DOI 10.20504/opus2016a2214

Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical

Fernando Lacerda Simões Duarte

Resumo: Este artigo analisa quais elementos musicais foram mantidos na música litúrgica da Igreja Católica Romana ao longo do século XX e início do XXI no Brasil, quais foram abandonados e restaurados, literalmente ou de maneira adaptada. Quais rupturas, continuidades ou restaurações podem ser observadas na prática musical litúrgica católica do presente? Os dados foram obtidos em fontes musicais de diversos acervos brasileiros, documentos e fontes bibliográficas. A análise se apoia nas noções de memória e identidade coletiva em Joël Candau e na abordagem de sistemas sociais complexos de Niklas Luhmann e Walter Buckley. Os resultados revelam continuidades normalmente desconsideradas nos discursos correntes e em pesquisas, pondo à prova, portanto, a noção difundida de total descontinuidade na prática de música litúrgica após o Concílio.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Memória, esquecimento e música. Canto gregoriano. *Falsobordone*. Música sacra e profana.

Rupture and Continuity In Liturgical Catholic Music In Brazil Today: Restoring, Forgeting and Recreating Music Memory

Abstract: This article analyzes which musical elements were maintained in the liturgical music of the Roman Catholic Church throughout the twentieth and early twenty-first in Brazil and which were abandoned and restored, literally or in an adapted form. What are the ruptures, continuities or restorations observed in Catholic liturgical music nowadays? We obtained data from several primary sources in Brazilian music collections and documents, as well as secondary sources. The analysis is founded on notions of memory and collective identity of Joël Candau and the approach of complex social systems by Niklas Luhmann and Walter Buckey. The results reveal the existence of continuities usually disregarded in current discussions and research, therefore, putting to test the widespread belief of total discontinuity in the practice of liturgical music after the Council.

Keywords: Liturgical music – Catholic church; memory, forgetfulness and music; Gregorian chant; *falsobordone;* sacred and profane music.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 339-362, jun. 2016.

Submetido em 18/04/2016, aprovado em 03/06/2016.

A música litúrgica da Igreja Católica Romana passou por diversas transformações estilísticas ao longo de sua história, mas provavelmente nunca de maneira tão intensa quanto no século XX. Entre 1903 e o presente se observou no Brasil, no plano hegemônico das práticas musicais, a sucessão de repertórios de características musicais muito diferentes entre si. A primeira categoria aqui destacada se assemelhava à ópera e à música sinfônica, podendo ser chamada, em razão disto, de técnica compartilhada (STEUERNAGEL, 2008: 13). Ela era marcada pelo virtuosismo das linhas vocais, riqueza de ornamentação e acompanhamento instrumental figurado. O repertório composto a partir da técnica compartilhada revela clara continuidade em relação à música sacra praticada no Brasil nos tempos de colônia. Nas quatro primeiras décadas do século XX, sobretudo, ele passou a conviver com um gênero musicalmente diverso, que se pretendia identitário da música sacra e, portanto, totalmente separado da música dos teatros. As bases para o desenvolvimento deste estilo foram dadas por um movimento conhecido como Restauração musical católica, que iniciou na Europa, no século XIX, com Franz Witt e J. Ev. Haberl, na Alemanha, com G. Spontini e G. Baini, na Itália e com os monges beneditinos de Solesmes, na França. No Brasil, o movimento teve como adeptos, dentre outros, Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa. As metas musicais desenvolvidas por este movimento se adequavam às expectativas institucionais da Igreja Romana, de modo que Pio X as incorporou em seu *motu proprio Tra le sollecitudini*, documento promulgado em 1903, que deveria ser cumprido como um "código jurídico de música sacra" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

A Restauração musical tinha este nome não por se propor a trazer de volta o passado, mas por sua proposta de restaurar a música litúrgica a uma situação de dignidade que ela deixara de ter graças à assimilação de características da ópera. A proposta de restauração estaria ligada, portanto, a uma representação de decadência da música sacra e restaurá-la significaria, em última análise, torná-la novamente pura. Acadêmicos e especialistas ligados ao Cecilianismo – associações cujos patronos eram Santa Cecília e São Gregório Magno – tinham em comum a representação da decadência, mas divergiam sobre o modo de superá-la. Godinho (2008: 61) aponta a existência de pelo menos quatro vertentes técnicas: (1) cópia estilística da música polifônica dos séculos XV e XVI; (2) simplificação da música sacra orquestral; (3) manutenção da linguagem romântica, porém com redução da orquestra e uso moderado de tessituras; (4) inspiração na música de Palestrina e Bach sem o intuito de produzir cópias estilísticas. O *motu proprio* de Pio X revela o impacto desta corrente historicizante, pois nele a música do passado foi valorizada enquanto um objeto a ser resgatado, mas também enquanto modelo técnico e ideológico para os novos compositores. Por outro lado, o documento trata com desconfiança as composições modernas, devendo estas ser submetidas ao crivo de organismos censores, as

comissões de música sacra. O repertório composto após a promulgação do *motu proprio* e que se adequasse ao documento ficou conhecido como restaurista. Ele compreendia missas, motetos, ofícios e outros, geralmente de escrita coral, com acompanhamento instrumental que tão somente sustentava o canto, ao invés de se diferenciar dele por meio de figuração, e com letra em latim. Além do repertório com estas características, o *motu proprio* de Pio X abria margem para os chamados cantos religiosos populares, escritos quase sempre em uníssono, com melodias simples e cuja letra escrita em língua vernácula põe à prova a noção corrente de que antes do Concílio Vaticano II (1962-1965) só se cantava músicas em latim nos templos católicos.

