

IA



AMSTALDEN

**A música na liturgia católica urbana no Brasil
após o concílio ecumênico vaticano II (1962-1965)**



2010000418

JÚLIO CÉSAR FERRAZ AMSTALDEN

A MÚSICA NA LITURGIA CATÓLICA URBANA NO
BRASIL APÓS O CONCÍLIO ECUMÊNICO
VATICANO II (1962-1965)



JÚLIO CÉSAR FERRAZ AMSTALDEN

**A MÚSICA NA LITURGIA CATÓLICA URBANA NO
BRASIL APÓS O CONCÍLIO ECUMÊNICO
VATICANO II (1962-1965)**

JÚLIO CÉSAR FERRAZ AMSTALDEN

**A MÚSICA NA LITURGIA CATÓLICA URBANA NO
BRASIL APÓS O CONCÍLIO ECUMÊNICO
VATICANO II (1962-1965)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Campus de São Paulo, para a obtenção do título
de Mestre em Artes (Área de Concentração: Música).

Orientadores: Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr
Prof. Dr. Leonildo Silveira Campos

São Paulo
2001



DADOS CURRICULARES
JÚLIO CÉSAR FERRAZ AMSTALDEN

NASCIMENTO	20.11.1966 – PIRACICABA/SP
FILIAÇÃO	Luiz Amstalden Maria Cecília Ferraz Amstalden
1989/1994	Graduação em Engenharia Mecânica Faculdade de Engenharia Mecânica da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
1995/2001	Curso de Pós-Graduação em Artes, nível de Mestrado, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.
1995/2001	Professor de Música no Curso de Vida Religiosa do Seminário Seráfico São Fidelis, da Província dos Capuchinhos de São Paulo, em Piracicaba, SP.
1996	Regente-Coral e Organista na Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP.

A Frei Sérgio de Aguiar, ofcap

Organista das missas da minha infância e meu
primeiro incentivador nos caminhos da música.

AGRADECIMENTOS

Várias foram as pessoas que auxiliaram direta ou indiretamente na realização deste trabalho. De forma particular, fica aqui registrado o agradecimento:

aos meus orientadores, Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr e Prof. Dr. Leonildo Silveira Campos pela orientação segura, disponibilidade e amizade;

a Frei Pedro César Silvério, ofcap, Diretor do Centro Franciscano de Espiritualidade da Província dos Capuchinhos de São Paulo, pelo livre acesso às dependências do grande acervo da biblioteca e pelo uso das copiadoras;

a Araci Lopes, Bibliotecária-Chefe da Biblioteca do Centro Franciscano de Espiritualidade da Província dos Capuchinhos de São Paulo, pela sua solicitude, simpatia, paciência e educação. Também a Elisabeth Haddad Crnkovic, Ivete Rocha Mendes e Solange Rocha Mendes, bibliotecárias da mesma instituição, pela sua disponibilidade e simpatia;

a sra. Regina Fraceto, Bibliotecária-Chefe da biblioteca do Campus Taquaral da Universidade Metodista de Piracicaba, pelo seu auxílio com as citações bibliográficas;

a Rubimar e Juliana Spironello, pelo empréstimo de algumas partituras;

a Taís Amstalden Menegatti, pela revisão do texto;

a Marco A. Amstalden, pelo auxílio na coleta bibliográfica, bem como à equipe do Núcleo Universitário de Cultura da UNIMEP, pelo coleguismo;

a Umberto Cantoni, Coordenador do Núcleo Universitário de Cultura da UNIMEP, agradecimento especial por sua flexibilidade e compreensão ante os limites institucionais;

a meus pais queridos, Luiz e Maria Cecília Amstalden, pela graça de ter tido uma família e pela oportunidade oferecida do estudo, sempre incentivado e valorizado em minha casa desde a infância.

SUMÁRIO

Capítulo	Pág.
Lista de Figuras	VII
Resumo	VIII
Abstract	IX
Introdução	1
Capítulo 1. A música segundo o Rito Católico e sua evolução até o Concílio Ecumênico Vaticano II.....	14
1.1 – Visão da Igreja sobre a evolução da prática musical na liturgia.....	14
1.2 – O Movimento Litúrgico.....	19
Capítulo 2. A Igreja, a América Latina e o Brasil: diferentes pólos de tensão.....	32
2.1 – As preocupações da Santa Sé com a América Latina.....	32
2.2 – A Igreja no Brasil e a questão agrária.....	34
2.3 – O processo de urbanização na América Latina e as influências sobre o catolicismo popular brasileiro.....	36
2.3.1 – O catolicismo rústico brasileiro.....	40
2.4 – Progressistas e conservadores.....	45
Capítulo 3. Os primeiros passos no sentido de uma mudança.....	51
3.1 – O Vaticano II e seu documento sobre liturgia.....	52
3.2 – O início da reforma litúrgica no Brasil.....	56
Capítulo 4. A busca de identidade da Igreja Latino-Americana nas décadas de 1970 e 1980.....	94
4.1 – As reuniões episcopais de Medellín e Puebla.....	95
4.2 – As Comunidades Eclesiais de Base.....	98
4.3 – A Teologia da Libertação e a liturgia.....	104
4.4 – A Música Litúrgica nos anos 70 e 80.....	116
Capítulo 5. As transformações nos anos 80 e 90.....	136
5.1 – As tensões entre a Igreja do Brasil e o poder econômico.....	137
5.2 – As tensões interiores à Igreja.....	139
5.3 – A crise da Teologia da Libertação.....	146
5.4 – A influência da pós-modernidade.....	150
5.5 – A Renovação Carismática Católica.....	156
5.6 – A música litúrgica nos anos 90.....	173
Capítulo 6. Conclusão.....	187
Referências Bibliográficas	195

LISTA DE FIGURAS

Figura	Pág.
Figura 1 – <i>Harpa de Sião</i> : Espírito Divino.....	28
Figura 2 – <i>Fichas Pastorais</i> : Vós Sois o Pastor.....	61
Figura 3 – <i>Fichas Pastorais</i> : Deus de Amor.....	61
Figura 4 – <i>Salmos e Cânticos</i> : Salmo 147.....	65
Figura 5 – Glória.....	115
Figura 6 – Canto de Meditação.....	115
Figura 7 – A Glória de Deus.....	118
Figura 8 – Canto de Comunhão da CF 1987.....	123
Figura 9 – Hino da Libertação do Menor, CF 1987.....	124
Figura 10 – Canto de Comunhão.....	133
Figura 11 – Vós Sois Meu Pastor.....	165
Figura 12 – Aeróbica do Senhor.....	166
Figura 13 – Anjos de Deus.....	168
Figura 14 – A Semente.....	177
Figura 15 – Aleluia! A Salvação Pertence a Deus.....	181

AMSTALDEN, J. C. F. *A Música na Liturgia Católica Urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. São Paulo, 2001. 198p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

A música da Igreja Católica no Brasil, nos meios urbanos, sofreu influências do pensamento teológico da instituição desde o momento em que se implantou as reformas litúrgicas, após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965). Num primeiro momento, os responsáveis por uma nova música para a liturgia renovada iam buscar na tradição musical católica os referenciais para as novas composições. A partir da década de 1970, porém, esses referenciais são abandonados. Tal fato ocorreu principalmente devido à falta de compositores com educação musical formal, bem como devido a novas orientações teológicas da Igreja em relação aos países latino-americanos. Os novos compositores acabam por utilizar-se então dos referenciais musicais oriundos do rádio e da TV, fato que acabou conferindo características da música de consumo à atual música litúrgica católica.

Palavras-chave: Música; liturgia; catolicismo.

AMSTALDEN, J. C. F. *A Música na Liturgia Católica Urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. São Paulo, 2001. 198p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The music of the Catholic Church in Brazil practiced in the cities suffered influences of the theological thinking of the institution since the end of the Ecumenical Council Vatican II (1962-1965). At first the composers had used material coming from the catholic musical tradition in their new compositions, what would be changed after the 70's, since there were few composers abled to work according the principles of a formal musical education. These changes were also motivated by the new orientations of the Church concerning Latin-American countries. So, new composers began to work and, as a result, they used material coming from the music of the radio and TV in their compositions, what rendered characteristics of the commercial music to the catholic liturgical music of actuality.

Keywords: Music; liturgy; Catholicism.

Introdução

Os anos de experiência como organista da Igreja Católica no Brasil levaram o autor desse trabalho a confrontar-se com várias situações que revelavam uma inadequação e um anacronismo do uso do órgão enquanto meio de expressão no atual contexto da instituição. O órgão no Brasil, em um passado ainda não muito distante, era parte de uma tradição musical litúrgica católica, sempre associado ao acompanhamento de corais a quatro vozes. Registros memoriais apontam para essa tradição, citando a existência de coros em vários templos. Tal tradição também é confirmada pela presença de pianos, órgãos, harmônios e coleções de partituras em muitas casas de formação religiosa, os quais eram utilizados na instrução musical dos sacerdotes.

Juntamente com a constatação do anacronismo dos órgãos, que em vários templos encontram-se desativados e mudos, percebe-se que os corais a quatro vozes praticamente desapareceram do cenário litúrgico católico. Os instrumentos musicais das casas de formação sacerdotal acham-se em mau estado de conservação e não raramente abandonados, bem como os acervos de partituras encontram-se relegados às traças. O que teria então acontecido com essa antiga tradição musical? Que fatos teriam levado a um rompimento com esse passado ainda próximo? Como chegou-se a atual prática musical do catolicismo brasileiro? Estes questionamentos, juntamente com a leitura do trabalho *Possíveis Causas do Declínio do Órgão no Brasil*¹, motivaram o início de um estudo da situação.

¹ KERR, D. M. *Possíveis Causas do Declínio do Órgão no Brasil*. Rio de Janeiro, 1985. 648p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro



No entanto, ao estudar a manifestação musical dentro do catolicismo romano urbano no Brasil, torna-se necessária uma compreensão do que seria liturgia, bem como o questionamento sobre qual seria o papel da música dentro das religiões.

No sentido cristão, pode-se dizer que liturgia é o conjunto de ações simbólicas e eficazes no que concerne à vida na graça, dentro de um ritual religioso público e comunitário, quando se celebra o sacramento sem dissociá-lo do mistério. Tais ações são previamente estudadas e preparadas com o intuito de levar os participantes da celebração a ter conhecimento - intuitivo ou não - dos conteúdos veiculados pelo cristianismo. Nesse procedimento lança-se mão da linguagem verbal e não verbal, sendo a arte um recurso recorrente.

O conceito de liturgia dentro da Igreja Católica não foi único ao longo de sua história. Pode-se dizer que existiram vários conceitos de liturgia, e cada um deles foi condicionado por um modo de pensar do catolicismo, modificando-se a medida que esta instituição se modificava. Inicialmente, a liturgia expressava somente o conjunto de procedimentos relacionados ao desenrolar do culto; para, gradualmente, passar a incorporar conceitos oriundos do pensamento teológico. O pastor e liturgista anglicano Jaci Maraschin afirma que:

“Não existe liturgia sem teologia. A liturgia é a realização mais perfeita da experiência da vida da Igreja com Deus. Move-se, pois, entre o espaço da experiência e o espaço da revelação. Nesse movimento, estão presentes a história, portadora da tradição, a cultura, que expressa os desejos humanos, e a arte, manifestação do poder criativo do ser humano.

Porque a liturgia é esse movimento, modifica-se segundo as exigências do tempo e do espaço. Não se pode ter no século XX a mesma liturgia do primeiro século pelas mesmas razões que

não se pode repetir agora a teologia do passado. Vê-se então que ela oscila entre aquilo que sempre foi e aquilo que precisa ser agora. A Igreja celebra o culto consciente dessa constante tensão. E é do fundo dessa tensão que a liturgia se abre para o momento presente”²

Assim, é de se esperar que o fluxo de mudanças no pensamento teológico venha a modificar os elementos contidos na liturgia, tais como: o grau de participação da assembléia, a gestualidade do celebrante e dos participantes, as orações, a decoração do templo e sua arquitetura e, de um modo bastante sensível, a música utilizada. Sendo este último elemento o foco das atenções desse estudo, cabe aqui a pergunta de qual seria a real função da linguagem musical dentro da liturgia. Como uma primeira pista, vale lembrar que não apenas as religiões cristãs a utilizam em seus rituais - e de um modo que transcende profundamente a mera ornamentação do rito. É possível observar que, quando determinado repertório ou tradição musical está arraigado nas celebrações de determinada religião, a música torna-se um poderoso meio aglutinador dos crentes em torno de sua fé e de sua comunidade. Esse sentimento de pertença e de unidade canalizado pela música pode ser encontrado também fora das religiões. Tome-se, por exemplo, o caso dos torcedores de um time de futebol que entoam juntos o hino do clube quando a partida foi vencida, ou dos hinos pátrios que todas as sociedades possuem. Certas turmas de universitários possuem “gritos de guerra” de seus cursos, que nada mais são que refrões musicados que os identificam das demais turmas da universidade. O autor deste texto lembra-se de ter presenciado um desses “gritos de guerra”,

² MARASCHIN, J. *A Beleza da Santidade, ensaios de liturgia*. São Paulo: Aste, 1996. p.67



construído interessantemente de forma responsorial e que modulava meio tom acima a cada entoação.

A música pode também ser entendida como uma linguagem através da qual é permitida a expressão de conteúdos nem sempre fáceis ou possíveis de serem expressos somente através da linguagem verbal. As religiões, cristãs ou não, lançam mão dos recursos da linguagem musical para exprimir suas verdades e seus mistérios, que melhor podem ser entendidos através da sensibilização do espírito, tarefa que a música pode cumprir com eficácia. Em outras palavras, a música pode assumir um papel ministerial e até sagrado dentro das religiões. As palavras do monge beneditino Marcelo Barros, que trabalha o ecumenismo com religiões não cristãs em Goiás, ilustram esse fato:

“(...) Conversando com uma amiga do candomblé, perguntei-lhe como, filha de Iansã, ela recebia o seu orixá. Ela sorriu. Não podia violar a intimidade de um mistério por uma mera explicação. Entretanto percebeu que eu perguntava não pelo fator que provoca o transe, e sim pelo elemento que o envolve. Respondeu simplesmente: ‘Através da música. Quando os tambores tocam e a comunidade canta o chamado a Iansã, através do tipo de ritmo e de gingado, o orixá manifesta-se.’

Liguei este dado com uma informação que escutei numa assembléia indígena. Em grande parte dos povos da floresta, as histórias dos antepassados e a identidade de sua cultura é passada aos jovens através de cânticos rituais, entoados ao redor da fogueira acesa no centro da aldeia, antes do sol nascer. Ninguém imaginaria inventar um desses cânticos, ou mudar a sua letra. É a repetição fiel de uma antiga história cantada por alusões, ou por uma palavra mágica retomada diversas vezes, que transmite aos novos o espírito dos antigos.

Também na religião do Santo Daime, os padrinhos receberam de Deus a revelação de cânticos sagrados que as comunidades repetem em cada vigília de festa. Todo o culto chama-se ‘hinário’. Durante toda a noite, a comunidade canta e dança um dos hinários recebidos no transe (miração) pelo



padrinho. Quem teve oportunidade de participar de uma noite em uma comunidade do Daime deve ter percebido a energia espiritual e a alegria que todos experimentam cantando e dançando hinos de letras extremamente simples e de melodia envolvente.”³

Outro fator implícito na questão da música religiosa é que ela pode ser um referencial para a identidade não só da religião em si, mas também das pessoas que dela fazem parte. É comum, no cristianismo, as pessoas associarem certas melodias a certas épocas do ano, como Natal e Páscoa, estando envolvidos nessa associação sentimentos ligados à experiência individual e coletiva. Barros afirma que o catolicismo popular conserva cânticos oriundos de tradições antigas, que desempenham importante papel nas práticas religiosas do povo simples:

“Onde o catolicismo popular mantém novenas e bênçãos no estilo da tradição que o povo guarda, músicas do padroeiro ou da padroeira cantadas na hora de hastear a bandeira, ou na saída do andor na procissão, por mais que a letra seja pobre, são verdadeiros sacramentais da festa, porque ajudam as pessoas que cantam a rememorar coisas antigas e a sentir o afeto da devoção que celebram.”⁴

É possível observar que, além de possuir função celebrativa e ser um modo de reconhecimento comunitário, a música dentro dos rituais religiosos auxilia o transporte da consciência dos fiéis para um outro nível, diferenciando o momento do ritual de todos os outros momentos. Essa idéia está subjacente nos exemplos do candomblé, dos cânticos rituais indígenas e do ritual do Santo Daime. Cada uma

³ BARROS, M. A Melodia do Amor. *Revista de Liturgia* (São Paulo) 138, pág. 4, 1996

⁴ idem, pág. 5.



dessas manifestações religiosas usa linguagens musicais que lhe são próprias e que lhes particularizam.

Em resposta à pergunta acerca da função da música na liturgia, pode-se resumir assim os papéis desempenhados por ela : a) aglutinação dos crentes em torno de uma crença comum; b) sensibilização do espírito a fim de facilitar a recepção de conteúdos difíceis de serem verbalizados e c) favorecer a identidade religiosa do crente.

De posse dessa resposta, pode-se verificar como a música vem cumprindo esses papéis dentro do catolicismo romano urbano brasileiro. A música dentro do catolicismo romano já passou por muitas mudanças ao longo dos séculos, sendo que cada uma delas trouxe influência direta ou indireta do pensamento da hierarquia católica, bem como das diferentes visões de mundo existentes em cada século e em cada país. Dessa forma, quando observa-se a manifestação musical hodierna do catolicismo romano nos meios urbanos brasileiros, é possível identificar influências de diferentes momentos do catolicismo no país, seja de tempos mais recentes como de épocas mais remotas, as quais levam à manifestação de uma série de sintomas, formando um quadro geral. Em seu estágio atual, a música do catolicismo urbano brasileiro apresenta como característica uma forte influência das músicas de consumo veiculadas pelos meios de comunicação, músicas de fácil assimilação, curtas, com trechos repetitivos e melodias simples. Sua interpretação também não escapa aos modelos impostos pelos programas de rádio e TV: o uso de bandas, com instrumentos eletrônicos e de percussão e a gestualização e movimentação dos intérpretes.



Setores da Igreja Católica no Brasil ligados à liturgia têm demonstrado preocupação com a questão da música litúrgica. Assim, um dos mais recentes estudos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) enfoca justamente a questão da música litúrgica⁵. O estudo apresenta como problemas existentes os seguintes pontos⁶:

1) Os fiéis não cantam durante as celebrações, ficando a música a cargo de um grupo ou de uma única pessoa. Há desinteresse das assembléias pela música. O contrário também existe: a assembléia executa todas as partes do ritual, não permitindo que outras formas de execução sejam praticadas (solo, coro, formas litânicas e responsivas).

2) O comportamento dos animadores de canto nas comunidades não propicia um clima de oração e contemplação: “Às vezes há mais ‘ruído’ e distração do que contemplação, escuta e louvor. Outras vezes, a música é vista meramente como ‘passatempo’, para quebrar a monotonia de celebrações enfadonhas e rotineiras”

3) Falta de conhecimento litúrgico por parte dos animadores de canto nas comunidades, refletindo na má adequação dos cânticos ao tempo litúrgico e ao ritual em si.

4) “(...) instalação ou regulação inadequada do serviço de som, abuso do microfone (abafando a voz da assembléia, numa postura de *show*), abuso do volume

⁵ Para que melhor se entenda a visão da CNBB, é preciso antes mencionar que nas assembléias católicas atuais há sempre um animador de canto ou um grupo com essa função. Tal pessoa ou tal grupo lidera a execução dos cânticos litúrgicos, estimulando a comunidade a também cantar. Além disso, é considerado como fato importante a adequação dos cânticos a cada época do ano litúrgico, que é entendido como um período de 12 meses iniciado em novembro de um ano civil e encerrado em novembro do ano seguinte, durante os quais são celebradas as principais datas do cristianismo e do catolicismo.

⁶CNBB. A música litúrgica no Brasil. São Paulo: Paulus, 1999 (Estudos da CNBB, 79).165p.

dos instrumentos, bandas e grupos não integrados com a equipe de celebração, sem formação e sem motivação litúrgica”⁷.

5) Os folhetos litúrgicos⁸ usados nas celebrações promovem meses temáticos (meses devotados à celebração de um tema específico). Essa prática gera uma dicotomia entre o canto e o tempo litúrgico: “Continua-se cantando ‘na’ liturgia qualquer música religiosa, catequética ou de mensagem, em vez de cantar ‘a’ liturgia. Este mesmo erro ocorre também quando alguns movimentos e/ou grupos propõem músicas que não estão de acordo com a ação ritual e os tempos litúrgicos”⁹.

6) Grande rotatividade de repertório, o que impede a assimilação por parte da assembléia. Explica-se essa alta rotatividade por “uma superficial mania de novidade ou concessão à onda de consumismo”. Considera-se importante a repetição do repertório pelo seu valor simbólico.

7) Textos usados nos cânticos deixam a desejar: ora doutrinários e sem poesia, ora meros jogos de rima, ora com muita letra para pouca música, ora com métrica irregular dos versos e acentuação das palavras desencontrada da acentuação musical, ora com refrões bem mais extensos que as estrofes.

8) Lei do menor esforço, ou seja, “falta de criatividade musical, ao utilizar-se músicas de sucesso, com letras adaptadas para uso na celebração, sem maiores critérios”.

⁷ idem, p.19.

⁸ Panfletos em papel jornal com o ritual da missa impresso: leituras bíblicas, textos de cânticos e orações

⁹ ibidem.

9) As casas de formação religiosa não cuidam devidamente da formação litúrgico-musical dos formandos, assim como muitas vezes os próprios formandos não se interessam pela música, por considerá-la dispensável.

10) Músicos com formação não se interessam em atuar nas celebrações litúrgicas, sendo apontado como um dos motivos a não remuneração ou a remuneração inadequada desses músicos. É também apontado o desinteresse das pessoas que se ocupam da música nas comunidades em aprimorar seus desempenhos musicais, não buscando a colaboração de músicos competentes.

“Tanto as pessoas que se ocupam do canto nas comunidades precisariam ser incentivadas a aprimorar sua formação litúrgica e musical, quanto os músicos profissionais precisariam receber uma formação cristã e litúrgica. Sem isso, o canto litúrgico derivará para formas marginais, que tanto desmerecem a arte e a cultura quanto a liturgia e a fé”¹⁰.

11) Os repertórios executados nas comunidades geralmente orientam-se segundo dois pólos diferentes: por um lado, um repertório de caráter mais individualista, intimista e sentimentalista, o que desvirtua a dimensão comunitária da fé, reduzindo a relação com Deus a um jogo de sentimentos individuais sem profundidade; por outro lado, um repertório baseado numa militância exagerada, “cantos que pregam com insistência a luta pela justiça social, pela superação dos problemas ecológicos e econômicos, mas que, nesta pretensão de promover o engajamento sociopolítico dos cristãos, empobrecem a sua experiência espiritual (...)”¹¹.

¹⁰ idem, p.18.

¹¹ idem, p.23-24.

Um observador de dentro da própria Igreja Católica no Brasil faz o seguinte comentário:

“De uma parte à outra do país, além dos cânticos que são comuns, há composições características de cada região. Por outro lado, se nos livros de cânticos usados nas dioceses e comunidades vocês procurarem hinos mais antigos ou tradicionais, vão descobrir poucos. A imensa maioria dos cânticos são novos. Não dizem nada à memória dos que cantam. Se não estiverem escritos nos livros, ou reproduzidos em folhas mimeografadas, não podem ser cantados.”¹²

Essa observação denota o quanto a descartabilidade de repertório tem sido praticada, dificultando a formação de uma identidade e de uma memória comum aos católicos, pois a herança de conteúdos via tradição é destruída.

Esse quadro descrito parece sinalizar dificuldades para a plena realização das funções reconhecidas da música dentro da liturgia, pois denota a coexistência de várias e diferentes concepções dos objetivos de uma celebração religiosa, bem como de ideologias contrastantes no seio da mesma instituição. Trata-se de um quadro de fragmentação, onde os argumentos contra e a favor desse ou daquele tipo de música acabam sendo relativizados em função das diferentes concepções de liturgia e, por consequência, de diferentes correntes teológicas.

Assim, em vista do que foi apresentado até aqui, pode-se colocar o seguinte problema: como, a partir do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), evoluiu a prática da música da Igreja Católica Apostólica Romana nos meios urbanos

¹²BARROS, M. Op. cit., pág. 5.



brasileiros? Mais de um fator justifica o desenvolvimento dessa questão: este tema não foi até agora estudado, além de acreditar-se que, por ser um aspecto da cultura nacional e também por apontar características da mesma, é importante a realização de tal estudo. Além disso, a realização deste trabalho poderá servir de subsídio para a história da música sacra no Brasil. Deve ser lembrado que este tema em geral não é academicamente levado em consideração, talvez pela escassez de músicos de formação acadêmica cuja atuação esteja relacionada com liturgia católica. No entanto, tal escassez pode ser uma consequência do próprio problema.

Dessa forma, constitui-se como objetivo deste trabalho o estudo das transformações ocorridas na atividade musical do catolicismo urbano brasileiro a partir das propostas apresentadas pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), considerando-se para tal as influências do pensamento da hierarquia católica nacional e dos fenômenos de mudança de ordem cultural. Entende-se por atividade musical a prática e a composição das músicas utilizadas nas missas durante os últimos 35 anos.

Falar da música litúrgica católica considerando as diferentes influências trazidas pelas regionalidades de cada estado brasileiro introduziria um sem número de variáveis no problema, de modo a dificultar significativamente sua consecução. Torna-se assim necessária sua delimitação: dado que as novas produções musicais são divulgadas pelas companhias editoras e gravadoras católicas para todo o país, assim como as orientações para compô-las e executá-las são regulamentadas pela CNBB, tem-se pequenas variações entre as diferentes regiões do Brasil e bastante homogeneidade. Desse modo, por uma questão de delimitação metodológica, a



opção foi trabalhar com informações adquiridas em material bibliográfico de modo genérico, embora se reconheça que a não consideração das regionalidades possa esconder aspectos pertinentes à questão. O período de abrangência do estudo compreende desde o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965) até aproximadamente meados da década de 1990, ou seja, quase 35 anos. Tal período foi escolhido por apresentar a evolução das implantações das reformas musicais na liturgia, sendo afetadas por uma gama variada de fenômenos característicos no campo sócio-religioso-cultural.

Estabeleceu-se que neste estudo os termos abaixo terão os seguintes significados e/ou abreviaturas:

Igreja: Igreja Católica Apostólica Romana.

Canto pastoral: música atualmente praticada nos serviços litúrgicos da Igreja.

Órgão: órgão de tubos.

SC: constituição litúrgica *Sacrossanctum Concilium*, promulgada pelo Concílio Ecumênico Vaticano II.

Vaticano II: Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965).

Ano litúrgico: espaço de tempo compreendido entre novembro de um ano civil até novembro do ano seguinte, durante o qual a Igreja Católica celebra as principais datas do cristianismo: advento, Natal, quaresma, Paixão e morte de Cristo, Páscoa, Pentecoste e tempo comum.

Em função das delimitações colocadas, a metodologia seguida para a realização deste estudo constou de:



a) Levantamento bibliográfico visando obtenção de dados sobre a trajetória da Igreja Católica no Brasil no período de interesse, bem como compreensão dos princípios adotados pelo Vaticano II e pela hierarquia católica no Brasil. Tal bibliografia compreendeu documentos oficiais da Igreja Católica, artigos de revistas especializadas em liturgia (*Revista de Liturgia*, *Liturgia e Vida* e *Revista Eclesiástica Brasileira*), livros sobre música, sobre cultura e sobre liturgia. Os documentos eclesiásticos, revistas especializadas e as fontes bibliográficas ligadas a temas do catolicismo foram encontrados na biblioteca do Seminário Seráfico São Fidelis, em Piracicaba, SP, e na biblioteca do Mosteiro de Itaici – Vila Kotska, em Indaiatuba, SP. Demais fontes foram conseguidas na biblioteca da Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP - e na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. A pesquisadora Dorotéia Machado Kerr gentilmente cedeu as entrevistas a ela concedidas na época da confecção de sua dissertação de mestrado.

b) Levantamento musicográfico dos cânticos mais representativos de cada fase do período considerado nesse estudo. As partituras foram conseguidas no acervo do autor e no acervo da Igreja Sagrado Coração de Jesus, em Piracicaba, SP.

O procedimento utilizado foi o de separar os dados bibliográficos e musicográficos de acordo com as fases reconhecidas no período considerado. Ou seja, separou-se material relativo às décadas de 1960, 1970 e 1980-90. Esse procedimento permitiu a reconstituição dos diferentes momentos vividos pela Igreja no país, possibilitando a visualização de um fio condutor de idéias e de atitudes que vêm plasmando a prática musical do catolicismo urbano brasileiro nos últimos 35 anos.



Capítulo 1. A música segundo o Rito Católico e sua evolução até o

Concílio Ecumênico Vaticano II

É preciso que se tenha uma noção do que foi a liturgia católica através dos séculos e a música a ela associada para que se possa melhor avaliar a profundidade das mudanças inseridas pelo Vaticano II. A música nos primórdios do cristianismo tinha um caráter mais comunitário, o que começa a se modificar a partir do momento que o culto passa a se sofisticar em função das mudanças do pensamento teológico e da associação da Igreja ao poder civil. Várias manifestações a favor da volta da simplicidade inicial do culto começam a surgir já no Iluminismo, mas foi só a partir do século XIX que tais reivindicações ganham força, e alterações começam a surgir numa estrutura litúrgica assentada na passividade dos fiéis por vários séculos. São essas manifestações e pequenas alterações que conduziram, em termos litúrgicos, às grandes mudanças do Vaticano II.

1.1. Visão da Igreja sobre a evolução da prática musical na liturgia

A Igreja Católica possui vasta documentação e estudos sobre sua própria história, realizados por membros de sua hierarquia ou a ela relacionados de alguma forma. Assim, o material bibliográfico posto à disposição do laicato pela própria Igreja mostra-nos o modo de pensar da instituição, seja no trato da legislação como no trato de assuntos relacionados à história do catolicismo e aspectos a ele

relacionados. No *Dicionário de Liturgia*¹³ há um verbete dedicado ao canto e música no culto, dentro de uma perspectiva histórica, de autoria de Felix Rainoldi¹⁴ e Pe. Eugênio Costa Jr¹⁵.

O texto coloca que a função da música nos primórdios do cristianismo era servir de veículo às palavras, de modo a tornar a mensagem cristã acessível a todos, dado que o acesso à palavra escrita era restrito a uma minoria culta. Era uma prática fundamentalmente comunitária. Cumpria dessa forma seu papel dentro dos processos de iniciação ao cristianismo, isto é, tinha um caráter catequético:

“Do espírito da expressão cristã deduzimos o primado do logos, a importância da didaqué, as funções do *melos*, valorizado mas em oposição às práticas de encantamento ou mágicas do paganismo. (...) Dentro das igrejas locais vive-se rica gestualidade vocal, inspirada na prática comum, que permite a participação dos fiéis nas celebrações, quer se trate de proclamar a Escritura, quer de render graças, de aclamar, de lamentar, de suplicar, de meditar. Temos uma liturgia por vezes carismática e, apesar disto, nem assim formalizada a ponto de excluir atitudes cotidianas e familiares¹⁶”

Segundo os estudiosos, o cristianismo primitivo usava fontes musicais de várias culturas. As composições faziam uso do princípio de centonização, ou seja, as melodias eram construídas utilizando-se breves motivos ou fórmulas, escolhidos e combinados pelo criador da melodia: “Alguns dos motivos deviam ser usados no princípio, outros no meio e outros ainda no final de uma melodia, enquanto outros

¹³ SARTORI, D., TRIACCA, A. (Org.). *Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1992

¹⁴ Musicólogo, professor de liturgia no Seminário Teológico de Como, Itália.

¹⁵ Professor de canto e musicologia litúrgica no Instituto Diocesano de Música, em Turim, e no Instituto de Música Litúrgica de Paris.

¹⁶ RAINOLDI, F. Canto e Música. In *Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1992. p.160

serviam de elos de ligação; havia também fórmulas ornamentais padronizadas (melismas)¹⁷. A aplicação do canto cristão estava subordinada a uma objetividade ritual, não sendo uma prática isolada dos processos litúrgicos. Era, por assim dizer, uma música “prática” e funcional e que, por isso mesmo, era desprezada pelos eruditos da época, para os quais música era considerada uma ciência especulativa.

O canto litúrgico era exaltado pelos Padres da época patrística, cuja visão sobre a música era “mais ampla e articulada, levando em conta uma multiplicidade de práticas e de projetos, refletindo uma situação celebrativa não distante da vida e do povo e ainda não dominada pela estaticidade de regras e rubricas intangíveis¹⁸”. Segundo o texto, as *Scholae Cantorum* começam a surgir provavelmente entre os séculos IV e V e, gradativamente, foram se afirmando no cenário litúrgico-musical. Além disso, começaram a surgir os primeiros estudiosos de teologia e da Bíblia e principiaram a compilação de textos. A gestualidade dos celebrantes é aperfeiçoada no ritual. Os fiéis, outrora participantes ativos nas cerimônias, aos poucos foram perdendo espaço e assumindo um papel mais passivo na liturgia.

Pode-se, nesse ponto, relacionar essa mudança com a atitude do imperador Constantino que, no século IV, tornou o cristianismo uma religião lícita no Império Romano. Assim, a Igreja deixou de ser clandestina para, paulatinamente, associar-se ao poder político: os templos encheram-se de seguidores. Dessa forma, havia mais do que razões para que o culto cristão fosse gradativamente tornando-se também uma manifestação de poder temporal. A liturgia romana (inclusive o latim) foi imposta às outras culturas, numa atitude clara de imperialismo. É dentro desse

¹⁷ GROUT, D., PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994. p. 37

¹⁸ RAINOLDI, op.cit. p.161.



contexto que a linguagem musical vai sofisticando-se cada vez mais, até o ponto em que, tal como o latim, é transformada em “língua” culta, pertencente a uma Igreja institucionalizada e a seu clero.

Nesse período, o Papa Gregório I organizou um novo estilo de canto litúrgico e o impôs às diferentes culturas da Europa. Seu objetivo era manter a unidade da instituição que, a partir de então, falaria somente uma língua e teria uma só música. No entanto, essa nova música não foi aceita pacificamente, havendo várias manifestações de resistência e tentativas de alterá-la. De qualquer forma, o canto de Gregório I não substituiu completamente os repertórios antigos, nem tampouco fundiu-se totalmente com eles. Essa fusão incompleta gerou o que convencionou-se chamar canto gregoriano.

Assim, nessa fase o rito católico era tão sofisticado que somente poderia ser gerido por aqueles que pertenciam ao clero ou aos mosteiros, não havendo mais espaço para a participação popular nas celebrações. Havia um distanciamento entre rito e vida cotidiana, sendo que tal situação iria perdurar por muitos séculos. É dentro deste panorama que se inicia o desenvolvimento da polifonia:

“De documentação vasta e variada emerge o dado de uma celebração votada à decadência: dever mais do que vocação eclesial, repertório por ser executado mais do que inspiração, conjunto de coisas sagradas por serem tratadas mais do que autenticidade de comportamento humano, movimento de representação de uma burocracia do culto em vez de ação coral de um povo, dramaturgia exibida mais do que mistério participado, supervalorização de um quadro religioso-cultural mais do que acolhimento de um Deus que dialoga e se doa em uma verdadeira lógica de encarnação. Depois da estação gregoriana, o florescimento da polifonia (com os seus aspectos lingüísticos e gramaticais revolucionários e as suas experiências ousadas) se

introduz em meio aos detritos de tal situação celebrativa. A pesquisa e o progresso na arte sonora possuem uma vitalidade impossível de ser detida; até as novas e cambiantes ordens sociais se mostram abertas ao gosto cada vez mais ambicioso do progresso artístico, feito de misturas de harmonia e timbre, de jogos e simbologias rítmicas, de colaborações profissionais dadas por novos músicos que não são mais, como antes, especuladores de harmonias esféricas e combinadores de números místicos, porém artesãos da matéria. O impulso autonomista da música não conhece verdadeiros obstáculos, já que sua relação com o rito é extrínseca. Chegamos ao achatamento das formas e ao obscurecimento das funções rituais; por isso são possíveis a redução a sinal festivo das desmedidas e por vezes bizarras composições, a contraposição dos músicos em face dos próprios oficiantes, a imposição de modelos seguindo as medidas do gênio ou da cultura dos detentores do monopólio canoro-instrumental. (...).

Na celebração da missa, ao lado do altar e em torno de uma grande estante de música, um grupo de cantores (e instrumentistas quando necessário) cuida do 'ordinário' da missa como se fosse arquitetura sonora (o 'próprio' será executado na maioria das vezes em gregoriano), ao passo que o celebrante se concentra no ato pessoal e quase totalmente privado da oferta do sacrifício, e o público é entretido *ad libitum* por variados pólos de atenção. O modelo litúrgico básico é principesco, com toda a lógica de etiqueta, de poder e de mercado conexo; tornar-se-á nas épocas posteriores régio, angélico, mistérico-arcaico. Isto se refere à liturgia solene, equivalente à cantada; a liturgia lida, ferial ou até rural, não passa de uma coexistência de devocionalismos."¹⁹

O verbete "Canto e Música" parece fazer uma análise do desenvolvimento da liturgia baseada numa visão hodierna da situação. Ou seja, trata-se da visão formada a partir da valorização dos rituais primitivos e da percepção de que o ritual cristão havia perdido sua espontaneidade com o passar do tempo. Talvez mais adequado seria avaliar a situação dentro dos contextos de cada época, de acordo com suas próprias visões de mundo. Relacionar todas as mudanças a uma questão

¹⁹ RAINOLDI, F. Canto e Música. In: Dicionário de Liturgia. São Paulo: Paulinas, 1992. p. 164



meramente de poder pode ser um risco, pois pode-se esquecer do fato de que cada época possuía suas próprias concepções de realidade e isso podia incluir uma maior ou menor valorização do sobrenatural e do místico, expressas ou não através do rito e da música. Ao tratar do assunto “polifonia”, seu tom é categórico na afirmação de um suposto alheamento da música ao rito. Se até esse ponto o texto procura explicitar a mudança de caráter do ritual - de ato espontâneo e celebrativo para uma formalização do cerimonial, tendo como pano de fundo a expansão imperialista da cultura romana - não há referências quanto a possíveis usos da música, mesmo nos rituais primitivos e espontâneos, pelo seu valor enquanto linguagem. Ou seja, não menciona que a música pudesse ser usada também pela sua capacidade de expressar conteúdos, de complementar a linguagem verbal e de criar diferentes planos de consciência. O texto enfoca a questão musical por um lado talvez demasiado pragmático. No entanto, ilustra com clareza a situação em que esteve a liturgia antes de haver tentativas de reformá-la, isto é, como ao longo dos séculos a celebração deixou de ser ato relacionado ao cotidiano e passou a ser ritual de rigor estático, o qual as pessoas já não entendiam mais. É esse mal estar que dará origem às manifestações que irão posteriormente caracterizar o que ficou conhecido como Movimento Litúrgico.

