bispo para promulgar em sua diocese os estatutos da Ação Católica (1935); condenação ao comunismo e defesa do patrimônio espiritual da Igreja (1937); carta sobre a entrada do Brasil na II Guerra (1942); jubileu de ordenação do núncio apostólico; e a situação pós-II Guerra Mundial, em vista da "reconstrução pacífica da sociedade de amanhã". Estes elementos dão um panorama das preocupações da hierarquia católica anteriormente ao Concílio. Há de se observar que a música sacra também estava entre as preocupações desta

[366] A desconsideração deste fato que ocorreu muitas vezes na historiografia não apenas reforça a noção de Romanização como opressão, como também desconsidera a necessária diversidade interna para a manutenção do sistema religioso. Por outro lado, estes eventos nacionais e regionais se revelaram uma forma de controle útil para a Igreja institucionalizada como um todo, ao reconhecer as dificuldades enfrentadas por ela em cada região.
[367] O impacto do rápido crescimento de circunscrições eclesiásticas se fez sentir na pesquisa de campo, uma vez que quarenta e uma dioceses foram criadas nas duas primeiras décadas do século XX, várias delas visitadas.
[368] Monumento que passou a cumprir a função de "deter o esquecimento" do catolicismo na cidade, que se encontrava em processo de acelerada modernização e secularização, e, por se encontrar em lugar tão elevado, reafirmar a posição hegemônica do catolicismo numa época de crescimento de outras religiões.

hierarquia, sobretudo na *Pastoral Coletiva*, de 1915 e no *Concílio Plenário Brasileiro*, de 1939. O documento de 1915 foi organizado em seis capítulos com temáticas inerentes à Romanização: Fé, Sacramentos, Culto, Disciplina do clero, Costumes do povo e Decreto de promulgação. No capítulo destinado ao culto, um dos temas abordados foi música sacra. Já no *Concílio Plenário Brasileiro*, a preocupação com o tema parece ter sido ainda maior, uma vez que, "na quinta Congregação, apresentaram-se cinquenta e uma emendas, e formaram-se a comissão do catecismo e a de música sacra". As principais determinações do Concílio Plenário foram transcritas anteriormente e refletem basicamente as metas musicais do *motu proprio* de Pio X. Mais uma vez se observa o alinhamento entre as metas musicais e as metas globais do sistema religioso. Neste ambiente que poderia ser chamado de "conservador" em relação à música, as outras comissões específicas abordavam o protestantismo, o espiritismo, a questão social e o matrimônio. Tal "conservadorismo" se revelava já na abertura do Concílio Plenário, quando, "retiradas as mitras, todos eles [os bispos], ajoelhados aos pés do altar, recitam, em voz clara e unânime, a solene profissão de fé [*Credo*] e o juramento antimodernista" (SCHERER, 2014, p.109). O documento com as conclusões do Concílio Plenário Brasileiro se tornou referência para o clero brasileiro até o Concílio Vaticano II.

Cardeais conservadores também integraram o conclave que viria a definir a sucessão de Pio XII após sua morte. Frente a seu posicionamento, havia também um grupo de progressistas, cardeais "jovens", na medida em que um clérigo que ascende a tal posição na hierarquia pode sê-lo. O resultado foi a escolha de um cardeal idoso, a fim de se obter um pontificado transitório até, segundo Duffy, a escolha de um homem mais jovem. João XXIII, o escolhido, era filho de camponeses, do mesmo modo que Pio X, e também poderia ser considerado tradicional em suas devoções. Igualmente, merece destaque o aspecto carismático de sua figura: "Após a fria e presunçosa santidade de Pio XII, o mundo despertou para dar com um velhinho simpático e sorridente no trono de Pedro, que conhecia o mundo moderno e não o temia; em parte porque gozava da liberdade dos idosos" (DUFFY, 1998, p.269). Longe da posição estática de diplomata aposentado que se esperaria de sua figura, seu carisma vigoroso, sua relação com a modernidade e com o temido comunismo[369] – em muito, semelhantes à do atual pontífice – parecem ter sido determinantes para o Concílio Vaticano II e terem servido

[369] "Alheio ao protocolo papal, exasperava a segurança saindo subitamente do Vaticano para visitar as prisões e os hospitais romanos. Embora desaprovasse o marxismo, saudava os comunistas como irmãos e recebeu no Vaticano a filha e o genro do premiê soviético Nikita Khrushchev. Aos netos deste, mandou selos e moedas, pedindo à mãe deles que desse um abraço especial no mais novo, Ivan, a forma russa de João. Ao calor de sua humanidade transbordante, derreteram-se as barreiras glaciais erguidas entre a Igreja e o mundo." (DUFFY, 1998, p.270).

como encorajamento para o episcopado latino-americano nas décadas de 1960 e 70[370]:

> Sua primeira encíclica, *Mater et Magistra*, publicada em 1961 elogiou o Estado social, desfazendo a suspeita comum no Vaticano de que se tratava de um socialismo velado, e pediu às nações ricas que ajudassem as pobres. A CIA achou que o papa favorecia os comunistas. [...] Ele declarou o direito de todo ser humano à profissão pública e privada de sua religião, uma ruptura com a negação sistemática deste direito pelos papas desde Gregório XVI. Acima de tudo, João abandonou a retórica anticomunista da Guerra Fria (DUFFY, 1998, p.270).

Apesar de haver quem defenda a Teologia da Libertação e a opção pelos pobres de Medellín e Puebla como sendo puramente "teocêntricas e cristológicas, e não ideológicas" (TEPEDINO, 2010, p.382), é inegável que a corrente teológica representou uma abertura do catolicismo ao marxismo que se enunciava ao tempo do Concílio:

> Afirmando que, embora de ideologias diferentes, é possível aos marxistas e cristãos unirem-se, em determinado momento histórico, para operar transformações sociais, o Pe. Diomar Lopes iniciou, ontem, falando de "Ideologia" o curso sobre Realidade Nacional, que a Comissão Regional de Cultura Popular está promovendo. O curso ministrado por professores locais e de fora, é preparativo para a próxima campanha de alfabetização que, sob o método Paulo Freire, será desenvolvida por toda a cidade, iniciando-se pela Sacramenta [Belém-PA]. (PE. DIOMAR: MARXISTAS E CRISTÃOS PODEM UNIR-SE, [1964] in NOTÌCIAS CATÓLICAS, 1964).

A pedagogia de Paulo Freire, o claro posicionamento dos clérigos a favor da esquerda no plano político e também a música alinhada à canção de protesto sinalizam para a concretização deste alinhamento:

> [Entrevistador:] E o seu envolvimento com música? Como é que começou?
> [Reginaldo Veloso] Como seminarista, eu sempre participei de corais. Já antes de entrar no seminário, eu gostava muito de música: tocava gaita de boca (realejo aqui no nordeste), e gostava muito das músicas de Luiz Gonzaga. Mas tinha um gosto aberto a todo tipo de música. E, no seminário, participando de corais, cantei o canto gregoriano durante 15 anos. Não tive formação musical propriamente dita (a não ser esta participação em corais). No ano de 1967 eu comecei a fazer canções de protesto. Era coisa da época, muito forte. 1967, 1968 mais ainda! Então em 1967 eu comecei a fazer estas músicas de protesto e as apresentei a alguns amigos (que gostaram!). Em 1969 eu comecei a fazer letras para músicas litúrgicas. No final desse mesmo ano, eu comecei a compor – não só a fazer letras, mas a fazer músicas também – para a liturgia. Foi aí que começou a minha carreira como músico litúrgico, como compositor litúrgico, até hoje (ENTREVISTA COM REGINALDO VELOSO, [2015], p.2).

Além da diminuição da aversão ao comunismo, há ainda de se observar que a relação com

[370] O caráter progressista dos posicionamentos de João XXIII encontra eco em pronunciamentos como o de Paulo Evaristo Arns, acerca do documento do CELAM preparado para a Conferência Episcopal de Puebla, de 1979, já no pontificado de João Paulo II: " 'Quando há muito conservadorismo, a reação é sempre no sentido contrário. Quando há muita organização, ela se desmonta', assegura D. Paulo Evaristo Arns, ao comentar o esquema de preparação da assembleia, lembrando que no Concílio Vaticano II já tinha um documento todo pronto, preparado, [']mas foi discutido, discutido e chegou um momento em que todo mundo virou a mesa. O Vaticano II foi dirigido por cardeais que normalmente, são homens de mais idade, mais conservadores. E, no entanto, eles ajudaram a desmontar o esquema[']" (DOM PAULO ARNS ACHA QUE FALTA PROFUNDIDADE, 1978, p.1).

outras religiões cristãs também não era a mesma, no Concílio Vaticano II, que havia sido durante a Romanização. De inimigos, os protestantes passaram a ser participantes do evento:

> O concílio [Vaticano II] que ele [João XXIII] convocou sem saber ao certo no que daria resultou no acontecimento cristão mais revolucionário desde a Reforma [Protestante]. Apesar do estado dividido da cristandade, foi ao menos geograficamente, o concílio mais católico da história da Igreja: compareceram 2.800 bispos, menos da metade europeus. Observadores ortodoxos e protestantes acompanharam as sessões e influenciaram substancialmente os procedimentos (DUFFY, 1998, p.273).

Este caráter ecumênico rendeu não poucas críticas aos resultados do Concílio, sobretudo a acusação de que a abertura ao diálogo e à aproximação teria gerado uma protestantização do rito, sobretudo no aspecto de a missa ter deixado de ser sacrifício oferecido pelo sacerdote para se tornar memória (concepção protestante), conforme analisou Juliano Dias (2010). Por outro lado, esta aproximação certamente explica as tentativas de desenvolvimento de um repertório ecumênico de caráter autóctone, que envolveu, sobretudo, católicos e protestantes tradicionais, até a década de 1990:

> Curso Ecumênico de Música: Realizado de 03 a 16/01/1996, no Seminário franciscano de Agudos (SP), com 81 participantes de todas as regiões do País. Com 360 horas-aula, em três etapas, destina-se a compositores, letristas, animadores de canto, regentes e instrumentistas engajados nas comunidades e comprometidos em repassar seu aprendizado. Próximo curso: 15 a 28/07/97, no mesmo local (CURSO ECUMÊNICO DE MÚSICA, 1996, p.3).

Assim, a abertura ao protestantismo também não foi um fenômeno inédito do repertório musical da Renovação Carismática Católica (RCC), mas se observou na construção de parte do repertório de cantos pastorais de características autóctones a partir da década de 1970. Este período foi marcado, como se observou antes, pela completa renovação dos compositores no *Hinário Litúrgico* da CNBB. A necessidade desta renovação foi apontada por Arns em 1974, e se substanciou, sobretudo, nas músicas da *Campanha da Fraternidade*, promovida pela CNBB, com seus cantos pastorais que se propunham a denunciar as injustiças sociais. Com o controle rígido dispensado à TL por João Paulo II[371] e Bento XVI, foi possível observar um

[371] "A atitude de João Paulo II para com a Teologia da Libertação seria um dos aspectos mais controvertidos de sua postura teológica. Nas décadas de 1960 e 1970, os teólogos da Europa e das Américas passaram a ser cada vez mais atraídos por uma visão de salvação cristã que enfatizava o efeito libertador do Evangelho não apenas no além, mas onde quer que os seres humanos se achassem escravizados pela opressão econômica social ou política [...] Teólogos como o padre peruano Gustavo Gutiérrez serviram-se de noções marxistas, como a "alienação", enfatizando os males das estruturas econômicas e sociais pecaminosas como uma forma de violência institucionalizada contra os oprimidos. [...] Muitos bispos e padres da América Latina assumiram essas posturas durante o pontificado de Paulo VI e passaram a ocupar um lugar central em grande parte da reavaliação da natureza da missão da Igreja, inclusive na Sociedade de Jesus. João Paulo, no entanto, ficou alarmado. Profundamente hostil ao comunismo, desconfiava muito das posturas da Teologia da Libertação que, na sua opinião, subordinavam os interesses cristãos à agenda marxista. Opunha-se radicalmente, pois, à participação direta dos padres na política e encarava sem o menor entusiasmo as atividades de prelados como Oscar Romero,

recrudescimento também nas temáticas da Campanha da Fraternidade e consequentemente, no repertório musical:

> Quando fala na ampliação dos temas de justiça, solidariedade, paz e amor, o arcebispo [Arns] refere-se à ampliação das mudanças musicais propostas no período da Quaresma com a Campanha da Fraternidade para todo o ano litúrgico. Esta campanha existe até hoje – apenas no período da Quaresma – e a cada ano refere-se a um novo tema. Os temas dos dez últimos anos tendem a ser menos políticos que os da década de 70; em 2011, por exemplo, o tema da campanha é "A criação geme em dores de parto", que visa conscientizar os fiéis da destruição dos recursos naturais. Os temas da década de 1970, entretanto, eram mais sociais. Em 1974, ano em que foram publicados os artigos de Arns e Franceschini, o tema era "Reconstruir a casa", voltado para os desabrigados (DUARTE, 2012a).

O marco final desta pesquisa aponta para mais uma repetição do binômio tradição-inovação. Em um texto oportunamente intitulado *Mudar para manter*, José de Souza Martins (2013) apresentou a renúncia de Bento XVI não como uma forma de preservar as relações internas do sistema religioso idênticas a si mesmas em um momento anterior, mas como uma morfogênese legitimada pela tradição, exatamente como foi a institucionalização promovida pela Romanização ou como foram os esforços ecumênicos do Concílio Vaticano II (legitimados pela memória de unidade em um paleocristianismo intencionalmente idealizado):

> O pronunciamento e a decisão do papa sugerem uma aguda consciência dessa antecipação de sua morte institucional. E também sua intenção de cortar-lhe as consequências danosas à unidade da Igreja ao abrir espaço para a convocação do conclave e eleição de um substituto. No quadro dos paradoxos de Bento XVI, uma decisão republicana numa estrutura monárquica, mais que um indício de um papa moderno até na ação inovadora em nome dos valores da tradição conservadora (MARTINS, 2013).

O papa que repensou o Concílio Vaticano II como continuidade – apontando uma via para o diálogo com os tradicionalistas – renunciou, numa decisão administrativa que, embora remetesse a um passado remoto – já que uma renúncia ao trono de Pedro não foi inédita no catolicismo –, acabou por inovar em termos de gestão do sistema religioso. Assim, se observa como tradição e florescimento sempre se recriam em razão das necessidades do presente.

Como síntese da relação entre as metas musicais e as relações do sistema religioso com o entorno, percebe-se a coerência entre tais metas e os discursos ora progressistas, ora conservadores do clero. Como se viu ao longo da tese, as fontes musicais refletem muitas

---

arcebispo de São Salvador, ou Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo, que, na defesa dos pobres, lançaram-se contra os governos. Assassinado por sicários da ditadura quando estava celebrando a missa, em 1980, Romero foi aclamado mártir em toda a América Latina. O papa, que o havia admoestado pouco antes, recomendando-lhe mais prudência, referiu-se a ele apenas como "zeloso" e, ao dirigir-se a [sic] Conferência dos Bispos Latino-Americanos, em 1992, retirou do texto previamente ajustado de sua mensagem uma referência ao martírio do eclesiástico salvadorenho. Arns ficou neutralizado quando sua gigantesca diocese paulista foi subdividida sem o seu consentimento e as cinco novas sés sufragâneas então criadas passaram para as mãos de bispos conservadores e hostis ao compromisso social do arcebispo" (DUFFY, 1998, p.284).

vezes estes discursos, sendo a coletânea *Louvemos o Senhor*, o retrato mais recente das opções papais: nela convivem os diversos passados da Igreja no Brasil, inclusive cantos religiosos populares, mas com relativo silenciamento da vertente mais politizada que marcou o catolicismo nas décadas de 1970 a 1990, e que se percebia de maneira evidente no *Hinário Litúrgico* da CNBB.

4.6 DESAFIOS DO PRESENTE

Aproximando-se o fim desta tese, seu autor julgou pertinente apresentar algumas mudanças de caráter relacional que se estabeleceram em suas atividades de músico e pesquisador a partir das análises empreendidas na pesquisa. Longe do objetivo de condicionar as relações que outros músicos e pesquisadores optem por estabelecer com as práticas musicais litúrgicas católicas, a apresentação desta morfostase de caráter relacional pode servir por também ser fruto da pesquisa. Dado o caráter pessoal envolvido na percepção dos desafios a seguir descritos, optou-se por inserir este subitem ainda no quarto capítulo, que aborda as relações e não nas conclusões, estas sim, tanto quanto possível, de caráter objetivo.

Ao longo do trabalho observaram-se, no período abordado, profundas mudanças nos sistemas sociais, nas ciências e nas relações que hoje se guarda com o passado. Dentre as principais mudanças de paradigma observadas, destaca-se: (1) o esfacelamento das grandes memórias organizadoras e o consequente (2) questionamento acerca da aplicabilidade das retóricas holistas; (3) a perda de antigas tradições; (4) a caducidade de instituições ditas tradicionais que insistem na preservação de suas estruturas; (5) a gradativa abertura da prática musical litúrgica à música secular; (6) uma produção massiva de traços e fenômenos, destinados mais ao esquecimento do que à memória; (7) emergência e gradativa valorização de manifestações culturais antes periféricas ou não-(pretensamente-)universalizantes e (8) o crescente relativismo nas interpretações dos fenômenos, tanto na Igreja, quanto na Academia, em razão do reconhecimento do caráter relacional envolvido nestas interpretações e da consequente impossibilidade de uma completa anulação da subjetividade.

Diante deste cenário de falta de solidez, seria possível esperar o compartilhamento generalizado de uma visão pessimista ou, nos termos de Umberto Eco (1993), apocalíptica, mas não é o que se constata no cotidiano das relações estabelecidas entre as pessoas. Percebe-se que suas preocupações não se relacionam ao declínio das instituições tradicionais, ao

perecimento das grandes memórias organizadoras ou ao aparente fim das certezas, ou melhor, o reconhecimento de que estas certezas só tenham existido no plano das representações. Este trabalho também não se encaminha para o encerramento com uma perspectiva pessimista diante das mudanças. Não se apresentará, a título de conclusão, uma elegia pelas grandes memórias organizadoras ou por quaisquer certezas estruturantes das relações sociais. Ao contrário, acredita-se que os resultados da constatação da ausência de certezas podem ser positivos: se por um lado as grandes memórias deixam de ser pertinentes, os indivíduos podem se beneficiar das memórias que julgarem convenientes para criar suas identidades, que deixam de funcionar por adesão e se tornam de fato individuais. Neste ambiente, os antigos modelos estabelecidos por normas ou pelo costume cedem espaço para a liberdade de criação. Assim, parece existir, no horizonte, uma perspectiva de concretização do ideal iluminista de autonomia do indivíduo, que Arthur Herman apresentou como alternativa para o olhar pessimista que o século XX parece ter herdado do XIX:

> O humanista liberal reconhece que a sociedade civil, como todas as instituições humanas, foi construída intencionalmente para satisfazer vários propósitos, propósitos esses necessariamente preenchidos por indivíduos que agem em conjunto. Raça, classe e sexo de fato não determinam a direção da sociedade e da história; elas agem na superfície das coisas. As verdadeiras forças de mudança residem nas escolhas que fazemos enquanto indivíduos, as ações que essas mudanças estimulam e suas conseqüências para o outro. O produto mais característico da tradição humanista ocidental é o indivíduo livre e autônomo – que também é o pior inimigo do pessimista cultural (HERMAN, 1999, p.469).

Se a perda das grandes memórias puder conduzir à emergência das potencialidades do indivíduo, então os riscos envolvidos nas mudanças – de desorganização das estruturas da sociedade que hoje são tidas como sólidas – valerão a pena. Na prática da música litúrgica, tema central desta investigação, não se deseja que passados sejam restabelecidos simplesmente por terem “maior valor artístico” – valoração, aliás, impossível a partir de critérios puramente objetivos. Ao contrário, se aceita que os passados continuem sendo apropriados e negociados, manipulados, silenciados e modificados de acordo com as necessidades do presente num constante processo de recriação de estruturas. Ainda que a partir de músicas compostas no passado, espera-se que as práticas musicais continuem a refletir os interesses do presente, sobretudo se estes se relacionarem à plena autonomia dos indivíduos na construção de suas identidades, inclusive musicais.

Os desafios não residem, portanto, nas mudanças, mas nas relações estabelecidas com elas. Residem em evitar condená-las *a priori* ao invés de compreender suas razões, em aceitar a diversidade, ainda que ela implique perda de poder e diminuição do monopólio que as

instituições “tradicionais” afirmam ter da “Verdade”. Em outras palavras, mais que impor a “Verdade” a outros, o desafio reside em aceitar a existência de diversas “verdades” pelas quais as pessoas optam. Esta postura certamente põe em xeque a ilusão de que o acadêmico ou o especialista em música está acima dos demais sujeitos. Por outro lado, reafirma sua alteridade, uma vez que seus conhecimentos específicos podem ser usados ou não a favor de determinadas coletividades. Com isto, admite-se que qualquer expectativa de ações benéficas a todos os componentes de um sistema (autoridade absoluta) não pode se concretizar, uma vez que a diversidade, como já foi dito, é um fenômeno inerente à vida.

Na atividade do músico profissional, a mudança de paradigmas ou de relações que se percebeu com a realização desta tese implica os seguintes desafios:

1. Aceitar que as comunidades religiosas têm suas próprias tradições musicais que permanecem vivas em razão dos vínculos humanos que são capazes de gerar (legitimidade), e não pelo “valor artístico” de seu repertório para determinada coletividade;

2. Fornecer o máximo possível de diversidade ou de variedades de escolhas para o sistema social em que atua sem, entretanto, impô-las;

3. Ter consciência de que, apesar da importância das tradições locais, o músico profissional possui o conhecimento técnico específico para cooperar com as comunidades locais e lhe ampliar as possibilidades de escolha, justificando assim sua atuação como profissional;

4. Ter consciência da dimensão de educação musical envolvida em seu trabalho enquanto músico profissional, como já destacou Soraya Eberle (2010), uma vez que não raro, o espaço do ensaio é o único momento no qual as pessoas envolvidas têm acesso a algum conteúdo regular de educação musical (FIGUEIREDO, 1990);

5. Conhecer os modelos – pré-composicionais, pré-interpretativos e pré-relacionais – do passado e valer-se deles, sem perder de vista, entretanto, as necessidades e os meios produzidos no presente;

6. Mais do que buscar preservar tradições ou passados específicos a todo custo, aceitar como naturais certos esquecimentos quando as tradições não se tornam mais mediadoras de vínculos. Em outras palavras, compreender o campo do memorável e não só tentar expandi-lo.

No campo acadêmico, revelaram-se como desafios:

1. Criar ferramentas teóricas para lidar com a fragmentação e a emergência da autonomia dos indivíduos sem perder de vista as relações que se estabelecem entre eles;

2. Evitar categorizações reducionistas ou estratégias heurísticas e buscar representar com maior detalhamento a realidade;

3. Refletir sobre a realidade a partir de dados – oriundos das mais diversas fontes – e não se limitar aos modelos institucionais pré-estabelecidos;

4. Observar os fenômenos musicais sem antepor-lhes juízos estéticos, morais e de valor, ou teorias que limitem ou condicionem previamente sua compreensão;

5. Uma vez observados os fenômenos tais como se apresentam, investigar os fundamentos dos discursos e seus objetivos: legitimar relações de poder, construir identidades e representações, que reflitam ou não a prática musical como ela se apresenta, dentre outros;

6. Compreender os resgates e abandonos de passados, bem como as identidades enquanto respostas aos estímulos do meio no momento em que se apresentam;

Dentro dos limites de seu tema, a presente investigação procurou contribuir para uma abordagem da realidade, questionando os modelos impostos e apresentando um modelo teórico no qual as memórias são frutos de negociações, mais do que simples imposições, aceitações não questionadas, silenciamentos e perecimentos de memórias. Neste modelo, buscou-se demonstrar a capacidade de as tradições mediarem vínculos entre as pessoas e a potencialidade humana em face das grandes memórias organizadoras e dos mecanismos de controle destinados a perpetuar relações de poder.

CONCLUSÃO

A presente investigação se estruturou a partir de três questões centrais, a saber: por que os resgates de passados e determinados esquecimentos que ocorreram na Igreja Católica no Brasil, entre 1903 e 2013 foram eficientes em sua manutenção? O repertório musical composto ou executado nas igrejas católicas neste período, no Brasil, contribuiu para este repertório ou o refletiu? Quais os limites desta eficiência? O caminho encontrado para formular-lhes as respostas passou necessariamente pela via dos sistemas sociais, lidando diretamente com identidades coletivas ou autocompreensões da Igreja, mas também com o papel que os sujeitos que a integram ocupam em relação às determinações institucionais.

As informações assimiladas ao longo do tempo (protomemórias) e aquelas acessadas de modo deliberado (memórias) atuaram diretamente na construção e na legitimação das identidades ou autocompreensões no catolicismo romano ao longo de todo o período estudado. Assim, diz-se que as memórias coletivas foram enquadradas ou selecionadas com vistas à recriação deste sistema complexo, em sua relação com o entorno. Mais do que um retorno literal ou a eternização de modelos do passado – morfostase –, a memória foi um elemento de legitimação de inovações ou florescimentos – morfogênese – que se propôs a resolver a viabilidade do sistema religioso em distintos momentos da história. Não há de se considerar, portanto, a relação com o passado como uma simples via para preservar o sistema independente do entorno a fim de manter idênticas as características anteriores – mudar para manter –, mas sim sua manutenção e recriação em face das mudanças. Em outras palavras, não é possível esperar que as identidades do presente sejam o resultado inevitável do acúmulo de memórias coletivas. Ao contrário, as memórias empregadas pela Igreja Católica na legitimação de suas autocompreensões no futuro são frutos de uma seleção a partir das necessidades do presente. Igualmente, ficou claro ao longo da pesquisa de campo que o patrimônio histórico por si só não é suficiente para explicar as cidades no presente, mas a seleção de edificações e monumentos a serem preservados certamente permite que mais bem se compreenda a relação de suas gestões com o passado, ou melhor, com os passados mais convenientes às identidades coletivas do presente. O mesmo parece ocorrer com as pessoas: a autonomia de sua vontade prescinde do passado e por isto determina como e quais passados serão lembrados e transformados em discurso legitimador de suas opções no presente. Assim, em todos estes casos não há de se esperar objetividade, mas uma recriação que conta mais do presente do que do próprio passado. Pensar o tratamento dispensado às fontes musicais e documentais não somente por parte da Igreja, mas também por muitos arquivos no presente

permite que se compreenda de maneira mais ampla o papel que a música de tradição escrita ocupa tem nestas instituições: em parte das instituições visitadas sequer fazia sentido para os sujeitos consultados a pergunta sobre a existência de fontes recolhidas àquela instituição. Em algumas instituições, quando se perguntou sobre a frequência de pesquisadores, não foi raro ouvir que nossa pesquisa havia sido a primeira na área de música. Assim, volta-se ao objetivo geral deste trabalho: mais do que longos discursos sobre a importância das fontes musicais para a compreensão das práticas musicais ao longo da história, existe uma necessidade real de demonstração desta importância por meio de pesquisas. Este objetivo não pode ser exaurido com esta tese, mas carece de uma multiplicação de consultas às fontes para que só então fique evidente para as instituições que fontes musicais têm interesse enquanto objetos de estudo.

O objetivo específico aqui proposto procura responder de forma mais concreta os problemas enunciados anteriormente, que deram origem a esta investigação: apresentar um modelo de funcionamento das práticas musicais ao longo do século XX a partir dos referenciais de memória e esquecimento permite que se compreenda o papel do passado tanto para a determinação de metas musicais pelo sistema religioso, como também no processo de recepção destas metas pelos sujeitos diretamente envolvidos nas práticas musicais.

Inicialmente, cabe tratar das metas musicais no plano institucional. O papel de especialistas e acadêmicos na propositura de tais metas foi fundamental para seu desenvolvimento. As principais propostas podem ser assim resumidas: 1. Paleografia musical e restauração do canto gregoriano pelos monges de Solesmes na segunda metade do século XIX; 2. As diversas vertentes do Cecilianismo germânico, sobretudo a que buscava uma forte relação historicizante com a música do passado; após o Concílio Vaticano II: 3. Propostas dos chamados esteticistas em âmbito nacional e internacional, que propuseram a manutenção de referenciais pré-conciliares e, de outro lado, os pastoralistas, também em âmbito nacional e internacional, com a proposta de simplificação da música litúrgica com vistas à participação mais efetiva da assembleia de fiéis; 4. Assimilação de características nacionais ou o desenvolvimento de um repertório litúrgico nacional, tanto na vertente esteticista, quanto na pastoralista; 5. Desenvolvimento de um canto litúrgico autóctone com maior aproximação entre o canto pastoral e a canção de protesto latino-americana; 6. Aproximação entre o repertório católico e o neopentecostal, bem como dos meios de comunicação, por meio dos padres cantores e da Renovação Carismática Católica. O que tornou oficiais ou hegemônicas algumas destas metas no lugar de outras foi um processo de legitimação institucional baseado na adequação de tais propostas às correntes teológicas ou às autocompreensões vigentes.

Neste sentido, podem ser apresentadas as seguintes correlações:

Metas musicais	*Autocompreensões, correntes teológicas e necessidades institucionais*
1. Paleografia musical de Solesmes	1. Romanização; necessidade de separação de tudo o que pudesse ser considerado profano ou secular; retorno ao repertório fundador;
2. Cecilianismo e retorno a Palestrina	2. Romanização; necessidade do estabelecimento de um repertório identitário católico; retorno ao Concílio de Trento e polifonia renascentista para a determinação de modelos composicionais;
3. Êxito dos pastoralistas	3. A disputa destes com os esteticistas reflete a própria composição da Cúria Romana e do clero de maneira geral ao tempo do Concílio Vaticano II: do mesmo modo que as metas progressistas lograram êxito sobre as conservadoras, assim também os pastoralistas sobre os esteticistas;
4. Assimilação de características nacionais	4. Fruto de um processo de gradativo reconhecimento das culturas não-europeias, que já se via no aggiornamento, com a Encíclica "*Mediator Dei*" de Pio XII e a ampliação do uso do canto religioso popular;
5. Canto pastoral autóctone	5. Valorização das raízes populares do catolicismo, sobretudo graças à Teologia da Libertação. O processo de inculturação ligado a esta vertente parece ter sido mantido no pontificado de João Paulo II não em razão da TL, mas pela valorização das culturas nacionais por este pontífice;
6. Aproximação do repertório neopentecostal e presença na mídia	6. Com a repressão às correntes progressistas do clero, ligadas à Teologia da Libertação nos pontificados de João Paulo II e Bento XVI – por temores em relação ao comunismo –, ganhou espaço esta vertente mais afastada de questões políticas e sociais, em princípio, em uma tolerância vigiada e depois, como aceitação oficial.

Tab.1. Metas musicais e necessidades institucionais.

A acumulação do repertório gerou diversidade e tal diversidade se fez sentir nos pontificados de João Paulo II e Bento XVI, porém, uma diversidade na qual os cantos pastorais mais engajados, que refletiam as expectativas da vertente mais progressista perderam espaço para novas vertentes (RCC), mas também a passados mais antigos: cantos religiosos populares, uso de bandas por parte dos Arautos do Evangelho e outras tantas manifestações, inclusive as missas em latim, após o *motu proprio* de Bento XVI, que tornou a autorizar o rito tridentino independentemente de uma autorização do Ordinário local. Note-se que a diminuição do caráter político dos textos no pontificado de João Paulo II não refreou o processo de inculturação, já que este pontífice valorizava as tradições locais. O aumento da diversidade não parece ter sido, entretanto, característica exclusiva destes pontificados, como se observou na tabela anterior. Posto isto, há de se considerar agora que a história da música litúrgica – e do Cristianismo como um todo – não se fez apenas da estrita reprodução dos modelos oficiais ou da adesão integral aos esforços institucionais de controle das praticas musicais e das

manifestações da religiosidade dos sujeitos que integrantes do sistema religioso. Se assim o fosse, não existiria no sistema religioso a diversidade necessária para a morfogênese em face de novos estímulos provenientes do entorno (BUCKLEY, [1971]). Ao contrário, esta história revela um misto de conformações, descumprimentos, interpretações, negociações e inovações em relação aos modelos oficiais e as distintas formas de controle normativo. A tabela a seguir (Tab.2) reúne alguns destes processos evidenciados pelas fontes:

Normas, modelos ou movimentos hegemônicos	*Processos individuais ou locais de negociação*
1. Restauração musical, estilos musicais: proibição ao profano e teatral	1.a) Manutenção de música litúrgica de características operísticas nas duas primeiras décadas do século XX ao lado de composições restauristas nas décadas iniciais do século XX e, em alguns casos, até a década de 1940. Presença de obras de Luigi Bordèse e J. L. Battmann na maior parte dos acervos de música litúrgica visitados; 1.b) Adaptações da obra religiosa de José Maurício Nunes Garcia a fim de conciliar os interesses da música nacional e as metas para a música litúrgica.
2. Restauração musical, uso de instrumentos: oficialização do órgão, proibição aos tímpanos e bandas no interior das igrejas	2.a) Uso de tímpanos em diversas fontes musicais em São Luís – MA, mas também na Catedral de Florianópolis; 2.b) a maior parte das fontes manuscritas encontradas sugere a presença de bandas civis nos templos, que se alternavam entre as atividades religiosas e seculares; 2.c) o órgão em muitos templos dava lugar ao harmônio, que se somava aos outros instrumentos de bandas;
3. Restauração musical, papel das mulheres: proibição aos coros mistos	3. A negociação foi oficializada por uma série de compositores, que aderiu à noção de missa privada a fim de agregar mulheres aos coros; ademais, mulheres também atuaram como copistas, cantoras e até mesmo regentes;
4. O canto em vernáculo nacional como inovação pós-conciliar	4. Apesar de ser a representação oficial, ficou evidente que grande parte do repertório praticado liturgicamente antes do Concílio foi escrito em língua vernácula e refletiria, de algum modo, a índole de cada povo particular;
5. Com o Concílio Vaticano II todo o repertório em latim deveria ser esquecido;	5.a) Apesar dos esforços daqueles que se ocuparam de determinar novas metas para a renovação do repertório litúrgico, muitos compositores não viram uma necessária oposição entre latim e vernáculo. Citam-se obras de Ney Brasil, Fulgêncio Monacelli, José Acácio Santana, Ernani Méro, Mabel Bezerra e José Maria Rocha Ferreira; 5.b) Além da composição, na campo das relações dos sujeitos com o passado, em muitos lugares novenas e missas em latim permaneceram na prática musical, por exemplo: São João Del-Rei (MG), Pirenópolis (GO) e várias outras cidades. Isto não significa, contudo, que somente se faça este repertório nestas cidades, mas nela também existem execuções de obras pós-conciliares.
6. O cantochão ficou circunscrito aos mosteiros e congregações religiosas;	6.a) Alguns mosteiros ainda preservam o cantochão em língua latina, mas outros tantos desenvolveram versões adaptadas à língua vernácula e até mesmo aderiram a cantos pastorais; 6.b) Grupos religiosos e seculares continuaram a cultivar o cantochão, tanto na liturgia, quanto em concertos.

Tab.2. Metas musicais, movimentos hegemônicos e negociações.

Assim, é possível afirmar que a eficiência dos resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica se revelaram formas eficientes de controle não apenas destas práticas, mas das manifestações religiosas em sentido mais amplo pelo fato de as propostas formuladas pelos especialistas se adequarem de maneira coerente às expectativas do clero que determinaram as metas globais do sistema religioso. Por esta razão, a prática e a produção musicais acabaram por colaborar para a manutenção do sistema religioso. Por outro lado, a existência de diversidades internas também foi útil para tal manutenção, pois sem ela, as adaptações do sistema aos novos estímulos provenientes do entorno não seriam possíveis. Tal diversidade gerou as interpretações e negociações resumidas na Tabela 2.

Se por um lado existiram diversas tentativas de controle institucional, seja por meio de normas e organismos censores, seja por meio de estudos que revelaram a oficialização de determinadas propostas de especialistas ou acadêmicos, fica evidente que os mecanismos de controle revelam expectativas institucionais que podem ou não ser aceitas em nível local. Existe, portanto, um processo de reconhecimento ou não da convergência entre as metas musicais institucionais e as práticas locais, que passa necessariamente pelo gosto dos sujeitos envolvidos na prática musical, bem como daqueles que frequentam os ritos religiosos, o papel da crítica musical, em alguns casos, os esforços maiores ou menores do clero para fazer cumprir as metas institucionais, tradições e identidades musicais locais, memórias afetivas ligadas a determinadas obras, dentre outros fatores. Este processo de reconhecimento ou não da convergência não se deu, entretanto, na maior parte dos casos observados, a partir das normas, mas a partir de obras: em muitos casos, sequer parecia haver conhecimento das normas ou dos modelos como tal, mas o contato direto com o repertório corrente no período paralelamente à música que já se encontrava em execução (tradições musicais locais). Por esta razão categorias aparentemente conflitantes nas metas convivem no repertório recolhido aos acervos. Em suma, uma história da música litúrgica que reflita a realidade não deve ser contada somente a partir de normas, grandes categorias estilísticas ou de representações oficiais do passado, mas das fontes, pois estas revelam a convivência pacífica de elementos que poderiam ser presumidos como opostos.