Pio X destinou os cantos religiosos populares às procissões. Contudo, seu uso se estendeu também às missas rezadas (missas baixas) no Brasil ao longo da primeira década do século XX. Apesar do texto em vernáculo e de expressarem, em tese, a "índole de cada povo particular", os cânticos deveriam revelar "universalidade" e "santidade", ou seja, não poderiam destoar dos referenciais musicais europeus, causando "impressão desagradável" a quem os ouvisse (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). Tampouco poderiam ter ritmos musicais associados à dança ou o virtuosismo das árias de ópera. Com todas estas restrições, a índole de cada povo particular é uma característica questionável nesta categoria. Décadas mais tarde, sobretudo a partir dos 1970, baião, samba, xote e outros ritmos foram assimilados nos cantos litúrgicos, concretizando de fato o objetivo de se construir um repertório efetivamente inculturado.

Na década de 1960, pouco antes de a inculturação nesses termos se tornar a meta musical hegemônica no Brasil, foi expressiva a existência de um grupo de compositores que mantinha referenciais musicais anteriores ao Concílio Vaticano II, sobretudo a escrita coral, e alguns deles, a "universalidade" nos moldes de Pio X. Esta linha ficou conhecida como esteticista. A corrente que se opunha aos esteticistas, propondo um canto simplificado e que incentivasse a participação da assembleia de fiéis, ficou conhecida como pastoralista. A vertente pastoralista se tornou hegemônica, tendo suas propostas sido plasmadas nos documentos e estudos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB (1976; 1998). Tal foi o reconhecimento por parte da CNBB que o termo "canto pastoral" é utilizado desde então para descrever a música litúrgica pós-conciliar (FONSECA; WEBER, 2015: 40-41). Além da simplificação do repertório, somou-se às preocupações da CNBB a assimilação de características musicais nacionais, tendo sido tal expectativa ampliada pela proposta de desenvolvimento de uma música litúrgica "autóctone" (CNBB, 1976), expressão que remete a uma abertura da música litúrgica aos ideais da Nova Canção, sobretudo por força da Teologia da Libertação (GUERRERO PÉREZ, 2005).

Desde finais da década de 1990 e inícios dos 2000 se observa o crescimento de uma vertente de música litúrgica mais próxima do gênero *pop* urbano (AMSTALDEN, 2001; SOUZA, 2005), cujos expoentes têm sido os próprios clérigos, os chamados "padres cantores". Esta linha parece estar se tornando se não hegemônica, ao menos de maior notoriedade, sobretudo nos meios de comunicação.

Há de se notar, entretanto, que se os padres Marcelo Rossi, Alessandro Campos, Reginaldo Manzotti e Fábio de Melo têm hoje sobre si os holofotes das redes de televisão, a presença de padres cantores nos meios de comunicação não é recente: na segunda metade da década de 1970 a presença de padre Zezinho em diversas regiões do país já buscava atrair jovens para a Igreja (NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1977). Antes de Zezinho, na década de 1950, era o mexicano José de Guadalupe Mojica, frade, cantor e ex-ator de cinema de Holywood, quem despertava o interesse da mídia (MORTARI, 2008).

Neste breve apanhado histórico se observa a sucessão de eventos relacionados à prática de música ritual católica no Brasil. Apesar de haver rupturas estilísticas, também se insinuam neste processo continuidades, antecedentes históricos de correntes hegemônicas e, como se verá mais adiante, até mesmo manutenções literais de estilos que caíram em desuso na maior parte dos templos. Este artigo lança um olhar sobre estes processos de rupturas e continuidades, estas últimas nem sempre literais, mas que podem implicar transformações ou adaptações das características musicais. Questiona-se: quais rupturas e continuidades em relação ao passado podem ser observadas na prática musical litúrgica católica que se dá no Brasil nos dias atuais? Por meio de quais processos elas ocorreram? Para responder a tais questões, não basta apenas observar as práticas correntes, mas conhecer o repertório do passado. Neste sentido, empreendeu-se pesquisa de campo em acervos onde poderiam ser encontradas fontes de música litúrgica (partituras) ou documentos relativos à prática musical, tais como periódicos diocesanos, livros de tombo e de caixa (livro de fábrica) das paróquias, dentre outros. A pesquisa documental e de literatura foi empreendida em diversas instituições religiosas e seculares em diversas regiões do país.

Os dados provenientes das fontes consultadas foram analisados a partir de dois referenciais principais. O primeiro referencial lida com os processos de retomada do passado e reside nas noções de memória coletiva, esquecimento e construção de identidades – no caso da igreja institucionalizada, de autocompreensões, sobretudo a partir de Joël Candau (2011). Segundo este autor, as memórias são retomadas no presente em razão das necessidades dos indivíduos que realizam esta operação. Não se trata, portanto, de um processo que tem a pretensa objetividade da história, mas relativa fluidez (LE GOFF, 1990). As memórias são retomadas com vistas à construção ou legitimação de identidades

no presente e não para negarem as mudanças. Não há de se negar, contudo, o papel da transmissão de modelos do passado na estruturação das relações de controle nos grupos humanos. As metas do sistema social são determinadas, contudo, a partir da comunicação deste com o entorno e as opções que determinam tais metas ocorrem sempre no presente, ainda que a estrutura das relações de controle seja eminentemente determinada pela tradição ou se justifique por ela. Weber já reconhecia entre seus três tipos de dominação um que era tradicional, ou seja, centrado na transmissão de um modelo do passado (*traditio*). Os outros dois tipos eram o carismático, centrado na figura do líder, e o racional-legal ou burocrático, que se estrutura a partir de normas e de sanções claras a seu desrespeito.