1.2 - O Movimento Litúrgico

Pelo que acima foi descrito, não é correta a afirmação de que a liturgia dos últimos quatro séculos teria sido a mesma da Idade Média, do tempo patrístico ou



tampouco das primeiras comunidades. Sempre houve transformação, ora motivada por influências do poder temporal, ora motivada por anseios de ordem espiritual. O Movimento Litúrgico é um fenômeno moderno, entendido como

“corrente que reúne vastos ambientes na busca de uma renovação em primeiro lugar da própria vida espiritual deixando-se atingir pela força da liturgia e, em segundo lugar, da liturgia em si, partindo de uma compreensão mais profunda do seu espírito e das leis íntimas que a regem²⁰”

Os primeiros impulsos do Movimento Litúrgico iniciaram-se à época do Iluminismo, embora seja reconhecido que não existe nenhuma relação direta entre as aspirações litúrgicas do Iluminismo e aquelas do nosso século. Isso deve-se ao fato de que o Iluminismo religioso apegou-se em demasia a elementos heterodoxos, de modo que a reação conseqüente foi a rejeição de toda e qualquer reforma litúrgica e de um apego a tradicionalismos. Havia diferentes correntes dentro do Iluminismo religioso, indo das mais brandas até às mais radicais e destrutivas. Assim, quatro grupos reivindicatórios podem ser identificados dentro do Iluminismo religioso:

- a) Os adeptos de um ceticismo radical que chegava a uma hostilidade evidente contra a Igreja;
- b) Os incentivadores de uma clara acentuação do contraste entre o cristianismo positivo e a chamada religião natural, mas sem chegar a uma ruptura;
- c) Os teólogos de mediação, que pretendiam manter o edifício dogmático, porém explicando os dogmas em plano de religião moral;

²⁰ NEUNHAUSER, B. Movimento Litúrgico. In: Dicionário de Liturgia. São Paulo: Paulinas, 1992. p. 787



d) Os teólogos e leigos que, segundo Anton L. Mayer em *Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte*²¹ (A Liturgia na História Espiritual Européia), partindo de conhecimento profundo e honesto dos males do tempo, se esforçavam por mudar a situação. Eles propugnavam uma reforma no pensamento teológico e na praxe, sem todavia atingir o dogma.

O mote central do pensamento iluminista referente à liturgia era a busca da simplificação do ritual, do caráter comunitário, da compreensão e da edificação. Buscava-se o essencial e procurava-se fazer com que os fiéis participassem da liturgia objetiva e subjetivamente. Os esforços eram direcionados para a formação de uma comunidade litúrgica, especialmente nas celebrações paroquiais, e isso traduzia-se nas tentativas de conferir unidade às mesmas. Como o povo não entendia o que se passava e nem entendia o latim, cada qual tinha sua própria devoção, sendo a oração do terço durante a missa um hábito bastante comum. Foi o Sínodo de Pistóia (1786) que manifestou tais aspirações pela primeira vez em seus documentos.

Foi no século XIX que o Movimento Litúrgico começou a ser engendrado. Os principais focos de tal atividade foram as abadias beneditinas de Solesmes (França) e de Beuron (Alemanha).

A abadia de Solesmes foi fundada por D. Próspero Guéranger (1805-1875), que foi também seu primeiro abade e o restaurador do monaquismo beneditino. D. Guéranger publicou várias obras sobre a liturgia, visando “(...) contribuir, ainda que pouquíssimo, para frear e deter os abusos muito grandes e para preparar, de algum

²¹ Darmstadt, 1971. P. 194 apud NEUNHAUSER, B, op. cit.



modo, uma volta aos princípios válidos, em todos os séculos, em matéria litúrgica (...)"²².

Uma de suas obras, *Année Liturgique*, destinava-se a "pôr os fiéis em condições de aproveitar os imensos auxílios que a compreensão da liturgia, na seqüência dos tempos do ano eclesiástico, oferece à piedade cristã"²³.

Solesmes teve forte influência na fundação, em 1863, da Abadia de Beuron, na Alemanha. Neste mosteiro viveram os irmãos monges Mauro Wolter (1825-1890) e Plácido Wolter (1828-1908), que dedicaram sua obra também à liturgia. Mauro Wolter, desejava que a vida litúrgica não se restringisse ao coro dos mosteiros, mas que pudesse ser acessível a todos. O mosteiro de Beuron influenciou o monaquismo da Bélgica, da Checoslováquia e da Áustria, sendo também um impulso para a vida litúrgica no que dizia respeito à autenticidade da celebração.

Foi a partir de 1900 que começou a tomar forma o Movimento Litúrgico propriamente dito, quando os católicos começaram a verificar os elos que os ligavam à Igreja e à hierarquia, tomando consciência dos elementos religiosos vinculantes implícitos na idéia de igreja, assim como dos elementos culturais envolvidos na mesma idéia. Perceberam que muitos de tais elementos culturais eram temporalmente condicionados e expressões de uma época historicamente passada:

"Quando, pois, a idéia de igreja do século XIX, que era de uma igreja social, organizadora e pedagógica, já havia esgotado a própria vitalidade, foi justamente o Movimento Litúrgico que

²² GUÉRANGER, P. *Institutions Liturgiques* I. Le Mans, XII. 1840 apud NEUNHAUSER, B., op.cit. P. 791

²³ idem, ibidem.

contribuiu de maneira decisiva para criar uma idéia nova de igreja. E isto aconteceu no sentido de que, aos homens libertados das estruturas fictícias das concepções passadas, o Movimento Litúrgico apresentava não uma nova face da igreja, mas uma face que ficara durante tempo demasiadamente longo na sombra; na verdade, ele procurava aproximar os homens o mais possível do que a igreja era na sua natureza mais profunda (...). E desta nova comunidade eclesial, descoberta nos *circumstantes*, que são exatamente os participantes da celebração, o ponto central é novamente o altar.”²⁴

O Movimento Litúrgico, cuja origem se deu em mosteiros beneditinos, encontrou grande receptividade no meio universitário. Devido a essas peculiaridades, pode-se dizer que foi um movimento de cunho intelectual. Nos países onde o movimento era forte, como a Bélgica e a Alemanha, abadias beneditinas promoviam semanas de conferências litúrgicas e desenvolviam atividades com universitários, bem como apareciam pela primeira vez publicações especializadas em liturgia. Assim, aconteceu na Bélgica a intensa atividade dos mosteiros de Maredsous e de Mont-César, em muito liderada pelo monge D. Lambert Beauduin (1873-1960). Na Alemanha, o centro radiador das idéias do Movimento Litúrgico foi a abadia de Maria Laach, onde foram escritos consistentes estudos sobre liturgia como fruto da associação entre monges e estudiosos leigos, em estreita colaboração entre ciência e atividades pastorais. Três importantes obras sobre liturgia foram lá produzidas: *Ecclesia Orans* (Igreja Orante), *Liturgiegeschichtliche Quellen* (Fontes Históricas Litúrgicas) e *Liturgiegeschichtliche Forschungen* (Pesquisas Históricas Litúrgicas). Os beneditinos alemães trabalharam a liturgia também com a juventude, através de

²⁴ MAYER A. L. *Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte*, Darmstadt, 1971. p. 194 apud NEUNHAUSER, B. op.cit. P. 792.



associações juvenis, que se reuniam com os monges para preparar a liturgia das grandes solenidades, como da Semana Santa, por exemplo.

O pensamento da Abadia de Maria Laach influenciou Pius Parsch (1884-1954) na Áustria, cônego regular de Santo Agostinho. O cônego Parsch havia se proposto a um trabalho “litúrgico-popular”, produzindo comentários em alemão sobre o missal romano e criando a revista *Bíblia e Liturgia*. Parsch assim resumiu seu trabalho: “Reaproximar as camadas mais simples do povo ao culto da Igreja, tornando possível, sobretudo para eles, uma participação ativa na liturgia e recolocar a Bíblia nas mãos do povo”.²⁵

O Movimento Litúrgico espalhou-se por outros países, como a França, a Itália e a Espanha, sempre ligado aos mosteiros e manifestando-se através da publicação de trabalhos, dicionários litúrgicos e revistas especializadas. No Brasil, foi o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro o responsável por alguma disseminação das idéias do Movimento Litúrgico, graças à atividade de D. Martinho Michler (1901-1969), posteriormente abade desse mosteiro. Formado em Beuron e Maria Laach, D. Michler trabalhava junto à Juventude Universitária Católica (JUC).

O Movimento Litúrgico passou por crises durante sua evolução. Tais crises foram geradas pela não aceitação por parte de bispos que reagiam negativamente às novidades trazidas pelo movimento, como por exemplo, as missas dialogadas e de caráter comunitário, as celebrações com o sacerdote voltado para o povo e sobretudo os textos onde se tratava da Teologia e da espiritualidade litúrgicas. Boa

²⁵ NEUNHAUSER, B., op.cit. P. 794



parte desse discurso e dessa polêmica desenrolavam-se principalmente na Alemanha, onde também não faltavam esforços mediadores de líderes do Movimento Litúrgico. Foi então, a partir de tais esforços, que os bispos começaram a aceitar e a assumir o movimento, sendo criada uma comissão litúrgica dentro da Conferência Episcopal Alemã. Em janeiro de 1943, o Vaticano enviou à Alemanha um comunicado onde expressava suas preocupações com as direções que o Movimento Litúrgico ia tomando:

“A Santa Sé, preocupada com certos perigos em que poderiam incorrer a disciplina eclesiástica e a fé (...), deseja receber dos bispos notícias detalhadas sobre o Movimento Litúrgico (...), quer que os bispos cuidadosamente procurem descobrir o que há de bom no Movimento Litúrgico para promover. Impeçam ulteriores discussões sobre estes problemas, pois que a Santa Sé garante estar pronta para vir ao encontro dos bispos em matéria litúrgica, contanto que sejam afastados os perigos para a fé e para a unidade da igreja (...)”²⁶.

O papa Pio XII (1876 – Pp. 1939-1958) expressou sua posição em relação ao movimento através da encíclica *Mediator Dei*, em 1947. Nela há um misto de reconhecimento, aprovação e desaprovação, sendo que esse fato foi interpretado como um cuidado para se evitar todo e qualquer extremismo. Esta encíclica marcou a aceitação oficial e o reconhecimento do Movimento Litúrgico, assim como preparou terreno para as mudanças que viriam posteriormente com o Concílio Vaticano II.

²⁶ idem, pág. 795



Após a promulgação da *Mediator Dei* seguiu-se um fortalecimento do Movimento Litúrgico, caracterizado pelo surgimento de Centros e Institutos de Liturgia na Alemanha, Itália e França. Tais instituições promoviam congressos litúrgicos em seus respectivos países, assim como tomavam iniciativas de lançamento de revistas e de coleções de estudos. É dessa fase a criação da revista francesa de liturgia *La Maison Dieu*, conhecida pelos liturgistas de todo o mundo. A França e a Alemanha iniciam neste período uma colaboração mútua no terreno da liturgia. Esses dois países começam a organizar encontros internacionais de liturgia a partir de 1951 e, em 1956, organizam o I Congresso Internacional de Liturgia Pastoral, que aconteceu em Assis, Itália. Participantes de todo o mundo afluíram para esse congresso, que contou também com a presença maciça da hierarquia católica. Neste ponto, já se reconhecia as alterações introduzidas na liturgia dos anos anteriores, graças ao Movimento Litúrgico, assim como também era clara a consciência de que passos mais ousados deveriam ser dados no mesmo sentido. Este congresso é considerado como o preparador para a grande reforma litúrgica do Concílio Vaticano II.

No Brasil, os efeitos do Movimento Litúrgico faziam-se sentir desde aproximadamente a década de 1920, pelo aparecimento de missais bilíngües, em português e latim, bem como de coleções de músicas que continham peças tanto em latim como em português, muitas das quais podiam ser também cantadas pelos fiéis. Como exemplos dessas coleções, podemos citar *Harpa de Sião*, organizada pelo Pe. João Batista Lehmann, da Congregação do Verbo Divino e *Cânticos Sacros*, organizada por Furio Franceschini. Tais coleções continham as linhas

melódicas com os textos e harmonizações para órgão ou harmônio. *Harpa de Sião* foi talvez o hinário mais difundido nas igrejas católicas do Brasil na primeira metade do século, sendo sua primeira edição de 1922. Trazia cânticos que até hoje são entoados pelas comunidades em certos momentos do ano litúrgico, sendo alguns exemplos: *Coração Santo, Tão Sublime Sacramento*²⁷; *Bendito, Louvado Seja o Santíssimo Sacramento e Espírito Divino* (Fig.1).

²⁷ A coleção trazia a versão em latim, *Tantum Ergo*, entre várias outras melodias para o mesmo texto. A versão que ficou no gosto popular, sendo até hoje cantada, é curiosamente de autoria de Joseph Haydn (1732-1809).

No. 55. Espirito divino.

Cecilia de J. Mohr.

Es. pi. ri. to di.

Moderato

vi. no, A. cen. de. gem. in. a. luz, Que fa. ção meu des. ti. no Ser

al. can. çar Je. sús. Sem ti a lei ce. les. te Não pos. so dis. cer.

. nir, Que o teu po. der me em. pres. te For. ças pa. ra cum. prir.

2 acordes.

+ ret. pos. ret. ret. bord

II I VII I-7b VII II₃ VII I VII II₄ Texto de "Cecilia" de Frei P. Sinag.

2) Feliz do que executa a sacrossanta lei
 Com fé sempre impoluta no onipotente rei!
 Oh! Sacrossanto guia, fazei-me a lei guardar,
 Para que eu possa um dia no eterno reino entrar.

(FIGURA 1 – Harpa de Sião)

Essa peça faz parte do hinário *Harpa de Sião*²⁸. O hino ou cântico *Espírito Divino* tem música composta por J. Mohr (sem referência de data, procedência germânica) e o texto escrito por frei Pedro Sinzig (1876-1952). O estilo é próximo ao de um coral protestante: quatro vozes distribuídas nas tessituras de soprano, contralto, tenor e baixo, estando a melodia presente na voz superior. Possui ritmo harmônico rápido, ocorrendo com mais frequência os acordes de I-II-IV-V e VI, em seu estado fundamental, na primeira inversão (mais freqüente) e na segunda. Há também sétimas sobre I, II e V. Presença de notas estranhas aos acordes, tais como retardos, notas de passagem e bordaduras. As notas estranhas aos acordes ocorrem com mais frequência nos três últimos compassos, no sentido de tornar a conclusão da peça mais expressiva. Essas características da harmonização, recorrentes em todas as músicas do hinário, apontam para a existência de intérpretes habituados a esse tipo de estruturação harmônica. Ou seja, intérpretes com habilidades de dedilhado suficientes para articular quatro vozes independentes simultaneamente, o que supunha uma formação técnica embasada nos princípios formais das escolas de tocar teclados.

A tessitura da melodia é de uma sétima (mi3-ré4), região de registro médio. Não há praticamente repetição de notas. A melodia caminha por graus conjuntos, cuja proporção equilibra-se com intervalos de terça, quarta, quinta e sexta. A estrutura da melodia é na forma A-A-B. O emprego regular de intervalos maiores que a terça, que também ocorre em outras peças de *Harpa de Sião*, denota que os

²⁸ LEHMANN, J. B (org.). *Harpa de Sião – Coleção de cânticos sagrados para uma ou mais vozes com acompanhamento de harmônio ou órgão* (partituras). 3ª edição. Juiz de Fora: Lar Católico, 1953. 277p.



cantores eram capazes de executá-los. Ou, pelo menos, estariam sendo motivados a aprender a entoação de tais intervalos.

A métrica é quaternária do início ao fim, com ausência de figuras pontuadas e baseada em sua maioria em semínimas e mínimas, o que caracteriza uma estrutura rítmica mais regular. Tonalidade de Lá b M, com empregos de sua região média. Dada a frequência com que são empregadas as regiões médias das escalas usadas na coletânea, infere-se que as pessoas eram levadas a expandir sua tessitura vocal pela prática da entoação dessas melodias. Ausência de modulações, provavelmente no intuito de simplificar a execução. Texto de caráter mais pietista e individualista.

Igualmente do período do Movimento Litúrgico é a revista *Música Sacra*, editada por frei Pedro Sinzig, de 1949 a 1958. Esta revista trazia somente artigos relacionados à música litúrgica, publicando inclusive partituras. Foi a única do gênero que existiu no Brasil até hoje. O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro iniciou a publicação da *Revista Gregoriana*, nos anos 50, que abrangia vários temas dentro do terreno da liturgia. No início dos anos 60 passou a se chamar *Liturgia e Vida*, sem no entanto alterar seu conteúdo e sua linha editorial. Era dirigida por D. Evangelista Enout e foi publicada, ao que parece, até os anos 80.

Como já mencionado, o desenvolvimento do Movimento Litúrgico conduziu até as grandes reformas litúrgicas propostas pelo Vaticano II. Foi um passo bastante significativo para a Igreja e esse fato mobilizou o clero de todos os países. O Brasil da época conciliar encontrava-se vivendo um período bastante peculiar de sua história, cujas características eram, por sua vez, ditadas pela conjuntura



internacional, e pelo seu contexto de país do terceiro mundo com todas as peculiaridades advindas de um processo de colonização mercantilista. Esses ingredientes, juntamente com as preocupações de Roma em salvaguardar a integridade da Igreja na América Latina, geraram contornos específicos que, uma vez estabelecidos, iriam influenciar significativamente a orientação da implantação das decisões conciliares no país nos anos que se seguiram após a conclusão do Vaticano II.



Capítulo 2. A Igreja, a América Latina e o Brasil: diferentes pólos de tensão

O início da década de 1960 foi decisivo para as orientações da Igreja na América Latina e no Brasil, não só pelo acontecimento do Vaticano II, mas também pelas atitudes tomadas por Roma no sentido de evitar o alastramento do comunismo na América Latina. O comunismo constituía uma ameaça à integridade do catolicismo no continente, já que a ideologia marxista era atéia por natureza. Tal preocupação levou o clero brasileiro a adotar linhas de ação social, fato que posteriormente contribuiu para sua divisão entre progressistas e conservadores.

A existência no clero dessas duas alas ideológicas antagônicas foi determinante para os rumos tomados pela liturgia no catolicismo brasileiro. Tornase, assim, importante conhecer-se os caminhos que condicionaram seu surgimento, o que será feito nesse capítulo.

2.1 - As preocupações da Santa Sé com a América Latina

Antes do Vaticano II, João XXIII já estava preocupado com a América Latina e o Brasil. Vivia-se, na época, as tensões geradas pela guerra fria e o embate entre capitalismo e socialismo. A preocupação do papa era devida aos avanços do comunismo no mundo, sendo que a Revolução Cubana se fortalecia continuamente e a hierarquia católica achava que ela podia alastrar-se para toda a América Latina, uma vez que as condições de vida eram muito semelhantes. Dessa forma, foram



criadas casas de estudos para seminaristas latino-americanos em Roma, bem como promovidas uma série de diálogos entre a Igreja Católica da América Latina e a Igreja Católica dos países nórdicos. Com esses diálogos, João XXIII buscava “suscitar e canalizar ajuda em pessoas e em recursos financeiros para as Igrejas da América Latina. Logo seu tom adquire, com o evoluir da situação em Cuba, um sentido de urgência, de envolvimento pessoal, à medida que o Concílio lhe permite um contato mais estreito com o episcopado latino-americano.”²⁹ Em relação aos EUA e ao Canadá, tal diálogo visava também o estudo dos problemas comuns entre as três Américas. Em 1958 foi criada em Roma a CAL – Pontifícia Comissão para a América Latina, que visava “estudar unitariamente os problemas de base da vida católica na América Latina, promovendo uma estreita cooperação com aqueles órgãos da Cúria Romana que estão interessados em sua solução (...).”³⁰ Antes disso, em 1955, havia sido criado o CELAM – Conselho Episcopal Latino Americano, com sede em Bogotá, Colômbia.

Dentro dessas iniciativas houve incentivos para que se conhecesse melhor a realidade latino-americana e para adequar-se a ela pois, apesar do temor ao comunismo, condenava-se a pobreza. Tal temor era justificado principalmente pelo fato do comunismo ser ateu e anti-clerical, de modo que havia o medo de que agentes de esquerda se vinculassem à Igreja, o que acontecia no Brasil principalmente por intermédio da Ação Católica.

²⁹ BEOZZO, J. O. *A Igreja do Brasil – de João XVIII a João Paulo II, de Medellín a Santo Domingo*. Petrópolis: Vozes, 1994. 342p.

³⁰ *idem*, p18.



2.2 - A Igreja no Brasil e a questão agrária

Nos anos 50 a situação dos camponeses brasileiros agravou-se consideravelmente. O empobrecimento do campo, o êxodo rural, as secas no Nordeste e a concentração de terras criaram um grave quadro de miséria, levando o proletariado rural a se organizar, atraindo a atenção dos partidos de esquerda, que até então eram voltados exclusivamente para a classe operária e para a universidade. A Igreja não permaneceu indiferente à situação, empenhando-se na articulação de mecanismos de ação social já no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), querendo com isso antecipar-se à ação dos agentes de esquerda e, assim, procurar evitar seu avanço. Desse modo, a instituição atuou em conjunto com o governo, participando da criação da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), que previa a reforma agrária, a industrialização do nordeste, a melhoria no campo habitacional, sanitário, da nutrição e da educação. Além disso, o Movimento de Educação de Base, ligado à Igreja, celebrou convênios com o governo a fim de expandir seus programas de ensino para todas as regiões carentes do país. Este movimento utilizava-se de programas radiofônicos para difundir o ensino básico. Os componentes da Ação Católica envolviam-se nos trabalhos sociais da Igreja, especialmente no Movimento de Educação de Base e na sindicalização rural, não raramente assumindo posições políticas bastante radicais. Foi nesse contexto que surgiu a encíclica *Mater et Magistra* (15/05/1961), do papa João XXIII.

Mater et Magistra impulsionou e aprofundou o compromisso social da Igreja no Brasil. Esta encíclica dizia respeito aos países subdesenvolvidos e à questão social no meio rural, vindo de encontro aos questionamentos que se fazia na época sobre a penetração do capitalismo no campo nos países latino-americanos, agrários em sua totalidade. A doutrina social da Igreja até então dizia respeito à questão operária, dado que foi escrita face aos problemas dos países europeus, em sua maioria industrializados. Assim, *Mater et Magistra* foi a primeira preocupação da Igreja com a questão agrária, “que estava no coração das angústias, da miséria, mas também dos projetos de mudança dos países periféricos”³¹. A publicação dessa encíclica provocou diferentes reações nos meios políticos e religiosos brasileiros: de um lado havia aqueles que afirmavam que a encíclica “consagrava a inviolabilidade do direito de propriedade e por isso condenava a reforma agrária”³²; de outro, aqueles que viam na encíclica de João XXIII um claro incentivo à reforma agrária, como os 5000 camponeses no Rio Grande do Sul que acamparam em terras públicas, erguendo uma cruz de madeira e expondo faixas com as palavras “Acampamento João XXIII. Somos cristãos. Queremos terras”³³. Na sequência desses acontecimentos, os bispos D. Antônio de Castro Mayer (de Campos, RJ) e D. Geraldo Proença Sigaud (de Jacarezinho, PR) escrevem em conjunto com dois leigos o livro “Reforma Agrária: questão de consciência”, defendendo a idéia de que a Reforma Agrária era procedimento autenticamente socialista e anti-cristão, entrando em choque com os setores do país favoráveis à redistribuição de terras.

³¹ idem, p.46

³² idem, p.49

³³ *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol.21, n. 2, p.479, 1961 apud BEOZZO, op.cit.,p.50



Outros bispos brasileiros reagem contra o livro, colocando-se a favor da Reforma Agrária ao mesmo tempo que intensificava-se a ação social da Igreja no campo. No entanto, os bispos favoráveis à redistribuição de terras e ao compromisso social da Igreja temiam o avanço da esquerda. Toda essa situação provocou um forte acirramento do debate ideológico entre Igreja e poderes públicos, e internamente à Igreja, provocando no clero o surgimento de alas de pensamentos nem sempre harmônicos.

2.3 - O processo de urbanização na América Latina e Brasil e as influências sobre o catolicismo popular brasileiro

O processo de urbanização que ocorreu na América Latina, relacionado com o êxodo rural, foi o responsável pelo aparecimento de vários problemas sociais bastante sérios. Estes, por sua vez, foram a principal motivação para que uma ala significativa da Igreja se voltasse para os trabalhos sociais, criando condições para que mais tarde a teologia tradicional fosse repensada e para que uma nova, mais apropriada às condições latino-americanas, fosse elaborada e posta em prática. Dentro dos novos parâmetros que iriam surgir, a religiosidade popular viria ocupar significativa importância. Conhecer então alguma coisa sobre tal processo torna-se necessário para se ter uma idéia ampla sobre a mudança de mentalidade da Igreja no Brasil.

Entre os anos de 1945 e 1960 houve um crescimento da população urbana, sendo o principal fator desse aumento a migração da zona rural para as cidades.

Dados estatísticos mostram que essa migração precedeu o processo de industrialização, contrariando o senso comum de que foi a industrialização o fator que atraiu mais gente para as cidades. Como já visto, por trás do êxodo rural estavam graves problemas fundiários e a necessidade de reforma agrária. Dessa forma, o crescimento da industrialização foi superado pelo crescimento da população e da urbanização. Comparativamente, os países europeus e os EUA tiveram sua taxa de crescimento urbano equilibrada com seu crescimento industrial.

As cidades, mesmo assim, foram capazes de oferecer sustentação à mão de obra excedente. No entanto, não foi a mão de obra que teve de adaptar-se à oferta de emprego, mas sim esta que foi obrigada a adaptar-se à qualificação da mão de obra. Dessa forma, o setor de serviços cresceu mais que a indústria. Apesar disso, mesmo dentro do setor de serviços houve desequilíbrio, uma vez que serviços de utilidade pública, serviços privados e administração pública experimentaram um crescimento maior que o ensino e a saúde. No geral, esse quadro denotava a desqualificação da oferta de mão de obra.

No setor fabril, foram as indústrias médias e pequenas, geralmente antiquadas, bem como o artesanato e a indústria doméstica, que absorveram a maior parte da mão de obra. A grande indústria moderna de alto rendimento, que emprega tecnologia de ponta, pode absorver pequena parcela da mão de obra. Novamente esse fato evidencia a baixa qualificação do poder de trabalho na América Latina.

A situação de incremento urbano, associada aos baixos níveis de produtividade, gerou o surgimento de uma população marginal ou submarginal, como é o caso daquela que habita as favelas. Esses núcleos urbanos segregados são

considerados como uma zona de transição entre o modo de vida rural e o urbano, estruturando-se como entidades sociais separadas e à margem das cidades. As normas que regem esses núcleos populacionais são formadas por um modelo híbrido, que comporta padrões urbanos e padrões rurais. Dessa forma, tem-se uma cultura própria existente nesses agrupamentos humanos:

“Tais sistemas culturais tornariam possível a manutenção de consideráveis setores da população que, ao mesmo tempo que utilizam os diversos instrumentos e facilidades proporcionados pelas cidades, manteriam um alto grau de compromisso e lealdade para normas, valores e instituições mais primários e elementares”³⁴

Dentro desses padrões rurais aos quais tais populações se mantêm fiéis, está a religiosidade. Mas não se trata aqui da religiosidade do catolicismo oficial, mas sim sua versão popular. Sempre houve no Brasil, desde os tempos da formação do país, uma diferença entre o catolicismo oficial, das grandes ordens religiosas e ligados à Roma, e o catolicismo familiar, mais informal e flexível. Desde os primórdios da colonização, o povo brasileiro teve de se adaptar à escassez de sacerdotes e a falta de conhecimentos religiosos. A adaptação se deu através de uma reorganização e reinterpretação entre o catolicismo trazido pelos colonos portugueses e o catolicismo oficial trazido pelos poucos sacerdotes que para cá vieram. Este processo trouxe elementos novos, sendo que elementos antigos ou pertencentes ao catolicismo oficial sofreram alterações significativas. Dogma e liturgia foram deformados ou por necessidades locais, ou pela ignorância de líderes

³⁴ CEPAL. Urbanização da América Latina, in PEREIRA, L. (org.). *Urbanização e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. P. 100

religiosos desprovidos de qualquer instrução. Enquanto nas cidades antigas brasileiras a adaptação do catolicismo passou pelo sincretismo com cultos africanos, no campo, devido à falta de um contexto social propício, as religiões africanas desapareceram quase por completo. Assim, na zona rural, o catolicismo conservou-se muito próximo daquele trazido pelos portugueses nos dois primeiros séculos da colonização, evoluindo fechado sobre si mesmo.

A maior parte dos elementos religiosos trazidos ao Brasil já fazia parte, em Portugal, do catolicismo popular, pois o camponês português transportava para cá as suas crenças e tradições religiosas. Dessa forma, até o início do século XIX, tanto o catolicismo que havia nas cidades quanto o que havia no campo formavam uma unidade, isto é, eram ambos catolicismo popular. Com a vinda da Família Real para o Brasil em 1808 e sua permanência no Rio de Janeiro, começou-se a disseminar no Brasil um estilo de vida urbano do tipo ocidental. Com isso, o catolicismo popular urbano foi se distanciando de seu similar rural.

Esse catolicismo popular rural, ou rústico, constituiu a religião do caboclo, que é o elemento humano que na maioria das vezes emigrou do campo para a cidade, forçado pelas transformações na zona rural. É, então, a religiosidade de origem cabocla que vai fazer parte do sistema cultural híbrido existente nos aglomerados humanos marginais surgidos pelo processo de urbanização. Tal religiosidade vai relacionar-se com a religião oficial e urbana de um modo diferenciado a partir dos anos 70. Isso se deu pelo fato de que a corrente teológica que prevaleceu nesse período estruturou-se de forma a respeitar as manifestações religiosas de origem popular, incorporando-a ao invés de refutá-la. Entender esse

fato auxilia muito a compreensão dos passos dados pela Igreja no Brasil a partir da década de 70, que tiveram enorme significação nos rumos da instituição no país.

2.3.1 - O catolicismo rústico brasileiro

O catolicismo rústico tem um caráter fortemente comunitário. Manifesta-se nos bairros rurais, entendidos aqui como um agrupamento de camponeses em redor de uma capela. Tais camponeses são em geral praticantes da agricultura de subsistência, que mudam de região quando as terras nas quais plantam dão sinais de cansaço. Assim, o caráter comunitário do catolicismo rústico relaciona-se com a necessidade de solidariedade proveniente da natureza dessas comunidades.

É através das festas que o catolicismo rústico manifesta-se. Há duas figuras principais: o festeiro e o capelão. O festeiro é aquele que organiza a festa em si, cuidando de tudo aquilo que é de ordem material. O capelão é a autoridade suprema nas questões religiosas, sendo um leigo velho ou uma mulher de certa idade, viúva ou solteira. Na verdade, o capelão é a memória religiosa do grupo e o intermediador com o sobrenatural. No contexto das festas, os padres, quando existem nas proximidades, são meros convidados das comunidades e não têm poder algum sobre a organização das mesmas. Por isso são considerados elementos exteriores que podem perturbar as festas.

Dentro do catolicismo rústico, os santos são fortemente reverenciados, possuindo um caráter muito humano, podendo castigar ou vingar-se dos componentes da comunidade. Por isso, precisam ser agradados e algumas vezes



também castigados. Os sacramentos oficiais têm pouca importância, com exceção do batismo, pois este instituiu o compadrio, ou seja, relação de apadrinhamento onde é estabelecida a garantia de auxílio entre duas gerações distintas. E, assim como o batismo, todos os ritos do catolicismo rústico reforçam os laços de solidariedade da comunidade, que os escolhe conforme suas necessidades.

Assim, percebe-se que o catolicismo rústico tem antes uma função social do que religiosa, constituindo um reforço da solidariedade grupal. O papel religioso desse tipo de catolicismo não está bem definido, sendo necessário certo esforço para perceber nele objetivos morais e espirituais, que não existem como valores em si mesmos e sim como auxiliares do valor social. Além disso, o catolicismo rústico é utilitário, baseado numa relação de dar para receber em troca.

A existência de elementos desse catolicismo nas parcelas marginalizadas da população não escapou da percepção do clero nacional no momento das grandes transformações conciliares. O Vaticano II havia aberto uma larga porta para as questões ligadas à cultura dos povos – a inculturação – pois a tendência era fazer com que a Igreja se tornasse cada vez mais próxima de seus fiéis através do respeito por suas tradições e costumes. Além disso, toda a conjuntura sócio-econômica levava o clero brasileiro a assumir posturas claras em relação às significativas parcelas marginalizadas da população. Assim, tornava-se forçoso o reconhecimento do catolicismo popular rural brasileiro como um elemento de valor e o respeito para com as suas manifestações. Dentro das características dessa religiosidade popular, talvez tenham sido os elementos comunitário e solidário aqueles que mais tenham saltado aos olhos do clero, uma vez que uma das linhas mestras do Vaticano II

defendia a volta às origens do cristianismo, quando as comunidades cristãs primitivas viviam dentro desse regime comunitário e solidário. A partir daí a Igreja no Brasil acolhe as reflexões feitas pela sociologia sobre o popular, confrontando tais reflexões com seus conceitos e práticas. Assim, todo um novo posicionamento surge a partir de considerações sobre a relação entre o sagrado e o popular.

Considera-se nessas reflexões que a concepção popular sobre o mundo é mais abrangente que a de outras categorias, ou pelo menos não está tão fragmentada. A religiosidade popular atribui um valor religioso a todos os acontecimentos do dia a dia, tendo o cotidiano um peso muito grande e os elementos concretos uma grande relação com a religião. É por esse motivo que o Prof. Waldo Laenz César, do Instituto Superior de Estudos Religiosos (ISER), afirma que a religiosidade popular paradoxalmente seria um lugar de secularização tanto quanto a sociedade técnica. Para César, “trata-se de uma experiência pessoal direta, não intelectualizada, que se expressa numa linguagem oblíqua, metafórica (...), ao mesmo tempo que tem um caráter profundamente utilitário.”³⁵

A linguagem erudita e a alta cultura, por séculos cultivadas pelo catolicismo oficial, foram assim paulatinamente sendo repensadas a partir das considerações sobre a religiosidade popular:

“A linguagem erudita está confinada a conveniências de todo tipo, enquanto no mundo popular existe a liberdade de passar da fala ao gesto e à dança, integrando-os num mesmo conjunto de respostas, religiosas ou não, a questões existenciais. É esta impregnação vital com situações concretas que determina a intensidade de uma prática religiosa mais definida, diária em

³⁵ CÉSAR, W. O que é “Popular” no Catolicismo Popular? *Revista Eclesiástica Brasileira*, v.36., n.141, p.15, 1976.



muitos casos, em contraposição aos limites semanais e até mesmo anuais das religiões de classe média e alta. É neste mesmo quadro que se situa a capacidade de o povo reinterpretar as doutrinas oficiais”³⁶

Por fim, há que se considerar ainda no catolicismo popular um aspecto importante do ponto de vista sociológico e que foi de grande interesse para a Igreja no Brasil nas décadas de 70 e 80. Trata-se da possibilidade de rompimento com setores dominantes da sociedade, com uma consciência ainda não muito clara da conotação política envolvida na questão. César, apontando Michel de Certeau, afirma que:

“(...) No popular existe a permanência de uma consciência política, embora a sua manifestação, o seu combate, ‘seja diversificado, modesto e disseminado’. No mesmo sentido podemos tomar as numerosas formas da religião popular – ou do popular em geral, sociologicamente falando – como um símbolo da possibilidade de rompimento com outros setores da sociedade. Esta ‘eficácia simbólica’ existente no mundo religioso do povo – e na linguagem popular em geral – é um permanente elemento de influência na questão das funções políticas e sociais. O fato de que haja expressões religiosas populares, igrejas e terreiros dos pobres, dos marginalizados, quer dizer que há um rompimento a nível institucional, uma não identificação com as igrejas ou religiões das classes *superiores*. Tal situação mostra a possibilidade (utópica) de um rompimento com a sociedade (ou sistema) como um todo”³⁷

Ainda nesse contexto, as relações entre popular e erudito foram também pensadas. Esse fato é bastante relevante no que diz respeito às manifestações litúrgicas da Igreja no Brasil. Toda a linguagem litúrgica até o Vaticano II era

³⁶ Idem

³⁷ idem. P. 17 e 18.

eivada de elementos provenientes do mundo erudito, seja no que diz respeito à língua falada, à língua escrita, à arquitetura e principalmente à música. Muitas perguntas surgiram sobre popular e erudito dentro de um enfoque das manifestações culturais, algo como “popular é o que se aprende na escola, mas que pode ser sancionado? E por quem? Pelas autoridades eruditas?”; “arte popular seria a arte do povo por oposição ao não povo ou à classe dirigente? Seria a arte dos não artistas?”. Ao que parece, essas perguntas não foram ainda plenamente respondidas, estando a discussão ainda em aberto. Em todo caso, o que ficou claro é que a arte erudita tornava-se cada vez mais inadequada dentro dos novos parâmetros que estavam surgindo no modo de pensar da Igreja no Brasil, uma vez que, por seu caráter individual e individualista, ela distanciava-se muito dos propósitos de coletividade que estavam então surgindo. Nesse sentido a criação popular parecia ser mais adequada, uma vez que suas obras são frutos da criação coletiva e não assinada. Mário de Andrade, por exemplo, dizia que a música erudita no Brasil desenvolveu-se mais “por uma fatalidade individualista ou fantasia das elites que por uma razão de ser social e étnica” e que, no século XIX, surgiu “uma outra corrente musical, sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana: a música popular”³⁸

Outro fator implícito na questão dos movimentos populares é a existência de formas de julgamento e de rompimento, convivendo com formas espontâneas ou provocadas por mobilização do povo:

³⁸ ANDRADE, M. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1942. P. 147



“Os movimentos migratórios podem ter uma função semelhante à da religião popular, se vistos sob dois ângulos que se complementam: primeiro, nenhum deles é diretamente controlado pelo Estado e/ou pela Igreja oficial; segundo, ambos chamam atenção para situações concretas, econômicas e culturais, que revelam estar entre os pobres formas de autenticidade que se perderam ou foram obscurecidas pelas atuais estruturas seculares ou eclesiásticas de dominação”³⁹

Essas reflexões da intelectualidade católica brasileira vinham sendo feitas com intensidade nos anos imediatamente após o Vaticano II. Ainda de modo não sistemático vinham influenciando as tomadas de decisão em relação às pastorais, até que foram finalmente expressas em seu conjunto e em sua força no final da década de 1960, como mais adiante se verá. No entanto, à medida em que aconteciam, essas reflexões já foram suficientes para que o clero brasileiro se polarizasse em duas alas distintas: aqueles que realizavam e acolhiam tais reflexões e aqueles que as refutavam. Esses pólos antagônicos passaram então a ser denominados de progressistas e conservadores.

2.4 - Progressistas e Conservadores

O início do Concílio Vaticano II deu-se num período conturbado da história do catolicismo brasileiro. As reflexões conciliares e pós-conciliares impulsionaram a atuação da Igreja brasileira no campo social, ao mesmo tempo que traziam muitas transformações no âmbito da própria Igreja. Os bispos da América Latina tiveram sua dose de influência na decisão das grandes linhas do Concílio, uma vez que

³⁹ César, W., op.cit. P. 18



permaneceram no mesmo alojamento durante as sessões do Vaticano II, sendo que esse fato possibilitava um maior intercâmbio de idéias e discussões de problemas comuns entre as igrejas de seus países, bem como a idealização de propostas a serem sugeridas nas assembléias conciliares. Não passou desapercibido aos bispos latino-americanos um certo descaso da organização do Concílio para com a América Latina, sendo que tal percepção fortaleceu os vínculos de trabalho entre eles e ajudou-os na busca de objetivos comuns. Nesse sentido, a atividade de D. Hélder Câmara nos bastidores do Vaticano II foi bastante significativa, seja através de contatos, de influência direta ou de diálogos. Um observador declarou que, na abertura do Concílio, foi

“testemunha pessoal da perplexidade de muitos bispos ao ouvirem, na aula conciliar, propostas teológicas diametralmente opostas umas às outras, críticas duras ao Governo central, a distintos dicastérios romanos e à Cúria em geral. Normalmente sobrecarregados de trabalho em suas dioceses, distantes do debate teológico e dos conflitos e intrigas do centro da Igreja, sentiam-se sem parâmetros para julgar e tomar uma posição”⁴⁰

Foi-se tornando claro durante o Concílio o surgimento de dois grupos ideológicos distintos dentro do clero, hoje identificados como conservadores e progressistas. Frei Boaventura Kloppenburg, franciscano brasileiro e observador à época do Vaticano II, descreve os primeiros como apegados à ortodoxia, tendo um conceito de Igreja sobretudo jurídico, voltados à autoridade, à imposição e ao poder, bem como apreciadores das desigualdades essenciais entre os membros da hierarquia e os seguidores da Igreja. Os conservadores, segundo Kloppenburg,

⁴⁰ BEOZZO, J. O .op. cit. P. 79

temem a audácia de teólogos e exegetas, tendo uma visão da teologia como sistema encerrado e definitivo, bem como refutando os esforços de se colocar os textos sagrados em seus contextos históricos, além de possuírem uma visão negativa e pessimista perante o mundo moderno. Kloppenburg define os progressistas como tolerantes e capazes de admitir o pluralismo litúrgico, teológico e filosófico, bem como de ensinar que a unidade da Igreja só é possível na diversidade. O frade franciscano afirmou que os conservadores eram minoria durante o concílio.