Assim, o modelo de funcionamento da música litúrgica católica romana no Brasil aqui proposto para o período compreendido entre 1903 e 2013 pode ser assim resumido: 1. Acadêmicos e especialistas formulam metas musicais que se tornam oficiais quando se revelam consonantes com as expectativas do nível do sistema religioso que determina as metas globais deste sistema; 2. O processo de oficialização gera normas ou modelos

institucionais que são difundidos, ora por meio de propostas, ora por meio de mecanismos de controle das práticas musicais; 3. Em âmbito local, o repertório que até então era executado pode ser preservado na prática musical, esquecido em razão de novas composições ou ceder lugar a repertórios ainda mais antigos, que foram resgatados por estes modelos oficiais por se adequarem a eles; 4. Passa a existir então um processo de legitimação do repertório, que depende de memórias musicais coletivas locais, memórias afetivas, identidades locais ou nacionais, do papel social das agremiações musicais, dentre outros fatores; mais do que o conflito entre normas e a realidade, se estabelece um processo de filtragem de novos repertórios, de esquecimentos ou manutenções daquele até então executado; 5. A partir da observação das práticas musicais, bem como do surgimento de novas autocompreensões e correntes teológicas, outros especialistas percebem a necessidade do estabelecimento de novas metas musicais e passam a formulá-las, reiniciando-se o ciclo; 6. Neste processo de criação, resgates e manutenções de repertórios, aumenta gradativamente o rol de opções de passados a serem retomados ou mantidos nas metas propostas ao sistema religioso e uma vez oficializadas, difundidas por este sistema aos sujeitos que o integram. Determinar metas significa optar por algumas possibilidades dentro deste rol crescente, uma vez que para manter alguma identidade ou algum objetivo (metas globais), o sistema não conseguiria assimilar todas estas possibilidades. Em suma, no processo de esquecimentos, resgates e manutenções de passados, bem como do surgimento de novas criações musicais, aumenta ao longo do tempo a complexidade do sistema religioso no tocante à música litúrgica. A Figura 13 ilustrará o modelo aqui proposto.

Se por um lado o resgate da figura de Palestrina e sua obra representaram uma adequação da música às propostas da restauração musical por meio das normas, por outro, a manutenção de elementos do estilo teatral da obra de Battmann juntamente com Palestrina e com obras de compositores restauristas na Catedral de Manaus nas primeiras décadas do século XX ilustra a diversidade que a prática musical apresenta, em aspectos composicionais, interpretativos e relacionais, em relação às normas ou modelos oficiais. Do mesmo modo, não é raro que se escute hoje em paróquias, em uma mesma missa, canções do repertório do padre cantor Marcelo Rossi, cantos populares de características autóctones, cantos religiosos populares e, em casos mais raros, até mesmo um *Kyrie* em língua latina durante o *Ato penitencial*. Numa missa realizada pelos Arautos do Evangelho se ouvem hoje, no mesmo rito, cantos religiosos populares, polifonia clássica e até polifonia restaurista. Retoma-se, portanto, o que foi dito ao longo da tese: a diversidade é inerente à vida e se reflete também nas práticas musicais

litúrgicas, não se devendo esperar na prática musical o estrito cumprimento das expectativas institucionais (que resultaria em práticas musicais homogêneas e monolíticas).

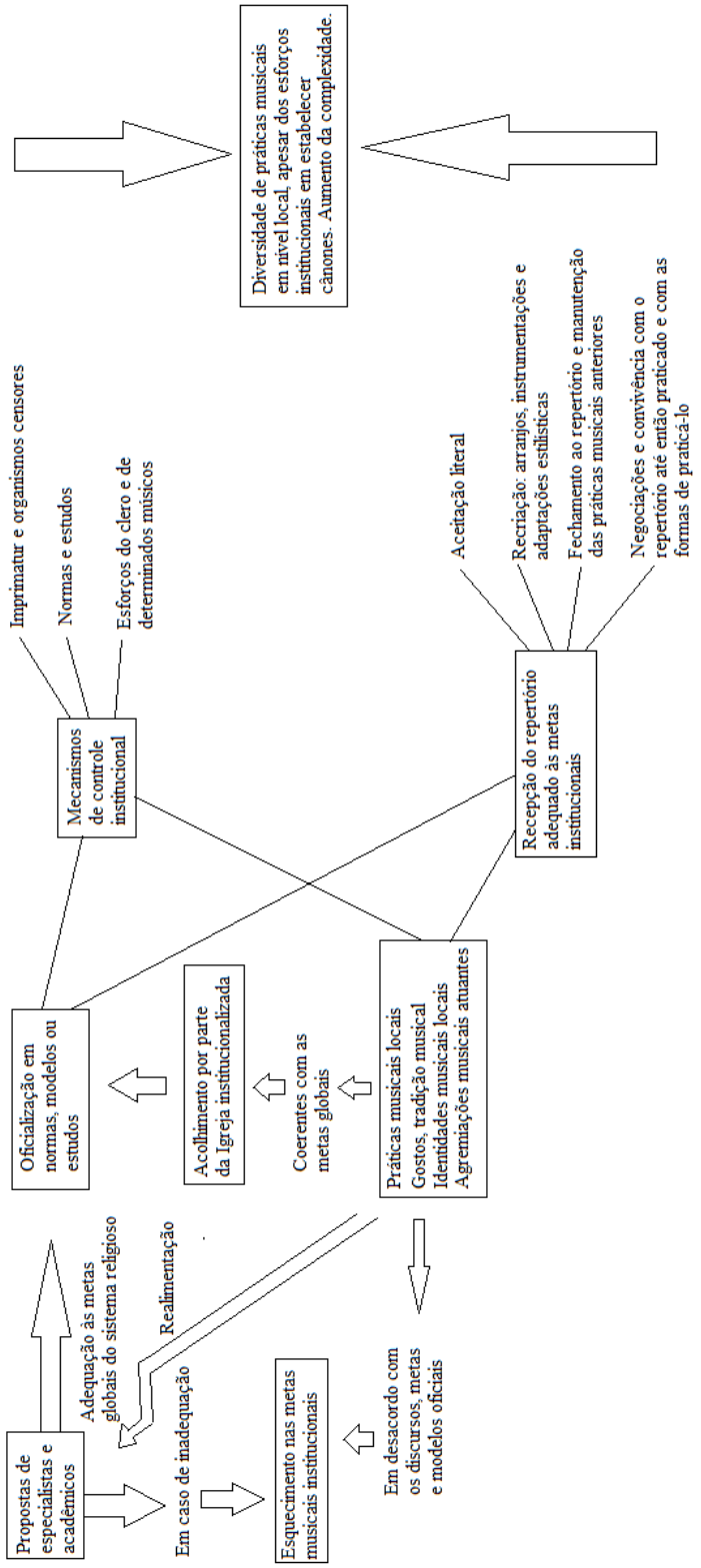


Fig.13. Síntese dos resgates e abandonos de passados, e novas composições no repertório musical litúrgico.

O modelo aqui proposto resulta também de um paradoxo: a eficiência de resgates e abandonos do passado por meio de normas se observou porque o controle não foi absolutamente repressor, mas antes, uma expectativa de controle que permitiu – em maior ou menor grau, diferente em cada localidade – alguma abertura cognitiva, ou seja, um espaço para interpretações e negociações em relação aos cânones. O controle se deu, portanto, também por meio de um não-controle, ainda que este não fosse aparente, garantindo ao sistema religioso a necessária diversidade interna para os momentos em que este precisou se reinventar. O excesso de controle poderia gerar dissidências, como foi o caso dos velhos-católicos em fins do século XIX, do mesmo modo que o discurso radicalmente progressista afastou os tradicionalistas, que continuaram a cultivar o rito tridentino fora do sistema religioso católico. Ao reprimir diversidades, conexões são enfraquecidas e incentivadas as fissuras. A abertura às diversidades nos pontificados de João Paulo II e Bento XVI – e a reinterpretação teológica do passado proposta por este último – sinalizam para o reconhecimento dos riscos envolvidos na lógica dualista de repressão e de que os níveis locais do sistema religioso são a máxima expressão destas diversidades.

Em que pesem todas as dificuldades em se tentar prever comportamentos futuros nas humanidades – e tanto mais nas artes, que lidam com criação –, a partir do modelo aqui sintetizado, é possível afirmar que a complexidade do sistema religioso no tocante às práticas musicais tende a seguir aumentando, seja nos aspectos composicionais, seja naqueles interpretativos ou relacionais. É muito provável que novas formas de negociação surjam, diminuindo o conflito entre os modelos musicais existentes, mas também parecem inevitáveis as novas tensões, com o desenvolvimento de novos repertórios. De um pontífice que se poderá considerar mais progressista é possível esperar maior diálogo e o crescimento de manifestações religiosas e musicais ligadas à vertente engajada; na via contrária, um afastamento de características politizadas pode ser esperado. A valorização das diversidades internas parece ser – se não surgirem variáveis de grande impacto sobre o sistema religioso (como foi o caso da separação entre Igreja e estados nacionais, no século XIX) – um caminho provável, independentemente da vertente dos novos pontífices, ou seja, a via da negociação com toda a variedade interna do sistema religioso, mas também com grupos dissidentes. A valorização das diversidades implica o gradativo reconhecimento e a valorização da complexidade inerente à Igreja. Tais reconhecimento e valorização implicam, entretanto, um desafio reiteradamente citado neste trabalho: a preservação de um mínimo identitário que torne o sistema religioso reconhecível como tal e evite dissidências.

Em tempos em que reconhecer a importância das diversidades e a autonomia dos indivíduos, mesmo em face dos mecanismos mais refinados de controle social e religioso, se revelam questões urgentes para a mediação de conflitos mundiais, este trabalho pode ser concluído em um tom de otimismo. Numa época marcada pelo ocaso das grandes memórias organizadoras e das identidades fortes (CANDAU, 2011), os distintos passados musicais constituem, ao lado da renovação do repertório, possibilidades cada vez maiores de relações com o passado. Mais do que o estabelecimento de metas e oficialização de modelos, talvez o futuro da música litúrgica resida no oferecimento de opções (diversidade) e reconhecimento da autonomia e da legitimidade dos sujeitos que integram o sistema religioso para fazerem suas escolhas.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. Tradición. In: *Diccionario de Filosofía*. Trad. Alfredo N. Galletti. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.1146-1147.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Cadeira n.° 28*: Ernesto Nazareth. [20--]. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/html/patrono/patr28.html>. Acesso em 21 mar. 2011.

ALBAROSA, Nino. The Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rome and the semiological school of Dom Eugene Cardine. In: KELLY, Thomas Forrest (ed.). *Oral and Written Transmission in Chant*. Surrey, England; Burlington, USA: Ashgate, 2009. p.91-98.

ALBUM HISTORICO DO SEMINARIO EPISCOPAL DO CRATO. Em commemoração ao cincoentenario de sua fundação. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1925. Localização: Biblioteca do Seminário da Diocese de Crato.

ALBUQUERQUE, Cônego Amaro Cavalcanti et al. *Música brasileira na liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1969. Coleção Música Sacra, n.2.

ALEGRIA, Pe. José Augusto. A decadência do canto gregoriano e João Pedro Luís Palestrina. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.7-8. jul.-ago. Petrópolis: Vozes, 1955. p.101-106.

ALENCAR, Sheila Previato de. *A obra religiosa coral de Heitor Villa-Lobos no período de 1948 a 1952*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

ALMEIDA, Márcio Antônio de. *Mistagogia da Música Ritual Católica Romana*: Estudo teórico-metodológico. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ALTOÉ, André Piazetta. *Tradição família e propriedade (TFP)*: uma instituição em movimento. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Artes, Universidade Federal Fluminense.

ALVES, Prof. João. *O Canto Gregoriano*. São Paulo: Loyola, 2009

A MISSA NATALÍCIA DO MAESTRO FÚRIO FRANCESCHINI. In: KOEPE, Frei Romano (ed.). *Música Sacra*. Ano XIV. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1954. p.201-202.

AMORELLI, Marco. *Schola Cantorum do Rio de Janeiro*: duas décadas de silêncio. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ANDRADE, Regina Gloria Nunes; VAZ, Cibele Mariano. A transmissão e a transformação da história pela memória social. In: FARIAS, Francisco Ramos de (org.). *Apontamentos em memória social*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011. p.29-38.

ANZE, Melissa, CARLINI, Álvaro. Morigeração Cultural em Curitiba (PR), Século XX: O papel das sociedades artísticas na formação do gosto em música erudita. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. *Anais*... Curitiba: ANPPOM, 2009. p.261-264.

A PALAVRA: Órgão dos interesses da Sociedade e da Familia, Belém, a.37, n.2787, p.2, 4 abr., 1948. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

APEL, Willi. *Gregorian chant*. London: Burns & Oates, 1958.

AQUINO, José Luís Prudente de. *Furio Franceschini e o órgão*: relação constante preferencial voltada à música sacra. 2.v. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

ARNS, Paulo Evaristo. Encontro com o Pastor: A música e a mensagem. *O São Paulo*, São Paulo, n.957, 29 jun.-5 jul., p.3, 1974. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Centenário da Arquidiocese de São Paulo*: Várias igrejas serviram de Catedral provisória. Fonte: jornal O São Paulo. [2008?]. Disponível em: <www.arquidiocesedesaopaulo.org.br/centenario/centenario_2662_igreja_provisoria.htm>. Acesso em 01 mar. 2011.

ARRUDA, Valdir. Tradição e contradições na arquitetura religiosa brasileira dos anos 1950. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO, 6., 2005, Niterói. *Trabalhos*: Moderno e Nacional. Niterói: DOCOMOMO, 2005. 14p. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br>. Acesso em 24 mar. 2011.

A SOCIEDADE E AS MODAS. *A illustração brasileira*, Rio de Janeiro, n.15, 1º jan., p.274-275, 1910.

ATTALI, Jacques. Listening. In: *Noise – the Political Economy of Music*. Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2001, p.2-20.

AUGUSTIN, Kristina. Os Castrati: visão holística da prática da castração na música. *Música e Linguagem*: Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, v.1, n.1, p.68-82, 2012.

AUGUSTO, Maria helena Oliva. Tempo, memória e identidade: algumas considerações. *Política & trabalho*: Revista de Ciências Sociais, n.34, p.41-72, abr.2011.

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. O Espírito Religioso na Obra de José Maurício. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.6, n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1946a. p.85-94.

AZEVEDO, Maíra. Hino oficial do Senhor do Bonfim é pouco conhecido. In: *A tarde*, Salvador – Bahia, 11 jan. 2012. Disponível em <http://atarde.uol.com.br/noticias/5798230>. Acesso em 2 jan. 2014.

BARBOSA, Lucas de Paula. Reflexões sobre unidade em música. In: *Opus*. v.14. n. 1. jun. Goiânia: ANPPOM: 2008. p.65-78.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória*: uma leitura de Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

BATISTA, Andrey Garcia. *Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages*: Uma contribuição para a historiografia da música na serra catarinense. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

BATISTA, Gisele Sant'Ana. *Os órgãos de tubos de Guilherme Berner na cidade do Rio de Janeiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

BELLO, Giovanna O. *Faith and Revolution in the Latin American Nueva Canción Movement*. Washington, D.C., 2012. 250f. Tese (Doutorado em Filosofia). School of Arts and Sciences, The Catholic University of America, Washington, D.C., 2012.

BENEVIDES, Lourdisnete Silva. *A louvação das prostitutas do Jacuípe ao glorioso São Roque*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

BERLIOZ, Hector, STRAUSS, Richard. *Treatise on instrumentation*. New York: Dover Publications, 1991.

BERRY, Mary. The restoration of the chant and seventy-five years of recording. In: KELLY, Thomas Forrest (ed.). *Oral and Written Transmission in Chant*. Surrey, England; Burlington, USA: Ashgate, 2009. p.75-90.

BERTOLUCCI JUNIOR, Hélio. Casa do maestro Fúrio Franceschini. In: *Casas Históricas Paulistanas*: Memória arquitetônica, fotográfica e das famílias paulistanas e imigrantes. *Blog*. 2011. Disponível em: <http://casashistoricaspaulistanas.blogspot.com/2011/01/casa-do-maestro-furio-franceschini.html>. Acesso em 21 mar. 2011.

BETTLEY, John. North Italian Falsobordone and its Relevance to the early Stile Recitativo. *Proceedings of the Royal Musical Association*, London, v.103, n.1, p.1-18, 1976.

BEVILACQUA, Otávio. O Órgão da Catedral Metropolitana. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1949. p.65-66.

BÍBLIA SAGRADA. 24.ed. rev. trad.Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1977.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Marquês de Pombal*. Lisboa: Ministério da Cultura e Coordenação Científica: Biblioteca Nacional, 1982. Série Pombalina.

BIHLMEYER, Karl, TUECHLE, Hermann, CAMARGO, Mons. Paulo Florêncio de. *História da Igreja*: Idade Moderna.v.3. São Paulo: Paulinas, 1964.

BINA, Gabriel Gonzaga. *A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros*. 2006. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, Centro Universitário Assunção.

BISPO, Antonio Alexandre. O Século XIX na Pesquisa Histórico-Musical Brasileira: Necessidade de sua Reconsideração. In: *Latin American Music Review*. v. 2. n. 1. Texas: University of Texas Press, spring-summer, 1981. p.130-142. Disponível em: <http://www.stor.org/pss/780153>. Acesso em 18 out. 2007.

BOFF, Leonardo. *Igreja: carisma e poder*: Ensaio de Eclesiologia Militante. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

BOLETIM DA ARQUIDIOCESE. *Revista Eclesiastica da Arquidiocese da Bahia e suas Sufraganeas*: com aprovação dos respectivos ordinários, Salvador, a.55, n.1, jan.-jun., p.15-44, 1964. Localização: Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio de Andrade Veiga – Universidade Católica de Salvador.

BOLLETTINO CECILIANO: Revista Officiale Bimestrale dell 'Associazione Italiana S. Cecilia, Roma, a.10, n.2, abr., 1915. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

BOLLETTINO DEGLI "AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA", Roma, a.1, n.1, abr., 1949a. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

_____. _____, Roma, a.1, n.3-4, dez., 1949b. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

BORGES, Durval Rosa. *Rio Araguaia, corpo e alma*. São Paulo: IBRASA: EDUSP, 1987.

BORTOLUCI, José Henrique. Para além das Múltiplas Modernidades: eurocentrismo, modernidade e sociedades periféricas. *Plural*, São Paulo, v.16, n.1, p.53-80, 2009.

BORZACOV, Yêdda Pinheiro. *Imagens de Rondônia*: a fotografia documenta a História. Porto Velho: s.n., 2011.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRADSHAW, Murray C. Performance Practice and the Falsobordone. *Performance Practice Review*, Claremont, v.10, n.6, p. 224-247, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola*: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.

BRASIL-EUROPA. Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência e institutos integrados ISMPS/IBEM, Antônio Alexandre Bispo (dir.). *Tocantins*: estudos culturais, s.l., [20--]. Disponível em: <http://www.brasil-europa.eu/Estados/Tocantins.html>. Acesso em 5 out. 2014.

BRESSAN, P. Paulino, barnabita. *Manual de canto gregoriano*: Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1950.

BRITO, Lucelmo Lacerda. Medellín e Puebla: epicentro do confronto entre progressistas e conservadores na América Latina. *Revista Espaço Acadêmico*, s.l., a.10, n.111, ago. 2010. p.81-89.

BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*: A revolução francesa da historiografia. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CALAMANDEI, Piero. Il giudice e lo Storico. *Rivista di Diritto Processuale Civil*, Padova, CEDAM, v.16, n.1, 1939. p.105-128.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Leonildo Silveira. *Teatro, templo e mercado*: organização e marketing de um empreendimento neopentecostal. 2.ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Simpósio Editora e Universidade Metodista de São Paulo, 1997.

CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes, 1946a. Localização: Biblioteca Instituto Teológico Franciscano.

_____. Não servem para a Igreja. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.6, n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1946b. p.19-20.

_____. Obras recusadas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. In: _____. _____. a.6, n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1946c. p.178-180.

_____. _____. In: _____. _____. a.6. n.12. dez. Petrópolis: Vozes, 1946d. p.238-240.

_____. Livro de Ouro da Música Sacra. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.1. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1941. p.197-200.

_____. _____. In: _____. _____. a.2. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1942a. p.17-20.

_____. _____. In: _____. _____. a.2. n.6. jun. Petrópolis: Vozes, 1942b. p.117-120.

_____. _____. In: _____. _____. a.3. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1943a. p.13-16.

_____. _____. In: _____. _____. a.3. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1943b. p.97-100.

_____. _____. In: _____. _____. a.3. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1943c. p.177-180.

_____. _____. In: _____. _____. a.3. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1943d. p.197-200.

_____. _____. In: _____. _____. a.3. n.11. nov. Petrópolis: Vozes, 1943e. p.217-220.

_____. _____. In: _____. _____. a.4. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1944a. p.17-20.

_____. _____. In: _____. _____. a.4. n.2. fev. Petrópolis: Vozes, 1944b. p.37-40.

_____. _____. In: _____. _____. a.4. n.3. mar. Petrópolis: Vozes, 1944c. p.57-60.

_____. _____. In: _____. _____. a.4. n.8. ago. Petrópolis: Vozes, 1944d. p.157-160.

_____. _____. In: _____. _____. a.4. n.11. nov. Petrópolis: Vozes, 1944e. p.217-220.

_____. _____. In: _____. _____. a.9. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1949. p.198-200.

CAMS-SP (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra de São Paulo). A Música Sacra em São Paulo. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.8. ago. Petrópolis: Vozes, 1948. p.154-155.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARCANHOLO, Tatiane, MARCONDES, Rodrigo. O Caso da Reforma do Órgão do Teatro Municipal de São Paulo. In: *Caixa Expressiva*. Ano 4. n.7. julho. Piracicaba: Associação Brasileira de Organistas, 2001.

CARLI, Luís Maria. *A Igreja vive*: Tradição e progresso depois do Concílio Vaticano II. São Paulo: Paulinas: 1971.

CARVALHO FILHO, José Eduardo Freire de. *A Devoção do Senhor J. do Bom-Fim e sua História*. 2.ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2012.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. A música no Maranhão imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. *Em pauta*, Porto Alegre, v.15, n.25, jul.-dez., 2004.

CASTAGNA, Paulo Augusto. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira, *Revista do Conservatório de música da UFPel*. n.1. Pelotas: UFPel, 2008, p.32-57.

_____. O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica Annus qui hunc (1749) do Papa Bento XIV, *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n. 4, 2011. p.1-31. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/artigos4_pdf/Artigo%2001%20-%20Paulo%20Castagna%20(1-31).pdf> Acesso em 25 out. 2013.

_____. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL, 1., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215.

_____. *O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. v.1. Tese (Doutorado em História). 2000. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. Prescripciones tridentinas para la utilizacion del estilo antiguo y del estilo moderno en la musica religiosa catolica (1570-1903). In: CONGRESO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA, 1., Buenos Aires (Argentina): Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Anais.*… Santiago de Chile: Instituto de História, Pontifícia Universidad Católica de Chile, 2002.

_____. Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 9-40, jun. 2012.

CASTELLO-BRANCO, Camilo. *Horas de paz*: escriptos religiosos. Porto: Livraria e

tipografia de F. G. da Fonseca, 1865.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (Coleção "A era da informação: economia, sociedade e cultura", v.2).

CASTRO FONES, Andrés. Música Litúrgica: libre desarollo post-conciliar. *Revista Mensaje*, Santiago de Chile, n.618, 2013, p.34-37.

CAVALCANTE, Lilian Britto Maia. *Colégio Sagrado Coração de Jesus*: o estilo arquitetônico como patrimônio histórico e cultural de Porto Nacional – TO. 2009. Monografia (Especialização em Docência do Ensino Superior). Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional – TO.

CERTAS DANÇAS, *A Palavra*: Órgão dos interesses da Sociedade e da Familia, Belém, a.20, n.8160, p.1, 12 set., 1945. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil*: Mito Fundador e Sociedade Autoritária. 1. ed. 2. reimpr. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIAVENATO, Idalberto. *Gestão de Pessoas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus; Elsevier, 2004.

CLUB MOZART, *O Mensageiro*: Orgam das Associações Catholicas da Diocese de Campinas, Campinas-SP, a.6, n.291, p.1, 20 dez., 1914. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

COMBLIN, José. *Teologia da libertação, teologia neoconservadora e teologia liberal*. Petrópolis: Vozes, 1985. (Coleção Teologia Orgânica, v.14).

COMUNALE, Viviane. *A redescoberta da arte de Alfredo Oliani*: sacra e tumular. Dissertação (Mestrado em Artes). 2015. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

CONCIGLIANI, Gabriella, GHISELLI, Alfredo. *Grammatica moderna della lingua latina*: Teoria. 2.ed. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 1993. Collezione scolastica.

CONCLUSÕES e recomendações do I Colóquio Brasileiro de Musicologia e Edição Musical. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, 2003, Mariana (MG). *Anais...* Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.303-312.

CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE SACRÉE: Organisé par L'Union des maitres de chapelle et organistes. [Anais]. Exposition Internationale des Arts et Techniques, 1937. Paris: Desclée de Brouwer, 1937.

CONSULTÓRIO. 66 - Exame Oficial de Músicas Sacras. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VI. n.7. jul. Petrópolis: Vozes, 1946. p.123-124.

CONTIERO, T. T. João Paulo II e a Teologia da Libertação: volta à Grande Disciplina?. *Ensaios de História* (Franca), v. 11, p.187-194, 2006. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st11/Contiero,%20Tiago%20Tadeu.pdf> . Acesso em 30 abr. 2010.

CORRE, A. *Les Criminels*: caractéres physiques et psychologiques. Paris: Octave Doin, 1889.

CORREIA, Alexandre; SCIASCIA, Gaetano. *Manual de Direito Romano*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1994.

CORREIA, Vânia. *Músicas progressistas da igreja católica*. [2008]. Disponível em: <www.latinoamericano.jor.br/musica_igreja_progressista.html>. Acesso em 16 jun. 2014.

CORTES, Padre Antonio Gonsalves. *Princípios elementares de canto gregoriano*. Bahia: Bibliotheca dos Dous Mundos, 1884.

COTTA, A. H. G. Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América Portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais. In: LUCAS, M. E.; NERY, R. V. *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime*: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Fundação Calouste-Gulbenkian, 2012. p.29-58.

CRÔNICA MUSICAL: Curitiba, Santa Teresinha, Curitiba. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.4. n.2. fev. Petrópolis: Vozes, 1944. p.34-35.

_____: Órgãos de São Paulo, Festival de missas em São Paulo, Homenagem sacro-musical a S. Pio X, Música religiosa na rádio italiana. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.14. n.1. jan.-fev. Petrópolis: Vozes, 1954a. p.21-24.

_____: O Hino Eucarístico, Três músicos no Pão de Açucar, Três célebres músicos de Igreja visitam o Brasil etc. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.14. n.3. jun.-jul. Petrópolis: Vozes, 1954b. p.85-93.

_____: S. João Del-Rei, Minas; Sacrum Mysterium; Rio Grande do Sul; Santa Cecilia. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.2. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1942. p.13-14.

_____: Ucranianos católicos no Brasil; Coros mixtos – "mea culpa". In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.1. n.8. out. Petrópolis: Vozes, 1941. p.155.

CULTURA MIRIENSE. Os Gonçalves na História da Música Miriense. 2015. Disponível em: <culturamiriense.blogspot.com.br/2015/04/os-goncalves-na-historia-da-musica.html>. Acesso em 30 out. 2015.

CUNHA, Tiago Donizette. Igreja e política durante a primeira república: o caso do cônego José Valois de Castro. *Revista Brasileira de História das Religiões*. a.3, n.7. mai. 2010. p.301-323. Disponível em: < http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf6/13Tiago.pdf >. Acesso em 5 mar. 2011.

CURADO, Ramir. *Tempos históricos*: Corumbá de Goiás dos primórdios à atualidade. Anápolis: s.n., 2014.

CURSO ECUMÊNICO DE MÚSICA. *Voz de Nazaré*, Belém, a.82, n.1411, 11 fev., p.3, 1996.

DELLA CAVA, Ralph. A teologia da libertação no banco dos réus: entrevista com Ralph Delia [sic] Cava, *Lua nova*, v.2, n.2, São Paulo, 1985. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451985000300012>. Acesso em 5 nov. 2014.

DE MASI, Domenico. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium laudis*: A Hermenêutica da Continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

DIAS, Romualdo. *Imagens da Ordem*: a doutrina católica sobre autoridade no Brasil (1922-1933). São Paulo: EdUNESP, 1996.

DINIZ, Clgo. Jaime C. 1218 – Fúrio Franceschini – Messa "Alleluia!". In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.10.out. Petrópolis: Vozes, 1949a. p.199-200.

_____. Inauguração dum órgão. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1949b. p. 76.

_____. Os Órgãos Eletrônicos e a Santa Sé. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano X. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1950. p.81-83.

DOM PAULO ARNS ACHA QUE FALTA PROFUNDIDADE. *Voz de Nazaré*, Belém, n.1302, 17 dez., p.1-3, 1978.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Artesãos de conexões: a atuação de compositores em irmandades religiosas católicas no Brasil colonial e o tecnobrega paraense do presente. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 13., 2013, Goiânia. *Anais...* Goiânia: EMAC-UFG, 2013a. p.28-30.

_____. A Preis-Messe "Salve Regina" de Johann Gustav Eduard Sthele em quatro acervos musicais brasileiros: o modelo romanizado de acompanhamento instrumental e as distintas negociações em relação à norma. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: ANPPOM, 2015a. 10p.

_____. As fontes de música da Igreja de Nossa Senhora das Dores de Porto Alegre: práticas e identidades musicais reveladas pelo patrimônio documental do Museu de Arte Sacra [no prelo]. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE PESQUISA EM CULTURA, 3., 2015, Crato. *Anais...* Crato: UFCA, 2015b. 10p.

_____. Canto Religioso Popular Católico: O porta-voz de mudanças?. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais…* Florianópolis: ANPPOM, 2010a. p.888-892.

_____. Da primazia do órgão à diversidade instrumental: o modelo pré-interpretativo do Motu proprio de Pio X e a prática musical no Brasil. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais…* São Paulo: ANPPOM, 2014a. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/2589/833>. Acesso em 20 dez. 2014.

_____. "De um chocante e deseducativo primitivismo": Considerações sobre a música litúrgica católica pós-conciliar a partir do estudo das missas de Furio Franceschini. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 7., 2011, Montes Claros. *Anais…* Montes Claros: ABEM, 2011. p.130-137.

_____. Diversidade na unidade: A prática musical católica no Brasil durante os pontificados de João Paulo II e Bento XVI. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais…* São Paulo: ANPPOM, 2014b. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/2587/832>. Acesso em 20 dez. 2014.

_____. Do canto religioso popular à música autóctone: memórias, esquecimentos e o desenvolvimento de uma identidade musical local no catolicismo pós-conciliar. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais…* Rio de Janeiro: Unirio, 2014c.

_____. Memórias da restauração: aspectos da obra musical de Ernani Méro e M. Bezerra no contexto musical católico pós-conciliar. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais…* Vitória: ANPPOM, 2015c. Disponível em: <www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3374>. Acesso em 10 set. 2015.

_____. Motu Proprio tra le Sollecitudini: Fonte historiográfica para a análise musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. *Anais…* Curitiba: ANPPOM, 2009. p.186-194.

_____. *Música e Ultramontanismo*: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012a.

_____. Música litúrgica, pessoas e instituições: possíveis desdobramentos do conceito de modelo pré-composicional. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais…* João Pessoa: ANPPOM, 2012b. p.1349-1356.

_____. O modelo pré-interpretativo restaurista em face da tradição musical local em Viçosa (Minas Gerais, Brasil): memória e identidade reveladas em dois conjuntos de manuscritos de 1944 para a Semana Santa. In: ENCONTRO IBERO-AMERICNO DE JOVENS MUSICÓLOGOS, 2., 2014, Porto. *Actas…* Porto: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2014d. p. 211-217. Disponível em: < http://www.musicologiacriativa.com>. Acesso em 20 dez. 2014.

_____. Órgão-monumento no catolicismo belle époque. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 13., 2013, Goiânia. *Anais...* Goiânia: EMAC-UFG, 2013b. p.28-30.

_____. Palestrina no Século XX: o mito restaurador a serviço do Ultramontanismo. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais…* Florianópolis: ANPPOM, 2010b. p.893-898.

_____. Superando Dualidades: Possibilidades de diversificação do repertório litúrgico católico na atualidade com o auxílio da Educação Musical. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 8., 2012, São Paulo. *Anais…* São Paulo: ABEM, 2012c. p.351-359.

_____. Reinterpretando o Concílio Vaticano II: impactos da Hermenêutica da Continuidade na música litúrgica católica do presente. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.2, 2013c. p. 52-66.

_____. Trajetórias da representação do profano em música em dois sistemas religiosos cristãos durante o século XX. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: ANPPOM, 2015d.8p.

DUFFY, Eamon. *Santos e pecadores*: história dos papas. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

DUGAN, C. N., STRONG, Tracy B. Music, Politics, Theater, and Representation in Rousseau. In: RILEY, Patrick. *The Cambridge Companion to Rousseau*. New York: Cambridge University Press, 2001. p.329-364.

DUPRAT, Régis. Música e mito: barroco no período colonial. *ARTEunesp*, São Paulo, Instituto de Artes, v.6, Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1990. p.61-67.

_____. São Paulo. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press 2007-2010. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em 26 abr. 2010.

DREHER, Martin N. *A Igreja Latino-americana no contexto mundial*. 3.ed. São Leopoldo: Sinodal, 2007. (Coleção História da Igreja, v.4).

EBERLE, Soraya Heinrich. Ensaio como espaço de formação: uma riqueza a ser descoberta. In: EWALD, Werner. *Música e Igreja*: Reflexões para uma prática milenar. São Leopoldo: Sinodal / Conselho Nacional de Música da IECLB; Porto Alegre: Coordenadoria de Música da IECLB, 2010. p.95-125.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Obra Aberta*: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELLERY, Maria Angelica Rodrigues. *As Cantigas das Beatas do Juazeiro do Norte-CE*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

ENOUT, Dom João Evangelista (osb). A constituição litúrgica do Vaticano II, culminância do movimento de restauração litúrgica. In: BARAÚNA, Frei Guilherme, ofm (ed.). *A sagrada liturgia renovada pelo Concílio*. Petrópolis: Vozes, 1964. p. 169-202.

ENTREVISTA COM REGINALDO VELOSO. “Erguei-vos, Senhor”: Entrevista com Reginaldo Veloso. [2015]. 9p. Disponível em: <http://mac.org.br/wp-content/uploads/2015/06/ENTREVISTA-COM-REGINALDO-VELOSO-Erguei-vos-Senhor.pdf>. Acesso em 21 out. 2015.

ESTEPHAN, Sérgio. Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) e a Era do Rádio no Brasil. *Projeto História*, São Paulo, n.43, dez., p.161-183, 2011.

ESTEVES, Cláudio Antonio. *A obra vocal “de capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.

EVOLUÇÃO. *A illustração brasileira*, Rio de Janeiro, n.18, 15 fev., p.44-45, 1910.

FARIAS, Damião Dudeque de. *Em defesa da ordem:* aspectos da práxis conservadora católica

no meio operário em São Paulo (1930-1945). São Paulo: Hucitec; História Social, USP, 1998.

FAUSTINO, Evandro. *O renitente catolicismo popular*. v.1. 1996a. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____._____. v.2. 1996b. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FEITOSA, Marco Antonio Feitosa. *A Música litúrgica brasileira pós-Concílio Vaticano II*: uma abordagem composicional. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

FELLERER, K. G.. Church Music and the Council of Trent. Trad. Moses Hadas. In: *The Musical Quaterly*. v. 39. n. 4. oct. [Oxford]: Oxford University Press, 1953. p.576-594. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/739857>. Acesso em 20 jan. 2010.

FERRETTI, Sergio F. *Preconceitos e proibições contra religiões e festas populares no Maranhão*. Trabalho apresentado no GT Religião Afro-brasileira e Kardecismo no IX Simpósio anual da Associação Brasileira de História das Religiões em Viçosa, MG. 2007. 10 p. Disponível em: <http://www.gpmina.ufma.br/arquivos/Preconceitos.pdf>. Acesso em 15 ago. 2015.

