DOI 10.20504/opus2016b2205

A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos

Fernando Lacerda Simões Duarte (PPGMUS/UFMG – CAPES/PNPD)

Resumo: Durante o Concílio Vaticano II (1962-1965) a liturgia católica experimentou um processo de revisão que ocasionou reformas profundas, algumas das quais já se encontravam em curso há pelo menos duas décadas. Considerado útil à participação ativa dos fiéis nos ritos, o uso da língua vernácula nas cerimônias religiosas foi ampliado. Assim, passaram a existir representações de que antes do Concílio inexistia uma preocupação da instituição religiosa com a participação dos fiéis, bem como de que a língua vernácula não era utilizada na música e nos ritos religiosos. Este trabalho tem como objetivo discutir os possíveis usos de cantos em língua vernácula na Igreja Católica no Brasil já na segunda metade do século XIX, os chamados cânticos espirituais ou cantos religiosos populares. Os dados obtidos em pesquisa bibliográfica e documental foram interpretados a partir de Roger Chartier, Walter Buckley e Niklas Luhmann. São abordados no artigo o papel dado aos cânticos espirituais na ótica da Igreja institucionalizada, as possíveis origens deste gênero, os principais movimentos que determinaram as metas musicais e globais do sistema religioso e a presença dos cânticos espirituais no Brasil. Os resultados apontam para a uma divergência entre as representações feitas acerca da música após o Concílio Vaticano II ou durante o século XX enquanto período do desenvolvimento da música religiosa em língua vernácula e as práticas musicais desde pelo menos a segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Canto religioso popular. Canto e liturgia em vernáculo. Cantos pastorais. Congregação da Missão Brasileira.

The Vernacular in Catholic Music in Brazil since the Nineteenth Century: Spiritual Songs and Representations about the Active Participation of the Faithful in Religious Rites

During the Second Vatican Council (1962-1965) the Catholic liturgy experienced a review process that led to profound reforms, some of which were already under way for at least two decades. Considered useful for active participation of the faithful in the rites, the use of the vernacular in religious ceremonies was enlarged. Therefore, representations began to exist, since before the Council, the Church did not concern itself with the participation of the faithful, nor was the vernacular language used in music and religious rites. This paper aims to discuss the possible uses of chants in the vernacular in the Catholic Church in Brazil in the second half of the nineteenth century, the so-called spiritual songs or popular religious songs. Data from bibliographic and documentary research were interpreted from Roger Chartier, Walter Buckley and Niklas Luhmann. The article examines the role given to spiritual songs in the perspective of the institutionalized Church, the possible origins of this genre, the major movements that determined the musical and global targets of the religious system and the presence of spiritual songs in Brazil. The results point to a divergence between the representations made about the music after the Second Vatican Council or during the twentieth century as a period of development of religious music in the vernacular and musical practice since at least the second half of the nineteenth century.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church; religious popular songs; chant and liturgy in the vernacular; pastoral chants; Congregation of the Mission in Brazil

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 115-146, dez. 2016.

Submetido em 01/06/2016, aprovado em 12/07/2016.

O século XX tem sido interpretado na historiografia da música ocidental sob vários aspectos como um período de ruptura em relação ao anterior: o surgimento de vanguardas na música de concerto, o desenvolvimento da indústria cultural – e todas as suas implicações para o repertório –, o surgimento dos meios de comunicação pelos quais a música se propaga, dentre outros. A historiografia da música e da liturgia católicas parece ter valorizado igualmente as rupturas, em lugar de continuidades: o senso comum atribui ao Concílio Vaticano II (1962-1965) o uso da língua vernácula nos ritos religiosos e a participação ativa dos fiéis que dela decorre. Mesmo a literatura especializada parece não ter escapado a esta abordagem, como foi o caso de Euclides Marchi (1989) ao afirmar que o fiel que antes era atuante na vida religiosa se tornara, a partir de fins do século XIX, expectador passivo e silenciado nas cerimônias. Se por um lado esta visão pode decorrer de um somatório de fragmentos historiográficos de curta duração, por outro, pode ser fruto de uma representação intencional do Concílio como ponto de inflexão na história da liturgia católica. Parece haver, entretanto, uma clara distinção entre as práticas religiosas ou litúrgico-musicais e as representações feitas acerca delas. Segundo Roger Chartier:

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

O discurso de oposição entre o novo e o velho, o pós e o pré-conciliar na liturgia católica parece ter servido especialmente aos interesses de uma parcela do clero católico, dita progressista, que procurou estimular e acelerar as mudanças oficializadas pelo Concílio Vaticano II por meio de um discurso dualista em relação ao passado. No Brasil e América Latina de maneira geral, o desenvolvimento da Teologia da Libertação parece ter contribuído para o aumento deste discurso dualista. Contra esta interpretação de ruptura se insurgiram alguns teólogos, dentre os quais o cardeal Joseph Ratzinger (Bento XVI), para quem o Concílio seria somente mais um episódio no desenvolvimento orgânico pelo qual passa a liturgia ao longo da história.

Se a interpretação proposta pela Teologia da Libertação atendia a interesses reformadores no campo da religião paralelamente a uma agenda política bastante clara, a Hermenêutica da Continuidade de Ratzinger também revela interesses: a reaproximação com grupos dissidentes em razão do Concílio, mas também uma clara condenação à

Teologia da Libertação já durante o pontificado de João Paulo II, que foi mantida quando se tornou Bento XVI. Enquanto cardeal, Ratzinger fizera ainda duras críticas ao processo conhecido como "inculturação", segundo o qual elementos da cultura de cada povo particular deveriam ser incorporados na liturgia, e não se eximiu de criticar também o sacerdote que se comporta como um *showmaster* nas missas (DIAS, 2010: 90). No Brasil, o beneditino João Evangelista Enout (1964) também defendeu um discurso de continuidade entre o período que antecedeu o Concílio e aquele que o sucedeu, atribuindo à música o papel de fio condutor das mudanças oficializadas na década de 1960. Sua representação do processo de continuidade tem como um dos marcos iniciais o *motu proprio Tra le sollecitudini* de Pio X, documento que teria dado impulso ao movimento que chamou de "restauração litúrgica". Este movimento de restauração teria se desenvolvido ao longo do século XX culminando no Concílio Vaticano II. Na base do movimento de restauração estariam – não por acaso – seus confrades da Abadia de São Pedro de Solesmes, responsáveis por uma nova interpretação do canto gregoriano e pelo resgate do canto em uníssono na liturgia, que incentivaria a participação dos fiéis.

A representação de que o século XX foi um período de ruptura em relação ao anterior se revela igualmente em Enout e na linha que enfatiza o Concílio Vaticano II como ruptura na história da liturgia. O surgimento da "nova música litúrgica" no século XX é um dos discursos que enfatizam o entresséculos enquanto ponto de inflexão:

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

O presente trabalho tem por objetivo questionar até que ponto existe um conflito entre a representação feita do século XX enquanto um novo momento para a música litúrgica católica e aquelas práticas musicais que se encontravam em curso no século XIX, particularmente no que diz respeito ao uso da língua vernácula e à participação ativa dos fiéis no rito por meio do canto. Questiona-se, em outras palavras, em que medida as representações da historiografia não têm sido seletivas ou excessivamente fragmentárias, limitando-se ao repertório das missas cantadas em língua latina, "o que supõe uma distinção

radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado" (CHARTIER, 2002: 20), daí implicando a existência, em alguma instância, de relações de poder[1]. Para responder a tais questões, recorreu-se à pesquisa bibliográfica e documental. O fio condutor para a constatação de uma eventual continuidade é o canto religioso popular, que pode ser assim definido:

> O canto religioso popular era, portanto, toda a música vocal escrita em latim ou vernáculo que possuísse texto fácil, capaz de expressar a doutrina da fé católica em melodias simples, mas que guardassem a gravidade e a dignidade da liturgia. Suas características musicais estavam intimamente relacionadas à índole do povo que o compôs. Este canto não poderia guardar características profanas ou teatrais, pelo contrário, seria tão mais santo quanto se aproximasse do cantochão. Poderia ser cantado com acompanhamento instrumental e seu uso era estimulado, sobretudo, nas funções litúrgicas não-solenes e em exercícios de piedade (DUARTE, 2016: 101).

Para a realização deste trabalho foi empreendida investigação bibliográfica e documental acerca do tratamento dado aos cânticos espirituais pela Igreja institucionalizada por meio de seus documentos, bem como nas fontes secundárias que trataram deste tema. Foi realizada ainda pesquisa documental em acervos brasileiros com vistas à localização de fontes musicais que contivessem cantos religiosos populares ou música religiosa em sentido amplo com textos em língua vernácula. Os dados obtidos foram analisados com base nas noções de práticas e representações de Roger Chartier (2002), bem como a partir dos referenciais de memórias e esquecimentos na construção das identidades por Joël Candau (2011). Segundo Candau, todo resgate e seleção – ou enquadramento – de passados pela via da memória ocorre em razão das necessidades dos sujeitos no presente. Isto se revela em relação à Igreja Católica, que necessitava, a partir do último quartel do século XIX, de uma identidade coletiva forte, baseada no que Candau (2011: 50) chamou de grandes memórias organizadoras. Tal noção de enquadramento ou seleção se aplica também aos

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

musicólogos do passado e historiadores da música no Brasil, que podem ter descartado o canto em vernáculo na liturgia de maneira intencional, quer seja pela simplicidade e pouco interesse artístico que os cânticos espirituais possam ter suscitado, quer seja por quaisquer outras razões[2].

Finalmente, recorreu-se à abordagem da Igreja enquanto um sistema social, a partir das perspectivas propostas por Walter Buckley ([1971]) e Niklas Luhmann (1995), segundo as quais os sistemas sociais operam com vistas à sua manutenção a partir do contato com o entorno. Nos dois autores fica evidente o papel da comunicação entre sistema e entorno como via para as modificações internas do primeiro. Esta comunicação não pressupõe que todos os estímulos externos implicarão mudanças estruturais, ao contrário, o sistema é operacionalmente fechado a fim de resguardar sua identidade. Por outro lado, a aquisição das informações do entorno e daquelas relativas à própria diversidade interna lhe franqueia opções de mudanças, as quais são decididas pelos níveis do sistema capazes de determinar suas metas. No presente caso, este nível é representado pelo pontífice e pela Cúria Romana, mas também por organismos nacionais como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), na segunda metade do século XX. Segundo Buckley ([1971]), todo sistema social comporta determinada tolerância aos chamados comportamentos aberrantes, ou seja, àqueles em desacordo com as metas globais estabelecidas. Metas oficiais, comportamentos aberrantes e a gradativa mudança desta relação serão analisados ao longo deste trabalho, que inicia com um panorama de dois movimentos que marcaram definitivamente as práticas musicais litúrgicas e a Igreja Católica como um todo desde finais do século XIX: o Ultramontanismo ou Romanização e a Restauração musical católica. Estabelecido este panorama, será abordado o canto religioso popular no plano das metas do sistema religioso para que então se discuta seus possíveis usos no Brasil anteriormente ao Concílio Vaticano II.