Especificamente no caso brasileiro, a maioria do clero aderiu às decisões conciliares, isto é, a maioria formava o bloco progressista. No entanto, divisões dentro desse bloco começam a aparecer no fim da década de 1960, sendo que as diferenças começavam a surgir no campo pastoral e no social-político, relacionadas a um modo de interpretar a sociedade brasileira. Assim, um grupo se esforçava para a renovação das estruturas tradicionais: paróquias, congregações religiosas e colégios católicos. Esse grupo apostava ainda numa pastoral mais ligada às elites: empresários, altos funcionários do governo, políticos e técnicos. Por outro lado, um segundo grupo defendia a saída dos religiosos dos colégios católicos para trabalhos em meio do povo pobre, a existência de comunidades em meios populares, e a formação de líderes saídos do proletariado operário e rural. No âmbito político-social, a divergência ocorreu entre “os que, por razões evangélicas e pastorais, se afastaram dos governos militares, denunciando a violação dos direitos humanos, abusos e torturas, e os que, igualmente por razões pastorais, julgavam dever manter



canais abertos de diálogo e campos de colaboração mútua na educação, na saúde etc.”⁴¹

Esses dois grupos foram cada vez mais afirmando suas posturas ideológicas, de modo que as fronteiras entre eles tornaram-se também cada vez mais nítidas. Assim, o termo “conservador” foi também aplicado ao grupo que optou por uma pastoral mais tradicional e ligada às elites, enquanto o termo “progressista” foi aplicado ao grupo ligado aos temas sociais. Estes últimos tornaram-se adeptos da Teologia da Libertação, corrente teológica que aplica ao continente latino-americano a nova consciência que a Igreja teve de si mesma a partir do Vaticano II, bem como sua vontade de abrir-se ao mundo e aos seus problemas.

A divisão da Igreja no Brasil em progressistas e conservadores criou várias tensões em seu interior, devido a discordâncias pastorais, teológicas, ideológicas e políticas. Dessa forma, as diretrizes litúrgicas e conseqüentemente a música receberam as influências de uma ou de outra tendência, não raramente sendo submetidas a diferentes graus de tensão e sofrendo as conseqüências da falta de consenso sobre diferentes aspectos. É igualmente importante assinalar que durante os trabalhos do Vaticano II a situação político-econômica do Brasil estava se agravando, fato que inquietava a sociedade e provocava reações no clero, contribuindo dessa forma para a divisão da instituição:

“O processo de divisão interna da Igreja havia aumentado à medida que os problemas de ordem econômica, social e política se agravavam e exigiam uma tomada de posição dos pastores. Entre a hierarquia e as bases comprometidas nos movimentos sociais, entre aquela e os militantes da Ação Católica, o diálogo

⁴¹ BEOZZO, J.O. op. cit. P. 90

prosseguia difícil. A questão espinhosa estava sendo a crescente colaboração entre os militantes da Ação Católica e organizações de esquerda no meio estudantil, na sindicalização rural e, em menor grau, na classe operária”⁴²

Há que se mencionar aqui a figura de D. Helder Câmara, expoente do clero progressista. Natural de Fortaleza, Ceará, Hélder Pessoa Câmara nasceu em sete de fevereiro de 1909. Ordena-se sacerdote em 1932 aos 22 anos. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1946 para trabalhar como assessor do arcebispo dessa capital, lançando-se nessa época aos trabalhos sociais nas favelas cariocas. Sendo nomeado bispo-auxiliar do Rio de Janeiro em 1952, D. Hélder funda a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a CNBB, entidade que tem por fim gerir o catolicismo no país, a frente da qual D. Hélder fica por 12 anos. As atividades da CNBB inspiram a criação do CELAM, Conferência do Episcopado Latino-Americano.

Na época, devido ao seu trabalho assistencial e sua atuação na CNBB, D. Hélder declara que a Igreja não pode mais lidar apenas com as questões espirituais e caridade, tendo que partir para os trabalhos de cunho social e engajar-se juntamente com os pobres na luta por melhores condições de vida. Dessa forma, D. Hélder estava antecipando-se às idéias do Concílio.

Em 1964, dois dias após o golpe militar, D. Hélder é empossado arcebispo de Olinda e Recife e imediatamente divulga um manifesto apoiando a Ação Católica Operária em Recife. Essa atitude coloca-o na mira dos militares, que passam a acusá-lo de ser demagogo e comunista. D. Hélder é então proibido de falar, mas é cada vez mais convidado para pregar e fazer conferências no exterior.

⁴² idem. P.65



No final da década de 60 e início da década de 70, o assessor de D. Hélder, Pe. Antônio Henrique, é preso, torturado e morto, bem como vários de seus colaboradores acabam sendo torturados. Em 1970, D. Hélder faz um forte pronunciamento em Paris, denunciando pela primeira vez no exterior a prática de perseguição, tortura e morte que havia na ditadura. Sua coragem de denunciar torna-o mundialmente conhecido, o que o leva a ser indicado para receber o Prêmio Nobel da Paz em 1972. No entanto, o governo brasileiro destrói sua candidatura na Europa divulgando um dossiê no qual o arcebispo era acusado de ser comunista. As perseguições a D. Hélder começam a cessar em 1978 com o início da abertura política.

D. Hélder Câmara aposenta-se em 1985 sem, no entanto, parar de trabalhar em seus projetos sociais. Faleceu em 1999 aos 90 anos de idade. Seu sucessor é Dom Cardoso Sobrinho, da ala conservadora da Igreja, descrito pelo *Jornal do Commercio* de Recife como um “Richilieu do agreste”⁴³. A partir da aposentadoria de D. Hélder, os trabalhos sociais desenvolvidos por ele começaram a perder o apoio do arcebispado. Exemplo disso são as Comunidades Eclesiais de Base que, apesar do cerceamento, continuaram se reunindo e atuando no Recife, cidade de grande concentração de pobreza.

⁴³ SAMPAIO, I. O Pastor incompreendido. *Jornal do Commercio*, Recife, 29 ago. 1999. Cidades, p4



Capítulo 3. Os primeiros passos no sentido de uma mudança

O Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), já em seu início, promulgou a constituição *Sacrossanctum Concilium* sobre a liturgia. Grandes e profundas alterações foram feitas no modo de celebrar da Igreja Católica no mundo todo. Uma grande mudança foi o favorecimento da participação dos fiéis na liturgia, que até então possuíam um papel muito passivo no desenrolar da mesma. Outra alteração foi a concessão dada a cada país para adaptar a linguagem litúrgica a seus costumes e tradições, desde que isso não viesse a comprometer aspectos básicos da doutrina católica. Uma onda de experimentações agitou-se então no cenário da Igreja mundial, sendo que algumas mudanças foram motivo para choques e escândalos, uma vez que não houve um período de transição e adaptação. Tudo foi muito rápido.

O clero do Brasil iniciou então esforços para implementar as mudanças conciliares em âmbito nacional. Nesse primeiro momento houve no terreno da música litúrgica uma preocupação em sistematizar a nova linguagem musical da Igreja, seja criando-se comissões de estudo, seja realizando-se encontros nacionais de música sacra. Mas certas carências básicas e alguns equívocos foram revelando-se à medida que os trabalhos avançavam, acabando por influenciar no rumo tomado pela música litúrgica e orientando-a nos padrões que possuem hoje.



3.1 - O Vaticano II e seu documento sobre liturgia

Foi o Papa João XXIII quem convocou o Concílio Vaticano II e quem presidiu sua primeira sessão. João XXIII havia percebido a necessidade de renovação da Igreja frente ao mundo do pós-guerra que trazia questões, tais como a Guerra Fria, a ameaça nuclear, o comunismo, o existencialismo, a crise da família, revolução sexual, controle da natalidade e problemas populacionais.

O mote central do Vaticano II pode ser expresso como uma reflexão sobre a relação da Igreja com o mundo e, a partir disso, propor mudanças na estrutura e comportamento da instituição. A partir do século XVIII a civilização ocidental começa a perder seus elos com a dimensão religiosa e espiritual, como efeito do avanço do racionalismo e cientificismo positivista. Essa nova visão de mundo, juntamente com a Revolução Industrial, teve efeito direto em vários países e tirou-os de seu tradicionalismo, gerando uma nova postura das sociedades definida como secularismo, ou seja, uma “visão global do mundo e do homem segundo a qual na vida do homem não havia mais lugar para o sagrado nem para qualquer atitude religiosa”⁴⁴.

Assim, a Igreja viu-se na necessidade de repensar sua simbologia religiosa, sua apresentação litúrgica e o lugar e função do leigo dentro da Igreja. Dessa forma, as instruções dadas à prática musical pós-conciliar inserem-se no contexto de atualização da Igreja em sua relação com o mundo, e estão contidas no documento *Sacrossanctum Concilium*, uma constituição onde estão formuladas as principais

⁴⁴ OPPITZ, J.W. *História e Espiritualidade Alfonsiana*. Aparecida: Santuário, s.d., p. 287.



mudanças no ritual católico. Apenas o capítulo VI do documento trata especificamente da música.

O primeiro projeto desta constituição data de outubro de 1962 e foi debatido da 3ª a 18ª Congregação Geral. É tido como o documento que menos dificuldade causou dentro dos trabalhos conciliares, sendo aprovado por 2.158 contra 19 votantes em vinte e dois de novembro de 1963. Foi promulgado como o primeiro documento do Vaticano II em quatro de dezembro de 1963.

A *Sacrossanctum Concilium* em seu conjunto ocupa-se pouco da questão da música. Possui sete capítulos com um total de 130 artigos sendo que, destes, apenas dez tratam da música de forma particular (do número 112 ao 121). A nova orientação musical como um todo fala de uma grande abertura aos fiéis, incentivando a participação ativa das pessoas na liturgia através da música: “toda a comunidade dos fiéis possa oferecer a participação que lhe é própria”, ou seja, as pessoas devem ser estimuladas não só a cantar, mas também a tocar instrumentos no culto, dentro de suas possibilidades. Para que essa participação seja realmente envolvente e efetiva, os fiéis devem ser agora incentivados a cantar as partes que antes eram exclusivas dos padres ou feitas por seus acólitos, tais como as respostas das orações, as salmodias, as antífonas, além dos hinos. Também é prevista a expressão corporal na liturgia, através de gestualidades e posturas, como forma de completo envolvimento com o ritual. O texto também se preocupa com a formação musical, tanto dos leigos quanto dos clérigos, motivo pelo qual recomenda a existência de *Scholae Cantorum* nas catedrais, e a fundação de Institutos de Música Sacra, bem como a existência de cursos de música nas casas de formação de



religiosos. Esse cuidado denota uma preocupação com a qualidade da música da liturgia reformada, bem como seu estabelecimento segundo critérios embasados no estudo e na reflexão. Há ainda considerações quanto às formas tradicionais de música e instrumentos, tais como o canto gregoriano, a música polifônica e o órgão de tubos, formas de expressão tidas como próprias da Igreja e que não estão abolidas na liturgia renovada.

Como forma de acolher a diversidade e fortalecer os vínculos com as diferentes culturas e diferentes camadas sociais, os textos consideram a abertura da Igreja às linguagens musicais autóctones dos vários povos do mundo, bem como ao canto religioso popular. Todas essas considerações estão dentro do espírito de renovação do Vaticano II, objetivando capacitar a Igreja para uma comunicação atualizada com seus seguidores. Abaixo estão transcritos os principais artigos relacionados à questão musical:

[A Participação dos Fiéis nunca seja Excluída]

114. O tesouro da música sacra seja conservado e favorecido com suma diligência. Sejam assiduamente incentivada as “Scholae Cantorum”, principalmente junto às Igrejas catedrais. Os Bispos e demais pastores de almas cuidem com diligência que, em todas as funções sacras realizadas com canto, toda a comunidade dos fiéis possa oferecer a participação que lhe é própria. Para promover uma participação ativa, trate-se de incentivar as aclamações do povo, as respostas, as salmodias, as antífonas e os cânticos, bem como as ações e os gestos e o porte do corpo. A seu tempo, seja também guardado o sagrado silêncio.

[Formação Musical]

115. Tenha-se em grande consideração nos seminários, nos noviciados dos religiosos e nas casas de estudos de ambos os sexos, e nos demais institutos e escolas católicas a formação e a prática musical. Para adquirir tal formação, os mestres indicados para ensinar música sacra sejam cuidadosamente preparados.

Recomenda-se, sobretudo, a ereção, segundo as circunstâncias, de Institutos Superiores de Música Sacra.

Aos compositores, aos cantores e principalmente aos meninos cantores seja dada uma genuína formação litúrgica.

[O Canto Gregoriano e o Polifônico]

116. A Igreja reconhece o canto gregoriano como próprio da liturgia romana.

Portanto, em igualdade de condições, ocupa o primeiro lugar nas ações litúrgicas.

Os outros gêneros de música sacra, especialmente a polifonia, não são absolutamente excluídos da celebração dos ofícios divinos, contanto que se harmonizem com o espírito da ação litúrgica, de acordo com as normas do artigo 30.

[O Canto Religioso Popular]

118. O canto popular religioso seja inteligentemente incentivado, de modo que os fiéis possam cantar nos pios e sagrados exercícios e nas próprias ações litúrgicas, de acordo com as normas e prescrições das rubricas.

[A Música Sacra nas Missões]

119. Havendo em algumas regiões, principalmente nas Missões, povos que têm uma tradição musical própria, a qual desempenha importante função em sua vida religiosa e social, a esta música se dêem a devida estimacão e o lugar conveniente, tanto para lhes formar o senso religioso, quanto para adaptar o culto à sua mentalidade (...)

Por isso cuide-se com diligência, na formação musical dos missionários, que, na medida do possível, possam promover a música tradicional dos nativos tanto nas escolas, como nos atos sacros.

[O Órgão e Instrumentos Musicais]

120. Tenha-se na Igreja Latina em grande consideração o órgão de tubos, como instrumento tradicional de música, cujo som pode acrescentar às cerimônias admirável esplendor e elevar com veemência as mentes a Deus e às coisas divinas.

Outros instrumentos podem ser admitidos ao culto divino, a juízo e com o consentimento da autoridade territorial competente (...), contanto que sejam adequados ao uso sacro, ou possam a ele se adaptar, condigam com a dignidade do templo e favoreça realmente a edificacão dos fiéis.



3.2 - O início da reforma da música litúrgica no Brasil

Após a promulgação da SC, uma onda variada de experimentações ocorreu em vários países, inclusive no Brasil. Essas experimentações eram iniciativas isoladas de paróquias cujos vigários andavam preocupados com o esvaziamento de suas igrejas e buscavam soluções. Há um relato de um caso brasileiro ocorrido em 1966 - ano seguinte ao encerramento do concílio - segundo o qual um padre adaptou textos religiosos em músicas de Roberto Carlos e dos *Beatles*, pois pretendia cativar os jovens fazendo-os cantar em sua paróquia em Curitiba⁴⁵. Outro relato fala de um padre que em 1963, na Bélgica, ensinou seus paroquianos jovens a dançar o *twist* e os estimulou a fazê-lo durante a missa defronte o altar.⁴⁶

A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB - tomou iniciativas de propor uma música litúrgica de acordo com os princípios conciliares. Assim, em 1962, ano de início do Concílio Vaticano II, dentro do espírito de promover a participação do povo no ritual, surgiu uma coletânea de cânticos em vernáculo para uso na missa. Esse trabalho era coordenado pelo Cônego José Amaro Cavalcante de Albuquerque e editado pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, subordinada à Comissão Nacional de Música Sacra -CNMS, por sua vez subordinada à CNBB. Esta coletânea era editada periodicamente na forma de fichas, as quais deviam ser reunidas ao cabo de um certo tempo a fim de se formar um capítulo de um hinário. Eram conhecidas como *Fichas Pastorais*. Como seus

⁴⁵ ENOUT, J. E: Liturgia e Iê-Iê-Iê. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 76, p. 41-43, 1966

⁴⁶ *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 55, p. 39-40, 1963.



similares mais antigos, tais fichas eram publicadas numa edição somente com as linhas melódicas dos cantos e noutra com as linhas melódicas devidamente acompanhadas por harmonizações para órgão ou harmônio. Essa coleção trazia salmos, partes do Ordinário e do Próprio da missa. Eram peças breves e simples, sendo que as partes do Próprio eram um tanto genéricas, podendo ser aplicadas em várias épocas do ano litúrgico. Várias das composições tinham inspiração no canto gregoriano, sendo escritas em tons modais. Eram geralmente compostas por padres que haviam tido formação musical nos seminários e, especificamente, em canto gregoriano. As figuras 2 e 3 à página 61 exemplificam o conteúdo das *Fichas Pastorais*⁴⁷.

A música do exemplo da figura 2 é de autoria de Robert Jeff (sem referência de data, francês), sendo o texto uma versão livre do salmo 22 (23). Não há indicação de quem realizou a metrficação do salmo em português. A harmonização foi extraída da coleção francesa *Des Cantiques et Psalmes* (sem referência bibliográfica). Possui ritmo harmônico movimentado, utilizando acordes do I, II, III, IV, VI e VII graus. As funções aparecem também em suas inversões (primeira e segunda), havendo emprego de acordes mais dissonantes como I com nona, II com sétima, IV com sétima e sua colocação no baixo, IV com sexta (sexta napolitana), VI com sétima e sua colocação no baixo. Ocorrem combinações como VII com quarta e sétima e V com sexta e nona. Há ocorrência de notas de passagem, bordaduras e retardos, que surgem em função da movimentação da melodia e como

⁴⁷ ALBUQUERQUE, A. C., SOUZA, J. A. (org.). *Fichas Pastorais* (partitura). Rio de Janeiro: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, 1962. 74p.



elementos que auxiliam no encadeamento dos acordes, mas servindo também como recurso expressivo. Os vários acordes são gerados pela movimentação da linha do baixo, que caminha numa progressão descendente contínua e em graus conjuntos, principalmente na primeira parte do cântico, gerando a idéia de movimento. O encadeamento dos acordes por intermédio das notas de passagem, bordaduras e retardos também colabora na sugestão de movimento. Esse efeito figurativo ilustra a idéia central do salmo - Deus conduz - reiterada pelas palavras do refrão musicado na primeira parte. Percebe-se então um entrosamento entre música e texto. O tipo de harmonização oferece dificuldades para a execução, sendo necessário conhecimento de técnicas de dedilhado para a boa fluência da mesma. A coleção *Fichas Pastorais* manteve a tradição de publicar as harmonizações a quatro vozes, pelo fato de que ainda era possível encontrar intérpretes habilitados a execuções desse tipo nas igrejas católicas brasileiras.

A melodia tem tessitura de uma sétima (fá³ – mi⁴), região de registro médio. Existência de desenhos que remetem ao canto gregoriano, sendo possível identificar-se células melódicas que equivalem à notação neumática *clivis* (duas colcheias em graus não conjuntos, em motivo descendente), *podatus* (duas colcheias em graus não conjuntos, em motivo ascendente) e *porrectus* (grupo de três colcheias, sendo que a intermediária é uma nota em grau não conjunto com a primeira e a terceira). Há ocorrência de graus conjuntos e intervalos de terça e de quarta. Existência de duas partes distintas, sendo que a primeira é um refrão, que reitera a idéia central do salmo, como já dito, e a segunda constitui a musicalização dos versículos.



O compasso é binário, com presença discreta de figuras pontuadas. A tonalidade está estabelecida em Si b M. Porém, o âmbito da escala que a melodia percorre evita o uso da sensível, conferindo um sabor modal à peça e sugerindo o modo mixolídio com tônica fá. A segunda parte reforça a sugestão modal pela sua finalização na dominante de Si b M, que equivaleria à tônica do modo mixolídio em questão. Esse ambivalência entre tom e modo é aqui uma forte referência ao gregoriano.

Este exemplo como um todo denota cuidado em sua elaboração, procurando entrosar texto e música, assim como buscando na tradição musical católica os referenciais básicos para sua elaboração.

O exemplo trazido pela figura 3 tem a música composta pelo Pe. José Alves (sem referência de data) e texto de Pe. Josmar Braga (sem referência de data). A harmonização é do pe. José Alves. Possui uma harmonia baseada predominantemente em acordes de I, IV e V, embora aqui também ocorram acordes de II, III, VI e VII, mas em menor proporção. Os acordes aparecem mais em sua posição fundamental, com poucas inversões. Há também pouco emprego de sétimas, não ocorrendo nonas. As notas estranhas aos acordes são predominantemente notas de passagem, que surgem em função da movimentação da melodia. O ritmo harmônico é mais calmo.

A tessitura é de uma nona (do³ – ré⁴), região de registro médio. A melodia, tal como o exemplo anterior, também possui características do canto gregoriano, possuindo células equivalentes à *clivis* (duas colcheias em graus não conjuntos, em motivo descendente), *podatus* (duas colcheias em graus não conjuntos, em motivo



ascendente) e *punctum* (repouso em uma semínima). Estruturação em duas partes, com ausência de refrão, sendo que cada parte comporta dois versos de cada estrofe. Há poucas notas repetidas e constância de graus conjuntos. Os intervalos ocorrentes são a terça e a quarta.

O compasso é binário, havendo alteração para uma pulsação em três por oito na parte B. Emprego de colcheias e semínimas. A tonalidade é estabelecida em lá m natural, mas pode ser entendida como o modo hipodórico pela ausência da sensível sol#. Esta é outra forte ligação com o canto gregoriano, estritamente modal. O texto tem caráter adorado, com grande senso místico. Trata-se de uma paráfrase de um tradicional e antigo texto latino, usado muitas vezes em gregoriano (*Adoro Te Devote*). Novamente, a estruturação dessa peça usa como referencial a tradição musical católica do passado, ou seja, o cantochão.

O trabalho da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, além de atender à necessidade de criação de um repertório para as comunidades cantarem, teria sido motivado também pelo fato de não haver até então músicas de origem nacional. Os hinários divulgados no período pré-conciliar, frutos do Movimento Litúrgico e elaborados por clérigos estrangeiros que aqui aportaram em grande número na primeira metade do século, traziam em sua maioria composições de origem européia. O Cônego Amaro Cavalcante de Albuquerque assinala esse fato:

“Antes de ser iniciado o presente trabalho de renovação musical, os cânticos em vernáculo eram em percentagem de 95% estrangeiros. Alimentamo-nos, durante as últimas décadas, exclusivamente com melodias importadas por sacerdotes



provenientes da Europa. Por isso, a quantidade de melodias francesas, italianas, alemãs, portuguesas ou espanholas!(...)”.⁴⁸

30

VÓS SOIS O PASTOR C 8

(♩ = 76) Vós sois meu pas - tor, ó Se - nhor: Na - da me
fal - ta - rá, so me con - du - zis. 1. Em ver - des pas - ta - gens fe -
liz eu des - can - sei, Em vos - sas á - guas pu - ran Eu me de - sal - te - rei. *N. F.*
DO S (5 estrofes)

(FIGURA 2 – Fichas Pastorais)

2) No vale das sombras,
O mal é vão temer.
Se vos tenho ao meu lado,
Por que desfalecer?

3) Pusestes minha mesa,
Para o festim real.
Ungiste-me a cabeça
Com óleo divinal

4) Transborda em minha taça
Um precioso vinho.
Consolo e alimento
Ao longo do caminho

5) A luz e a graça vossa,
Sem fim me seguirão
E o céu em recompensa
Um dia me darão

DEUS DE AMOR 23
(Paráfrase do Adoro Te Devote) C 1

(♩ = 60). 1. Deus de a - mor, nós tea - do - ra - mos nes - te Sa - cra - men - to, Cor - po e San - gue
que fi - res - te nos - so a - li - men - to. Es - o Deus es - con - di - do,
vi - vos ven - ce - dor, A teus pés de - po - si - ta - mos to - do nos - so a - mor. *I. A.*
(5 estrofes)

⁴⁸ ALBUQUERQUE, A. C. Ponto de Partida. In: ALBUQUERQUE, A. C. (org). *Música Brasileira na Liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1969. p 7.

- | | |
|--|---|
| <p>2) Meus pecados redimiste sobre a tua cruz,
Com teu Corpo e com teu Sangue, oh Senhor Jesus!
Sobre os nossos altares, Vítima sem par,
Teu divino sacrifício queres renovar</p> <p>3) No Calvário se escondia tua divindade,
Mas aqui também se esconde tua humanidade:
Creio em ambas e peço, como o bom ladrão,
No teu reino, eternamente, tua salvação.</p> | <p>4) Creio em ti ressuscitado, mais que S. Tomé
Mas aumenta na minh'alma o poder da fé
Guarda a minha esperança, cresce o meu amor
Creio em ti ressuscitado, meu Deus e Senhor!</p> <p>5) Oh Jesus que nesta vida pela fé eu vejo,
Realiza, eu te suplico, este meu desejo:
Ver-te, enfim, face a face, meu divino amigo,
Lá no céu, eternamente, ser feliz contigo.</p> |
|--|---|

(FIGURA 3 – *Fichas Pastorais*)

A mesma Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro traduziu e publicou em 1964 a coletânea *Salmos e Cânticos*. Tratava-se de música composta para os salmos e cânticos bíblicos, que podiam tanto ser cantados em uníssono ou a quatro vozes mistas, dentro da tradição católica do falsobordão (quando todas as vozes do coro cantam simultaneamente em recitativo as palavras, formando acordes homofônicos), *a capella* ou acompanhados de órgão. O original de *Salmos e Cânticos* é em francês e foi composto pelo padre jesuíta e liturgista Joseph Gelineau, com antífonas compostas por músicos franceses de renome, como o organista Jean Langlais (1907-1991). A edição francesa traz o número completo dos salmos e cânticos bíblicos, enquanto a brasileira é incompleta: traz vinte e um salmos e quatro cânticos. Havia a intenção de completá-la, o que não se concretizou. A principal característica de *Salmos e Cânticos* é a simplicidade e o uso de tons modais, sendo que o ritmo é dado pela acentuação das palavras, geralmente binária. Esses elementos denotam uma inspiração no canto gregoriano, que também se baseia no ritmo dado pelas palavras e nos tons modais. A figura quatro fornece um exemplo desse material.

O exemplo, extraído de *Salmos e Cânticos*⁴⁹, mostra a salmodia e as antífonas. A salmodia possui harmonia baseada nos acordes de I-II-III-IV-V-VI e VII graus. Há inversões, predominantemente a primeira. A sétima é empregada uma única vez, num acorde do II grau e no baixo, aparecendo no terceiro compasso, juntamente com a palavra “defesa”. Dessa forma, o caráter dissonante conferido a esse acorde reforça o texto, uma vez que a idéia associada à palavra “defesa” é “agressão”. Há notas de passagem e bordaduras, que ligam os diferentes acordes e conferem-lhes coesão. O ritmo harmônico é tranqüilo.

Ambas as antífonas possuem ritmo harmônico rápido, empregando em sua maioria acordes do II, III, IV e V graus. Empregam um número maior de sétimas, bem como suas inversões. Há ainda o emprego de nonas e de acordes com quartas e sextas, que não necessariamente reforçam a idéia dos textos das antífonas, mas causam impacto, o que contrasta com a serenidade da salmodia. Isso é intencional, uma vez que normalmente esses salmos eram entoados pelo coro ou por um solista, e a assembléia entoava somente a antífona. Dessa forma, reforçava-se pelo contraste a natureza do papel de cada agente na liturgia, isto é o papel do coro ou do solista e o papel da assembléia.

A tessitura da melodia é de uma sétima (ré3 – dó4), ainda dentro do registro médio e supondo a habilidade, tanto do coro como do solista e assembléia, em usar tal registro. A melodia possui um caráter mais estático, favorecendo a recitação articulada das palavras do salmo, movendo-se em graus conjuntos, mas comportando intervalos de terça e quinta. O caráter melódico das antífonas é mais

⁴⁹ GELINEAU, J. *Salmos e Cânticos* (partitura). Rio de Janeiro: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, 1964.31p.



movimentado, com bastante ocorrência de graus conjuntos, mas havendo intervalos de terça, quarta e quinta.

O ritmo aqui é dado pela articulação das palavras, sendo então intimamente vinculado ao texto, que pulsa claramente de modo binário.

O exemplo é estritamente modal, sendo um mixolídio com tônica ré. O texto é um salmo bíblico. As antífonas já possuem uma métrica, pulsando em compasso composto.

Novamente a referência usada é a música característica do catolicismo, o gregoriano, cujas referências estão presentes pelo emprego de modos e pela pulsação dada pelas sílabas do texto. Nota-se então, pelos exemplos dados até aqui, que as tentativas de criação de um repertório brasileiro para a liturgia renovada iam beber nas fontes da tradição musical católica. Mantinha-se assim um vínculo com o passado, ao mesmo tempo que buscava-se alternativas para o futuro, de modo que procurava-se dessa forma garantir a identidade católica das músicas. Ou seja, apesar de adaptados à cultura do país, os novos cânticos estariam ainda relacionados com o conceito de universalidade que está na base da idéia de catolicismo.



Modo: Sol - Tônica: Ré
Ritmo: 3 acentos

Re - fer - cou as de - fe - sas de tuas por - tas, A - ben - co -

ou os teus filhos em teu seio, C con - ce - deu a

paz às tuas ter - ras D e - di com o a - li - mento a flor do tri - bu -

Ant. 1 Glo - ri - fi - cao Se - nhor, Je - ru - sa - lém, re - le - bra teu Deus, ó si - ão!

Ant. 2 Deus à su - a i - gre - ja dá paz, u - nos cris - tãos num mes - mo a - li - men - to.

(FIGURA 4 – Salmos e Cânticos)

Os trabalhos das comissões encarregadas da música não se esgotaram nessas duas iniciativas (*Fichas Pastorais* e *Salmos e Cânticos*). O Secretariado Nacional de Liturgia da CNBB realizou um questionário sobre a questão da música sacra no ano de 1965, justificando tal iniciativa pela necessidade de clarear conceitos e de firmar opções. Essa justificativa sugere a possibilidade de diferentes visões sobre a questão musical estarem se confrontando, sem haver um consenso e um direcionamento. A existência de opiniões divergentes e conflitantes não seria saudável para a unidade da instituição, embora compreensível, dado que não houve

uma transição no processo de reforma litúrgica e tudo foi muito rápido. A CNBB tinha a preocupação de estudar as “condições duma música sacra para o Brasil”, tendo em vista os artigos 30, 37, 112-121 e 123 da SC, ou seja: o artigo 30 fala da participação ativa de todos os fiéis no culto; o artigo 37 trata da adaptação da liturgia à mentalidade e às tradições dos povos, afirmando que a Igreja não deseja impor uma forma “rígida e única para aquelas coisas que não dizem respeito à fé ou ao bem de toda a comunidade”; os artigos 112-121 são aqueles específicos sobre música e o artigo 127 exorta bispos e padres a interessarem-se pelos artistas e a estimulá-los a trabalhar com liturgia. O questionário foi direcionado a músicos e clérigos e assim se exprime:

1) Para você, quais as características que fazem a música sacra?

2) Em que sentido e em que medida o Gregoriano representa para você o tipo ideal de música sacra?

3) Quais os aspectos do Gregoriano que lhe parecem criar o seu caráter sacro?

-relações entre letra e música?

-modalidade?

-ritmo: gravidade, liberdade?

-caráter contemplativo: neumas, vocalizações?

4) Em que medida lhe parece que deve cada um desses elementos ser conservado em qualquer criação de música sacra?

5) Que pensa de uma adaptação do gregoriano ao português?

6) Em que medida, a seu ver, pode o Brasil ser considerado uma das regiões previstas pelos artigos 37 e 119 da Constituição litúrgica?

-no caso de resposta afirmativa, quais seriam os elementos característicos da cultura musical brasileira? Distinga área ou ambientes sociais.

7) A expressão do sagrado no povo brasileiro parece-lhe ser ligada a certos meios de expressão? (pense nas festas folclóricas, romarias, macumbas, religiosidade natural...)

8) Como vê as relações dos elementos característicos da música brasileira com as exigências da música sacra acima definidas? (sic)

-o sagrado e as relações entre palavra e música na tradição brasileira

-o sagrado e ritmos brasileiros

-o sagrado e os instrumentos tradicionais do Brasil: violão, sanfona, instrumento de percussão...

9) Já que a missa comporta diferentes “esquemas” musicais (ladainhas, hinos, salmos meditativos, aclamações, cânticos...), que pensa você do lugar que reservaria nesses esquemas a cada tipo da “música sacra” reconhecida por você: inspiração gregoriana, popular mas em ritmo comum, ritmo mais tipicamente brasileiro, com acompanhamento de instrumentos populares tradicionais.⁵⁰

A reflexão proposta pelo inquérito inicia-se buscando compreender *o que* seria música sacra (questão 1), para logo em seguida tentar entender *por que* seria o canto gregoriano um modelo desse tipo de música (questões 2 e 3). Há ainda a preocupação de aproveitar os elementos do gregoriano numa nova música para o culto, se de fato constitui o gregoriano um modelo de música litúrgica (questões 4 e 5). Percebe-se na primeira parte dessa reflexão a cautela na consideração do canto gregoriano, talvez devido ao seu entendimento como um elo da Igreja com um tempo anterior ao secularismo, sendo que esse tipo de música estava esquecida até o século XIX, quando foi então recuperada pelos monges da Abadia de Solesmes. Há que se considerar também um possível respeito às tradições litúrgicas católicas. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que a reflexão proposta pela CNBB considera a tradição, ela abre possibilidades para uma concepção nova de música sacra, favorecendo uma ampliação da maneira de entender o sagrado, conforme

⁵⁰ ENOUT, J. E. Música Sacra para o Brasil. *Liturgia e Vida*, (Rio de Janeiro) 67-68, p. 75-77, 1965.



pode ser observado na segunda parte do questionário. Assim, percebe-se um interesse em conhecer melhor a cultura musical brasileira (questão 6) e uma abertura para enxergar expressões do sagrado fora dos limites do catolicismo oficial (questão 7). Existe também a possibilidade de se pensar a admissão de elementos da música brasileira (ritmos e instrumentos) numa nova música litúrgica (questão 8), bem como para pensar o emprego alternado da tradição gregoriana e da música autóctone nas expressões litúrgicas (questão 9).

A estrutura desse questionário revela algumas características interessantes: embora nessa fase as fronteiras entre conservadores e progressistas estivesse apenas se esboçando, pode-se observar nele o diálogo entre o que seriam características conservadoras e características progressistas. Ou seja, considerando-se que o termo “conservador” designava - e ainda designa - o sujeito apegado às tradições e com pouca ou nenhuma abertura para o novo, é possível observar no questionário um respeito pelas tradições seculares do catolicismo (o gregoriano, traço conservador) ao mesmo tempo em que considera-se novas possibilidades de expressão através de recursos até então nunca pensados (abertura para o novo, traço progressista). Esse equilíbrio não iria durar mais tanto tempo, uma vez que os posicionamentos ideológicos do clero foram gradativamente ganhando contornos mais claros e os confrontos se tornaram evidentes.

A idéia de utilização de elementos da cultura brasileira, como ritmos e instrumentos, relacionava-se também à abertura para que um número maior de pessoas pudesse fazer música dentro da Igreja. Assim, o uso da sanfona, do violão e dos instrumentos de percussão seria mais espontâneo e independente de um



aprendizado musical tradicional: todos poderiam participar. Apesar disso, os setores da Igreja responsáveis pela música ainda tinham a preocupação de confiar a tarefa de compor a nova linguagem musical a compositores escolarizados, formados dentro da tradição erudita, tais como Edino Krieger⁵¹ e Osvaldo Lacerda⁵².

O compositor Osvaldo Lacerda integrou a Comissão Nacional de Música Sacra e teve mais de uma contribuição dentro desse terreno, uma vez que pertencia à escola nacionalista preconizada por Camargo Guarnieri, e a tendência da Igreja era a utilização de elementos musicais autóctones.

Em janeiro de 1967, no III Festival de Música de Curitiba, Osvaldo Lacerda estreou uma missa polifônica e, que é, segundo Edino Krieger,

“parte de uma utilização consciente das características melódicas do canto popular, como elemento básico para a formação de um estilo litúrgico brasileiro (...). Resulta de excelente efeito o tratamento polifônico da melodia viva e sincopada do Hossana (sic), no *Sanctus*, com sua afinidade rítmico-melódica com o motivo gaúcho do *balaio*, enquanto no *Agnus-Dei* as duas vozes espreguiçam nas inflexões bonitas da modinha, com um leve movimento rítmico de marcha-rancho”.

As preocupações em manter os vínculos com a música brasileira para assim se relacionar com todos os fiéis são claros nesse trecho, embora a peça tenha tido sua estréia no III Festival de Música de Curitiba, festival direcionado para a elite musical do país. Até mesmo “um ousado duo caipira, completamente destituído,

⁵¹ EDINO KRIEGER, compositor brasileiro natural de Santa Catarina, nascido em 1928. Ex-aluno da Juilliard School de Nova York, estudou também na Europa. Foi aluno de H. J. Koellreuter, Aaron Copland, Peter Mennin e Lennox Berkeley. Krieger organizou e dirigiu programas para a Rádio MEC, assumindo a direção do Instituto Nacional de Música da Funarte em 1981. Teve várias de suas obras premiadas.

⁵² OSVALDO LACERDA, compositor brasileiro nascido em 1927 na cidade de São Paulo. Foi aluno de Camargo Guarnieri, da Escola Nacionalista. Contemplado com uma bolsa da *Guggenheim Memorial*

porém, de qualquer sentido anedótico ou pitoresco, conduzindo o texto seríssimo do *Credo*” pode ser aceito, porque a preocupação era estabelecer “um padrão de música litúrgica brasileira”⁵³.

A participação dos compositores com formação erudita dava-se através dos cursos de música sacra que aconteciam dentro dos Festivais de Música de Curitiba e de cursos promovidos pela própria Igreja. Tais cursos objetivavam divulgar novas composições e fornecer algum treinamento aos interessados em música sacra. Edino Krieger, numa crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 05/08/66 ilustra um pouco a movimentação nessa área:

Da Missa a Duas Vozes, de Osvaldo Lacerda, foram ouvidos trechos pelo coral de alunos no ato litúrgico de encerramento do 27º Curso de Música Sacra, organizado no Instituto Pio X sob a direção de D. João Evangelista Enout, que teve a seu cargo também a direção do Curso de Canto Gregoriano, enquanto o Padre José Penalva, de Curitiba, ministrava, paralelamente, um Curso de Música Sacra em vernáculo. Vale registrar que nem só os atrativos fáceis e discutíveis (ou indiscutíveis?) do iê-iê-iê são capazes de despertar interesse, pois o curso reuniu mais de meia centena de alunos assíduos, permitindo inclusive a preparação, em 10 dias, de dois grupos corais que se apresentaram na Missa de encerramento - um encarregando-se do *próprio* gregoriano, sob a regência do Padre Vítor, outro atuando no *ordinário* com a Missa polifônica de Osvaldo Lacerda, dirigida pelo próprio Padre Penalva.⁵⁴

Percebe-se que os cursos de música sacra aconteciam já há algum tempo, como denota a referência ao 27º Curso de Música Sacra. Além disso, a frase “Vale

Foundation, viajou para os Estados Unidos em 1963, onde estudou com Aaron Copland. De volta ao Brasil, tornou-se destacada figura na vida musical de São Paulo. Possui vasta obra.