FERNANDES, Ângelo José. *Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca*: aspectos interpretativos. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

FERNANDES, Rubem César. Os vários sistemas religiosos em face do impacto da modernidade. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. *O impacto da modernidade sobre a religião*. São Paulo: Loyola, 1992. p.253-272. (Coleção Seminários Especiais Centro João XXIII. v.6).

FESTIVAL D'ARTE. *A Palavra*: Órgão dos interesses da Sociedade e da Familia, Belém, a.20, n.1836, p.1, 29 ago., 1929. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

FÉTIS, François-Joseph. *Manual dos compositores, directores de musica, chefes de orchestra e de banda militar* (ou): Tratado methodico de harmonia, dos instrumentos, das vozes e tudo o que há relativo à composição, direcção e execução da musica. Lisboa: Imprensa na Praça de D. Pedro, 1853.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Catálogo de publicações de música sacra e religiosa brasileira* – Obras dos Séculos XVIII e XIX.1ª fase – dos primórdios até 1830. [200-]a Disponível em: <http://www.interkit.com.br/musicasacra/brevehistoria1fase.php>. Acesso em 12 abr. 2010.

_____. _____. Delimitação do objeto. [200-]b Disponível em: <http://www.interkit.com.br/musicasacra/oprojetodelimitacao.php>. Acesso em 2 out. 2010.

_____. Editar José Maurício Nunes Garcia. ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4., Juiz de Fora, 21-23 jul. 2000. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001. p.21-71.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem*: a prática coral numa perspectiva de educação musical. 1990. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FLORES, Kátia Maia. *Estrangeiros no Tocantins do século XIX*. Palmas: Nagô, 2013.

FOERSTER, Norbert Hans Christoph. Poder e Política na Congregação Cristã no Brasil: um Pentecostalismo na Contramão, *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, a.8, n.8, 2006. p.121-138. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/CienciasSociaiseReligiao/article/view/2296>. Acesso em 3 abr. 2014.

FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: EdUNESP, 2004.

FONSECA, Henriete Aparecida da. *A música popular da liturgia católica*. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

FONSECA, Joaquim (ofm). *Música ritual de exéquias*: uma proposta de inculturação. Belo Horizonte: O Lutador, 2010.

FONSECA, Joaquim (ofm), WEBER, José (svd). *A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015.

FRIES, Heinrich. *Teología fundamental*. Barcelona: Editorial Herder, 1987.

FORTESCUE, Adrian. Liturgy of the Mass. In: *The Catholic Encyclopedia*. s.d. do conteúdo digital. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/09790b.htm>. Acesso em 10 mar. 2011.

_____. *The Mass*: A Study of Roman Liturgy. Londres: Longmans, Green and Co., 1914.

FRAGOSO, J. Apontamentos para uma metodologia em História Social a partir de assentos paroquiais (Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII). In: FRAGOSO, J.; GUEDES, R.; SAMPAIO, A. C. J. *Arquivos paroquiais e história social na América Lusa, séculos XVII e XVIII*: métodos e técnicas de pesquisa na reinvenção de um corpus documental. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014. p.21-125.

FRANCESCHINI, Furio. Acompanhamento ao Canto Gregoriano. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1948a. p.84.

_____. *Análise do estudo de Chopin em dó sustenido menor para piano*: op. 25, n. 7. São Paulo: Departamento de Cultura, 1941.

_____. Ao Rei dos Reis o Rei dos Instrumentos: Em prol do órgão tradicional na Igreja. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1948b. p.63-64.

_____. _____ (cont.). In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.3,6,8,12. mar,jun,ago,dez. Petrópolis: Vozes, 1949. p.41-42; 101; 143-144; 221-222.

_____. Colocação do Órgão nas Igrejas. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*.

Ano VII. n.11. nov. Petrópolis: Vozes, 1947a. p.201-203.

_____. Composições em Ritmo Livre. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1948c. p.201-203.

_____. Contralto ou Tenor?. In: In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VII. n.2. fev. Petrópolis: Vozes, 1947b. p.27.

_____. Estudo Sobre os Modos: Modulações Modais-Tonais. Bimodalidade. parte 1. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VI. n.10,11,12. out,nov.dez. Petrópolis: Vozes, 1946. p.182-186; 213-216; 226-228.

_____. Numa Aldeia Paupérrima. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VII. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1947c.

_____. Por um canto sacro digno, artístico e universal. In: *O São Paulo*, São Paulo. n.957. 29 jun. a 5 jul., p.9, 1974.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio, FRANCESCHINI, José Luiz V. A. Furio Franceschini e a Música Sacra. In: BISPO, A. A. *Musices Aptatio*: collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis. Consociationis Internacionalis Musicae Sacrae (CIMS) Romae Publicationes. Revista anual. Roma: Urbania U. P., 1981.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio. *Comendador Maestro Fúrio Franceschini*: resumo biográfico e "curriculum vitae". São Paulo: Oficinas São José, 1966.

FREI FELICIANO TRIGUEIRO, O. F. M.: In Memoriam. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.9-10. set-out. Petrópolis: Vozes, 1955. p.144-146.

FREITAG, Léa V. Jubiläum von Furio Franceschini (1880-1980) der Restaurator der Kirchenmusik in São Paulo. In: BISPO, A. A. *Musices Aptatio*: collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis. Romae Publ. Roma: Urbania University, 1981.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. A música em Santo Agostinho. *Em pauta*, Porto Alegre, v.16, n.26, jan.-jun., p.19-35, 2005.

GABRIEL, Vitor. Patrimônio, inventário e herança: a posse de mestres de capela da Sé de São Paulo no Século XIX. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.125-137.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular: Estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX. *Revista Brasileira de História*. v.17.n.34. São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010>. Acesso em 29 abr. 2010.

GAILLARD, Pierre. Histoire de la légende palestrinienne. In : *Revue de Musicologie*. v. 57. n. 1e. Société Française de Musicologie, 1971. p.11-22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/927495>. Acesso em 12 jan. 2010.

GARCIA, Tânia Costa. Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 6., 2005, Buenos Aires. *Actas*... Buenos Aires: IASPM-AL, 2005. 11p. Disponível em: <www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf>.Acesso em 10 jun. 2014.

GAUDIUM PRESS BRASIL. *"A Igreja renova seu compromisso de opção pelos jovens feito em Puebla", afirma o arcebispo de Londrina*. 27 fev. 2013. Disponível em: <http://www.gaudiumpress.org/content/44385--ldquo-A-Igreja-renova-seu-compromisso-de-opcao-pelos-jovens-feito-em-Puebla-rdquo---afirma-o-arcebispo-de-Londrina#ixzz3skSdPeSD>. Acesso em 20 set. 2015.

GIGA, Idalete. *A propósito do Tra le Sollecitudini de Pio X*. [Évora]: Meloteca, 2009.

GMEINWIESER, Siegfried. Cecilian movement. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em 26 abr. 2010.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo*: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DOBEDEI, Vera. *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; PPG em Memória Social da Unirio, 2005. p.11-26.

GOODY, Jack. *Renascimentos*: um ou muitos?. São Paulo: EdUNESP, 2011.

GOTTRON, Adam. Língua Pátria no Culto Divino: Considerações sobre o novo Ritual. trad. Frei F. Trigueiro (ofm). In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XII. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1952. p.6-7.

GRACINO JUNIOR, Paulo. Religião e sistemas sociais: uma análise do panorama religioso mineiro a partir da teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. *Revista Nures*, a.7, n.18, p11-38, mai.-ago., 2011.

GREEN, Lucy. *Learning, teaching and musical identity*: voices across cultures. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2011.

GROUT, D. G., PALISCA, C. V., *História da Música Ocidental*. v. 1. 1. ed. 2. tir. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUERRERO JIMÉNEZ, Bernardo. Religión y Canción de Protesta en America Latina: un ensayo de interpretación. *Revista de Ciencias Sociales*, Iquique, Chile, n.4, p.55-64, 1994.

GUERRERO PÉREZ, Juan José. *La Canción Protesta Latinoamericana y la Teología de la Liberación*: estudio de género musical y análisis de vínculo sociopolítico y religioso (1968-2000). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005.

GUERRY, Monsenhor. *Doutrina social da Igreja*: sua actualidade, suas dimensões, sua irradiação. São Paulo: Herder, [196-].

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HANICZ, Teodoro. *Modernidade, religião e cultura*: o círculo de estudos bandeirantes e a restauração do catolicismo em Curitiba (1929-1959). 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

HAYBURN, Robert F. *Papal legislation on Sacred Music*. Collegeville; Minnesota: The Liturgical Press, [1979].

HAZAN, Marcelo Campos. A seção musical do arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: uma abordagem com ênfase em obras de compositores portugueses pertencentes ao acervo. V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p.136-154.

_____. *O acervo musical do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. [20--]. Disponível em: <http://acmerj.com.br/CMRJ_HIST.htm>. Acesso em 10 jun. 2014.

HERMAN, Arthur. *A idéia de decadência na história ocidental*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1999.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN [sic], Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3.ed. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.9-23.

HOONAERT, Eduardo et al. *História da Igreja no Brasil*: ensaio de interpretação a partir do povo. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

HUGHESDON, Reverend Mr. Harold. The Roman Rite Around the World. *Sacred Music*, Saint Paul, Minnesota (EUA), v.109, n.1, 1982. p.13-17. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/sm109-1.pdf>. Acesso em 2 jan. 2015.

IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931)*: A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral. v.1. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. A obra sacra de Henrique Oswald. *Brasiliana*: Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música. n. 11. mai. [Rio de Janeiro]: Biblioteca Nacional, ABM, 2002.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em Música. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 1998. Curitiba. *Anais.*… Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.

INAMA, G. B.; LESS, M. *La musica ecclesiastica secondo la voluntá della chiesa*: Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti. Trento: Strad. Tip. G. B. Monauni, Ed., 1892.

ISTO É Independente. *Por que Bento XVI espionou Padre Marcelo*: Alertado sobre a existência de missas-espetáculo, culto ao personalismo e vulgarização da liturgia, o Vaticano investigou durante anos o sacerdote mais famoso da América Latina, por temer um cisma dentro da Igreja Católica do País. Sessão Comportamento, Jornal Online: n.2341, 3 out. 2014. Disponível em: < http://www.istoe.com.br/reportagens/385599 _POR+QUE+BENTO+XVI+ESPIONOU+PADRE+MARCELO>. Acesso em 3 out. 2015.

JACINTO, Pierina Angélica Soratto. *Pobreza e alianças*: Análise das relações entre uma comunidade de vida e aliança no Espírito Santo e a cidade de São Paulo. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

JEPPESEN, Knud. *Counterpoint*: the polyphonic vocal style of the sixteenth century. trad. Glen Haydon. New York: Prentice-Hall, 1939.

JUAN PABLO II. *Memoria e identidad*: conversaciones al filo de los milenios. Edição eletrônica. s.l.: La esfera de los libros, 2005. Disponível em: < http://ebiblioteca.org/?/ver/87390 >. Acesso em 10 dez. 2013.

KLEIN, Otávio José. *A Campanha da Fraternidade no ar: Estudo da Campanha da Fraternidade de 1999, em três emissoras de rádio católicas, na Diocese de Passo Fundo – RS*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação Religiosa). Universidade Metodista de São Paulo

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KERR, Dorotéa. *Catálogo de Órgãos da cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, Hosmil, Fapesp, 2001.

_____. *Da atividade organística*: organistas, compositores e organeiros – Brasil. v.1. Tese (Livre-Docência). 2006. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

KOEPE, Frei Romano (ofm) (ed.). Livros, Revistas e Músicas. [Editorial]. In: KOEPE, R. *Música Sacra*. Ano XVI. n.1. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1956. p.31-32.

_____. _____. In: *Música Sacra*. Ano XVII. n.1. jan.-fev. Petrópolis: Vozes, 1957.

_____. Livros, Revistas e Músicas. In: KOEPE, R. *Música Sacra*. XVI. n.1-2. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1956. p.31-32.

_____. _____. KOEPE, R. *Música Sacra*. XVII. n.1. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1957. p.31-32.

_____. *Música Sacra*. XIII. n.1-2. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1953a.

_____. _____. Ano XIV. n.1. fev. Petrópolis: Vozes, 1954a.

_____. _____. Ano XIV. n.2. abr. Petrópolis: Vozes, 1954b.

_____. _____. Ano XIV. n.6. nov. dez. Petrópolis: Vozes, 1954c.

KUNZLER, Caroline de Morais. A Teoria dos Sistemas de Niklas Luhmann. *Estudos de Sociologia*. n. 16. São Paulo: FCLAR/UNESP, 2004. p.123-136. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/soc/revista/frame_anita.htm?id=soc>. Acesso em 3 out. 2009.

LACHNITT, Georg. Die Musik in der heutigen Missionsarbeit bei den Xavante. In: BISPO, A. A. (ed.) *Musices Aptatio*: Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens IV. Liber Annuarius 2000/2001. Roma: Consociationis Internationalis Musicae Sacrae Publicationes (Romae); Siegburg: Franz Schmitt, 2002.

_____ (coord.). *Wadzadawa'a'a na Danhipai'wai ma*: Cantemos ao Senhor. 4.ed. experimental ampliada. Campo Grand: Missão Salesiana de Mato Grosso, Universidade Católica dom Bosco, 2014.

LACHNITT, Georg. HEIDE, Adalberto; PRIOD, Vitória (coord.). *Wadzadawa'a'a na Danhipai'wai ma*: Cantemos ao Senhor. Campo Grande - MS: Editora UCDB, 1986.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 1991.

LANG, Paul Henry. Musicology and Related Disciplines. In: BROOK, B. S. et al. *Perspectives in Musicology*. Reprint. New York: Dragon Press, 1985.

LANG, Uwe Michael. Perché è in crisi la musica sacra, *L'osservatore Romano*: Unicuique Sum Non Praevalebunt, Roma, Ano 41. 6 out. 2010. Cultura. Disponível em: <http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/2010/230q04b1.html>. Acesso em 15 fev. 2011.

LEAVER, Robin A. What Is Liturgical Music. In: LEAVER, Robin A. ZIMMERMANN, Joyce Ann, C.PP.S. (Ed.). *Liturgy and Music*: Lifetime Learning. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1998. p.211-219.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LESSA, Angélica Giovanini Micheletti. *Missa Ferial de Osvaldo Lacerda*: Uma análise interpretativa. Dissertação (Mestrado em Música). 2007. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, [1978].

LOPES, Guilherme. Sob tratamento: Padre Pinto, que escandalizou a Igreja Católica com excessos de liberdade, está internado. *JF*: Jornal da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. 10.ed. [20--]. Disponível em: <http://www.jornaldafacom.ufba.br/jornaldafacom2/E10/Rep/poanda.html>. Acesso em 02 out. 2015.

LUHMANN, Niklas. *El Derecho de la Sociedad*. formatação eletrônica: João Protásio Farias Domingues de Vargas e Marjorie Corrêa Marona. Título original: Das Rech der Gesellschaft. versão 5.0. s.l.: 2003. Disponível em <http://bibliotecasociologia.blogspot.com/2008/04/el-derecho-de-la-sociedad-niklas.html>. Acesso em 20 jun. 2008.

_____. *Organización y decisión: autopoiesis, acción y entendimiento comunicativo*. Rubí (Barcelona): Anthropos; México: Universidad Iberoamericana; Santiago de Chile:

instituto de Sociologia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

_____. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa*: Música e Iluminismo no Brasil colonial. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MAMMI, Lorenzo. A Notação Gregoriana: Gênese e Significado. In: *Revista Musica*. v.9-10. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999. p.21-51.

MARCHI, Euclides. *A Igreja e a Questão Social*: o Discurso e a práxis do Catolicismo no Brasil (1850-1915). 1989. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARCO, Tomás. *Spanish Music in the Twentieth Century*. Harvard: Harvard College, 1993.

MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MARQUES, Francisca Helena. *"Festa da Boa Morte" e glória*: ritual, música e performance. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARSHALL, Robert L. The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns. *Journal of the American Musicological Society*. v. 16, n. 3. autumn. California: University of California Press (on behalf of the American Musicological Society),1963. p.347-372. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/829827>. Acesso em 12 jan. 2010.

MARTINS, José de Souza. Mudar para manter. *Estadão*, online, Caderno Geral, 16. fev., 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,mudar-para-manter,997750>. Acesso em 10 fev. 2014.

MATOS, Valéria. A música sacra religiosa brasileira da segunda metade do século XIX: os compositores Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais…* Rio de Janeiro: SIMPOM, 2012. p.1699-1705.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção*: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes. v.1. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

MCKINNON, James W. [et al.]. Mass. In : *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press 2007-2010. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em 26 abr. 2010.

MELO, Edésio Lara. *A Música da Semana Santa em Quatro Cidades da Região do Campo das Vertentes*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. *As Marchas Fúnebres e sua contribuição para o processo de tradicionalização das manifestações religiosas e culturais em Minas Gerais*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. *O gospel é pop*: música e religião na cultura pós-moderna. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

MENEZES, Mons. Geraldo. Um alerta do Pe. Zezinho à jovem guarda. In: *Voz de Nazaré*, Belém. 28 mai. 1978. Localização: Arquivo da Arquidiocese de Belém.

MINAMI, Edison. Bispos no Brasil (1930-1970) – apontamentos iniciais. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 21., 2012, São Paulo. *Anais*... São Paulo: ANPUH, 2012. p.1-15.

MINISTÉRIO FÉ E POLÍTICA. *RCC Brasil – Portal Oficial*: Ministério fé e política. 2011. Disponível em: <http://rccbrasil.org.br/institucional/fe-e-politica.html>. Acesso em 10 dez. 2013.

MIRANDA, Júlia. *Carisma, sociedade e política*: novas linguagens do religioso e do político. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1999. (Coleção Antropologia da Política).

MOCQUEREAU, Dom André. *Le nombre musical grégorien*: a study of gregorian musical rhythm. trad. Aileen Tone. v.1. Tournai: Society of St. John teh Evangelist, Desclée & Co., 1932. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/mocq-web.pdf>. Acesso em 27 out. 2014.

MOHANA, João. *A grande música do Maranhão*. 2.ed. rev. aum. São Luís: SECMA, 1995.

MONACHUS. Ordinarium Missae – VIII Kyrie. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.12, n.5, fev. Petrópolis: Vozes, 1952. p.22-24.

MONSENHOR LICINIO REFICE: in memoriam. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.14, n.5., out. Petrópolis: Vozes, 1954. p.129-131.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, n.20, a.7, out, 1992. p.90-112.

MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia M (org.). *Historia da vida privada no Brasil*: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.64-175. (Coleção Historia da vida privada no Brasil, v.4).

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música*: canção popular e conhecimento histórico. In: Revista Brasileira de História. v. 20. n. 39. São Paulo: IHGB, 2000.

_____, MACHADO, Cacá. Música em conserva. *Revista Auditório*, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011, p.160-183. Disponível em: <http://www.auditorioibirapuera.com.br/wp-content/uploads/2011/08/Revista_Auditorio.pdf>. Acesso em 7 nov. 2013.

MORAES, Maria Blassioli. *A Ação Social Católica e a Luta Operária*: a experiência dos jovens operários católicos em Santo André (1954-1964). 1989. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MORAES, Nilson Alves de. Memória social: solidariedade orgânica e disputa de sentidos. In: GONDAR, Jô; DOBEDEI, Vera. *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; PPG em Memória Social da Unirio, 2005. p.89-104.

MORAES, Sibele de. *O episcopado de D. Carlos Luiz D'Amour em Cuiabá – MT (1878-1921)*. Cuiabá, EdUFMT, 2009.

MORTARI, Ana Maria Lisbôa. *O Frei cantor José de Guadalupe Mojica em São Paulo*. 2008. Disponível em: <http://www.saopaulominhacidade.com.br/historia/ver/2168/O%2BFrei%2Bcantor%2BJose%2Bde%2BGuadalupe%2BMojica%2Bem%2BSao%2BPaulo/pagina/2>. Acesso em 10 mai. 2015.

MOURA, Mons. Luiz Gonzaga. *Apologia do Cantochão Gregoriano*. s.l.: s.n, [1934].

MOURA, Odilão, osb. *As idéias católicas no Brasil*: Direções no pensamento católico do Brasil no século XX. São Paulo: Convívio, 1978.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA. *Missa*. Informações relativas ao CD *Missa*. [2001?]. Disponível em: <http://www.mmmariana.com.br/cd2_paginas/missa.htm>. Acesso em 05 mar. 2011.

MUSICA ECCLESIASTICA: Publicação mensal de música para uso da igreja católica, São Paulo, a.1, n.7, jul., 1936a. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

_____. _____, a.1, n.8, ago., 1936b. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

_____. _____, a.1, n.11-12, nov.-dez, 1936c. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

MUSICA SACRA, *O Mensageiro*: Orgam das Associações Catholicas da Diocese de Campinas, Campinas-SP, a.6, n.266, p.3, 28 jun., 1914. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

MÚSICA SACRA NA INAUGURAÇÃO DA NOVA CATEDRAL DE SÃO PAULO. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XIV. n. 2. abr. Petrópolis: Vozes, 1954. p.54.

MUSICAS SACRAS. In: *O Correio do Povo*, Florianópolis. n.38. 20 fev. 1904. p.1, col.6.

NAVARRO R., Juan. Obriga em Consciencia o Motu Próprio do B. Pio X Sobre a Música Sacra?. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.14. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1954. p.4-9.

NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: SIMPÓSIO

LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., jan. 1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-163.

_____. Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo. *Piracema*, Rio de Janeiro, a.1, n.1, p.136-145, 1993.

NEVES, Rômulo Figueira. A teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann: entrevista com Marcelo Neves. *Plural*, Sociologia, USP, São Paulo, v.11, 2.sem. 2004. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/ds/plural/edicoes/11/entrevista_2_Plural_11.pdf>. Acesso em 2 fev. 2012.

NINA, Leonice Maria Bentes. *As bandas de música na construção de saberes de formação e atuação de um professor de música em Santarém-PA*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Departamento de História da PUC-SP, n.10, p.7-28, dez. 1993.

NUNES, Joaquim de Siqueira. *Vida, ações e reações dos papas*: de São Pedro a Bento XVI. 1.ed. rev. São Paulo: BDG, 2007.

O CORAL POLIFÔNICO E SUA PARTICIPAÇÃO NO IV CENTENÁRIO. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XIV. n. 2. abr. Petrópolis: Vozes, 1954. p.54.

ODE, Ana Maria Galdini Raimundo. Passado e presente na psicopatologia da paranóia. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v.12, n.4, p.759-765, dez., 2009.

O'DONOVAN, Oliver M. T. Law, Moderation and Forgiveness. In: STUMPF, Christph; ZABOROWSKI, Holger. *Church as Politeia*: The political self-understanding of Christianity. Berlin; New York: Walter de Gruyer, 2004. p.1-11.

O EFFEITO DA MUSICA SOBRE OS ANIMAIS. *A illustração brasileira*, Rio de Janeiro, n.67, 1º mar., p.67-68, 1910.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Os “Pequenos cantores de São Domingos”. 29 set. 1955. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.11-12. nov. dez. Petrópolis: Vozes, 1955. p.184.

O INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA. *A illustração brasileira*, Rio de Janeiro, n.15, 1º jan., p.272-273, 1910.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de. Estruturas da Igreja e conflitos religiosos. In: SANCHIS, Pierre (org.). *Catolicismo: modernidade e tradição*. São Paulo: Loyola; Grupo de Estudos do Catolicismo do ISER, 1992. p.41-66.

OLIVEIRA, Dom Plácido de (osb). Ó Órgão ao serviço da Igreja: Órgãos eletrônicos e harmônios. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1955. p.140-142.

OLIVEIRA, Maria Goretti. *O espírito do som: música e religião em grupos de renovação carismática católica e igrejas pentecostais em Itaboraí (Rio de Janeiro)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Maria de Fátima. *Um Porto no Sertão*: cultura e cotidiano em Porto Nacional 1880/1910. 1997. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

ORIOLA VELLÓ, Frederic. Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936). In: *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*. n. 25. Zaragoza, Diput. Prov. de Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010. p.89-108. Disponível em: <ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/06oriola.pdf>. Acesso em 12 out. 2010.

ORLANDI, Eni P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. 2.ed. Campinas: Pontes Editores, 2007. p.59-67.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*: umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. 9.reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSÓRIO, César. Festival de Missas em São Paulo. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.1-1. jan.-fev. Petrópolis: Vozes, 1955. p.21-22.

OS PEQUENOS CANTORES DA CRUZ DE MADEIRA. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.8. set. Petrópolis: Vozes, 1948. p.177-180.

OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint*: From Josquin to Stravinski. New York: Schirmer Books, 1992.

PELO INTERIOR, *A Palavra*: Órgão dos interesses da Sociedade e da Familia, Belém, a.13, n.1142, p.2, 7 set., 1922. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

PEREIRA, Paulo da Silva. *Projeto político e estratégias de educação da igreja católica no Brasil e na América Latina (1968-1985)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá.

PEREIRA, Sandro. *A saga do herói e o esvaziamento de Cristo*: análise de Filipenses 2,5-11. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Faculdade de Humanidades e Direito, Universidade Metodista de São Paulo.

PERTÍNEZ, Dom Joaquín. *História da Diocese de Rio Branco (1878-2000)*. Rio Branco: Diocese de Rio Branco, 2010.

PIANA, Marivone. *Música e movimentos sociais*: as marcas da sociologia religiosa no MST. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia Política). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. Música e movimentos sociais: perspectivas iniciais de análise. In: SEMINÁRIO NACIONAL MOVIMENTOS SOCIAIS, PARTICIPAÇÃO E DEMOCRACIA, 2., 2007,

Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: Núcleo de Pesquisa em Movimentos Sociais, 2007. p.502-513.

PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. *O Brasil republicano*. 4.ed. v.11. economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

PINHEIRO, Andrade. Igreja e Civilização, *A Palavra*: Órgão dos interesses da Sociedade e da Familia, Belém, a.20, n.8160, p.1, 12 set., 1945. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

PINHEIRO, Pe. Francisco. Conferências eclesiásticas. *Revista eclesiástica*: Órgão oficial da província eclesiástica da Bahia, Salvador, v.37, n.4, p.55-59, 1945.

PINTO, Júlio Pimentel. Todos os passados criados pela memória: Posfácio. In: LEIBING, Annette; BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle (org.). *Devorando o tempo*: Brasil, o país sem memória. São Paulo: Mandarim, 2001. p.293-300.

PINTO, Marshall Gaioso. Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, p.249-260, 2010.

PIO XII SALIENTA A IMPORTANCIA DO CINEMA NA SOCIEDADE MODERNA, *A Tribuna*: Semanário Católico, Campinas, a.46, n.2789, p.3, 2 jul., 1955. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

POLASTRE, Claudia Aparecida. *A música na cidade de São Paulo, 1765-1822*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PORTELLA, Rodrigo. Renovação Carismática Católica e política: Relações interferências e tensões. *Revista do Departamento de Teologia da PUC-RIO*, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, a.15, n.39, set.-dez., p.644-657, 2011.

POSCH, Frei Elmar (ofm). O Nascimento do "Pópule Meus" de Palestrina. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.1-2. jan.-fev.. Petrópolis: Vozes, 1955. p.31-32.

POTTMEYER, Hermann. Tradição. In: LATOURELLE, René; FISICHELLA, Rino. *Dicionário de teologia fundamental*. Petrópolis: Vozes; Aparecida: Santuário, 1994. p.1015-1023.

PÓVOAS, Lenine C. *História da cultura matogrossense*. Cuiabá: s.n., 1982.

PRANDI, Reginaldo. *Um sopro do Espírito*: a renovação conservadora do catolicismo carismático. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1997.

PREDMORE, Rev. George V. *Sacred Music and The Catholic Church*. rev. aum. Boston: McLaughlin & Reilly (reimpr. Kessinger Publishing), 1950.

QUADROS, Marcos Paulo dos Reis. O conservadorismo católico na política brasileira: considerações sobre as atividades da TFP ontem e hoje. *Estudos sociológicos*, Araraquara, v.18, n.34, p.193-208. jan.-jun.2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p.99-107, 2004.

QUEREAU, Quentin W. Aspects of Palestrina's Parody Procedure. *The Journal of Musicology*. v. 1. n. 2. abr. California: University of California Press, 1982. p.198-216. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/763596>. Acesso em 12 jan. 2010.

_____. Sixteenth-Century Parody: An Approach to Analysis. *Journal of the American Musicological Society*. v. 31. n. 3. autumn. California: University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1978. p.401-441. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831363>. Acesso em 28 jan. 2010.

RAMOS, Mons. *A missa dialogada*. *A Palavra*, Belém, a.37, n.2787, 4 abr., p.1, 1948. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

RASSEGNA GREGORIANA: Studi Liturgici e Pel Canto Sacro, Roma, a.6, n.9-10, set.-out., 1907. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

RECORDANDO BARTOLUCCI. Tradução de entrevista concedida por Domenico Bartolucci a Pucci Cipriani e Stefano Carusi para a revista Disputationes Theologicae. [2010]. Disponível em: <http://fratresinunum.com/2010/11/29/recordando-bartolucci/>. Acesso em 15 ago. 2013.

RECURSO DAS IRMANDADES MAÇONISADAS, *A Boa Nova*, Belém, a.4, n.36, 7 de mai., p.1, 1873.

RÊGO, Francisco de Moraes. *Arquivo Silencioso*. Oeiras: s.n., 2013.

REIS, Marcos Vinicius de Freitas. *Política e religião*: O envolvimento dos católicos carismáticos na política brasileira. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos.

REIS, Regina Augusta. *A Catedral de Porto Nacional*. Porto Nacional: Secretaria de Educação e Cultura, 1989.

REVEZ, Jorge. A comunidade de Taizé e o Concílio de Jovens (1970-79): uma abordagem ao impacto da experiência de Taizé na dinâmica religiosa portuguesa. *Lusitania Sacra*, s.l. [Portugal], v.2, n.16, 2004. p.247-272.

REVISTA ECLESIÁSTICA da Arquidiocese da Bahia e suas Sufraganeas: com aprovação dos respectivos ordinários, Salvador, a.37, n.11-12, nov.-dez., 1945. Localização: Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio de Andrade Veiga – Universidade Católica de Salvador.

REVISTA GREGORIANA: Escola Pio X do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, a.1, n.2, mar.-abr., 1954. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da

UNESP.

_____. _____, Rio de Janeiro, a.2, n.8, mar.-abr., 1955. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

_____. _____, Rio de Janeiro, a.10, n.1, jan.-fev., 1963a. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

_____. _____, Rio de Janeiro, a.10, n.4, jul.-ago., 1963b. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

_____. _____, Rio de Janeiro, a.10, n.5, set.-dez., 1963c. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

REVUE GRÉGORIENNE: Études de Chant Sacré et de Liturgie, Paris, a.4, n.1, jan.-fev., 1914. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

RHBJ: Histórico de Telenovelas Brasileiras. *Novelas da Rede Tupi*. 2011. Disponível em: <http://rhbjhistoria.blogspot.com.br/2011/03/historico-de-telenovelas-da-rede-tupi.html>. Acesso em 10 mar. 2014.

RIBEIRO, Mariângela. Música em Cena: a canção popular como forma de resistência política ou sucesso de mercado?. *Temáticas*, Campinas, v.19, n.37/38, p.179-200, jan.-dez. 2011.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A retórica do mito do progresso: 'Brasil, um país sem memória'. In: LEIBING, Annette; BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle (org.). *Devorando o tempo*: Brasil, o país sem memória. São Paulo: Mandarim, 2001. p.34-47.

ROCHA, Edilson. *Proposta para interpretação da Missa Grande de Antônio dos Santos Cunha*. 2005. Dissertação (Mestrado em Execução Musical) Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

ROCHA, Ewelter. *A sagrada obediência do cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela no Cariri*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

_____. *Vestígios do sagrado*: uma etnografia sobre formas e silêncios. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, Cátia Regina. *A Arquidiocese de São Paulo na gestão de D. Paulo Evaristo Arns (1970-1990).* 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, Jean Carlos. *Estado de Tocantins*: política e religião na construção do espaço de representação tocantinense. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2010.

RODRIGUES, Jocy. *Cantigas do povo de Deus*: os salmos na igreja de hoje. Petrópolis: Vozes, 1972.

RODRIGUES, Padre L. *Música Sacra*: História – Legislação. Porto: Edições Lopes da Silva, 1943.

ROMANO, Cristina Toledo. *Santa Cecília*: uma paróquia na confluência dos interesses da elite paulista e da Igreja Católica entre 1895 e 1920. 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ROMITA, Mons. Fiorenzo. A Proibição da Santa Sé de Introduzir nas Igrejas o Chamado "Órgão Hammond". In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1949a. p.161-167.

_____. _____. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1949b. p.181-186.

_____. O Instrumento "Hammond". In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.11. nov. Petrópolis: Vozes, 1949c. p.201-202.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicae Liturgicae*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. Bibliotheca "Ephemerides liturgicae", Sectio practica, v.2.

ROSA, José M. da Silva, SERRA, J. Paulo (org.). *Da fé na comunicação à comunicação da fé*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005.

ROSE, Irmã Marie (op). *Canto Gregoriano*: método de Solesmes. v.1. 3.ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1963. Coleção Pio X. v.5.

ROSENDAHL, Zeny. *Primeiro a obrigação, depois a devoção*: estratégias espaciais da Igreja Católica no Brasil de 1500 a 2005. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios sobre a história das ideias. São Paulo: EdUNESP, 2010.

ROPS, Daniel. Santa Missa: IX – Ofertório. *O Arquidiocesano*, Mariana. n.957, 23 ago., p.2, 1974. Localização: Laboratório de Pesquisas Históricas do ICHS/UFOP.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SALGADO, Douglas. *As memórias de João Gomes de Araújo*. São José dos Campos – SP: Somos, 2014.

SÁ JÚNIOR, Lucrécio Araújo de. Entre mitos e ritos: vozes enunciativas do latim popular. *Revista EntreLetras*. Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT, Araguama-TO, n.1, v.2. p.73-88, 2010. Disponível em: <http://www.uft.edu.br/pgletras/revista/capitulos/texto_4.pdf>. Acesso em 2 jan. 2014.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. Coleção Cultura Paraense, Série Theodoro Braga.

_____. *Música e músicos no Pará*. 2.ed. Belém: Microedição do autor, 2002.

SANTOS, Hélide Maria dos. *Catedral Eletrônica*: o uso da televisão nos rituais litúrgicos da

Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e da Renovação Carismática (RCC). 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Paulista.

SANTOS, Irinéia Maria Franco dos. *Luta e Perspectivas da Teologia da Libertação*: O caso da Comunidade São João Batista, Vila Rica, São Paulo: 1980-2000. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

[SANTOS, Mattathias Gomes dos]. *Os Jesuítas*: – no Brasil: – na história; – e o Breve do Papa Clemente XIV. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Publicidade, 1941.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva & teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHERER, Dom Irineu Roque. *Concílio Plenário na Igreja do Brasil*: A Igreja no Brasil de 1900 a 1945. São Paulo: Paulus, 2014.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. Música sacra (Boletim da Revista do Clero – Rio): os últimos documentos sobre música sacra. In: *"O Arquidiocesano"*, Mariana-MG. a.8, n.404. 11 jun. 1967. p.3-4.

_____. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da et al. *Brasil 1900-1910*. v.2. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980. BIBLIOTECA NACIONAL, COLEÇÃO RODOLFO GARCIA.

SCHULER, Msgr. Richard J. A Chronicle of the Reform: Catholic Music in the 20th Century In: SKERIS, Robert A. (ed.). *Cum Angelis Canere*: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler. St. Paul, MN: Catholic Church Music Associates, 1990. p. 349-419. Disponível em: <http://www.sinfonia-sacra.de/uploads /1/2/8/3/12837883/chron.pdf>. Acesso em 2 jan. 2015.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração". In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.29-48.

SECCO, Antonio Luiz de Souza Henriques. *Manual historico de direito romano, distribuido em tres partes e seguido de um capitulo addicional á cerca do seu destino entre nós*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1848.

SEMANA SANTA NA CATEDRAL DE CAMPINAS, *O Mensageiro*: Orgam das Associações Catholicas da Diocese de Campinas, Campinas, a.5, n.255, 9 abr., p.3, 1914.

SEMPRE OS MESMOS, *A Boa Nova*, Belém, a.4, n.4, 11 jan., p.1, 1873.

SENA, Luzia Maria de Oliveira. *Dançando para Deus*: música e dança a serviço da fé nas cristotecas católicas. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SERRA, Humberto de Oliveira. *Banda Musical Oliveira Filho*: sua história. Vitória: Departamento Estadual de Cultura: 1989. Coleção Memórias, n.1: Conceição da Barra.