O segundo referencial trata das operações do sistema religioso no sentido de assimilar e oficializar determinados estilos musicais. Para isto, recorre-se à noção de sistema social. Walter Buckley ([1971]) reconheceu a aplicabilidade dos tipos weberianos à abordagem das coletividades enquanto sistemas. Apesar de resultar dos mecanismos de controle certa manutenção da estrutura e do funcionamento dos sistemas sociais, estes se encontram em constante comunicação com o entorno e podem se abrir aos estímulos dali provenientes, transformando-se rumo a uma situação nova (morfogênese) ou se fechando, com vistas à manutenção do estado atual (morfostase). Em suma, são sistemas abertos, mas operacionalmente fechados. Se Buckley aproximava sua abordagem sistêmica da cibernética, Niklas Luhmann (1995) partiu da biologia, e chamou as duas operações, respectivamente, de abertura cognitiva e fechamento normativo, em seus sistemas adaptativos complexos. O fechamento normativo é responsável por garantir ao sistema social a manutenção de sua identidade. O reconhecimento da existência de diversidades internas nos sistemas sociais e a necessidade destas diversidades enquanto mecanismo de adaptação deste em face das mudanças do entorno é outro ponto que merece destaque em Walter Buckley ([1971]). A diversidade chega muitas vezes à existência de comportamentos aberrantes, contrários às metas globais do sistema, e que nem sempre chegam a ser coibidos por este. Mais do que uma suposta homogeneização usada como recurso heurístico, a abordagem sistêmica reconhece o papel dos sujeitos ou grupos de sujeitos que integram o sistema que se alinham ou não às metas hegemônicas. Este aspecto é fundamental para que se compreenda a prática de música litúrgica no catolicismo ao longo do século XX: ainda que existisse um "código jurídico de música sacra" – sinalizando claramente a passagem de relações pautadas pela tradição para aquelas do tipo weberiano racional-legal –, a música considerada inadequada aos templos continuou a ser praticada nos templos mesmo após sua proibição. Igualmente, em face de um movimento hegemônico que visava à participação irrestrita da assembleia de fiéis por meio do canto em vernáculo, algumas comunidades religiosas mantiveram o uso do latim no repertório musical. Estes comportamentos de resistências e

negociações em relação às normas ou metas musicais hegemônicas – fechamentos normativos em nível local – revelam a diversidade interna do sistema religioso. Saliente-se, entretanto, que a existência desta diversidade e de negociações não significa a ausência de tensões ou de relações de poder entre distintas partes ou níveis do sistema religioso:

> [...] é difícil avaliar o modo como as concepções papais e os documentos incidem sobre a ação da Igreja. [...] Como observa Samyra Brollo, a difusão de um documento papal não se realiza de modo neutro ou imediato. Ela depende, ao mesmo tempo, do conjunto de interpretações que se sobrepõem ao texto inicial e da maior ou menor capacidade de mobilização prática e financeira de que dispõem os grupos que deverão articular sua defesa ou sua crítica (MONTERO, 1992: 91).

Traçado este breve quadro teórico, é possível analisar agora as metas musicais que se tornaram hegemônicas no sistema religioso, que memórias as legitimaram e os gêneros musicais que se conservaram na prática dos templos religiosos, quais foram esquecidos ou se transformaram com o passar do tempo. A justificativa para este trabalho não está apenas no fato de lidar com a história da música e com a transmissão do repertório, mas principalmente por lançar um olhar sobre os processos de transformação que continuam a operar no presente. Ao enfatizar a questão das metas musicais determinadas no presente, este artigo contribui para o questionamento a uma perspectiva pautada pelo determinismo, segundo a qual o presente não é senão a consequência inescapável do passado histórico. Ao contrário, aqui se enfatiza o caráter sempre atual das metas musicais, bem como o papel dos sujeitos que optam por se adequarem ou não a elas. Contribui, finalmente, ao oferecer uma abordagem do repertório litúrgico diversa daquela que se vale de juízos estéticos pretensamente universais e ignora de maneira deliberada as condições da produção do repertório musical.

O primeiro elemento de inquestionável continuidade no repertório litúrgico é o de que para a Igreja, a letra tem primazia sobre a música, ou seja, cabe a esta última revestir a primeira. Por esta razão, o primeiro item deste artigo é dedicado ao texto, abrangendo a língua, a temática e a linguagem empregadas. O item seguinte é dedicado à diversidade de gêneros musicais que integram o rol da música litúrgica, às rupturas hegemônicas e manutenções locais. Finalmente, chega-se ao gênero considerado por Pio X o principal, o canto gregoriano, que aparentemente teria caído em desuso na liturgia hoje, mas que pode ter sofrido transformações e desdobramentos, mantendo-se presente de algum modo.