[2] "Há que contar com a presença doutros esquemas mais próximos da mentalidade popular, reserva adaptada às igrejas menores sem recursos humanos para maiores vôos. Foram as devoções e as catequeses que levaram os missionários a seleccionar os cânticos, em latim ou em vulgar, de modo a servirem, tanto quanto possível, de padrões literário-musicais para amparo e fixassão [sic] dos conceitos aprendidos no catecismo. Mas neste capítulo, também os historiadores brasileiros da especialidade, pagaram o seu tributo ao romantismo de escola quando, pretendendo captar a identidade dos formulários poéticos e melódicos propostos pelas diversas famílias religiosas de missionários, simplificaram o problema invocando qualidades inventivas emergindo do Povo e passando à margem dos veios de cultura que se impuseram por toda a parte em termos de valores estéticos entrados, por imitação, nas literaturas ocidentais" (ALEGRIA, 1992).

A Restauração musical católica no panorama da Romanização

Ultramontanismo significava, a partir do século XVIII, o reconhecimento da ingerência papal sobre os bispados nacionais mais do que uma eventual autoridade de sínodos locais ou dos poderes seculares. No século XIX, o termo passou a descrever a resposta do sistema religioso às adversidades provenientes das mudanças no entorno, tais como: o fim da dotação financeira estatal, a perda do status de religião oficial, casamento civil, leis de divórcio, educação e cemitérios laicos, o fato de o papa ter sido sitiado em um quarteirão, perdendo grande parte do antigo território do Vaticano, dentre outros. O sistema religioso passaria então a resgatar a identidade forte do catolicismo, a partir de suas grandes memórias organizadoras (CANDAU, 2011) e difundir esta identidade monolítica até os mais distantes rincões do universo católico. Elegendo como passados mais adequados a Idade Média – enquanto referencial de unidade – e o Concílio de Trento, a Cúria Romana prosseguiu em seu processo de transcender as questões seculares:

> Engendrado com a mesma concepção medieval unitária do Universo, esse catolicismo estava marcado pelo centralismo institucional em Roma, por um fechamento sobre si mesmo e por uma recusa de contato com o mundo moderno. Conscientes de que essa ordenação doutrinária constituía-se na força mantenedora da unidade da Igreja, os pontífices romanos, desde Gregório XVI até Pio XII, não mediram esforços para a sua consolidação. [...] A expressão doutrinária mais explícita dessa concepção religiosa foi a encíclica *Quanta Cura* e o *Syllabus* que a acompanhava, em que se retomava a luta pela preponderância da autoridade espiritual da Igreja sobre a sociedade civil (GAETA, 1997).

Apesar de ter condenado todos os "vícios da modernidade" por meio de seu *Syllabus errorum* de 1864, Pio IX governou uma instituição que passava a se modernizar do ponto de vista das relações de controle: longe da abertura até então dada às tradições locais e o amplo espaço dado à tradição na própria organização da Igreja, o sistema religioso passava a assumir um tipo de relações internas denominado por Weber de racional-legal ou burocrático[3] com uso de normas e coerção. Com a declaração da infalibilidade papal em 1870, durante o Concílio Vaticano I, fundava-se definitivamente um ordenamento jurídico sacro cuja norma transcendente – autoridade papal – não mais poderia ser questionada por sínodos locais. Neste panorama, merece destaque ainda a exigência de um "juramento antimodernista" da parte daqueles que aspirassem à carreira clerical, o que acabou

[3] A aplicação dos três tipos puros weberianos de dominação à abordagem sistêmica foi teorizada e exemplificada por Walter Buckley ([1971]: 272-291).

favorecendo o que Luhmann (1995) chamou de "fechamento normativo", ou seja, a recusa do sistema social a mudanças com vistas à manutenção de sua identidade.

Por meio do *motu proprio Tra le sollecitudini*, Pio X oficializou as mudanças na música de uso litúrgico, adequando-a ao discurso de transcendência em relação ao século que marcava a Romanização. Este documento revela, no campo da produção e execução do repertório religioso, a passagem do tipo de dominação tradicional ao modelo racional-legal, quando na Introdução, o pontífice afirma que ele deveria ser respeitado como um código jurídico de música sacra (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

É possível citar, como principais dispositivos do *motu proprio* sobre a música sacra: a declaração do canto gregoriano como gênero musical oficial da Igreja Romana; estímulo ao resgate da "polifonia clássica" do século XVI – sobretudo a obra de Palestrina – como repertório a ser executado nas missas, e também como inspiração para novas composições; proibição à execução de obras religiosas que tivessem características da ópera ou da música sinfônica; proibição aos coros mitos, bandas de música, uso de piano e instrumentos de percussão nos ritos religiosos. A música que deveria ser produzida para os templos a partir de então ficou conhecida como "repertório restaurista". O movimento da Restauração musical católica teve duas frentes principais: a paleografia gregoriana na abadia beneditina de Solesmes e a atuação das academias de Santa Cecília, que originaram o movimento restaurista chamado de Cecilianismo.

O Cecilianismo foi constituído por acadêmicos e especialistas em música sacra que compartilhavam uma representação de decadência da música litúrgica por influência da música teatral, sobretudo da ópera. Apesar de tal visão ter sido compartilhada de maneira unânime entre seus adeptos, os modos pelos quais haveria de se operar a restauração dividia opiniões: desde a restauração literal de modelos musicais do passado até a manutenção da linguagem romântica, porém com a simplificação da escrita instrumental. O tratamento dado por Pio X à polifonia moderna – ou repertório restaurista, que em nada lembrava a modernidade das vanguardas na música de concerto – procurou não privilegiar apenas uma vertente do Cecilianismo. Ao contrário, ao mesmo tempo em que o cantochão deveria ser o modelo supremo para as novas composições, foram tolerados, além dos instrumentos de cordas friccionadas que já eram aceitos, aqueles de sopro, desde que guardassem o caráter grave de acompanhamento do órgão, ou seja, sem apresentar ao canto um acompanhamento figurado, mas apenas sustentando-o (DUARTE, 2016).

Para garantir o cumprimento de suas prescrições e proibições, havia uma determinação no *motu proprio* de que fossem criadas comissões de música sacra responsáveis pela censura de obras que estivessem em desacordo com as normas e propaganda das obras adequadas. No Brasil, a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra

do Rio de Janeiro foi uma das mais representativas, chegando a publicar um *index* de obras aceitas ou rejeitadas para o uso litúrgico (CAMS-RJ, 1946). Tais comissões eram o componente de coerção que, somado às minuciosas normas romanas, integrava o quadro do controle racional-legal das práticas musicais católicas da primeira metade do século XX. Diante de relações tão evidentes de controle, as manifestações do chamado catolicismo popular foram cerceadas, não raro com apoio da força policial. A principal representação que daí decorre já foi mencionada: a passagem da condição dos fiéis de sujeitos ativos e participantes da vida religiosa para expectadores passivos e silenciados durante a Romanização (MARCHI, 1989). É fato que a participação dos leigos na gestão de agremiações religiosas (irmandades e confrarias) diminuiu, mas afirmação de que estes deixaram de participar totalmente dos serviços religiosos se revela passível de questionamento, sobretudo ao se considerar o papel do canto religioso popular.

Dos cânticos espirituais ao canto pastoral

No panorama da Restauração musical católica do século XX, os cantos religiosos populares ou cânticos espirituais em língua latina e vernácula deveriam ser empregados, segundo o *motu proprio*, em procissões, com acompanhamento das bandas de música. O canto litúrgico nas funções solenes somente poderia ocorrer em língua latina: "A língua própria da Igreja Romana é a latina. Por isso é proibido cantar em língua vulgar, nas funções litúrgicas solenes, seja o que for, e muito particularmente, tratando-se das partes variáveis ou comuns da Missa e do Ofício" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: §7). A proibição de que se cantassem em vernáculo o Ordinário e o Próprio da missa neste dispositivo sugere a existência de comportamentos aberrantes que precisariam ser coibidos.

Em obra representativa do movimento de Restauração musical que se encontrava em curso na Europa anteriormente ao *motu proprio*, Inama e Less (1892: 192-209) defendiam ser possível o uso de cantos sacros populares em funções paralitúrgicas (*estraliturgiche*) e especificavam claramente a diferença entre estas e as funções litúrgicas em sentido estrito:

> Os tratadistas chamam [música] *profana* aquela que é feita nas salas [de concerto] e teatros do mundo; *religiosa*, aquela do oratório, como do *Messias* de Haendel, da *Criação* de Haydn, *Paulo* e *Elias* de Mendelssohn, *David*, e *Giornata* de [Giacomo] Carissimi, de *Anima del ricco Epulone* de Durante, etc.; sacra, em sentido amplo aquela que serve ao uso do culto genuíno e público, isto é, do culto social ou do povo, que se chama de liturgia por excelência, como são a missa, o Ofício Divino e outras funções que a Igreja realiza publicamente por meio de seus ministros segundo regras estritas a fim de render a Deus a homenagem que lhe convém ou de lhe suplicar nas

necessidades públicas. As leis da Igreja sobre a música sacra são restritas, em sua parte principal, às funções litúrgicas acima. As outras funções são chamadas de *paralitúrgicas*, e nestas, a música sacra não é restrita, senão pelas determinações gerais, por exemplo, que não desrespeite a santidade do lugar, a gravidade da oração e nunca desça ao gênero profano e trivial.