SERRA, Rita. *Darwin, a Evolução e o Progresso*: In: DARWIN, DARWINISMOS E EVOLUÇÃO (1859-2009), 2009, Coimbra. Texto em português não-publicado. 6p. [2009]. Disponível em: <www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/encontros/355_serra-osiris-ces.pdf>. Acesso em 15 jul. 2014.

SERGL, Marcos Júlio. *Ópera e Música Sacra em Itu*. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SESBOÜÉ, Bernard. *O magistério em questão*: autoridade, verdade e liberdade na Igreja. Petrópolis: Vozes, 2004.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 21.ed. rev. ampl. São Paulo: Cortez, 2000.

SIGRIST, José Luiz. *A JUC no Brasil*: evolução e impasse de uma ideologia. São Paulo: Cortez; Editora UNIMEP, 1982.

SILVA, Mons. Apio. Circular n.2. *Revista eclesiástica*: Órgão oficial da província eclesiástica da Bahia, Salvador, v.37, n.4, p.44, 1945.

SILVA, Thiago Santos da. *Música sacra de Francisco Braga*: história e análise interpretativa do Te Deum Alternado (1904). 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA SOBRINHO, Paulo Martins. *O Outro lado da música sacra, sua relação com elementos seculares*. 1997 (Dissertação, Mestrado em Música). Conservatório Brasileiro de Música.

SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *A Jóia do Canto Gregoriano*: manual para cantores e organistas (op.60). 2.ed. aum. Rio de Janeiro: Santa Cecilia, 1950.

_____. *Dicionário Musical*: Pelo mundo do Som. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1947.

_____. Música Prohibida? Porque?. _____ (ed.). *Música Sacra*. Ano VI. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, p.84-85, 1946.

_____. *Música Sacra*. Ano VIII. n.7. jul. Petrópolis: Vozes, 1948.

_____. _____. Ano XII. n.5,6. mai. jun.. Petrópolis: Vozes, 1952.

SOARES, José Carlos de Macedo. A história dos Congressos Eucarísticos e o Papa Leão XIII. *Separata da Revista do Instituto Heráldico Genealógico*. n. 9. São Paulo: Imprensa Oficial, 1945.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da Música Nova*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Modelos Pré-Composicionais nas canções de Oswaldo de Souza. *Ictus*, v. 5. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2004. p.29-44. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/48/91>. Acesso em 27 mai. 2010.

_____. *Modelos Pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*. 2003. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia.

_____. Tríduos e novenas em Salvador: aspectos diacrônicos nessa prática musical. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2., 2004, Salvador. *Anais.*.. Salvador: Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2004. 13p.

SOUZA, André Ricardo de. *Igreja In Concert*: Padres Cantores, Mídia e Marketing. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

SOUZA, Antonio Alvimar. *A Igreja entrou renovadamente na festa*: Igreja e carisma no sertão de Minas Gerais. 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SOUZA, Eliane Castro de. *A Apropriação de uma Tradição*: um estudo sobre o Festival de Música Folclórica de Santa Rosa do Tocantins/TO. 2005. (Dissertação: Mestrado profissional em Gestão de Patrimônio Cultural). Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia, Universidade Católica de Goiás.

SOUZA, Joaquim Fonseca de. *Música litúrgica e inculturação*: Análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada no Nordeste Brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório do tríduo pascal do compositor Geraldo Leite Bastos. 2008. Dissertação (Mestrado em Teologia Dogmática) – Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, Centro Universitário Assunção.

SOUZA, José Geraldo de. *Folcmúsica e liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1966. Coleção Música Sacra, n.1.

SOUZA, [José Ferreira] Marnoco e. *História das instituições do direito romano, peninsular e português*. 3.ed. Coimbra: Typographia França Amado, 1901.

SUPPLEMENTO DE MODA d' *A illustração brasileira*, Rio de Janeiro, n.17, 1º fev., 1f. 1910.

STEUERNAGEL, Márcio. *Ad vigiliam et missam paschalem*: estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã no século XXI. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná.

TEIXEIRA, Clotildes Avellar. Marchinhas e retretas: história das corporações musicais civis de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TEPEDINO, Ana Maria. De Medellín a Aparecida: marcos, trajetórias, perspetiva da Igreja Latino-americana. *Atualidade Teológica*, Rio de Janeiro, Revista do Depto. de Teologia da PUC-Rio, a.14, n.36, set.-dez., 2010. p.376-394.

TESORO-SACRO-MUSICAL (Revista). "Hamond Organ Company" ou "Hamond Instrument Company"?. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1949. p.94-95.

THE WHITE LIST OF THE SOCIETY OF ST. GREGORY OF AMERICA: with a selection of Papal Documents and other information pertaining to Catholic Church Music. New York: Society of St. Gregory of America, 1954.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

TOLEDO, Vastí Atique Ferraz de Toledo. *Missa em Dó Menor de Henrique Oswald para coro, órgão e orquestra de cordas*: um estudo analítico e interpretativo a partir dos parâmetros da música sacra do romantismo. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

TORRELL, Jean-Pierre. Novas correntes de teologia fundamental no período pós-conciliar. In: LATOURELLE, René; O'COLLINS, Gerald (org.). *Problemas e perspectivas de teologia fundamental*. São Paulo: Loyola, 1993. p.15-29.

TÔRRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil*: a Igreja e a Sociedade Brasileira. São Paulo: Grijalbo, 1968.

TOUZÉ, Maurice. *Précis de Musique Intégrale*: La mélodie : ses lois, son evolution. v.1. Paris : H. Hérelle & Co, [1923].

TRINDADE, J. B. O patrimônio musical do Brasil: os acervos arquivísticos. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., jul. 2004. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.248-257.

"TWIST" NA IGREJA?. *Revista Gregoriana*. Edição portuguesa da Revue Grégorienne de Solesmes. Órgão do Instituto Pio X do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n.10, v.1., jan.-fev., p.39-42, 1963.

UMA ENTREVISTA COM O MAESTRO FURIO FRANCESCHINI. [Editorial]. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm) (ed.). *Música Sacra*. Ano II. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1942. p.161-162.

UNIVERSA LAUS: Groupe International d'études pour le chant et la musique dans la liturgie, Suisse, n.1, 1967. Localização: Acervo Furio Franceschini – Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

UOL. *Vaticano investigou Padre Marcelo por quase dez anos*. *Agora*, São Paulo, Mundo, 1º out., 2014. Disponível em: <http://www.agora.uol.com.br/mundo/2014/10/1525204-vaticano-investigou-padre-marcelo-por-quase-dez-anos.shtml>. Acesso em 10 jan. 2015.

VALENÇA, P. Manuel. Órgãos de Tubos e Órgãos Eletrônicos. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano X. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1950. p.81-82.

VALOIS, Jean de. *El canto gregoriano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

VAN POPPEL, P. Balduinus. *Cours élémentaire et pratique de plain-chant grégorien*. Westmalle: Imprimerie Cistercienne, 1949. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/cours-elementaire-et-pratique-de-plain-chant.pdf>. Acesso em 27 out. 2014.

VÁRIAS. Disco com hino eucarístico; Hinos religiosos; Frutos abençoados. O sr. Itiberê Cunha...; Troca de cartas. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*, a.2, n.11, nov., Petrópolis: Vozes, 1942. p.134-136.

_____. Villa Lobos; Hosana; A "Criação" de Haydn no Congresso Eucarístico; Os Pequenos

Cantores da Cruz de Madeira. In: _____. _____, a.8, n.9, set., Petrópolis: Vozes, 1948. p.176-180.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Eletrônica de Musicologia* – REM. v. 5. n. 1. jun. 2000. Curitiba: Departamento de Artes da UFPR, 2000. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv5.1/vol5-1/rio.htm>. Acesso em 20 set. 2010.

VIEGAS, Aluisio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., jan. 1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.110-130.

VIEIRA, Frei Dilermano M. Ramos (OSM). *Os Servos de Maria no Brasil*. s.n.: São José dos Campos, 2009.

VIOLÕES E BANDOLINS NA PROCISSÃO: Retrato eloquente. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.1. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1941. p.196.

VILELA, Ivan. Nada Ficou Como Antes. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.14-27, 2010.

WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX*: A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861). São Paulo: Ática, 1987. Coleção Ensaios – 120.

_____. Os primórdios do ultramontanismo em São Paulo (1851-1906): perspectivas de pesquisa. In: REUNIÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE PESQUISA HISTÓRICA, 4., 1985, São Paulo. *Anais*... São Paulo: Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica, 1985.

WHITAKER, Dulce Consuelo Andreatta. A desinvenção da Tradição: esquecimento e memória na História do Brasil - Ensaio de Interpretação Sociológica. In: WHITAKER, Dulce Consuelo Andreatta; FIAMENGUE, Elis Cristina; VELÔSO, Thelma Maria Grisi. *Ideologia e Esquecimento*: aspectos negados da memória social brasileira. Organizadoras: Letras à Margem, 2010. p.47-68.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*: República - da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.49-130. (Coleção História da vida privada no Brasil, v.3).

ZANANDRÉA, Rene Antonio. *O canto e a música no contexto ritual da liturgia na igreja católica*: desafios para a formação de agentes na diocese de Vacaria / RS. 2009. Dissertação (Mestrado em Teologia). Escola Superior de Teologia.

ZANOTTO, Gizele. Os arautos do evangelho no espectro católico contemporâneo. Revista *Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano IV, n. 10, p.279-298, mai. 2011. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf9/13.pdf>. Acesso em 15 out. 2013.

_____. *Tradição, família e propriedade (TFP)*: as idiossincrasias de um movimento católico (1960-1995). 2007. Tese (Doutorado em História) – CFCH, UDESC.

ZAPP, Hartmut. Tradições de ordem jurídica da Igreja e o Código Revisado. In: PROVOST, J.; GREEN, T.; ZAPP, H. *A revisão do direito canônico*: uma oportunidade perdida?. [Petrópolis]: Vozes, [1981]. p.98-106.

FONTES PRIMÁRIAS, GRAVAÇÕES E PARTITURAS

1 FONTES TEXTUAIS MANUSCRITAS, LETRAS DE CANTOS PUBLICADAS, DATILOGRAFADAS, CATÁLOGOS E INVENTÁRIOS, MICROFILMES, DOCUMENTOS DISPONÍVEIS NA INTERNET E PUBLICADOS

ACI DIGITAL. *Conclusões da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano*. Capitulo II: Opção Preferencial Pelos Jovens. Documentos da conferência episcopal de Puebla. 1979. Disponível em: <http://www.acidigital.com/Documentos/Puebla%2018.htm>. Acesso em 10 ago. 2015.

ANNUS QUI HUNC – Indice generale – IntraText CT. Disponível em: <http://www.intratext.com/IXT/ITA0227/>. Acesso em 28 jan. 2009.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO. Acervo João Mohana: partituras. São Luís: SECMA, 1997.

BIASON, Mary Angela. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange / Museu da Inconfidência de Ouro Preto. v.3: compositores anônimos. Belo Horizonte: EdUFMG, 1991.

CARTA ENCÍCLICA MUSICAE SACRAE, sobre a Música Sacra, 25 de dezembro de 1955, Papa Pio XII. 1955. Disponível em: < http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_po.html>. Acesso em 9 set. 2011.

CARTA ENCÍCLICA MYSTICI CORPORIS, O corpo místico de Jesus Cristo, 29 de junho de 1943, Papa Pio XII. Texto em português. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_29061943_mystici-corporis-christi.html>. Acesso em 18 dez. 2014.

CARTA ENCÍCLICA RERUM NOVARUM, sobre a condição dos operários, 15 de maio de 1891, Papa Leão XIII. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum_po.html>. Acesso em 9 set. 2011.

CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA. Secretariado Nacional de Liturgia. Serviço Nacional de Música Sacra. *A música sacra nos documentos da Igreja*. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2006.

CNBB – Conferência nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil*: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica da Igreja de Deus que está no Brasil. 1998. Disponível em: < http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em 9 set. 2011.

_____. Comissão Episcopal de Pastoral, Linha 4 – Liturgia. Setor de Música Sacra. Pesquisa

de música sacra no Brasil. *Comunicado Mensal da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil*, Rio de Janeiro, n.242, nov., 1972. p.37-54.

_____. Setor "Música litúrgica". *Canto e música na liturgia pós-Concílio Vaticano II*: princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos. [2004]. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/343-principios-da-musica-liturgica.>. Acesso em 9 set. 2011.

_____. Setor "Música litúrgica". *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em 9 set. 2011.

CONCILIUM PLENARIUM BRASILIENSE *in urbe S. Sebastiani Fluminis Januarii Anno Domini MDCCCCXXXIX celebratum*. Petropolis: Vozes, [1940].

DE RITIBUS SERVANDIS IN CANTU MISSAE (1961). Traduzido. s.l. 1961. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/musicrubrics_ef.pdf>. Acesso em 3 jan. 2015.

DEUS CONOSCO: Semanário Religioso-Litúrgico / Participação ativa das comunidades paroquiais no sacrifício da missa. 27 out, 30º domingo comum. São Paulo: Editora Santuário, 1974. Localização: Arquivo Arquidiocesano de Manaus.

DIVINI CULTUS SANCTITATEM. *Divini cultus sanctitatem (1928), do Papa Pio XI*. 1928. Disponibilizada em 6 mar. 2011. Disponível em: <http://divinicultussanctitatem.blogspot.com.br/2011/03/divini-cultus-sanctitatem-1928-do-papa.html>. Acesso em 3 out. 2011.

DOCUMENTOS del Concilio de Trento. *Decreto De observandis et evitandis in celebatione Missae*. 1562. Disponível em: <http://multimedios.org/docs/d000436/>. Acesso em 28 jan. 2009.

DOCUMENTOS SOBRE A MÚSICA LITÚRGICA. São Paulo: Paulus, 2005. Coleção Documentos da Igreja. v.11.

FERREIRA, António José. *Bibliografia da música religiosa no século XX*. 5 set. 2007. Disponível em: <www.meloteca.com/musica-sacra-bibliografia.htm>. Acesso em 2 jan. 2014.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio. *Missa Festiva Natalícia – Furio Franceschini (1880-1996* [sic]*)*: Anotações analíticas indicando os temas gregorianos utilizados pelo autor na sua "Missa Festiva Natalícia". [São Paulo], 1981. 1 f. Cópia cedida pelo autor.

_____. Missa campal. [*Fac-símile*]. Anotações de Manoel Antonio Franceschini. 1 f. 1995. Cópia cedida pelo autor.

GUARNIERI, Camargo. *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. 7 nov. 1950. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/sonorabrasil/carta_aberta.html>. Acesso em 05 mai. 2011.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Anuário estatístico do Brasil – 1994*: Estatísticas Populacionais: Tabela 2.1. Rio de Janeiro: IBGE, 1994. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao/1994/populacao1994aeb_01.p

df>. Acesso em 10 mar. 2011.

_____. *Censo demográfico – 2000 – tabulação avançada*: Tabela 1.1.2. Rio de Janeiro, IBGE, 200-. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tabulacao_avancada/tabela_brasil.shtm>. Acesso em 10 mar. 2011.

_____. *Censo demográfico – 2010 – tabulação avançada*: Tabelas 1.41-1.4.13. Rio de Janeiro, IBGE, 201-. Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/Caracteristicas_Gerais_Religiao_Deficiencia/tab1_4.pdf>. Acesso em 10 dez. 2013.

_____. *Censo 2010: número de católicos cai e aumenta o de evangélicos, espíritas e sem religião*. Notícias. 29 jun 2012. Rio de Janeiro: IBGE – Comunicação social, 2012. Disponível em: <http://cod.ibge.gov.br/1HILB>. Acesso em 10 dez. 2013.

_____. *Tendências demográficas*: Uma Análise dos Resultados da Amostra do Censo Demográfico 2000. Rio de Janeiro: IBGE, 2004. Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica Socioeconômica, 13. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/tendencias.pdf>. Acesso em 10 mar. 2011.

ICOMOS – Conselho Internacional para Monumentos e Sítios. *Declaração de Québec*. 2008. Disponível em: <http://www.international.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf>. Acesso em 3 mai. 2015.

KOELLREUTTER, Hans J. *Réplica de H. J. Koellreutter*. 28 dez. 1950. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/sonorabrasil/replica.html >. Acesso em 05. mai. 2011.

MEDIATOR DEI – PO. Carta Encíclica do Papa Pio XII sobre a sagrada liturgia. 1947. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html>. Acesso em 2 out. 2009.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA. *20-26 Frutuoso de Matos Couto (Minas Gerais, fl. 1822-1856), Novena do Espírito Santo*. Texto cantado. [20--a] Disponível em: <http://www.mmmariana.com.br/cd1_paginas/mus5_tcantado_frameset.htm>. Acesso em 2 jan. 2014.

_____. *Coleção Dom Oscar de Oliveira - Inventário por Endereço / Código*. 2007. Disponível em: <https://archive.org/stream/InventarioDaColecaoDomOscarDeOliveira2007/InventarioMmm-cdo-2007#page/n0/mode/2up>. Acesso em 21 out. 2015.

_____. _____. Partituras. [20--b] Disponível em: <http://www.mmmariana.com.br/cd1_paginas/mus5_partituras_frameset.htm>. Acesso em 2 jan. 2014.

PIO X. *Motu Próprio de S.S. Pio X sobre a musica sacra*. Boletim Ecclesiastico, Mariana, ano 3, n.4, p.15-24, jan., fev., mar. 1904.

PREFACE TO THE VATICAN EDITION OF THE GRADUALE ROMANUM (1908). Traduzido. s.l. 1908. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/musicrubrics_ef.pdf>. Acesso em 3 jan. 2015.

QUEIROZ, Camila de. *Índice cronológico dos artigos e notícias publicados na revista Música Sacra*: orientação de Paulo Castagna. São Paulo: IA/Unesp, 2005. Disponível em: <http://www.archive.org/details/IndiceCronologicoDosArtigosENoticiasPublicadosNaRevistaMusicaSacra>. Acesso em 15 jun. 2010.

QUIRÓGRAFO NO CENTENÁRIO DO MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI. Quirógrafo do sumo pontífice João Paulo II no centenário do Motu Proprio "Tra Le Sollecitudini" sobre a música sacra. 2003. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra_po.html>. Acesso em 2 out. 2009.

RATZINGER, Joseph. Apostolado Veritatis Splendor: *"Eu vos explico a Teologia da Libertação" (1984)*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/article/4734>. Acesso em 15 jan. 2011.

ROSSI, Padre Marcelo. *Os anjos de Deus*. [20--a]. Disponível em: <http://letras.mus.br/padre-marcelo-rossi/47901/>. Acesso em 30 dez. 2013.

_____. *O vira de Jesus*. [20--b]. Disponível em: <http://letras.mus.br/padre-marcelo-rossi/1419838/>. Acesso em 30 dez. 2013.

SACROSANCTUM CONCILIUM. Constituição conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a sagrada liturgia. 1963. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

TRA LE SOLLECITUDINI, Pio X, 22 novembre 1903. Texto no idioma original. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_it.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Conferência Geral. *Convenção para a proteção do património mundial, cultural e natural*. 1972. Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em 5 jul. 2015.

VATICANO. *Acta Apostolicae Sedis*: commentarium officiale. a.2, v.2, Roma: Typis Poliglotae Vaticanis, 1910. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/aas/index_po.htm>. Acesso em 10 out. 2015.

_____. _____. a.9, v.9, Roma: Typis Poliglotae Vaticanis, 1919. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/aas/index_po.htm>. Acesso em 10 out. 2015.

_____. *Acta Sanctae Sedis*: in compendium opportune redacta et illustrata. 1903-1904. v. XXXVI. Roma; New York: Typographya Polyglotta; Johnson Reprint Corporation, [1904]. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/ass/index_po.htm>. Acesso em 5 out. 2010.

_____. *Litterae Apostolicae Motu Proprio Datae Summorum Pontificum*. 2007. Disponível em: <http://www.vatican.va>. Acesso em 2 out. 2009.

VICENTE, Zé. *Liberdade haverá*. [20--]. Disponível em: <http://www.cifraclub.com.br/ze-vicente/liberdade-havera/>. Acesso em 30 dez. 2013.

Acervo Amidicis Diogo Tocantins – Biblioteca Central – Universidade Federal do Mato Grosso

INSTITUTO ANCHIETANO DE PESQUISA. *Prelazia de Diamantino*: I. Fundação da Missão de Diamantino, Pe. José de Moura e Silva, S.J. / II. A Missão de Mangabal do Jurema, Dom Antônio Silveira de Mello, S.J. História: n.18. São Leopoldo – RS: IAP, [197-]. Catálogo: 5636.

Acervo Furio Franceschini – Instituto de Artes da UNESP

FRANCESCHINI, Furio. *Rythmo Livre e rythmo medido*. São Paulo: Cardozo Filho & Comp., 1911. 23 p.

[FRANCESCHINI, Manoel Antonio]. *Acervo Maestro Furio Franceschini*: Biblioteca Musical (0001 a 2243). v.1. [São Paulo], [19--]. 156f. Disponível no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

Acervo Vicente Salles – Museu da Universidade Federal do Pará

CÔRO DA CATEDRAL DE SANTARÉM. *Jubileu de Prata*: 22 de novembro 1936-1951. Histórico e programa. Santarém, Pará: Catedral de Santarém, 1951.

Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém

NOTÍCIAS CATÓLICAS. Pasta contendo recortes de jornal. 1964. Sem número de catálogo.

_____. Pasta contendo recortes de jornal. v.1. 1977. Sem número de catálogo.

REGISTRO DE ATOS OFICIAIS DO SEMINARIO: 1902-. Livro. 1902. Sem número de catálogo.

REGISTRO DE OFÍCIOS DO GOVERNO ARQUIDIOCESANO: 1902-1935. Livro. 1935. Sem número de catálogo.

Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo – ACMSP

Livro de tombo do Seminário Episcopal de São Paulo (1889-1914): 8-3-26

Livro de tombo n.° 2 da Paróquia da Sé (1896-1917): 1-3-17

Livro caixa n.° 1 da Paróquia São João Batista do Brás (1908-1918): 19-2-15

Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina

Documentos esparsos da Catedral – Localização dos documentos: Localização: Pasta Florianópolis – Catedral III. Etiqueta: Coral (1935 // 1976-1996) / Convites – Comunicações – Determinações – Pedidos – Licenças – Dispensas – Declarações – Jornais – Periódicos paroquiais (1937-2005) – Questionamento jurídico: a quem pertence? – Diversidades (Artes – Roubos – Festas) / Assuntos Pastorais.

ADUCCI, Edésia. [Carta endereçada a: Exmo. Revmo. D. Joaquim, digníssimo Arcebispo Metropolitano...]. “25-10-1935”. Texto em vernáculo. Manuscrito. Florianópolis, 1935. 4 p.

ANÔNIMO [sem assinatura]. [Carta dirigida a: Revmo. Sr. Padre Jayme, M. D. Cura da Cathedral. “Florianopolis, 10 de Junho de 1924...”]. Texto em vernáculo. Datilografado. Florianópolis, 1924. 1 p.

GESING, Cônego Nicolau, secret. [Carta endereçada a: Rev.mo Sr. Pe. Joâo A. Reitz, m. d. Cura da Catedral Metrop.na. “Florianópolis, 14 de outubro de 1935...”]. Texto em vernáculo. Datilografado. Papel timbrado: Arcebispado de Forianopolis. Florianópolis, 1935. 1 p.

NOTAS CATOLICAS. A posse do novo Cura da Catedral. In: *República*, Florianpolis [sic]. 23 fev. 1932. Recorte da notícia. 1 p.

REITZ, Padre João A, Cura da Catedral. [Carta endereçada a : Florianópolis, aos 22 de outubro de 1935...]. Texto em vernáculo. Datilografado. Papel timbrado: Catedral metropolitana / Forianopolis / S. Catarina – Brasil. Florianópolis, 1935. 1 p. Carimbo: Paroquia de Nossa Senhora do Desterro – S. Catarina.

VIGARIO GERAL [da Arquidiocese de Florianópolis], Em nome de S. Excia. O Sr. Arcebispo. [Carta endereçada a: Exma. Sra. D. Edesia Aducci. “Florianópolis, 26 de outubro de 1935...”]. Texto em vernáculo. Datilografado. Florianópolis, 1935. 1 p.

Livros de tombo da Catedral

CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO. *Catedral - Tombo*. 1902-1930. 1930.

CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO. *Catedral - Tombo*. 1931-1943. 1943.

Fotos diversas – Localização: Catedral (fotos)

SEM IDENTIFICAÇÃO – ALTAR DE SANTA CECÍLIA. Na Catedral de Florianópolis, s.d.

SEM IDENTIFICAÇÃO – PROCISSÃO [?]. Em frente à Catedral de Florianópolis, [19--].

MISSA SOLENE NA CATEDRAL DE FLORIANÓPOLIS *(Mons. Frederico Hobold – Mitrado) (Ano: 1959?)*. Diversas fotos. [1959?].

SEMINARISTAS DE AZAMBUJA. Coro[?]. [Brusque], [19--].

Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre

DIDONET, [Humberto]. *Música na Catedral de Porto Alegre*. Caderno manuscrito. Porto Alegre, 1984. 100 p.

Arquivo Público do Estado de Mato Grosso – Biblioteca

MALAN, Dom Antionio. *Relatorio sobre o serviço de catechese da Missão Salesiana em Matto-Grosso, durante o anno de 1915, apresentado ao Exm Sr. General Dr. Caetano Manoel de Faria e Albuquerque, D.D. Presidente do Estado, pelo Exmo. e Rvm. Sr. D. Antonio Malan, Bispo de Amiso e Prelado da mesma Região*. Cuiabá: Escolas profissionais Salesianas, [1916]. Catálogo: Missão Salesiana – 120.

_____. *Relatorio sobre os trabalhos de catechese da Missão Salesiana em Matto-Grosso Durante o anno de 1917 apresentada ao Exmo. Snr. D. Francisco de Aquino Corrêa DD. Presidente do Estado, pelo Exmo. e Rvmo. Snr. D. Antônio Malan, Bispo de Amiso, Prelado de Araguaya e Superior da mesma Missão*. São Paulo: Escolas Profissionais do Lyceu Salesiano S. Coração de Jesus, [1918]. Catálogo: Missão Salesiana – 121.

Biblioteca do Centro de Cultura e Formação Cristã (CCFC) da Arquidiocese de Belém

CANTORI GREGORIANI. *Canto gregoriano*: o som da palavra. Programação de concertos, palestras e participações litúrgicas. Belém: Centro de Cultura e Formação Cristã, 2005.

Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central – Sociedade Goiana de Cultura – Arquidiocese de Goiânia – Livros manuscritos e microfilmes

ACTOS RELIGIOSOS. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.8, n.33. 18 ago., p.1, 1910. Microfilme.

ANICUNS. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.[ilegível]. 14 jan., p.3, 1909. Microfilme.

EM PUBLICO. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.38. 30 set., p.3, 1909. Microfilme.

FESTA D'ABADIA. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.8, n.36. 14 set., p.1, 1911. Microfilme.

JUBILEU DO SANTO PADRE. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.2. 7 jan., p.2, 1909. Microfilme.

LIVRO DE RECEITAS E DESPESAS da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte e da Igreja do Carmo da cidade de Goiás (1898-1924). 1924. Localização: Livro 69

LIVRO DO TOMBO, VISITAS PASTORAIS E MAIS DOCUMENTOS, Paróquia de Itumbiara (1908-1939). 1939. Localização: Livro 10.

MANDAMENTOS DA HYGIENE. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.18. 6 mai., p.3, 1909. Microfilme.

MISSA PONTIFICAL. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.19. 16 dez., p.2, 1909. Microfilme.

MUSICA SACRA. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.8, n.32. 11 ago., p.2, 1910. Microfilme.

OS BORÓRÓS. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.1. 1º jan., p.1, 1909. Microfilme.

PASTORAL COLLECTIVA dos Srs. Arcebispos e Bispos do Sul do Brazil, reunidos em São Paulo, em 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.9, n.47. 10 nov., p.1, 1911. Microfilme.

RELIGIÃO. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.8. 18 fev., p.2, 1909. Microfilme.

SEMINÁRIO DIOCESANO. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.9, n.42. 26 out., p.1, 1911. Microfilme.

TRAJOS E COSTUMES. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.37. 23 set., p.3, 1909. Microfilme.

VISITA PASTORAL. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.8, n.11. 10 mar., p.2, 1910. Microfilme.

VISITA PASTORAL às Freguesias e capelas do norte da Diocese de Goiás. 1913. Localização: Livro 18

RELATÓRIOS SOBRE O ESTADO da Diocese de Goiás (em latim): 1914-1920. 1920. Localização: Livro 22.

Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio de Andrade Veiga – Universidade Católica de Salvador

CAIXA DIOCESANA. Livro de caixa da Cúria do Arcebispado da Bahia. 1897. Localização: 136-8.

CAIXA DIOCESANA. Livro de caixa da Cúria do Arcebispado da Bahia: 1901-1905. 1905.

Localização: 136-3.

PENHA – TOMBO. Livro de tombo da Igreja de Nossa Senhora da Penha. 1913-1931. 1931.

Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – Arquivo Metropolitano

DESPACHOS GERAIS DA CÚRIA METROPOLITANA. 1914-1927. v.1. Caderno manuscrito. [1914]. Inventário: Livro sem número.

Museu Claretiano de Curitiba – Fotografias

ALTAR E ASSEMBLEIA da Igreja Sagrado Coração de Maria de Curitiba – Padres Claretianos. Foto tirada do coro. s.d. Não catalogada.

ASSEMBLEIA E CORO da Igreja Sagrado Coração de Maria de Curitiba – Padres Claretianos – Coral masculino e infantil (seminário?), sem instrumento. Foto tirada do altar-mor. s.d. Catálogo: EVE164.

CORO DA IGREJA Sagrado Coração de Maria de Curitiba – Padres Claretianos – Coral masculino, harmônio e violino. s.d. Catálogo: EVE 115.

Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

PERARO, Maria Adenir et al. *Memória da Igreja em Mato Grosso*: o arquivo da Cúria Metropolitana em Cuiabá. 11 CD-Roms. Catálogo de documentos históricos. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

Orquestra Ribeiro Bastos – São João Del-Rei – MG[372]

A MÚSICA E O CANTO NA IGREJA: Motu-proprio do S. Padre Pio X. Caderno de recortes de jornal. Anotação manuscrita a lápis: (de 25 de abril de 1904) / Publicado no "Diario" de 5, 7 e 9 de novembro de 1943. Com recortes de outras datas. [São João Del-Rei – MG: sem organização definida, [1942].

Sala de História Eclesiástica do Ceará da Arquidiocese de Fortaleza

REGISTRO DAS PROVISÕES DE NOMEAÇÃO de advogado do Foro eclesiástico / Promotor / Solicitador / Secretário do Bispado / Escrivão da Câmara e Fabriqueiro. 1875-1938. Caderno manuscrito. 1938. Inventário: Livro-144.

[372] Documento compartilhado pelo prof. dr. Paulo Castagna, a quem se registra o agradecimento.

2 GRAVAÇÕES: DISCOGRAFIA E VÍDEOS

APTV: cortejo da murta do Marabaixo em Macapá. Criado em: 29 jul. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fdBtIT_c5qs>. Acesso em 26 out. 2015.

DOM HENRIQUE Soares da Costa, Bispo Titular de Acúfica e Auxiliar de Aracaju fala sobre sagrada litúrgia [sic] no programa Escola da fé. Criado em: 5 mai. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9oL1oq4daRg>. Acesso em 10 mai. 2011.

FUNERAL DO "CRUZADO DO SÉCULO XX". Criado em: 20 fev. 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9oL1oq4daRg>. Acesso em 10 dez. 2013.

FURIO FRANCESCHINI. *Baccarelli interpreta Furio Franceschini*: Missa Festiva (Natalícia): Te Deum. Coral Baccarelli, Silvio Baccarelli, regente, Selma Asprino Macedo, órgão. São Paulo: CDA – Contemporary Digital Arts, [1995].

_____. *Cordeiro de Deus (Furio Franceschini) - Coral Cantate Domino - Missa da Ceia do Senhor 2010*. [*Missa "Cristo Rei"*. Coral da Igreja de Santa Isabel, Campinas, SP]. 2010a. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cUYreev6xyU>. Acesso em 1 out. 2011.

_____. *Eudóxia de Barros interpreta Furio Franceschini*. Eudóxia de Barros, piano. Gravação em LP. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *José Luís de Aquino interpreta Furio Franceschini*. José Luís de Aquino, órgão. Gravação em CD. São Paulo: Paulinas, COMEP, 2010b.

_____. *Missa Festiva*: coro polifônico e órgão. Silvio Baccarelli, regente. Selma Asprino Macedo, órgão. Gravação em LP. São Paulo: Intersom, 1981.

_____. *Missa Festiva*: Te Deum. Coral Baccarelli. Selma Asprino Macedo, órgão. Gravação em CD. São Paulo: Paulus, 2000.

_____. *Santo (Furio Franceschini) - Coral Cantate Domino - Missa da Ceia do Senhor 2010*. [*Missa Cristo Rei*. Coral da Igreja de Santa Isabel, Campinas, SP]. 2010c. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cUYreev6xyU>. Acesso em 1 out. 2011.

GIOMBINI, Marcello. *Giombini, gli Alleluia - Dall'alto dei cieli - Messa Alleluia – 1967*. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03g39PpzoSo>. Acesso em 10 mai. 2015.

GLÓRIA A JESUS NA HÓSTIA SANTA. Enviado em 22 abr. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RNjweoY7ikE>. Acesso em 30 dez. 2013.

PADRE PINTO. Criado em: 7 jan. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tG_EtuIuvUM>. Acesso em 10 out. 2012.

QUEREMOS DEUS. Enviado em 14 mai. 2011. . Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=y9pxNMhQO_g>. Acesso em 30 dez. 2013.

RAMÍREZ, Ariel. *Misa Criolla - Sanctus (Ariel Ramírez)*. Los Fronterizos e Coro de la Catedral de Santo Isidoro. DVD de Magenta Records. 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SSesWRNfT6w>. Acesso em 15 fev. 2011.

RESSUSCITOU ALELUIA. Monges beneditinos do Mosteiro da Ressurreição. Ponta Grossa – PR. São Paulo: Paulinas, COMEP, 1998.

TERRUÁ ENTREVISTA: Gaby Amarantos. Criado em: 17 jul. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kfcRS_-kKa8>. Acesso em 26 out. 2015.

3 PARTITURAS: HINÁRIOS, COLETÂNEAS E PARTITURAS AVULSAS PUBLICADOS COMO IMPRESSOS[373]

AEC DO BRASIL (Associação de Educação Católica). *Cânticos do IV Congresso Interamericano de Educação Católica* – Rio [de Janeiro]. Petrópolis: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, Vozes, 1951. 23p. Localização: Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis.

ALONSO, Pe. José González, cmf. *Repertorio de cánticos sagrados*. 2.ed. Madrid: Editorial del Corazón de Maria, 1913. Anotação manuscrita: “Pertense Lyra S. Joanense”. Localização: Acervo da Orquestra Lyra Sanjoanense, São João Del-Rei – MG.

_____. _____. 1.ed. Barcelona: A. Boileau & Bernasconi, [19--]. Anotações manuscritas: indicações de entradas de instrumentos. Localização: Igreja de Nossa Senhora das Dores e Museu de Arte Sacra de Porto Alegre.

ALVES, Pe. José. Missa Nossa Senhora do Brasil. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. *Cantarei ao Senhor*: todos os dias da vida – Cânticos para corais de vozes mistas ou iguais acompanhando o ano litúrgico. São Paulo: Irmãos Vitale, [196-].

ALVES, Pe. José; POSTMA, Frei Joel. Missa na Morte de um Cristão. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

[373] Apesar de não haver necessidade, fontes consideradas raras ou que compõem a contraparte impressa de manuscritos em determinados acervos tiveram sua localização indicada. Em acervos catalogados ou com alguma iniciativa de organização, foi realizada, quando possível, a indicação mais específica para a localização da fonte. Carimbos ou anotações que indiquem a propriedade ou uso das fontes raras também foram destacados.

ALVES, Maria Luiza de Sousa. *A lyra da guarda de honra*: Collecção de canticos piedosos dedicados principalmente ao Sagrado Coração de Jesus e à Divina Eucaristia. Rastibona: Tipografia de Frederico Pustet, 1924. 530 p. Localização: Arquivo João Antônio Romão – Pindamonhangaba (SP).