O texto

Duas mudanças na liturgia católica foram associadas de modo mais frequente ao Concílio Vaticano II: a mudança na orientação do sacerdote no altar durante a missa e o uso da língua vernácula. No tocante à música litúrgica, entretanto, este segundo aspecto é passível de questionamento, uma vez que o canto religioso popular – ou cântico espiritual – em língua vernácula era usado nas missas baixas[1], chamadas por Guilherme Schubert (1980: 15-17) de "missa rezada, com cânticos", desde fins do século XIX. Ao abordar a música sacra no Rio de Janeiro na primeira década do século XX, Schubert somou a esta missa o "ofício 'pequeno' de Nossa Senhora", procissões e devoções diversas como as oportunidades em que a língua vernácula era utilizada. Caberiam textos em língua latina às partes invariáveis da missa solene (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*), às variáveis (Próprio) que acompanhavam o "caráter particular da celebração" (missa de defuntos ou festas específicas do ano litúrgico) e aos Ofícios (Matinas, Laudes e Vésperas).

Algumas coletâneas de cânticos espirituais comprovam seu uso em missas baixas e, por conseguinte, o uso do vernáculo: *Missa rezada com cânticos em português*, editada por Joaquim Deisder (CAMS-RJ, 1946: 48), *Benedictus: cânticos para a missa rezada – Missa litúrgica, e vernácula* (FAIST; JUSTO, [195-]), *A missa rezada: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes* (RÖWER, 1940), dentre outros. Diversas fontes manuscritas reforçam o uso ampliado dos cantos em língua vernácula anteriormente ao Concílio Vaticano II, mesmo em catedrais, como ocorreu em Florianópolis e Manaus (ADUCCI, [192-]; COLETÂNEA DE MÚSICA SACRA, [19--]). Se for pensada a proporção entre missas solenes e privadas no cotidiano (missas semanais e dominicais), bem como a intensidade de devoções diversas da liturgia (vias sacras, preparações para festas de santos, reuniões de pias e outras), há de se concluir que o uso do vernáculo fora tão amplo quanto o da língua latina ou até mais. Parece ter havido um discurso, entretanto, no passado, que afirmava ser o uso da língua vernácula na liturgia uma ruptura:

> Um terceiro princípio renovador da Constituição Conciliar [de 1963] 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

[1] Segundo Fortescue (1914: 188-190) a diferenciação entre os tipos de missa não se fazia em razão do canto. Na missa alta ou *solemnis*, havia a assistência de ministros, diáconos e um coro, ao passo que na missa baixa ou *privata*, o celebrante tomaria, ele mesmo, a parte do diácono e do sub-diácono, donde resultaria um rito abreviado. Uma das possíveis razões para esta divisão estaria na celebração simultânea de vários padres, cada um em um altar, que ocorria em mosteiros.

> 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).

Vindo dos ditos progressistas da Igreja Católica, o discurso da ruptura poderia acelerar as mudanças conciliares e gerar o esquecimento das práticas anteriores. Vindo de setores conservadores, serviria como um alerta para que estas mudanças fossem refreadas. Se observa na citação acima certa ambiguidade: ao mesmo tempo em que seus autores sugerem haver no Concílio Vaticano II um ponto de inflexão (princípio renovador), parecem também atribuir às determinações do *motu proprio* de Pio X o surgimento da música litúrgica em vernáculo. Seja qual for seu propósito, parece importante relembrar que o uso do vernáculo nos templos católicos é anterior ao século XX: além do hinário *Benedicte* e daquele recolhido à biblioteca do hospital de Florianópolis (LIVRO DE CANTOS, 1898), jaculatórias de novenas em língua vernácula podem ser vistas em fontes musicais do século XVIII.

Durante o século XX, a Constituição Apostólica *Sacrosanctum Concilium* sobre a sagrada liturgia – produzida durante o Concílio Vaticano II – determinou que o uso da língua vernácula fosse ampliado por esta ser útil à participação dos fiéis, mas não o completo abandono do latim. Ao se pensar que grande parte dos cânticos nas paróquias já era feita em língua vernácula, parece inegável a existência de uma preocupação do clero para com a participação dos fiéis na liturgia. Isto se comprova na catedral de Florianópolis:

> *Canto na Catedral*
>
> a Florianópolis, 14 de Outubro de 1935.
>
> Revmo. Sr. Pe. João A. Reitz, m. d. Cura da Catedral Metropolitana
>
> – Neste –
>
> Atenciosas saudações
>
> Cumprindo ordens expressas, cabe-me levar a seu conhecimento que S. Excia. Rev.ma o Sr. Arcebispo, há por bem determinar e ordenar, como, de fato, determina e ordena que, em todas as Missas Paroquiais (das 10 h.), rezadas, e as em que funcionar S. Excia. Rev.ma, igualmente rezadas, nessa Catedral Metropolitana, não faltem cânticos, e que estes, sejam taxativamente as que começam: 1°, Bendito seja o santuário; 2°, Bendita te cantem; 3°, Doce Coração de Maria; 4°, Gloria a Jesus; 5°, O