Assim, a Igreja não proíbe totalmente o canto popular e o sacro na língua vernácula dentro das paredes do templo sagrado, mas tão somente proíbe que esta forma de cantar possa substituir aos cantos litúrgicos e ser executada durante as suas funções, como na missa cantada, nas Vésperas, na benção do Venerável [Santíssimo Sacramento] no lugar do *Tantum ergo*, nas cerimônias da Semana Santa, na procissão de *Corpus Christi*, nos ofícios fúnebres, etc. Em outras ocasiões, portanto, como na missa baixa e *em todas as funções paralitúrgicas* como os exercícios das santas missões, as práticas pias do mês mariano e do mês de outubro, as três horas de agonia e hora da Tristeza, a recitação do terço, devoções do presépio, as confraternizações, as procissões privadas de penitência ou de exultação, antes e após as funções litúrgicas, na catequese, etc., ainda que se façam com grande solenidade e sejam dirigidas pelo Bispo, tratando-se do culto externo, mas não de culto litúrgico, *não há nenhuma lei que proíba o canto popular na língua de uso* [vernácula], conforme Decreto da Sagrada Congregação [dos Ritos]: "nas funções paralitúrgicas podem ser cantados hinos devotos e canções aprovadas..., tais cânticos não são minimamente proibidos" [Sagrada Congregação dos Ritos, 3 de abril de 1883][4] (INAMA; LESS, 1892: 197-198, tradução nossa).

[4] "I trattatisti chiamano *profana* quella che si fa nelle sale e nei teatri del mondo; *religiosa* quella dell'oratorio, come del *Messia* di Händel, della *Creazione* di Haydn, del *Paolo* ed *Elia* di Mendelssohn, del *Davide* e *Giornata* di Carissimi, dell'*Anima del ricco Epulone*, di Durante ecc.; sacra in senso lato quella che serve agli usi del culto autentico e pubblico, cioè del culto sociale o del popolo, che si chiama liturgia per eccellenza, come sono la Messa, il divino Ufficio e altre funzioni che la Chiesa esercita pubblicamente per mezzo de' suoi ministri dietro precise norme a fine di rendere a Dio l'omaggio che gli conviene o di supplicarlo nelle pubbliche necessità. La leggi della Chiesa sulla musica sacra si restringono nella loro parte principale alle funzioni liturgiche anzidette. Le altri funzioni si chiamano *estraliturgiche*, ed in queste la musica sacra non è ristretta che da generali determinazioni, p. e. che non isconvenga alla santità del luogo, alla serietà della prece e non discenda mai al genere profano e triviale. La Chiesa dunque non proibisce onninamente il canto popolare e il sacro nella lingua del paese entro le mura del sacro tempio, ma vieta soltanto che tale forma di cantare si possa sostituire ai canti liturgici e produrre durante le relative funzioni, come nella Messa in canto, al Vespro, alla benedizione col Venerabile in luogo del *Tantum ergo*, nelle cerimonie della Settimana Santa, nella processione del *Corpus Domini*, nell'officiatura funebre ecc. In altre occasioni pertanto, come alla messa bassa e *in tutte le funzioni estraliturgiche* come agli esercizi delle sante missioni, alle pie pratiche del mese mariano e del mese di ottobre, delle tre ore dell'agonia e dell'ora dell'Addolorata, alla recita del rosario, alle divozioni del presepio, delle confraternite, alle

A expressão missa alta ou *missa solemnis* é conhecida em língua portuguesa como "missa cantada", ao passo que a *missa baixa*, *lecta* (lida) ou *privata*, como "missa rezada". Para que fique clara a distinção entre as formas alta e baixa da celebração eucarística católica, recorre-se à distinção feita por Adrian Fontescue:

> Esta multiplicação de missas levou à construção de muitos altares numa única igreja; num grande mosteiro, se cada padre rezasse a missa diariamente, eles teriam que fazê-lo simultaneamente em vários altares. Isto levou ao rito abreviado que chamamos de missa baixa. Obviamente um coro, ministros e assistência não poderiam ser fornecidos para cada celebração, então um acordo foi autorizado pelo qual cada celebrante tomaria ele mesmo a parte do diácono e do sub-diácono, e um acólito, a dos outros ministros; a parte do coro foi então dividia entre os dois. As cerimônias foram simplificadas, algumas partes foram excluídas, e tudo seria dito em voz falada. [...] O Missal de Pio V (1570) reconheceu a missa baixa e a disciplinou definitivamente. Mas muito antes, missais medievais já davam direções ocasionais como alternativas para quando não houvesse nem diácono, nem coro.
>
> A distinção entre missas alta e baixa (*missa solemnis* e *privata*) é mais importante do que relatamos aqui. Uma missa pontifical (seja ela Alta ou Baixa) tem certos ritos especiais, alguns dos quais reminiscentes dos mais antigos, algumas ornamentações mais tardias, feitas meramente para expressar a grande dignidade do bispo. Uma missa papal alta tem outras peculiaridades, algumas muito arcaicas e interessantes, mas que excedem o escopo deste livro. Nossa também chamada *missa cantata* é o compromisso de um compromisso, uma missa baixa, com cânticos, como na missa alta, só justificada por realçar a dignidade da missa dominical quando não se pode ter um diácono ou sub-diácono[5] (FORTESCUE, 1914: 188-190, tradução nossa).

---

processioni private di penitenza o di esultanza, prima e dopo le funzioni liturgiche, alla catechesi, ecc., benchè si facciano con grande solennità e siano dirette persino dal Vescovo, trattandosi bensi di culto esterno, ma non di culto liturgico, *non vi è legge alenna che proibisca il canto popolare nella lingua di uso*. Ciò si ricava da un Decreto della S. Congregazione "nelle funzioni estraliturgiche si possono cantare inni divoti e canzoni approvate..., tali cantiche non sono menomamente proibite" [S. C. dei R. 3 apr. 1883] (INAMA; LESS, 1892: 197-198).

[5] "This multiplication of Masses led to building many altars in a church ; in a large monastery, if every priest said Mass daily, they had to do so often at the same time at different altars. It also led to the abridged service we call Low Mass. Obviously a choir, ministers and assistance could not be provided for each celebration, so a compromise was allowed by which the celebrant himself took the part of deacon and sub- deacon, one acolyte that of the other ministers ; the choir's part was divided between these two. The ceremonies were simplified, some were left out altogether and everything was said in the speaking voice. [...] The Missal of Pius V (1570) recognized Low Mass and arranged its order definitely. But long before that mediaeval missals give occasional directions as alternatives when there was no deacon nor choir. […] The

A distinção entre missa cantada e rezada foi mantida nas rubricas do Missal Romano de 1962, promulgado por Paulo VI ainda no rito pré-conciliar (tridentino). Após 1970, com a promulgação definitiva do novo rito romano, foi permitido cantar todas as partes da missa em todas as ocasiões. Deste modo, a antiga distinção entre missa lida e cantada deixou de fazer sentido. A partir do definitivo estabelecimento do Novus Ordo Missae parece ter deixado de fazer sentido igualmente a assistência de diácono e sub-diácono na distinção entre os ritos solenes e não-solenes (paraliturgia). Deste modo, mais do que a determinação de um novo rito litúrgico, as mudanças decorrentes do Concílio Vaticano II parecem ter estendido o caráter litúrgico também à missa antes chamada de baixa. Isto implica dizer que a forma supostamente nova de música sacra, "o canto litúrgico em vernáculo" que teria sido "criado" no século XX não é senão a continuidade dos cantos religiosos populares já utilizados em missas baixas no XIX. Igualmente, não é possível classificar o uso do canto em vernáculo no amplo espectro de serviços religiosos diversos da missa solene como o que Walter Buckley ([1971]) chamaria de um comportamento aberrante no sistema religioso.

Para Enout (1964), o movimento da reforma litúrgica foi iniciado com esforços do século XIX, empreendidos, dentre outros atores, pelos monges beneditinos de Solesmes, responsáveis pela execução restaurada do canto gregoriano. Em sua visão – note-se, em 1964 –, inexistia uma ruptura entre a Restauração musical e o espírito do Concílio: à Restauração musical se deveriam, em última análise, as reformas do Vaticano II na década de 1960.

Mesmo as associações de Santa Cecília – responsáveis pela Restauração musical católica e pelo desenvolvimento de um repertório religioso mais austero do que aquele corrente na segunda metade do século XIX – não se mostravam contrárias ao canto religioso popular. Ao contrário, restringiam suas preocupações ao âmbito estritamente litúrgico (missa alta) e viam o canto religioso, quando executado com decoro, como uma "coisa bela e útil" à edificação dos fiéis (INAMA; LESS, 1892: 199). Assim, a representação de que a Restauração musical e a Igreja pré-conciliar teriam como objetivo silenciar os fiéis nos ritos revela inconsistências. Para questionar esta representação pode ser citado

distinction between High and Low Mass (Missa *solemnis* and *privata*) is the most important of those we notice here. A Pontifical Mass (whether High or Low) has certain special rites, of which some are older survivals, some later embellishments, made merely to express the greater dignity of a bishop. A Papal High Mass has further peculiarities, some very archaic and interesting, but beyond the scope of this book. Our so-called *Missa Cantata* is the compromise of a compromise, a Low Mass, with singing as at High Mass, only justifiable to enhance the dignity of Sunday Mass when a deacon and subdeacon cannot be had. (FORTESCUE, 1914: 188-190).

inclusive o interesse de Pio XI, em sua Encíclica *Divini Cultus*, de 1928 de que os fiéis participassem da missa por meio do canto gregoriano. Este interesse existia de maneira sólida, entretanto, já no século XIX:

> Certamente é melhor e mais imponente aquele canto por meio do qual toda a assembleia dos fiéis, homens e mulheres, adultos e crianças, respondem na igreja juntamente com o coro ao clero, como era costume nos primeiros séculos [do cristianismo]. Em muitas igrejas ainda existe o costume de se cantarem desta maneira o Tantum ergo, o Miserere, a Salve Regina, as Ladainhas, o Magnificat, etc. [...] A conformidade da participação do povo por meio do canto litúrgico ao espírito católico é provada com o seguinte texto: "Seja, portanto, o canto que emprega neste rito (refere-se à exposição e bênção do Santíssimo Sacramento) executado com seriedade e suavidade, simples na tessitura e que possibilite que todos os fiéis possam participar, e assim subir a Deus a uma só voz de todo o povo" [6] (INAMA; LESS, 1892: 199-200, tradução nossa).