⁵³ KRIEGER, E. Duas Missas Brasileiras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1966 apud ANÔNIMO. Atividades de Música Sacra. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 76, p. 46-47, 1966

⁵⁴ *idem*

registrar que nem só os atrativos fáceis e discutíveis (ou indiscutíveis?) do iê-iê-iê são capazes de despertar interesse, pois o curso reuniu mais de meia centena de alunos assíduos” aponta para uma possível dificuldade em tornar a música sacra atraente para as gerações em formação. Pode-se lembrar aqui que vivia-se um contexto cultural de contestação durante os anos 60, quando valores e instituições tidos como tradicionais foram questionados pela juventude da época, sendo a música um importante veículo de tal contestação. Dessa forma, não seria de se estranhar que uma linguagem musical dentro da linha erudita e o canto gregoriano começassem a ter mais dificuldades de aceitação entre os jovens.

Nos dias de hoje os termos **música litúrgica** e **música pastoral** são sinônimos, mas há indícios de que não eram assim pensadas nos anos sessenta. O que teria levado à fusão dos conceitos? Alguns fragmentos de textos da época auxiliam a recompor esse processo e permitem inferir que música litúrgica seria aquela composta especificamente para o culto, baseada em material tratado de acordo com as normas da composição erudita e, conseqüentemente, por músicos com formação: “duas experiências no domínio da **música litúrgica** puderam ser apreciadas nos últimos dias no Rio, na forma de pré-estréias: *Missa a Duas Vozes* do compositor paulista Osvaldo Lacerda, e a *Missa de São Benedito*, do jovem mineiro José Maria Neves”.⁵⁵

O Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque faz uma referência ao canto pastoral como ligado aos cursos de renovação, que eram encontros de reavivamento da fé muito em voga nos anos 60 e 70:

⁵⁵ idem



“todavia, paralelamente, com os cursos de **canto pastoral** em várias cidades do país, começou-se o recrutamento de compositores e um entrosamento de atividades comuns e de estudo das novas perspectivas que o Concílio veio definir. Biblistas e escritores vieram ao encontro dos músicos. Os cursos de renovação (...) evidenciaram a utilização pastoral da música”.⁵⁶

O organista Fúrio Franceschini (1883-1976), ex-mestre capela da Catedral da Sé de São Paulo, afirmou o seguinte em 1974:

“Por certo há que se distinguir as músicas utilizadas com fins religiosos (tanto na catequese como em processos para reavivar a fé) daquelas tidas como manifestação artística-cultural-religiosa, bem como, ainda, daquela música sacra propriamente dita, aquela que eleva nossos sentimentos e pensamentos a Deus, sendo uma forma de oração, complemento ou motivação à prece, além de ser, também, meio para transmitir a palavra do Evangelho”.⁵⁷

Segundo Edino Krieger, “o problema (da renovação musical) apresenta vários aspectos, que devem ser cuidadosamente analisados, para evitar uma certa confusão que tende a se estabelecer, quando cada uma de suas partes não se encontra perfeitamente equacionada e delimitada”. Assim, **canto pastoral** seria “canto de simples catequese”, o que coincide com os dizeres do Cônego Amaro e de Fúrio Franceschini, quando mencionam o tipo de música usada pelos cursos de renovação. Desse modo, ainda segundo Krieger, o canto pastoral poderia “adquirir maior simplicidade musical, uma transposição mais ingênua do canto popular”. Em suma, na visão dele, música pastoral seria aquela empregada na doutrinação dos

⁵⁶ ALBUQUERQUE, A. C. (org). Op. cit. P. 7 e 8.

⁵⁷ FRANCESCHINI, F. Por um canto sacro digno, artístico e universal. *O São Paulo*, São Paulo, 05 jul 1974. P. 9



fiéis, fora das celebrações e baseada em atos mais espontâneos de criação, livre de normas e de inspiração na música popular. Edino Krieger, como músico escolarizado, tentou estabelecer fronteiras entre o litúrgico e o pastoral baseando-se em critérios artísticos, pois segundo ele,

“a música destinada à liturgia propriamente dita não deverá - ou pelo menos não deveria - abdicar de sua qualidade musical intrínseca, pois do contrário estariam os compositores de hoje condenados a uma situação de inferioridade frente à riquíssima tradição musical litúrgica, que produziu obras-primas em todas as épocas”.

Entretanto, é sabido que a música nas religiões existe para atender a necessidades definidas mutáveis no tempo, sendo que seu tratamento artístico não é uma condição *sine qua non* para sua admissão no culto. Nesse sentido há exemplos dentro do cristianismo, como o de Martinho Lutero - pai da Reforma Protestante - que compôs o hinário da Igreja Luterana da maneira mais simples para que todos pudessem cantar, a qual Krieger considerou “uma solução musicalmente válida, pois (Lutero) realizou o aproveitamento da temática popular da época dentro da forma nobre do coral protestante, que produziu verdadeiros monumentos musicais até hoje entoados pelas comunidades nos templos”⁵⁸.

Em relação a esse argumento de Krieger, quando Lutero escreveu os hinos da Igreja Reformada provavelmente não previu as composições que derivariam de tais hinos, as quais foram possíveis porque havia muita gente compondo dentro

⁵⁸ KRIEGER, E. Duas Missas Brasileiras. *Jornal do Brasil*, 5 ago. 1966 apud ANÔNIMO. Atividades de Música Sacra. Liturgia e Vida (Rio de Janeiro) 76, p. 46-47, 1966.



daquele contexto, havendo maior probabilidade de produção de obras significativas. Porém, transportando a situação para os anos 60, dois fatos estavam ocorrendo e confrontavam-se com a visão de Krieger:

1) A Igreja no Brasil na década de 1960 estava indo de encontro ao mundo, o clero estava saindo de seus claustros e todos procuravam uma linguagem que fosse atual e acessível:

“(...) A Igreja sai para a rua. Então precisa de uma música que seja diferente, que atenda uma nova realidade que não é mais a mesma realidade das novenas, das procissões, dos tríduos, das missas. A realidade de uma pastoral na rua, e que não seja chamada de carola. Então surgem as musiquinhas das missionárias: ‘Alô, bom dia, ó como vai você? Um olhar bem amigo, um largo sorriso, um aperto de mão...’ E isso foi muito cantado”⁵⁹.

2) Havia ainda o problema da escassez de compositores. Uma das dificuldades encontrada pelos encarregados das reformas musicais era justamente encontrar pessoas em número suficiente para dar conta da tarefa de formar um repertório sacro brasileiro:

“Na Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, começamos a coordenar um trabalho de produção de novas melodias. Mas os músicos eram muito poucos. Para corresponder ao apelo crescente de renovação, tivemos de mais uma vez apelar para as composições estrangeiras. Fomos até mal interpretados, porém, a falha maior continuava a ser a falta de músicos (...)”.⁶⁰

⁵⁹ CAMPOS NETO, I. Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil na década de 1980. São Paulo, 05 out. 1984. (Entrevista concedida à professora Dorotéia M. Kerr)

⁶⁰ ALBUQUERQUE, A. C. (org). Op. Cit. p. 7 e 8.



Não é difícil perceber que a música produzida pelos compositores escolarizados ficou em desvantagem frente ao quadro que estava se esboçando no interior da Igreja pós-conciliar no Brasil, pois além de necessidades pastorais específicas havia também carência de um número maior de músicos habilitados a escrever dentro da linguagem erudita. A carência de compositores parece ter tido importante papel na fusão dos conceitos de música litúrgica e música pastoral. Para suplantar essa falta, compositores eram arregimentados dentro dos cursos de canto pastoral, conforme a afirmação do Cônego Amaro Cavalcante de Albuquerque à página 72. O mesmo Cônego Amaro escreve em 1975:

“Há 14 anos, são realizados, em ação conjunta, os cursos de Canto Pastoral do Rio de Janeiro (em julho) e de São Paulo (em janeiro). Uma equipe de compositores é convidada a administrar aulas e ensaios, apresentando suas composições musicais. Desta fonte sai um grande número de cânticos que animam a participação cantada de nossas paróquias e demais comunidades eclesiais (...)”⁶¹

Os cursos de canto pastoral existem até hoje e são destinados aos animadores do canto nas comunidades, pessoas que não necessariamente têm formação musical e que nesses encontros aprendem por audição um repertório novo, que pode ser cantado durante todo um ano. Sua origem está ligada à necessidade de difusão de uma produção musical surgida a partir das novas posturas adotadas pela Igreja após o Vaticano II, música essa originalmente direcionada a fins catequéticos. Isto é, tal como já foi mencionado, a Igreja no

⁶¹ FARIAS, W. *Alegrai-vos no Senhor* (partituras). São Paulo: Paulinas, 1975. 51p.



Brasil foi ao encontro das pessoas e criou uma nova ação pastoral, saindo às ruas, formando grupos de quarteirões, comunidades eclesiais de base e voltando-se para as questões sociais. Essa atividade demandava uma música mais apropriada à realidade popular. Assim, estimulou-se a composição; mas os que faziam, o faziam intuitivamente:

“Já havia gente compondo em português, já existia quem viesse com novos padrões musicais para se cantar em igreja, que fosse diferente da música para dançar e da música de padre. Então começa um novo influxo de agentes que vão compor. E se cria um problema: como passar isso à massa que pode consumir isso? Então nasceu a idéia dos cursos arquidiocesanos de canto pastoral”⁶².

Dessa maneira, pela arregimentação de compositores dentro dos cursos de canto pastoral, aos poucos uma música diferente começou a ser cantada nas celebrações e, gradativamente, a música pastoral passou a ser também a música litúrgica. A existência dos cursos de canto pastoral garantia a atuação dos compositores e a produção desses garantia a continuidade dos cursos de canto pastoral.

Mas, uma vez que até a época do Vaticano II os seminários em geral possuíam cursos de música em seus currículos, o que teria acontecido para que não houvesse compositores suficientes dentro da Igreja? Uma possível resposta seria a existência, na maioria dos casos, de uma educação musical mais voltada à execução, bem como pouca oferta (ou mesmo inexistência) de disciplinas relacionadas à composição, como harmonia, contraponto e improvisação. Há

⁶² CAMPOS NETO, I. Op. cit.



testemunhos de que apenas Furio Franceschini lecionava essas disciplinas no Seminário Arquidiocesano do Ipiranga em São Paulo e para ele afluíam seminaristas de várias localidades. Em relação aos leigos, há que ser considerado o fato de que, no Brasil, o acesso à educação sempre foi restrito a uma minoria. Assim, se poucos tinham acesso à escolarização básica ou média, menor ainda era o número daqueles que tinham acesso a uma formação musical. Além disso, ou talvez por isso mesmo, eram poucos os estabelecimentos de ensino musical.

A introdução do canto pastoral na liturgia trouxe conseqüências para a existência dos coros e para a utilização do órgão. Todo templo de porte médio ou grande possuía seu coro, estruturado segundo a divisão tradicional de soprano, contralto, tenor e baixo, pois antes do Vaticano II toda a parte musical cabia quase que exclusivamente aos corais, sempre acompanhados de órgão. O estímulo ao canto comunitário fez com que muitos padres entendessem que os coros deviam ser extintos:

“Grave erro foi cometido pela incompreensão do verdadeiro papel dos corais. Com o favorecimento do canto do povo, muitos pastores pensaram na supressão dos corais. Alguns, em parte, por falta de repertório adequado, assumiram uma atitude contrária à renovação, persistindo em repertórios já anacrônicos, quase alheios às celebrações litúrgicas”⁶³.

De fato, uma vez que poucos eram os compositores com formação musical, havia muito pouco ou quase nenhum repertório coral apropriado aos novos tempos:

⁶³ CNBB. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1976. P. 14. (Estudos da CNBB - Doc. 7)



“O maior problema do coro litúrgico atual é a falta de repertório apropriado conforme as exigências da liturgia renovada; por isso, fazemos um apelo aos compositores no sentido de comporem músicas funcionais para o mesmo, que não sejam indignas de seu glorioso passado”⁶⁴.

O Maestro Sílvio Bacarelli, que fora padre regente de coro nos anos 60, testemunha essa transformação:

“Quando a coisa chegou no auge, eu falei com o pessoal do coral: ou nós entramos no esquema de fazer essa musiquinha pobre ou então nós temos que mudar a finalidade do coral. E eles preferiram continuar com o coral, agora para dar concertos, e ficou sendo então, a partir daí, o Coral Folclórico e Clássico de São Paulo. Até então o coral era da Igreja São José do Ipiranga. Nós fazíamos muitas obras importantes, Missas de Perozzi; fazíamos em todas as Semanas Santas as “Sete Palavras da Cruz” de Gounod e tantas outras. Em 1968 não deu mais para agüentar. Nós fazíamos a missa cantada todos os domingos às 10 horas, que era a missa mais concorrida por causa da música (...). Aí o padre começou a dizer: é melhor tirar essa missa fora. Aí também começou minha luta com o pessoal da Congregação: eu me formei para isso e agora não posso mais fazer? Agora tenho que mudar minha vida só porque vocês acham que a música tem que mudar? (...)”⁶⁵.

Não apenas os corais estavam se calando, mas também os órgãos. A maior parte dos órgãos existentes no Brasil foi importada ou aqui construída entre fins do século XIX e primeira metade do século XX. Tal atividade foi muito influenciada pela presença de padres estrangeiros, que aqui aportaram com suas ordens religiosas no mesmo período, que foi a época da migração de mão-de-obra

⁶⁴Conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra (7-12/07/1968). In: ALBUQUERQUE, A. C. (org). *Música Brasileira na Liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1969. P. 145.

⁶⁵ BACARELLI, S. Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil após o Vaticano II. São Paulo, 04 fev.1985 (Entrevista cedida à professora Dorotéia M. Kerr).

estrangeira. Traziam para cá seus padrões culturais e seus gostos musicais, que acabavam por implantar nas paróquias que dirigiam. Havia três tipos de organistas: alguns clérigos estrangeiros que haviam estudado o instrumento na Europa, poucos leigos com formação específica em órgão, e um número maior de leigos, geralmente senhoras, com formação em piano. Como a função do órgão no ritual católico sempre foi a de acompanhar corais, a partir do momento em que esses começam a entrar em declínio, o mesmo passa a ocorrer com a atividade organística. Além disso, o canto pastoral havia introduzido a utilização de ritmos mais elaborados, de modo que nem sempre era possível executá-los no instrumento: “(...) Geralmente o organista da comunidade é um religioso, ou religiosa, ou então é uma senhora com seus 50 ou 60 anos e ela não consegue fazer ritmo”⁶⁶. Argüido sobre quando começou a perceber que o órgão estava perdendo seu lugar na Igreja, o organista paulistano Ângelo Camin (+1985) - muito atuante antes do Vaticano II e que formou vários dos organistas que hoje estão tocando - afirmou que foi em fins da década de 1960, quando freiras iam tocar violão nas missas⁶⁷. Entra em cena também o órgão eletrônico, mais barato que o tubular e transportável, possibilitando que fosse colocado próximo da comunidade.

O canto pastoral surgiu acompanhado por violão, pois trata-se de um instrumento de aprendizado rápido e acessível em sua versão popular, sendo também muito difundido entre a juventude. Dessa maneira, quando o canto pastoral começa a ser praticado liturgicamente, o violão é automaticamente introduzido

⁶⁶ CAMPOS NETO, I. Op. cit.

⁶⁷ CAMIN, A. Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil. São Paulo, 1984. (Entrevista cedida à professora Dorotéia M. Kerr).



como instrumento litúrgico, já que haviam caído por terra as restrições quanto ao uso de outros instrumentos que não o órgão nas missas. Os poucos cursos de órgão que existiam nos seminários vão, com isso, gradativamente sendo desativados:

“(…) Eu fui testemunha desse abandono dos cursos de órgão nos seminários. Passada então essa fase do harmônio que podia ficar muito mais perto do povo, passou-se para uma outra fase, de um instrumento muito mais manuseável que é o violão ou a guitarra. Então os grupos cantores se locomoviam das paróquias para os trabalhos de bairros da periferia com seus violões. E por força do uso do violão e da guitarra elétrica, que não supõem mais o uso da partitura, basta uma melodia rapidamente escrita, cifrada; passou-se, então, para um outro degrau. O músico não precisava nem da melodia. Ele criava ou acertava de ouvido o canto, de acordo com a palavra, e ele mesmo se acompanhava. Resultado: também no violão, a decadência da música foi extrema. Ao invés de variadas posições, de acompanhamento arpejado, ou de acordes, passou-se para um simples ‘reco-reco’ (...)”⁶⁸.

A formação sacerdotal em si entrou também em crise após o Vaticano II, muito em parte pela necessidade de definição de um novo modelo de sacerdote. Os modelos antigos de seminário e seus currículos já não eram mais adequados, uma vez que a formação tradicional era estruturada segundo os padrões pré-conciliares:

“Logo após o Concílio, com todas as mudanças ocorridas na Igreja e sobretudo com seu projeto de inserção no mundo, entrou em profunda crise o setor da formação sacerdotal, baseado todo ele num sistema de separação do mundo. Não ficou mais claro qual o novo modelo de padre e qual a formação adequada para o mesmo. O resultado primeiro foi o fechamento, por distintas razões, dos seminários menores⁶⁹. Houve também um

⁶⁸ SOUZA, J. G. . Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil. São Paulo, 27 nov.1984. (Entrevista cedida à professora Dorotéia M. Kerr)

⁶⁹ Seminários menores são aqueles onde os estudantes entram crianças em idade escolar, recebendo ali toda sua formação básica. Seminários maiores são aqueles onde os estudantes entram com no mínimo 18 anos e estudam disciplinas específicas da formação sacerdotal (N.A.)

colapso da maioria dos grandes seminários maiores que acabavam de ser construídos nos anos 50 e, sobretudo, no início dos anos 60 (...)⁷⁰.

Novas modalidades de centros de formação sacerdotal foram surgindo, como por exemplo, os Institutos de Pastoral patrocinados pela CNBB. Nesses institutos começou-se a esboçar novas tendências, como a formação voltada para a Pastoral para todos aqueles que tinham atividades nesse terreno - fossem eles leigos ou clérigos - com o intuito de se formar agentes de pastoral. A formação era também mais voltada para a realidade local. Os leigos passaram a ter permissão para freqüentarem os cursos de teologia juntamente com os clérigos, não mais havendo distinção entre agente de pastoral e padre. Os seminaristas não mais moravam em seus locais de estudo como antigamente, sendo que geralmente eles eram inseridos em pequenas comunidades próximas à bairros carentes nas periferias das cidades, para que pudessem viver a realidade dos pobres, atender suas necessidades e engajarem-se em trabalhos de pastoral, bem como em atividades de cunho social e político. Assim, pode-se inferir desse contexto que o ensino de música na formação sacerdotal não tinha mais lugar nesse novo arranjo das coisas, pois não era relevante no novo contexto de atuação dos clérigos e agentes de pastoral.

A CNBB procurou, a partir da segunda metade dos anos 60, criar parâmetros para a prática musical dentro do catolicismo no Brasil, refletindo uma postura de valorização de tal prática e buscando uma organização de idéias. Assim,

⁷⁰ BEOZZO, J. O. Op. cit. P. 266.

foram promovidos quatro encontros de estudos, cujas conclusões estão compiladas no livro *Música Brasileira na Liturgia*, que contém ensaios do Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, Pe. Nicola Vale (membro da CNMS), Pe. Dr. José Geraldo de Souza (membro da CNMS), o compositor Osvaldo Lacerda (membro da CNMS) e Cônego José Alves de Souza (membro da CNMS). Esses ensaístas, com exceção de Osvaldo Lacerda, eram representantes das antigas gerações de clérigos que haviam recebido formação musical mais completa dentro e fora dos seminários. Os ensaios contidos neste livro versam sobre os temas: características gerais da linha melódica da música brasileira, elementos da rítmica musical no folclore brasileiro, constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na liturgia, sugestões estéticas para o emprego de formas e gêneros brasileiros, uso de instrumentos na liturgia e criação do recitativo brasileiro. Percebe-se então uma clara tentativa de sistematizar a prática musical através de informações sobre a cultura musical brasileira. A obra não fornece soluções, antes oferece material e possibilidades para alimentar a criatividade daqueles que pudessem interessar-se pelo tema e lançar-se sobre a tarefa de compor uma nova música sacra. No entanto, devido à natureza de seu conteúdo, trata-se de uma obra direcionada a músicos que passaram por uma formação tradicional.

O I Encontro Nacional de Música Sacra aconteceu em Valinhos - SP em 1965 e nele concluiu-se que havia necessidade de se conhecer as fontes da música folclórica brasileira, assim como da música popular nacional. Tal trabalho deveria ter dois objetivos: formar o senso religioso do povo brasileiro e “ser veículo de



aculturação⁷¹ (sic) para que a liturgia cantada venha satisfazer aos anseios da religiosidade e do povo brasileiro”⁷². Em outras palavras, a Igreja buscava canais de comunicação mais amplos com seus fiéis e uma possibilidade seria fazê-lo através da valorização da cultura de cada povo.

Em 1966 aconteceu o II Encontro Nacional de Música Sacra, de trinta de junho a sete de julho, em Vitória - ES. Todos os participantes (cerca de 20) eram músicos integrantes da Comissão Nacional de Música Sacra ou das Comissões Regionais de Música Sacra da CNBB. Neste Encontro, os músicos presentes comprometeram-se em contribuir para que houvesse uma maior participação dos fiéis na liturgia e, entre outras coisas, procurar “por pesquisas e estudos, as constâncias melódicas, polifônicas, rítmicas, formais e instrumentais da música brasileira, contribuindo para a criação de uma verdadeira arte sacra musical para a Igreja do Brasil”⁷³. Preocupavam-se em conservar e cultivar a tradição musical do passado, ao mesmo tempo em que procuravam criar uma música sacra capaz de satisfazer tanto os grandes centros urbanos quanto as zonas rurais.

Os músicos presentes neste encontro afirmavam que, nesse processo de adaptação, a nova música litúrgica devia conservar seus valores artísticos fundamentados no equilíbrio, na estética e na beleza. Assim, previam que “mesmo nas zonas de fase cultural primitiva procurem-se acentuar (...) os elementos folclóricos e populares mais representativos face aos cânones da estética”⁷⁴.

⁷¹ inculturação?

⁷² ALBUQUERQUE, A. C. Princípios da Renovação Musical Segundo a Constituição Litúrgica do Vaticano II. In: ALBUQUERQUE, A. C. (org)-*Música Brasileira na Liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 11.

⁷³ ANÔNIMO. II Encontro Nacional de Música Sacra - Conclusões Finais. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro), 77-78, p. 58, 1966.

⁷⁴ idem, pg. 59

Afirmavam ainda que deveriam caminhar preferencialmente “para um nacionalismo musical em vez de um regionalismo acentuado”⁷⁵. Advertiam que devia-se ser criterioso no uso das constâncias melódicas da música nacional, pois corria-se o risco de, pelo abuso, empobrecer a composição e torná-la “exótica para nós mesmos”. Além disso, afirmavam que não apenas o elemento rítmico confere identidade à música brasileira.

Segundo a análise dos participantes do Encontro, não há constantes harmônicas na música nacional. Segundo eles há, no entanto, constância polifônicas típicas, a saber:

- 1) terças caipiras, se se considerar o sentido amplo da palavra polifonia e não seu sentido de música em contraponto
- 2) baixo melódico do violão
- 3) contraponto flautístico
- 4) contracanto dos instrumento de banda.

O Encontro, citando Mário de Andrade, recomendava que os músicos sacros, ao compor, recorressem à estudos sobre a fonética da língua portuguesa, bem como da fisiologia da voz e da declamação, procurando também conhecer a métrica da poesia. Quanto aos instrumentos musicais, os participantes do Encontro afirmavam que “a determinação do instrumento como sagrado ou profano vai depender não do instrumento em si, mas das condições sócio-religiosas e culturais do povo em relação a tal e qual instrumento”⁷⁶. Os critérios para a aceitação de determinado instrumento no culto dependeria: do uso comum, do gênero musical.

⁷⁵ idem

⁷⁶ idem, pg. 61

do estilo, da região, da área histórico cultural, do modo de tocar e da capacidade de realizar a música litúrgica, respeitadas as suas exigências. O Cônego José Alves, responsável pela questão instrumental durante o II Encontro, afirmava que o violão era o instrumento musical que melhor cumpria o papel de instrumento inculturado e, não prevendo o uso de amplificadores, dizia que “seu uso dificilmente conseguirá encobrir o texto que deve acompanhar”. O Cônego Alves colocava, porém, as seguintes questões:

“(…)Para um público jovem o violão foi substituído pela guitarra elétrica americana. Que dizer dela no culto? Deixo aos leitores a manifestação de seu juízo. (...) Para um público jovem, cujo dinamismo se manifesta no ritmo marcado pela bateria, sendo assim para ele um poderoso meio de expressão, seria possível o seu uso, discreto sempre, para acompanhar os cantos de Igreja? (...) Deixo perguntas e não resolvo questões porque estas devem ser propostas à luz das realidades concretas de cada diocese e cada grupo social”⁷⁷.

Dentro do contexto litúrgico-musical do anos 60, as idéias expressas no II Encontro Nacional de Música Sacra, embora dotadas de boas intenções e objetivando a implantação da inculturação, parecem apontar mais para uma situação ideal do que real, uma vez que os conteúdos tratados nesse encontro eram de natureza mais elaborada e pressupunham informar músicos com formação, habituados ao estudo. No entanto, como já visto, eram os músicos que compunham intuitivamente que estavam tendo sua produção mais difundida. Esses músicos

⁷⁷ ALVES, J. Uso de Instrumentos na Liturgia. In:-ALBUQUERQUE, A . C. (org). *Música Brasileira na Liturgia..* Petrópolis: Ed. Vozes, 1969. p. 114.



poderiam considerar as idéias do II Encontro como pertencentes a um universo intelectualizado e talvez distantes da realidade deles e das comunidades:

“Para nós católicos, depois do Concílio, apareceram estudos sobre folk-música. Mas foi uma coisa que não deu em nada. E aí você encontra a desilusão de um Osvaldo Lacerda, que compôs músicas, missas, para que a comunidade cantasse com o coro, e que não foi para a frente. É uma coisa que nenhuma comunidade canta, no máximo um coro erudito, e que permanece sendo um coro erudito”⁷⁸.

Há quem questione se a idéia da inculturação surgiu como uma necessidade intelectual ou como uma reivindicação social propriamente dita. Esse questionamento baseia-se no fato de que o Brasil por muito tempo foi considerado uma terra de missão e devido a isso muitos missionários estrangeiros foram mandados para cá:

“(…) O Brasil, mesmo sendo o ‘maior país católico do mundo’, era considerado e tratado, sob vários aspectos, como um país de missão. Aqui não havia padres autóctones. É sintomático saber quantos foram os formadores brasileiros. Várias arquidioceses contrataram uma ordem religiosa para montar seu seminário. E levas e levas de missionários foram mandados para atender o Brasil (...)”⁷⁹.

Assim, quando da realização do Vaticano II, tal fato iria ter conseqüências diretas sobre o modo como seria entendida a questão da cultura no país, uma vez que os missionários exerciam seu grau de influência e acabavam por construir padrões culturais motivados por sua própria interpretação de mundo e de cultura:

“Por isso é importante ver o missionário, analisar sua atuação nessa faixa de colocação de novos padrões culturais. Para

⁷⁸ CAMPOS NETO, I. Op. cit.

⁷⁹ idem



nós, por exemplo, podemos cantar numa comunidade um baião, ou música mais antiga em padrões clássicos ou neo-clássicos, para nós é muito tranquilo. Mas o estrangeiro chega e diz: 'Mas eu queria ouvir é o baião, por que vocês não cantam o baião? Baião é que música do Brasil'. Então, em pouco tempo ele coloca novos padrões para sua comunidade"⁸⁰.

Paralelamente aos estudos de música folclórica na liturgia, alguns representantes da MPB também contribuíram na busca de uma nova linguagem musical para a Igreja e que, tal como os músicos eruditos, não obtiveram sucesso. Tal fato corrobora a hipótese da motivação intelectual da inculturação: "Zé Ketti compôs músicas em ritmos populares e não foi para a frente. Então é muito interessante saber até que ponto era uma urgência social esta mudança. Ou até que ponto era uma urgência intelectual (...)".⁸¹

O III Encontro Nacional de Música Sacra aconteceu de 3 a 8 de julho de 1967 no Rio de Janeiro - RJ. Este Encontro, entre outras coisas, concluiu que a música litúrgica deveria ter íntima ligação com a palavra, mas nem por isso deveria perder em beleza. Os participantes do Encontro estabeleceram que, para que isso acontecesse, seria "indispensável (...) o concurso de verdadeiros artistas, técnicos competentes na sua arte e abertos aos valores da sensibilidade popular"⁸², o que revela a consciência da escassez de compositores habilitados a compor dentro dos moldes idealizados por eles. No entanto, chamaram a atenção para que a música não se tornasse apenas uma obra de arte. Assim, deveria ser favorecida a acessibilidade da comunidade a essa forma de linguagem, facilitando-lhe a

⁸⁰ idem

⁸¹ idem

⁸² Conclusões do III Encontro Nacional de Música Sacra. In: ALBUQUERQUE, A .C.(org) *Música Brasileira na Liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1969. P. 137.



participação através do canto. Recomendaram cuidados no trato da língua portuguesa, observando sua musicalidade própria e a necessidade de se ter textos que sejam poeticamente bons. Por outro lado, advertem que os compositores convidados para compor música sacra precisariam ter formação em liturgia e conhecimento de suas normas, sendo que, para evitar-se o desentrosamento entre músicos e liturgistas, promover-se-iam encontros regionais e publicações em livros e revistas, coisas das quais não se tem notícias. Em relação aos instrumentos musicais, o III Encontro recomendou que “se dêem amplas possibilidades aos sacerdotes, religiosos e seminaristas de talento para um cabal aprimoramento nos melhores conservatórios nacionais e estrangeiros, mas que tal atividade seja planificada e assessorada por especialistas em assuntos da técnica musical”⁸³, por se tratar de uma necessidade pastoral e litúrgica urgente. Apesar dessa recomendação, os seminários começaram a abolir o ensino de música de seus currículos já nos anos 60 e, por outro lado, o III Encontro nada mencionou sobre a educação musical dos leigos. Dever-se-ia aproveitar os instrumentos musicais que possibilitassem uma expressão musical religiosa de fato, preservando a dimensão da sacralidade. Para tal seria necessário observar a natureza e o condicionamento histórico e sociológico dos instrumentos, sendo que deviam ser evitados “elementos instrumentais que, ou por sua mesma natureza, ou por condicionamentos originados de ligações com ambientes profanos, dificultassem tal caracterização musical”⁸⁴. O III Encontro sugeriu que, num primeiro momento, seria de grande importância realizar um trabalho de valorização do órgão, do violão, das flautas e dos metais. Pela prática, é

⁸³ idem, pg. 141.

⁸⁴ idem, pg. 142.



possível observar que, dentre esses instrumentos, somente o violão teve uso mais difundido e valorizado.

O IV Encontro Nacional de Música Sacra aconteceu de 07 a 12 de julho de 1968, também no Rio de Janeiro. Mais uma vez os participantes do Encontro insistiram na questão da acessibilidade da música litúrgica, bem como no fato de dever ser ela intimamente relacionada com a ação litúrgica. Novamente chamaram a atenção para que se evitasse uma prática musical exclusivamente artística: “ (...) quanto mais uma obra musical se emancipa do texto, do contexto, das leis e ritos litúrgicos muito embora se torne mera demonstração de arte e de cultura ou de saber humano à parte, tanto mais é imprópria ao uso litúrgico.”⁸⁵. Portanto, dever-se-ia partir do princípio de que a liturgia é composta de Palavra, Rito e Comunidade, sendo que a música é apenas um meio para se atingir um fim. Nota-se aqui a preocupação em reiterar os cuidados para a não exclusão da comunidade na prática da música, sendo que um perigo seria a música alienada do ritual. O IV Encontro fez considerações a respeito do coral litúrgico, do órgão e outros instrumentos, a saber:

A) Quanto ao coral litúrgico. O IV Encontro afirma que a renovação litúrgica não questionou o coro em si mesmo, mas, ao contrário, deu-lhe até um destacado papel dentro das celebrações:

“os erros que se cometeram suprimindo coros não se podem atribuir à renovação litúrgica, mas à ignorância e imponderação dos que isto fizeram. Ele desempenha um verdadeiro ministério ou função litúrgica na assembléia celebrante

⁸⁵ Conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra. In: -ALBUQUERQUE, A . C. (org). *Música Brasileira na Liturgia*. Petrópolis : Vozes, 1969. P. 144



e por isso é hoje, mais do que nunca, indispensável para uma celebração viva na liturgia renovada, e a sua atuação redundará em benefício da própria comunidade (...)"⁸⁶

O coro teria função de guia e apoio para o povo, função de acompanhamento, de diálogo e alternância com a comunidade, função especial (executar sozinho determinadas partes), função de representar e substituir excepcionalmente o povo em circunstâncias especiais. A falta de repertório apropriado à reforma litúrgica seria o maior problema dos coros, motivo pelo qual os compositores foram exortados a compor música para os mesmos. Recomendou-se que as peças do repertório pré-conciliar fossem utilizadas para concertos espirituais, a fim de se alimentar o espírito religioso e favorecer a meditação. Apesar desses comentários e recomendações, observa-se que os coros não foram reativados nos templos, pelo menos nos moldes de coro a quatro vozes, como era corrente anteriormente à reforma litúrgica.

B) Quanto à função atual do órgão e dos outros instrumentos musicais. O IV Encontro afirmou que os instrumentos musicais em si não são nem sacros ou profanos, sendo que esta conotação se dá por condicionamentos sócio-culturais-psicológicos mutáveis no tempo. Assim, se um instrumento consegue entrosar-se na liturgia, auxiliando-lhe na expressão, ele se tornará sacro. Em outras palavras, a sacralidade de um instrumento dependerá de seu entrosamento com a Palavra, o Rito e a Comunidade. Desse modo, um instrumento poderá ser dito profano se não

⁸⁶ Idem



conseguir tal entrosamento. Seguindo a “Instrução sobre Música Sacra na Sagrada Liturgia” de cinco de março de 1967, os participantes do IV Encontro afirmaram que outros instrumentos além do órgão podem ser admitidos no ritual da missa. Tal fato é justificado pela necessidade de se evitar rigidez e nivelamento das expressões litúrgicas das diferentes culturas, proporcionando assim uma inculturação mais intensa. Orientaram que os instrumentos musicais deviam ser admitidos e usados na liturgia de acordo com as tradições e cultura de cada povo. Segundo os participantes do Encontro, a função dos instrumentos na liturgia seria acompanhar recitativos (realizando também prelúdios, interlúdios e poslúdios), suprir excepcionalmente alguns cantos da missa e tocar sozinho antes e depois da mesma, assim como apoiar o canto da comunidade. Recomendaram ainda que a formação dos instrumentistas fosse cuidada do ponto de vista técnico, litúrgico e espiritual. Quanto à função dos instrumentos na liturgia, é possível observar da experiência prática que eles continuam subordinados ao acompanhamento dos cantos, não possuindo momentos de autonomia, como a execução de prelúdios, interlúdios e poslúdios. Além disso, há que se considerar que tal autonomia exigiria instrumentistas com formação mais completa e conhecedores da literatura escrita para seus instrumentos. Em geral, os instrumentistas que atuam nas missas possuem pouco estudo musical.

C) Os participantes do IV Encontro reforçaram a necessidade da participação dos fiéis na liturgia, sendo que para tal é necessário que a música litúrgica privilegie a palavra e o repertório favoreça a integração da comunidade. Desse modo, os compositores teriam um papel de responsabilidade nesse contexto.



Ou seja, exigir-se-ia dos compositores esmerada formação técnica, litúrgica e pastoral, motivo pelo qual chegou-se a formular um pedido de formação de um Instituto de Música Sacra à CNBB, mas tal instituto nunca foi formado. O IV Encontro afirmou que mesmo os gêneros vanguardistas da música (eletrônica, serial, politonal, polimodal etc.) podiam ser admitidos, desde que atendessem às exigências pré-estabelecidas. No entanto, não há notícias do emprego da música de vanguarda na liturgia, pelo menos no Brasil. O IV Encontro afirmou que a música atual, considerada expressão viva de uma comunidade (música folclórica, popular, jovem etc), seria solicitada a dar contribuições para a nova música litúrgica, desde que também atendesse às mesmas exigências.

A referência ao emprego da música folclórica e popular é freqüente desde a realização dos primeiros encontros. Nesse período havia um clima de contestação contra o imperialismo cultural e político dos EUA que era veiculado através da música. Nesse contexto surgiu a valorização da música “de raiz”. É possível que a Igreja tenha aproveitado esse fato e acolhido em seu interior, como “expressão viva de uma comunidade”, aquilo que mais representativo fosse da cultura brasileira no âmbito da música.

Os caminhos trilhados pela música litúrgica nos anos 60 apontam para a busca de uma outra identidade, traduzida por um linguajar musical mais simples e mais próximo das pessoas comuns. Aquilo que vinha sendo praticado até então, isto é, música de coro e órgão, foi substituído sem muita transição por uma nova forma de expressão musical, caracterizada por uma simplificação dos cânticos. Na verdade, essa falta de transição constituiu-se numa ruptura com um passado,



ocorrida de maneira tão direta que poucos fragmentos de uma outra forma de pensar a música sobreviveram para servir de referência para uma nova prática musical. Quebrou-se o processo onde o passado servia de referência para a criação no presente.

No momento imediatamente posterior à conclusão do Vaticano II, a tarefa de repensar a música para o catolicismo brasileiro foi delegada a um grupo de músicos estudados e eruditos. Mas o contexto da Igreja na época era de urgência por mudanças no modo de pensar a realidade social do Brasil, o que conferia aos intelectuais da instituição uma posição e uma atuação diferentes daquela que vinham ocupando e praticando até então. A cultura popular passaria a ser muito mais valorizada nos anos que se seguiriam. Surge, a partir daí, uma nova configuração de Igreja, que vai consolidar-se a partir da década de 70, confirmando a tendência esboçada na linguagem musical litúrgica durante os anos 60.



Capítulo 4. A busca da identidade da Igreja Latino-Americana na década de 1970 e 1980.

As transformações em processo nos anos 60 iriam intensificar-se ainda mais na década seguinte. Toda uma percepção de realidade por parte de setores significativos do clero brasileiro e latino-americano acentuou-se, de maneira que a Igreja na América Latina adotou posturas bastante diferentes daquelas da Igreja européia. Esse posicionamento levou ao surgimento e fortalecimento, no Brasil, de dois elementos muito importantes para esse período da história do catolicismo nacional, ou seja, a Teologia da Libertação e as Comunidades Eclesiais de Base. Ambos os elementos estão inter-relacionados e em muito influenciaram os caminhos adotados pela Igreja no Brasil. Dessa forma, a liturgia e a música também modificaram-se a partir desse momento. Se nos anos imediatos à conclusão do Concílio havia a preocupação de organizar a nova música litúrgica conforme os critérios de um grupo escolarizado e intelectualizado, a tendência dos anos 70 e vindouros foi favorecer a criatividade das camadas populares da sociedade, uma vez que, a partir daí, a Igreja passou a considerar os pobres como centro de suas atenções. E isso implicava numa valorização da cultura dos pobres, incorporando-a à liturgia através da língua, da música e dos elementos simbólicos.