> céu habita na minh'alma, todos, ou alguns, preferivelmente na ordem em que vão, segundo a letra e a melodia já em seu poder, e *Com exclusão de Quaisquer outros*, salvo ordem em contrário; e mais que, nas novenas; a tarde, ou funções com bênção do Ss.mo Sacramento, durante as transladações do Santíssimo (do altar próprio para o altar da bênção, e vice-versa), se cante o Eu vos adoro humildemente; e, no momento adequado, i. é, depois da bênção, o Glória a Jesus, sem exclusão de outros, que forem julgados convenientes.
>
> Cabendo ao coro *ajudar* e *auxiliar*, mas não *impedir*, nem *substituir*-se aos fiéis, os cânticos, tanto nas Missas, quanto nas bênçãos, serão, como até o presente, e, possivelmente, cada vez mais, executados Pela [sic] Assistência, que, só assim, tomará parte, como convém, ativa e eficientemente, no culto, sendo essa a melhor maneira de a fazer rezar (CATEDRAL - TOMBO, 1943: f.44v-45, grifos do autor).

A preocupação com a participação dos fiéis se revelou inclusive em relação à língua latina quando, em 1928, Pio XI determinou em sua Constituição Apostólica *Divini Cultus* que o povo procurasse participar ativamente dos ritos litúrgicos por meio do canto gregoriano, mesmo que em língua latina. Por mais difícil que seja pensar esta possibilidade em termos práticos, ao menos na Itália ela parece ter ocorrido:

> [Pucci Cipriani e Stefano Carusi:] Maestro, será necessário conceder aos difamadores da Missa antiga que ela não é "participada"…
>
> [Domenico Bartolucci:] Não digamos disparates! Conheci a participação dos tempos antigos tanto em Roma, na Basílica, como no mundo, como aqui abaixo no Mugello, nesta paróquia deste belo povo, um templo povoado de gente cheia de fé e piedade. O domingo, nas vésperas, o sacerdote poderia se limitar a entoar o "Deus in adiutorium meum intende" e logo pôr-se a dormir sobre o assento… os camponeses continuariam sozinhos e os chefes de família teriam pensado em entoar as antífonas (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]).

Neste sentido, se justifica a análise de Enout (1964) de que o movimento de restauração do canto gregoriano da abadia beneditina de São Pedro de Solesmes na França, ainda no século XIX – que seria, juntamente com as propostas do Cecilianismo, uma das bases do *motu proprio* de Pio X – gerou uma simplificação dos ritos e favoreceu a participação da assembleia por meio do cantochão, tendo sido, em razão disto, o marco inicial de todo o movimento de reforma litúrgica que acabou por culminar com o Concílio

Vaticano II. Enout propõe, portanto, a existência de continuidade em um percurso que tem sido reiteradamente analisado como ruptura.

Segundo Euclides Marchi (1989: 92), a Romanização – autocompreensão do catolicismo que se instalou no Brasil na segunda metade do século XIX – tornara o povo, que antes participava ativamente dos ritos religiosos e festas, um "expectador passivo e silenciado", deixando para o padre o papel central nas manifestações da religiosidade e nas formas de culto católico. Diante do quadro de uso ampliado do canto religioso popular, o silenciamento ao qual se referiu Marchi parece ter se dado mais em relação ao controle de instituições como irmandades, ordens terceiras e nas manifestações das devoções populares do que de maneira literal nas celebrações religiosas cotidianas. Ainda em relação à língua empregada na música litúrgica, há de se observar que o documento *A música litúrgica no Brasil* da CNBB atribuiu às mudanças decorrentes do Concílio uma limitação do cantochão a determinados "lugares de memória" (NORA, 1993), ou seja, a espaços cuja finalidade é deter o esquecimento de um passado com o qual as pessoas não guardam mais vínculos:

> Com a introdução da língua vernácula, o repertório tradicional de música litúrgica (canto gregoriano e polifonia sacra) desapareceu quase por completo de nossas assembléias – com exceção de algumas lgrejas e/ou mosteiros que ainda os cultivam. [...] Em vários países há experiências de cantar cantos gregorianos, em vernáculo, com melodias compostas em estilo e tons modais (CNBB, 1998: §291-345).

Esta abordagem parece bastante restritiva, pois desconsidera as possibilidades de transformação do gênero gregoriano que serão aqui discutidas mais adiante. Cabe agora sintetizar a questão da oposição entre latim e vernáculo na música ritual muito antes como um discurso ou uma representação de oposição do que efetivamente uma prática pré-conciliar. A inexistência da dualidade nas práticas litúrgicas parece ter sido há muito observada pelo cardeal Joseph Ratzinger, que propôs uma interpretação da história da liturgia católica que buscou enfatizar o Concílio Vaticano II como um desdobramento natural da história da liturgia e não como um ponto de ruptura. Sua tese teológica, a *Hermenêutica da continuidade,* favorecia as celebrações da missa pelo rito tal como era celebrado anteriormente ao Concílio, o rito tridentino ou de São Pio V[2]. Esta possibilidade

[2] "O rito tridentino destaca o caráter sacrificial do culto cristão-católico, no qual, o sacerdote celebra a Missa oferecendo a Deus, pelo povo, um sacrifício; tal ato é expressado por uma postura, gestos e símbolos próprios, como o fato do celebrante estar à frente do povo, como

se ampliou oficialmente em seu pontificado como Bento XVI, quando promulgou, em 2008, o *motu proprio Summorum pontificum*, autorizando aos padres celebrarem na forma extraordinária (rito tridentino) sem a necessidade de concessão do bispo de sua localidade. O resultado deste documento no Brasil foi uma acelerada multiplicação de missas celebradas hoje pelo rito tridentino. Assim, se observa que a identificação de rupturas e continuidades no tecido histórico implicou resultados direto nas práticas musicais e litúrgicas, seja ao acelerar o ritmo de mudanças que se encontravam em curso logo após o Concílio, seja propondo restaurações de modelos do passado que passavam por um processo de esquecimento.