Em relação à participação dos fiéis por meio do canto em vernáculo, Inama e Less (1892: 201-209) destacaram ter havido na Europa o florescimento de algumas coletâneas: *Cantate*, *Coecilia* e *Piccolo salterio*, de Mohr, impressos pela casa publicadora Pustet, de Ratisbona. Os autores parecem se referir ao padre Joseph Mohr (1792-1848), que redigiu a letra de *Noite Feliz* (*Stille Nacht*) em 1816, um exemplo de canto religioso popular composto no início do século XIX. Muito mais antigos seriam, entretanto, os antecedentes históricos da prática musical de cantos religiosos populares nos templos:

> A origem do referido canto popular se perde nas origens do cristianismo. As pessoas sempre tiveram o costume de cantar de acordo com seu gênio, abandonando os cantos antigos sempre que alguém criava outros melhores, então existem melodias antigas e novas em toda a cristandade, um pouco menos simples, ou alegres, ou tristes, ou solenes, ou uníssonas, de acordo com a índole do tempo e da nação, em que vieram à luz e se espalharam. A lírica aumentou na Alemanha por meio dos

[6] "Migliore e più imponente è senza dubbio quel canto, pel quale tutta la adunanza dei fedeli, uomini e donne, grande e piccioli, fanno in chiesa col coro uma comune risposta al clero, come si costumava nei primi secoli. In molte chiese vige tuttora il costume di cantare in questa forma il Tantum ergo, il Miserere, la Salve Regina, le Litanie, il Magnificat, ecc. [...] Quanto sia conforme allo spirito cattolico la partecipazione del popolo al canto liturgico si prova col testo seguente: 'Sia donque [sic] il canto che si adopera in questo rito (parlasi della esposizione e benedizione del SS. Sacramento) modulato con gravità e soavità, semplice nella tessitura e tale che tutti i fedeli possano prendervi parte, e s'alzi così a Dio una sola voce di tutto il popolo'" (INAMA; LESS, 1892: 199-200).

> *Minnesänger*, na França, dos *trovadores*, e na Itália, por obra de São Francisco de Assis e de seus religiosos. Para além dos Alpes, já estavam em voga em fins da Idade Média representações dramáticas dos mistérios cristãos, como a ressurreição, depois a paixão de nosso Senhor: e estes contribuíram imensamente para o desenvolvimento da canção sacra popular. O *Pequeno saltério* de Mohr, Pustet, 1891, contém certa quantidade delas, lembrando a origem de algumas a partir do século IX. É falso que Lutero tenha descoberto a canção popular: ele não fez mais que substituir o que já era usado no lugar das funções litúrgicas; mas não se nega que tal coisa tenha influído também sobre as igrejas que continuaram católicas, as quais, como se disse, imitaram em grande parte o exemplo. A Itália, que se manteve firme às prescrições religiosas acerca das funções litúrgicas, desenvolveu sua lírica de maneira mais restrita, mas com uma maior variedade de formas e alegria de maneiras, como exigia sua genialidade e a beleza do seu céu[7] (INAMA; LESS, 1892: 201, tradução nossa).

É importante notar que, apesar do longo e gradativo florescimento do gênero, bem como de todo o apoio dado pelo Cecilianismo ao desenvolvimento deste repertório em língua vernácula nas funções paralitúrgicas, os partidários da Restauração musical ainda viam riscos em sua execução, que poderia profanar os serviços religiosos. Assim, defendiam que haveria uma maneira de interpretar os cânticos espirituais para que eles não soassem profanos. Para Inama e Less (1892), não deveria haver ornamentação vocal (apojaturas e outras figuras de passagem), as melodias não poderiam conter contornos teatrais, o andamento deveria ser conveniente e o acompanhamento deveria ter caráter de órgão litúrgico – e não de piano ou violão –, ou seja, não poderia ser figurado, com arpejos e repetições de acordes, mas tão somente sustentando o canto.

---

[7] "L'origine di siffatto canto popolare si perde nelle origini del cristianesimo. Il popolo fu sempre solito a cantare secondo il suo genio, lasciando le arie vecchie ogniqualvolta alcuno sapeva inventarne delle migliori, onde si hanno melodie vecchie e nuove in tutta la cristianità, più meno semplici, or gaie, or meste, ora solenni, ora monotone secondo l'indole del tempo e della nazione, in cui vennero alla luce e si diffusero. La lirica se allargò in Germania per mezzo dei *Minnesänger* e in Francia dei *Trovatori*, in Italia per opera di S Francesco d'Assisi e de' suoi religiosi. Oltremonti erano in voga già fino dal medio evo le rappresentazioni drammatische dei misteri cristiani, come della risurrezione, poi della passione di nostro Signore: e queste contribuirono immensamente allo sviluppo della canzone sacra popolare. Il *piccolo Salterio* di Mohr, Pustet, 1891, ne contiene una quantità, ricordando la origine di alcune fino dal secolo IX. È falso che Lutero abbia trovata la canzone popolare: egli non fece sostituire le già usate in luogo delle funzioni liturgiche; non si nega però che tale cosa influisse anche sulle chiese rimaste cattoliche, le quali, come fu detto, ne imitarono in gran parte l'esempio. L'Italia, che si mantenne ferma agli ordini ecclesiastici quanto alle funzioni liturgiche, svillupò la sua lirica in modo più ristretto, ma con maggiore varietà di forme e gaiezza di modi, come lo esigeva il suo genio e la bellezza del suo cielo" (INAMA; LESS, 1892: 201).

Já no século XX, poder-se-ia afirmar que o canto religioso popular se torna a meta musical principal do sistema religioso, sobretudo após o Concílio Vaticano II. Logo no início do século, a única menção feita ao gênero no código jurídico de música sacra de Pio X foi seu uso em procissões, acompanhado por bandas de música. As prescrições contidas no *motu proprio* de Pio X eram bastante rígidas e minuciosas, revelando, no plano da música, toda a desconfiança da Igreja em relação ao espírito da modernidade neste período. As bases do *motu proprio* evidenciam metas desenvolvidas pelo movimento da Restauração musical e a representação de decadência da música sacra a partir da qual este movimento se firmou. O "controle normativo" das práticas musicais (DUARTE, 2016) proposto por Pio X se estendia aos aspectos composicionais, interpretativos e até mesmo às relações que as pessoas deveriam guardar com a música e sua execução no interior dos templos e revelava uma perspectiva eurocentrista. Se os cânticos espirituais deveriam remeter à índole do povo que o produziu, também é fato que:

> embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: Introdução).

Em outras palavras, a música não poderia soar tão étnica a ponto de causar estranhamento em algum europeu. Este posicionamento parece ter se mantido de maneira hegemônica pelo menos até o pontificado de Pio XII. Apesar de ainda incentivar a participação dos fiéis por meio do canto gregoriano, conforme havia feito Pio XI, na Encíclica *Divini Cultus* de 1928, Pio XII assim se referiu à participação dos fiéis e ao canto religioso popular na Encíclica *Mediator Dei*:

> São, pois, dignos de louvor aqueles que, com o fim de tornar mais fácil e frutuosa ao povo cristão a participação no sacrifício eucarístico, se esforçam em colocar oportunamente nas mãos do povo o "Missal romano" [...] Isso pode acontecer de vários modos: quando todo o povo, segundo as normas rituais, responde disciplinadamente às palavras do sacerdote ou executa cânticos correspondentes às várias partes do sacrifício, ou faz uma e outra coisa, ou, enfim, quando, na missa solene, responde alternadamente às orações dos ministros de Jesus Cristo e se associa ao canto litúrgico [gregoriano].
>
> Nós vos exortamos ainda, veneráveis irmãos, a que tomeis cuidado em promover o canto religioso popular e a sua acurada execução feita com a dignidade conveniente,

> podendo isso estimular e aumentar a fé e a piedade das populações cristãs. Suba ao céu o canto uníssono e possante de nosso povo como o fragor das ondas do mar, expressão canora e vibrante de um só coração e uma só alma, como convém a irmãos e filhos de um mesmo Pai. O que dissemos da música, se aplica às outras artes e especialmente à arquitetura, à escultura e à pintura. Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionados [...] (MEDIATOR DEI, 1947: §95-179).

Pio XII revela, portanto, que o canto religioso popular era – apesar das distantes origens do gênero mencionadas por Inama e Less – uma expressão da novidade no seio da Igreja, isto porque constantemente se renovava e se adaptava às necessidades do presente, daí expressando as características musicais do presente e a índole de cada povo particular. A Encíclica de Pio XII foi redigida no período conhecido como *Aggiornamento*, ou seja, a atualização da Igreja Católica que alcançaria sua máxima expressão no Concílio Vaticano II. A tônica de *Mediator Dei* parece ser a do reconhecimento da diversidade, desde a cultural, das diversas nações, até mesmo a dos fiéis que frequentavam as celebrações:

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

Segundo Paula Montero (1992), o *Aggiornamento* foi um período de tolerância da Igreja às culturas não-europeias, ao passo que, no Concílio Vaticano II, a instituição deu o passo definitivo no sentido de reconhecer a igualdade entre as culturas. Durante o *Aggiornamento* foram compostas missas que de fato revelavam a índole de cada povo particular, tais como a *Missa Luba*, *Missa Bantu*, *Misae Katanga*, *Missa Sinensis* e outras. Redigida também neste período, em 1955, a Encíclica *Musicae sacrae disciplina* de Pio XII ilustra a tolerância às culturas autóctones:

> [...] cantos religiosos populares, escritos as mais das vezes em língua vulgar, os quais se originam do próprio canto litúrgico, mas, sendo mais adaptados à índole e aos sentimentos de cada povo em particular, diferem não pouco entre si, conforme o

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

Com o advento do Concílio Vaticano II, o uso da língua vernácula foi ampliado por ter sido considerado útil ao povo. A partir de então houve, no campo da música, uma disputa entre duas linhas de compositores: de um lado, os chamados "esteticistas" defendiam a manutenção das metas musicais anteriores, tais como a escrita coral e o uso do órgão; de outro lado, os "pastoralistas" defendiam uma simplificação do repertório com vistas à participação efetiva dos fiéis nos ritos. O resultado desta disputa selou o destino da música pós-conciliar: com a vitória dos "pastoralistas", os cânticos espirituais passaram a ser chamados de "cantos pastorais" e a simplificação do repertório litúrgico em favor da participação ativa dos fiéis se tornou evidente. Esta disputa também ocorreu no Brasil e teve o mesmo resultado. Assim, na década de 1960 houve uma intensa produção das fichas de canto pastoral por algumas dioceses, dentre as quais, Rio de Janeiro e Campinas-SP (DUARTE, 2016).