Essas transformações no pensamento vinham paulatinamente sendo engendradas no seio da instituição, mas tomaram corpo e força através de duas reuniões episcopais bastante sérias, como adiante se verá.



4.1 - As reuniões episcopais de Medellín e Puebla

Uma importante reunião do clero latino-americano aconteceu em 1968, de modo que a Igreja da América Latina inicia a década de 1970 profundamente marcada pelas reflexões feitas nessa ocasião. Trata-se da II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, ocorrida na Colômbia, sendo aberta em Bogotá em 24 de agosto de 1968 e prosseguida na cidade de Medellín a partir de 26 de agosto daquele mesmo ano. Esta conferência passou a ser conhecida simplesmente por Medellín e sua convocação surgiu ante a necessidade de adaptar os princípios do Vaticano II à realidade latino-americana. Foi nesta conferência que foram engendradas as comunidades eclesiais de base e esboçou-se a Teologia da Libertação, fatos que iriam marcar profundamente a atuação da Igreja no Brasil e na América Latina.

A Conferência de Medellín teve suas raízes ligadas ao pensamento social de João XXIII, expresso nas encíclicas *Mater et Magistra* e *Pacem in Terris*. A primeira delas denota a origem camponesa de seu autor, tocando na questão da terra e da reforma agrária e, desse modo, acirrando polêmicas discussões na América Latina. *Pacem in Terris* tratava da paz no mundo, referindo-se ao conflito ideológico entre a União Soviética e Estados Unidos, chamando a atenção para o respeito mútuo e cooperação entre os diferentes sistemas políticos e sociais. As idéias contidas nessa encíclica significaram, na América Latina, o direito de Cuba “à sua experiência social e política, uma denúncia à guerra fria e uma resposta à questão em que se debatiam os militantes leigos dos diferentes movimentos de



Ação Católica sobre a liceidade da colaboração, no terreno social, do político, da justiça, entre cristãos e movimentos históricos vindos de outros horizontes doutrinários e ideológicos.”⁸⁷ É interessante notar que, num primeiro momento a Igreja da América Latina, estimulada pelo Vaticano, procurou desarticular o pensamento de esquerda, seja mandando seus seminaristas para casas de formação construídas especificamente para eles em Roma, seja competindo com e antecipando-se aos agentes de esquerda nos trabalhos sociais. A grande diferença neste novo momento foi a abertura da mesma instituição ao diálogo e cooperação com “outros horizontes doutrinários e ideológicos”.

Medellín teve também influência de duas correntes surgidas durante o Vaticano II: aquela que preocupava-se em fazer o Concílio caminhar na direção das grandes Encíclicas Sociais e do que João XXIII desejava em relação ao Vaticano II; e aquela que comprometia-se com um novo conceito de Igreja, ou seja, a “Igreja dos Pobres.” Além disso, o período logo após o Concílio trouxe seu grau de influência através da encíclica *Populorum Progressio*, do Papa Paulo VI. Esta encíclica afirmava categoricamente que a paz dos povos passava necessariamente pelo desenvolvimento sócio-econômico, tema que estava no centro das lutas sociais da Igreja latino-americana do período.

Essas influências todas contribuíram para uma sensível diferença de mentalidade da Igreja da América Latina no que diz respeito aos países desenvolvidos em sua relação com os países subdesenvolvidos: enquanto anteriormente pensava-se na ajuda que os países ricos deviam dar aos países

⁸⁷ BEOZZO, J.O. op. cit. P.118



pobres, a partir da conferência de Medellín passou-se a pensar que os países subdesenvolvidos deviam por seus próprios esforços libertar-se da dominação e da exploração, muitas vezes impostas pelos países desenvolvidos, e que levavam ao subdesenvolvimento crônico: “Medellín vai operar uma sutil passagem de tom e de conteúdo ao deslocar o acento do desenvolvimento para a libertação, acrescentando à dimensão econômica e social uma nítida tomada de posição teológica e política.”⁸⁸

A Conferência de Medellín trouxe também diferenças no modo de agir da Igreja na América Latina. A instituição declarou-se a serviço do Homem e da Humanidade, colocando seu clero numa postura de doação à sociedade e de rejeição à postura hierática: “A partir de Medellín, se viu a Igreja buscando dessolidarizar-se do poder político e da classe dominante e procurando solidarizar-se mais e mais com os empobrecidos. É a mudança de lugar social.”⁸⁹ Igualmente importante foi a tomada de posição em relação à condição latino-americana, adotando-se uma visão da realidade partindo-se do interior da própria América Latina, abandonando-se uma visão eurocêntrica do continente.

Ao final da década de 1970, nove anos após a Conferência de Medellín, ocorre a III Conferência Geral do Episcopado Latino Americano, no México, na cidade de Puebla de Los Angeles, de 27 de janeiro a 13 de fevereiro de 1979. Esta conferência caracterizou-se por uma formalização e uma sistematização do pensamento iniciado em Medellín. Em termos comparativos, pode-se dizer que, enquanto em Medellín falava-se em “Igreja Pobre”, em Puebla a tônica era a “Igreja

⁸⁸ idem. P.119.

⁸⁹ PIRES, J. M. In BEOZZO, J. O. op.cit. p.186



dos Pobres”. Da mesma forma, enquanto em Medellín apelava-se para a reflexão sobre as dimensões sociais, culturais e políticas da América Latina, em Puebla a Igreja optou por colocar em prática seus novos conceitos em relação aos pobres na esfera cultural, econômica e principalmente política.

Pode-se dizer que, em linhas gerais, a Conferência de Medellín abriu novos horizontes, mas ainda dentro de um espírito de novidade e entusiasmo, dentro de um clima um tanto profético. Já a Conferência de Puebla preocupa-se em dar forma e rigor às idéias afluídas em Medellín, agindo de forma muito mais normativa. É dentro desse contexto que Puebla oficializa dentro do catolicismo latino-americano certas peculiaridades como as Comunidades Eclesiais de Base e a Teologia da Libertação .

4.2 - As Comunidades Eclesiais de Base

Dentro dessa opção pelos pobres feita pela Igreja na América Latina, torna-se importante a questão das Comunidades Eclesiais de Base. Conhecê-las auxilia a compreender muita coisa dentro do terreno da liturgia nesse período, uma vez que muito do que se criou dentro do âmbito dessas comunidades foi levado para um contexto mais amplo.

As Comunidades Eclesiais de Base – CEBs - são pequenos grupos organizados numa paróquia urbana ou rural, por iniciativa de leigos católicos, padres ou bispos. Sobre sua primeira aparição no Brasil, há pesquisadores que



afirmam que se deu em 1960 em Nísia Floresta, arquidiocese de Natal-RN, enquanto outros afirmam que ocorreu em Volta Redonda-RJ.

As CEBs são classificadas como comunidades porque são formadas por pessoas que pertencem à mesma Igreja e moram na mesma região; são eclesiais porque são consideradas núcleos básicos de fé e são fundamentadas por princípios da Igreja; e são de base porque são formadas por pessoas das classes populares. No caso urbano, as CEBs são formadas por donas-de-casa, operários, subempregados, aposentados e empregados dos setores de serviço; no caso rural são formadas por assalariados agrícolas, posseiros, pequenos proprietários, arrendatários e peões, existindo também comunidades formadas por indígenas. Segundo estimativas não-oficiais, havia no Brasil oitenta mil comunidades em 1981. Seus membros são pessoas de baixa remuneração salarial, moradoras das periferias urbanas (inclusive em favelas) ou pessoas que moram em pequenos sítios na zona rural ou ao redor de cidades que fornecem mão-de-obra para o trabalho agrícola. O nível de instrução dos participantes normalmente é baixo: “São (pessoas) semi-analfabetizadas: assinam o nome, decifram literalmente o código alfabético, mas nem sempre assimilam seu significado. Sabem ler, sem entender muito do que está escrito”.⁹⁰ Nas CEBs, principalmente nas da zona rural, a cultura popular é preservada nas celebrações religiosas, não raramente substituindo-se os símbolos litúrgicos tradicionais por objetos do dia-a-dia dos participantes:

“Numa celebração na Paraíba, o simbolismo da hóstia eucarística foi atualizado pela partilha do cuscuz, sem, porém,

⁹⁰ FREI BETTO. O que é Comunidade Eclesial de Base. São Paulo: Brasiliense, 1981. P. 19 (Primeiros Passos, 19).



substituí-la. Em Linhares, norte do Espírito Santo, a colheita do cacau foi comemorada pelas comunidades com uma celebração no decorrer da qual se cozinhou e partilhou o produto. Na prelazia de São Félix do Araguaia, os símbolos litúrgicos são instrumentos de trabalho dos pescadores e agricultores: rede, cuia, facão etc. É sempre maior e mais freqüente o número de cânticos litúrgicos elaborados pelos próprios membros das comunidades. São eles que preparam as novenas e as missas, as festas dos santos e os roteiros das celebrações, sempre ajudados pelo agente pastoral”.⁹¹

As CEBs são animadas por leigos, religiosas ou padres, denominados de agentes pastorais. No caso dos agentes pastorais leigos, há pessoas que deixam a família e a profissão para dedicarem-se exclusivamente ao trabalho com as CEBs, sendo assumidos financeiramente pelas dioceses quando estas têm condições de fazê-lo:

“Moram em bairros populares, ganham pouco mais que o salário mínimo, assumem o trabalho com o povo como o compromisso prioritário de sua vida. Não são eles que coordenam as comunidades, apenas assessoram, cuidando para que o próprio povo seja sujeito de sua história”.⁹²

As CEBs são encaradas como um espaço de manifestação para os excluídos da sociedade. Esse caráter era muito mais reforçado nos anos da repressão imposta pelo regime militar, sendo que nesse período muitos membros das CEBs foram perseguidos, presos, torturados e até assassinados. Esse fato não significa que os membros das comunidades possuíssem uma consciência política desenvolvida, mas antes foi uma consequência da conjuntura nacional, uma vez que os canais de

⁹¹ idem.

⁹² idem. P.18.

participação popular estavam bloqueados. Dessa forma, a Igreja surgiu e se firmou como espaço alternativo para a organização popular, pois as forças do governo não tinham formas de controle sobre a instituição.

As reuniões das CEBS acontecem nas próprias casas de seus membros ou em dependências das igrejas paroquiais. Seguem uma metodologia específica, conhecida por Ver, Julgar e Agir, segundo a qual a realidade é conhecida e trabalhada primeiramente através do discernimento dos problemas, passando para sua reflexão à luz de princípios evangélicos para finalmente buscar-se uma postura frente a eles, levando à ação. Normalmente, os membros das CEBs principiam suas reuniões falando de seus problemas cotidianos, incluindo também problemas de ordem profissional:

“Em geral são problemas domésticos (uma filha doente, um vizinho desalojado de seu terreno, o mutirão para erguer o barraco destruído pela chuva) e profissionais (a obrigação de fazer horas extras na fábrica, a organização do sindicato rural, o desemprego)”⁹³.

Após a exposição dos problemas, passa-se a julgá-los sob o seguinte ponto de vista: como Jesus agiria nessa situação? Como devemos agir? Essa etapa não raramente é auxiliada com a leitura de algum trecho do Novo Testamento, sobre o qual os participantes fazem seus comentários. A última etapa é o planejamento de uma ação:

“Dessa relação ação de Jesus – nossa ação, entra-se na terceira parte: o agir, o planejamento, a forma concreta de enfrentar o problema. Combina-se um mutirão para ajudar a

⁹³ idem. P. 29.



colher o feijão de um lavrador ameaçado de perder a produção, o abaixo-assinado no bairro para reivindicar água ou esgoto para as casas, a compra de alimentos no atacado a fim de evitar os altos preços do varejo”⁹⁴.

O trabalho com as parcelas populares da população, denominado de pastoral popular, trouxe uma nova consciência a respeito do saber popular para os animadores das CEBs. Em geral esses animadores são oriundos de outra realidade social, sejam eles integrantes do clero ou leigos provenientes da classe média. Em ambos os casos, percebeu-se a necessidade de respeitar o modo com que os setores populares apreendem a realidade, sem impor-lhes a visão da classe média que foi às escolas e conhece sociologia:

“A pastoral popular criou a exigência de ida ao povo. Não foi algo exclusivo dela. Certos grupos políticos e militantes independentes também assumiram a mesma linha de trabalho. Porém esses que, na Igreja, se tornaram animadores das comunidades populares – os agentes pastorais – puderam constatar, no contato com as classes populares, o quanto eram colonialistas (...). Julgávamos o povo pobre coitado, ignorante, enquanto éramos dotados de grandes virtudes acadêmicas, de diplomas e de luzes divinas. Pretendíamos ensinar para o povo aquilo que é ‘bom para o povo’.

Ora, a prática demonstrou que isso é um grande equívoco. Fomos desmascarados pelo próprio povo que, com seu silêncio, assistia ao papel ridículo que nós, agentes de classe média, representávamos. O povo está tão cansado de ser humilhado pelo ‘saber’ e o ‘poder’ da pequena burguesia que ele nem sequer critica. Finge que está aprendendo e até repete nosso vocabulário, uma espécie de dialeto pelo qual aferimos o nível de conscientização dos trabalhadores”⁹⁵

⁹⁴ Idem. P.30.

⁹⁵ idem. P 38-39.



No entanto, é reconhecida dentro do clero a existência de duas tendências no que concerne à orientação dada às CEBs: o populismo eclesial e o vanguardismo eclesial. Na primeira delas existe uma atitude de sacralizar o povo, aqui entendido como a parcela da população formada por pessoas de baixa renda e baixo nível de instrução, encarando-o como possuidor de uma consciência pura e livre de qualquer tipo de influência da ideologia dominante. Tal tendência postula que o povo é capaz de por si só emancipar-se de seu estado de pobreza, além de considerar desnecessária sua formação intelectual:

“Os agentes dessa tendência preferem ficar calados, ouvindo cada frase como preciosa peça da sabedoria do popular. Não questionam nem analisam a situação concreta em que o povo se encontra. Procuram viver como o povo vive, trabalhar como o povo trabalha e comprometem-se a dar somente os passos que o povo der.

De um intelectualismo exacerbado, esta tendência revela-se também no trabalho espontaneísta, sem planejamento e avaliação, feito de qualquer maneira, sem análise da realidade, sem clareza de objetivos, a não ser os universalmente genéricos”.⁹⁶

A outra tendência, a dos vanguardistas eclesiais, considera o povo como incapaz e ignorante, sendo apenas os agentes de pastoral capazes de conduzi-lo em suas reivindicações:

“Acredita essa tendência que nada tem a aprender com o povo, nem deve perder tempo respeitando a caminhada das comunidades. O importante é politizar o mais depressa possível as bases populares. Os vanguardistas, convencidos de que a ‘ciência’ que liberta se elabora fora do povo para ser depois nele introjetada

⁹⁶ Idem. P.41-42.



como quem aplica uma injeção, acreditam mais nas próprias idéias que na prática testada e avaliada em comunidade”⁹⁷

De um modo geral, pode-se afirmar que as Comunidades Eclesiais de Base foram consideradas modelo de Igreja, sendo que os elementos que as caracterizam foram transplantados para as comunidades católicas em geral, independentemente de sua localização geográfica e situação sócio-cultural. Tal fato iria produzir mudanças significativas no catolicismo brasileiro, especialmente no campo da liturgia, produzindo por sua vez sensíveis alterações na música, seja na sua concepção quanto na sua execução.

4.3 - A Teologia da Libertação e a liturgia

A Teologia da Libertação foi concebida pelo teólogo peruano Gustavo Gutierrez e apareceu pela primeira vez como discussão sistemática em 1971. Trata-se de uma teologia construída a partir da realidade do pobre e de sua busca de libertação dos mecanismos opressores impostos por uma lógica produtiva, que objetiva primordialmente o lucro. A situação histórica da América Latina como continente explorado por nações economicamente poderosas, desde os tempos coloniais, possuidor de um cristianismo importado do ocidente, com graves problemas de subdesenvolvimento e desigualdades sociais, regimes políticos repressivos e dependente economicamente dos Estados Unidos, em muito influenciou o surgimento da Teologia da Libertação. A época de surgimento dessa

⁹⁷ Idem. P. 44

corrente teológica, ou seja, o final da década de 60, é por si só um dado significativo, já que foi nesse período que surgiram em diferentes setores da sociedade muitos questionamentos sobre a relação entre países ricos e países pobres, questionamentos esses que tiveram como pano de fundo a Guerra Fria, a existência do comunismo real no Leste Europeu e o movimento da contracultura. Em outras palavras, havia todo um ambiente propício para que a Teologia da Libertação surgisse.

J.L. Segundo afirma que, durante seu desenvolvimento, a Teologia da Libertação assumiu duas formas diferentes: uma primeira tida como elitista e difundida nos meios universitários; uma outra desenvolvida entre o povo pobre e a partir dele, preocupada com a revalorização da cultura e da religião populares. A Teologia da Libertação rapidamente saiu da América Latina para ser adotada por outros países do Terceiro Mundo, na Ásia e na África. Também foi adotada pelas minorias do ocidente, como os negros norte americanos e as promotoras do movimento feminista.

A Teologia da Libertação não vem a ser um exercício de abstração acadêmica que teria como alvo o não crente a ser convertido, mas antes baseia-se no fato de que existem massas oprimidas que constituem um povo crente, buscando a passagem de sua condição de não pessoas para condições de vida mais dignas e humanas. É nesse sentido que ela vem a se chocar em vários pontos com a teologia européia, pois assume que esta foi elaborada a partir de um universo muito diferente daquele existente na América Latina, considerando-a elitista e acadêmica.



São três as mediações ou etapas utilizadas pela Teologia da Libertação na construção do processo teológico, a saber: mediação sócio-analítica ou histórico-analítica, mediação hermenêutica e a mediação prática. Essa metodologia é herança da Juventude Universitária Católica (JUC), uma das integrantes da antiga Ação Católica, tendo sido difundida popularmente como método do Ver, Julgar e Agir.

A mediação sócio-analítica consiste em procurar as causas da situação de opressão vivida pelos pobres, sendo considerada uma etapa indispensável. Explica que a pobreza é o produto histórico e social resultante da exploração de um sistema sócio-econômico, privilegiando uma classe em detrimento de outra. Tal fato só pode ser superado através da substituição do sistema sócio-econômico atual por um outro ou, em outras palavras, modificando-se profundamente as bases do sistema econômico e social. Dessa forma, pode-se questionar se a análise social feita pela Teologia da Libertação é semelhante à análise marxista ou difere dela. Os teólogos da libertação dizem não se identificarem exclusivamente com a teoria marxista ou que endossam o materialismo dialético, mas afirmam que usam a análise marxista como um instrumento capaz de explicar as causas estruturais da pobreza. Isso gera tensão, uma vez que em sua análise dão importância ao fator econômico, prestam atenção à luta de classes e ao poder mistificador das ideologias (incluindo a religiosa), ao mesmo tempo que pretendem manter-se críticos à ideologia atéia e materialista do marxismo. O resultado é um equilíbrio instável entre a adoção da análise marxista e a recusa de sua ideologia.

A segunda mediação ou etapa consiste em, uma vez identificadas as causas da opressão, confrontá-las com os escritos bíblicos. Assim, essa etapa assume um



caráter formalmente teológico, propondo uma nova maneira de leitura da Bíblia, isto é, a partir de uma situação vivida de opressão. Tal leitura é baseada nos grandes temas do Antigo e do Novo Testamento que lhe são adequados: Deus libertador do povo oprimido, os direitos dos pobres e as exigências da justiça nos profetas, o anúncio de um mundo novo, o reino de Deus para os pobres e a ação libertadora de Jesus e seu aspecto político. A interpretação dessa leitura diz respeito à manifestação contínua de Deus na História, manifestando-se ainda hoje nas lutas pela libertação de cada povo. Dessa forma, considera-se que interpretar as Escrituras não é tão importante quanto interpretar a vida segundo as Escrituras.

Por fim, a terceira mediação diz respeito ao engajamento pessoal em prol das mudanças, ou seja, a Teologia da Libertação parte da prática, e a ela retorna e reconduz. Visa resultados tangíveis, não só no que diz respeito à conversão, mas também no que diz respeito às mudanças estruturais. Clodovis e Leonardo Boff afirmam que a fé tem de ser, antes de tudo, um fato político. Dessa forma a Teologia da Libertação conduz à ação pastoral em prol da justiça, da conversão e da transformação da sociedade, privilegiando os métodos de ação não violentos.

A maioria do clero latino-americano aceitou a Teologia da Libertação, motivo pelo qual passou a ser também conhecida como “Teologia Latino-Americana”. Possui várias considerações, como espiritualidade, releitura das Escrituras, releitura da teologia, análise da realidade, releitura da História e epistemologia. No entanto, todas as considerações têm como ponto de partida “a realidade social de extrema miséria das classes oprimidas, e todas têm a mesma



meta que é a libertação dos oprimidos”⁹⁸. Assim, a Teologia da Libertação reflete “sobre a realidade de opressão vivida pelo povo e sobre o processo de transformação desencadeado pela organização e pelas lutas do povo pobre juntamente com todos aqueles que se fazem solidários com eles”⁹⁹.

Uma vez que a América Latina foi pensada como um continente com características peculiares, ficou evidente a necessidade de adaptar-se a liturgia romana à realidade latino-americana, tendo como suporte a Teologia da Libertação. Essa necessidade tornava-se mais premente ainda quando comparava-se o modelo antigo de Igreja com a nova práxis eclesial que vinha-se tentando instaurar no continente. A liturgia do modelo antigo de Igreja era fechada em si mesma, sem ligações com o cotidiano e caracterizada pelo “fixismo, pelo ritualismo, pelo clericalismo, pela distância da vida e da cultura dos pobres, pelo sacramentalismo, pelo individualismo...”¹⁰⁰. Desse modo, considerou-se que a liturgia praticada na América Latina deveria partir da realidade de opressão vivida pelos pobres, tendo como interlocutor o povo oprimido e explorado, sendo que seu objetivo deveria estar vinculado à libertação dos pobres.

Dentro desses parâmetros, leva-se em conta que o liturgista deve decidir “a partir de onde, de quem e para quem irá fazer ciência litúrgica (sic). Sua ciência dirá respeito: a que situação social e eclesial, em função de que causa política, do interesse de que classe?”¹⁰¹. Segundo a ótica da Teologia da Libertação, um

⁹⁸ BOFF, L. e BOFF, C. Teologia da Libertação no Debate Atual. Petrópolis: Vozes, 1985. In BUYST, I. *Como Estudar Liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1979. P.77

⁹⁹ BUYST, I. Op. cit. P. 77

¹⁰⁰ idem. P. 58

¹⁰¹ idem. P.86.

cuidado especial deve ser tomado com o tipo de discurso usado pelos liturgistas, pois de acordo com suas origens sociais e da posição social de onde fala, o liturgista pode acabar querendo impor suas conclusões como únicas e válidas universalmente:

“(...) alguém poderá defender o uso do tratamento ‘vós’ no lecionário litúrgico para todo o Brasil porque seu interlocutor é a classe média alta, ou uma elite intelectual e porque considera que não se deve ‘rebaixar’ a liturgia para que as outras classes sociais possam participar. Não percebe ou prefere não levar em conta a cultura da maioria da população para quem o tratamento na segunda pessoa do plural dificulta a compreensão e cria distância. Defende sua posição como válida para todos, sem revelar qual é o interlocutor que está, de fato, determinando sua posição”¹⁰²

A liturgia praticada segundo a ótica da Teologia da Libertação tem como características a descentralização dos locais de celebração, a participação ativa de todos, a desformalização, a diversificação dos trabalhos assumidos pelas comunidades e a valorização da cultura popular.¹⁰³

Em relação à descentralização dos locais de celebração, pode-se encontrar celebrações litúrgicas em qualquer lugar que as possibilite, não mais necessariamente em templos construídos exclusivamente para isso. Assim, “celebra-se nas casas, em praças públicas, na rua, debaixo de uma árvore ou de uma ponte, na praia, numa capela rural, num acampamento dos sem-terra, junto a um córrego, num salão-capela, numa igrejinha”. Opta-se também nesse tipo de liturgia por um informalismo nas celebrações, procurando estabelecer uma comunicação de

¹⁰² ibidem.

¹⁰³ idem. P. 61.

modo informal entre todos aqueles que participam dos rituais, como num ambiente doméstico:

“As pessoas sentem-se mais à vontade para falar e dar opinião. Sabem que ninguém irá reparar no chinelo de dedo, nem na roupa surrada. Nas igrejas ‘do centro’, muitas vezes os pobres são hostilizados ou marginalizados, sutil ou abertamente. E o estilo formal, elitista, mantendo as pessoas à distância, é uma maneira de marginalizar o pobre”¹⁰⁴.

A diversificação dos trabalhos assumidos pelas comunidades diz respeito ao fato de várias pessoas poderem, dentro da liturgia, exercer vários papéis, sem haver, necessariamente, a presença de um ministro ordenado: celebrações dominicais da Palavra (celebrações que diferem da missa, por não ter a presença de um padre. Trata-se de leituras públicas de textos bíblicos, com posterior reflexão), distribuição da eucaristia aos doentes, celebração de batizados e celebrações ligadas à religiosidade popular. “Geralmente, os serviços são assumidos em equipe, colegialmente. Quanto mais pessoas atuando, melhor. Há equipes de acolhimento, animadores ou comentaristas, leitores, cantores, instrumentistas, animadores do canto, gente encarregada da limpeza e ornamentação do local”¹⁰⁵.

Pelo fato de as celebrações serem preparadas pelos próprios componentes das comunidades, as liturgias nelas celebradas vão assumindo um caráter cada vez mais popular, seja no linguajar, na maneira de tocar, de cantar ou de enfeitar o ambiente. Dessa forma, a cultura popular tem sido acolhida e valorizada nas

¹⁰⁴ idem. P. 63

¹⁰⁵ ibidem.



celebrações, surgindo manifestações musicais denominadas de “canções da caminhada”. Os textos de tais canções refletiam o espírito de luta das CEBs, sendo que sua ligação com a idéia de caminhada relaciona-se com a idéia de que a vivência dessas comunidades constituía uma jornada na direção de uma libertação integral das opressões. Segue um texto dessas canções como exemplo:

A fé está no pé, meu irmão!
A fé está no pé, minha irmã!
É o Deus da caminhada, irmãos
Que sustenta a nossa fé!

1) O Deus da nossa fé é um Deus de caminhada,
Que chama Abraão e manda por o pé na estrada
O certo é que a Palavra se faz caminho e ação
E age na história gerando a libertação!

2) Vendo o sofrimento de seu povo no Egito,
Ouvindo atentamente o desespero do seu grito,
Revela-se a Moisés e manda o povo libertar
Pois ele tem direito à vida nova conquistar!

3) O Verbo se fez carne em Jesus de Nazaré
É Deus que se faz gente assim como a gente é
No jeito de viver Jesus vai tomar partido,
Mostrando que seu Reino é do pobre e do oprimido!

4) Alguns não aceitaram um Deus pobre e despojado
No alto da cruz Jesus fora pendurado
E quando parecia que a vitória era da morte,
Deus o ressuscitou, mudando assim a nossa sorte!

5) O Espírito de Deus forjador da nossa história,
Garante no presente a certeza da vitória.
E mostra que este povo desta América sofrida
Exige uma Igreja com ele comprometida!

O texto traz várias idéias e conceitos bastante típicos da Teologia da Libertação. A associação entre fé e caminhada é fortemente presente, estando esses

conceitos relacionados com a idéia de ação e conseqüente libertação. Está explícita ainda a idéia de que Deus ouve os apelos de libertação do povo através de seu sofrimento e desespero, bem como que Cristo, tendo se tornado humano através da encarnação, opta por lutar pelos pobres. Esse trecho, presente no verso três, é interessante porque sugere que o partidário de Cristo (é significativo o emprego da frase “Jesus vai tomar partido”) é possível de ser imitado, uma vez que Ele havia se tornado também “gente assim como a gente é”. Pela natureza dos termos empregados, é possível que essa construção possa ter ainda certa conotação política. A conclusão do texto é feita pela sugestão de que a opção pelos pobres é incômoda à sociedade, gerando perseguição e de que a América Latina aguarda sua libertação com fé e esperança.

Percebe-se com clareza que o texto é bastante explícito e direto, cuja maior ousadia poética está no emprego de rimas no esquema AABB. Não há subjetividades e menções associativas, pois privilegia-se a comunicação clara e objetiva das idéias, uma vez que havia uma luta a ser realizada.

São essas as marcas impressas pela Teologia da Libertação sobre a liturgia. Embora colocadas de maneira sucinta, descrevem a forma que as celebrações assumiram na Igreja no Brasil de um modo geral. Tais imagens possibilitam refletir sobre como a linguagem musical litúrgica veio a ser concebida principalmente a partir de 1970, com características que perduraram também na década de 80.

Seguem dois exemplos musicais, dados pelas figuras cinco e seis, típicos da época em que a Teologia da Libertação estava no auge:



Ambos os exemplos fazem parte da missa *Celebração da Esperança*, composta conjuntamente em 1971 por Pe. Antônio Haddad (sem referência de data), Elonir Rosa (sem referência de data) e José Natal dos Santos (sem referência de data). Os textos são de Pe. Antônio Haddad e Áurea Cândida Sigrist (sem referência de data). O registro em partitura encontra-se num encarte da gravação em vinil realizada pela Sono-Viso do Brasil. Nessa nova fase da música católica brasileira as harmonizações para órgão ou harmônio cederam lugar a cifras para violão, sendo impressa apenas a linha melódica do canto. As duas peças possuem ritmo harmônico lento, sendo que o *Glória* baseia-se nos acordes de I, III e V e o *Canto de Meditação* nos acordes de I, V e VI. O *Glória* inicia-se no acorde de III grau, relativa maior da tonalidade estabelecida, o que acaba gerando dúvidas ao ouvinte quanto à tonalidade já no primeiro compasso. Os acordes aparecem na posição fundamental, havendo sétimas apenas no V grau. Comparativamente aos outros exemplos dados, há um menor número de acordes empregados, bem como não se usa suas inversões. Esses fatos constituem uma simplificação da harmonia, o que denota que estas peças foram concebidas levando-se em conta intérpretes que não teriam um preparo técnico para execução de encadeamentos harmônicos mais elaborados.

A tessitura do *Glória* é de uma oitava (si² – si³) e a do *Canto de Meditação* é de uma nona (lá² – si³). Perceba-se aqui que os dois cânticos fazem uso de regiões graves das escalas, sendo isso também uma simplificação, uma vez que pode-se ter considerado que entoar os cânticos em regiões mais graves seria mais fácil para as comunidades. O uso de tessituras graves torna-se uma tendência a



partir da década de 1970, o que proporciona que as assembleias católicas desacostumem-se a usar registros médios em seus cânticos. Ambas as melodias possuem muitas notas repetidas e preponderantemente graus conjuntos, o que facilitaria o aprendizado e a memorização. O único intervalo que ocorre no *Glória* é a terça, sendo que no *Canto de Meditação* ocorrem terça, quarta e quinta. Cada intervalo ocorre somente uma vez durante a melodia, sendo intercalados por trechos mais longos de notas repetidas e graus conjuntos. Essa característica é um elemento facilitador do aprendizado da música por audição. Em ambos os casos não há uma estruturação da melodia em partes claramente distintas.

O *Glória* possui métrica binária composta, provavelmente pela necessidade de se possuir mais notas a fim de que o texto longo caiba na melodia. O *Canto de Meditação* possui métrica quaternária simples, empregando semínimas e colcheias.

As tonalidades são mi m para o *Glória* (que não é clara no primeiro compasso, como já referido) e si m para o *Canto de Meditação*. Não há modulações em ambos os casos, pois modular significaria complicar.

O texto do *Glória* é uma referência à Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Essa menção é apresentada sucintamente, mas numa perspectiva da Teologia da Libertação: observe-se a relação entre Cristo e libertação da escravidão, Deus e vida de ação, Pai e povo, Senhor e história. Já o texto do *Canto de Meditação* é uma referência explícita à música de Geraldo Vandré – *Pra não dizer que não falei de flores* – um dos ícones da resistência à ditadura militar na década de 1970. Essa música era tabu na época e esse canto pastoral consegue referendar-se a ela de maneira a não comprometer-se. Provavelmente mais um dos

mecanismos de protesto velado, comuns à época do regime. O restante do texto usa ainda referências evangélicas, sempre na ótica da Teologia da Libertação.

3- GLÓRIA

Glô-ria ao Se-nhor da his-tô-ria! Glô-ria ao

Pai que con-duz o seu po-vo prá li-ber-ta-ção!

2. Glória a CRISTO que tira o Seu Povo da escravidão!

3. Glória ao DEUS que nutre o Seu Povo na vida de ação!

4- CANTO DE MEDITAÇÃO

1. Ca-mi-nham-do e seguindo a canção Vi-vamos a ver-da-de na uni-

da-de! Pois um di-a o Cris-to fa-lou: li-ber-

da-de por causa da ver-dade va-mos

Vamos todos em busca do Amor!
Do Amor que será nossa alegria!
Pois um dia o Cristo falou:
- "Amai-vos uns aos outros, cada dia!"

Se a justiça norteia tua ação,
Ao reino de Deus chegarás.
Pois um dia o Cristo falou:
- "Felizes os que lutam pela paz!"

(FIGURAS 5 e 6 – Glória e Canto de Meditação)

4.4 - A Música Litúrgica nos anos 70 e 80

Considerando o quanto a Igreja na América Latina e no Brasil preocupou-se com as questões de ordem social e levando em conta tudo o que foi dito até aqui sobre as Comunidades Eclesiais de Base e sobre a Teologia da Libertação, torna-se mais claro o procedimento da Igreja no Brasil em relação à liturgia, uma vez que os elementos constituintes do ritual (música, símbolos, gestos) estão diretamente relacionados com a idéia de cultura. Assim, se o pobre ocupava o lugar central no pensamento da Igreja, tornava-se natural o procedimento de adaptar toda a linguagem litúrgica da instituição a uma linguagem que pudesse ser compreensível para o pobre, sendo que aquilo que havia sido experimentado nas CEBs fora generalizado e transportado para outros ambientes. Segue um exemplo de música oriunda das CEBs na década de 1980, dado pela figura sete, retirado da apostila de partituras do VII Encontro de Canto Pastoral e Liturgia, ocorrido na Capela Madre Paulina, bairro Ipiranga, São Paulo, de dois a quatro de junho de 1995.

Texto e música são de autoria de Zé Vicente (sem referência de data), músico ligado às CEBs e cuja produção surgiu nesse contexto. A harmonia é baseada predominantemente nos acordes de I, IV e V, com poucas ocorrências de outras funções harmônicas, tais como os acordes de II e VI. Os acordes estão todos na sua fundamental, sendo que a sétima ocorre apenas no acorde de dominante. Há uma ocorrência de nona na dominante que, por não estar cifrado, infere-se que não tenha sido intencional, surgindo por força da movimentação da linha melódica. O ritmo harmônico é moderado. Trata-se então de uma harmonia mais simples, que



possibilita que muitos músicos, independentemente de seu grau de instrução musical, possam executar facilmente.

A tessitura da melodia é de uma nona (si² – do⁴), dentro de um registro grave, com presença de várias notas repetidas. Os graus conjuntos não são muito freqüentes, havendo maior ocorrência de intervalos tais como terça, quarta e sexta. É possível reconhecer-se quatro partes distintas na peça: a primeira contendo um refrão laudatório, duas intermediárias contendo o texto propriamente dito e a última, de caráter laudatório.

A pulsação é binária, com presença constante de figuras pontuadas, além de contratempos e de síncope, conferindo caráter de samba, estilo musical de grande penetração nas camadas populares. O emprego de vários intervalos, melodia de quatro partes diferentes e ritmo mais movimentado podem causar dificuldades para o aprendizado e memorização do cântico, fato que pode ser contraditório com as orientações dadas aos compositores, no sentido de comporem melodias fáceis de serem assimiladas. No entanto, sendo um cântico de origem popular e de apelo popular, é provável que este fato tenha sido relevado.

A tonalidade está estabelecida em Mi M, não havendo modulações. O texto está na linha da Teologia da Libertação, com um caráter um tanto belicoso (cf. com *Ele quebra a força do tirano e garante a vitória da união; É o braço erguido para a luta e vamos lutar*). Observe-se as palavras: libertação – oprimido – tirano – união – vitória – conquistando.



A glória de Deus
Zé Vicente

14

118

(6)

E I *V_B*

O-lha a glória de Deus bri - lhan - do; A - le - lu -

V₇ B⁷ *lu- 9* *E I* *Cim V*

ia! O - lha a glória de Deus bri - lhan - do A - lu -

I E *2. I E*

ia! O-lha a glória de ia!

E I *V* *I*

nosso Deus é o ar - tis - ta do u - ni - ver - so

A IV *Cim V* *Fim II*

É a fonte da luz, do ar, da cor

B V

É o som é a mú - si - ca é a dan - ça

E I *A IV* *V* *E I*

É o mar, jan - ga - del - ro e pes - ca - dor -

A IV *E I* *B V*

É o se - io ma - ter - no sem - pre fér - til, é be

B⁷ V₇ *E I* *Cim V*

le - za é pu - re - za é ca - lor! A - le - lu -

E I *Cim V* *E I*

ia! A - le - lu - ia! Va - mos cri -

B V *Fim II* *B⁷ V₇* *E I*

ar que é pra gló - ria de Deus bri - lhar.

2) Nosso Deus é caminho e caminhada/ Do seu povo para a libertação
 Onde quer que esteja um oprimido/ É Javé que promove a redenção
 Ele quebra a força do tirano/ E garante a vitória da união!
 Aleluia! Aleluia! Vamos lutar/ Que é pra glória de Deus brilhar!

3) Nosso Deus é a voz que se levanta/ É o canto, o gemido e o clamor
 É o braço erguido para luta/ É o abraço em nome do amor
 É o pé conquistando novo espaço/ É a terra, é o fruto, é a flor!
 Aleluia! Aleluia! Vamos amar/ Que é pra glória de Deus brilhar!

4) Nosso Deus está brilhando noite e dia/ Pelos campos e praças do país
 É presença na voz da meninada/ Que convoca um futuro mais feliz.
 É a infinita razão de plena vida/ Todo povo cantando hoje bendiz!
 Aleluia! Aleluia! Vamos cantar/ Que é pra glória de Deus brilhar.

(FIGURA 7 – *A Glória de Deus*)

Foi inevitável o choque entre o que era considerado “cultura burguesa”, que passou a ser combatida, e “cultura do povo”, que passou a ser valorizada. Esse confronto parece não ter sido considerado nos documentos eclesiais relativos à música e liturgia. No entanto, há testemunhos informais e verbais de pessoas que têm atuado dentro da instituição na área da música apontando para um certo mal estar quanto à essa questão. Esse acirramento de ânimos dizia respeito principalmente a certas formas de manifestação musical, como a presença de coros e o uso do órgão: mesmo já sendo considerados anacrônicos dentro do contexto litúrgico pós-conciliar, surgia ainda a pecha de serem anti-populares e ofensivos à cultura do povo. Tal forma de pensamento grassou tanto entre as novas gerações de clérigos quanto entre aqueles que compunham as equipes de liturgia das comunidades, perdurando ainda muito tempo depois de suas primeiras manifestações nos anos 70. Num volume de uma série de estudos da CNBB, editado em 1976, diz-se sobre o órgão:

“É um instrumento eminentemente culto e aristocrático e pouco popular; se bem que o órgão eletrônico vai tomando conta da música da jovem guarda (...). Se a liturgia deve nascer, como que espontaneamente da comunidade concreta, o uso indiscriminado do órgão pode ser um ‘problema litúrgico’, onde não há uma cultura organística viva, como no caso do Brasil”¹⁰⁶.