Ainda sobre o dualismo entre latim e vernáculo que se instalou nos discursos após o Concílio, houve compositores que se conservaram longe desta interpretação, dentre eles, os padres Ney Brasil, em Santa Catarina, Ernani Méro, em Alagoas, Mabel Bezerra, em Pernambuco e José Maria Rocha Ferreira, que atuou em São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Note-se, inclusive, que padre Ney Brasil, por exemplo, chegou a empregar o latim no refrão e o vernáculo nas estrofes do canto *Ite in vineam* (BRASIL, 1965)[3].

Menos evidente do que a questão da língua empregada nos ritos e nos cânticos, a análise do conteúdo, temática e linguagem das letras das músicas pode também revelar rupturas ou continuidades. Enquanto o *motu proprio* determinava que a parte invariável da missa não poderia sofrer supressões ou repetições desnecessárias, não raro estas partes sofreram alterações após o Concílio. As intervenções mais radicais nos textos litúrgicos se deram no *Gloria*, que não raro foi transformado em texto estrófico de caráter trinitário (Glória ao Pai... Glória ao Filho... Glória ao Espírito Santo) afastando-se do sentido que o texto assume nos livros litúrgicos. Já o canto do *Credo* diminuiu consideravelmente nas práticas musicais, o que fica evidente pela diminuição radical de composições sobre este texto.

---

seu guia, dando-lhes as costas e se voltando para um crucifixo, com o altar preso à parede em direção ao oriente. Já no rito pós-conciliar o sacerdote está voltado para o povo ao redor de uma mesa e não de um altar sacrificial, transparecendo muito mais uma idéia de ceia, de refeição e de assembléia reunida, conceitos vistos em celebrações protestantes da memória da última ceia feita por Cristo" (DIAS, 2007: 8). Para mais diferenças entre os dois ritos, é recomendada a leitura do livro digital *Sacrificium Laudis*, de Juliano Alves Dias (2011).

[3] Esta prática ocorreu também antes do Concílio Vaticano II: no canto religioso popular *Rorate coeli desuper* publicado na coletânea *Harpa de Sião* (LEHMANN, 1961: 1) as estrofes foram compostas em língua vernácula, tendo sido utilizado como refrão o canto gregoriano de mesmo título. Ao ser incorporado ao *Hinário Litúrgico* da CNBB (2003: 87), o refrão foi traduzido.

No Próprio da missa, rupturas flagrantes ocorreram na temática e linguagem dos cânticos. Enquanto os cantos religiosos populares se ligavam praticamente a temáticas marianas, festas de santos e à Eucaristia, os cantos pastorais, sobretudo aqueles posteriores à década de 1970 – em consonância com os princípios da Teologia da Libertação –, passaram a assumir muitas vezes um caráter de crítica aos problemas sociais e de denúncia às condições de exploração sofrida pelos trabalhadores:

> Seu nome é Jesus Cristo e passa fome / E grita pela boca dos famintos; / E a gente, quando vê, passa adiante, / Às vezes pra chegar depressa à Igreja. / Seu nome é Jesus Cristo e está sem casa / E dorme pelas beiras das calçadas; / E a gente, quando o vê, aperta o passo / E diz, que ele dormiu embriagado. / Refrão: Entre nós está e não O conhecemos / Entre nós está e nós O desprezamos (2x) / [estrofe:] Seu nome é Jesus Cristo e é analfabeto / E vive mendigando um sub-emprego, / E a gente quando vê, diz: "é um à toa!" / Melhor que trabalhasse e não pedisse. / Seu nome é Jesus Cristo e está banido, / Das rodas sociais e das igrejas, / Porque d'Ele fizeram um Rei potente, / Enquanto Ele vive como um pobre (CIFRAS CATÓLICAS, [20--]).
>
> Refrão: Somos gente nova vivendo a união / Somos povo semente de uma nova nação ê, ê / Somos gente nova vivendo o amor / Somos comunidade, povo do senhor, ê, ê / 1. Vou convidar os meus irmãos trabalhadores / Operários, lavradores, biscateiros e outros mais / E juntos vamos celebrar a confiança / Nossa luta na esperança de ter terra, pão e paz, ê, ê / [...] 6. Desempregados, pescadores, desprezados / E os marginalizados, venham todos se ajuntar / A nossa marcha pra nova sociedade / Quem nos ama de verdade pode vir, tem um lugar, ê, ê (CNBB, [1991], p.373).