Há de se notar, entretanto, a existência de um fator superveniente que tornou a música litúrgica latino-americana bastante particular: a ampla difusão da Teologia da Libertação entre o clero acabou por aproximar o canto pastoral da canção de protesto latino-americana. Isto se revela em letras com forte engajamento político, em duras críticas aos problemas sociais, bem como na forte valorização da inculturação, sobretudo no tocante aos ritmos populares e no uso do violão e de instrumentos de percussão, que acabaram por assumir o lugar que antes era ocupado pelo órgão na maioria dos templos. Neste cenário, o dualismo em relação ao passado também ficou bastante evidente: o Concílio Vaticano II passou a ser interpretado não somente como um momento de ruptura, mas quase como um novo momento de fundação do catolicismo, restituindo-lhe as bases das primeiras comunidades cristãs. Neste contexto se torna compreensível a

afirmação de que o canto litúrgico em vernáculo seria, de acordo com *A Música Litúrgica no Brasil*, fruto dos avanços da Igreja no século XX (CNBB, 1998). Neste mesmo documento é possível ver como o movimento litúrgico do século XX e os documentos sobre música sacra não são representados como um desenvolvimento orgânico da liturgia, mas enquanto uma antecipação das novidades atribuídas ao Concílio:

> *A música litúrgica em pleno Movimento Litúrgico*
>
> Foi no século XIX que surgiu, na abadia beneditina de Solesmes, na França, sob a liderança espiritual de Dom Guéranger (1805-1875), um movimento de retorno às fontes e de retomada do fervor litúrgico, que veio a desaguar, um século mais adiante, no Concílio Vaticano II. Foi o Movimento Litúrgico. Bebendo nas mesmas fontes e caminhando de mãos dadas juntamente com o Movimento Bíblico e o Movimento Ecumênico, o Movimento Litúrgico se espalhou pela Europa e, depois da 2ª Guerra Mundial, seu raio de influência e inspiração chegava a quase todos os países do mundo, sobretudo com o Motu Proprio "Tra le sollicitudine" de São Pio X (1903), que motivou as inovadoras e preciosas diretrizes do papa Pio XII, em suas encíclicas "Mediator Dei" (1947) e "Musicae Sacrae" (1955). Todas estas propostas de reforma tinham *em vista favorecer a participação "ativa* e *consciente"* do povo na liturgia: uma antecipação do Vaticano II (CNBB, 1998: §136-139, itálico em lugar de negrito).

Reforça a representação dualista em relação ao passado o fato de os cantos religiosos populares compostos antes do Concílio raramente terem sido incorporados ao *Hinário litúrgico* da CNBB (2003) e quando o foram, houve uma seleção principalmente daqueles de autoria desconhecida em uma clara expectativa de total renovação do repertório. Assim, os cantos religiosos populares pré-conciliares que antes representavam a novidade e a adaptação não saíram da prática musical dos templos católicos, mas passaram a ser tratados como símbolos da tradição e dos referenciais musicais do passado. A partir de finais da década de 1990, cânticos com características muito diversas dos cantos pastorais de características autóctones – ligados à Teologia da Libertação – passaram a figurar no panorama musical brasileiro de maneira mais evidente. Estes cânticos estão ligados à Renovação Carismática Católica e se assemelham aos cantos religiosos populares anteriores ao Concílio em muitos aspectos: adaptam-se à música do presente (*pop* urbano), mas suas letras não têm mais o engajamento dos cantos pastorais das décadas de 1970 a 90, ao contrário, suas letras reafirmam o caráter pessoal da relação entre o fiel e Deus (DUARTE, 2016).

Finalmente, faz-se necessário apresentar o posicionamento de João Paulo II acerca dos cantos religiosos populares, que ainda ressaltava o Concílio Vaticano II como momento de ruptura no qual o canto em vernáculo teria se desenvolvido plenamente. Trata-se de um documento redigido de próprio punho no centenário do *motu proprio* de Pio X:

> O século passado, com a renovação dada pelo Concílio Vaticano II, conheceu um desenvolvimento especial do canto popular religioso, do qual a *Sacrosanctum concilium* diz: "Promova-se com grande empenhamento o canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar, tanto nos exercícios de piedade como nos próprios atos litúrgicos". Este canto apresenta-se particularmente apto para a participação dos fiéis, não apenas nas práticas devocionais, "segundo as normas que determina nas rubricas", mas igualmente na própria Liturgia. O canto popular, de fato, constitui um vínculo de unidade orante, promove a proclamação de uma única fé e dá às grandes assembléias litúrgicas uma incomparável e recolhida solenidade (JOÃO PAULO II, 2003: §11).

Nota-se inicialmente que João Paulo II aponta para o uso litúrgico dos cânticos espirituais a partir do Concílio e vai além, ao reconhecer neste gênero as mesmas características atribuídas ao cantochão nas representações pré-conciliares: unidade, grande e possante uníssono que promove a proclamação de uma só fé. Feita esta breve contextualização do canto em língua vernácula na perspectiva da Igreja institucionalizada, é possível agora estudar sua prática antes do Concílio Vaticano II no Brasil.

Os cânticos espirituais pré-conciliares no Brasil

Na primeira metade do século XX, multiplicou-se no Brasil a publicação de coletâneas de cantos religiosos populares, sobretudo a partir da década de 1940. Parecem ter contribuído para tal aumento o Concílio Plenário Brasileiro, de 1939, que teve sessões dedicadas à música sacra, e principalmente a Encíclica Mediator Dei de Pio XII, assim:

> Diversas coletâneas foram dedicadas ao gênero, dentre as quais *Hosana!*, *Cecilia* (SINZIG, RÖWER, 1926), *Sursum* (SCHOLL, 1960), *Laudate* (COLLEGIO "CORAÇÃO DE JESUS" DE FLORIANOPOLIS, 1922), *Cantate Dominum canticum novum* (GYMNASIO CATHARINENSE, 1926a; 1926b), *Nova coleção de cânticos sacros* (FRANCESCHINI, [1952]), Cantai e rezai! (MAUTE, [1942]), *Magnificat* (RUBINI, 1956) e a que se tornou mais difundida, *Harpa de Sião*, do padre João Batista Lehmann (1961). Nesta coletânea, os cânticos se relacionam principalmente

> às chamadas devoções brancas ultramontanas: cânticos marianos, do Sagrado Coração de Jesus e eucarísticos, havendo também uma parte dedicada a solenidades específicas dentro do calendário litúrgico (Advento, Natal, Paixão etc.) (DUARTE, 2016: 101).

Note-se que nem todas as datas mencionadas se referem às primeiras edições das coletâneas. *Harpa de Sião*, por exemplo, recebeu a aprovação eclesiástica para a primeira edição em 1923. Além destas coletâneas, cadernos manuscritos de música revelam o uso de tais cânticos na Catedral de Florianópolis na segunda metade do século XX (Fig. 1).

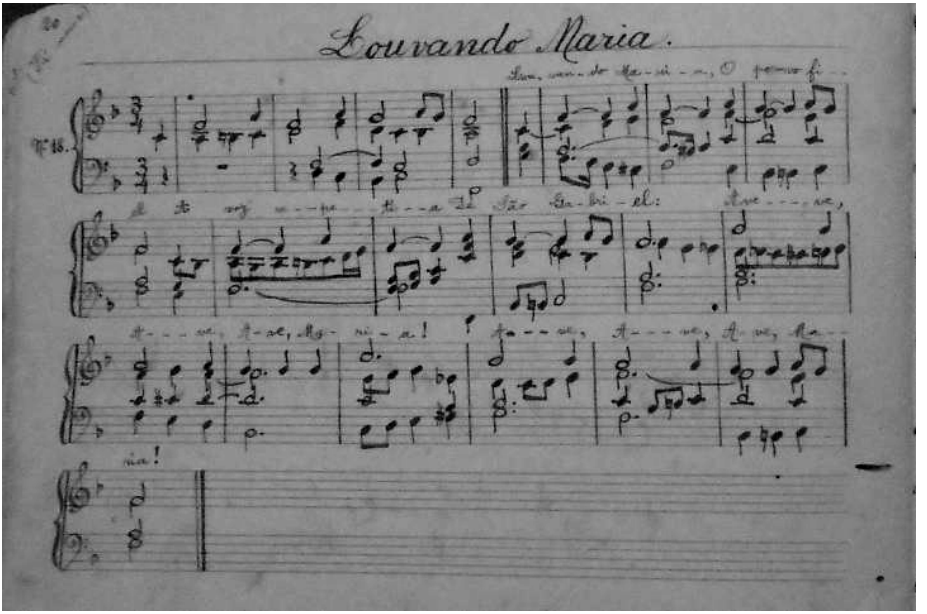


Fig. 1: Canto religioso popular *Louvando Maria*, n.18, do caderno de manuscritos *N. Senhora*, copiado por Edésia Aducci ([192-]). Ainda hoje este cântico é executado em cerimônias católicas, sobretudo no mês de maio. Pertence ao acervo da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

O uso ampliado de cânticos espirituais em língua vernácula foi costume exclusivamente brasileiro, de modo que algumas fontes localizadas em acervos brasileiros revelam o trânsito deste gênero: "coletâneas de cantos em vernáculo publicadas em outros

países e idiomas (alemão, italiano e espanhol), e até mesmo cantos religiosos em italiano em cópias manuscritas feitas no Brasil" (DUARTE, 2016: 129).

Quanto à finalidade dos cânticos, duas coletâneas brasileiras a fornecem já em seus títulos: "*Benedictus: cânticos para a missa rezada* (Faist, Justo, [195-]), *A missa rezada: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes, de acordo com as partes da Missa...* (Röwer, 1940)" (DUARTE, 2016: 128). Assim, resta claro que o uso dos cantos em língua vernácula durante o século XX se dava em missas baixas e outros serviços paralitúrgicos, segundo Inama e Less (1892). Tal prática teria se limitado, entretanto, ao século XX? A primeira evidência em contrário foi dada pelo monsenhor Guilherme Schubert:

> De acordo com as informações de Schubert (1980), a publicação da coletânea de cantos religiosos populares *Benedicte* por Pedro Sinzig, em 1899, aponta para uma prática anterior à própria norma que define o marco inicial desta tese e sugere que, ao menos em parte do século XIX, esta prática fosse corrente. Um hinário elaborado em Friedrichsburg, em 1898, somente com cânticos em português e uma missa, em latim – acervo da Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis – reforça esta prática (ANÔNIMO, *Livro de cantos*, 1898). Poder-se-ia pensar, entretanto, que a excepcionalidade se estabeleceu em relação ao Decreto n.3.830, da Sagrada Congregação dos Ritos, de 24 de setembro de 1894, documento que antecipava em quase dez anos diversos pontos da restauração musical que seriam reafirmados no *motu proprio* (DUARTE, 2016: 144).