O autor desta dissertação, organista, por mais de uma vez deparou-se com situações nas quais foi questionado sobre a validade de sua atuação nas comunidades, sob o pretexto de ser o órgão instrumento burguês e anti-popular. Em sua última experiência, já nos anos 90, regendo durante cinco anos um coro litúrgico que existiu por 57 anos, formado em sua maioria por pessoas de origem humilde e que, apesar de observar as diretrizes dadas pela CNBB em relação ao canto coral na liturgia pós-conciliar e incluindo canto pastoral em seu repertório, o autor foi acusado pelos membros das equipes de liturgia da comunidade onde atuava de estar desrespeitando os princípios estabelecidos pelas conferências de Medellín e Puebla. Ainda o autor, em uma recente viagem ao interior do México, teve conhecimento da história de um padre músico, que costumava organizar corais mistos e fundar escolas de música pelas paróquias onde passava. Tal fato desgostava ao bispo local, que achava que isso era anti-litúrgico e era contra a cultura dos pobres e simples, que deveriam se expressar liturgicamente segundo seus próprios meios e linguagens. O bispo procurava então transferir o padre para comunidades cada vez mais carentes e isoladas, crendo que o padre teria desse modo cada vez menos condições de formar seus coros e escolas. No entanto o padre, teimoso e muito bem relacionado com as pessoas pobres e simples,

¹⁰⁶ WEBER, J. Estudos sobre os cantos da Missa. São Paulo: Paulinas, 1976 (Estudos da CNBB, 12). P200.



continuou a ensinar música e a formar coros por onde passava. Continuou a ser isolado pelo bispo, apesar de seus antigos paroquianos gostarem dele e de cantar em seus coros, bem como vários jovens pobres terem conseguido empregos como músicos graças às escolas do padre.

Ainda em relação ao órgão, parece que a década de 70 foi o período em que maior desinteresse ocorreu pelo instrumento no catolicismo brasileiro. Somado às idéias correntes na época, havia o fato de muitos órgãos estarem instalados longe das assembléias: “Nas igrejas antigas (...) façam-se as adaptações necessárias conforme o espírito da liturgia renovada. Os antigos coros¹⁰⁷, com sua sacada com o órgão, separada da assembléia e sem comunicação vital com ela, devem ficar vazios”¹⁰⁸.

O pensamento nascido em Medellín estruturou uma linha de ação em relação à liturgia e às coisas que lhe dizem respeito, como a música. Dessa forma, a atividade composicional para o ritual da missa privilegiou os textos cuja temática tratava da questão social. Tal preocupação foi tão forte que, em 1976, a CNBB declarou, em um estudo sobre música litúrgica:

“Pelo documento de Medellín: os textos levem em conta a dimensão social e comunitária do cristianismo, formando homens comprometidos na construção de um mundo de paz (...), pois na hora atual de nossa América Latina, como em todos os tempos, a celebração litúrgica coroa e comporta um compromisso com a realidade humana, com o desenvolvimento e com a promoção, precisamente porque toda a criação está inserida no desígnio salvador que abrange a totalidade do homem. Coisa difícil, mas indispensável, será equilibrar o cunho contemplativo que os textos devem ter, com a mensagem de engajamento que devem

¹⁰⁷ *Coro* era o nome popularmente dado às galerias nas igrejas (N. A.).

¹⁰⁸ WEBER, J. Op. cit. P203.



transmitir. Não são admissíveis textos alienados da realidade da vida, nem tampouco textos que instrumentalizem a celebração litúrgica para veicular uma ideologia.”¹⁰⁹

Note-se o cuidado em evitar-se a propagação de ideologias, uma vez que grupos comprometidos em causas políticas vinham desde a década de 1960 atuando no interior da Igreja através da Ação Católica. A hierarquia adotou uma postura de crítica frente à realidade sócio-político-econômica brasileira, mas evitava associar-se, pelo menos oficialmente, a qualquer corrente ideológica. Em relação a isso, o teólogo Clodovis Boff afirmou, num artigo de 1979 publicado na Revista Eclesiástica Brasileira, que a Igreja deve engajar-se politicamente como consequência da evangelização, sendo o fazer política um ato implícito na fé em Jesus Cristo. Dessa forma cria-se uma cultura cristã, mas Boff reconhece que o engajamento não é uma peculiaridade dos cristãos, pois mesmo aqueles que não professam a fé cristã podem agir com boas intenções num contexto político. Clodovis Boff contrapõe duas modalidades de cristianismo: o da justificação pela fé e o engajado. O primeiro tipo é aquele que renega a ordem atual do mundo, refugiando-se no passado; o segundo é aquele que aceita a realidade e nela se insere, concentrando-se na prática e não no saber. Assim, uma vez que a idéia de ideologia está vinculada à idéia de cultura, poder-se-ia então falar em ideologias cristãs. Duas músicas da Campanha da Fraternidade de 1987 ilustram bem esse espírito, conforme mostram as figuras oito e nove.

¹⁰⁹ CNBB. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1976. P.18



CANTO DE COMUNHÃO

L: Enélio Naider Filho
M: Cireneu Kuhn SVD

1. Do a-bis-mo pro-fun-do, dos be-cos e ru-as, das gran-des fa-velas, de
so-nhos e dor, dos tris-tes cor-ti-ços: das noi-tes de fri-o, do
chão das cal-ça-das, cla-ma-mos, Se-nhor, cla-ma-mos, Se-nhor:
Refrão: Que a Eu-caris-ti-a a-pres-se o di-a, por nós es-pe-ra-do: de ir-
mãos li-ber-ta-dos, de to-dá in-jus-ti-ça, de to-do pe-ca-do.
Que a to-do pe-ca-do.

- | | | |
|---|--|---|
| 1. Do abismo profundo,
dos becos e ruas,
das grandes favelas,
de sonhos e dor,
dos tristes cortiços;
das noites de frio,
do chão das calçadas,
clamamos, Senhor: (bis) | 2. Da fome forçada,
da vida negada,
na morte apressada,
cruel desamor;
das grandes manchetes,
de olhos vendados,
menores pisados,
clamamos, Senhor: (bis) | da droga o pavor;
sem ter um futuro
de amor e sentido,
com medo da guerra,
clamamos, Senhor: (bis) |
| R. Que a Eucaristia/apresse o dia,
por nós esperado;
de irmãos libertados,
de toda injustiça,
de todo pecado. | 3. Das noites escuras
de horríveis cadeias,
de loucas torturas, | 4. Por fraternidade
que faz povo-irmão,
nos dá vida nova
e um mundo de amor;
abrindo às crianças
caminhos de luz,
de fé e esperança,
clamamos, Senhor: (bis) |

(FIGURA 8 – Canto de Comunhão da CF de 1987)

8 HINO DA LIBERTAÇÃO DO MENOR

L: José Marques da Silva
M: José Luiz Rizzieri

1.: O Se- nhor, quan- tos me- no- res Sem a- tri- go, sem es- co- la, Nas ci-
da- des ex- plo- ra- dos, só res- tou pe- dir es- mo- la. E a- lém de mal nu-
tridos Pas- sam mal, chei- ran- do co- la, E- xi- gin- do no- vo ru- mo O a-
mor e u- ma bo- la. Refrão: Ó Se- nhor, dai- nos a gra- ça de cri-
ar mun- do me- lhor, com a- mor e com jus- ti- ça, li- ber- tar o ir- mão me-
nor! Ó Se- - nor!

1. Ó Senhor, quantos menores:
Sem abrigo, sem escola,
Nas cidades explorados,
Só restou pedir esmola,
E além de mal nutridos,
Passam mal, cheirando cola,
Exigindo novo rumo
O amor e uma bola.

R. Ó Senhor, dai-nos a graça
de criar mundo melhor,
com amor e com justiça,
libertar o irmão menor!

2. Ó Senhor, quantas crianças,
Entretendo a violência,
Vagando abandonadas,
Sem nenhuma providência!
Do seu meio afastadas,
Amargando a indigência,
Onde a vida nada vale,
Num sistema em decadência.

3. Ó Senhor, quantos menores
Trabalhando nos mercados,
Embrulhando nossas compras
E os produtos enlatados!

Limpadores de automóveis,
Lá, na praça, estacionados,
Onde brilha a miséria,
Nos sapatos engraxados!

4. Ó Senhor, quantos irmãos,
Que, por nós discriminados,
Não têm chance de viver,
A sofrer são condenados!
Quando o dia vai nascer
Para os marginalizados,
Em que eles da injustiça
E do mal são libertados?

(FIGURA 9 – Hino da Libertação do Menor, CF 1987)

O registro em partituras de ambos os exemplos foi impresso no encarte que acompanhava o mini disco em vinil com as músicas da campanha gravadas pelas Edições Paulinas.

O texto do *Canto de Comunhão* é de Enédio Naider Filho (sem referência de data) e a música de Cirineu Kuhn (sem referência de data), religioso da Congregação do Verbo Divino. O ritmo harmônico é moderado. Os acordes de maior ocorrência são I, IV e V, embora o acorde de tônica se reveze bastante com sua relativa maior, o III grau. Os acordes de VI e VII também aparecem, mas em menor proporção. Diferentemente do que parece ser uma tendência da harmonização dos cantos pastorais mais recentes, esse exemplo emprega inversão de acorde, no caso a segunda inversão do acorde de subdominante com sétima. Aliás, a sétima ocorrendo em outros acordes que não a dominante parece ser outro elemento mais raro de ocorrer nos cantos pastorais mais novos. Esse tipo de harmonização pode estar relacionada com o fato de o compositor possivelmente possuir mais informações musicais, o que não seria difícil, dado que ele é membro de uma ordem religiosa.

A tessitura da melodia é de uma nona (si² – do⁴), dentro de um registro mais grave, havendo uso de notas repetidas e emprego dos intervalos de terça e quarta. Esses dados confirmam a tendência dos cânticos do período, compostos de maneira a facilitar sua execução por parte da assembléia cantante. Presença de duas partes melódicas distintas, sendo que a primeira parte comporta as estrofes do texto e a segunda, o refrão.

O ritmo é binário, com uso de contratempo. As figuras mais empregadas são semínima e colcheia. A tonalidade é bem definida em si m, sem modulações, permanecendo nas regiões graves da escala. Mais uma vez esses elementos atestam a busca de facilitações dentro da música.



O texto tem cunho fortemente social, com referência bastante explícita à problemática do menor abandonado.

O *Hino da Libertação do Menor* tem o texto de autoria de José Marques da Silva (sem referência de data) e música de José Luiz Rizzieri (sem referência de data). Sua estrutura tem as mesmas características de simplicidade dos cânticos do período. A harmonia é baseada em I, IV e V, sendo que o único acorde que aparece fora disso é o acorde de VI. O ritmo harmônico é moderado.

A tessitura é de uma oitava (do3 – do4), sendo que a melodia faz uso de muitas notas repetidas, com predominância de graus conjuntos. Ocorrem intervalos de terça, quinta, sexta e oitava. Presença de parte A e B.

O ritmo é binário, baseado no uso quase exclusivo de figuras pontuadas. A tonalidade é dó m na parte A, modulando para Do M na parte B.

O texto tem forte cunho social, de caráter didático - pedagógico e algo sentimental.

Nesse período, a orientação em relação à música em si era no sentido de se cultivar as formas que mais exprimissem a índole de uma determinada cultura, para que a fé dos crentes melhor pudesse ser expressa: “(A música) é uma linguagem privilegiada que exprime e manifesta a alma e a cultura de um povo; para a liturgia ser autêntica e a participação ser profunda, deve-se usar a linguagem musical que melhor expresse a fé e a oração do povo orante.”¹¹⁰

¹¹⁰ idem.

No Brasil dos anos 70 houve um contínuo estímulo para a produção musical destinada à liturgia. Os compositores em ação já não eram aqueles que haviam passado por uma formação musical tradicional, mas sim pessoas com formação feita pela prática e arregimentadas dentro dos cursos de canto pastoral (ver capítulo 3). Os cursos de canto pastoral eram utilizados para difusão da produção musical, mas outras formas mais abrangentes de disseminação estavam entrando em cena, tais como os discos de vinil e as fitas cassetes. Em 1976, a CNBB via como positivos dentro da evolução da reforma litúrgica os seguintes pontos:

a) “A realização de cursos de canto pastoral, que congregam centenas de responsáveis pela animação do canto nas paróquias e comunidades, tem sido um veículo para a divulgação e aprendizagem de novas melodias.

b) O incentivo dado pelas Comissões e Equipes Regionais ou Diocesanas de Liturgia aos compositores, que se animam a apresentar constantemente um repertório novo e variado, sinal de uma criatividade rica.

c) Grande número de discos, cassetes e publicações musicais surgidos nestes anos, pelo empenho de gravadoras e editoras que vieram apoiar a divulgação das novas composições.”¹¹¹

Note-se aqui o emprego de expressões que denotam uma prática de produção e difusão da música litúrgica relacionada com grandes quantidades e destinada a muitas pessoas, bem como uma rotatividade de repertório. Essas expressões são: *centenas de responsáveis pela animação do canto; se animam a apresentar constantemente um repertório novo e variado; grande número de discos, cassetes e publicações musicais.*

¹¹¹ CNBB. Op.cit. p 10



Dois fatores podem explicar o uso de gravações: em primeiro lugar deve-se ter em mente que o acesso à tecnologia foi se tornando cada vez mais fácil e barato a partir dos anos 60; em segundo, a hierarquia católica pode ter optado pela forma eletrônica de divulgação ao considerar que eram muitas as pessoas incapacitadas para a leitura de partituras, as quais dependiam dos cursos de canto pastoral para a aprendizagem de melodias novas, sendo que o deslocamento até o local de realização dos cursos nem sempre era fácil ou mesmo barato e a produção de músicas novas era contínua. Assim, como o objetivo era fazer com que o maior número possível de católicos pudesse conhecer os cantos litúrgicos, os discos e fitas surgiram como o meio mais barato, rápido e abrangente de difusão. Mesmo assim, os discos de vinil traziam consigo encartes com a notação musical da linha melódica, com as cifras para violão. Esse procedimento possibilitava que um número maior de instrumentistas pudessem executar o acompanhamento dos cânticos, atitude coerente com a postura de que qualquer instrumento musical poderia ser aceito nas celebrações após o concílio. Tal fato era também coerente com o desejo de possibilitar que um número cada vez maior de pessoas pudesse executar a nova música da Igreja, tanto aquelas com mais formação musical quanto aquelas com menos.

Tanto a grande atividade composicional litúrgica quanto a forma usada para divulgação dessa produção podem ser fatores explicativos para a descartabilidade sofrida pela música nas paróquias. O processo contínuo de produção de novos cânticos juntamente com uma divulgação rápida dos mesmos estimulava a rápida troca de repertórios, freqüentemente antes de sua assimilação por parte dos fiéis. A



televisão, que vinha se afirmando como meio de comunicação de massa nos anos 70, pode também ter exercido sua dose de influência nesse processo. A TV trouxe os programas de auditório, com seus calouros tentando projeção num mercado de música popular cada vez mais concorrido, havendo também os grandes festivais de MPB televisionados ao vivo. Tanto os programas de calouros quanto os festivais denotavam uma procura e um gosto por novidades musicais, prontamente gravadas e lançadas como sucessos por uma indústria fonográfica que também estava se afirmando no cenário nacional e necessitava ser alimentada por uma produção musical contínua. A idéia dos festivais foi copiada pela Igreja no Brasil, que na década de 70 e início dos anos 80 promovia em várias localidades os Festivais de Música Sacra, direcionados principalmente aos jovens. Estes festivais, muito em voga na época, eram na verdade concursos de música religiosa e que seguiam o mesmo modelo dos festivais da TV, sendo que as composições admitiam o uso de instrumentos eletrônicos, guitarras e baterias. O autor lembra de ter presenciado vários desses festivais e de ter participado de alguns deles em sua adolescência. Acontecia não raramente de as músicas vencedoras serem utilizadas liturgicamente. Assim, a alta rotatividade das músicas litúrgicas poderia parecer natural à época, uma vez que a manutenção de repertórios poderia chocar-se com os modelos trazidos pela TV e pela indústria de discos: o que estava em voga num dado momento rapidamente deixava de estar num momento seguinte. Em outras palavras, a liturgia incorporou o padrão trazido pelo rádio e pela TV no que diz respeito à velocidade de substituição de repertórios musicais, que não deixa de ser um padrão moldado por modelos comerciais.



Uma vez que o apelo popular da TV sempre foi intenso, é possível que este meio de comunicação tenha influenciado a cultura popular dos meios urbanos. Assim, já que a hierarquia católica acolheu liturgicamente as manifestações culturais populares como autêntico meio de expressão, não é difícil imaginar que nas cidades os compositores litúrgicos possam ter sido antes influenciados pela linguagem musical veiculada pelos *shows* televisivos do que pela cultura de raiz do povo brasileiro, como queriam os estudos realizados pela Comissão Nacional de Música Sacra na década de 60. Essa tendência reforçou-se continuamente, estando presente ainda hoje na música litúrgica urbana. Há alguns anos, uma conhecida revista de liturgia de tendência progressista dedicou três de suas edições à música e comentou no editorial de uma delas:

“Estamos diante de uma situação complexa. De um lado, é fundamental que a música leve em conta a dimensão afetiva da fé, que seja ritmada pela alegria, pelo encantamento e pelo prazer do encontro. Mas como discernir entre uma música que seja expressão da nossa cultura e as imposições que chegam até nós embrulhadas como ‘mercadorias’ de consumo? Como levar a sério os critérios ditados pela sabedoria milenar que herdamos de nossos antepassados, levando igualmente a sério uma sensibilidade e um gosto aparentemente popular, que, muitas vezes, são fruto da manipulação dos meios de comunicação?”¹¹²

A seguir, um exemplo dado pela figura dez, que traz semelhança à música da Jovem Guarda, que na década de 1970 fazia sucesso nos festivais promovidos pelas emissoras de televisão. A inserção de músicas com essa característica na liturgia era um grande atrativo para a juventude, segmento caro às Igrejas de um

¹¹² *Revista de Liturgia* 139, p1, 1997



modo geral, pois é da permanência dos jovens na religião é que dependerá a continuidade das Igrejas no futuro.

O exemplo faz parte da missa *Maria, Mãe da Igreja*, cuja música foi composta por Waldeci Farias (sem referência de data) e Dom Carlos Alberto Navarro (sem referência de data). A missa encontra-se na coletânea *Alegrai-vos no Senhor*¹¹³, que reúne composições de Waldeci Farias com textos de Dom Carlos Alberto Navarro, Lindbergh Pires (religioso jesuíta) e de Pe. Josmar Braga. O prefácio da coletânea refere-se a Farias como sendo “jovem”. A edição, por sinal, traz em sua capa de rosto a fotografia de um grupo jovem cantando e tocando violão. Trata-se então de uma coletânea que tinha por alvo a juventude católica.

O ritmo harmônico é lento, aparecendo os acordes de I, II, III, IV e V. O acorde de VI aparece uma única vez como parte de uma cadência de ligação. Ocorrência de sétimas nos acordes de III, II e V, o que não era corriqueiro em canto pastoral desse período. Possivelmente esse fato relaciona-se com os modelos de harmonia utilizados na música da Jovem Guarda. Os acordes aparecem em seus estados fundamentais.

A tessitura da melodia é de uma décima (si² – ré⁴), havendo muita repetição de notas. Diferentemente da tendência do canto pastoral, esta peça utiliza uma tessitura bastante grande e, devido a isso, usa o registro vocal grave e médio, talvez pelo fato de seu parentesco com as músicas dos festivais da televisão. Movimentação por graus conjuntos, mas o intervalo de terça aparece várias vezes.

¹¹³ FARIAS, W. *Alegrai-vos no Senhor* (partitura). São Paulo: Paulinas, 1975. 51p.



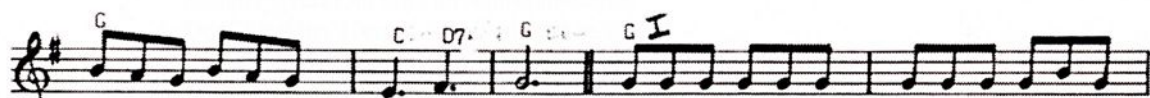
Com menor frequência ocorrem os intervalos de quinta e de sexta. O caráter geral da melodia lembra uma balada romântica.

A métrica é binária composta, com grupos de seis colcheias quase sem variação. Pode-se explicar o uso do tempo composto para se adequar melhor os longos períodos do texto.

A tonalidade é Sol M. O texto não considera a questão social, como estava em voga na época. Em relação a isso, vale lembrar que a música da Jovem Guarda, diferentemente das outras vertentes contemporâneas da MPB, não questionava ou criticava a sociedade e seus costumes. A Jovem Guarda era o que se chamava na época de música “alienada”, devido a seus traços conservadores e direitistas. Assim, o texto deste canto pastoral possui um caráter doutrinário, ao mesmo tempo pietista e afetuoso ao reconhecer em Maria o papel de mãe. Sugere aspectos estereotipados da relação mãe-filho.

Canto de Comunhão

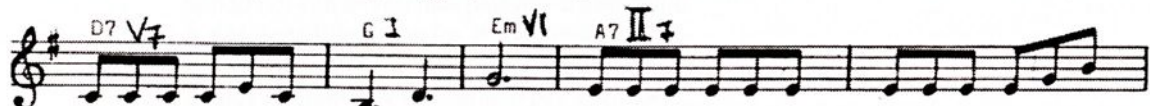
Introdução



1. Quando teu Pai reve---lou o segredo a Ma-



-ri-a que, pela for-ça do Espí-ri-to, conce-be---ri-a a ti, Je-sus, e-le



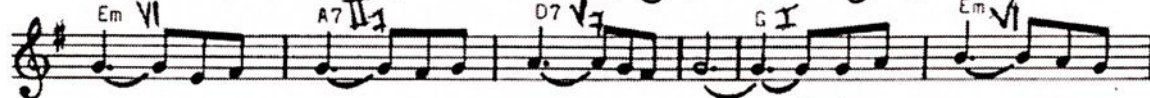
não hesi-tou logo em res--pon---der: Faça-se em mim, pobre serve, o que Deus aprou-



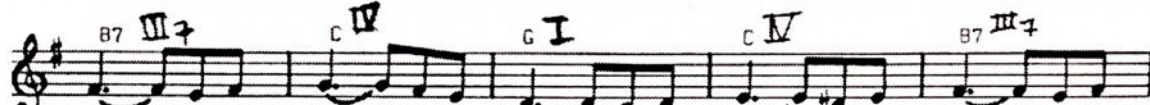
-ver! Ho-je i-mi-tando Maria, que é imagem da Igreja, nossa fa-mília outra



vez te recebe e de-se--ja, cheia de fé, de espe-rança e de amor, dizer "sim" a



Deus: Eis a---qui os teus ser---vos Senhor! REFRAO: Que a gra-----ça de



Deus cresça em nós sem ces--sar! E de ti, nosso Pai, venha o Es-



-pí-----ri-to San-----to de amor prá ge---rar e for--mar Cristo em nós.

2) Por um decreto do Pai, ela foi escolhida
 Para gerar-te, ó Senhor, que é origem da vida
 Cheia do Espírito Santo no corpo e no coração.
 Foi quem melhor cooperou com a tua missão.

Na comunhão recebemos o Espírito Santo
 E vem contigo, Jesus, o teu Pai sacrossanto;
 Vamos agora ajudar-te no plano da salvação:
 Eis aqui os teus servos, Senhor!

3) No coração de Maria, no olhar doce, terno,
 Sempre tiveste na vida um apoio materno.
 Desde Belém, Nazaré, só viveu para te servir;
 Quando morrias na cruz, tua mãe estava ali.
 Mãe amorosa da Igreja, quer ser nosso auxílio,
 Reproduzir no cristão as feições de seu Filho.
 Como ela fez em Cana, nos convida a te obedecer:
 Eis aqui os teus servos, Senhor

4) De outra mãe, a Igreja, um dia nascemos;
 Pelo batismo tua vida imortal recebemos.
 Sendo fiel conservou tuas palavras e transmitiu
 A nós, seus filhos amados, e a ti conduziu.
 Vendo que os homens têm fome de amor e verdade,
 Tantos são pobres e fracos, sem paz e amizade,
 Deste à Igreja a missão de gerar-te nos corações:
 Eis aqui os teus servos, Senhor.

(FIGURA 10 – *Canto de Comunhão*)

O panorama mostrado descreve uma situação inspirada, conscientemente ou não, nos modelos industriais de produção em larga escala. O repertório que se renova constantemente, necessitando reunir massas de animadores de canto para que seja assimilado, bem como o uso de gravações, parecem ser fatos contraditórios com o discurso disseminado no catolicismo brasileiro da época. Ou seja, condenava-se a lógica consumista da sociedade através de uma análise marxista da mesma, mas ao mesmo tempo adotava-se uma prática consumista no âmbito da música, sendo esta tratada como um “produto” de vida curta, facilmente descartável e comercializado via gravações.

Esses elementos legitimaram-se pela prática comum em quase todas as comunidades católicas brasileiras. Nas duas décadas seguintes vão servir de

substrato para outras transformações de peso, que por sua vez tiveram origem através da contra-reação de setores ligados a forças conservadoras do catolicismo nacional e internacional, bem como pela influência de profundas alterações culturais surgidas nos anos do pós-guerra e manifestadas intensamente a partir da década de 60.



Capítulo 5. As transformações nos anos 80 e 90

Reações contrárias ao modo da Igreja no Brasil agir nas décadas anteriores manifestaram-se abertamente nas décadas de 80 e 90. Tais reações brotavam tanto externamente quanto internamente à instituição, sendo ocasionadas por motivos de cunho político e ideológico. As tensões e conflitos gerados nesse momento foram suficientes para alterar os passos dados pela Igreja no Brasil. No entanto, as forças reacionárias foram potencializadas por fatores de ordem histórica e cultural que começaram a se manifestar mais intensamente nesse período, ou seja, o fenômeno da pós-modernidade. A conjugação desses fatores permitiu que uma outra corrente de pensamento católico, a Renovação Carismática Católica, igualmente surgida na onda de novidades trazidas pelo Vaticano II, se fortalecesse e crescesse.

A nova conjuntura influenciou a manifestação musical litúrgica. Tal influência fez com que a música basicamente não diferisse daquilo que existia nos anos 70, mas antes intensificou suas características e peculiaridades. No entanto, foi nesse período que pela primeira vez vozes internas da Igreja sinalizaram necessidades de se refletir melhor a prática musical litúrgica brasileira, o que talvez possa constituir uma nova tendência para os próximos anos.



5.1 - As tensões entre a Igreja do Brasil e o poder econômico¹¹⁴

Devido às posturas assumidas ao longo dos anos 70, a Igreja do Brasil inicia a década de 80 enfrentando problemas tanto de ordem externa quanto de ordem interna.

As complicações de ordem externa foram causadas pela reação de certos setores da sociedade contra a conduta da Igreja no setor social. Os descontentes eram os grandes latifundiários, empresas agrícolas, industriais, a grande imprensa e a política externa norte-americana, sendo que cada um deles possuía seu motivo de queixa contra a atuação social da Igreja. Os latifundiários, por exemplo, haviam sido por mais de uma ocasião denunciados pela Igreja por sua prática de invasão e roubo de terras indígenas, violência contra posseiros, exploração de trabalho escravo e pagamento de salários baixíssimos. Junto com esta categoria estavam as empresas agrícolas, tanto nacionais quanto estrangeiras, que possuíam interesses semelhantes aos dos latifundiários. Ambos os grupos também se incomodavam pelo fato da Igreja defender a reforma agrária e organizar sindicatos no campo.

Já os industriais tinham suas queixas baseadas no fato da Igreja ter apoiado a formação de sindicatos de operários e de ter apoiado suas greves, principalmente na região do ABC paulista, onde se concentram as grandes montadoras do país. Além do apoio claro e explícito da Igreja aos sindicatos operários, há que se levar em conta também o fato de que muitos dos operários eram integrantes das CEBs.

¹¹⁴ Sobre este capítulo, ver em BEOZZO, J. O., op.cit.: *Tensão e Diálogo – As Relações entre a Santa Sé e a Igreja do Brasil*. P.207 e seguintes. Ver também: CPV. *As relações Igreja-Estado no Brasil (1964-1979)*. São Paulo: Loyola, 1986-1987. (6 volumes)

A grande imprensa, movida pelos interesses tanto de industriais quanto de latifundiários, colocou-se numa atitude de duras críticas à Igreja. Porém, no período mais grave da repressão, a grande imprensa esteve aliada com a Igreja em sua luta pelos direitos humanos e pela redemocratização do país.

Também a política norte-americana para a América Latina sentiu-se incomodada pela Igreja, uma vez que a instituição denunciava as intervenções militares e econômicas praticadas pelos Estados Unidos na América Latina. Era igualmente incômoda a existência da Teologia da Libertação, pela sua análise marxista da realidade, bem como a aliança da Igreja com os movimentos populares latino-americanos. Isso tudo, entre outros, eram mais do que motivos para que os EUA apoiassem o regime militar brasileiro, passando para um procedimento de claro combate à Igreja.

Essas forças todas estiveram unidas e atuantes principalmente por meio dos recursos do regime militar, procurando reprimir os movimentos populares e os setores da Igreja a eles ligados. No entanto, a partir de 1979, com a abertura política e a anistia, o combate foi mais no plano ideológico. A via de expressão desse combate eram os meios de comunicação social, acompanhadas por atitudes deliberadamente contrárias à prática social da Igreja, tais como a perseguição ao Movimento dos Sem-Terra e indiferença ante o assassinato, por pistoleiros pagos, de lavradores e indígenas. A versão desse procedimento nas grandes cidades eram as chacinas de crianças e jovens pela polícia e esquadrões da morte.

O regime militar procurou agir contra setores bem determinados da Igreja, atuando de maneira enfática nesse sentido entre 1964 e 1980. Esses ataques,

específicos no início, evoluíram posteriormente para um conflito com toda a instituição. O regime conseguiu apoio para seus objetivos dentro do próprio clero, o que foi enfraquecendo devido aos rumos que a repressão foi tomando com o passar dos anos. Foi dessa forma que um grupo de bispos e arcebispos escreveram em 1968 ao presidente da República, marechal Costa e Silva, para delatar pronunciamentos de tendência subversiva por parte do clero e de leigos católicos. Tais clérigos, nessa carta, fizeram votos de “íntima cooperação do Poder Espiritual, com o Civil e Militar”.

Não eram somente as forças externas que procuravam “conter” a Igreja do Brasil. Havia também dificuldades no seio da própria instituição, pois dentro da hierarquia existiam clérigos descontentes com o modo de atuação da instituição. Foi talvez esse o fator decisivo para as mudanças que iriam se operar no catolicismo brasileiro a partir do anos 80.

5.2 - As tensões internas à Igreja

As tensões que se desenvolveram internamente à Igreja no Brasil aconteceram dentro de uma intrincada rede de relações. E isso se deu pelo fato de a Igreja ser um organismo complexo e estar dividida em várias instâncias. Além disso, sendo o Brasil um país de dimensões continentais, a Igreja experimenta diferentes realidades da população conforme a região em que se encontra.



Pode-se apontar pelo menos três organizações importantes dentro desse emaranhado de relações, cada qual exercendo sua quota de influência e havendo, dentro de cada uma, outras redes de relações, influências e tensões.

A primeira delas é a CNBB, dentro da qual convivem diferentes tendências teológicas e pastorais, nem sempre de modo harmônico. Essas tendências são plasmadas pela existência de diferenças regionais no Brasil, cada qual com seus desafios e problemas colocados à Igreja local. Também é verdadeiro o fato de que há diferentes sensibilidades ao aspecto social, gerando diferentes comportamentos quanto ao comprometimento com as camadas mais pobres da população e quanto ao engajamento político. São essas diferenças de atitudes que caracterizam o que se convencionou chamar de “ala progressista” e “ala conservadora”. A primeira é aquela comprometida com os pobres, com as causas sociais, o engajamento político e adepta da Teologia da Libertação; a segunda tem uma postura em relação aos pobres caracterizada pelo assistencialismo, não querendo envolver-se com política e adepta de uma teologia tradicional. Assim como a CNBB, a rede das CEBs, o Conselho Indigenista Missionário, a Pastoral da Terra, a Pastoral Operária, dos Migrantes e outros órgãos da Igreja no Brasil também contribuem com seu grau de influência na criação das tensões.

A outra organização que participa do jogo de influências é a Conferência Episcopal Latino Americana – o CELAM. Tal organismo foi o agente aglutinador das Igrejas da América Latina, abrindo os horizontes das mesmas e tirando-as do isolamento, favorecendo para que uma rede de cooperação entre elas fosse formada. Esse procedimento permitiu que as idéias explicitadas em Medellín e Puebla se



tornassem realidade. Porém, na década de 1970, o CELAM mudou de comportamento em relação às Igrejas latino-americanas, deixando de elaborar e levar adiante muitos projetos. Foi a partir dessa época que o CELAM iniciou uma série de divergências com a Igreja brasileira, principalmente em relação à Teologia da Libertação e às CEBs.

Por fim, há que se considerar o Vaticano como forte agente criador de tensões, dado seu papel centralizador na hierarquia católica. Apesar de ter favorecido as mudanças conciliares, o Vaticano impôs claramente um limite ao curso seguido pela Igreja no Brasil, gerando atritos e conflitos que nem sempre foram bem resolvidos. Acabou por adotar estratégias que mudaram os rumos da instituição no país em campos específicos, como o da formação sacerdotal, da teologia, do compromisso social e da democratização interna da Igreja.

O Vaticano começou a mudar de atitude em relação à Igreja no Brasil a partir de 1979, ano em que o Papa João Paulo II foi eleito e que coincidiu com a abertura política e a anistia, quando o governo deixou parte da pressão sobre a sociedade e a Igreja. A partir desse ano, o confronto entre as alas progressista e conservadora acirrou-se, sendo que os dois grupos assumiram contornos claros. O Vaticano simpatizava-se com a ala conservadora e iniciou uma série de atitudes com o objetivo de desarticular a ala progressista, cujos integrantes eram maioria dentro da CNBB. A estratégia adotada pelo Vaticano consistiu na transferência de bispos progressistas de grandes e importantes dioceses para outras isoladas no interior do país. Normalmente as dioceses das quais saíam as transferências eram localizadas em centros urbanos estratégicos, como São Paulo e Rio de Janeiro,



importantes centros de formação de opinião e onde existe grande concentração de operários. Em geral os bispos progressistas eram confinados em dioceses pequenas e inexpressivas quanto ao seu grau de influência. É conhecido o caso de D. Luciano Mendes de Almeida, bispo auxiliar da arquidiocese de São Paulo pertencente à ala progressista, transferido para a arquidiocese de Mariana, cidade do circuito histórico mineiro com 35.000 habitantes, isolada numa região pobre e montanhosa, cuja maior fonte de renda é o turismo. A estratégia desarticuladora do Vaticano foi auxiliada no Brasil por um pequeno grupo da ala conservadora, que opunha resistência interna à CNBB. Tal grupo era inicialmente centrado na arquidiocese do Rio de Janeiro, tendo o cardeal D. Eugênio Sales como expoente, mas expandiu-se posteriormente para outras regiões do país conforme as estratégias de transferências usadas por Roma iam legitimando a tendência conservadora. Aliás, tal tendência, na época, era também apoiada em Roma pelo cardeal Sebastiano Baggio, ex-núncio apostólico no Brasil e prefeito da Congregação dos Bispos, poderoso organismo do Vaticano; pelo cardeal Agnelo Rossi, ex-arcebispo de São Paulo e prefeito da Congregação para a Evangelização dos Povos, e por D. Lucas Moreira Neves, secretário da Congregação dos Bispos. O grupo conservador tinha na época, da mesma forma que ainda hoje, acesso fácil aos grandes meios de comunicação em massa brasileiros. A Rede Globo de Televisão, por exemplo, transmite dominicalmente a missa celebrada por D. Eugênio Sales na catedral do Rio, seguida por um noticiário religioso. Do mesmo modo existe uma coluna semanal no *Jornal do Brasil* assinada por D. Eugênio Sales, do Rio, D. Lucas Moreira Neves, da Bahia e D. José Freire Falcão, de Brasília.



O que teria motivado uma mudança tão grande de comportamento do Vaticano em relação à Igreja no Brasil, passando de apoio franco no período logo posterior ao Concílio para estratégias de refreamento? Há autores que atribuem tal mudança ao fato de Roma estar mais preocupada em preservar aspectos que possam salvaguardar uma certa homogeneidade de ação e de doutrina no catolicismo, enquanto a Igreja no Brasil procurou dar respostas para os problemas da realidade de vida na qual vive a maioria dos habitantes do país, de modo a adequar seu discurso e sua ação às necessidades principalmente dos mais pobres. Disso decorre toda uma postura frente às injustiças sociais, às grandes camadas populares marginalizadas por uma lógica produtiva, e à questão de um linguajar culto que não é compreendido por uma população em sua maioria de baixa escolaridade. Disso também decorre sua atitude de organizar os movimentos populares visando uma transformação das condições de vida. O confronto entre Vaticano e Igreja no Brasil surge então das diferenças entre duas visões de mundo completamente diferentes, porque são nascidas de realidades, necessidades e sensibilidades diferentes.

A Conferência de Puebla, apesar de ter oficializado as propostas lançadas em Medellín, é considerada como a primeira tentativa conservadora para enquadrar a Igreja do Brasil nos novos padrões da Igreja mundial, assim como a visita de João Paulo II ao Brasil em 1980. Foram, no entanto, os bispos brasileiros que esforçaram-se para evitar em Puebla retrocessos em relação à conferência de Medellín, firmando o pé em suas posições. Na preparação da Conferência de Puebla, o CELAM procurou introduzir outros temas nas pautas das reflexões, não raramente conferindo uma outra orientação para as mesmas e simultaneamente

criticando algumas práticas dos progressistas. Assim, o eixo das reflexões passou da preocupação com os pobres e suas lutas pela libertação de um sistema sócio-econômico opressor para preocupações com a secularização emergente da cultura urbano-industrial e técnico-científica. Procurou-se então revalorizar as questões de cunho espiritual, deixando-se um pouco de lado as preocupações com a sobrevivência material, bem como deslocar a atenção das CEBs para os movimentos religiosos oriundos da classe média. As novas orientações eram também providências no sentido de não permitir que o poder da hierarquia católica viesse a se enfraquecer. Assim, as CEBs, vistas como Igreja popular, eram tidas como ameaças à hierarquia oficial, bem como a autonomia de trabalho dado aos religiosos e religiosas (padres, frades e freiras) era tida como trabalho paralelo ao dos bispos. A “opção preferencial pelos pobres” era interpretada como luta de classes dentro da instituição e contrária à sua proposta de ser universal, assim como a Teologia da Libertação era ideologização e politização da fé, dentro de uma ótica marxista. A leitura popular da Bíblia foi considerada um reducionismo dos textos sagrados.

A partir de 1979, diferentes reações do Vaticano em relação à Igreja no Brasil definiram o rumo que a mesma iria trilhar nos anos 80 e 90. Foi no entanto 1980 o ano que marcou claramente a diferença de postura de Roma. Antes da visita de João Paulo II ao Brasil nesse ano (1980), a Associação Ecumênica de Teólogos do Terceiro Mundo promoveu um congresso no país entre 21 de fevereiro e primeiro de março, presidido por D. Paulo Evaristo Arns e pelo bispo metodista Dr. Paulo Ayres Matos. Simultaneamente ao congresso e como parte complementar



dele, a PUC-SP realizava a Semana Teológica, que reuniu um público de quase duas mil pessoas, em caráter ecumênico. Esse evento objetivava que cristãos de várias confissões trocassem suas experiências uns com os outros sobre suas atividades com movimentos populares na América Latina. Às vésperas do congresso, a Congregação dos Bispos, em Roma, enviou cartas para os bispos brasileiros proibindo-lhes de participar do evento, bem como forçando o cardeal D. Paulo Evaristo Arns a retirar seu apoio do mesmo. O cardeal recorreu então diretamente ao papa, uma vez que as cartas eram assinadas pelo prefeito da Congregação dos Bispos, o cardeal Baggio. Esse episódio revelou uma forma de tratamento de bispos e de um cardeal bastante diferente das que se costumava usar após o Vaticano II. Revelou também uma nova atitude em relação ao ecumenismo e em relação aos teólogos dos países pobres.