AMARANTE, Maria José de. *Hymno à Bandeira das Filhas de Maria*. Partitura: canto e piano. Rio de Janeiro: Casa Sucena, [19--a]. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

_____. *Hymno das Filhas de Maria*. Partitura: canto e piano ou harmônio. Rio de Janeiro: Casa Sucena, [19--b]. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

AMBRÓSIO, Alisson; SOUZA, José Marcos Carvalho de. *Sonda-me*. Arranjo de J. M. C. Souza. 2010. Disponível em: <http://www.fundacaoespiritacarita.org.br/home/Downloads/Partitura%20-%20Sonda-me%20-%203%20vozes.pdf>. Acesso em 2 out. 2014.

ANÔNIMO. Veni creator spiritus [cantochão]. trad. Pe. Ney Brasil. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

ANTIPHONALE Sacrosanctae Romanae Eclesiae pro diurnis horis. Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1912. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/antiphonale-bw.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

ANTIPHONARIUM Sacri Ordinis Praedicatorum pro diurnis horis. Romae: Hospitio Magistri Generalis [Ordinis Praedicatorum], 1933. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/antiphonarium.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

ANTONELLI, Armando. *Messa Popolare "Da pacem Domine"*. Texto em latim. Partitura: voz e órgão no mesmo pentagrama. Bergamo: Carrara, s.d. 8 p. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa.

ARAÚJO, João Gomes de. *Missa de Nossa Senhora da Piedade*: para 2 sopranos e contralto. Texto em latim. Partitura: vozes, órgão. Petrópolis: Vozes, [1942]. 22 p. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa.

[ARQUIDIOCESE DE CURITIBA]. *24º Encontro Arquidiocesano*: canto pastoral e liturgia. 19, 20, 21-10-1990. Curitiba: [Arquidiocese de Curitiba], 1990. Localização: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de Curitiba. 30 p.

[_____.] *26º Encontro Arquidiocesano*: canto pastoral e liturgia. 22, 23 e 24 de novembro de 1991. Curitiba: [Arquidiocese de Curitiba], 1990. Localização: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de Curitiba. 30 p.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Serviço de Pastoral Litúrgica. *Cantos do Povo de Deus*. Tempo comum. Ano B: 23° Domingo do Tempo Comum ao Domingo de Cristo Rei. 43° Encontro de Formação Litúrgica. São Paulo: SPAL, 2000.

ASSOCIAÇÃO DO SENHOR JESUS. *Louvemos o Senhor*: cifrado. v.3. Campinas: Associação do Senhor Jesus, 2010.

_____. _____: livro de cânticos [letras]. Campinas: Associação do Senhor Jesus, 2008.

_____. _____: partituras. Campinas: Associação do Senhor Jesus, 2002.

BARBOSA, A. Lorena. *Missa em Honra de Santa Cecília*: para duas vozes com acompanhamento de órgão ou harmonium. Texto em latim. Partitura e partes vocais avulsas. São Paulo: Irmãos Vitale, [19--]. 15 p. Localização: Acervo particular – Maria da Graça Jacob Lorena.

BENDA, Ernest Felix. *Zwölf Vermischte Stücke für das Harmonium / Douze Morceaux Caractéristiques pour Harmonium*. 2.v. Mayence: Schott, [s.d]a. Carimbo: "Casa Sta Cecilia / Pianos & Muzicas / Muyláeri / Bahia". Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 335. Disponível em: < http://www.harmonium.gdo.de/uploads/media/Benda_Morceaux.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

_____. *Méthode théorique et pratique pour Harmonium*: Teoretisch praktische Harmonium-Schule. Mainz-Leipzig: Schott's Sohne, [s.d.]b. Carimbo: "Casa Sta Cecilia / Pianos & Muzicas / Muyláeri / Bahia". Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 335. Disponível em: <www.harmonium.gdo.de/uploads/media/Benda_Harmonium-Schule.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

BEZERRA, M. Canto coral: músicas e arranjos. Recife, Fundação de Cultura. Cidade do Recife/CEPE, 1992. Partitura.

_____. _____. v.2. 2.ed. rev. ampl. Maceió: FUNDEPES, 2003. Partitura.

BRAUN, P[e]. Georgius [Jorge], svd. *Missa solemnis in honorem Sancti Michaelis Archangeli* [Missa São Miguel Arcanjo]: ad quattuor voces inaequales, organo et instrumentis concinentibus quam Societati Verbi Divini in diem festivum jubilaei 50 annorum Pio affectu dedicat auctor Georgius Braun S. V. D. Partitura e partes avulsas de canto. 2.ed. Curitiba: Livraria Catolica S. V. D., 1925. 15 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis; Centro de Documentação Musical de Viçosa. Pasta: "Orquestração – Missa Solemniis [sic] (Pe. Braun) (São Miguel)". Carimbos: Na partitura e partes vocais: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis"; em algumas partes vocais: "Aprovado e recomendado pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro". Anotação manuscrita: "É propriedade da V. O. IIIª de São Francisco / Fpolis, maio de 1955".

_____. _____: ad duas voces aequales organo et instrumentis concinentibus. Partitura (cantus, altus e órgão) e partes vocais avulsas. Juiz de Fora, Minas Gerais: Lar Catholico, [19--]a. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Pasta: "Missa São Miguel – 2 vozes / J. Braun". Carimbo: "Coro S. Cecília / Catedral / Florianópolis".

_____. *Missa "Mater Amabilis"*: composta para 2 vozes iguais ou 4 vozes mistas (soprano, alto, tenor, baixo) com acompanhamento de órgão ou harmônio e orchestra. Partitura (S+T, A+B, órgão), partes vocais e instrumentais avulsas: soprano, alto, tenor, baixo, 1º violino, 2º violino, violoncelo, contrabaixo. Santo Amaro, São Paulo: Livraria Verbo Divino, [19--]b. 20 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Pasta: "Orquestração – Missa 'Mater amabilis' (P. Jorge Braun) 4 v. mistas".

BROSSAUD, Pierre. *Prier*: Choix de textes et prières. Nantes: s.n., [1957]. Localização: Biblioteca do Instituto de Filosofia e Teologia da Arquidiocese de Vitória – ES.

CALLONE, L. de. *Transciptions faciles de Morceaux célèbres de Pergolèse, Weber et Schubert pour Harmonium* (op.101): Mayence: Schott's, [19--]. Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 335.

CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Acompanhamento das Fichas Pastorais*: 3ª, 4ª e 5ª Séries. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1966. Localização: Arquivo Arquidiocesano de Manaus. Anotação manuscrita: "Manáus – Catedral – 1968".

_____. *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

CAÑIVANO, Pe. José Antonio. *Canções Cordimarianas*. São Paulo: Ave Maria, [1949]. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: "Côro da Catedral Metropolitana da Florianópolis".

CANTAI TODOS OS POVOS. 2.ed. rev. São Paulo: Pendão Real, 2006.

CANTATE DOMINO. Cópia heliográfica. São [ilegível], Orleães: s.n., 1944. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. 46 p. Carimbo: "Pe. Santos Sprícigo" [Curitiba].

CÂNTICOS DO CONGRESSO EUCARÍSTICO [...] Santa Catarina. Florianópolis: s.n., 1946. 12 p. Localização: Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis.

CÂNTICOS DO FÉ & VIDA. Livro com as cifras. Missões redentoristas. Província de São Paulo. 2012. Disponível em: <http://www.missoesredentoristas.com.br/conhecamais/canticos_feevida_cifrados.pdf>. Acesso em 2 jan. 2014.

CANTUS PASSIONIS *Domini Nostri Jesu Christi* Secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem. v.3: Synagoga. Roma: Typis Polyglotis Vaticanis, 1921. Localização: Biblioteca do Convento de Santo Antônio – Rio de Janeiro.

CAPOCCI, Joaquim. *Ave Maria*: duetto de vozes mixtas ou solo de soprano. São Paulo: Música para todos, [19--]. 4 p. Texto em latim. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: "Eli Faustino [da Silva]/ Araçatuba, 10 de março de 1944".

CARDA, Frei Theodoro de Serravalle. *Missa "Mater Pietatis"*: Dualibus vocibus inaequalibus Concinenda (Bassus et Altus) Organo Concomitante. Partitura e partes instrumentais avulsas encadernadadas. Salvador: s.n., 1952. Localização: Centro Cultural dos Capuchinhos – Salvador – BA.

_____. *Missa "Si quaeris Miracula"*: Ad honorem S. Antonii Patavini. Tribus vocibus inaequalibus Concinenda (Altus – Tenor – Bassus) Organo Concomitante. Partitura e partes instrumentais avulsas encadernadadas. Bahiae: s.n., 1953. Localização: Centro Cultural dos Capuchinhos – Salvador – BA.

CATAPAN, Frei Joel Ivo, svd. *A missa em salmos*. 6.ed. [Santo Amaro, São Paulo]: [Seminário do Espírito Santo], 1964. 7p.

CNBB. *Hinário Litúrgico*. v.1: Advento, Natal, Ordinário da Missa. 5.ed. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. _____. v.2: Quaresma, Semana Santa, Páscoa... . 4.ed. São Paulo: Paulus, 1987.

_____. _____. v.3: Domingos do tempo comum. 3.ed. São Paulo: Paulus, [1991].

_____. _____. Versão online com todos os volumes. [201-]. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/component/docman/cat_view/279-hinario-liturgico>. Acesso em 12 dez. 2014.

CECILIANO, JUNGES, Pe. José. *Hino Oficial do V Congresso Eucarístico Nacional de Pôrto Alegre*. Música: Ceciliano. [Porto Alegre]: Comissão de Música e Canto, 1947. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

CIAMPI, Remo, COLLINA, Marco. *Inno della Vittoria*: canto del'ottantesimo – 1868-1948 – Giuventù Italiana di Azione Cattolica. Roma: Ave, 1948. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

COLLEGIO "CORAÇÃO DE JESUS" DE FLORIANOPOLIS. *Laudate*: cânticos e orações para uso das alumnas do Collegio "Coração de Jesus" de Florianopolis. 284 p. Brisgau (Alemanha): Herder & Cia., 1922. 116 letras. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis e Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis" (na catedral).

8º CURSO DE CANTO PASTORAL. s.l.: s.n., [19--]. 89p.

[DIOCESE DE APUCARANA]. *63º Encontro Diocesano de Canto Pastoral e Liturgia*. 6, 7 e 8 de novembro de 1992. Apucarana: [Diocese de Apucarana], 1990. Localização: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de Curitiba. 31 p.

DOGLIANI, G. *Tantum ergo chorale "Auxilium Christianorum"*: a sole voce dissimili. Paritutra: Soprani, Alti, Tenori, Bassi, Organo. Torino: Libreria Salesiana, 1904. Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 337.

EXUPÉRIO, P., ofm cap. *Missa em honra do S. Coração*: Missa "Ss. Cordis Jesu". Texto em latim. Partitura vocal: 3 vozes iguais – 1º+2º Tenor, Baixo. Garibaldi – RS: Tipografia Correio Riograndense, [19--]. 12p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

FAIST, Anton, JUSTO, Ir. Henrique, fsc. *Benedictus*: cânticos para a missa rezada – Missa litúrgica, e vernácula – Para côro misto: S.C.T.B. ou côro masculino composto: tenorinos – contraltinos – tenor – baixo. Publicada como manuscrito. Santa Maria (Rio Grande do Sul): Colégio Santa Maria, [195-]. 10 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

FERREIRA, José Maria Rocha. *Duas loas a Maria*: Lindos anjos / Louvemos Maria!. São Paulo: Vitale, 1960. Localização: Museu da Música de Mariana, A06P05C338. Não

catalogado.

_____. *Ecce Sacerdos Magnus*: para duas vozes - órgão – orquestra ad libitum. São Paulo: impresso pelo autor, 1980. Localização: Museu da Música de Mariana, A06P05C337. Não catalogado.

_____. *Estrêla da Manhã (Marcha Religiosa)*. Partitura: Canto uníssono, Requinta, 1ª Clarineta, 2ª Clarineta, 3ª Clarineta, Saxofone alto (mib), Saxofone tenor (sib), 1º Piston (sib), 2º Piston (sib), 3º Piston (sib), Bombardino I, Bombardino II, 2 Trombones (canto), Trombones II, III e IV, Tuba, Genis I, II e III, Baixo em mib, Caixa, Pratos/Bombo, Tambor/Surdo. Conselheiro Lafaiete: s.n., [19--]. Localização: Museu da Música de Mariana, A06P05C337. Não catalogado.

_____. *O Jesu Mi Dulcissime!*. Partitura: Sopranos, Contraltos, 1ºs Tenores, 2ºs Tenores, Barítonos, Baixo, Órgão em duas claves. s.l.: s.n., 1953. Localização: Museu da Música de Mariana, A06P05C337. Não catalogado.

FRANZ, Missa Nosso Chão. In: 8º CURSO DE CANTO PASTORAL. s.l.: s.n.,[19--]. p.5-18.

[FREI JOEL], ofm. Missa Simples. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. *Missa João XXIII*. Texto em vernáculo. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1968. Localização: Acervo particular – Frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap.

FOSCHINI, Gaetano F. *Tantum Ergo*: a quatro vozes mixtas con acompanhamento de Orgam ou de Harmonio. Supplemento Musicale da Santa Cruz. S. Paulo: Livraria Salesiana, s.d. 5 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: "Offereço este Tantum Ergo a Congregação das Filhas de Maria / 10-10-08 / J. S. da Veiga".

FONSECA, Modesto Flávio Chagas (coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008.

FRANCESCHINI, Furio. *110 Cânticos em Latim a 1 e 2 Vozes*: extraídos da 2ª edição da "Nova Coleção de Cânticos Sacros" em latim e em vernáculo. São Paulo: s.n., [1954].

_____. *Messa "Alleluja" per coro a due voci (tenori e bassi)*. Paris [?]: G. Ricordi & C., 1907.

_____. *Missa "Azul"*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1956.

_____. *Missa Cristo Rei*. São Paulo: Ricordi, 1971.

_____. *Missa em Honra de Nª Srª Aparecida*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1960.

_____. *Missa em Honra de Nª Srª de Lourdes*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1955.

_____. *Missa Festiva (Natalícia)*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1953.

_____. *Musica Sacra*: Publicação periodica mensal com approvação da autoridade ecclesiastica. ano. 1. n. 2. jun. São Paulo: Seminário maior de São Paulo, Officinas Graphicas Alfredo Bioletto, 1908.

_____. *Nova coleção de cânticos sacros*: em latim e em vernáculo. 2.ed. rev. ampl. São Paulo: s.n., [1952].

FUNDAÇÃO CULTURAL DE MATO-GROSSO (org.). *Músicas cuiabanas antigas*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato-Grosso, 1978. 55 p. Localização: Academia de Música / Conservatório Lorenzo Fernandez de Cuiabá.

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO-GROSSO. *Roteiro musical da cuiabania*. v.2: Dunga Rodrigues. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato-Grosso, 1978. Coleção Memória Social da Cuiabania. Localização: Fundação UFMT, FUNARTE, Academia de Música / Conservatório Lorenzo Fernandez de Cuiabá.

GARCIA, Pe. José Maurício Nunes. *Missa em Si Bemol*: (1801) para côro misto a três vozes (soprano, contralto e tenor) com acompanhamento de órgão ou harmônio. Redução para órgão ou harmônio pelo Pe. René-Maria Brighenti. Petrópolis, Vozes: 1957. 36 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Pasta: "Orquestração – Missa em Si Bemol do Pe. Maurício Nunes Garcia". Anotação manuscrita: "Agostinho" [Padre Agostinho Staehelin].

_____. 5º Responsório das Matinas de Natal. In: SINZIG, Frei Pedro (org.). *Revista Música Sacra*. Ano VII. n.12. dez. Petrópolis: Vozes, 1947. p.229-230.

GARDELLA, Th. *Missa in honorem Beatae Mariae Goretti V. M.*: duabus concinnenda vocibus organo commitante. São Paulo – Brasil: Edit. Pp. Passionistas, [19--]. 23 p. Anotação manuscrita: "Biblioteca Musical Claretiana / Ctba., 1951". Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

GELINEAU, Joseph. *Missa responsorial*: denominada "de Lachassagne" para a Assembléia litúrgica (ad libitum) com coral a 4 vozes mistas (*) e Órgão sem pedal / (*) A parte de Assembléia é editada em partes separadas (Ficha pastoral A-8). Se a Assembléia não canta, a missa pode ser executada pelo coral a 4 vozes, cantando o tenor a parte da Assembleia. Texto em latim. Partitura, partes vocais e instrumentais avulsas. Rio de Janeiro: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, [19--]. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

_____. *Salmos e cânticos*: sob a orientação da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. 6.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

[_____.] *Salmos e cânticos (Acompanhamento)*: para harmônio ou órgão e harmonizações para 4 vozes mistas. Rio de Janeiro: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, 1964. 32p. Localização: Arquivo Arquidiocesano de Manaus.

_____. *Vingt-quatre Psaumes et um Cantique*. Bourges (França): L'Éditons Du CERF, [19--]. Localização: Biblioteca do Instituto de Filosofia e Teologia da Arquidiocese de Vitória – ES.

GESANG UND GEBETBUCH für das Bistum Münster. Münster: Aschendorffschen Buchhandlung, [1868]. 296 p. Localização: Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade

de Florianópolis. Carimbo: “Schwestern V. D. Gottl. Vorsehung / Munster”. Anotação manuscrita: “Irma Blandes”.

GOMES, Eliseu. *Anjos de Deus*. CD: Músicas para louvar o Senhor – Pe. Marcelo Rossi. Coletânea não identificada n.1118. [20--]. Disponível em: <http://www.cifraclub.com.br/contrib/partituras/luigi-anjos-de-deus.pdf>. Acesso em 20 dez. 2014.

GOUNOD, Charles. *Marcha Pontifícia*: hino oficial do Santo Padre. – Adotado pela Santa Sé desde 1950. Texto em português de Dom Marcos Barbosa, O.S.B. Rio de Janeiro: Confederação Católica Arquidiocesana, [195-]. Textos em italiano e latim na contracapa. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Pasta: “Orquestração – Marcha Pontifícia (Gounod)”.

_____. _____ - a) para piano de acordo com a comissão do ano santo; b) para banda musical elaborada, por designação do Sr. Núncio, por Frei Pedro Sinzig. Partes avulsas: canto, piano. Rio de Janeiro: Santa Cecilia, [195-]. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Pasta: “Orquestração – Marcha Pontifícia (Gounod)”. Anotação manuscrita: “Ao uso de Irmã Joana”.

GRADUALE ROMANUM n. 696: Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis. SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi iussu restitutum et editum ad exemplar editiones typicae concinnatum et rythmicis signis a solesmensibus monachis. Tournai (Bélgica): Desclée & Soch., 1961.

GRADUALE ROMANUM Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore & de Sanctis – Primum Sancti Pii X iussu restitutum & editum, Pauli VI Pontificis Maximi cura nunc recognitum, ad exemplar “ordinis cantus missae” depositum, & rythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum. Solesmis: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979.

GRUENDER, Humberto. *Missa “Salve Regina”*. Texto em latim. Partitura: Vozes 1+2, órgão. Anotação manuscrita: “Pertence ao côro das F. de Maria / 26 – 8 – 933 / A. M. D. G. [Ad majorem Dei gloriam]”. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Mundelein (USA): Otto A. Singenberger, Friedrich Pustet, [1927].

GYMNASIO CATHARINENSE. *Cantate Domino canticum novum*: collecção de canticos sacros para côro mixto – Soprano e Alto. Florianópolis: Gymnasio Catharinense, 1926a. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

_____. _____: collecção de canticos sacros para côro mixto – Tenor e Baixo. Florianópolis: Gymnasio Catharinense, 1926b. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

HALLER, Miguel. *Missa Quarta*: ad duas voces aequales organo vel harmonio concomitante – Opus VIIIa. Partitura e partes vocais avulsas. Rastibona [Regensburg]: Friedrich Pustet, S. Sedis Apostolicae Typographi, s.d. 19 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coro S. Cecília / Catedral / Florianópolis”. Anotação manuscrita: “Fr. Paxliaciu[?] ofm”.

HELLMANN, Maximiliano, BARBOSA, D. Marcos, osb. *Hino Oficial do XXXIV Congresso Eucarístico Internacional*. Música: Hellmann. Rio de Janeiro: Comissão de Música do

XXXIV Congresso Eucarístico Internacional, 1955. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

HINÁRIO MONÁSTICO para a Celebração da Liturgia das Horas. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011.

HYMNOS E CANTICOS: Acompanhamento. Belo Horizonte: Livraria Paulo de Azevedo & Co., 1922. Localização: Acervo da Orquestra Lyra Sanjoanense.

IN DULCI JUBILO. Coletânea de cânticos sacros. Texto em português. s.l.: s.n., [19--]. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa.

IRUARRIZAGA [y Aguirre], Pe. Luis, cmf. *Melodias Euchatisticas*: canções varias ao SS. Sacramento para diversas solemnidades eucharisticas em portuguez e em latim. São Paulo: Ave Maria, 1937. Localização: Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis.

JACQUES, Pe. João. Responsórios da Sexta-feira da Paixão. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.4, n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1946a. p.9-12.

JULIÃO, João Baptista, RELIGIOSA SACRAMENTINA. *Hino dos Congressistas Bandeirantes*: (para o III Congresso Eucarístico Nacional, a realizar-se em Recife, em Setembro de 1939). São Paulo: Melodia, 1939. 6 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Casa Bevilácqua”.

JULIEN, [Pe.] David. Marcha da Igreja. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. Missa Breve. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

KOLLING, Ir. Míria T. *Missa da amizade*. Petrópolis: Vozes, 1972. 8 p. Localização: Acervo particular de Frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap.

KYRIALE Sacrosanctae Romanae Ecclesiae – Restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a solesmensibus monachis. Texto em latim. Parisiis, Tornaci, Romae, Neo Eboraci: Desclée & Socii, 1961. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/kyriale-solesmes.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

LEHMANN, P. João Batista (org.). *A Christo Rei*: Christus vincet, Christus regnat, Christus imperat. Duo e coro a 3 vozes (ad lib.) e harmonium. Juiz de Fora: Typ. do “Lar Catholico”, 1934. 2p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

_____. *Harpa de Sião*: Coleção de cânticos sagrados para uma ou mais vozes com acompanhamento do harmônio ou do órgão. Juiz de Fora: Lar Católico, 1961.

_____. _____. Parte de canto. 3.ed. Juiz de Fora: Lar Católico, 1957.

LICHIUS, P. S., svd. *Misa en honor de S. Pedro Apostol*: a dos voces iguales. 2.ed. Buenos Aires: Libreria Guadalupe, [19--]. Localização: Centro de Documentação musical de Viçosa.

LIRA DO HOSPITAL DE CARIDADE: livro particular com cânticos extraídos do "Alleluia", "Laudate", "Laudemus" etc.). Florianópolis: Hospital de Caridade, [19--]. Localização: Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis.

LITURGIA DAS HORAS – MÚSICA: Laudes, Vésperas, Completas. São Paulo: Paulus 2007. Localização: Biblioteca do Instituto Teológico Franciscano.

LOPES, Frei Jaime Ferreira (org.). *Cantos da Libertação*. 4.ed. Coronel Fabriciano – MG: Diocese de Itabira, 1988. Localização: Biblioteca do Instituto Teológico Franciscano.

MARIA, Ir. Sandra, RENATA, Ir. Maria, osc (org.). *Cantos Clarianos*. [Petrópolis]: FFB (Família Franciscana do Brasil), 2007. Localização: Biblioteca do Instituto Teológico Franciscano.

MARIZ, Pe. L. G., FERREIRA. N. *Hymno Official da Acção Catholica Brasileira*. Salvador: Archidiocese da Bahia, 1935. Localização: Arquivo Histórico Municipal de Salvador / Fundação Gregório de Matos.

[MARIZ, Pe. L. G. s.j.], NEVES. P. Moreira. *Hino da Cruzada Eucarística Infantil*. [Salvador]: s.n., [1932]. Localização: Arquivo Histórico Municipal de Salvador / Fundação Gregório de Matos.

MARIZ, Pe. L. G. s.j., SIMÕES, Helio. *Hino do Centenário da Companhia de Jesus*. [Salvador]: s.n., [19--]. Localização: Arquivo Histórico Municipal de Salvador / Fundação Gregório de Matos.

MAUTE, P. Frederico. *Acompanhamento de órgão para o Suplemento do "Cantai!"*. Porto Alegre: Livraria do Globo, [194-]a. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Coleção S. J.

_____. *Cantai e rezai!*: Cânticos e orações para o uso das congregadas marianas, colégios e seminários. Porto Alegre: Livraria do Globo, [1942]. 319 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. *Suplemento do "Cantai!"*: 5 missas litúrgicas em vernáculo, cânticos para o ano cristão e hinos em honra dos santos. Porto Alegre: Livraria do Globo, [194-]b. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

MAYER, J. G. *Die Vesperpsalmen und Magnificat*: auf das Weihnachts-, Oster-, Pfingst- und Frohnleichnamnfest sowie auf das Fest Mariä Himmelfahrt. (Einstimmiger Choral und Falsi bordoni für vier Männerstimmen). Texto em latim. Partitura: Tenori, Bassi. Rastibonae: Friederici Pustet, 1853. A. Bertarelli & C., s.d. Carimbo: "Casa Sta Cecilia / Pianos & Muzicas / Muyláeri / Bahia". Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 335.

M. C. V., Ir. [não identificado]. *Músicas para as cerimônias das celebrações pascais*. Campinas [SP]: Centro Pio XII, C.A.L.M.A.S. Texto em Vernáculo. (Comissão

Arquidiocesana de Liturgia, Música e Arte Sacra) – Arquidiocese de Campinas, 1965. 15 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

MENDES, Frei Acílio, ofm cap. *É bom cantar salmos*. Suplemento de partituras para fita cassete. Fátima (Portugal): Centro Bíblico dos Capuchinhos; Lisboa: Edições Paulistas, 1990. Localização: Acervo particular – Frei Fulgencio Monacelli, ofm cap.

MITTERER, I. *Missa solemnis in laudem Ssmi*. Salvatorem (op.98). Texto em latim. Partitura: Flauti, Cornetti in C, Corni in F, Tromboni, Violino I, Violino II, Viola, Bassi, Sopran.+Alt., Tenor.+Bass. Regensburg: H. Pawelek, s.d. Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 337.

MOCQUEREAU, Don André (org.). *Paléographie Musicale*: les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques. v.2. Tournay (Belgique): Societé de Saint-Jean L'évangelisté Desclée & Co., 1924. Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

MOLITOR, J. B. [Johann Baptist]. *Ecce Sacerdos*. SATB. [Florianópolis]: Colégio Catarinense, 1948. 2 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis". Pasta: "Vocações – Ecce Sacerdos (Molitor)".

MORENO, S., osb. *Missa Decima*: tibus vocibus aequalibus (S. S. C.), 3ª ad lib. organo comitante concinenda alternatim cum Cantu Gregoriano (Missa de Angelis). Texto em latim. Torino: Leandro Chenna, 1933. 26 p. Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

MOUSINHO, Pe José. *Missa Solene Vaticano Segundo*: polifonia religiosa a três vozes díspares / Soprano – Tenôres – Barítonos / Com acompanhamento de órgão. [Itamaracá – PE]: s.n., 1967. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa.

MOZZI, Antonius. *Missa in honorem S. Cajetani Thiene Conf.*: ad tres voces aequales (T. I, II, B.) comitante organo. Texto em latim. Torino: Marcello Cappra, [19--]. 26 p. Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

NEPOMUCENO, Alberto. *Album eucaristico*. Rio de Janeiro: Casa Artur Napoleão, [1911]. 9p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

NOYON, Joseph. *Heures Virginales*: Pièces pour Orgue ou Harmonium à l'usage Du Service Divin. v.2. Paris: Procure Générele, 1926. Anthologie de Musique Sacree selon l'espirit Du "Motu Proprio" de S. S. Pie X, 3me. Série: Musique D'orgue – Échos de organistes contemporains, treizième volume. Anotação manuscrita: Honório Ribeiro Dantas. Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 335.

OFFICIUM MAJORIS HEBDOMAE et octavae Paschae: cum canto. Rastibona (Alemanha): S. Sedis Apost. et Rituum Congregationis Typographi, 1936. 547 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

ORDER OF SUNG MASS – According to the Ordinary Form of the Roman Rite in the English Language – Solemn tone. Texto em inglês. s.l.: s.n., [20--]. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/missal_chants_solemn.pdf>. Acesso em 10 dez.2014.

PAGELLA, P. G. *Ecce Panis*: Motete Eucharistico. Supplemento Musical da “S. Cruz”. S. Paulo: Livraria Salesiana, 3 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: “Selmira Aducci / Pertence ao côro do S. C. de Jesus / Fpolis, 30-10-1934”.

_____. *Messa terza* (op.23): Requiem. Texto em latim. Parte vocal: voce I. s.l: s.n, [19--]. Carimbos: “Casa Sta Cecilia / Pianos & Muzicas / Muyláeri / Bahia”, “Lyceu Salesiano de Salvador – Bahia (Brasil) –”. Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 335.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Missa “Regina caeli”*: für 3 gleiche Stimmen a capella bearbeitet von Hemann Kronsteiner. München: Ludwig Doblinger, 1980. Localização: Museu Claretiano de Curitiba.

_____. Missa Papae Marcelli. In: MASSES AND MOTETS: Giovanni Pierlugi da Palestrina: based on Raffaele Casimiri’s Edition. New York: Dover, 1993. p.187-221.

PAULUS. *Campanha da Fraternidade 2011* – Fraternidade e a vida no planeta. 2011. Disponível em: <http://www.paulus.com.br/servicos/partitura_cap.php?id_partitura=89>. Acesso em 20 fev. 2011.

PEROSI, Don Lorenzo. *Messa*: a tre voci d’uomo con accompagnamento d’organo od armonio [Missa cerviana, dedicada a L. Cervi]. Milano: Ricordi, [1898]. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP52444-PMLP108641-Perosi__Lorenzo_-_Missa_Cerviana.pdf>. Acesso em 12 jun. 2014.

_____. *Missa Eucharistica*. Milano: Ricordi, 1900. Disponível em: <http://imslp.org/imglnks/usimg/4/45/IMSLP279150-PMLP437980-perosi_-_missa_eucharistica.pdf>. Acesso em 12 jun. 2014.

_____. *Missa Pontificalis* [*prima*]: tribus vocibus inaequalibus concinenda Organo comitante. Milano: Ricordi, [1899]. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP32014-PMLP72777-Perosi__Lorenzo_-_Missa_Pointificalis_Prima.pdf>. Acesso em 12 jun. 2014.

_____. *Missa Secunda Pontificalis*: a 3 voci miste com organo. Milano: Ricordi, 1906. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP32015-PMLP72779-Perosi__Lorenzo_-_Missa_Secunda_Pontificalis.pdf>. Acesso em 12 jun. 2014.

_____. *Missa Te Deum Laudamus*. Milano: Ricordi, 1899. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP270374-PMLP437980-Eucharistica_-_Cop.pdf>. Acesso em 12 jun. 2014.

_____. *Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo*: Oratorio in due parti per canto orchestra ed organo. Parte prima: La Trasfigurazione. Parte seconda: La liberazione dell’Ossesso. Texto em latim. Partitura. Milano: Ricordi, 1898. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Trasfigurazione_di_Nostro_Signore_Gesu_Cristo_%28Perosi,_Lorenzo%29>. Acesso em 12 jun. 2014.

_____. _____. Texto em latim com tradução para italiano. Libreto. Milano: Ricordi, [1898]. Disponível em: <https://archive.org/details/latrasfigurazion00pero_0>. Acesso em 5 jan.

2015.

PESCE, Lina. Missa Natalina. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

PICCHI, Luigi. *Missa "Vaticano II"*: para coro popular a uma só voz. Texto em vernáculo. Bergamo: Carrara, 1966. 15 p. Localização: Acervo Vicente Salles – Museu da UFPA.

PROPER OF TIME: First Sunday of Advent. Texto em inglês. s.l. [20--]. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/gradual_weber_psalms.pdf>.Acesso em 10 dez. 2014.

RAMÍREZ, Ariel. *Misa Criolla*: folk mass based on the rythms and traditions of Hispanic America. [1963]. New York: Lawson-Gould, G. Schirmer, [19--].

RAVANELLO, Oreste. *Tantum Ergo*: ad chorum duarum vocum virilium (op.33, n.2). Partitura (tenor , baixo e órgão ou harmônio) e partes vocais avulsas. Torino: Marcello Capra, s.d. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: "Selmira Aducci / Pertence ao côro do S. C. de Jesus / Fpolis, 30-10-1934".

REFICE, Licinio. *Hino Oficial das Congregações Marianas*. Partitura. Canto e piano ou órgão. Arranjo de João Baptista Curti. In: ESTRELA DO MAR, n.534, jun-jun., s.l., 1955. p. 32-33.Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

REGO, A. F. do. *Ave Maria*: para canto e piano. São Paulo: Irmãos Vitale, [19--]. 6 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

ROCHA, João Gomes da (org.). *Salmos e hinos com músicas sacras*. Hinário presbiteriano, de uso corrente até a década de 2000. 5.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: [Igreja Evangélica Fluminense, 1990].

ROSSI, Giuseppe. *Tre Tantum Ergo Corali*: brevi e facile a due voci simili con accomp. d'organo o armonio (op.63). Dedicatória: Ai mio carissimo Maestro e Cugino Cav. Giuseppe Perosi, Maestro di Capella a Tortona. 2.ed. Torino: Marcello Capra, s.d. 9 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: "Selmira Aducci / Pertence ao côro do S. C. de Jesus / Fpolis, 30-10-1934".

ROSSI, Padre Marcelo. *Ninguém te ama como eu*. s.l.: s.n., [201-]. Disponível em: <http: //coro.paroquiabaixadabanheira.org/reportorio/diversos/ninguem.te.ama.como.eu.pdf>. Acesso em 5 out. 2014.

ROTA, Mo. Pe. Pedro, sdb. *O Salutaris Hostia*: a quatro vozes mixtas con acompanhamento de Orgam ou de Harmonio. A Revista Santa Cruz. São Paulo: Escolas profissionaes Salesianas, 1915. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. "Selmira Aducci / Pertence ao côro do S. C. de Jesus / Fpolis, 30-10-1934".

RÖWER, P. Basilius, O.Fr.M [Frei Basílio]. *Missa in honorem St. Joseph*. op.1. Texto em latim. Partes vocais avulsas: 1ª e 2ª voz. Düsseldorf: L. Schwann: s.d. 3 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

RÖWER, Frei Basílio, ofm. *A esposa de Christo* (op.28). Partitura (duas vozes iguais e órgão) e partes avulsas de canto. Petrópolis: Vozes, [19--]. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Irmãs da Divina Providencia – Florianópolis”.

_____. *A missa rezada*: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes, de acordo com as partes da Missa, com acompanhamento de orgão ou harmonium (op.49). Partitura e partes vocais avulsas. Petrópolis: Vozes: 1940. 12 p. Localização: Arquivo Arquidiocesano de Manaus. Anotação manuscrita: “ ‘Cathedral’ / Manaus 1943”.

_____. *Missa em honra a Santa Terezinha do Menino Jesus*. op.45. Texto em latim. Partitura. Duas vozes iguais e harmônio. Petrópolis: Vozes: 1927. 22 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

RUBINI, Ir. Ático. *Magnificat*: Coletânea de cantos litúrgicos a uma, duas, três e quatro vozes iguais ou mistas para missas, bênçãos e outras circunstâncias. Manual do cantor. Textos em latim e vernáculo. São Paulo: Irmãos Maristas, [1956]. 316 p. Coleção de livros didáticos F.T.D. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. *Magnificat*: Hinos e cânticos espirituais. Livro de acompanhamentos. São Paulo: Irmãos Maristas, [1956]. Coleção de livros didáticos F.T.D. Localização: Coleção particular – Fernando Lacerda Simões Duarte.

SALES, Frei Gil de Roca. *Missa Paulo VI*: missa e aclamações para coro misto e assembléia. Porto Alegre: CNBB, Secr. Regional Sul – 3, [196-]. 7p. Localização: Acervo particular de Frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap.

SALTÉRIO MONÁSTICO para a Celebração da Liturgia das Horas. 2.ed. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011.

SANTANA, José Acácio. *Canto pastoral*: Libreto para a Assembléia. Texto em vernáculo. Florianópolis: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, 1969. 163 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. Missa Comunitária. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. *Missa João Paulo II*: Para coro, solistas e povo. Acompanhamento obrigatório. s.l.: s.n., 1991. 27 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral São Sebastião / Sul do Rio / Santo Amaro da Imperatriz”.