A referida fonte recolhida ao Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis parece fazer parte de um conjunto, integrado também por um livro de cânticos espirituais em alemão e por repertório em língua latina, publicado dois anos antes, dentre os quais, uma missa (ANÔNIMO, 1896). Estas duas coletâneas parecem se tratar de material trazido por alguma congregação religiosa de missionários procedente de países de fala alemã. Contudo, não foi possível confirmar ou refutar tal hipótese, uma vez que o único registro encontrado da presença de religiosos no Imperial Hospital foi em meados do século XIX, muito antes, portanto, da publicação das referidas coletâneas:

> Irmãs de Caridade para o serviço do hospital, as quaes aqui chegaram no dia 18 de Outubro de 1856, acompanhada dos Padres Lazaristas. Infelizmente permaneceram por pouco tempo entre nós; Pois no dia 9 de Maio de 1864 despediam-se essas piedosas servas de Deos daquelles infelizes, para cujos sofimentos só ellas têm a virtude de encontrar o balsamo consolador (Breve noticia sobre a imagem do Senhor Jesus dos Passos..., 1897 apud PEREIRA, 1998: 255).

Os padres lazaristas aos quais se refere a notícia parecem ter sido, entretanto, os principais responsáveis pela sistematização de cânticos espirituais em língua vernácula ainda no século XIX. A seu respeito, escreveu padre José Augusto Alegria:

> Ora, quando em 1549, os primeiros missionários jesuítas [...] chegaram à Baía [sic], é certo e seguro não disporem de qualquer outro repertório poético-musical que não fosse o que constava do uso diário nas igrejas maiores e menores ou seja, dos formulários dos hinos e seus derivados. [...] Num segundo tempo, já com a imprensa, as matrizes latinas tradicionais favoreceram as adaptações nas linguas vernáculas, tarefa facilitada pela circunstância de se tratar de matéria literária e musical não catalogada como litúrgica stricto sensu.
>
> E na seqüência do tempo, sem cronistas a apontar-lhe os passos, foram-se acumulando os cânticos religiosos em vulgar até à edição de colectâneas que surgiram no Brasil muito antes das primeiras publicadas em Portugal.
>
> É o caso dos Canticos Espirituaes compilados pelos Padres da Congregação da Missão Brasileira cuja 3a. edição foi impressa no Rio de Janeiro em 1867.
>
> Trata-se de um acervo de 261 cânticos com textos adaptados de variadíssimas fontes mas cuja organização estrófica conserva intacto o prestígio das origens (ALEGRIA, 1992).

Os padres lazaristas pertencem à Congregação da Missão, que foi fundada em Paris, por São Vicente de Paulo, em 1625. Como o primeiro instituto religioso da congregação recebeu o nome de Casa de São Lázaro, seus religiosos e irmãos leigos ficaram conhecidos como padres e irmãos vicentinos ou lazaristas. O caráter missionário dos lazaristas também fica evidente na descrição de suas atividades no sítio eletrônico da Província Brasileira da Congregação da Missão ([20--]): "Dentro do espírito e exemplo de São Vicente, se propõe a dar uma atenção especial às Missões Populares, às Missões Ad Gentes...". No Brasil, a Congregação da Missão se estabeleceu no século XIX, com a chegada de imigrantes portugueses, em 1819 e franceses, após 1850. Esta primeira geração de missionários atuou principalmente em Minas Gerais – onde fundou o Colégio do Caraça – e no Rio de Janeiro. Posteriormente, missionários procedentes da Polônia e Holanda também fundaram casas lazaristas em outras regiões do país. A difusão dos cânticos espirituais em língua vernácula, mas com melodias adaptadas de composições profanas ou seculares europeias se deu por meio de *Canticos espirituaes colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a approvação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*. A notícia dada por Alegria de uma terceira edição de 1867 parece, entretanto, equivocada,

uma vez que foi possível encontrar registros de um exemplar da segunda edição datado de 1876 em Portugal. O equívoco aparentemente se deve à data da aprovação eclesiástica, que consta também das edições posteriores. Num exemplar com partituras da quinta edição – provavelmente de 1910 – ao qual se teve acesso, é possível ler esta aprovação, que indica inclusive o uso que tais cânticos deveriam ter, inclusive na Comunhão das missas baixas:

> Approvação
>
> Tendo feito examinar esta collecção de Canticos sagrados por sacerdotes pios e intelligentes, e havendo-nos elles informado que nada ha aqui contra a Fé e bons costumes, mas que antes o seu uso será de utilidade e augmentará a devoção, e evitará nas familias o uso de cantigas profanas, e ás vezes pouco decentes, não só lhe damos approvação, mas ainda mesmo recommendamos o seu uso aos Fieis, assim nas casas particulares, como nas egrejas, como é costume no nosso Bispado.
>
> Nesta collecção se achão muitos hymnos em louvor do SS. Sacramento que *podem servir para de preparação e acção de graças para a Comunhão*, hymnos a Nossa Senhora na sua Conceição immaculada, nas suas Dôres, etc.; hymnos a outros Santos, e mais hymnos do officio Canonico paraphraseados, e enriquecidos com Indulgencias dos Summos Pontifices.
>
> Os Santos Anjos, que offerecem a Nosso Senhor as orações dos Fieis, certamente acompanharão invisivelmente esta musica, e farão côro com os ditos Fieis, e offerecerão ao Altissimo os devotos affectos de taes cantores.
>
> A todos recommendamos tão santo exercicio, e tão conforme ao uso da Santa Egreja no Velho e Novo Testamento, e concedemos vinte dias de Indulgencia a cada um dos Fieis da nossa diocese, por cada vez que devotamente recitar algum d'estes canticos, e se fôr em companhia de outros, concedemos trinta dias de Indulgencia.
>
> Dada esta no Seminario do Caraça, aos 6 de Maio de 1867.
>
> + ANTONIO, Bispo de Marianna no Brasil. (CANTICOS ESPIRITUAES, [1910]: contracapa, itálico nosso).

Em 1886, o jornal *A Provincia de Minas* – de circulação em Ouro Preto – noticiava não apenas a venda de *Canticos espirituaes*, mas também de "Canticos Sagrados a duas ou tres vozes, com acompanhamento de piano ou orgão, colligidos pelos padres da congregação da missão, 1 vol." (A PROVÍNCIA DE MINAS, 1886: 4). Assim, é possível perceber que a sistematização dos cânticos espirituais em língua vernácula pelos padres lazaristas não se limitou a uma coletânea. O exemplo de cântico espiritual em língua vernácula mostrado na Fig. 2 foi retirado da quinta edição de *Canticos espirituaes*.

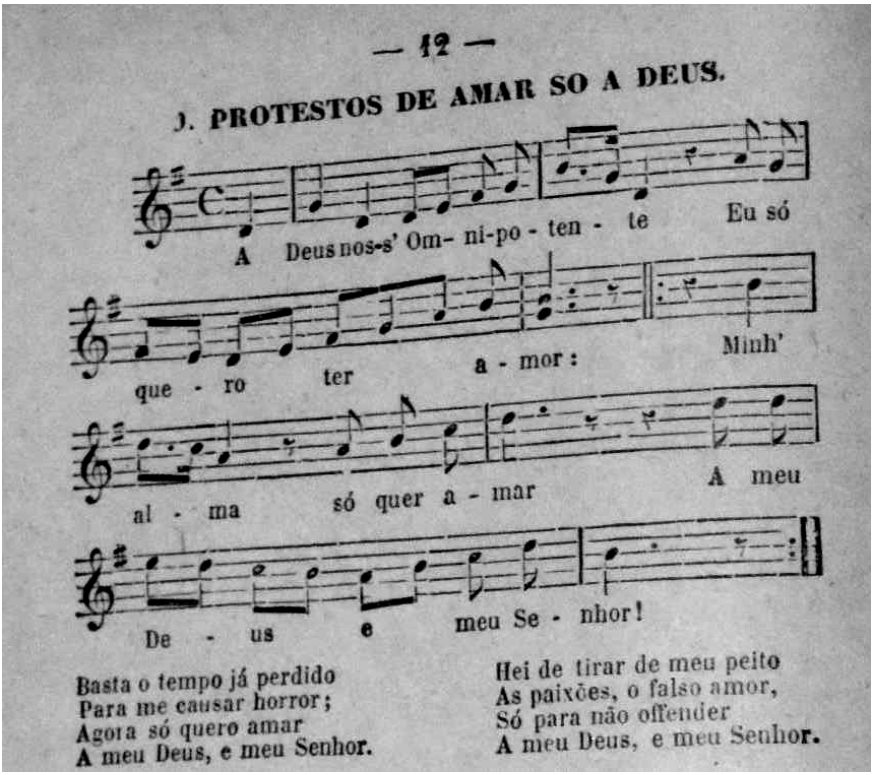


Fig. 2: *Protestos de amar só a Deus*, na coletânea *Canticos espirituaes* ([1910]: 19) da Congregação da Missão.

Os esforços empreendidos pelos padres lazaristas no uso de cânticos em língua vernácula não escaparam, entretanto, das críticas daqueles que defendiam a Restauração musical, não pelo uso da língua vulgar, mas pela escolha das melodias, consideradas pouco dignas do uso nas igrejas. Deste modo, a coletânea *Canticos sagrados* dos padres da Missão foi recusada pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ, 1946: 18) e recebeu os seguintes comentários de padre Schubert:

> Com um pouco de jeito conseguiram até cantar, nas igrejas [cariocas], melodias profanas, e mesmo teatrais, de Pergolesi, Cimarosa, Jomelli, substituindo as palavras originais por um texto sacro. (Renato de Almeida, História da Música Brasileira, pág. 132). E não foram somente os leigos que assim procederam.
>
> Os "Cânticos espirituais", coligidos pelos Padres da Missão Brasileira, em edição de Garnier, contêm de preferência cantos profanos e de óperas de Mozart, Haydn, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, Lambelotte, Herman, Nicou-Cheron e outros. Bastava o chapéu novo dum texto sacro para tornar "espiritual" uma ária, uma cavatina, um coro de ópera (SCHUBERT, 1980: 21).