João Paulo II veio ao Brasil ainda em 1980, no mês de julho. Em sua visita, o papa aprovou o trabalho que vinha sendo feito pela Igreja local, elogiou a atuação da CNBB, proferindo palavras de admiração pelo trabalho de D. Hélder Câmara, contrariando as expectativas negativas quanto à sua visita, dada sua orientação conservadora no campo da pastoral e da teologia. Porém, ao final de 1980, os bispos brasileiros receberam carta do papa desaprovando vários pontos da atuação da Igreja do Brasil e fornecendo novas diretrizes de atuação, causando bastante perplexidade no meio eclesástico brasileiro. As orientações papais eram principalmente estas: adesão ampla às normas da Santa Sé, não desviar-se do caráter essencialmente religioso da Igreja, maior cuidado para com a catequese e as vocações sacerdotais e religiosas, bem como vetar qualquer abertura à ordenação de



homens casados. Além disso, o papa convocava a Igreja do Brasil a defender seus fiéis de doutrinas que pudessem adaptar a prática religiosa a idéias pessoais ou correntes de pensamento.

Concomitantemente a essas atitudes, o Vaticano procurava também enfraquecer a Teologia da Libertação na América Latina, substituindo-a pela teologia tradicional. Antes disso, em 1974 o papa Paulo VI já havia chamado a atenção para o risco da Igreja latino-americana reduzir seu projeto a aspectos temporais, fechando-se numa visão por demais antropocêntrica. Dessa forma, nos locais onde a Teologia da Libertação havia crescido e se fortalecido, como o Peru, a América Central e o Brasil, iniciaram-se processos de enfraquecimento dessa tendência teológica. A partir de então foram constantes os atritos com o CELAM que, associado a grupos europeus, atuou como vigilante e intermediador. Já em Puebla houve ataques à Teologia da Libertação, fortemente defendida pelos bispos brasileiros na ocasião.

Após um processo que durou dois anos, a Teologia da Libertação foi enfraquecida no Peru. A providência seguinte do Vaticano foi desmobilizar a mesma no Brasil.

5.3 - A crise da Teologia da Libertação

A Teologia da Libertação começou a perder terreno no Brasil após medidas tomadas contra ela pelo Vaticano. Esse fator foi decisivo, mas há outros, conjunturais, que também contribuíram significativamente: o fim da guerra fria



simbolizado pela queda do Muro de Berlim, a ascensão do neo-liberalismo e as características típicas da pós-modernidade. Esses fatores em conjunto enfraqueceram a influência da análise de realidade praticada pela Teologia da Libertação no país, bem como abriram brechas para que outras tendências dentro do catolicismo brasileiro viessem à tona e ganhassem terreno na conjuntura eclesial do Brasil.

O Vaticano iniciou o processo de enfraquecimento da Teologia da Libertação através de punições impostas diretamente a um dos principais expoentes dessa tendência no país, o frade franciscano Leonardo Boff. O estopim de toda a contenda com Boff foi a publicação de seu livro “Igreja: Carisma e Poder – Ensaio de Eclesiologia Militante”, no qual o autor discorre sobre as relações de poder na Igreja Católica. A acusação dos textos partiu da Comissão de Doutrina da Arquidiocese do Rio de Janeiro, reconhecida como conservadora nos meios católicos brasileiros, sendo que Boff foi notificado do processo movido contra ele em uma carta de 15 de maio de 1984, vinda da Comissão para a Doutrina da Fé, do Vaticano. Na fase inicial desse processo não houve nenhuma intermediação com o CELAM, nem com a CNBB, tendo tudo sido tratado diretamente com Roma. Frei Leonardo Boff também não havia sido anteriormente interpelado. O processo desenrolou-se até 1985, quando Boff foi punido com a imposição de “silêncio obsequioso”, o que significava que ele não mais poderia escrever, lecionar ou proferir palestras. A CNBB apoiou Boff durante o processo, além de manifestar seu desagrado por não ter sido consultada anteriormente, o que significou uma intervenção oficial da Igreja do Brasil. Também juristas da Comissão Justiça e Paz



da Arquidiocese de São Paulo, os mesmos que durante o regime militar defenderam presos políticos e comuns contra o arbítrio do Estado e abusos do poder, manifestaram-se favoravelmente a Boff. O que causava perplexidade na sociedade brasileira na época era o fato de que o país assistia novamente a cenas de repressão da liberdade de expressão num momento em que vivia-se a reconstrução da democracia nacional após 20 anos de regime militar (1964-1984). Maior perplexidade causava ainda na opinião pública o fato de que Boff não havia tido direito de defesa, uma vez que ele não teve direito a um advogado em sua causa, bem como não teve acesso às peças do processo para elaborar a sua própria defesa. Comunidades Eclesiais de Base de todo o Brasil espontaneamente escreveram ao Vaticano apoiando Leonardo Boff e defendendo a Teologia da Libertação.

Outro episódio confirma a intenção de Roma em barrar a difusão da Teologia da Libertação. Desde 1974, um grupo de teólogos veio planejando escrever uma coleção que abordasse a teologia a partir da perspectiva do pobre e da libertação. A coleção foi pensada em 54 volumes e uma equipe internacional, formada por teólogos, biblistas, pastoralistas e cientistas sociais da América Latina e do Caribe pôs-se a trabalhar no projeto. Antes que qualquer volume fosse publicado, Roma começou a incomodar-se com a existência do projeto e, em 1985, quando os três primeiros volumes foram publicados, o cardeal alemão Joseph Ratzinger, prefeito da Congregação da Doutrina da Fé, interveio a fim de sustar a execução do projeto. Ratzinger afirmava que os trabalhos deveriam permanecer suspensos até que se provasse a ortodoxia das idéias ali expressas e que se afastasse os autores cujas idéias não gozassem de confiança por parte da Igreja. Muitas

negociações foram tentadas com a Congregação para a Doutrina da Fé, mas não houve flexibilidade por parte desse organismo eclesiástico. Ao longo das negociações, porém, outros volumes foram aparecendo, de modo que em 1987 já havia 17 volumes impressos. No entanto, a partir desse ano, as dificuldades impostas por Roma tornaram-se maiores, de maneira que os responsáveis pela obra foram paulatinamente desistindo dela. Uma das críticas fortes do Vaticano à Teologia da Libertação era apoiada na consideração de ser essa modalidade teológica válida apenas para uma realidade, indo contra o princípio de universalidade da Igreja.

Um fator significativo ocorreu no início da década de 1990 e que viria simbolizar uma mudança expressiva na ordem do mundo ocidental. Trata-se da queda do Muro de Berlim em 1990. Isso significou a dissolução da divisão do mundo entre capitalistas e comunistas ou, em outras palavras, o fim do comunismo real. Um neo-liberalismo emergiu e tomou conta da economia mundial. A idéia de globalização da economia propagou-se e fortaleceu-se, surgindo uma nova modalidade de capitalismo, único e hegemônico, criando novas formas de relação entre as nações. A serviço destes novos tempos puseram-se novas e importantes tecnologias contemporâneas na área da comunicação, como a Internet. Dessa maneira, devido a essa conjuntura, aos poucos a leitura marxista da realidade foi se tornando algo anacrônica, fato que traria certa dificuldade de aceitação da Teologia da Libertação a partir dos anos 90.

Esse fato é acompanhado pela constatação de que existe um mal-estar em alguns setores da Pastoral Popular, traduzido por um desânimo de seus agentes



frente à realidade, bem como uma dificuldade no agir desse trabalho, criando-se a sensação de que os agentes de pastoral desaprenderam a trabalhar com as camadas populares. Disso decorre que muitos agentes, formados dentro de um projeto de vida bastante idealista no que diz respeito à transformação da sociedade através da perspectiva da libertação, mergulham numa crise de esperança “que acaba por traduzir-se em crise de subjetividade, onde emergem antigos e sérios problemas de afetividade e sentido de vida que haviam sido transcurados durante os anos de militância, abafados tantas vezes pela urgência do agir e por uma Utopia que não deixava lugar a dúvidas nem a questões pessoais”¹¹⁵

No entanto, tais sintomas não acontecem por acaso, estando relacionados com fenômenos sociológicos que estão em curso há aproximadamente 50 anos, como se verá a seguir.

5.4 - A influência da pós-modernidade

Há atualmente vários estudos que indicam que o mal-estar e o estranhamento sentidos não só pelos agentes de pastoral, mas também por outros segmentos da sociedade, ligam-se ao fato de que houve uma profunda mudança cultural no ocidente a partir dos anos 60, constatada inicialmente nos países industrializados e caracterizada por um rompimento com o modo cultural dominante da época. Considera-se como um dos marcos iniciais desse fenômeno o

¹¹⁵ ANDRADE, P. F. C. A Condição Pós-Moderna Como Desafio à Pastoral Popular. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 53, p99.



movimento de contracultura, desencadeado em maio de 1968 por estudantes universitários. Essas transformações vieram se fortalecendo continuamente, de modo que no final dos anos 70 ganharam novas características e plasmaram, em certo sentido, uma nova cultura, denominada de pós-modernidade. Essa nova modalidade cultural caracteriza o capitalismo em seu estágio pós-industrial, sendo considerada uma consequência da crise da modernidade que vem a reforçar certos aspectos da mesma, mas paradoxalmente negando-a concomitantemente. Para entender-se o que aqui é chamado de crise da modernidade é preciso entender o que esse termo vem a significar.

A modernidade é fruto do século XVIII, quando o Iluminismo estabeleceu a crença ilimitada na razão humana como força propulsora do progresso humano. A razão, orientada por crenças em valores últimos, seria capaz de conduzir o ser humano ao progresso e, por meio deste, à felicidade. Razão, progresso e felicidade constituiriam a idéia de bom, belo e verdadeiro, que em uma instância confeririam sentido à vida do homem e à história. No entanto, o projeto iluminista começou a ser questionado na primeira metade do século XX, quando duas grandes guerras mundiais colocaram em xeque a idéia de ser a razão a promotora da felicidade humana, uma vez que a mesma razão tinha sido utilizada para criar artefatos de morte e destruição: mísseis, armas biológicas, peças de artilharia pesada, a bomba atômica e a tragédia do holocausto. Ficou clara a idéia de que o progresso e o desenvolvimento por si só não seriam capazes de promover a felicidade humana. No entanto, apesar dessa percepção ter vindo à tona nos anos do pós-guerra, ela ainda não foi suficiente para desencadear a chamada crise da modernidade. Antes



disso, impunha-se a urgência de reconstrução de uma Europa devastada, física e moralmente, pela Segunda Grande Guerra. Foi a deixa para que os EUA vertessem ao mundo sua ideologia de vida, o *american way of life*, traduzido por alguns símbolos disseminados por todo o ocidente: carros Chevrolet, a coca-cola, lavadoras de pratos e demais objetos de consumo típicos do “sonho americano”. Foi dentro desse contexto que surgiram as manifestações de contracultura, reconhecendo na racionalidade elementos opressivos oriundos de idiosincrasias técnico-burocráticas de origem científica. Dessa forma, as contraculturas pregavam a busca da felicidade através da auto-realização, incorporando atitudes anti-autoritárias e iconoclastas, essas últimas verificadas na música, na linguagem, no vestuário e no estilo de vida. Por fim, no início dos anos 70, tornou-se clara a falência do projeto iluminista e do valor universal da razão humana, uma vez que esse período trouxe a crise do petróleo, as ditaduras na América Latina, a Guerra do Vietnã, a consciência dos limites ecológicos do desenvolvimento e o aumento da distância entre hemisfério norte e hemisfério sul. Some-se a isso o desenvolvimento da informática, da robótica e de novas técnicas produtivas como o *just-in-time*, fatos que permitiam aos países industrializados do hemisfério norte passarem a uma nova forma de capitalismo. Nessa nova fase, o capitalismo é caracterizado por intensas relações internacionais, conhecidas pela alcunha de globalização, sendo baseado no largo uso de alta tecnologia e na intensa valorização dos setores de serviços e financeiro, tendência consolidada na década de 80.

Essa nova modalidade de capitalismo trouxe consigo também mudanças na área política, uma vez que a classe que decide no nível macrossocial deixou de ser a



classe política tradicional, sendo substituída por uma mistura de chefes de empresa, altos funcionários técnicos estatais, dirigentes de grandes organizações profissionais, sindicalistas e outros, atomizando dessa forma o poder. Na área social é perceptível a degradação das condições de vida dos menos favorecidos, havendo aumento do desemprego, aumento da assimetria da distribuição de renda e uma menor participação do Estado na previdência. Tem-se, ao lado de uma super-oferta de produtos e de serviços, uma grande situação de miséria, dando a entender que a cultura moderna, seja em sua vertente capitalista, seja em sua vertente socialista, parece perder a plausibilidade para muitos, surgindo a necessidade de existência de novas formas culturais mais condizentes com a nova forma de capitalismo. Assim, esse conjunto de novas condições sociais e de uma nova cultura é denominado de pós-modernidade.

O que caracteriza a pós-modernidade é exatamente a negação do projeto iluminista, ou seja, a negação da capacidade do homem de progressivamente conhecer o mundo e a si mesmo através da razão, bem como a ausência de valores últimos que possam dar significado à vida humana e à sociedade. Tem-se como resultado comportamental um individualismo exacerbado, “onde a pessoa se dobra sobre si mesma já que fora de si nada é seguro, objetivo ou não ambíguo. A exacerbação da subjetividade em detrimento da objetividade leva em alguns casos a uma dissociação total entre esfera pública e privada com atribuição de valor somente a esta última e o desprestígio da política e da noção de representatividade”¹¹⁶.

¹¹⁶ Idem. P. 101



O individualismo radical e a negação das possibilidades da racionalidade levam à formação de uma identidade fragmentada, bem como à percepção da sociedade como desprovida de história, não havendo mais interesse no passado e no futuro, apenas no presente. Acaba-se por perceber uma grande falta de sentido em tudo e essa percepção leva a uma relativização dos valores e das idéias: se nada tem sentido, tudo também pode ter. Dessa forma, o que poderia ser tolerância acaba se transformando em indiferença. A descrença na razão conduz também à descrença no saber e no conhecimento científico, sendo que o intelectual perde sua função social e a educação formal e as instituições clássicas de ensino acabam por ser desprestigiadas.

“O aspecto mais trágico é que em última instância o indiferentismo e a recusa de buscar um sentido ou significado para a experiência e a vida humana acabam por produzir uma degradação existencial com um empobrecimento da capacidade de maravilhar-se, de entusiasmar-se, de ordenar a vida em função de um ideal e de amar ou gozar intensamente. Essa degradação existencial acaba por produzir paradoxalmente uma progressiva perda da capacidade de ter sensações e produzir sentimentos. Instala-se então uma contradição capaz de levar à morte na busca de sensações cada vez mais fortes, capazes de produzir alguma emoção em um sujeito entorpecido”¹¹⁷.

Trabalho e matrimônio, sendo duas instituições típicas da modernidade, também sofrem um esvaziamento na perspectiva da pós-modernidade. O trabalho perde sua dimensão de vocação e de contribuição comunitária para a construção do bem comum, tornando-se apenas um meio para suprir as necessidades de

¹¹⁷ idem. P.102



sobrevivência do indivíduo e de sua carreira. Amor e matrimônio passam a ser concebidos como fonte de gratificação psicológica, sendo dissociados da idéia de família e filhos, deixando assim de serem vividos como matrizes das relações sociais. O amor acaba por se tornar realidade efêmera e banal, não sendo mais uma decisão significativa para a vida.

No campo espiritual, a pós modernidade traz o renascimento do sagrado, sem que isso venha a significar um renascimento das Igrejas tradicionais. Significa antes o aparecimento de práticas religiosas alternativas, como o ressurgimento da astrologia, do tarô e do surgimento de religiões como o Santo Daime. Nesse contexto, as Igrejas tradicionais começam a esvaziar-se e a entrar em crise, sendo forçadas a buscar saídas pastorais.

Toda essa conjuntura é vivida pelo catolicismo no mundo todo. Porém, tendo sido a América Latina o foco para o qual as atenções de Roma estavam voltadas nas últimas décadas, uma nova tendência eclesial começa a se expandir e se fortalecer no Brasil com a aprovação do Vaticano - aproximadamente a partir de meados da década de 1980, aparentemente na proporção inversa em que a Teologia da Libertação e os segmentos progressistas da Igreja recrudesciam. Trata-se da Renovação Carismática Católica, a RCC. Sua expansão pode ser interpretada também como uma das conseqüências do pós-modernismo, uma vez que a análise praticada pela Teologia da Libertação pertence ao âmbito do moderno e como tal já estaria dentro de um anacronismo. Em outras palavras, a Teologia da Libertação emprega o marxismo como instrumento de leitura da realidade, o que já pressupõem a existência de dois sistemas produtivos antagônicos - capitalismo e

socialismo – sendo que o capitalismo devia ser superado através de uma compreensão racional dos fatos, bem como da superação *progressiva* de diferentes fases até chegar-se a uma etapa definitiva onde o bem comum e a felicidade seriam alcançados, de maneira coerente com o projeto iluminista. O marxismo, aos olhos da pós-modernidade, pode ser considerado científico e racional demais, além do fato de ter sido mesmo concebido dentro do contexto positivista do século XIX, relacionado com os fatos novos trazidos pela segunda fase da Revolução Industrial. Por sua vez, a Teologia da Libertação é também baseada em procedimentos racionais e científicos. Isso é verificado não só pelo uso da análise marxista, mas também pela existência de um método – o ver, julgar e agir – e do uso da contribuição de várias modalidades das ciências humanas, em especial a sociologia.

Em termos de tendências eclesiais, a Renovação Carismática Católica surge então como uma alternativa, crescendo e se fortalecendo continuamente, bem como recebendo a aprovação do Vaticano. Pela complexidade dos elementos envolvidos, torna-se impossível discorrer mais detalhadamente sobre a RCC neste trabalho. Será feita, no entanto, um breve comentário sobre essa tendência, uma vez que sua ascensão trouxe elementos novos e pertinentes ao tema deste trabalho.

5.5 - A Renovação Carismática Católica

O movimento da RCC iniciou-se em outubro de 1966, logo após o término do Concílio Vaticano II. Pretendia, dentro do espírito conciliar, servir como forma de reavivamento do espírito religioso nas comunidades, promovendo uma



renovação da Igreja. É caracterizado por uma forte preocupação com a dimensão emotiva da vida, que transfere para as orações e para a liturgia. Outra característica marcante é a grande devoção ao Espírito Santo por parte de seus membros, que dizem possuir o dom da glossolalia conferido pela Terceira Pessoa da Trindade, bem como o dom da cura e do exorcismo. Devido a essas características, tal renovação recebeu a alcunha de “carismática”.

As liturgias e celebrações da RCC são muito distintas daquelas conhecidas tradicionalmente no catolicismo. Possuem um ritmo acelerado, havendo poucas ou quase nenhuma pausa entre um ato e outro. Os fiéis são estimulados constantemente à algum tipo de ação: orações em voz alta, movimentos com o corpo, palmas ritmadas, aplausos, agitação de mãos e braços, além de uma forte valorização da música, expressa dentro de uma modalidade próxima ao *gospel* e executada em alto volume. Os fiéis costumam passar por um tipo de catarse coletiva nessas liturgias, não raramente chorando e gritando. O vocabulário dos carismáticos é rico de palavras e expressões como “Jesus me salvou”, “louvorção”, “rebanhão”, “ministérios”, “rajada de glória”, “a serviço do Rei”, “Leão de Judá” (Jesus). Referem-se a Cristo de modo afetivo e desprovido de qualquer formalidade. O equivalente dos carismáticos no protestantismo são os pentecostais.

A RCC apropria-se de elementos do mundo profano para remetê-los à esfera do religioso. Tal estratégia lhe permite comunicar-se com os fiéis segundo linguagens do cotidiano e induzi-los ao espírito religioso, sem no entanto qualquer tipo de aprofundamento ou questionamento. Assim, há por exemplo os “Barzinhos de Jesus”, espaços direcionados aos jovens e que funcionam exatamente como as



casas noturnas comuns, com a diferença de que há neles outros padrões de comportamento embalados pelo som de bandas de música religiosa. Existe também uma forte penetração da RCC no setor das comunicações, havendo emissoras de TV, rádio e muitos *sites* na Internet controlados pelos carismáticos, que têm grande apelo entre a juventude.

Os padres, religiosos e religiosas que dirigem as liturgias e celebrações da RCC sabem controlar as reações de suas assembléias. Ou seja, sabem induzi-las a níveis diferenciados de emoção, refreando-as quando esses níveis atingem picos elevados, fazendo-as voltar novamente aos níveis toleráveis. Tal controle é exercido principalmente pelo uso da música, conduzindo tanto a um extremo quanto a outro.

A RCC surgiu nos Estados Unidos, originando-se dos encontros regulares de um grupo de docentes de diversas faculdades da Universidade de Duchesne. Esses professores reuniam-se com o intuito de trocar experiências na área religiosa, sendo que muitos deles participavam há anos de trabalhos pastorais. Sentiam que, apesar de serem bastante fervorosos, ainda lhes faltava um complemento para suas vidas religiosas. “Ainda que não pudessem especificar o porquê, cada um reconhecia que havia certo vazio, falta de dinamismo, debilidade espiritual, em suas orações e atividades. Era como se a vida cristã dependesse demasiado de seus próprios esforços, como se avançassem sob seu próprio poder e motivados por sua própria vontade”¹¹⁸.

Tal grupo, inspirado nas comunidades cristãs primitivas, passou então a invocar o Espírito Santo para que “o Espírito Santo lhes concedesse uma renovação

¹¹⁸ RENOVAÇÃO CARISMÁTICA CATÓLICA. Histórico. Disponível em <www://RCC_arquivos/rcchisto.html>.20/10/00



e que o vazio que seus esforços humanos haviam deixado fosse plenificado com a vida poderosa do Senhor ressuscitado”¹¹⁹. É interessante observar nas queixas desse grupo pioneiro a presença de certos sintomas da pós-modernidade, sendo que a falta de sentido e de perspectiva para as coisas é o que mais chama a atenção. O geógrafo norte-americano David Harvey, estudioso da pós-modernidade, estabelece uma série de diferenças esquemáticas entre a modernidade e a pós-modernidade. Assim, é significativa a comparação por ele feita de que a religiosidade do modernismo está centrada na figura de Deus-Pai, enquanto que a religiosidade do pós-modernismo centra-se no Espírito Santo.

A partir da experiência dos professores de Duchesne, o movimento espalhou-se por todo o mundo. No início dos anos 70, o movimento foi introduzido no Brasil pelos padres jesuítas norte-americanos Edward Dougherty e Harold Rahm, bem como pelo brasileiro Pe. Sales, secular. Os três iniciaram as atividades da RCC em Campinas, numa casa de retiros na cidade. Chamavam às primeiras reuniões de Experiência do Espírito Santo, para chamá-las mais tarde de Experiências de Oração. O movimento difundiu-se então por todo o país, surgindo núcleos chamados de Grupos de Oração em diversas comunidades católicas brasileiras. Atualmente, a RCC conta com centrais de coordenação em Campinas, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Itajubá (MG). Há também uma Comissão Nacional e um Conselho Nacional da RCC, este último formado por Coordenadores Estaduais do movimento.

¹¹⁹ *idem*



A grande arrancada da RCC deu-se nos anos 90, quando seu fortalecimento e crescimento passaram a ser estimulados oficialmente pela hierarquia católica. Segundo dados do Escritório da Comissão Nacional da RCC, atualmente o movimento está presente em 268 dioceses brasileiras, com 60.000 grupos de oração e tendo a participação de aproximadamente 8.000.000 de pessoas.

Com o crescimento, a RCC passou a promover celebrações e liturgias para grandes massas, inclusive em grandes estádios de futebol, adotando fortes estratégias de comunicação. Um dos símbolos da RCC tem sido o padre Marcelo Rossi, ainda jovem, corpo atlético e rosto expressivo, que tem gravado vários CDs de música religiosa e cujas missas reúnem multidões. As liturgias celebradas pelo padre Marcelo assemelham-se a grandes *shows*, onde o próprio celebrante é o *showman*. Nessas missas, o celebrante canta e dança, estimulando a assembléia a fazer o mesmo, numa ginástica religiosa e coletiva que ficou sendo conhecida como “aeróbica do Senhor”. Este estilo fez escola, de modo que vários padres jovens e de boa aparência lançam-se no mercado de música religiosa. Os megaeventos da RCC têm chamado a atenção da imprensa, de modo que um grande jornal do país noticiou:

“As comemorações de 12 de outubro, Dia de Nossa Senhora Aparecida, simbolizaram a vitória do movimento da Renovação Carismática dentro da estrutura da Igreja Católica. A estética carismática dominou a cena nas duas principais celebrações da data. No Maracanã, os padres cantores Marcelo Rossi, Zeca, Zezinho e Jorjão foram as estrelas da missa comandada pelo conservador d. Eugênio Salles, cardeal arcebispo do Rio. Em Aparecida (SP), Roberto Carlos participou dos festejos entoando músicas ao lado do cardeal arcebispo da cidade, o progressista d. Aloísio Lorscheider. Privilegiando a emoção, os



carismáticos são conhecidos pelos cultos marcados por músicas de apelo popular, coreografias e discursos voltados para o lado espiritual da doutrina católica”¹²⁰

Como é possível perceber, a música tem grande importância dentro das estratégias de comunicação da RCC. Sua força é tão grande que ela extrapolou os limites dos rituais, passando a receber um tratamento de *showbusiness*. Dentro desse novo parâmetro são válidas iniciativas como a utilização de nomes de grande apelo na música popular brasileira, como é o caso da participação de Roberto Carlos nas liturgias em Aparecida. Tal fato aponta para novas tendências musicais e comportamentais dentro do catolicismo brasileiro nos anos 90, mas provocando outros tipos de reação quanto ao que seria liturgia.

A RCC possui um hinário próprio, denominado *Louvemos o Senhor*, que é atualizado anualmente. A edição de 1999 contém 1172 cânticos distribuídos em dois volumes, mais as músicas da Campanha da Fraternidade daquele ano. A coletânea inclui alguns dos hinos mais tradicionais do catolicismo no Brasil, como aqueles presentes na *Harpa de São*, porém, a maior parte do hinário é constituída por composições recentes surgidas no próprio âmbito da RCC. A coletânea traz o aviso de que as partituras nela contidas são destinadas para a execução em teclados eletrônicos, havendo um encarte com os acordes cifrados e suas posições sobre o teclado. O prefácio do hinário traz o seguinte comentário:

“Chegou a hora de nós músicos consagrados e ungidos do Senhor, revolucionarmos o mundo através dos meios de comunicação, rádios, TV e até via Internet com as nossas canções.

¹²⁰ ANDRADE, P. . ZORZAN, P. Renovação Carismática ganha espaço na Igreja Católica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1999. Cidades.



Canções que podem salvar vidas, cheias do Espírito Santo, com poder e majestade, junto com todos os anjos e arcanjos do céu. Inspiradas por Deus, mas com o mesmo profissionalismo das músicas do mundo (...).¹²¹

Este pequeno trecho ilustra bem o espírito da RCC e o papel desempenhado pela música em sua conjuntura. Há um tom claro de predestinação e ânimo missionário na frase “Chegou a hora de nós músicos consagrados e ungidos do Senhor, revolucionarmos o mundo (...)”. A possível falta de uma vírgula após “nós” propicia que se entenda a frase de duas maneiras diferentes. De qualquer modo, essa afirmação parece ser bastante pretensiosa, assim como toda a citação. Percebe-se ainda um certo ânimo belicoso no trecho completo. É interessante notar que são usadas palavras como “poder” e “majestade” para referir-se às próprias músicas, dois vocábulos cuidadosamente evitados nos discursos da Teologia da Libertação. E, enquanto o Vaticano II buscava o *aggiornamento* da Igreja através da sua inserção no mundo, não mais fazendo distinções entre o sacro e o profano, o texto afirma que as músicas do hinário, apesar de serem inspiradas por Deus, possuem o “mesmo profissionalismo das músicas do mundo”, numa clara contraposição de mundo e Deus.

Há ainda no hinário um texto que ensina “como tocar teclado com acompanhamento”, contendo nove itens. O texto afirma o seguinte:

“Para comunidades que não têm bandas o teclado é o instrumento mais completo que existe. O ritmo eletrônico simula o som da bateria, enquanto a acústica (sic) irrita muitas vezes algumas pessoas. O acompanhamento tem o som do Baixo,

¹²¹ VVAA. *Louvemos o Senhor* (partituras) teclado/voz. Vol. 1. Campinas: Associação do Senhor Jesus, 1999, 475p.



Guitarras e com a mão direita você ajuda seu grupo assimilar melhor as músicas através da melodia.

Aconselho que você estude vários anos piano, órgão e tente também tirar as músicas de ouvido (...).¹²²”

As bandas, tal como nos conjuntos de rock, tornam-se então um elemento recorrente nesse novo cenário musical. São formadas por guitarras, contrabaixos elétricos, baterias e teclados eletrônicos, além de um vocalista que lidera o canto. Para melhor ilustrar o espírito da execução musical típica da RCC, transcreve-se aqui alguns dos tópicos do texto em questão, relativo a como se tocar teclado eletrônico:

“Antes de começar este estudo leia o manual do seu teclado para tirar melhor proveito dele.

1) Ligue o teclado

2) Normalmente existem os modos normal, split, fingered e single. Mude para o modo FINGERED

3) Selecione o estilo. Alguns nomes de ritmos podem variar de modelo para modelo, mas estes podem ser substituídos caso o seu teclado não tenha a opção sugerida (...).

5) Aperte o botão Syncro-Start. O teclado fica em estado de espera. Você deve tocar um acorde com a mão esquerda para poder disparar o ritmo. Sempre que você tocar com ritmo, faça um ensaio sozinho e um com a assembléia para que ninguém fique fora do ritmo (...).

8) Não foram sugeridos neste hinário as voices (timbres). Use o bom senso, se seu teclado tiver 100 ritmos porque você vai tocar apenas com o timbre Organ? Timbres bonitos para músicas lentas são: Piano, Piano Elétrico, Strings, Piano+Strings, Fantasy, Organ, Flute, Clarinete, Sax. Para músicas mais agitadas são mais aconselhados timbres como brass, metais, sons sintetizados ou mesmo o piano. Use sua criatividade! (...) ¹²³”.

¹²² idem. P.2.

¹²³ idem.



Os textos introdutórios do hinário demonstram certa deficiência no manejo da Língua Portuguesa, denotados pelo emprego deficiente de pontuação, uso indiscriminado e não diferenciado de palavras inglesas e uso impreciso de alguns termos, como ocorre com a palavra “acústica”. A maneira de pensar o instrumento e a ele se referir é bem próxima daquela de manipular um eletrodoméstico, como um forno de microondas. Não se requer do instrumentista conhecimentos aprofundados de música, uma vez que as posições dos acordes estão desenhadas sobre um teclado impresso numa cartela e o próprio instrumento faz boa parte do trabalho. Tais fatos remetem ao questionamento sobre quem escreve e para quem se escreve. Em outras palavras, sendo os católicos adeptos da RCC em sua grande maioria oriundos da classe média, diferentes daquelas pessoas semi-analfabetas ou de baixa escolaridade que freqüentavam as CEBs, pode-se perguntar como seria o perfil cultural das pessoas que a RCC atinge e, disso, a quantas anda a escolaridade da classe média.

Seguem alguns exemplos de músicas contidas em *Louvemos o Senhor*, dados pelas figuras onze, doze e treze.



914 - VÓS SOIS MEU PASTOR

CD: As mais lindas canções da Igreja Católica

Estilo: 8 Beat ♩ = 78

Robert Jef

Tom: Mi Maior

E I **A IV**

Vós sois meu Pas - tor, ó Se -

E I **C#m VI** **A IV** **B V**

nhor: na - da me fal - ta - rá se me con - du -

E I **C#m VI** **E I**

zis.

1 - Em ver - des pas - ta - gens fe -
 2 - No va - le das som - bras o
 3 - Pu - ses - tes mi - nha me - sa, pa -
 4 - Trans - bor - da em minha ta - ça um mis -
 5 - A luz e a gra - ça vos - sa, sem

B V **C#m VI** **A IV** **C#m VI**

1 - liz eu des - can - sei, em vos - sas á - guas pu - ras eu
 2 - mal é vão te - mer. Se vos te - nho ao meu la - do, por
 3 - ra o fes - tim re - al. Un - gis - tes - me a ca - be - ça com
 4 - te - rio - so vi - nho, con - so - lo e a - li - men - to ao lon -
 5 - fim me se - gui - rão. E o céu em re - com - pen - sa

F# II **B7 V7**

1 - me de - sal - te - rei.
 2 - que des - fa - le - cer?
 3 - ó - leo di - vi - nal.
 4 - go - do ca - mi - nho.
 5 - um dia me da - rão.

574

(FIGURA 11 – Vós Sois Meu Pastor)

742 - AERÓBICA DO SENHOR

K7: Jesus Música Viva

Estilo: Country Rock

♩ = 132

(D.R.)

Tom: Ré Maior

Le - van - te Cris - to al - to bem mais al - to Le - van - te

Cris - to al - to bem mais al - to Le - van - te Cris - to al - to bem mais

al - to Le - van - te Cris - to al - to bem mais al - to Dê um sor -

ri - so pa - ra Je - sus e E - le cui - da - rá de

ti Dê um sor - ri - so pa - ra Je - sus e E - le

cui - da - rá de ti e po - nha a - bai - xo mui - to bem mais

bai - xo e po - nha a - bai - xo mui - to bem mais bai - xo e po - nha a -

bai - xo mui - to bem mais bai - xo e po - nha a - bai - xo mui - to bem mais

742 - continuação - AERÓBICA DO SENHOR

D I G IV
 bai - xó E o i - ni - mi - go de Je - sus e e - le
 A⁷ V₇ D I
 fu - gi - rá de ti. E o i - ni - mi - go de Je
 G IV A⁷ V₇ D I
 - sus e e - le fu - gi - rá de ti Dê pas - sos
 G IV A V
 fir - mes ca - da vez mais fir - mes Dê pas - sos fir - mes ca - da vez mais
 D I G IV
 fir - mes Dê pas - sos fir - mes ca - da vez mais fir - mes Dê pas - sos
 A⁷ V₇ D I
 fir - mes ca - da vez mais fir - mes e si - ga em fren - te com Je
 G IV A⁷ V₇ D I
 - sus e E - le cres - ce - rá em ti e si - ga
 G IV A⁷ V₇ D I
 em fren - te com Je - sus e E - le cres - ce - rá em ti.

383

(FIGURA 12 – Aeróbica do Senhor)

1118 - ANJOS DE DEUS

CD: Cânticos para louvar o Senhor

Estilo: Reggae

♩ = 112

Tom: Mi Maior

Eliseu Gomes

(versão: Pe. Marcelo Rossi)

Se a-con-te-cer um ba-ru - lho per - to de vo - cê é um An-jo che-gan-do pa-ra re-ce - bẽr

su - as o - ra - ções e le - va - las a De - e - e - eus, En -

tão a-bra o co-ra - ção e co-me-ce a lou-var sin-ta o go-zo do céu se der-ra-ma no al-tár

que o an-jo já vem com as ben-çãos nas mã - ã - ã - ãos.

Tem an-jos vo-an - do nes- te lu-gar no me-io do po - vo e em ci-mado al-tar

su-bin-do e des-cen-do e em to-das as di-re - çõ - õ - õ - ões Não

sei se a l-gre-ja su-biu ou se o céu des-ceu só sei que es-tá che - io de an-jos de Deus

por - que o pró-prio Deus es- tá a - qui.

824

(FIGURA 13 – Anjos de Deus)

O exemplo da figura onze já apareceu anteriormente nessa dissertação (figura dois). Foi posto novamente aqui a fim de se fazer comparações, uma vez que a figura dois trouxe a versão conforme o original francês. O exemplo atual omite a fonte da partitura, citando em vez disso que existe uma gravação desse cântico no CD *As mais lindas canções da Igreja Católica* (todos os hinos tradicionais publicados no hinário da RCC tem essa mesma citação como referencial de origem). A indicação *8 Beat* (8 batidas) refere-se ao uso de ritmo programado em teclados eletrônicos. Esse fato é curioso, uma vez que a composição de Robert Jeff tem parentesco próximo com o canto gregoriano, conforme já analisado em exemplo anterior. Assim, usar um ritmo percutido sobre uma melodia desse gênero parece ser um procedimento um tanto forçado. Mas, se se lembrar que o pós-modernismo tem como uma de suas principais características a colagem, isto é, a sobreposição ou combinação de elementos culturais de origens e tempos diferentes, tal procedimento passa a ser compreensível.

A harmonia do exemplo onze é mais simples que a do exemplo dois, pois emprega uma gama menor de acordes, todos em seus estados fundamentais (o exemplo dois emprega vários acordes, na primeira e segunda inversões). Aqui, a sétima aparece apenas no quinto grau, enquanto que no exemplo dois ela é empregada em várias funções, sendo ainda invertida. Os acordes mais freqüentes no exemplo onze são I, IV e V, mas ocorrendo II e VI em menor proporção. Enquanto o exemplo dois lembra o modo mixolídio no final da segunda parte, facilitando tal associação pelo emprego do acorde de dominante sem a terça (a dominante equivale no exemplo ao primeiro grau do modo mixolídio), o exemplo onze não



permite essa associação, pois emprega a sétima no acorde de dominante no final do último compasso, exigindo então a resolução do trítone na anacruz e reforçando o caráter tonal. O ritmo harmônico é lento. A harmonização do exemplo dois supunha a existência de músicos com conhecimentos técnicos para executar encadeamentos de acordes a quatro vozes, dos quais a melodia era parte integrante. O exemplo onze estabelece outro padrão de execução: blocos de notas tocados na mão esquerda do tecladista, enquanto sua mão direita faz a melodia, separada dos blocos de notas. Nessa nova categoria, basta ao tecladista decorar as diferentes posições dos acordes para executá-los, não necessariamente num *legatto*, com sua mão esquerda.

Outra diferença significativa em relação ao exemplo dois é em relação à tonalidade. Enquanto o exemplo dois estabelece Si b M, o exemplo onze transpõe a melodia uma quinta diminuta abaixo, em Mi M. Segue assim uma tendência generalizada do canto pastoral mais recente, ou seja, o uso de tonalidades graves para o canto.

O exemplo dado pela figura doze não menciona o autor, apenas que a peça tem direitos reservados. Menciona também onde encontrar uma gravação da mesma, bem como que ritmo deve ser selecionado no teclado eletrônico. Utiliza apenas os acordes de I, IV e V em seus estados fundamentais. A sétima ocorre só no acorde de dominante. O ritmo harmônico é moderado. Esses dados caracterizam uma harmonia bastante simples, acessível a todos que se proponham a executar teclado eletrônico.



A tessitura é de uma sexta (ré3 – si3). A melodia apresenta várias notas repetidas, movimentando-se por graus conjuntos e apresentando intervalos de terça e quinta. Na verdade, a melodia é formada apenas pelos primeiros 16 compassos, sendo que o que vem após isso são três repetições do mesmo tema. Mesmo assim, esses 16 primeiros compassos trazem duas repetições do mesmo motivo, de quatro compassos cada uma. Os oito compassos restantes constituem uma pequena variação rítmica dos quatro primeiros. Assim, basicamente duas páginas de música poderiam ser reduzidas a apenas quatro compassos.