_____. *Missa Nupcial*. Texto em vernáculo. Florianópolis: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, [196-]. 3 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. *Semana Santa*: orações, cantos e comentários da nova liturgia da semana santa. Florianópolis: Livraria Arquidiocesana de Pastoral, [1972]. 44 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

SCHOLL, P. José. *Sursum*: cantos sacros a 4 vozes mistas. 3.ed. s.l.: La Salle, 1960. 78 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. Missa Paroquial. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis e Biblioteca do Hospital de Caridade de Florianópolis. Carimbos: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”; “Irmandade do Senhor dos Passos e Hospital de Caridade / Florianópolis – Sta. Catarina”.

_____. *Missa pelos mortos*. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). Fichas de Canto Pastoral. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, [196-]. Localização: Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis.

_____. *Missa Solene: cantada pelo povo em português*. Coro uníssono e assembleia. In: CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. ____. Coro a quatro vozes e assembleia. 3.ed. Edição especial para a inauguração da Nova Catedral do Rio de Janeiro. s.l.: Irmãos Vitale, 1965. Localização: Acervo particular – Frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap.

SERVO DO S. S. SACRAMENTO, NERY, Pe. Dr. José de Castro. *Hino Oficial do IVº Congresso Eucarístico Nacional*. São Paulo: Impressora Moderna Ltda., 1942. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Casa Bevilácqua”.

SINGERBERGER, John. *1. Asperges me / 2. Vidi aquam / 3. Ecce Sacerdos*: for two voices Soprano and Alto with Organ Accompaniment. St. Francis: J. Singerberger, 1920. 8 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: “Côro da [sic] Filhas de Maria”.

SINZIG, Frei Pedro. *Messe zu Ehren des hl. Petrus*. Texto em latim. Partes vocais avulsas: 1ª e 2ª voz. Düsseldorf: L. Schwann: s.d. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

_____. *O presépio de São Francisco* (op.59). Texto de Frei M. Schneiderwirth / Traducção livre do livro de Amelia Rodrigues. Partitura: canto a 3 vozes iguais e piano. [cantata de Natal?]. Petrópolis: Vozes, 1929. 14 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

SINZIG, Frei Pedro, RÖWER, Frei Basílio. *Cecilia*: Manual de Canticos Sacros. Texto em vernáculo. Petrópolis: Vozes, 1926. 360 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

STEHLE, [Johann Gustav Eduard]. *Missa “Salve Regina”* (Preis-Messe “Salve Regina”). Orquestração. Impressos, partes instrumentais e vocais avulsas: cantus (2 cópias), 1º violino (2 cópias), Anotação: “Côro S. Luis” (em Cantus). Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Pasta: “Orquestrações – Missa Salve Regina de Stehle”. Regensburg: Friedrich Pustet, [1871].

_____. *Missa solemnis über Motive der zweiten Choralmelodie des "Salve Regina"* (op.67): für Soli, Chor um Orchester (oder Streichinstrumente und Orgel). Texto em latim. Partitura: Sopran.+Alt.; Tenor+Bass; órgão com indicações de entradas instrumentais. Regensburg: Friedrich Pustet, 1894. 39 p. Localização: Arquivo da Arquidiocese de Natal – Acervo musical de Dom Marcolino Dantas (sem capa e contracapa) – Estante 12, Caixa 337. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/42/IMSLP83970-PMLP171454-stehlemissasolemnisop67.pdf >. Acesso em 26 dez. 2014.

_____. *Preis-Messe "Salve Regina"*: für sopran und alto (obligat), tenor und bass (ad lib.) mit begleitung der orgel. Texto em latim. Partitura: Cantus+Altus; Tenor+Bassus; órgão. Rastibonae [Regensburg]: Friedrich Pustet, 1904. 23 p. Disponível em: <http://www2.cpdl.org/wiki/index.php/Missa_Salve_Regina_(a_2)_(Johann_Gustav_Eduard_Stehle)>. Acesso em 26 dez. 2014.

_____. _____. Rastibona: Frederici Pustet, 1908. Localização: Acervo João Antônio Romão, Pindamonhangaba. Anotações manuscritas de João Antônio Romão, [1921]. Partitura.

_____. _____: Gesange und Orchester-Partitur. Regensburg: Friedrich Pustet, 1904. Localização: Acervo Furio Franceschini, Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP. Catálogo: FF8029. Partitura.

STELLA, P. Domenico Maria, min.conv. *Quid mihi est in caelo*: Graduale della Messa di S. Francesco. Texto em latim. STB, órgão ou harmônio. s.l.: s.n., s.d. 3 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

TALLARICO, Padre João Lyrio, ASSIS, Aquino de. *Hino Oficial do VII Congresso Eucarístico Nacional* (Curitiba). São Paulo: Ave Maria, 1960. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

_____. _____. São Paulo: Melhoramentos, 1960. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

TALLARICO, Padre João Lyrio, PAULA, Dejanir de. *Hino Oficial do 2º Congresso Nacional das Vocações Sacerdotais*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1956. 4 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: "Para à [sic] querida madre Elimentrudes / Fr. F."

TALLARICO, Padre João Lyrio. *Missa nova*: em vernáculo – para grande coro misto e órgão obrigatório. São Paulo: Irmãos Vitale, [19--]. 34 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis; Museu Claretiano de Curitiba.

TERRABUGLIO, Giuseppe. *Messa (in Lá)* (op.13): ad uma voce o coro all'unissono. Texto em latim. Partitura: voz, órgão em 3 pentagramas. Milano: A. Bertarelli & C., s.d. Carimbo: "Casa Sta Cecilia / Pianos & Muzicas / Muyláeri / Bahia". Localização: Acervo Musical de Dom Marcolino Dantas – Arquivo da Arquidiocese de Natal – Estante 12 – Caixa 335.

THE IMMACULATE CONCEPTION OF THE BLESSED VIRGIN MARY: Solemnity – 8 December. s.l. [20--]. Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/immaculate-conception-ordinary-form.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

THE LIBER USUALIS with introduction and rubrics in English: edited by the Benedictines

of Solesmes. Tournai (Bélgica): Desclee Company, 1961.

TITTEL, Ernst. *Kleine Festmesse*: für gemischten chor und orgel orchester ad libitum: 2 violinen, violoncello, contrabass, 2 trompeten in C und pauken. Partitura. SATB e órgão. Pasta: "Kleine Festmesse / Ernst Tittel". Viena: Musikverlag Styria, 1950. 23 p. Anotação manuscrita: "Fpolis". Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Pasta: "Kleine Festmesse / Ernst Tittel".

TRIGUEIRO, Frei Feliciano, ofm. *Ave Maria*: para côro a 2 vôzes [sic] com acompanhamento de órgão ou harmônio. Partitura e partes vocais avulsas. São Paulo: Irmãos Vitale, [19--]. 4 p. Assinatura manuscrita não identificada: "Padre [...]". Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

VADEMECUM MUSICAL DO CATECHISTA: ou Melodias e letras do "Flores do Altar". Publicação auctorisada e approvada por S. Excia. Revdma. O Sr. D. Augusto Alvaro da Silva, Primaz do Brasil. [Salvador]: s.n., [1925]. Localização: Centro Cultural dos Capuchinhos – Salvador – BA.

VAN DER POEL, Frei Francisco. *Deus vos Salve Casa Santa!*: pesquisa de folc-música religiosa – Patrocínio da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulinas, 1977. Localização: Biblioteca do Instituto Teológico Franciscano.

VESPERALE ROMANUM Excerptum ex Antiphonali S. R. E. Texto em latim. Paris: Société D'Éditions Du Chant Grégorien, [1913]. Disponível em: <http://media.musicasacra.com /pdf/vesperale_romanum_1913-bw.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

VESPERARUM LIBRUS juxta Rituum Sacri Ordinis Praedicatorum. Texto em latim. Romae: Hospitio Magistri Ordinis [Praedicatorum], [1900]. Disponível em: <http://media .musicasacra.com/dominican/vesperarum-1900-fruhwirth.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

VIEIRA, Sebastião, PELUSO, Emanuel, TAVARES, Eduardo Mário. *Hino do II Congresso Eucarístico Estadual*. Parte vocal avulsa e partitura para canto e instrumento de teclado. s.l.: s.n., [1958].

VILLAC, Ir. Maria da Conceição, mjc. Ave Maria. In: CALMASC (Comissão Arquidiocesana de Liturgia, Música e Arte Sacra de Campinas). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CALMASC, [196-]a. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. A vós Senhor, nós louvamos (Te Deum). In: CALMASC (Comissão Arquidiocesana de Liturgia, Música e Arte Sacra de Campinas). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CALMASC, [196-]b. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. Missa do Matrimônio. In: CALMASC (Comissão Arquidiocesana de Liturgia, Música e Arte Sacra de Campinas). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CALMASC, [196-]c. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. Missa "do Povo de Deus". In: CALMASC (Comissão Arquidiocesana de Liturgia, Música e Arte Sacra de Campinas). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CALMASC, [196-]d. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. Vem, esposa de Cristo. In: CALMASC (Comissão Arquidiocesana de Liturgia, Música e Arte Sacra de Campinas). *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CALMASC, [196-]e. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

VOLPI, Edoardo (org.). *Cantate Dominum Canticum Novum*: periodico mensile di Musica Sacra per canto com accompagnamento, conforme alle prescrizioni del “Motu proprio” si Sua Santità Pio X. a.5, mai.1912 – abr.1913. . Milano: Pensionato Cattolico, 1913. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Anotação manuscrita: “Ufficio Musica Veghera”. Carimbo: “N. S. da Conceição – Urussanga – Arquidiocese de Florianópolis”.

WANDERLEY, João Antonio, SALLES, Arthur de. *Hymno ao Senhor do Bomfim*. Bahia: Lith. Viuva Reis, [19--]. Localização: Arquivo da Arquidiocese de Natal – Acervo musical de Dom Marcolino Dantas. Carimbo: “Casa da Música / Pianos Dorner / Pianos, Músicas e Instrumentos / Rua Chile nº 3 – Bahia”.

ZANCHI, Padre Jorge Albino. *Cantos a Nossa Senhora* / a 2 vozes iguais com acompanhamento de órgão. v.2: cantos 7-11. Rio de Janeiro: Santa Cecília, [19--]. 14 p. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

4 PARTITURAS, PARTES VOCAIS E INSTRUMENTAIS MANUSCRITAS, LETRAS DE MÚSICAS, CÓPIAS HELIOGRÁFICAS E FOTOCÓPIAS DE MANUSCRITOS MUSICAIS, EDIÇÕES PARA USO PRÁTICO FEITAS EM COMPUTADOR, RASCUNHOS DE PARTITURAS E OUTRAS FONTES PRIMÁRIAS MUSICAIS NÃO PUBLICADAS POR EDITORAS OU INSTITUIÇÕES RELIGIOSAS

Acervo Jaime Diniz – Instituto Ricardo Brennand

ANÔNIMO. *Missa do Carmo*. Texto em latim. Partes vocais e instrumentais avulsas: 2ª voz, 2º suprano, contralto mib (instrumental), flauta. s.l.; Araruna: vários copistas, [18--]; 1932. Catálogo: n.0222.

FONSECA, Euclides. *Novenário*: escripto a pedido do Professor João Rosas, para ser executado na Igreja de N. Sra. do Terço, em de Novbro. de 1907. Texto em latim. Partitura: 1º tenor, 2º tenor baixo, Piano. [Recife]: autógrafo, 1907. Catálogo: n.0352.

Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão

COLÁS, Francisco Libânio. *Motetos a três vozes*. Texto em latim. Partes vocais e instrumentais avulsas: mezzo soprano, tenor, baixo vocal, harmonium, 2º violino, contrabaixo. [Maranhão]: vários copistas (um deles, Pedro Growell dos Reis), [19--].

Catálogo: n.0511/95.

CORRÊA, Adelman. *Hino a San-Benedito: Jaculatória*. Texto em vernáculo. Manuscrito. Orquestração. Partes vocais e instrumentais avulsas: 3 vozes, voz e órgão, flauta, clarinete lá, sax alto, cornetim, trombone, fagote, 1ª rabeca, e 2ª rabeca, violeta e contrabaixo. [Maranhão]: [autógrafos], 1916. 11p. Catálogo: n.0036/95.

CUNHA, Ignácio. *Ladainha a São Sebastião*. Texto em latim e vernáculo. [autógrafo?]. Partitura: flauta, clarinete, oboé, fagote, 1º violino, 2º violino, 1ª voz, 2ª voz, 3ª voz, trompa, trombone, contrabaixo [dó], tímpano dó-sol. [Maranhão]: [autógrafo de Ignácio Cunha?], 1908. 11p. Catálogo: n.0744/95.

_____. *Missa de Nossa Senhora dos Remédios*. Texto em latim. Manuscrito. Partitura, partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª e 2ª vozes, orquestra, harmonium, parte de regência, flauta, clarinete, piston, trompa, 1º e 2º violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. [Maranhão]: diversos copistas, [194-]. Catálogo: n.0821/95.

GARCIA, Padre José Maurício Nunes. *Missa em si bemol* [título alternativo: Missa a duas vozes]. Texto em latim. Partes instrumentais e vocais avulsas: soprano e contralto solistas, coro a quatro vozes mistas, harmonium, flauta, clarinetes, pistons, sax alto, trombones, 1º e 2º violinos, violoncelo e contrabaixo. São Luís: vários copistas, [19--]. Catálogo: n.2102/95.

GROMWELL, Pedro. *Hino a Santa Rita*. Parte instrumental avulsa: violino. [Roma Velha, São Luís?]: [autógrafo de Pedro Gromwell], 1953. 1p. Catálogo: n.1435/95.

_____. *Hino a São Pantaleão*. Partes instrumentais avulsas: flauta, violino, contrabaixo, sax alto, clarino. [Roma Velha, São Luís?]: [autógrafo de Pedro Gromwell], [19--]a. Catálogo: n.1425/95.

_____. _____. Letra manuscrita do hino. [São Luís?]: Cópia de Ribamar Pereira, [19--]b. Catálogo: n.1425/95.

LYRA, Vicente Ferrer de. *Ladainha à Nossa Senhora*. Partes vocais e instrumentais avulsas: soprano, contralto, tenor, baixo, harmonium, flauta, 1º e 2º clarinetes, pistom, 1º e 2º violinos, violoncelo, contrabaixo. São Luiz: cópias de Odylo Ribeiro, 1947. Catálogo: n.1688/95.

_____. *Missa a três vozes*. Partes instrumentais avulsas: clarinete, contrabaixo (incompleta). s.l.: sem copista identificado, [19--]. Catálogo: n.1687/95.

_____. *Motetos I a VII*. Texto em latim. Partes vocais e instrumentais avulsas: contralto, tenor, baixo, harmonium, flauta, clarino, 1º violino, 2º violino, violoncelo. [Maranhão]: vários copistas (um deles, Pedro Growell dos Reis), s.d. Catálogo: n.1685/95.

PINTO, Sebastião. *Ladainha do Coração de Jesus*. Partes instrumentais avulsas: 1ª e 2ª vozes, 1ª e 2ª flautas, 1º clarinete, 1º e 2º clarinos, piston, trompas, trombone, helicon, bombardino, violino, contrabaixo. [São Luís?]: Copistas diversos (Nogueira, 1909; [Autógrafo?], s.d.), [19--]. Catálogo: n.1509/95.

RABELO, Faustino da Cruz. *Missa a duas vozes*. Texto em latim. Manuscrito. Partes vocais e instrumentais avulsas: 1º contralto, 2º contralto, flauta, clarinete, trompa, trombone,

tímpano, 1º violino, 2º violino, contrabaixo, harmonium. São Luiz: diversos copistas, 1920. Catálogo: n.0504/95.

RAYOL, Alexandre. *Ó Salutaris Hóstia*. Texto em latim. Partitura: Voz, instrumento de teclado. Milano: Autógrafo de Alexandre Rayol [?], 1932. Catálogo: n.0141/95.

RAYOL, Antonio. *Messa Solemne*: a quatro voci arpa organo pianoforte, côro e Gde. Orchestra. Texto em latim. Partes instrumentais e vocais avulsas: 1º soprano-coro (duas cópias), contralto, tenor, bassi, flautim, flauta, 1º clarinetto, fagote, 1º saxofone alto, 3º alto, 1º clarino, 2º clarino, pistão, pistom (em vez de trompa), trombone (duas cópias), batteria, 1º violino, 2º violino (duas cópias), violeta, cello, contrabasso, basso, c.basso. Milano: Autógrafo de Antonio Rayol, 1892a. Catálogo: n.0313/95.

_____. *Missa de Requiem*. Texto em latim. Partes instrumentais e vocais avulsas: soprano, tenor, baixo vocal, 2 coros, órgão, flauta, 1º e 2º clarinetes, piston, trombone, 1º e 2º sax alto, 1º e 2º violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo. [s.l.; Roma Velha, São Luís?]: Autógrafo de Antonio Rayol, 1892b; cópias de Pedro Gromwell, [19--]. Catálogo: n.0307/95.

RAYOL, Leocádio. *Entre-acto n.º4*. Partes instrumentais avulsas: clarinete, piston, figle, 1º violino, 2º violino, c.basso. [Maranhão]: copista não identificado, s.d. Catálogo: n.1957/95.

_____. *Missa do grande Credo*: [Kyrie e Gloria]. Texto em latim. Orquestração. Manuscritos, partes vocais e instrumentais encadernadas: soprano, mezzo-soprano, 1º tenor, barytono, basso [vocal], flauto, oboë, fagoto, 1º clarino, corni, pistons, timpani, tromboni, 1º violino, 2º violino, viola, violoncello, cimbasso, contrabasso. Encadernação: N. Rayol, n.9. s.l.: [autógrafo de Rayol?], s.d.

RIBEIRO, Odilo. *Veni Creator Spiritus*. Partes instrumentais avulsas: 1º tenor, 2 vozes não identificadas, harmônio. [Maranhão]: cópia e harmonização de Pedro Gromwell dos Reis, 1918. Catálogo: n.1135/95.

SAMPAIO, [deputado] José Ribeiro de. *Missa a duas vozes iguais*. Texto em latim. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: harmônio (duas cópias), 1º tenor + 2º tenor, 1º tenor (quatro cópias), 2º tenor (duas partes), flauta (duas cópias), oboé, clarinete sib, sax alto mib, piston sib, cornetim sib, violino A (3 cópias), violino A fácil, violino B (três cópias), 3º violino, viola, cello (duas cópias), c.basso (duas cópias), uma parte instrumental danificada, regência (parte de harmônio com texto). Anotação manuscrita em uma parte de harmonio: “Esta missa foi cantada em primeira audição, na Cathedral de São Luiz, com acompanhamento de grande orquestra, sob a regência do autor, por ocasião das comemorações pelo Ato Adicional que promulgou a Constituição do Estado do Maranhão, em 28 de julho de 1947”. Anotação manuscrita em uma parte de 1º tenor: “Executada pela 1ª vez no dia 28/7/47 na Catedral, dia da Adhesão do Maranhão a Independencia”. São Luís: vários copistas não identificados; copista da parte de regência: Pedro Gromwell dos Reis, 1947. Catálogo: 1012/95.

SAMPAIO, [deputado] José Ribeiro de. *Missa da Consolação*. Texto em latim. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª voz, 2ª voz, harmônio. São Luís: copista não identificado, [196-]. Catálogo: 1010/95.

SAMPAIO, [deputado] José Ribeiro de. *Missa de Requiem*. Texto em latim. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: soprano, alto, baixo, flauta, 1ª clarineta sib, 2ª clarineta sib, cornetim sib, violino A, violino B, viola, cello, c.basso, harmônio. São Luís: vários copistas não identificados, [19--]. Catálogo: 1011/95.

VASCONCELLOS, Alfeu. *Ladainha à Santíssima Virgem*. Texto em latim. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª e 2ª vozes, clarinete, sax alto, pistom, trombone, violino, contrabaixo. São Luís: copista não identificado, [19--]; Pedro Gromwell dos Reis, 1947; Odylo Ribeiro, [19--]. Catálogo: 1011/95.

Acervo particular – Fernando Lacerda Simões Duarte

ANÔNIMO. [Caderno de música: coletânea de música litúrgica católica, canto orfeônico e outros]. Vozes iguais ou mistas, com ou sem acompanhamento por instrumento de teclado. Texto em latim e vernáculo. Manuscrito. [Adquirido em Manaus]: [copista não identificado, uma noviça ou religiosa], [194-]. 106 f.

ANÔNIMO (org.). [Duas obras: Uma pastoral sem título, para canto e piano; *Cielo español*, para piano a 4 mãos, de Ch. Schumann]. Texto em vernáculo. Manuscrito. [Adquirido em Curitiba]: [copista não identificado], 1944. 15 f. Duas abreviaturas em Cielo español: P.J.M.J.[?] e A.M.D.G. [Ad Majorem Dei Gloriam].

CORAL GREGORIANO DE SANTOS (org.). *Liturgia Horarum*: (Iuxta Ritum Romanum) / Tempus Adventus / Dominica IV / I Vésperas (oração da tarde). Textos em latim e vernáculo. Impresso em computador. [Santos-SP], [2014]. 12 p.

Acervo particular – Frei Fulgêncio Monacelli, ofm cap.

ANÔNIMO (org.). [Coletânea de música secular, de dança, diversos compositores]. Melodias (um pentagrama, clave de sol). Manuscrito. [Recolhido em Benjamin Constant – AM]: copista não identificado, 1899. 20p. Carimbo: “Libri di Luciano Addirizzito”.

_____. [Coletânea de música secular, de dança, diversos compositores]. Melodias (um pentagrama, clave de sol). Manuscrito. Marca d’água: GAM. [Recolhido em Benjamin Constant – AM]: copista não identificado, s.d. 22p. Anotação manuscrita: “Flauto Celli”.

_____ (org). [Coletânea de cantos litúrgicos em italiano]. Fotocópia. s.l. [Itália]: s.n., [20--].

CESIMIRI, R. *A vós, Senhor (Te Deum)*. Adaptação: Frei Fulgêncio Monacelli. Texto em vernáculo. Parte vocal (melodia). Fotocópia. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], s.d. 1 p.

GIORNATA DI SANTIFICAZIONI SAC. [Cantos para o Próprio e Ordinário da Missa]. Composições de L. Migliavaeca, D. Bartolucci, A. Berardi e C. Celsi. Collevalenza [?], Ilália: s.n., 1976.

MONACELLI, Frei Fulgêncio, ofm cap. *Amor do Senhor*. Texto em vernáculo. Parte vocal (melodia). Fotocópia. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], s.d. 1 p.

_____. *Aqui, neste altar (ofertas)*. Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia. Fotocópia. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], s.d. 1 p.

_____. *As tuas mãos...* . Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia e coro a duas vozes. Manuscrito. Na mesma página: Nós vos pedimos. [Manaus]: autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli, s.d. 1 p.

_____. *Certo alguém*. Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia. Fotocópia. [Manaus]: autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli, s.d. 1 p.

_____. *Do céu caminho sou*. Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia. Autógrafo. [Manaus], s.d. 1 p.

_____. *Eis o grande sacerdote!*: para a entrada de Bispos. Texto em vernáculo. Partitura vocal: 4 vozes mistas. Impresso em computador. Manaus: copista não identificado, s.d. 2 p.

_____. *Eu quero te seguir*. Texto em vernáculo. Partitura vocal: Barítono solo, Soprano+Alto, Vozes masculinas. Autógrafo. [Manaus], s.d. 1 p.

_____. *Hino a São José de Leonissa*: [n.]181. Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia. Integra coletânea editada não identificada. Fotocópia. s.l.: s.n., s.d. 3 p.

_____. *Magnificat*. Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia e coro a duas vozes. Manuscrito. Na mesma página: Senhor... Perdão!. [Manaus]: autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli, s.d. 1 p.

_____. *Nós vos pedimos*. Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia e coro a duas vozes. Manuscrito. Na mesma página: As tuas mãos... . [Manaus]: autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli, s.d. 1 p.

_____. *Ó santíssima alma*: festa de S. Francisco. Texto em vernáculo. Partitura vocal: quatro vozes mistas. Fotocópia. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], [19--]a. 1 p.

_____. *Salve, ó Pai Santo*: trânsito de S. Francisco. Texto em vernáculo. Partitura vocal: soprano+alto, voz masculina. Fotocópia. Na mesma página: letra de Va Pensiero. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], [19--]b. 1 p.

_____. *Senhor... Perdão!*. Texto em vernáculo. Parte vocal: melodia. Manuscrito. Na mesma página: Magnificat. [Manaus]: autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli, s.d. 1 p.

_____. *Senhor, piedade*. Texto em vernáculo. Partitura vocal: 4 vozes mistas. Fotocópia. No verso: Padre Zezinho. Oração da noite. [Manaus]: autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli, s.d. 1 p.

PADRE ZEZINHO. *Oração da noite*. Texto em vernáculo. Partitura vocal: 4 vozes mistas. Fotocópia. No verso: Monacelli, F. Senhor, piedade. [Manaus]: [autógrafo de Frei Fulgêncio Monacelli], s.d. 1 p.

PIGLIA, Enrico. *Tu es sacerdos*. Texto em latim. Manuscrito. Partitura: voz, instrumento de teclado. [Manaus]: [cópia de Frei Fulgêncio Monacelli], [19--]. 7 p.

SEQUERI, Pierangelo. *Madre, io vorrei...*: inciso su disco Rusty Records. Texto em italiano. Partitura: canto, harmônio ou órgão. Fotocópia. Milan: Rugginenti Editori, [19--]. 5 p.

TALLARICO, Pe. João Lírio, ASSIS, Aquino de. *Hino do VII Congresso Eucarístico*: [Viva Cristo na Hóstia Sagrada...]. Texto em vernáculo. Parte instrumental de trompete, com letra. Fotocópia. s.l.: s.d. 1 p.

Acervo particular – Maria da Graça Jacob Lorena

BARBOSA, A. [Maria da Anunciação] Lorena. *Novena de Nossa Senhora Aparecida*. Texto em latim e vernáculo. Orquestração. Manuscrito, partes instrumentais avulsas: flauta (1937), 1º violino (duas cópias: 1937, [1967]), 2º violino (duas cópias: 1937, [1967]), violoncelo (1937), [contra]baixo [em dó] (duas cópias: 1937, 1967), partitura: vozes, órgão (1937). Aparecida do Norte – SP: dois conjuntos, autógrafo [?] e copista não identificado, 1937.

_____. *Officio da Immaculada Conceição*. Texto em vernáculo. Partitura: canto, órgão. Autógrafo. Anotação manuscrita: Á querida Pia União das Filhas de Maria, offereço minha humilde composição / Appª. 31-8-1928. Aparecida do Norte – SP: autógrafo de Maria Annunciação Lorena, 1928. 5 p.

BARBOSA, Maria da Anunciação Lorena, ALBUQUERQUE, Pe. Manuel. *Invocação*: para vozes mistas. Texto em vernáculo. Partitura. Autógrafo[?]. Anotação manuscrita: (Dia das mães) / Maio de 1955. Aparecida do Norte – SP: autógrafo de Maria Annunciação Lorena [?], [1955]. 5 p.

LORENA, Randolpho J. *Matinas da conceição*. Texto em latim. Partitura: Soprn.°, Altus, Tenor, Baixa, 1 si[?], 2 si[?], Clr [clarinete], 2.Clr, Fta. [flauta], mib, Bacho, 2º Bº. Autógrafo [?]. [Aparecida do Norte – SP]: [autógrafo de Randolpho Lorena], [s.d]a. 6 p.

_____. _____. Partes vocais e instrumentais avulsas: Soprano, Altus. Autógrafo. [Aparecida do Norte – SP]: [autógrafo de Randolpho Lorena], [s.d.]b. 6 p.

_____. *Missa Leopoldina*. Texto em latim. Partitura: 7 partes vocais e instrumentais identificadas apenas por números. Autógrafo. [Aparecida do Norte – SP]: [autógrafo de Randolpho Lorena], [s.d.]c. 42 p.

_____. _____. Partes vocais e instrumentais avulsas: Altus, Tenor, Baxa, Flauta, 2ª Flauta, Clarineta sib, 2ª Clarineta sib, Clarineta dó, 1ª e 2ª Trompas fá (duas cópias), 1º Violino, 1º Bacho [dó], 2º Bacho [dó]. Autógrafo. [Aparecida do Norte – SP]: [autógrafo de Randolpho Lorena], [s.d.]d.

Acervo Vicente Salles – Museu da Universidade Federal do Pará

COUTO, João Valente do. *Ladainha* [novena]. Texto em latim e vernáculo. Partes instrumentais manuscritas: 1º violino, flauta, 1ª clarinete [si b], saxofone alto [mi b], piston [sib], trombone e contrabaixo [dó]. [Igarapé-Miri]: copista não identificado, 1947.

_____. *Missa Solene à N. S. Santana*. Texto em latim. Partes avulsas e partitura, fotocópia: Voz, flautas, violinos, clarinetes, trompetes, viola, bombardino, contrabaixo. Composta em 1912. [Igarapé-Miri]: Cópia manuscrita de Sgt. Aquino, 1985.

_____. *Novena n.º 8*. Texto em latim. Partes instrumentais manuscritas: flauta, clarinetes I e II [dó], clarinete [si b], alto [mi b], piston [si b], bombardino, violinos, contrabaixo e 1ª voz. Composta em 1912. [Igarapé-Miri]: Diversos copistas, [194-].

GUAMÁ, Marcelle. *Minha prece*. Texto em vernáculo. Fotocópia. Partitura: Voz, instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de M. Guamá], [19--].

_____. *O Salutaris*. Texto em latim. Fotocópia. Partitura: Voz, instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de M. Guamá], [s.d.].

_____. _____. Texto em latim. Fotocópia. Partitura: barítono, instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de M. Guamá], 1940.

NUNES, Cândida Acatauassú. *Ladainha a Nossa Senhora de Nazareth*. Texto em latim. Fotocópia. Partitura: canto, instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de C. A. Nunes?], [19--]. 2.p.

Arquivo Arquidiocesano de Manaus – Acervo Musical da Catedral Nossa Senhora da Conceição

ANÔNIMO (org.). *Côro "Santa Cecília"*: primeira voz – Instituto Amazonense de Música [caderno de música utilizado no instituto] – Paróquia N. Senhora da Conceição. – Sé –. Texto em latim. Coletânea. Manuscrito. Manaus: copista não identificado, [19--]. 20 p.

ANÔNIMO (org.). *Côro "Santa Cecília"*: Instituto Amazonense de Música [caderno de música utilizado no instituto] – Matriz - Sé - Cathedral. Texto em latim. Coletânea. Manuscrito. Caderno da Livraria Acadêmica Papelaria, Manáos. Manaus: copista não identificado, [19--]. 32 p.

ANÔNIMO (org.). [Coletânea de música sacra, diversos autores]. Parte vocal: 1ª voz. Texto em latim. [Manaus]: copista não identificado, [19--]a. 20 p.

ANÔNIMO (org.). [Coletânea de música sacra, diversos autores]. Parte vocal. Texto em latim, italiano e português. [Manaus]: copista não identificado, [19--]b. 34 p.

ANÔNIMO (org.). *Músicas Sacras*: Catedral. Parte vocal. Texto em vernáculo. Manaus: copista não identificado, 1971.

ANÔNIMO. *O Esca viatorum*: [de] Harpa de Sião, nº.67. Orquestração. Manuscrito, partes vocais e instrumentais avulsas de 1º violino, 2º violino, flauta. Papel da Typ. Palácio Real

/ Manaos-1948. No verso das partes: Anônimo, "Tantum ergo", Harpa de Sião, n.91. [Manaus]: copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. [*O Santissima*: do] Sicilianisches Schifferlied. Orquestração. Manuscrito, partes vocais e instrumentais avulsas de 1º soprano, 2º soprano (4 cópias), baixo vocal (duas cópias), 1º violino, 2º violino. [Manaus]: Cópias de V. Rhon, 1914.

ANÔNIMO. *Tantum ergo*: [de] Harpa de Sião, nº.91. Orquestração. Manuscrito, partes vocais e instrumentais avulsas de 1º violino, 2º violino, flauta. No verso das partes: Anônimo, "O esca viatorum", Harpa de Sião, n.67. Papel da Typ. Palácio Real / Manaos-1948. [Manaus]: copista não identificado, [19--].

BELLANDO, Domenico. *Missa a duas vozes iguais* [sic] *com acompanhamento de órgão ou harmônio*. Manuscrito. Texto em latim. Partitura. Manaus: copista não identificado, 1951. 10p.

CATEDRAL – PIA UNIÃO. [*Pasta de cânticos de diversos autores*]. Parte de canto. [196-].

ESLAVA, Mto. D. H. *Salve* [Regina] *a 3 voces*. Manuscrito, partes vocais e instrumentais avulsas de 1º soprano, 2º soprano (duas cópias), baixo vocal (duas cópias), 1º violino, 2º violino. [Manaus]: copista não identificado, [19--].

GOUNOD, Charles. *Missa Conventualis*. Parte vocal avulsa de 1ª voz. Texto em latim. [Manaus]: copista não identificado, [19--]. 6 p.

PALESTRINA, [Giovanni Pierluigi da]. *Missa "Lauda Sion*["]: a due voce cicuche [?]. Partitura: duas e três vozes em um pentagrama e instrumento de teclado. Manuscrito. Texto em latim. [Manaus]: copista não identificado, 1907. 12p. Anotação: "AMDG [Ad Majorem Dei Gloriam] 29.1-07".

PERGOSELE. *Ave verum*: Solo. Partitura para canto e órgão. Texto em latim. Manuscrito. 3p. [Manaus]: copista não identificado, [19--]. Anotação manuscrita: "Mariazinha".

PEROSI, Mt. [Lorenzo]. *Missa Te Deum Laudamus*. Orquestração. Manuscrito, partes instrumentais avulsas de 1º violino (2 cópias), 2º violino, clarino in C. [Manaus]: Vários copistas não identificado, 1948. Carimbo, em algumas partes: "Instrumentos [ilegível] Oliveira – Pará".

TAVONI, Francisco. *Missa II*. Parte vocal avulsa de tenor. Manaus: Cópia de Nair Alves Ferreira, 1937. Não catalogado.

_____. *Missa a tres voces mixtas fácil y breve*. Parte vocal avulsa de baixo. Manaus: [Cópia de Nair Alves Ferreira], 1941. Não catalogado.

Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro – Coleção particular de Dom Plácido de Oliveira osb – Localização no catálogo: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães

HAYDN, Joseph. *Recitativo e grande côro da "Coroação"*: para solos e córos com acompanhamento de orquestra – arr. de D. Placido de Oliveira, O.S.B. Texto em

português. Manuscrito. Partitura: “Baixos, Flautas, Oboes, Clarinetas em sib, Fagotes, Corni em Fá, Trompetes em Fá, Trombones, Tubas em sib, Contralto [solo], Tenor [solo], Baixo [solo], Sopr.[coro], Contr.[coro], Ten.[coro], Baixos[coro], Violinos I, Violinos II, Viola, Cellos, C.Baixos”. Anotação manuscrita (lápis): parte de “Timp.”, em Cello, c.50-51. Rio de Janeiro: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, 1952. 30 p.

OLIVEIRA, Dom Plácido de. *Confitemini Domino* [/ Haec est dies] (op.44). Texto em latim. Manuscrito. Partitura vocal ([3 vozes iguais]). [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, 1954. 2 p.

_____. *Contemplação e Invocação* (op.10). Manuscrito. Partitura: órgão, em três claves. [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, [19--]. 3 p.

_____. *Ecce Sacerdos magnus* (op.70): Côro a 3 vozes eguais com acompanhamento de Orgão – Ao Excmo e Revmo D Clemente Isnard, O.S.B. 1º Bispo de Nova Friburgo. Texto em latim. Manuscrito. Partitura: 1ª voz, 2ª voz, 3ª voz, órgão (2 cópias); Partes avulsas: órgão, 2º tenor. [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, 1960. 3 p.

_____. *Justum deduxit Dominus* (op.75). Manuscrito. Partitura: órgão, em duas claves. [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, 1962. 1 p.

_____. *Haec est dies* [/ Confitemini Domino] (op.44). Texto em latim. Manuscrito. Partitura: 1ª + 2ª voz, 3ª voz, instrumento de teclado. [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, 1954. 2 p.

_____. *Laudate Dominum*: Côro a 3 vozes eguais com acompanhamento de Orgão – Para a festa jubilar da Congregação Beneditina Brasileira / 15 de Agosto de 1895 - 1945. Texto em latim. Manuscrito. Partes avulsas: órgão, 1º tenor, 2º tenor (ou Barítono), baixo vocal. Rio de Janeiro: Cópias de Dom Plácido de Oliveira e copistas não identificados, 1945.