Nota-se, entretanto, que a preocupação do prelado marianense, quando da aprovação da coleção dos padres da Congregação da Missão Brasileira era muito mais no sentido da moralidade – própria da Romanização –, evitando cantigas profanas e pouco decentes, do que de se alinhar à Restauração musical que se encontrava em discussão na Europa. Na mesma aprovação dada por Dom Antônio Ferreira Viçoso – ele próprio, lazarista –, observa-se que o uso de cânticos espirituais em vernáculo nas igrejas não teria sido uma novidade introduzida pelos lazaristas: "como é de costume no nosso Bispado" (CANTICOS ESPIRITUAES, [1910]: contracapa). Ao se referir a um segundo momento, após os inícios da colonização portuguesa, padre Alegria (1992) sugere igualmente que as adaptações para a língua vernácula fossem muito anteriores à segunda metade do século XIX. Partes vocais de jaculatórias de novenas da primeira metade do século XIX recolhidas ao Museu da Música de Mariana atestam o uso da língua vernácula nos templos católicos anteriormente à coletânea dos lazaristas. Seu uso em missas baixas limita-se, entretanto, ao campo das especulações (DUARTE, 2016: 144-150). Mais provável seria o uso do vernáculo, nesta fase, em manifestações do chamado catolicismo popular, que se espalhou no Brasil desde inícios da colonização portuguesa:

> Com o tempo esse emaranhado de práticas particulares foi se auto-organizando e salpicando as vastidões da Colônia com um sem-número de entidades formais como as Irmandades e Confrarias, e um número ainda maior de entidades informais mas muitíssimo atuantes como Reisados, Festas, Danças e Rezas. Essa "auto-organização" gerou ainda "ministros" leigos como os rezadores e os "beatos", os benzedores e os eremitas, os festeiros e os cantadores. Edificou santuários, ergueu oratórios, plantou "Santas Cruzes", construiu capelas, formou ermidas, criou romarias, congregou multidões. Disseminado pelo território, o Catolicismo Popular se tornou uma vastíssima floresta de devoções, um cipoal de práticas, um carrascal de normas e costumes não escritos nem codificados. Todos os seus "devotos" de afirmavam

> católicos, mas suas práticas comparadas com as do Catolicismo "Oficial" eram às vezes tão discrepantes que chegavam a parecer outra religião, e levaram estudiosos como Thales de Azevedo a se perguntar se realmente existira ou existe Catolicismo no Brasil (FAUSTINO, 1996: 339).

Parece pouco provável que esta forma de manifestação da religiosidade aclimatada aos trópicos se limitasse à língua latina, do mesmo modo que se especula como improvável que os primeiros missionários não tivessem tentado adaptar às línguas dos primeiros habitantes da terra as melodias trazidas da Europa. Para além do campo das especulações, o *Projecto do Regulamento de Musica Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro* publicado no *Jornal do Commercio*, em 23 de março de 1898 fazia a distinção entre as funções litúrgicas em sentido estrito, nas quais se deveria usar somente a língua latina e com textos "tirados das Santas Escripturas, Breviario, ou hymnos e orações approvados pela Igreja" e as demais funções. "Nas demais cerimonias póde-se usar da lingua vernacula, escolhendo-se trechos já approvados" (Projecto do Regulamento..., 1898 apud GOLDBERG, 2006: 146). Aqui há de se observar a relativa flexibilidade dos padres lazaristas em relação às metas musicais do sistema religioso: contrariamente ao que escreveram Inama e Less (1892) e ao que foi decidido em uma série de sínodos e concílios, cânticos para ritos eucarísticos que por sua natureza eram considerados solenes e que, portanto, deveriam ser cantados em língua latina, foram traduzidos (Fig. 3), tendendo tal flexibilidade ao comportamento aberrante. Após o Concílio Vaticano II, entretanto, esta prática se difundiu.

Se a falta de acesso à primeira edição de *Canticos espirituaes* impede uma análise pormenorizada da continuidade de cantos religiosos populares nas práticas musicais, ao menos é possível especular, a partir das fontes às quais se teve acesso que alguns cantos hoje presentes na liturgia católica possam datar pelo menos de fins do século XIX. Um exemplo é *Rorate coeli desuper* (Figs. 4-5), uma adaptação do canto gregoriano de mesmo título – usado como refrão do canto popular, que tem as estrofes em língua vernácula – encontrado na quinta edição de *Canticos espirituaes* ([1910]: 87), mas também na sétima edição de *Cecilia*, dos frades Pedro Sinzig e Basílio Röwer, de 1939, em *Harpa de Sião*, de Lehmann com a menção de ter sido extraído da coletânea dos lazaristas. O mesmo cântico foi incorporado no *Hinário litúrgico* da CNBB (2003: 85) e provavelmente integrou a liturgia de muitas igrejas brasileiras no Advento do ano litúrgico de 2016. Assim, se observa a manutenção de uma obra em língua vernácula no repertório da Igreja Católica por pelo menos cento e seis anos, mas com a possibilidade de esta cifra exceder um século e meio.

Canticos sagrados foi, por sua vez, uma coletânea de composições sobre textos em latim e vernáculo, apresentadas em arranjos corais, algumas com acompanhamento instrumental (instrumento de teclado em duas claves). Em pesquisa na biblioteca do Santuário do Caraça (MG) – dos padres lazaristas – foi possível ter acesso à edição de 1875 desta coletânea. O caráter pianístico de tal acompanhamento em algumas músicas pode ser uma dentre as razões para sua reprovação pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro mencionada anteriormente. Em *Invocação ao doce coração de Maria* (Fig. 6) percebe-se a indicação de acompanhamento "órgão ou piano", sendo que o uso deste último em serviços religiosos viria a ser condenado por Pio X em seu *motu proprio*.

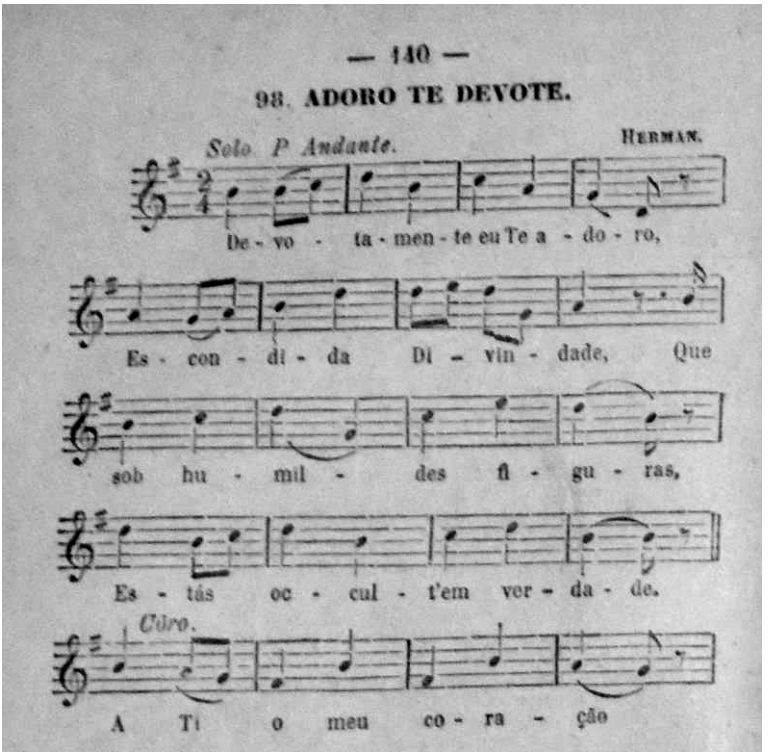
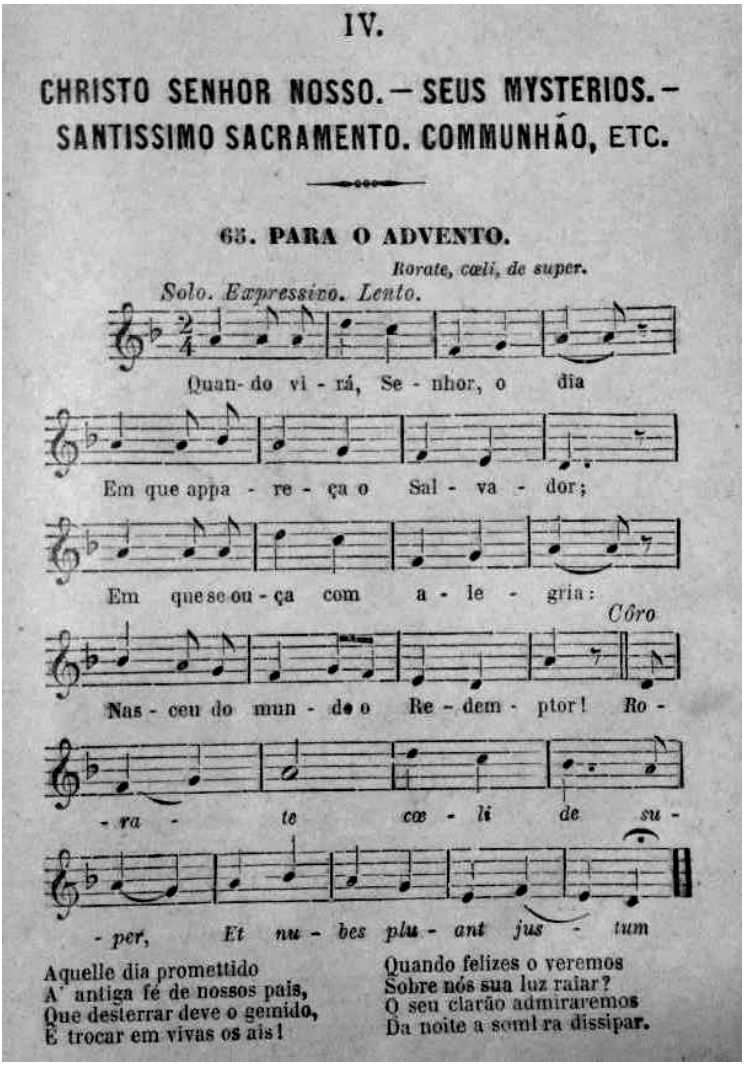


Fig. 3: Compassos iniciais da versão de *Adoro Te devote* em língua vernácula, na coletânea *Canticos espirituaes* ([1910]: 140).


IV.

CHRISTO SENHOR NOSSO. — SEUS MYSTERIOS. — SANTISSIMO SACRAMENTO. COMMUNHÃO, ETC.

65. PARA O ADVENTO.

Rorate, cœli, de super.

Solo. Expressivo. Lento.

Quan- do vi - rá, Se - nhor, o dia

Em que appa - re - ça o Sal - va - dor;

Em que se ou - ça com a - le - gria:

Côro

Nas - ceu do mun - do o Re - dem - ptor! Ro -

- ra - te cœ - li de su -

- per, Et nu - bes plu - ant jus - tum

Aquelle dia promettido
A' antiga fé de nossos paes,
Que desterrar deve o gemido,
E trocar em vivas os ais!

Quando felizes o veremos
Sobre nós sua luz raiar?
O seu clarão admiraremos
Da noite a sombra dissipar.

Fig. 4: *Quando virá, Senhor* ou *Rorate, coeli, desuper*, na coletânea *Canticos espirituaes* ([1910]: 87) da Congregação da Missão. Note-se o tema gregoriano empregado como refrão em língua latina.