A objetividade da denúncia das injustiças sociais que se observa nos cantos inspirados pela Teologia da Libertação contrasta radicalmente com o caráter individual e intimista de grande parte dos cânticos espirituais pré-conciliares:

> Oh! minha mãe querida, / Eu me dirijo a ti,... / Maria, minha guarida, / Roga Jesus [sic] por mim. / Dos braços teus espero, / Amado meu Senhor; / No peito dar-lhe quero, / Berço, trono e amor... / Oh! gozo qual sorriso, / No lábio Teu gentil!... / Amor, oh! para isso, / Esposo meu, infantil! / Oh! gozo, já te vejo, / Festivo vir a mim! / Eu nada mais almejo / Do que a teus pés morrer! (RISI, [194-]: 2).
>
> Jesus é minha vida, / Meu bem e meu amor! / Amparo meu na lida, / Meu Deus e meu Senhor. / 2. Que toda a criatura, / Venha hoje com voz pura / Cantar em teu

> louvor: / Jesus é o meu amor! / Cantar em teu louvor: / Jesus é o meu amor! [...] (LEHMANN, 1957: 98).
>
> Serafins, Querubins, cheios de celeste amor! / Me inflai me ajudai pra louvar a meu Senhor. / pra louvar a meu Senhor [...] (LEHMANN, 1957: 95).

O grau de intimidade e experiência religiosa individual que se observa nestes cantos os aproxima dos cânticos ligados à Renovação Carismática Católica (RCC), movimento marcado pelo "contato direto e grande intimidade com o sagrado", crença em milagres e em "diversas formas de contato com poderes sobrenaturais (Espírito Santo, Nossa Senhora, demônios, anjos etc)" (JACINTO, 2010, p.37):

> [1.] Se acontecer um barulho perto de você / é um anjo chegando para receber / suas orações e levá-las à Deus. / Então abra o coração e comece a louvar, / sinta o gozo do céu, se derrama no altar, / que um anjo já vem com a benção nas mãos. [Refrão:] Tem anjos voando neste lugar, / no meio do povo, em cima do altar, / subindo e descendo em todas as direções. / Não sei se a Igreja subiu ou se o céu desceu, / só sei que está cheio de anjos de Deus, / porque o próprio Deus está aqui (ROSSI, [20--]).

Diante destas semelhanças é possível compreender mais claramente o recrudescimento da Renovação Carismática Católica (RCC) no pontificado de João Paulo II, que censurou fortemente a Teologia da Libertação (TL): a proposta de afastamento entre religião e política – sobretudo por um viés marxista, que se manteve também no pontificado de Bento XVI – se reflete no contraste entre os cantos e na liturgia como um todo, passando a RCC a figurar como uma substituta da TL. Neste cenário de conservadorismo crescente (ALTOÉ, 2006: 80-81), se deu o reconhecimento pontifício da associação católica Arautos do Evangelho, um desdobramento do grupo católico Tradição, Família e Propriedade (TFP) que tem intensa atuação no campo da música coral e instrumental – bandas de sopros.

De volta aos textos dos cantos, se existiram contrastes e rupturas, existiram também continuidades, além da manutenção de muitos cantos religiosos populares na prática musical litúrgica católica atual. A tradução e adaptação mais literal dos textos latinos para o vernáculo são continuidades evidentes, principalmente nos cânticos da Semana Santa: *Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristávi te?... / Povo meu, que te fiz eu? Dizem que te contristei...* (CNBB, 1987: 35); *Ecce lignum crucis* (cantochão) / *Eis o lenho da cruz* (CNBB,

1987: 134); *Crux fidelis* / *Fiel madeiro da santa cruz* (CNBB, 1987:145-146); *Mandatum novum* / *Novo mandamento* (CAMS-RJ, [1962]:17); *Ubi caritas* / *Onde o amor* (CAMS-RJ, [1962]: 18). Também nos cantos para festas: *Exultet* (anúncio da Páscoa) / *Exulte de alegria*; *Te Deum laudamus* / *A vós, Senhor*.

Conclui-se, deste modo, que existiram correntes hegemônicas capazes de causar rupturas no idioma, conteúdo, linguagem e temática dos textos, mas também continuidades. Existiram ainda opções individuais de compositores que não aderiram à oposição entre latim e vernáculo ou que não aderiram à politização de suas letras, sinalizando, portanto, certo grau de autonomia franqueado aos sujeitos que integram o sistema religioso.

Estilos musicais

O *motu proprio* de Pio X constituiu uma ruptura radical em termos de determinação de metas musicais para o sistema religioso ao determinar o abandono do caráter operístico das composições (linhas vocais ornamentadas e virtuosísticas, acompanhamento instrumental figurado etc.) para um retorno ao cantochão e à música polifônica. Na prática musical brasileira da primeira metade do século XX, entretanto, se observa a permanência de composições de Saverio Mercadante (1797-1870), Luigi Bordèse (1815-1886) e Jacques Louis Battmann (1818-1886), considerados inadequados ao uso litúrgico pelas comissões de música sacra (organismos censores de obras musicais). Esta permanência somente reforça a constatação de comportamentos aberrantes no sistema religioso, o caráter de negociação envolvido na recepção dos decretos papais e, em última análise, a existência de uma instância local de legitimação do repertório litúrgico que se baseia muito mais no gosto e nas identidades musicais localmente constituídas do que em normas.