A pulsação é um quaternário, com colcheias e semínimas pontuadas, bem como síncope. A tonalidade é Ré M e não sofre nenhuma modulação, para evitar complicações de execução. O texto usa muita repetição de frases e é pobre de idéias, de uma maneira algo infantil. Não é o tipo de texto que induz à reflexões ou provoca reações. Baseia-se num maniqueísmo, que parece ser uma característica no discurso da RCC. De modo geral, é uma música bem semelhante àquelas executadas nas academias de ginástica para as sessões de aeróbica.

O exemplo 13, de autoria de Eliseu Gomes (sem referência de data), foi introduzido na RCC pelo Pe. Marcelo Rossi, que conseguiu popularizá-lo também na mídia (há gravações em CD, execuções nas rádios, TVs e comentários sobre a sua execução nos jornais e revistas). *Anjos de Deus* tem origem no pentecostalismo protestante, sendo que houve uma polêmica sobre os direitos autorais, uma vez que o Pe. Marcelo Rossi realizou grande vendagem de CDs devido ao sucesso alcançado por essa peça. Um dos pontos da celeuma foi o fato de Rossi ter sido



apresentado como o autor da música. De fato, essa composição é fortemente associada à figura do Pe. Marcelo, que a executa dançando vigorosamente.

A harmonização apresentada baseia-se nos acordes de I, IV, V e VI, sendo que o VI grau aparece em menor proporção que os demais. Todos os acordes estão em seus estados fundamentais e a sétima aparece apenas na dominante. O ritmo harmônico é lento. Novamente tem-se uma harmonia simples, para evitar-se maiores dificuldades de execução.

A tessitura é de uma sexta (ré3 – si3), sendo que a melodia é praticamente quase toda baseada em notas repetidas. Movimenta-se por graus conjuntos, sendo que o único intervalo que ocorre é a terça.

O ritmo é quaternário, usando colcheias e semínimas. Há várias síncopes. Tonalidade estabelecida em Mi M, sem modulações, para igualmente não dificultar a execução. O texto é igualmente pobre de idéias, de caráter fantasioso, buscando explorar sensações (cf. com *sinta o gozo do céu se derramar no altar e não sei se a Igreja subiu ou se o céu desceu*). De modo geral, o texto procura remeter a uma outra realidade, mas de modo diferente do misticismo do catolicismo tradicional, que usa referências bíblicas, menções aos profetas, à vida dos santos e à realidade eucarística. O texto do exemplo treze é ainda completamente diverso daqueles textos cantados pela corrente progressista, que proclamam a inserção na realidade do mundo concreto e conclamam os fiéis ao engajamento e à ação.



5.6 - A música litúrgica nos anos 90

Estruturalmente a música litúrgica dos anos 90 não trouxe nenhuma novidade em relação as das décadas passadas. Continuou-se usando os mesmos chavões composicionais dos anos 70 e 80, bem como havendo influência da música veiculada pelo rádio e TV. A diferença, porém, reside na acentuação de tendências na liturgia que já vinham se desenvolvendo anteriormente. Tais tendências dizem respeito a uma mudança na dinâmica do ritual, afetando a parte musical.

O rito católico da missa tradicionalmente é estruturado em dois blocos: Liturgia da Palavra e Liturgia Sacramental. No primeiro bloco existe a acolhida dos fiéis, e a parte central reside na leitura de um texto do Antigo Testamento, entoação de um salmo, leitura de um texto do Novo Testamento, leitura de um dos Evangelhos e o sermão. A Liturgia Sacramental comporta os ritos de preparação para a Comunhão e é finalizada pela distribuição das hóstias. Essa esquematização segue princípios embasados numa simbologia desenvolvida através dos séculos, sendo que a sucessão das diferentes partes tradicionalmente é intercalada por momentos de movimento e de repouso. Ou seja, há momentos onde a ação é privilegiada, alternados com outros mais passivos, onde o silêncio e a introspecção preponderam. A música é o elemento motor dessa dinâmica, pois é ela que normalmente confere o caráter de movimento ou de repouso a determinadas partes do ritual.

No entanto, pode-se observar que existe uma tendência em se destruir essa alternância de movimento e repouso, fato que veio a se intensificar nos anos 90. É



bastante perceptível que nos últimos anos as missas praticamente perderam seus momentos de repouso, havendo uma preponderância dos momentos de movimento. Essa manifestação é observada pelo uso abusivo da amplificação dos microfones, uso de instrumentos musicais eletrônicos intensamente amplificados, gestualização excessiva durante todo o ritual, leituras realizadas rapidamente, falta de pausas nas mudanças de partes do rito e principalmente pelo emprego de músicas agitadas em toda a missa. Não é raro encontrar situações onde uma música de caráter tranquilo seja executada de maneira frenética e fortemente amplificada.

De modo mais direto, pode-se relacionar essa mudança em parte à influência do crescimento da RCC, cuja forma de celebrar é peculiar, toda baseada numa prolixidade de palavras, gestos e músicas. Mas, por outro lado, é possível também relacionar tal mudança à falta de sentido existencial característica da pós-modernidade, uma vez que isso pode justificar uma necessidade de preenchimento contínuo do cotidiano com elementos diversos. Nesse sentido, o silêncio e o repouso apenas reforçariam o sentimento de vazio.

Tal carência de sentido existencial pode também explicar o grande apego das comunidades aos temas celebrativos. Ou seja, emprega-se um tema em torno do qual toda a liturgia acaba girando, havendo datas celebradas paralelamente ao desenrolar do ano litúrgico. Assim, temos o Mês das Vocações (agosto), Mês da Bíblia (setembro), Mês de Maria (maio), Dia do Migrante, Domingo das Mães, Domingo dos Pais, Semana da Família e a própria Campanha da Fraternidade:

“O que se percebe mesmo é que tem acontecido um esvaziamento do sentido litúrgico do domingo como ‘dia do



Senhor'; e este 'vazio' é preenchido então com temas. Os domingos temáticos aparecem, pois, como uma espécie de 'tampa' para preencher um 'vazio' criado na liturgia das comunidades"¹²⁴.

A música funciona então como que um reforçador da idéia do tema, reiterando-o através de melodias fáceis, tais quais os *jingles* das propagandas televisivas e radiofônicas:

"A falta de reta visão faz até mesmo os cantos inseridos na liturgia prevalecerem sobre a palavra de Deus e os sinais sacramentais. Às vezes tem-se a impressão de que a parte celebrativa pede licença para ocupar espaço no emaranhado de cantos acumulados sob o pretexto de 'falarem da vida' de modo descritivo e não celebrativo"¹²⁵

A figura catorze fornece um exemplo de um cântico para uso temático:

Esse exemplo, de autoria de Giovanni Rodrigues (sem referência de data), faz parte de uma missa temática para o mês de outubro, eleito o "mês missionário". A harmonia é baseada nos acordes de I, IV, V, VI e VII, com emprego de sétima na dominante e na tônica. Emprega-se o acorde de VII com sétima na sua primeira inversão. O ritmo harmônico é moderado.

A tessitura é de uma sétima (mi³ – ré⁴), dentro de um registro médio. A melodia apresenta cromatismos, movimentando-se em graus conjuntos, mas empregando também intervalos de terça, quarta e sexta. A melodia lembra música

¹²⁴ CNBB. 20 Anos de Caminhada Pós-Conciliar. São Paulo: Paulinas, 1986 (Estudos da CNBB, 42). P77-78

¹²⁵ idem. P. 49.



sertaneja, talvez pela associação com o texto que fala de semente, decorrendo daí a conotação com a idéia de cultivo do campo e ambientação rural.

A pulsação é binária, com ocorrência de síncope. Predominância de colcheias e semicolcheias. Tonalidade de Do M, modulando conforme o cromatismo avança. Texto conclamatório e baseado na parábola evangélica do semeador (cf Mt 13, 1-9; Mc 4, 1-9; Lc 8, 4-8).



18. A SEMENTE (aclamação ao evangelho)

Giovanni Rodrigues

REF. Vai, vai, vai, vai ir - mão evan - ge - li - zar A se-men-te da Pa-la-vra vai ao mundo a-nun-ci - ar! 1. Se a se-men-te cai na es-tra-da é pi - sa-da, ma-chu--ca-da e não po-de-rá nas-cer só no co-ra-ção que a-ma a se-men-te nas-ce e cresce e dá frutos cem por um!

Refrão: Vai, vai, vai,
Vai irmão evangelizar:
A semente da Palavra
Vai ao mundo anunciar! (bis)

1. Se a semente cai na estrada,
É pisada, machucada
E não poderá nascer...
Só no coração que ama
A semente nasce e cresce
E dá frutos cem por um!

Refrão: Vai, vai, vai,
Vai irmão evangelizar...

2. A semente em terra boa
É quem ouve a Palavra
E se esforça em viver:
Só no coração que ama
A semente nasce e cresce
E dá frutos cem por um!

Refrão: Vai, vai, vai,
Vai irmão evangelizar...

3. Se a semente cai nas pedras,
Ela seca e morre logo
E não poderá nascer...
Só no coração que ama
A semente nasce e cresce
E dá frutos cem por um!

Refrão: Vai, vai, vai,
Vai irmão evangelizar...

4. A semente nos espinhos,
Sufocada, é abafada
E não poderá crescer...
Só no coração que ama
A semente nasce e cresce
E dá frutos cem por um!

Refrão: Vai, vai, vai,
Vai irmão evangelizar...

(FIGURA 14 – A Semente)

A forma como a Campanha da Fraternidade vem sendo conduzida tem gerado críticas nos setores responsáveis pela liturgia. Critica-se o fato de deixar-se de lado o significado litúrgico-espiritual da quaresma, época em que ocorre a Campanha da Fraternidade. Durante os domingos da quaresma, todas as liturgias falam do assunto eleito pela Campanha, sendo que a música é o elemento litúrgico que mais explicita o tema. Os textos dos cânticos mencionam o assunto clara e objetivamente, não mais sendo entoados textos tradicionais da quaresma relacionados com a espiritualidade desse tempo e ligados à sua simbologia litúrgica, tais como “Oh, Face Amortecida” e “Senhor Deus, misericórdia”. Na verdade, a Campanha da Fraternidade é plasmada por estratégias de marketing: *slogans* que se repetem inúmeras vezes, faixas, *out-doors*, programas televisivos e, óbvio, músicas. Essas estratégias acabam por se chocar com as iniciativas de alguns grupos de liturgistas e músicos que, no pós concílio, realizaram esforços no intuito de resgatar e adaptar antigas tradições quaresmais no campo da música. Esses grupos procuravam, na linguagem da renovação litúrgica, compor músicas que fossem atuais e capazes de sustentar uma certa profundidade espiritual. No entanto, essa iniciativa foi posta de lado em função dos mecanismos de funcionamento da Campanha. Alusivo a esse fato é o comentário de Reginaldo Veloso, progressista e membro do Núcleo de Teologia do CENDHEC (Centro Dom Hélder Câmara):

“ (...) De tudo isso resultava um rico cabedal de coisas boas e válidas que praticamente foram arquivadas, na melhor das expressões, por conta do *marketing* da Campanha da Fraternidade, cada ano de novo. Até os cantos melhores



produzidos pela própria CF têm a mesma sorte, porque o que importa é cantar os cantos da CF 'deste' ano, mesmo que, não raro, deixem muito a desejar em termos de letra e música e, sobretudo, do ponto de vista da proposta tão ampla e tão exigente da quaresma, das suas celebrações. Em nome de que vamos relegar ao esquecimento tantas jóias que a tradição mais remota ou recente nos oferece; em troca de textos vazios de vida, espiritualidade e poesia, carregados de chavões insípidos e enjoativos e, sobretudo, destituídos da força que sobe das raízes?"¹²⁶

Ao que tudo indica, foi na década de 90 que surgiram críticas um pouco mais objetivas à música praticada na Igreja do Brasil nos meios urbanos, levando em consideração o fato de serem em geral pouco profundas no texto e na melodia, além de terem um caráter mais descartável. Tal crítica partiu de dentro da própria Igreja, motivando um grupo de liturgistas a elaborar, sob a orientação do frade franciscano holandês Joel Postma, um hinário católico conhecido por *Hinário Litúrgico*. A obra é dividida em quatro volumes: 1) *Advento e Natal*, 2) *Quaresma, Semana Santa e Páscoa*, 3) *Tempo Comum (Anos A, B e C)* e 4) *Sacramentos, Comum dos Santos e Missas para Diversas Necessidades*. A proposta principal do hinário é oferecer um repertório adequado para cada época do ano litúrgico, levando em consideração a música de raiz do povo brasileiro e outras que permaneceram na memória das pessoas pelo uso ao longo dos anos. Nesse sentido, a organização do hinário procurou ser fiel às decisões tomadas nos Encontros Nacionais de Música Sacra realizados no final dos anos 60, que afirmavam ser necessário valorizar a música genuinamente brasileira. Apesar de ter acontecido há muitos anos antes, as decisões dos Encontros Nacionais de Música Sacra estavam

¹²⁶ VELOSO, R. Às Margens do Rio da Babilônia. *Revista de Liturgia* 138, p.30, 1996.



de acordo com uma orientação mais recente da Igreja no Brasil, ou seja, a opção pela inculturação. Essa nova tendência surgiu após a IV Conferência do Episcopado Latino Americano ocorrido em Santo Domingo, de 12 a 18 de outubro de 1992. Trata-se da opção de evangelizar segundo as linguagens culturais de cada povo e de cada etnia, objetivo assumido no Brasil na área musical já no período imediatamente posterior à conclusão do Vaticano II.

A figura quinze fornece um exemplo do *Hinário Litúrgico*:¹²⁷

¹²⁷ POSTMA, J.(org.). *Hinário Litúrgico* (partitura). 3. Vol. São Paulo: Paulinas, 1991.495p.



ALELUIA! A SALVAÇÃO PERTENCE A DEUS

Ap 19, 1-7

A-le-lu-ia! A-le-lu-ia! A-le-lu-ia! A-le-lu-ia!

1. A sal-va-ção per-ten-ce a Deus, a nos-so Deus gló-ria e po-der,

por-que são jus-tas su-as sen-ten-ças e ver-da-dei-ro o que vai di-zer!

Por-que são -dei-ro o que vai di-zer!

ALELUIA! ALELUIA! ALELUIA! ALELUIA!

1. A salvação pertence a Deus,
A nosso Deus, glória e poder,
Porque são justas suas sentenças
E verdadeiro o que vai dizer! (bis)
2. Louvai a Deus, a nosso Deus
Os servos seus, seus seguidores,
Louvai a Deus, louvai nosso Deus,
Tanto os pequenos, quanto os maiores! (bis)
3. Nosso Senhor, que tudo pode,
Passa a reinar sobre a nação;
Muita alegria, saltemos todos,
A Deus a glória e a louvação! (bis)
4. Porque chegou a grande festa
E o Cordeiro vai se casar;
A sua esposa, vestida em linho,
Já está pronta pra se encontrar! (bis)
5. Glória a Deus Pai, glória a Jesus,
Glória ao Espírito que é luz,
Cante a esposa e os convidados,
Cantemos todos, os libertados! (bis)

(FIGURA 15 – Aleluia! A salvação pertence a Deus)

A música do exemplo quatorze é de autoria de Reginaldo Veloso, ex-padre, que durante muitos anos desenvolveu trabalhos com a população do Morro da Conceição, região de favelas no Recife. A harmonia baseia-se predominantemente nos acordes de I e V, mas aparecendo em menor proporção os acordes de II e IV. A sétima ocorre apenas na dominante. Os acordes estão em seus estados fundamentais. O ritmo harmônico é lento.

A tessitura é de uma nona (dó3 – ré4). A melodia utiliza graus conjuntos, mas ocorrem intervalos de terça, quarta e quinta. Essa melodia é bastante recorrente no hinário, sendo apenas mudado o texto. Trata-se de uma estratégia para evitar-se a descartabilidade musical e favorecer-se a memorização de cânticos. Dessa forma, textos para vários momentos do ano litúrgico podem ser cantados sem que se precise a cada ocasião ensinar-se nova melodia. Esse recurso auxilia também na formação de um repertório, passível de ser transmitido oralmente.

A métrica é um binário simples, com presença de síncopes. Estrutura-se o ritmo em células de semínimas e semicolcheias, sugerindo elementos da música popular folclórica. Segundo comparações com tabelas de células rítmicas apresentadas em *Música Brasileira na Liturgia*, essa estrutura assemelha-se com os ritmos da “área do coco” do litoral nordestino, não por coincidência a mesma região habitada pelo compositor. Pode ser considerada uma variação do ritmo chamado “caroço”: quatro semicolcheias seguidas por uma semicolcheia pontuada e uma colcheia.

A tonalidade é Dó M, sem modulações. O texto destina-se para o uso na Solenidade da Santíssima Trindade, de caráter laudatório e mencionando Pai –



Filho e Espírito Santo. A referência bíblica na qual o texto é baseado vem do Livro do Apocalipse (Ap 19, 1-7).

O hinário visa favorecer a formação de um repertório não-descartável, que possa ser repetido nos diferentes momentos litúrgicos ao longo do ano e que acabe constituindo, pelo uso e pela repetição, um símbolo litúrgico. Assim, pode-se perceber no hinário a valorização de cânticos tradicionais, bem como daqueles mais novos que já foram muito utilizados e caíram no gosto popular. Observa-se também a valorização dos salmos e das partes fixas da missa, conhecidas em sua forma clássica latina por *Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus et Benedictus* e *Agnus Dei*. No hinário, essas partes aparecem respectivamente com os seguintes nomes: Ato Penitencial – Glória – Credo – Santo e Cordeiro de Deus. Os salmos mereceram cuidadosa atenção, havendo um grande número de tons salmódicos para todos os domingos do tempo comum e dos tempos específicos, ou seja, fórmulas musicais prontas às quais pode-se adaptar o texto metrificado de um salmo. Surpreende a existência de tons salmódicos modais em grande número, ao lado daqueles tonais. O hinário traz também arranjos de alguns cânticos para quatro vozes mistas, apropriados para a execução coral. Encontram-se também no hinário diferentes musicalizações da Oração Eucarística, longa oração que ocupa quase todo o corpo da segunda parte da missa, a Liturgia Eucarística. As musicalizações da Oração Eucarística são compostas em recitativo para serem entoados pelo celebrante, com respostas por parte da assembléia e do coro. O hinário traz ainda em seu início uma tabela de acordes com suas inversões e acordes derivados, como os de sétima em



todas as suas inversões, nos tons maiores e menores. O modelo fornecido dos acordes é escrito na notação musical clássica, com sua correspondência em cifras usadas por violão, sendo aplicáveis para as demais funções harmônicas. Todas as músicas do hinário possuem também cifragem para violão, estando a grande maioria delas apenas com a linha melódica.

Percebe-se ao folhear o hinário que o mesmo é melhor aproveitado por alguém que possua formação musical formal, embora exista no mercado gravações de todos os cânticos contidos na obra. Mas não será o ouvinte das gravações aquele que poderá executar as harmonizações a quatro vozes mistas, uma vez que supõe-se que esse sujeito optou pela gravação por não saber ler música. Tampouco será esse ouvinte aquele capaz de manusear os tons salmódicos. As gravações cumprem uma necessidade mais imediata e talvez estejam longe de colaborar no alcance pleno dos objetivos propostos pelo hinário, uma vez que limitam as possibilidades de interpretar as músicas segundo os parâmetros de cada grupo celebrativo. Em outras palavras, o ouvinte das gravações vai achar que a única maneira de se cantar as músicas do hinário é aquela apresentada pelos intérpretes, que vão fazê-lo segundo a compreensão musical deles ou de outrem, o que não deixa de ser altamente ideológico. Além disso, enquanto um dos objetivos do hinário é erradicar a descartabilidade musical, as gravações de certa forma pressupõem essa descartabilidade. Ou seja, necessitam de meios eletromecânicos para serem efetivadas e, assim como tais meios, também deterioram-se e necessitam ser repostas. Há também o caso de não poderem mais ser reproduzidas porque os meios se tornaram obsoletos. Como exemplo, pode-se citar o caso dos discos de vinil:



quem consegue encontrar facilmente um toca-discos no mercado atualmente? É diferente da música impressa, que perdura por dezenas de anos sem prejuízo para sua reprodução e pode ser interpretada segundo muitas concepções.

Surge dessas constatações uma outra: o trabalho do hinário não se esgota em si mesmo. É preciso dar instrução às pessoas para que possam utilizá-lo bem e entender sua proposta. Frei Joel Postma, coordenador do hinário, passou a organizar há aproximadamente 10 anos o CELMU – Curso Ecumênico de Liturgia e Música – em conjunto com a Igreja Metodista. O curso acontece sempre nos verões e possui três módulos, indo da formação musical elementar até alguns tópicos um pouco mais avançados, durando ao todo três anos. Em sua ementa constam teoria musical, composição, regência, canto coral, canto gregoriano, violão, flauta e órgão. Nos últimos anos o curso tem ocorrido no Seminário Santo Antônio, na cidade paulista de Agudos.

Há ainda o exemplo de alguns casos isolados, como a Paróquia Nossa Senhora das Graças, da periferia de Osasco – SP. Esta paróquia é formada por oito comunidades que, após uma série de reflexões sobre sua caminhada litúrgica, chegou à conclusão de que havia lacunas na área da música litúrgica. Elaboraram então um projeto de educação musical e, uma vez que a paróquia é constituída por população de baixa renda, buscaram ajuda financeira junto a Cáritas Arquidiocesana de São Paulo para poderem adquirir os primeiros instrumentos musicais para as aulas. Assim, desde agosto de 1994 a paróquia ministra aulas de violão, violino, teclado, técnica vocal e teoria musical, bem como promove discussões anuais sobre a música na liturgia. O projeto tem formado instrutores que,

por sua vez, têm passado adiante o conhecimento adquirido nos cursos. Tenta-se assim elevar o nível das execuções musicais das comunidades da paróquia.

A existência do hinário litúrgico e ambos os exemplos de cursos parecem apontar, ainda que timidamente, para o fato de que alguns setores da Igreja do Brasil começam a se preocupar com a necessidade de uma educação musical, não mais considerando como suficiente o diletantismo com que a música vem sendo normalmente praticada nas comunidades. Parecem igualmente dar conta da existência de um modelo musical oriundo das lógicas de comércio. Esta ainda não é uma preocupação disseminada amplamente na Igreja do Brasil mas, apesar de ainda incipiente, pode apontar para algum tipo de tendência para os anos vindouros.



Capítulo 6. Conclusão

Pela reconstituição da trajetória da Igreja Católica no Brasil a partir do Vaticano II, foi possível perceber-se como a música na liturgia foi sendo modificada em função das posturas teológicas e das idiossincrasias da instituição.

As aspirações por mudanças na liturgia católica existiam já desde o século XVIII. Após o Concílio, num primeiro momento, a busca pelo quê seria a linguagem musical da liturgia renovada foi entregue a um grupo de eruditos, a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, formado em sua maioria por clérigos, mas do qual leigos também participavam. Tal grupo realizou suas investigações através de estudos e pesquisas, contando também com a experiência acumulada de seus integrantes, que possuíam em sua formação referenciais ancorados na tradição musical sacra católica e na música erudita. Dessa forma, as melodias compostas e harmonizadas nessa fase tinham ainda clara influência do canto gregoriano e do canto coral acompanhado de órgão, fazendo uso de modos e harmonizações a quatro vozes. Nesse momento ainda não haviam sido definidas as grandes transformações de cunho teológico na Igreja latino-americana, as quais estavam ainda sendo engendradas em face a todo um contexto sócio-político-econômico e cultural da década de 1960, com o qual a instituição se relacionava não só na América Latina, mas também no mundo todo. A pobreza do terceiro mundo, a realidade do comunismo e do capitalismo estavam na pauta das grandes discussões.



O Concílio permitiu que a Igreja particular de cada país estabelecesse mudanças a fim de melhor adaptar a instituição à cada realidade nacional. Foi dessa forma que a Igreja da América Latina empenhou-se na tarefa de criar linhas de ação objetivando adaptar as decisões conciliares à realidade do continente. Disso resultou uma nova teologia, a Teologia da Libertação, que levou a instituição a uma nova leitura da cultura latino-americana, leitura na qual o pobre ocupava o lugar central. Nesse novo momento, a Igreja decidiu não mais impor suas formas culturais de origem erudita e européia nas liturgias, deixando que os fiéis se expressassem segundo suas próprias fórmulas. Era defendida a idéia de que as populações latino-americanas estavam caminhando em busca da libertação das opressões econômicas e culturais impostas pelos países do primeiro mundo e, se elas pudessem manifestar-se segundo seus próprios códigos, estariam mais fortalecidas e confiantes na busca dessa libertação. E isso tinha um grande peso na questão musical.

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 novamente impondo uma cultura estranha a uma massa pouco estudada e desconhecadora dos códigos da cultura erudita, isto é, não se quebraria a relação dominador versus dominado. Esse fato também coincidiu com o momento em que os músicos participantes da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra começaram a sentir o peso da tarefa a eles confiada, uma vez que percebiam sua pequena dimensão enquanto grupo em face às proporções do trabalho a ser feito. Em outras palavras, faltavam compositores com estudo suficiente para tal. Assim,



lançou-se mão do trabalho de músicos que trabalhavam intuitivamente, isto é, de maneira informal, sem ligarem-se a regras e escolas de composição, uma vez que não possuíam um estudo formal de música. Quebrou-se nesse momento os vínculos com as tradições musicais católicas, uma vez que os compositores que estavam entrando em cena não possuíam os mesmos referenciais que o grupo que anteriormente estava na busca de uma nova expressão musical para a liturgia. Não havia contra-indicações nessa atitude, já que era permitido e estimulado que os fiéis espontaneamente criassem sua própria música, segundo os seus padrões. Procurou-se também nessa fase valorizar-se a música de cunho regional e étnico.

Esses novos compositores eram saídos de diferentes camadas sociais, não raramente das menos favorecidas, ligadas às CEBs. No caso urbano, esses compositores estavam submetidos à cultura das cidades, adotando como referências os padrões musicais veiculados pelos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão. Assim, ao invés da expressão musical litúrgica vir das raízes culturais das diferentes regiões do país como pretendiam liturgistas e teólogos, ela tinha como fonte última a música de caráter mais efêmero e consumista.

A Teologia da Libertação foi enfraquecida pelo Vaticano no Brasil no momento em que as mudanças culturais do pós-modernismo faziam-se sentir de maneira mais intensa. Esses dois fatores impulsionaram a ascensão da Renovação Carismática Católica, movimento de fortes características pós-modernas. A música dentro da RCC ocupa posição de destaque, tendo incorporado muitos dos elementos da música de consumo, consolidando uma tendência que já ocorria anteriormente. Alarmados, certos setores da Igreja no Brasil começaram mais recentemente a



refletir sobre a situação e, ainda que timidamente, buscar alternativas. Foi dessa forma que surgiu o *Hinário Litúrgico* da CNBB e o Curso Ecumênico de Liturgia e Música.

Do ponto de vista estritamente musical, é possível observar-se pela sucessão dos exemplos dados, que os cânticos católicos foram sendo gradativamente simplificados dentro do período analisado. Existe uma diferença grande e significativa entre a produção musical litúrgica da década de 1960 e a produção musical das décadas posteriores. As músicas da década de 60 tinham referenciais dados pelo canto gregoriano e pela música erudita, embora várias delas ainda eram importadas da Europa. Os cânticos usavam registro vocal médio e ainda se publicava harmonizações a quatro vozes para acompanhamento de órgão ou harmônio. Os textos não raramente eram salmos e trechos bíblicos, bem como traduções e paráfrases de antigos hinos latinos. As músicas da década de 70 e posteriores romperam com o referencial gregoriano e erudito, abandonando as harmonizações a quatro vozes e tendo como características comuns: a harmonia passou a ser dada por cifras, usando um número menor de acordes, em geral em seus estados fundamentais e com poucas alterações; a melodia faz uso de motivos curtos, empregando grande quantidade de notas repetidas, usando a terça como o intervalo mais característico; os cânticos são apresentados em tonalidades graves, favorecendo que os católicos desaprendam a cantar em registros médios; o ritmo tornou-se um pouco mais elaborado, incorporando um número maior de figuras pontuadas e sincopadas.



Os textos dos cânticos foram os focos das atenções maiores. Sofreram várias oscilações, indo de salmos e paráfrases de textos latinos a retóricas libertárias, de discursos didáticos a frases vazias de sentido. Talvez mais do que a música, esses textos ilustram com clareza os diferentes momentos da Igreja Católica no Brasil nos últimos 35 anos.

Se a situação é analisada do ponto de vista artístico, poder-se-ia julgar todo o processo ocorrido no Brasil como uma clara decadência da arte musical no interior de uma instituição que produziu verdadeiros patrimônios da cultura ocidental. Por outro lado, há que se levar em consideração até que ponto o cultivo da música por um viés mais artístico estava de acordo com as reais necessidades práticas de uma instituição que buscava conhecer mais de perto a realidade de seus seguidores. De acordo com o que foi afirmado no início desse trabalho, as liturgias mudam de acordo com as exigências do tempo e do espaço, sendo que a música litúrgica não tem necessariamente a obrigação de ser artística. Se essas mudanças favoreceram a participação dos fiéis e os ajudaram em suas buscas espirituais, elas são válidas pelo que são e não pelo que pode-se julgar a respeito do que deveriam ser. O conceito de espiritualidade acaba também não sendo único no decorrer dos séculos, sendo que a espiritualidade da Idade Média não foi a mesma da Renascença e esta não foi a mesma do Barroco e certamente todas são diferentes da espiritualidade pós-moderna. Resta saber se, da maneira em que se encontra, a música católica consegue aglutinar os fiéis em torno de sua crença, sensibilizando-lhes o espírito para receber os conteúdos da doutrina e favorecendo a identidade católica dos crentes. Ou seja, se nos meios urbanos ela é símbolo de unidade e

comunidade. Ao que tudo indica, a atual prática musical católica nos meios urbanos reproduz os padrões individualistas que marcam a vida da sociedade de consumo - o que se choca com a proposta comunitária da doutrina cristã - sendo incapaz de tornar-se símbolo devido a seu forte caráter descartável e fragmentário, bem como ligando-se com frequência somente ao momento presente e carecendo de atemporalidade. 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 essas 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 são suas lutas atualmente? Que rumos tem a Igreja no Brasil e na América Latina? O processo sofrido pela música litúrgica no Brasil reflete, por sua vez, os esforços de uma busca de 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.

A abertura da Igreja às culturas autóctones e a inclusão de suas manifestações na liturgia sem dúvida foram muito positivas e válidas. Mas, no caso brasileiro, revelaram também certos aspectos da sociedade, como as graves deficiências educacionais do país. A escolaridade do brasileiro é fraca e a música está longe de fazer parte dela. Assim, uma educação deficiente vai trazer a carência de referenciais musicais sólidos, sejam eles ancorados na cultura universal como na



cultura de raiz autóctone. Essa falta de referenciais leva à adoção dos padrões das músicas de consumo, pois essas acabam sendo uma das poucas, senão a única, forma de expressão musical com que a maioria das pessoas têm contato.

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. Ao contrário, a atitude do clero foi iconoclasta e pareceu mesmo ser a de um *laissez-faire*. O rompimento com a música católica do passado assinala ainda uma característica típica da pós-modernidade, que é a falta de perspectiva histórica. O sujeito pós-moderno prende-se somente ao presente, não estabelece sua linha de ação através do olhar e da compreensão dos fatos do passado. Ao contrário, a pós-modernidade superpõe elementos de diferentes épocas, fragmentando-os e não conferindo-lhes coesão.

Configura-se assim um quadro de perda em termos de cultura católica e mesmo em termos de cultura geral. Tome-se como exemplo o caso da abolição dos corais a quatro vozes nas liturgias. O católico médio brasileiro desaprendeu essa prática por falta de contato com ela, sendo que não raramente a desconhece por completo. Em outras épocas, era principalmente na Igreja que o brasileiro tinha contato com essa prática musical universalmente difundida, tendo a chance de aprendê-la e, através dela, adquirir gosto pela música e experiência musical, conhecer repertórios, melhorar a percepção auditiva, trabalhar a voz e, assim, ampliar seus horizontes culturais. Comparativamente, as atuais práticas musicais



católicas são muito pobres e restritas. Em contraposição, é conhecido o fato de que muitos músicos profissionais brasileiros são de origem protestante, tendo na Igreja seus primeiros contatos com a música, uma vez que a Igreja Reformada, apesar de seus problemas específicos nessa área, ainda mantém um cuidado maior com essa prática.

É a música como um espelho das sociedades através dos tempos. 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.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ALBUQUERQUE, A. C. (org). *Música Brasileira na Liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1969. 150p.
- 2 ANDRADE, M. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins. P.147
- 3 ANDRADE, P. F. C. A Condição Pós-Moderna Como Desafio à Pastoral Popular. *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), vol. 53, p99-113, 1999.
- 4 ANDRADE, P, ZORZAN, P. Renovação Carismática ganha espaço na Igreja Católica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1999. Cidades. P4.
- 5 ANÔNIMO. Meditação sobre o início do Concílio. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 55, 32-35, 1963.
- 6 ANÔNIMO. O Concílio se ocupa de liturgia. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 55, 35-39, 1963.
- 7 BACARELLI, S. Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil após o Vaticano II. São Paulo, 04 fev. 1985 (Entrevista cedida à professora Dorotéia M. Kerr)
- 8 BARROS, M. A Melodia do Amor. *Revista de Liturgia* (São Paulo) 138, p4, 1996.
- 9 BEOZZO, J. O. *A Igreja do Brasil – de João XVIII a João Paulo II, de Medellín a Santo Domingo*. Petrópolis: Vozes, 1994. 342p.
- 10 BOFF, C. Evangelização e Cultura. *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), v 39, n. 155, p.421-434. 1979.
- 11 BUYST, I. *Como Estudar Liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1979. P.77.
- 12 CÂMARA, J. Relatório da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), v.6, n.3, p.739-744, 1946.
- 13 CAMPBELL, J. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990. 242p.
- 14 CAMIN, A. Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil. São Paulo, 1984. (Entrevista cedida à professora Dorotéia M. Kerr)



- 15 CAMPOS NETO. A Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil após o Vaticano II. São Paulo, 05 out. 1984 (Entrevista concedida à professora Dorotéia M. Kerr)
- 16 CELAM. *A Igreja na Atual Transformação da América Latina à Luz do Concílio* – Conclusões de Medellín. Petrópolis: Vozes, 1969. P.100-104.
- 17 CEPAL. Urbanização na América Latina, in PEREIRA, L. (org). *Urbanização e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. P.81-104.
- 18 CÉSAR, W. O que é “Popular” no Catolicismo Popular? *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), v. 36, n141, p.5-18, 1976.
- 19 CNBB. 20 Anos de Caminhada Pós-Conciliar. São Paulo: Paulinas, 1986 Estudos da CNBB, 42). P77-78
- 20 CNBB. A Música Litúrgica no Brasil. São Paulo: Paulus, 1999 (Estudos da CNBB, 79). 165p.
- 21 CNBB. Estudo sobre os cantos da missa. 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 1978 (Estudos da CNBB, 12).211p.
- 22 CNBB. Pastoral da Música Litúrgica no Brasil. São Paulo: Paulinas, 1976. P18 (Documentos da CNBB 07)
- 23 DUPUIS, J. Teologia da Libertação. In: DICIONÁRIO de Teologia Fundamental. Petrópolis: Vozes; Aparecida: Santuário, 1994, p.972-978.
- 24 DICIONÁRIO de Música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. P.201 e 203.
- 25 EHLE, P. Inculturação: Um Desafio Pastoral. *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), v.54, p. 167-174, 1994.
- 26 ENOUT, J. E. Música Sacra para o Brasil. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 67-68, p.75-77, 1965.
- 27 ENOUT, J. E. O Concílio e a Música Sacra. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 58, 2-5, 1963
- 28 FARIAS, W. *Alegrai-vos no Senhor* (partitura). São Paulo: Paulinas, 1975. 51p.



- 29 FREI BETTO. O que é Comunidade Eclesial de Base. São Paulo: Brasiliense, 1981 (Primeiros Passos, 19).115p.
- 30 FRANCESCHINI, F. Por um canto sacro digno, artístico e universal. *O São Paulo*, São Paulo, 05 jul 1974. P9.
- 31 GELINEAU, J. *Canto e Música no Culto Cristão – Princípio, Leis e Aplicações*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- 32 GELINEAU, J. *O Amanhã da Liturgia: Ensaio sobre a Evolução das Assembléias Cristãs*. São Paulo: Paulinas, 1977.
- 33 GROUT, D., PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Ed. Gradiva, 1994. P.37.
- 34 HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna. Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural*. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1994. 349p.
- 35 JOLLY, Y. Vida Litúrgica e Música na Igreja. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 58, 5-26, 1963.
- 36 KERR, D.M. *Possíveis Causas do Declínio do Órgão no Brasil*. Rio de Janeiro, 1985. 648p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
- 37 KOEPE, R. O B.Papa Pio X e a Restauração da Música Sacra. *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), v.13, n.4, p.825-837. 1953.
- 38 KRIEGER, E. Duas Missas Brasileiras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago, 1966 apud ANÔNIMO. Atividades de Música Sacra. *Liturgia e Vida* (Rio de Janeiro) 76, p.46-47, 1966.
- 39 LEHMANN, J. B. (org). *Harpa de Sião – Coleção de cânticos sagrados para uma ou mais vozes com acompanhamento de harmônio ou órgão* (partituras). 3ª edição. Juiz de Fora: Lar Católico, 1953.227p.
- 40 MONTERO, E. A. Que Caminhos Segue a Igreja na América Latina? (Evangelho e Cultura). *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), v.53, p.158-162. 1993.
- 41 NEUNHAUSER, B. Movimento Litúrgico. In DICIONÁRIO de Liturgia. São Paulo: Paulinas, 1992. P.794
- 42 OPPITZ, J. W. *História e Espiritualidade Alfonsiana*. Aparecida: Santuário, s.d..P.287.



- 43 PASQUALETTI, G. Reforma Litúrgica. In DICIONÁRIO de Liturgia. São Paulo: Paulinas, 1992. P.986-1001.
- 44 POSTMA, J. (org). *Hinário Litúrgico* (partitura). 4v, v.3. São Paulo: Paulinas, 1991. P.304.
- 45 QUEIROZ, M. I. P. O Catolicismo Rústico no Brasil. In:____. *O Campesinato Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1973. (Estudos Brasileiros, 3). P.72-99.
- 46 RAINOLDI, F. Canto e Música. In DICIONÁRIO de Liturgia. São Paulo: Paulinas, 1992. P.164.
- 47 RENOVAÇÃO CARISMÁTICA CATÓLICA. Histórico. Disponível em <www://RCC_arquivos/rcchisto.html>. 20/10/00
- 48 SCHLESINGER, H *Dicionário Enciclopédico das Religiões*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1995. P.47.
- 49 SCHUBERT, G. Ritmo Popular nas Músicas Sacras? *Revista Eclesiástica Brasileira* (São Paulo), v. 24, n. 3, p.712-715, 1964.
- 50 SOUZA, J. G. Situação do Órgão de Tubos na Igreja Católica no Brasil. São Paulo, 27 nov. 1984 (Entrevista concedida à professora Dorotéia M. Kerr).
- 51 VATICANO. Constituição Sacrossanctum Concilium. In Documentos do Vaticano II, Constituições, Decretos e Declarações. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1968.
- 52 WANDERLEY, L. E. Igreja e Sociedade no Brasil: 1950-64/1964-75. *Revista Religião e Sociedade* (Rio de Janeiro), n.3, p.93-108, 1978.
- 53 VELOSO, R. Às Margens do Rio da Babilônia. *Revista de Liturgia* (São Paulo) 137-138, p.28-33, 29-34, 1996.
- 54 VVAA. *Louvemos o Senhor* (partituras) teclado/voz. Vol1. Campinas: Associação do Senhor Jesus, 1999. 475p.