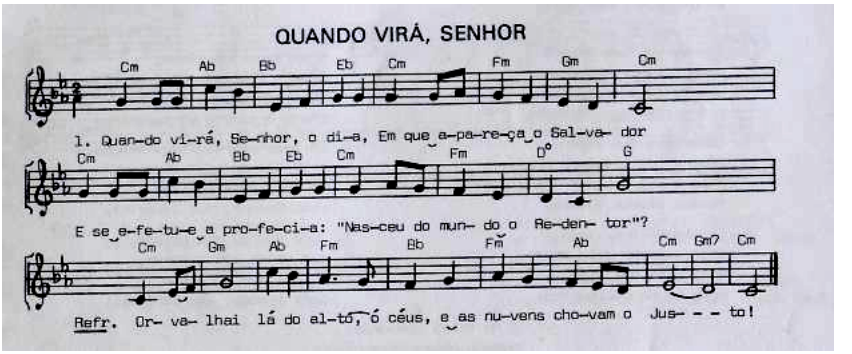


Fig. 5: *Quando virá, Senhor*, no *Hinário litúrgico* da CNBB (2003: 85). Note-se que o refrão que antes era cantado em língua latina foi traduzido para português.

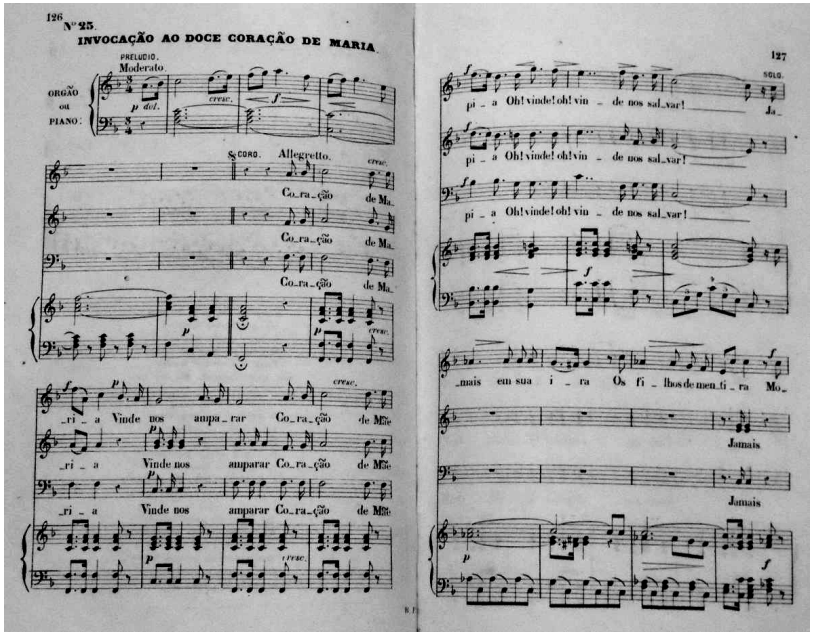


Fig. 6: *Invocação ao doce coração de Maria*, na coletânea *Canticos sagrados* (1875: 126-127).

Finalmente, deve-se observar que a atuação dos padres lazaristas também esteve fortemente ligada à educação e provavelmente em razão disto, a difusão de suas coletâneas de cânticos espirituais foi tão ampla, tendo sido possível localizar exemplares da mesma edição – tardia – de *Canticos espirituaes* em pelo menos três acervos. Neste sentido, o padre lazarista Luiz Gonzaga Boavida escreveu o trabalho *Novo methodo de musica vocal para collegios e casas de educação contendo tambem os principios elementares do canto-chão para os seminários* ([BOAVIDA], 1890), somente com exemplos musicais em língua latina.

Considerações finais

Ao fim deste trabalho, é possível concluir ter existido uma representação da música litúrgica em língua vernácula como fruto de uma inovação ou, ao menos, de um desenvolvimento no século XX, sobretudo após o Concílio Vaticano II. Tal representação reforça a noção corrente de que o Concílio teria representado uma ruptura ou uma nova fundação na liturgia do rito romano no Brasil. As fontes musicais revelam, contudo, a presença de cantos em língua vernácula em missas baixas – então consideradas não-solenes ou paralitúrgicas – pelo menos desde a década de 1860. Diversamente de um comportamento aberrante, o sistema religioso tolerava o uso dos cânticos em língua vernácula desde pelo menos a segunda metade século XIX e estimulava seu uso nas funções diversas da missa solene. A aprovação eclesiástica dada por Dom Antônio Ferreira Viçoso, CM à coletânea *Canticos espirituaes* dos padres da Congregação da Missão Brasileira sugere que esta prática já fosse comum em seu bispado muito antes da década de 1860.

Como resposta ao questionamento que ensejou a redação do presente trabalho, é possível afirmar ter havido um conflito entre as representações feitas acerca do século XX enquanto ponto de inflexão na história da música católica no tocante ao uso da língua vernácula e à participação ativa dos fiéis. As palavras de Chartier (2002: 17) acerca dos discursos que integram representações e são destinados "a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas" parecem perfeitamente aplicáveis ao presente caso. Assim, o discurso que se estabeleceu em torno do uso da língua vernácula somente após o Concílio parece ter servido à legitimação e aceleração dos processos de mudança, revelando, em última análise, relações de poder. Igualmente, ao se caracterizarem de maneira dualista o passado da Igreja como "puritano e repressor", os setores progressistas da instituição buscaram reforçar mudanças profundas nas práticas musicais.

Por fim, é possível afirmar que apesar das continuidades nas práticas musicais aqui observadas desde a segunda metade do XIX, este artigo não estabeleceu um termo inicial para estas práticas, ao contrário, ele serve de estímulo para a busca de eventuais fontes

ainda mais antigas que atestem o uso da língua vernácula em missas – baixas ou altas – no Brasil. Em suma, apesar da representação hegemônica de descontinuidade, as fontes musicais apontam para processos de continuidade e até mesmo a manutenção de um repertório por um século e meio nas práticas musicais católicas.

Referências

A PROVINCIA DE MINAS: Orgão do partido conservador, Ouro Preto, a.7, n.388, 25 set., 1886.

ADUCCI, Edésia (Org.). *N. Senhora*. Texto em vernáculo. Manuscrito. Integra coleção de cadernos manuscritos de música litúrgica (VI). Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro da Arquidiocese de Florianópolis. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], [192-]. 34 p. Partitura.

ALBUQUERQUE, Cônego Amaro Cavalcanti et al. *Música brasileira na liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1969.

ALEGRIA, Padre José Augusto. Presença da romana cantilena no Brasil. *Brasil-Europa*, [s.l.], v. 20, n. 6, 1992. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM20-01.htm>. Acesso em: 2 fev. 2016.

ANÔNIMO (Org.). [Livro de cantos: 1. *Maria zü...*]. Recolhido à Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis. Não catalogado. Cópia heliográfica. Friedrischsburg: [s.n.], 1896. 192 p. Partitura.

[BOAVIDA, Luiz Gonzaga] L. G. B. *Novo methodo de musica vocal para collegios e casas de educação contendo tambem os principios elementares do canto-chão para os seminários*. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.

BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].

CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *1º índice das músicas examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes, 1946.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CANTICOS ESPIRITUAES *colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a approvação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*. 5. ed. São Paulo: A. Campos, [1910]. Partitura.

CANTICOS SAGRADOS á duas ou tres vozes, com acompanhamento de piano ou órgão Colligidos pelos padres da congregação da missão. Rio de Janeiro: Garnier, 1875. Partitura.

CARTA ENCÍCLICA MUSICAE SACRAE, sobre a Música Sacra, 25 de dezembro de 1955, Papa Pio XII. 1955. Disponível em:

<http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_po.html>. Acesso em: 9 set. 2011.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CNBB – Conferência nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil*: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica da Igreja de Deus que está no Brasil. 1998. Disponível em: < http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em: 9 set. 2011.

_____. *Hinário litúrgico*. v.1. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2003.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium laudis*: A Hermenêutica da Continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

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

ENOUT, Dom João Evangelista. A constituição litúrgica do Vaticano II, culminância do movimento de restauração litúrgica. In: BARAÚNA, G. *A sagrada liturgia renovada pelo Concílio*. Petrópolis: Vozes, 1964. p. 169-202.

FAUSTINO, Evandro. *O renitente catolicismo popular*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

FORTESCUE, Adrian. *The Mass*: A Study of Roman Liturgy. Londres: Longmans, Green and Co., 1914.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular: estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102 01881997000200010>. Acesso em: 29 abr. 2010.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

INAMA, G. B.; LESS, M. *La musica ecclesiastica secondo la voluntá della chiesa: Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti*. Trento: Strad. Tip. G. B. Monauni, Ed., 1892.

JOÃO PAULO II. *Quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II no centenário do motu proprio "Tra le Sollecitudini" sobre a música sacra*. 2003. Disponível em: <w2.vatican.va/content/john-

paulii/pt/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html>. Acesso em: 2 out. 2016.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

MARCHI, Euclides. *A Igreja e a questão social*: o discurso e a práxis do Catolicismo no Brasil (1850-1915). Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MEDIATOR DEI: Carta Encíclica do Papa Pio XII sobre a sagrada liturgia. 1947. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html>. Acesso em: 2 out. 2009.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, n. 20, a. 7, p. 90-112, 1992.

PEREIRA, Nereu do Vale. *Memorial histórico da Irmandade do Senhor dos Passos*. v. 2. Florianópolis: Ministério da Cultura, 1998.

PROVÍNCIA BRASILEIRA DA CONGREGAÇÃO DA MISSÃO. *O que é Congregação da Missão?*. [20--]. Disponível em: <http://www.pbcm.com.br/oqueecongregacaodamissao/>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da et al. *Brasil 1900-1910*. v.2. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980. p.11-46.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em: 3 maio 2009.

Fernando Lacerda Simões Duarte é pesquisador independente, mestre e Doutor em Música pela UNESP. Bacharel em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e em Música pela UNESP. Autor de *Música e Ultramontanismo*, publicado pelo selo Cultura Acadêmica (2012), de artigos e trabalhos apresentados em eventos científicos. Orientou monografias de conclusão de curso e desenvolveu atividade docente nos níveis Fundamental I, de capacitação profissional, técnico-profissionalizante, superior e de especialização. Tem experiência na área de Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Musicologia histórica; Música litúrgica católica; Legislação eclesiástica sobre música litúrgica; Memórias e esquecimentos de práticas musicais; Acervos musicais no Brasil. Realizou pesquisa de campo em busca de fontes musicais em oitenta cidades brasileiras. lacerda.lacerda@yahoo.com.br