_____. *Missa Solene “Santa Maria de Belém”* (op.35). Texto em latim. Manuscrito. Partitura: “Flautas, Oboe, 2º Oboe, Clarinetas em sib, Fagotes, Corni em Fá e Mib, Trompetes em sib, Tromb., Tuba, Sopr.+Contr., Ten.+Baixos, Violinos I, Violinos II, Viola, Cello+Baixos, Órgão”. Anotação manuscrita (lápis): “Cl. Baixo” em Viola; “Clarone sib” em Cello. Rio de Janeiro: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, 1952. 37 p.

_____. _____.: Kyrie. Manuscrito, parte instrumental avulsa: 1º violino. [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, [1952].

_____. *Oremus pro Pontifice* (op.37). Manuscrito. Partes avulsas: 1º+2º sopranos, contraltos, tenores, baixos. Rio de Janeiro: Cópias de Dom Plácido de Oliveira e copistas não identificados, [195-].

_____. *O sacrum convivum* (op.53): a quatuor vocibus inaequalibus. Texto em latim. Manuscrito. Partitura vocal: S+A, T+B; Parte avulsa: Tenor. Rio de Janeiro: Cópias de Dom Plácido de Oliveira, 1955. 3 p.

_____. *Para o dia de Pentecostes*. Manuscrito. Partitura: órgão, em duas claves. [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, [19--]. 1 p.

_____. *Suscipe me, Domine* (op.30). Manuscrito. Partitura: órgão, em duas claves. [Rio de Janeiro]: Cópia de Dom Plácido de Oliveira, 1969. 1 p. Anotações a lápis: registração do

órgão [quatro registrações, uma para cada trecho].

Arquivo da Arquidiocese de Natal – Acervo musical de Dom Marcolino Dantas

DANTAS, Dom Marcolino. *Credo*. Texto em latim. Autógrafo. Partitura: voz I, voz II, instrumento de teclado. s.l.: autógrafo de M. Dantas, [19--]a. 8p.

_____. *Tantum ergo*. Texto em latim. Autógrafo. Partitura: coro de crianças, baixos, instrumento de teclado. s.l.: autógrafo de M. Dantas, [19--]b. 1p.

_____. _____. Texto em latim. Autógrafo. Partitura: voz I, voz II, instrumento de teclado. s.l.: autógrafo de M. Dantas, [19--]c. 2p.

STRADELLA. *Pietà Signore*: Aria di Ghiesa / n.º2 Mezzo-Sopr. ou Bar. Publicado, com contrafação. Partitura: canto, piano. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, [19--]. 5 p. Canto Italiano: Collecção de Romances, Melodias, Duettos etc. etc. [sic] Para canto, com acompanhamento de Piano. Anotações a lápis na parte de canto (contrafação): texto de "Ite ad Joseph (Carmen Innovarum)". Localização: Estante 12 – Caixa 335.

Arquivo Histórico Municipal de Salvador / Fundação Gregório de Matos

MARIZ, Padre Luis Gonzaga, s.j. *Hino do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional*: Orquestra sinf. Partitura manuscrita: Flautas, Oboés, Clarinetes em sib, Fagotes, Trompas (fá), Trompetes (sib), Trombones, Violinos, Violas, Celos, C.Baixos; Versão para banda: Flautins, Requintas, Saxofones Soprano, Alto e Tenor, Pistons, Trompas mib, Trombones, 1º e 2º Bombardinos, C.Baixo, Bateria. [Salvador]: autógrafo, [1954].

SILVANY, H. *[Coletânea manuscrita de Música Sacra: Ìndice...]*. Textos em latim e vernáculo. Partitura: canto e órgão em duas claves. [Salvador]: autógrafo, [19--].

Arquivo João Antônio Romão – Pindamonhangaba (SP)

ANÔNIMO. *Ó Ave de Aparecida*. Texto em latim. Manuscrito. Partitura: órgão em duas claves, com indicação da letra. Pinda[monhangaba – SP]: cópia de João Antônio Romão, 1954. 1 p.

_____. [Motetos de] Passos: Coro. Texto em latim e português. Manuscrito. Parte vocal avulsa: baixo-coro. s.l.: copista não identificado, s.d. 1 p.

ARAÚJO, João Gomes de. *Missa do Espírito Santo*. Texto em latim. Manuscrito. Orquestração, partes avulsas: soprano (duas cópias), contralto, 1ª clarineta, 2ª clarineta, 1º fagote, 2º fagote, 2ª trompa mib, 2ª trompa, bombardino, 1º violino, 2º violino (duas cópias), violoncelo. [Pindamonhangaba-SP]: autógrafos (1869) e cópias de João Antônio Romão (1907) e outro copista. Catálogo: CPA-043.

GOMES JUNIOR, João. *Missa Nossa Senhora do Socorro*: duas vozes femininas /

sopranos[,] contraltos e órgão. Texto em latim. Manuscrito. Partitura. São Paulo: copista não identificado, 1949. 34 p.

FREI LEONARDO. *Tantum ergo*. Texto em latim. Manuscrito. Parte vocal: duas vozes iguais. s.l.: [cópia de João Antônio Romão], [19--]. 1 p.

ROMÃO, João Antônio. *Ladainha*. Texto em latim. Manuscrito. Orquestração, partes avulsas: violino, contrabaixo [dó], requinta, clarinete [sib], Iº e IIº sax mib, 1º sax mib, 2º sax mib, pistão [sib] (duas cópias), trombone [de pistos] sib, bombardino [sib] (duas cópias), baixo [mib]. Pindamonhangaba-SP: cópias de João Antônio Romão, 1940.

Arquivo Público de Alagoas

CARMO, Lauro. *Músicas. Partituras*. Caderno de composições autorais e cópias. s.l.: cópias de Lauro Carmo, [19--]. Localização: Caixa 3391.

MÉRO, Ernani Otacílio. *Missa Domus Aurea*. [Maceió]: fotocópia do autógrafo de Ernani Méro, 1990. Localização: caixa 5273. Partitura manuscrita.

_____. *Missa Prima em Honra da Virgem do Rosário*. Penedo: autógrafo de Ernani Méro, 1965. Localização: caixa 3389. Partitura manuscrita.

_____. *Hinos religiosos*. s.l.: autógrafo de Ernani Méro, [1970]. Localização: caixa 3389. Partitura manuscrita.

ULYSSES, João. *Tantum ergo*: para orchestra Saxophone, Flauta, Violino 1º, Violinos 2os, Baixo Violoncello, Orgam e Piston. Partes instrumentais manuscritas avulsas. Baixo Dó, Flauta 1ª, Saxofone sib, órgão. s.l.: copista não identificado, [19--]. Localização: Caixa 5272.

Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis

ANÔNIMO (org.). [Livro de cantos: 1. Maria zü...]. Texto em alemão e latim. Cópia heliográfica. Hollunvot [?]: s.n., 1896. 192 p.

ANÔNIMO (org.). [Livro de cantos: 1. Missa I, de Engler]. Texto em latim e vernáculo (português). Cópia heliográfica. Friedrischsburg: s.n., 1898. 72 p.

Catedral Nossa Senhora do Desterro da Arquidiocese de Florianópolis

ADUCCI, Edésia (org.). *Cantos em honra de Nossa Senhora*: Continuação da Parte VI / A.M.D.G. [Ad majorem Dei Gloriam]. Texto em vernáculo. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], [193-]a. 21 p. [Coleção de cadernos de música litúrgica, v.6-continuação]. Anotação manuscrita: “E. Aducci”.

_____. *Cantos em honra de Nossa Senhora*: (Caderno Antigo) / A.M.D.G. [Ad majorem Dei

Gloriam]. Texto em vernáculo. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], 1924. 37 p. [Coleção de cadernos de música litúrgica, v.-]. Anotação manuscrita.

[_____.] *Cantos próprios para a Quaresma*: Parte VIII / A.M.D.G. [Ad majorem Dei Gloriam]. Texto em vernáculo. Manuscrito. Florianópolis: Cópia de Edésia Aducci, [192-]a. 26 p. Coleção de cadernos de música litúrgica, v.8.

_____. [Coletânea sem título: cantos para diversas ocasiões]. Texto em vernáculo. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], [1956]. 34 p. [Coleção de cadernos de música litúrgica, v.-]. Anotação manuscrita: "Pertence a E. Aducci".

_____. *Ladainhas*: Parte IX / A.M.D.G. [Ad majorem Dei Gloriam]. Texto em latim. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], [193-]b. 14 p. Coleção de cadernos de música litúrgica, v.9.

_____. *N. Senhora*. Texto em vernáculo. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], [192-]b. 34 p. [Coleção de cadernos de música litúrgica, v.6]. Anotação manuscrita: "Pertence a E. Aducci".

_____. *Santíssimo*. Texto em latim e vernáculo. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], [193-]c. 43 p. [Coleção de cadernos de música litúrgica, v.-]. Anotação manuscrita: "Pertence a E. Aducci".

ANÔNIMO. *Amo-te muito*. Fotocópia. Pasta: "Profanos". [Florianópolis]: copista não identificado, [19--]. 2p.

ANÔNIMO. *A tarde*. Cópia heliográfica. [verso: Hino do Congresso Eucarístico de Cresciuma]. [S.L., São Leopoldo?]: copista ilegível, 1946.

ANÔNIMO. *Alma eu sou verdade*: orquestração. Manuscritos, duas partes instrumentais avulsas de mesma afinação. Verso: Anônimo, "Panis Angelicus" [19--]; na mesma página: Anônimo, "Gloria a Ti", [19--], [19--]. [Florianópolis]: Um copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. *Ave, Coração Divino*. 1 p. Texto em vernáculo. Cópia heliográfica. Verso: "Deus eterno, a vós louvor". Florianópolis: copista não identificado, 1933. Anotação: "Pertence à Cathedral / Florianopolis, 26-5-1933 A.M.D.G.".

ANÔNIMO (org.). [Caderno com letras de cânticos]. Florianópolis: [Catedral Nossa Senhora do Desterro], 1953. 116 letras. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

ANÔNIMO. *Deus eterno*: parte instrumental avulsa: 1ª e 2ª clarineta sib. Verso: Anônimo: Anônimo, "Ecce sacerdos". [Florianópolis]: Copista não identificado, [195-].

_____. _____. Texto em vernáculo. Fotocópia. Pasta: "Profanos". Mesma folha: Beethoven, "Um Deus imenso", 1955. Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1955. 4 p.

ANÔNIMO. *Deus eterno, a Vós louvor*. 1 p. Texto em vernáculo. Cópia heliográfica. Verso: "Ave, Coração Divino". Florianópolis: copista não identificado, 1933. Anotação: "Fpolis, 27-5-1933 A.M.D.G.".

ANÔNIMO. *Ecce sacerdos*: parte instrumental avulsa: 1ª e 2ª clarineta sib. Verso: Anônimo: Anônimo, "Deus eterno". [Florianópolis]: Copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. *Gloria a ti*: orquestração. Manuscritos, duas partes instrumentais avulsas de mesma afinação. Verso: Anônimo, "Panis Angelicus" [19--]; na mesma página: Anônimo, "Alma eu sou verdade", [19--]. [Florianópolis]: Um copista não identificado, [19--].

_____. *Hino a Santa Catarina* (De Cristãos): orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: flauta, 1º violino (3 cópias), 2º violino (3 cópias), violoncelo, contrabaixo [em dó] (3 cópias), 1ª clarineta [sib], 2ª clarineta [sib], pistão sib, trombone. [Florianópolis]: Cópias de "Fernandes (Joquinha)" [fl., uma cópia de 1º vl., uma de 2º vl., cello, duas cópias de contrabaixo, 1ª cl.] e outro copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. *Ladainha de Todos os Santos*. Adaptação do gregoriano: Pe. Ney Brasil. Texto em vernáculo. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], 19--. 4p.

ANÔNIMO. *Magnificat*. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino (2 cópias), 2º violino (2 cópias). [Florianópolis]: Copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. [Missa de Réquiem]. Cantochão. Fotocópia. [Florianópolis]: copista não identificado, 19--. 9p.

ANÔNIMO. *Missa Solene da Vigília Pascal*. Cantochão. Texto em vernáculo. Fotocópia. [Florianópolis]: copista não identificado, [196-]. 4p.

ANÔNIMO. *Panis angelicus*: orquestração. Manuscritos, duas partes instrumentais avulsas de mesma afinação. Verso: Anônimo, "Gloria a ti" e "Alma eu sou verdade", [19--]. [Florianópolis]: Um copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. *O Santissima*: orquestração. Manuscritos, 2 partes instrumentais avulsas de mesma afinação [1 de piston]. Verso: Anônimo, "Rosa mistica". [Florianópolis]: Um copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. *Rosa mistica*: orquestração. Manuscritos, 2 partes instrumentais avulsas de mesma afinação, sendo uma de piston. Verso: Anônimo, "O Santissima". [Florianópolis]: Um copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. *Terra tremuit* (4 v.m. [vozes masculinas]). Fotocópia. [Florianópolis]: Copista não identificado, [195-]. 3p.

ANÔNIMO. *Tu es Petrus*: orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino, 2º violino, clarineta sib, cello, contrabaixo, [contra]baixo (em dó). [Florianópolis]: Um copista não identificado, [19--].

ANÔNIMO. *Viva Pio*. SATB. Fotocópia. [Florianópolis]: copista não identificado, [19--]. 4 p.

ANÔNIMO. *Virgem soberana*. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino, 2º violino. [Florianópolis]: Copista não identificado (mesmo de Anônimo, [19--], "Magnificat"), [19--].

BACH, Johann Sebastian. *Côro final da Paixão de São João*. Texto em vernáculo. Trad. Pe.

Ney Brasil. Pasta: “Profanos”. Fotocópia. [Seminário de] Azambuja: [Cópia de Padre Ney Brasil], 1958. Verso: Tallarico, “O Maria tuus totus”. 2 p.

_____. *Ó Senhor Jesus*: Coral da Cantata 147 – In Festa Visitatione Mariae – Jesus alegria dos homens. Texto em vernáculo. Fotocópia. Pasta: “Profanos”. Seminário de Azambuja: copista não identificado, 1962. 2 p.

BATTMANN, J. L. Petites Messes solennelles. Texto em latim. Partitura: vozes e órgão. Mayence: Schott, [s.d.]. Localização: Centro de Documentação Musical de Viçosa. Anotação manuscrita: “Godofredo Carvalho / 25-10-1908”. Carimbo: “R. Sant’Anna / Viçosa / Minas”.

BEETHOVEN. *À noite*. Texto em vernáculo. Fotocópia. Pasta: “Profanos”. Na mesma folha: Bizet, “Agnus Dei”. Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1954. 4 p.

_____. *Hino ao Creador* [Um Deus imenso]: orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino (2 cópias), 2º violino, clarineta em sib, piston sib. [Florianópolis]: Vários copistas (“Carmelo”, em uma cópia de 1º violino), [195-].

_____. *O Salutaris*. Texto em latim. Fotocópia. Mesma folha: Anônimo, “Só teu amor Jesus”, s.d. [Florianópolis]: Copista não identificado, s.d. 1 p.

_____. *Um Deus imenso* [Hino ao Creador]. Texto em vernáculo. Fotocópia. Mesma folha: Anônimo, “Deus eterno”, 1955. Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1955. 4 p.

BIZET. *Agnus Dei*. Texto em latim. Fotocópia. Pasta: “Profanos”. Na mesma folha: Beethoven, “À noite”. Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1954. 4 p.

BORGMANN, Padre. *Missa in honorem Sanctae Familiae*. Texto em latim. Cópia heliográfica. Gin. São Pedro: Copista não identificado [Dr. V. Lindo?], 1955. 5 p. Pasta: “Orquestração – Missa em Si Bemol do Pe. Maurício Nunes Garcia”.

BORTOLOTTI, Frei Bernardino, ofm. *Missa “Mater Ecclesiae”*: povo uma voz; coro três vozes iguais. Texto em vernáculo. Manuscrito. s.l.: copista não identificado, s.d. 10 p.

_____. *Ecce Sacerdos Magnus*. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: flauta, clarinete sib, piston sib (duas cópias), trombone dó, 1º violino, 2ª violino (das cópias). [Florianópolis]: copista não identificado, [195-]. Pasta: “Orquestração – Ecce Sacerdos – Frei Bernardino”.

BRASIL, Padre Ney. *A vós Senhor (Te Deum)* / *Ite in vineam*. Textos em vernáculo e vernáculo+latim. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], 1965. 16 p.

_____. *Ite in vineam*: Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: órgão, 1º violino (3 cópias), 2º violino (2 cópias), violoncelo, contrabaixo (2 cópias), flauta, 1ª clarineta [sib], 2ª clarineta [sib], piston sib, trombone. [Florianópolis]: [cópia de Padre Ney Brasil], [19--].

_____. *Hino do 15º Congr. Eucarístico Nacional*: arranjo coral. Quatro vozes mistas. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], [2006].

_____. *Hino do Centenário da Diocese de Florianópolis*: 1908-2008. Quatro vozes mistas. Impresso em computador. Florianópolis: Digitado por Avelino Royer, 2006. 2 p.

_____. *Missa dominical Xª*: em Láb. Texto em vernáculo. Fotocópia. Florianópolis: Padre Ney Brasil, 2005. 4 p. Indicação: "Coral S. Cecília – Catedral de Florianópolis".

_____. *Missa dominical XI*. Texto em vernáculo. Impresso em computador. Florianópolis: Padre Ney Brasil, 2008. 4 p. Indicação: "Coral S. Cecília – Catedral de Florianópolis".

_____. *Missa ferial (em Ré)* [outras missas e partes móveis de missas]. Texto em vernáculo. Fotocópia. Florianópolis: [Cópia de Padre Ney Brasil], 1969. 17 p. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. *Missa jubilar*: em Láb. Texto em vernáculo. Impresso em computador. Florianópolis: Padre Ney Brasil, 2000. 4 p. Indicação: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. *Missa Solene da Páscoa*. Texto em vernáculo. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], s.d. 8 p.

_____. Pai nosso e Libera. In: [BRASIL, Padre Ney (org.)]. *Para a sexta-feira-santa*. Textos em vernáculo. Traduções: Padre Ney Brasil. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], [196-]. 4 p.

[_____. (org.)]. *Para a sexta-feira-santa*. Textos em vernáculo. Traduções: Padre Ney Brasil. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], [196-]. 4 p.

_____. *Santo – Missa dominical XI*: Comemorativa do centenário da Diocese de Florianópolis – SC. Texto em vernáculo. Impresso em computador: Diagramacão e digitação de Antônio Martendal, 2009. 1 p.

_____. *Tremeu a Terra*. Texto em vernáculo. Na mesma folha: Tradicional francês, "Do céu Rainha, alegrai-vos!". Fotocópia. [Seminário de] Azambuja: [Cópia de Padre Ney Brasil], 1968. 4 p.

BRAUN, P[e]. Georgius [Jorge], svd. *Missa solemnis in honorem Sancti Michaelis Archangeli* [Missa São Miguel Arcanjo]. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: órgão ("Credo", introdução), 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo, [contra]baixo [em dó], 1ª flauta, clarineta sib, trombone (duas cópias, copistas diferentes), 1 rascunho (introdução do "Credo" [?] pelo segundo copista, para 1º e 2º violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, 1ª e 2ª clarinetas e trompa). [Florianópolis]: Dois copistas não identificados, [19--]. Pasta: "Orquestração – Missa Solemniis [sic] (Pe. Braun) (São Miguel)".

CAPOCCI, Joaquim. *Ave Maria*. Texto em latim. Fotocópia. Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1957. 2 p.

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino, 2º violino. [Florianópolis]: Copista não identificado, [19--].

COLOMBO, Dionísio (org.?). *Pro papa / Pro Episcopado / O Esca viatorum / Tanum ergo / Asperges me / Vidi aquam / Missa S. Inacio / Missa Michaelis Archangeli / Veni Creator Spiritus – Christus Vincit*. Texto em vernáculo e latim. Cópia de Heitor. Brusque, 1942.

20 p. Carimbo: “Noviciado dos Padres do Sagr. Coração – Brusque”.

CORDIOLI, Padre Luiz. *Missa Santo Anjo da Guarda*. Texto em latim. Fotocópia. Florianópolis: [Cópia de Padre Agostinho Staehelin], 1954. 8 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”. Anotação manuscrita: “É propriedade da Venerável Ordem IIIa – Fpolis, julho de 1954”.

COSTAMAGNA, I. *Inviolata*. Texto em latim. Fotocópia. São Leopoldo, Seminário Central: copista não identificado. 1945. 2 p. Anotação manuscrita: “Pe. F. de Sales”.

[_____.] _____. Texto em latim. Fotocópia. [Florianópolis]: [Copista de Padre Agostinho Staehelin], [195-]. 2 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

ENGELHART, [Franz Xaver]. *Ave Maria*. Texto em latim. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Agostinho Staehelin], [19--]. 2 p.

FREI EXUPERIO, ofm cap. *Missa “Nossa Senhora de Lourdes”*. Texto em latim. Fotocópia. Partitura vocal: quatro vozes mistas. [Florianópolis]: [cópia de Padre Agostinho Staehelin], [195-]. 19 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. [Missa N. Sra. de Lourdes]. Orquestração. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: 1º violino, 2º violino, contrabaixo [dó], flauta, 1ª clarineta, sax alto mib (2 cópias), pistão [sib], trombone. Florianópolis: Cópias de Antonio Crige e segundo copista não identificado (somente uma cópia de sax alto), 1950. Pasta: “Orquestração – Missa N. Sra. de Lourdes / Fr. Exuperio”.

_____. Missa “Coração de Jesus”. Orquestração. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: duas vozes, 1º violino (2 cópias), 2º violino, [contra]baixo [em dó], flauta, 1ª clarineta sib, 1ª clarineta sib, bombardino dó (riscado a lápis e anotado cello). [Florianópolis]: Vários copistas não identificados, s.d. Pasta: “Orquestração – Missa Coração de Jesus de Fr. Exuperio”. Anotação: “Catedral”, em algumas partes.

[_____.] *Missa Imaculada*: orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino (3 cópias), 2º violino (2 cópias), cello, flauta, 1ª clarineta sib (data: 1949), 2ª clarineta sib, instrumento grave (incompleta). [Florianópolis]: Vários copistas, [194-].

FREI EXUPERIO; SCHOLL, Pe. J. *Missa Immaculata de Frei Exuperio; O Gloriosa Virginum, O esca viatorum de Pe. J. Scholl*. Fotocópia. SAB; SATB. [Florianópolis]: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1956. 16p.

GARCIA, Pe. José Maurício Nunes. *Missa em Si Bemol*. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino (1959), “2ºs violinos” (duas cópias), contrabaixo, flauta, clarineta [em dó]. Florianópolis: Um copista, não identificado, 1959. Pasta: “Orquestração – Missa em Si Bemol do Pe. Maurício Nunes Garcia”.

GORETH. *Tota Pulchra*. Texto em latim. Manuscrito. [Curitiba]: Copista não identificado, [19--]. Anotação datilografada: “Pertence ao Padre Santos Sprícigo / oferta do coral de Curitiba, feita em 17.2.1950 / Pe. Salvador”.

GOUNOD, Charles. *Marcha Pontifícia*. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino (6 cópias) 2º violino (7 cópias), viola (2 cópias), violoncelo, contrabaixo (2 cópias), flauta, oboé, 2ª clarineta [sib], 3ª clarineta [sib], trompa fá, trompa

mib (1966), piston sib, 2º piston [sib], trombone, 1º e 2º trombones, baixo fá. [Florianópolis]: Vários copistas não identificados (único a rubricar: “M.C.”), [1958]. Pasta: “Orquestração – Marcha Pontifícia (Gounod)”.

GRIESBACHER, [Peter]. *Missa em honra de Santo Ambrosio*: op.89. Texto em latim. Fotocópia. 4 vozes mistas. Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1954. 8 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. *Missa “Stella Maris”*. Texto em latim. Fotocópia. 4 vozes mistas. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Agostinho Staehelin], [195-]. 25 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. _____. Manuscritos, partes vocais avulsas: tenor e baixo. [Florianópolis]: copista não identificado, [19--]. Pasta: “Orquestração – Missa ‘Mater amabilis’ (P. Jorge Braun) 4 v. mistas”. Anotações manuscritas: assinaturas nas capas, ilegível; na contracapa da parte de Baixo: “Quirino Alfredo Flach”.

GRUBER, José, STELLA, P. Domenico M. *Missa dominicalis n.3 (Op.113) e Missa São Ludovico (op.81) José Gruber; Quid mihi est in caelo P. Domenico M. Stella*. Texto em latim. Fotocópia. 4 vozes mistas; STB. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Agostinho Staehelin], [195-]. 32 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

GRUBER, José. *Missa in hon. Scti. Ignatii de Loyola (op.69)*. Texto em latim. Fotocópia. STB. [Seminário de] Azambuja: Copista não identificado, 1955. 18 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

HALLER, Miguel. *Missa tertia* [e canto “Como a lâmpada”]. Textos em latim e vernáculo. Duas vozes iguais. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil?], s.d. 12 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

_____. *Missa Quarta*. Partitura das vozes. Manuscrito. s.l.: copista não identificado, [19--]. Carimbo: “Coro S. Cecília / Catedral / Florianópolis”.

HALLER, M. HAYDN, J., WAGNER, R.. *Tu es Petrus Haller; 8 coro Haydn; 22 Hino nupcial Wagner* [coletânea para uso do coro]. Textos em latim e vernáculo. Fotocópia. Florianópolis: Cópia de PASS [Padre Agostinho Staehelin], 1959. 25 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

JARRE, Maurice. *Tema de Lara* (Filme Dr. Jivago). Cópia heliográfica. Pasta: “Profanos”. Florianópolis: copista não identificado, 1968. 2p.

LINHARES, Pe. J. *Canção a Santa Cecília*. Fotocópia. Na mesma folha: Cortes, Lessa, “Ai bota aqui o teu pezinho”. [Florianópolis]: copista não identificado, s.d. 4p. Pasta: “Profanos”.

_____. _____: Rio [de Janeiro,] 1959. Manuscrito. Partitura: SATB e instrumento de teclado. Florianópolis: copista não identificado, 1964. Pasta: “Cantos avulsos – Quid mihi est in caelo [...]”.

MARXER, P. Th. *Missa à Nossa Senhora*. Texto em latim. Cópia heliográfica. Partitura vocal: 4 vozes mistas. s.l.: copista não identificado, [19--]. 10 p.

MOLITOR, J. B. *Ecce Sacerdos*. SATB. Fotocópia. SATB. Pasta: "Vocações – Ecce Sacerdos (Molitor)". Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1954. 2p.

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino "a" (1949), 1º violino (duas cópias, s.d.), 2º violino (três cópias, uma de 1949), violoncelo (três cópias, verso de uma: Anônimo, "Deus eterno"), baixo [em dó] (duas cópias), flauta, clarineta "a" sib, clarineta "b" sib, 1º pistão sib, trombone (duas cópias, uma de 1949). Pasta: "Vocações – Ecce Sacerdos (Molitor)". Florianópolis: Vários copistas, 194-.

NANINO. Stabat Mater. In: [BRASIL, Padre Ney (org.)]. *Para a sexta-feira-santa*. Textos em vernáculo. Traduções: Padre Ney Brasil. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], [196-]. 4 p.

PAGELLA, [Giovanni, sdb]. *Exsultate* [sic] *Deo*: 4 vozes mistas / parte das vozes / op.172. Texto em latim. Manuscrito. [São Paulo]: [Padre Alvino Bortolucci], [1959]. 6 p. Pasta: "Cantos avulsos – Quid mihi est in caelo [...]". Anotação manuscrita: "À Maria de Lourdes Campos e ao côro da Catedral Metropolitana de Florianópolis, bem como a seu competente Mestre, o Padre Agostinho / do Pe. Alvino Bortolucci / S.P. 18-3-59".

PARÓQUIA SÃO VIRGÍLIO. *Participe cantando*. Coletânea de letras de cantos. Texto em vernáculo. Nova Trento – SC: Paróquia de São Virgílio, Arquidiocese de Florianópolis, 1995. 87p.

PEROSI, L. [Lorenzo]. *Te Deum laudamus* (op.19): ad 5 voces inaequal. [a 5 vozes desiguais]. Texto em latim. Fotocópia. Partitura. Ten.I, Mezzo-sopr. [barítono?], Ten.II, Bas I e II. Seminário Azambuja: Copista não identificado, 1958. 10 p.

REFICE, L. D. Licinio. *Missa choralis*. Texto em latim. Fotocópia. Para coro e assembleia. Florianópolis: [Cópia de Padre Ney Brasil], 1963. 24 p.

REGO, A. F. do. *Ave Maria*: por A. F. do Rego / Alumno do Imperial Instituto dos Cegos. Partitura para canto e piano. Manuscrito. [Florianópolis]: Cópia de M. Jacques, 1951. 6 p.

RETLER, Frei Pascário, MARQUES, Agenor Neves. *Hino do Congresso Eucarístico de Cresciuma*. Música: Fr. P. Retler. Letra: A. N. Marques. Verso: Anônimo, "A tarde". Cópia heliográfica. [S.L., São Leopoldo?]: copista ilegível, [1946].

RILLÉ, L. *Os mártires na arena*: para 4 vozes a capella [sic] / Original francês para 4 v.i. [vozes iguais] / Tradução e arranjo: Pe. Ney B. Pereira. Manuscrito. [Florianópolis]: [Padre Ney Brasil], [19--]. 6 p. Pasta: "Cantos avulsos – Quid mihi est in caelo [...]". Anotação manuscrita: "Padre Agostinho Staehelin", na capa / "Antes do canto, o trombone poderia tocar o seguinte: Trombone [trecho de música em pentagrama manuscrito] e logo segue o canto", na contracapa.

SCHOLL, José. *Salve Virgem*. Arr. Pe. Ney Brasil. Fotocópia. 4 vozes mistas. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], s.d. 1 p.

SCHUBERT, [Mons.] Guilherme. *Deo gratias* (Senhor, a Vós nosso louvor). Fotocópia. Texto em vernáculo. Pasta: "Profanos". [Florianópolis]: copista não identificado, [19--]. 2 p.

SOLENE EUCARISTIA CONCLUSIVA: 15º Congresso Eucarístico Nacional – Grande coro

– Partituras dos cantos litúrgicos. Coletânea. Impresso (editado em computador). Florianópolis: s.n., 2006. 32 p.

SOMMA, Bonaventura. *Ave Maria*. Orquestração. Manuscritos (com uma fotocópia para cada manuscrito), partes instrumentais avulsas: 1º violino (duas cópias, copistas diferentes), 2º violino (duas cópias, copistas diferentes), viola, violoncelo, [contra]baixo [dó], pistão sib, flauta, 1ª clarineta sib, 2ª clarineta [sib], trombone. [Florianópolis]: Dois copistas não identificados, [19--]. Pasta: "Orquestração – Ave Maria (Somma)".

STAEHELIN, Valdir, BRASIL, Padre Ney. *Hino do IIº Encontro Nacional das Equipes de Nossa Senhora*. Impresso (editado em computador). Florianópolis: Cópia de Antonio Martendal, 2009.

STEHLE, [Johann Gustav Eduard]. *Missa "Salve Regina"* (Preis-Messe "Salve Regina"). Texto em latim. Fotocópia. 4 vozes mistas. Florianópolis: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1955. 16 p. Carimbo: "Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis".

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino, 2º violino (duas cópias), viola, violoncelo (duas cópias, uma s.d.), basso [contrabaixo de cordas, em dó] (duas cópias), oboé, 1ª clarineta, 2ª clarineta, clarineta em substituição do oboé, timpani ré-la, 1º piston sib, 2º piston sib, 1º corni fá, 2º corni fá, 1º trombone, 2º trombone, 3º trombone. Anotações: "Viola / E. [ilegível] O. 18.12.58", na parte de viola; "Rosa mística" e "O Santissima", em uma parte de basso. Pasta: "Orquestrações – Missa Salve Regina de Stehle". [Florianópolis]: Cópia de M. Jacques, 1945.

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino, 2º violino, violoncelo, basso [contrabaixo de cordas, em dó], flauta, 1ª clarineta. Pasta: "Orquestrações – Missa Salve Regina de Stehle". [Florianópolis]: Cópias de M. Jacques, 1949.

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: flauta, fagote, saxofone (em substituição ao corni, três cópias), 1º violino (duas cópias), 2º violino (duas cópias), trombone (duas cópias), três partes não identificadas (uma em fá, duas em sib), basso sib. [Florianópolis]: Vários copistas não identificados, [19--]. Pasta: "Orquestrações – Missa Salve Regina de Stehle".

_____. _____. Manuscrito. Partitura: "Flauta, Oboe, 1°. 2°.Clarin C, Corno in D, Tromba in D, I, II, III Posaune Pauken in D e A, Sop.+Alto, Tenor+Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violone, Basso". [Florianópolis]: Cópia de Cônego Frederico Holbold, 1945. 44 p.

_____. _____: Kyrie e Gloria. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 2º violino, [contra]baixo [em dó], 1ª clarineta, 2ª clarineta, 1º pistão, 2º pistão, trombone (duas cópias). Pasta: "Orquestrações – Missa Salve Regina de Stehle". [Florianópolis]: Dois copistas não identificados, 19--.

TALLARICO, Padre João Lyrio. *Missa nova "Lux Fulgebit"*. Texto em vernáculo. Fotocópia. s.l.: Cópia de João Lyrio Tallarico, 1965. 3 p.

_____. _____. Texto em vernáculo. Fotocópia. [Florianópolis]: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1966. 8 p.

_____. *O Maria tuus totus*. Texto em vernáculo. Trad. Pe. Ney Brasil. Fotocópia. [Seminário

de Azambuja]: [Cópia de Padre Ney Brasil], [1958]. Verso: Bach, “Côro final da Paixão de São João”. 2 p.

TAVONI, Francisco. *Missa*. Texto em latim. Fotocópia. Patitura vocal: 3 vozes [iguais]: Tenor+Alto, Baixo. Florianópolis: [cópia de Padre Agostinho Staehelin], [195-]. 24 p. Carimbo: “Coral S. Cecília – Catedral – Florianópolis”.

TITTEL, Ernst. *Kleine Festmesse*: für gemischten chor und orgel orchester ad libitum: 2 violinen, violoncello, contrabass, 2 trompeten in C und pauken. Partitura. SATB e órgão. Manuscritos. Pasta: “Kleine Festmesse / Ernst Tittel”. Joaçaba-SC: Cópia de Lino Philippi, 1954. 27 p.

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais e vocais avulsas: SATB. [Joaçaba-SC]: Cópia de Lino Philippi, 1945.

VICTORIA, Tomás Luís de. *Ave Maria*. Texto em latim. Fotocópia. s.l.: [Cópia de Padre Agostinho Staehelin], [19--]. 4 p.

VIEIRA, Sebastião, PELUSO, Emanuel, TAVARES, Eduardo Mário. *Hino do II Congresso Eucarístico Estadual*. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: harmônio, 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo, [contra]baixo [dó], flauta, 1ª clarineta sib, 2ª clarineta sib, piston sib, trombone. Florianópolis: Cópias de E. Peluso, 1958. Pasta: “Orquestração – Hino do II Congresso Euc. Estadual”.

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: harmônio, 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo, [contra]baixo [dó], flauta, 1ª clarineta sib, 2ª clarineta sib, piston sib, trombone. [Florianópolis]: copista não identificado, [19--]. Pasta: “Orquestração – Hino do II Congresso Euc. Estadual”.

_____. _____: música de Sebastião Vieira, harmonização de Emanuel Peluso, letra de Eduardo Mário Tavares. Partitura: canto e harmônio. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de E. Peluso], 1958. 3 p. Pasta: “Orquestração – Hino do II Congresso Euc. Estadual”.

_____. _____. Partitura: flauta, 1ª clarineta, 2ª clarineta, piston, trombone, 1º violino, 2º violino, violoncelo e contrabaixo. Manuscrito. Florianópolis: [Cópia de E. Peluso], 1958. 5 p. Pasta: “Orquestração – Hino do II Congresso Euc. Estadual”.

WILBERGER, Augusto. *Terra tremuit*: ofertório para Páscoa (op.52). Partitura: TTTB, órgão. Manuscrito. Florianópolis: Copista não identificado (assinatura ilegível), 1953. Pasta: “Orquestração – Terra Tremuit (Augusto Wilberger)”.

_____. _____. Partitura: TTTB. Manuscrito. [Florianópolis]: Cópia de PAS [Padre Agostinho Staehelin], 1956. Pasta: “Orquestração – Terra Tremuit (Augusto Wilberger)”.

_____. _____. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais avulsas: 1º violino (3 cópias), 2º violino (2 cópias), contrabaixo [dó], flauta, pistão [sib]. [Florianópolis]: Copista não identificado, [1953]. Pasta: “Orquestração – Terra Tremuit (Augusto Wilberger)”.

ZANINELLI, Pe. J. *Tantum ergo*. Partitura: 3 vozes [iguais] e instrumento de teclado. Manuscrito. s.l.: Copista não identificados, [19--]. 4 p. Observação: “por el Pbro. J. Zaninelli”.

Centro de Documentação Musical de Viçosa – Associação dos Amigos da Orquestra de Câmara de Viçosa

ANÔNIMO. *Canto gregoriano*: [Laudate Dominum omnes gentes...]. Texto em latim. Manuscrito. Partitura: canto, órgão. No verso: Pianto della Vergine. Viçosa: cópia do Pe. Frei Seraphim Secci[?], 1924.

ANÔNIMO. *Missa a três vozes*. Texto em latim. Manuscrito. Orquestração. Partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª voz, 2ª voz, 3ª voz, baixo e regência, violino ou clarinete, clarineta sib, sax mib, alto mib, 1º tenor sib (duas cópias), sax sib (duas cópias), piston sib, ophecleid ou bombardino dó, bombardino sib, baxo sib, c.baixo mib. Viçosa: cópia de Randolpho Sant'Anna, 1905; uma cópia (baixo e regência) posterior, de Z. [Zequinha], 1938.

ANÔNIMO. *Pianto della Vergine*. Manuscrito. Partitura: piano. No verso: Canto gregoriano. Viçosa: cópia do Pe. Frei Seraphim Secci[?], 1926.

BATTMANN, [Jacques Louis]. *1ª Missa de Battmann*. Manuscrito. Partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª voz, 2ª voz, centros em sib, bombardino sib, baixo em mib, sax alto mib, regência, 1º piston, 1º sax sib. [Viçosa]: vários copistas – Z.[Zequinha], 1932; Conceição C.; 1933; não identificado, 1935. Não catalogado.

CONCONE, J. *Agnus Dei*. Partes vocais e instrumentais avulsas manuscritas: 1ª e 2ª vozes, sax sib, piston sib, baixo dó, violino. [Viçosa]: copista não identificado, [19--]. Não catalogado.

_____. *Missa*. Parte vocal avulsa manuscrita: 1ª voz. [Viçosa]: copista não identificado, [194-]. Não catalogado.

_____. *O Salutaris*. Partitura para canto e órgão em duas claves e partes avulsas. Manuscritos: voz (solo), voz (choros), baixa (choros), violino, piston sib, 1º e 2º sax sib, bombardino sib, c.baixo mib, órgão. [Viçosa]: copista não identificado, [193-]. Não catalogado.

[LOBO, Elias Álvares]. *Missa e Credo de São Pedro de Alcântara*. Texto em Latim. Orquestração. Manuscritos. Partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª voz (duas cópias), 2ª voz (das cópias), clarineta sib, harmônio, alto mib, sax sib ou piston, piston sib, ophecleide, violoncelo com baixo. São Domingos; Seminário: dois copistas identificados, Manoel Marcellino de Souza; Canoio Lisardo de Souza, 1910. Catálogo: BrViMCC006.

PEROSI, [Lorenzo]. *Laudate Dominum*. Texto em latim. Partes vocais e instrumentais avulsas manuscritas: 1ª e 2ª voz, clarinete sib ou piston, bombardino sib, violino, basso (dó), órgão. [Viçosa]: copista não identificado, [1941]. Não catalogado.

_____. *Tota pulchra*. Texto em latim. Partes vocais e instrumentais avulsas manuscritas: voz, clarinete sib, bombardino sib, violino, basso (dó), órgão. [Viçosa]: copista não identificado, [194-]b. Não catalogado.

RACCOLTA DI CANTI DIVERSI. Texto em português e italiano. Manuscrito. Partitura: canto e órgão. [Viçosa]: [Cópia de Maria do Carmo?], 1948. 34 p. Carimbo: "Coro São

José / Igreja Matriz de Sta. Rita de Cássia / Viçosa – MG". Anotação manuscrita: "Componentes: Imaculada / Lourdes / Zezé / Dorinha / Ziza / Terezinha / Zizinha / Responsável: - Maria do Carmo".

RISI, M. *Canticos Pastoraes* [música para o Natal]. Texto em português. Manuscrito. Parte vocal avulsa: 1ª Voz. [Viçosa]: copista não identificado, [194-]. 3 p.

ROSSI, Luigi Felice. *Missa*: [Kyrie – Gloria – Credo] – Sanctus e Agnus Dei do Pe. João de Deus [rasurado: Luigi Bordése]. Texto em Latim. Manuscritos. Partitura: 1º tenor, 2º tenor, basso, órgão. Partes instrumentais avulsas: Flauta, Piston sib, Clarinette sib, 1º Sax sib, 2º Sax sib, Ophecleid [dó], Bombardino sib, C.Baixo mib, 1º Violino, 2º Violino, 3º Violino. Partes vocais avulsas: 1ª voz (duas cópias), 2ª voz (duas cópias), [Viçosa]: copista não identificado, [19--].

Coral do Carmo de Recife – Arquivo – Conjunto arquitetônico do Carmo em Recife

BEZERRA, Mabel. Novena em honra de Nossa Senhora do Carmo. Recife: cópia de M. Bezerra, 1996. Localização: Acervo musical do Coral do Carmo de Recife, número de chamada: 088. Fotocópia de partitura manuscrita.

Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central – Sociedade Goiana de Cultura – Arquidiocese de Goiânia

ANÔNIMO. *Marcha de Todos os Santos.* Manuscrito. Parte instrumental avulsa: 1ª clarineta em si [bemol]. Itaboraí-GO: Cópia de Pedro Xavier de Barros, 1937. 1 p.

_____. *Missa em honra de Nsa. Sra. D'Abadia*. Texto em latim. Orquestração. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª voz, 2ª voz, 1º violino, 2º violino, trompa, trombone, baixo em sib, contrabaixo mib. Itaboraí-GO: Cópia de Pedro Xavier de Barros, 19--.

_____. *Ramus*: Missa de Ramos. Partes vocais avulsas: suprano 1ª, 2º Tenor, Suprano 3ª, [baixa], partes avulsas não identificadas. s.l.: sem copista identificado, [18--]. Código: AC-017.

BATTMANN, [Jacques-Louis]. *Missa 1ª de [...]*. Texto em latim. Orquestração. Manuscritos, partes vocais e instrumentais avulsas: 1ª voz, contralto (2 cópias), baixo, 1º violino, 2º violino, piston, 1º trombone em dó, baixo em sib, baixo em mib. Jaraguá; Itaberahy: cópias de J. B. Amorim, Nestor Moreira Ferreira, L. de Carvalho e outros não identificados, 1925. Anotação: "copiada por Nestor Moreira Ferrª Jaraguá 30 de Março de 19[...]", em 1º violino; "Sinhaninha Olympia Suprano", em 1ª voz; "Sinhaninha Finoca", em Contralto; "Jurandir Rodrigues de Moraes / 20 de janeiro de 1944 Matriz N. S. d'Abadia", em 2º violino.

COTRIM, Julio. *Marcha de Todos os Santos*. Orquestração. Manuscritos, partes instrumentais e vocais avulsas: soprano, contralto, baixo. Itaberaí: cópia de José Pedro de Amorim, 1925. Anotação: "José Pedro de Amorim offerece esta missa e credo a Busico em signal de gratidão e amisade / Itaberahy, 3 de Abril de 1925".

MISSA FREI JOÃO E CREDO SOUZA. Partes vocais e instrumentais manuscritas: Suprano ou 2ª voz, suprano 2º, Tenor ou 1ª voz, 1º violino, 2º violino, baixo em sib e partes não identificadas. Itaboraí: Diversos copistas, Pedro Xavier de Souza, 1933. Código: AC-001.

NOVENA. Unidades funcionais de diversos compositores, alguns identificados. Manuscritos, partes instrumentais e vocais avulsas: 1ª voz, 2ª voz, 2ª clarineta sib, baixo mib, baixo sib. Itaberaí: cópia de Pedro Xavier de Barros, 1948. Código: AC-021.

Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio de Andrade Veiga – Universidade Católica de Salvador

LYRA, Vicente Ferrer de. *Paixão do Domingo de Ramos para uso da Cathedral do Maranhão*. Disponível em formato digital (pdf). Texto em latim. Parte de Basso. Autógrafo[?]. Maranhão: [Autógrafo de Vicente Ferrer de Lyra], 1844.

ROSA, Manuel da Silva. *Dominica in palmis*: livro de coro para a anunciação da paixão. Disponível em formato digital (pdf). Texto em latim. Manuscrito. Parte de Altus. s.l.: [cópia de M. S. Rosa]: [18--]. Carimbo: "Curia Arquidiocesana de São Salvador da Bahia – Brasil".

Mosteiro de São Bento da Bahia

BASÍLICA ARQUIABACIAL DE SÃO SEBASTIÃO DA BAHIA. *Liturgia das horas*: rito monástico. Hora meridiana. Salvador: Mosteiro de São Bento da Bahia, s.d.

Mosteiro de São Bento de Brasília

MOSTEIRO DE SÃO BENTO DE BRASÍLIA. [Pasta de acompanhamentos – órgão]. [Brasília]: Partituras impressas editadas em computador, [20--].

Museu Claretiano de Curitiba – Acervo musical do Padre José Penalva

CHASCO, Pe. Hygino, cmf. [Missa sem título]. Texto em latim. Manuscrito. Orquestração. Partitura: Clarinete, Flauta, Violino I, Violino II, Viola, Cello, Contrabaixo, Tiple, Contralto, Tenor, Baixo I, Baixo II, Órgão. Papel: "Grande estabelecimento musical A. di Franco. Editor. São Paulo. Officina para impressão de música". [São Paulo?]: Copista não identificado, [19--]. 62 p.

GOICOECHEA, Vinc. *Missa in honorem Imma. Conceptionis*. Texto em latim. Manuscrito. Partitura: Tenor I, Ten.II, Baixo, Órgão. Curitiba: copista não identificado 1941. 39p.

GUARNIERI, Camargo. *Missa Dilígite*: para coro misto a 4 vozes e órgão. Texto em latim. Fotocópia. São Paulo: [manuscrito de Camargo Guarnieri], 1972. 24 p.

HALLER, [Miguel]. *Libera me Domine*: 2 v.i. Texto em latim. Manuscrito. Dedicatória: "Ao 'coral Claretiano' de Guarulhos". Madri: Cópia de Pe. Romário Jarússi C.F.M., 1948. Carimbo: "Biblioteca dos Filosofos – Guarulhos" (Imagem do Sagrado Coração de Maria, símbolo dos padres claretianos).

LACERDA, Osvaldo. "*Proprio do Espírito Santo"*: para coro misto a 4 vozes com acompanhamento de órgão ou harmônio e participação da assembléia – Entrada, Aleluia, Ofertório e Comunhão. Texto em vernáculo. Fotocópia, autógrafo. São Paulo, 1967. 16 p.

MELODIAS SACERDOTAIS (para a missa cantada) (segundo o 17º Domingo depois de Pentecostes). Fotocópia (original datilografado). Texto em vernáculo. Copista não identificado, [1965]. Anotação manuscrita: "Ao P. José Penalva C.M.F. / conforme circular n.13, ... [ilegível] / Padre Joel Ivo Catapan S.V.D. 11/10/65. 15 p.

PEROSI, D. Lorenzo. *Missa de Requiem*. Manuscrito. Texto em latim. s.l.: copista não identificado, [19--].

PRADO, Almeida. *Missa da Paz*: para 4 vozes mistas (a S. S. Paulo VI). São Paulo, 1965. 31 p. Anotação autógrafa: "Esta missa teve a su [sic] 1ª audição no dia 25 de outubro de 1966, em Santos no Teatro Independência, pelo Madrigal Ars Viva dirigido pelo Maestro Klaus D. Wolff". Anotação manuscrita a lápis: "José Esta partitura o Klauss lhe manda de presente. Maria. 7.3.68".

PRAENESTINUS, J. P. [Palestrina]. *Missa Papae Marcelli*: Ridotta a 4 voci pari: Ten. I e II Bas. I e II Jon. Pagella. Texto em latim. Manuscrito. Curitiba: copista não identificado, 1944. Anotação: (musica) Curitiba, 26 de agosto de 1944 / Festa liturgica Im. Cor. de Maria / (letra) Curitiba, 2 de outubro de 1944 / Festa dos Santos Anjos Custódios".

SOUSA, Pe José Geraldo, sdb. *Responsórios e Miserere*: para a Semana Santa (a 3 vozes iguais). Texto em latim. São Paulo: Instituto Pio XI, 1949. Anotação manuscrita: Para o estudantado de Guaruhos.

YON, Pedro A. *Missa pro defunctis*: tribus vocibus virilibus. Texto em latim. Manuscrito. Anotação: "copyright, 1917, by J Fischer & Bro.". Madri: Cópia de Pe. Romário Jarússi C.F.M., 1948. 20 p. Carimbo: "Biblioteca dos Filosofos – Guarulhos" (Imagem do Sagrado Coração de Maria, símbolo dos padres claretianos).

Museu da Inconfidência de Ouro Preto

ANÔNIMO. *Missa do Cantochão* [*Missa a 2 ou Missa in D*]. Texto em latim. Manuscrito. Partes vocais e instrumentais avulsas: Tenor, Viola (incompleto), 1º baixo [dó], 2º baixo [dó]. s.l., cópia de Antonio Edoardo Pimenta, [18]48. 14 p. Catálogo, n.529.

Museu da Música de Mariana

ANÔNIMO. *Jaculatórias*. Textos em vernáculo e latim. Manuscrito. Parte vocal avulsa: tiple [Catas Altas?], [cópia de Bruno Pereira dos Santos?], [18--]. 1 p. Catálogo: BrMgMna MMM CDO.01.117.CUn.

PEROSI, Lorenzo. *La Trasfigurazione di N. S. Gesú Cristo*: Seconda parte "La Liberazione dell'ossesso" – 12 partes para banda de 16 figuras. Manuscrito. Orquestração, partes instrumentais avulsas: 1ª clarineta, 2ª clarineta, 1º piston sib, 1ª trompa mib, 2ª trompa mib, bombardino dó, 1º trombone [de pisto] sib, 2º trombone [de pisto] sib, baixo mib. s.l., copista não identificado, [193-]. Catálogo: BrMgMna MMM CDO.08.303.C01-05.

Museu Histórico e Artístico do Maranhão

PERDIGÃO, Domingos Thomaz Vellez. *Album de musica*. Manuscrito. Maranhão: Cópia de D.T.V. Perdigão, 1869. 135 p.

ANEXO

Listagem das instituições visitadas em pesquisa de campo (cerca de quinhentas). As instituições em itálico são aquelas em que foi efetivamente realizada pesquisa de livros, fontes musicais e documentais (aproximadamente cento e setenta e cinco).

ACRE – Rio Branco: Cúria Arquidiocesana de Rio Branco. Catedral de Nossa Senhora das Dores. Arquivo Geral do Acre. Biblioteca Municipal do SEMEC. Biblioteca da Floresta. *Biblioteca Pública Estadual*. Seminário Maior de São José. Instituto São José. Museu das Servas de Maria. *Museu dos Padres Servitas*. *Biblioteca da UNB – Pólo SEDUP*. *Biblioteca do SESC*. Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Biblioteca da FADISI. Seminário Menor. Xapuri: Igreja de São Sebastião. Banda Municipal de Xapuri. Arquivo Público Municipal. Casa e Memorial de Chico Mendes. Museu Particular de Antonio Zaine.

ALAGOAS – Maceió: *Arquivo da Cúria Metropolitana de Maceió*. *Paróquia de Santa Rita – Acervo particular de Monsenhor Geraldo Villas Boas*. *Arquivo Público do Estado de Alagoas*. Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Centro Arquidiocesano de Cultura e Arte. Museu de Arte Sacra. *Biblioteca do Seminário da Arquidiocese de Maceió*. Igreja de São Benedito. Catedral Metropolitana de Maceió. Marechal Deodoro: Igreja Matriz. Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Penedo: Montepio dos Artistas. Casa do Penedo. Igreja de Nossa Senhora da Corrente. Catedral. Convento franciscano de Nossa Senhora das Neves. Cúria Diocesana de Penedo. *Secretaria de Cultura de Penedo / Coral Municipal Vozes*.

AMAPÁ – Macapá: *Biblioteca Pública Estadual Elci Lacerda*. Cúria Diocesana de Macapá. Forte de São José de Macapá. Museu da Imagem e do Som. Catedral de São José. Igreja Matriz de São José de Macapá. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Biblioteca da UEAP. *Centro de Educação Profissional de Música Walkiria Lima*. *Biblioteca do Instituto Macapaense de Melhor Ensino Superior*. Acervo da Orquestra Filarmônica do Instituto Macapaense de Melhor Ensino Superior.

AMAZONAS – Manaus: *Arquivo Arquidiocesano de Manaus*. *Igreja de São Sebastião – Acervo pessoal de Frei Fulgêncio Monacelli*. *Biblioteca Pública do Estado*. Arquivo Público Estadual do Amazonas. Museu da imagem e do Som. Catedral de Nossa Senhora da Conceição. *Biblioteca Pública Municipal João Bosco Pantoja Evangelista*. Arquivo da UFAM. Colégio Santa Terezinha e Convento. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Secretaria do Estado da Cultura – Palácio Rio Negro. ManausCult. Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas. Museu Municipal – Paço da Liberdade. Museu da Polícia Militar. Club Luso. Igreja de Nossa Senhora Aparecida. *Biblioteca do Liceu Claudio Santoro – Sambódromo*. Casa da Música Ivete Ibiapina. *Arquivo Histórico do Teatro Amazonas*. Arquivo do Teatro Amazonas – Corpos estáveis. Humaitá: Catedral. Cúria Diocesana. Igreja de São José e Inspetoria Salesiana. *Biblioteca Braille do Amazonas*. Convento das Irmãs Catequistas Franciscanas. Convento dos Frades Capuchinhos. *Biblioteca Pública Municipal*.

BAHIA – Salvador: *Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio de Andrade Veiga – Universidade Católica de Salvador*. Biblioteca Central da Universidade Federal da Bahia. Igreja do Senhor do Bonfim. Catedral Metropolitana de Salvador. Igreja de

Nossa Senhora da Lapa. Igreja e Comunidade da Santíssima Trindade. *Instituto Histórico Geográfico da Bahia*. *Arquivo Histórico Municipal – Fundação Gregório de Matos*. Arquivo Público do Estado da Bahia. *Centro Cultural dos Capuchinhos – Igreja de Nossa Senhora da Piedade*. *Mosteiro de São Bento*. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Rosário. Igrejas das Veneráveis Ordens Primeira e Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Paróquia de Santana e Santíssimo Sacramento. Igrejas das Veneráveis Ordens Primeira e Terceira de São Francisco. Igreja de Santo Antônio atrás do Carmo. Museu da Irmandade da Misericórdia. Paróquia de São Pedro. Colégio e Convento das Mercês das Irmãs Ursulinas. Irmandade dos Passos. Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. *Biblioteca Pública Municipal de Salvador*. Convento de Santa Clara do Desterro. Santuário de Nossa Senhora Auxiliadora. Paróquia de Nossa Senhora de Nazaré. Convento e Colégio da Salete. Cairú: Convento franciscano. Arquivo Público Municipal. Igreja Matriz de Cairú. Camamú: Igreja de São Benedito. Ilhéus: *Museu do Convento de Nossa Senhora da Piedade das Irmãs Ursulinas*. Igreja de Nossa Senhora e Santana. Igreja de Nossa Senhora da Vitória. Academia de Letras de Ilhéus. Acervo particular da sra. Tide (organista). Arquivo Público Municipal. Arquivo da Cúria Diocesana de Ilhéus. Catedral de Ilhéus. Igreja Matriz de São Jorge dos Ilhéus. Igreja de São Benedito. Loja Maçônica de Ilhéus. Juazeiro: Catedral de Juazeiro. Igreja Matriz de Juazeiro. Cúria Diocesana de Juazeiro. Senhor do Bonfim: Catedral de Nosso Senhor do Bonfim. Cúria Diocesana de Senhor do Bonfim.

CEARÁ – Fortaleza: *Sala de História Eclesiástica da Arquidiocese de Fortaleza*. Biblioteca Pública Estadual. Arquivo Público do Estado do Ceará. Conservatório Alberto Nepomuceno. Museu do Estado do Ceará. Catedral Metropolitana de Fortaleza. *Seminário da Prainha*. Casa Juvenal de Campos. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Barbalha: Igreja Matriz de São José. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Banda do Círculo Operário de Barbalha. *Banda Batutas do Rosário – acervo particular do maestro Saulo*. *Biblioteca Pública de Barbalha*. Crato: Catedral. Departamento Histórico da Cúria Diocesana. CENPED – Centro de Pesquisa Patientia et Doutrina da Congregação das Filhas de Santa Teresa de Jesus. *Museu Municipal do Crato – Sala de arte sacra*. Arquivo Municipal do Crato. *Biblioteca Pública Municipal*. Igreja de São Francisco. Biblioteca do Seminário Diocesano do Crato. *Banda Municipal do Crato*. *Sociedade Lírica do Belmonte – Monsenhor Ágio*. Juazeiro do Norte: Basílica de Nossa Senhora das Dores. Capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Projeto Social O Semeador. Paróquia São Miguel Arcanjo. *Biblioteca Pública Municipal*. Santuário Sagrado Coração de Jesus. *Igreja de São Francisco das Chagas – Convento dos Frades Capuchinhos*. *Banda Municipal Padre Cícero*. Museu Casa de Padre Cícero. Museu Padre Cícero. *Memorial Municipal Padre Cícero Romão Batista*. *Acervo particular – maestro Josimar (bandas de Juazeiro, Farias Brito e Caririaçú).*

DISTRITO FEDERAL – Brasília: Catedral de Brasília. Catedral Militar. Chancelaria da Cúria Metropolitana de Brasília. Cúria Provincial dos Franciscanos Conventuais. *Centro de Documentação e Informação da CNBB. Mosteiro de São Bento*. Biblioteca Nacional de Brasília. Museu Nacional. Biblioteca da Universidade Católica de Brasília. *Biblioteca Pública de Brasília*. Biblioteca de Artes de Brasília. *Biblioteca Central da UNB. Musicoteca e Biblioteca da Escola de Música de Brasília*. Santuário São Francisco. Santuário Dom Bosco. Igreja de Nossa Senhora da Consolata. *Arquivo Público do Distrito Federal*. *Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal*. *Biblioteca do Instituto Teológico São Boaventura*. Santuário do Santíssimo Sacramento. *Seminário da Arquidiocese de Brasília*.

ESPÍRITO SANTO – Vitória: *Biblioteca do Instituto de Filosofia e Teologia*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Capela de Santa Luzia. Igreja do Carmo. Solar Monjardim. *Arquivo da Arquidiocese de Vitória do Espírito Santo*. Palácio Anchieta. Catedral Metropolitana de Vitória. Loja Maçônica de Vitória. Igreja / Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – ES*. Santuário Santo Antônio. *Arquivo Público do Estado do Espírito Santo*. *Arquivo Histórico Municipal de Vitória*. *Biblioteca Pública Estadual do Espírito Santo*. Centro de Documentação da FAPI. *Instituto Histórico e Geográfico*. Igreja de São Gonçalo / Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção. Vila Velha: *Museu Homero Massena*. Casa da Memória / Instituto Histórico e Geográfico de Vila Velha. Arquivo Público Municipal. Convento franciscano de Nossa Senhora da Penha. Centro Cultural Marista. *Biblioteca Pública Municipal de Vila Velha*. São Mateus: Cúria Diocesana de São Mateus. Catedral de São Mateus. Biblioteca do Seminário Menor de São Mateus. *Lira Mateense*. Museu Municipal de São Mateus. Secretaria da Cultura de São Mateus. Biblioteca Municipal de São Mateus.

GOIÁS – Goiânia: *Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central – Arquidiocese de Goiânia*. Banda da Polícia Militar. *Biblioteca Pública Estadual de Goiás*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sede Estadual. Museu da Imagem e do Som. *Biblioteca Central da UFG*. Cidade de Goiás: Igreja de Nossa Senhora D'Abadia. *Igreja e Museu de Arte Sacra São Francisco Xavier*. *Museu de Arte Sacra – Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos frades dominicanos. Catedral. *Banda da Polícia Militar*. *Fundação Cultural Frei Simão Dorvi – Arquivo Histórico da Cidade de Goiás*. Organização Vilaboense de Arte e Tradição – OVAT. Museu Casa de Cora Coralina. Arquivo da Cúria Diocesana de Goiás. Corumbá de Goiás: *Corporação Musical 13 de Maio*. Museu de Arte Sacra e Igreja de Nossa Senhora da Penha de França. Jaraguá: *Corporação Musical Santa Cecília*. Banda Lira Jaraguense. Biblioteca Pública Municipal. Pirenópolis: *Museu de Arte Sacra – Igreja de Nossa Senhora do Carmo*. Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. *Biblioteca Municipal*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Coral do Rosário. Banda Phoenyx.

MARANHÃO – São Luís: *Arquivo Público do Estado do Maranhão (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Luís; Acervo João Mohana)*. *Biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão*. *Biblioteca Frei Antônio Mersmann do Instituto de Estudos Superiores do Maranhão*. Igreja e Seminário de Santo Antônio. *Biblioteca Pública do Maranhão*. *Biblioteca Central da UFMA*. *Museu Histórico e Artístico do Maranhão*. Fundação Municipal de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Igreja de Nossa Senhora do Carmo dos frades capuchinhos. *Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho*. Igreja de São João Batista. Igreja de São Pantaleão – Seminário. Catedral Metropolitana de São Luís. Museu de Arte Sacra de São Luís. Banda de Música Bom Menino das Mercês. Imperatriz: Catedral de Imperatriz. Mitra Diocesana de Imperatriz.

MATO GROSSO – Cuiabá: Catedral Metropolitana. Chancelaria da Cúria Metropolitana. *Biblioteca do Seminário*. Museu da Imagem e do Som. *Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR) da UFMT*. *Arquivo Público de Mato Grosso*. *Conservatório Lorenzo Fernandes*. *Museu de Arte Sacra*. *Biblioteca do SEDAC (Seminário)*. *Biblioteca Central da UFMT / Fundo Amidicis Diogo Tocantins*. Igreja de São Gonçalo do Porto. Igreja de Nosso Senhor dos Passos. Museu da Imagem e do Som.

MATO GROSSO DO SUL – Campo Grande: *Núcleo de Estudos Indígenas (NEPI) da UCDB*. ARCA – Arquivo Histórico de Campo Grande. *Biblioteca da Universidade Católica Dom Bosco*. *Biblioteca Central da UFMS*. Centro de Música de Campo Grande. Arquivo da Cúria Arquidiocesana de Campo Grande. Santuário de Nossa Senhora de Fátima e Convento dos Frades Capuchinhos. Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul. Museu da Imagem e do Som. Catedral de Campo Grande. Igreja de São José. Inspetoria Salesiana. *Biblioteca Municipal do Horto Florestal*. Abadia Cisterciense de Nossa Senhora Aparecida (monjas). Corumbá: Catedral de Corumbá. Cúria Diocesana de Corumbá. *Biblioteca Pública Municipal*. Igreja de Santa Teresinha. Igreja do Sagrado Coração de Jesus.

MINAS GERAIS – Belo Horizonte: Arquivo Eclesiástico da Igreja de São José – Padres Redentoristas. *Arquivo Público Municipal de Belo Horizonte*. Arquivo Público Mineiro. *Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte*. Catedral de Nossa Senhora da Boa Viagem. Basílica de Nossa Senhora de Lourdes. *Biblioteca Padre Alberto Antoniazzi da PUC-Minas*. *Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais*. Arquivo da Ordem do Carmo – Província de Santo Elias. *Arquivo Permanente da Província Franciscana Santa Cruz*. *Centro de Pesquisas da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais*. Filarmônica 1º de Maio. Barbacena: Corporação Musical Correia de Almeida. *Banda de Música do 9º Batalhão da Polícia Militar*. *Centro Salesiano de Documentação e Pesquisa*. *Biblioteca Pública Municipal*. Santuário Nossa Senhora da Piedade. Corporação Musical e Educacional Santa Cecília. Basílica de São José. Corporação Musical Lira Barbacenense. Divinópolis: *Arquivo Público Municipal*. *Biblioteca Pública Municipal*. *Memorial e Arquivo da Cúria Diocesana de Divinópolis*. Acervo da banda de música da companhia ferroviária (banda desativada). Santuário Santo Antônio. Catedral de Divinópolis. Museu Municipal. São João Del-Rei: *Orquestra Lira Sanjoanense*. Orquestra Ribeiro Bastos. *Biblioteca Municipal*. *Biblioteca do CEREM – Centro de Referência em Musicologia José Maria Neves*. Catedral de São João Del-Rei. Juiz de Fora: Arquivo da Cúria Diocesana de Juiz de Fora. Mariana: *Museu da Música de Mariana*. *Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana – Universidade Federal de Ouro Preto*. Ouro Preto: *Museu da Inconfidência de Ouro Preto*. Viçosa: *Centro de Documentação Musical de Viçosa – Associação dos Amigos da Orquestra de Câmara de Viçosa*.

PARÁ – Belém: *Catedral Metropolitana de Belém*. *Arquivo Arquidiocesano de Belém*. Museu de Arte Sacra. *Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará (Acervo Vicente Salles)*. Instituto de Artes. Basílica de Nossa Senhora de Nazaré. *Biblioteca do Instituto Carlos Gomes*. Museu Casa das Onze Janelas. Sociedade Musical Porto-Salvense. *Arquivo Público do Estado do Pará*. *Biblioteca Pública do Estadual Arthur Viana*. *Fonoteca Pública Satyro de Mello*. *Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. Igreja de São João Batista de Icoaraci. *Biblioteca Pública Municipal Avertano Rocha de Icoaraci*. *Biblioteca do Instituto de Ciências das Artes da UFPA*. Ananindeua: *Centro de Cultura e Formação Cristã*.

PARAÍBA – João Pessoa: *Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba*. *Arquivo Eclesiástico – Igreja de São Francisco*. Arquivo Histórico de João Pessoa. *Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira*. Catedral de João Pessoa. Igrejas de Nossa Senhora do Carmo. *Arquivo da Igreja da Irmandade da Misericórdia*.

PARANÁ – Curitiba: *Catedral Metropolitana de Curitiba*. *Arquivo da Cúria Metropolitana de Curitiba*. Convento de São José. *Biblioteca do Conservatório de MPB*. *Biblioteca da*

EMBAP. *Biblioteca Central da UFPR*. *Biblioteca do Studium Theologicum Claretiano de Curitiba*. *Museu Claretiano de Curitiba*.

PERNAMBUCO – Recife: Arquivo Público do Estado de Pernambuco. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco. Igreja da Boa Viagem dos padres sacramentinos. *Igreja e Coral do Carmo de Recife*. Museu da Imagem e Som. *Instituto Ricardo Brennand – Acervo Jaime Diniz*. Chancelaria da Cúria de Olinda e Recife. Olinda: Igreja da Sé / Catedral de Olinda e Recife. Mosteiro de São Bento. Arquivo Público de Olinda. Museu de Arte Sacra. Igarassú: Convento de Santo Antônio. Igreja de São Cosme e Damião. *Biblioteca Pública Municipal*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Igarassú.

PIAUÍ – Teresina: Igreja e Convento dos Capuchinhos. Igreja de São Benedito. *Igreja de Nossa Senhora do Amparo*. *Museu Municipal de Arte Sacra Dom Paulo Libório*. Chancelaria da Cúria Metropolitana de Teresina. Instituto Histórico do Piauí e Academia Piauiense de Letras. *Biblioteca Pública Estadual*. *Biblioteca do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Museu de Arte Sacra Popular. Catedral de Teresina. *Biblioteca Monsenhor Luis Soares de Melo do ICESPI*. *Arquivo Público do Estado do Piauí*. Oeiras: Arquivo Público Municipal. *Biblioteca Municipal*. *Biblioteca da UESP*. Catedral de Oeiras. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Cúria Diocesana. *Banda Santa Cecília*. *Casa de Cultura Solar das Doze Janelas*. *Museu de Arte Sacra*. *Instituto Histórico de Oeiras*. Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

RIO DE JANEIRO – Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. *Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Igreja de Nossa Senhora da Candelária. Catedral do Rio de Janeiro. Igrejas das Ordens Primeira e Terceira do Carmo. *Biblioteca do Convento de Santo Antônio e Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco*. Petrópolis: *Instituto Teológico Franciscano*. Igreja e Convento Sagrado Coração de Jesus. Catedral de Petrópolis.

RIO GRANDE DO NORTE – Natal: *Arquivo Arquidiocesano de Natal – Acervo de Dom Marcolino Dantas*. Catedral Metropolitana de Natal. Arquivo Público do Rio Grande do Norte. Convento Franciscano. Biblioteca Central da UFRN.

RIO GRANDE DO SUL – Porto Alegre: *Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre*. Catedral. Arquivo Público do Estado. *Biblioteca Pública Estadual*. *Biblioteca de Música Armando Albuquerque*. Arquivo Público Municipal. *Museu de Arte Sacra – Igreja de Nossa Senhora das Dores*. *Biblioteca do Instituto de Ares da UFRGS*. Museu Antropológico. Museu da Comunicação – Hemeroteca. *Biblioteca da PUC-RS*. Igreja de São João Batista. *Arquivo Histórico de Porto Alegre Moyses Vellinho*. Igreja de São José. *Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição – Acervo particular do pároco*.

RONDÔNIA – Porto Velho: Catedral Sagrado Coração de Jesus. *Museu da Catedral*. *Biblioteca da Universidade Católica de Porto Velho*. Cúria Metropolitana de Porto Velho. Província dos Padres Salesianos. Arquivo Geral de Rondônia. *Museu do Estado de Rondônia – Centro de Documentação do Estado*. Clube Ferroviário. Seminário Maior João XXIII. Memorial da Câmara dos Vereadores. Instituto Histórico e Geográfico de Rondônia. Arquivo Público Estadual. *Biblioteca Pública do Estado de Rondônia*. Palácio Rio Madeira.

RORAIMA – Boa Vista: Sede da Prelazia de Roraima. Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Catedral de Roraima. Arquivo Público de Roraima. *Biblioteca Pública de Roraima – Palácio da Cultura nenê Macaggi*. *Biblioteca da UFRR*. Museu Integrado de Roraima – Parque Anauá. Escola de Música de Roraima. Secretaria da Educação e Cultura de Boa Vista.

SANTA CATARINA – Florianópolis: *Catedral Metropolitana de Nossa Senhora do Desterro*. *Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina*. *Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis*. *Biblioteca Central da UFSC*.

SÃO PAULO – São Paulo: Basílica Menor de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia. Paróquia Senhor Bom Jesus do Brás. *Paróquia São João Batista do Brás*. Paróquia São Januário. Convento das Irmãs da Divina Providência Madre Tereza Michel. *Acervo Furio Franceschini / Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP*. *Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP*. *Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. *Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP*. *Biblioteca Municipal Mario de Andrade*. *Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo*. *Biblioteca da Faculdade de Direito da USP*. Aparecida do Norte: *Acervo Particular de Maria da Graça Jacob Lorena*. Campinas: *Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas*. Catedral de Campinas. Guarulhos: Catedral de Nossa Senhora da Conceição. Itanhaém: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Convento Franciscano. Pindamonhangaba: *Jornal O Lince*. Igreja Matriz. Santos: Chancelaria da Cúria Diocesana. Catedral de Santos. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Igreja e Convento de Santo Antônio do Valongo. Museu de Arte Sacra.

SERGIPE – Aracajú: *Sociedade Filarmônica de Sergipe*. Arquivo Público de Sergipe. Biblioteca Estadual de Sergipe. Catedral Metropolitana de Aracajú. Cúria Metropolitana de Aracajú. Biblioteca Municipal Epifânio Dória. Itabaiana: Sociedade Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. *Museu da Sociedade Filarmônica Nossa Senhora da Conceição*. Igreja Matriz de São José. Laranjeiras: Museu de Arte Sacra. Banda Filarmônica Sagrado Coração de Jesus. Igreja Matriz. Igreja de Nossa Senhora da Comandarobra. São Cristóvão: *Biblioteca Central da Universidade Federal de Sergipe*. Igreja de São Francisco. Igrejas do Carmo. Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Igreja de Nossa Senhora das Vitórias.

TOCANTINS – Palmas: *Biblioteca Central da Universidade Federal do Tocantins*. Catedral de Palmas. Arquivo Público do Estado. Cúria Metropolitana de Palmas. Porto Nacional: Catedral de Porto Nacional. Cúria Diocesana de Porto Nacional. Museu Histórico e Cultural de Porto Nacional. Centro Cultural Durval Godinho. Secretaria de Cultura. *Convento Santa Rosa de Lima e Colégio Sagrado Coração de Jesus das Irmãs Dominicanas*. Natividade: Banda Municipal de Natividade. Museu municipal. Bonfim: Igreja do Senhor do Bonfim.