Outra ruptura evidente é o processo conhecido como "inculturação" da música litúrgica, que aponta para a assimilação de elementos musicais nacionais na música ritual. Ao contrário do que pensam muitos católicos, este processo não teve início com o Concílio Vaticano II, tampouco se deve à Teologia da Libertação – apesar de ter sido impulsionado por ambos. Experiências anteriores neste sentido datam das décadas de 1940 e 50. Destas experiências resultaram composições como a *Missa Luba*, do frade franciscano Guido Haazen, composta no Congo Belga na década de 1950, *Missae* "*a savanis*", de R. Wedraogo e outras (SOUZA, 1966: 29). O reconhecimento do valor das manifestações culturais diversas das europeias se deve ao pontificado de Pio XII, no qual a Igreja Católica passou por um processo conhecido como *aggiornamento* (atualização).

No tocante à instrumentação, a assimilação de instrumentos de percussão seria impensável nas primeiras décadas do século XX, quando Pio X proibiu o uso de instrumentos "fragorosos e estrepitosos" nos templos católicos (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). Já entre as décadas de 1970 e 1990, é quase impossível pensar a música litúrgica católica no Brasil sem o uso de percussão. Assim, "memórias subterrâneas" (POLLAK, 1989: 5) do catolicismo popular reprimidas por décadas[4] passaram a assumir um papel de "reforço à corrente reformadora contra a ortodoxia", ao mesmo tempo em que ocorreu uma negação da memória traumática. O advento e ampla difusão da Teologia da Libertação entre os clérigos após o Concílio Vaticano II foram responsáveis pelo resgate destas memórias musicais subterrâneas, ao passo que aquelas que se ligavam à dita "Igreja da Opressão" tiveram seu esquecimento acelerado[5], tais como referenciais musicais da polifonia, do canto coral, órgão, língua latina e outros. Observa-se, portanto, uma ruptura do ponto de vista estilístico, mas também no tocante aos instrumentos empregados na liturgia.

Se as rupturas do ponto de vista estilístico são evidentes, não se pode desprezar o processo de acumulação do repertório ao longo do tempo. Se a determinação de novas metas musicais pode gerar esquecimentos no plano hegemônico do sistema religioso, nas práticas musicais locais este repertório pode ou não ser descartado em processos que envolvem muitas vezes tensões e relações locais de poder. Isto explica o fato de a filtragem por meio de normas e organismos censores da primeira metade do século XX não ter sido suficiente para banir o repertório produzido no século XIX, que passou a ser considerado inadequado ao uso litúrgico. Mais surpreendente do que isto é o fato de este repertório ter permanecido nas práticas musicais mesmo após a ampliação do uso litúrgico da língua vernácula, do engajamento político da Igreja que se refletiu nos cânticos e até mesmo da projeção midiática da Renovação Carismática Católica. Contra todas estas mudanças de metas litúrgico-musicais, conservou-se nas cidades de Pirenópolis-GO, São João Del Rei-MG e em outras cidades brasileiras o uso do repertório da chamada técnica compartilhada entre o teatro e a Igreja, ou seja, aquele que fora proibido em 1903. Ainda hoje se escuta nas festividades da Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis composições de

[4] A Romanização não comportava em si toda a diversidade inerente às práticas ou manifestações do catolicismo, de modo que todas aquelas que se ligavam ao catolicismo popular ou tradicional foram perseguidas, inclusive com uso de força policial (GAETA, 1997; MORAES, 2009: 114).

[5] O esquecimento parece ter se iniciado com a hegemonia dos pastoralistas sobre os esteticistas ainda em finais da década de 1960, mas com o reconhecimento das metas musicais que orientavam a criação de um repertório litúrgico de características autóctones ele certamente foi acelerado.

Luigi Bordèse ou do compositor goiano Eugênio Leal da Costa Campos, do mesmo estilo. Tais processos de manutenção evidenciam, em última análise, a capacidade de mobilização dos grupos pela manutenção de suas tradições musicais locais ainda que contrariamente às determinações dos níveis hierárquicos superiores do sistema religioso.

Outro resgate se deu em relação à "polifonia clássica". Praticamente esquecida, ou melhor, legada às salas de concerto após o Concílio Vaticano II, esta tem sido restaurada ao uso litúrgico pela associação católica Arautos do Evangelho. Além de executar obras de Palestrina, Victoria e outros compositores, este grupo conta ainda com grandes grupos instrumentais de sopros, trazendo de volta para o presente o modelo de interpretação do repertório litúrgico corrente em todo o Brasil antes do Concílio: as bandas de música. Os Arautos do Evangelho alinharam-se – ao contrário dos casos citados anteriormente – às metas hegemônicas dos pontificados de João Paulo II e Bento XVI. Dentre outras metas, destacam-se a repressão à Teologia da Libertação e o afastamento da Igreja em relação a tendências políticas marxistas, o que também se refletiu na música, cujo conteúdo das letras se despolitizou gradativamente, a partir de finais da década de 1990.

O repertório fundador e seus desdobramentos

Se hegemônico também havia se tornado o movimento de paleografia musical de Solesmes com a promulgação do *motu proprio* de Pio X, este movimento não deixou de colidir com os processos de transmissão da memória musical (*traditio*) até então em curso. Ao proporem uma restauração do canto gregoriano a um arquétipo medieval, os monges franceses acabaram por desenvolver uma nova interpretação do cantochão, que não escapou às críticas:

> [Bartolucci:] Certas extravagâncias de Solesmes haviam cultivado um gregoriano sussurrado, fruto também daquela pseudo restauração medievalizante que tanta sorte teve no século XIX. Difundia a idéia da oportunidade de uma recuperação arqueológica, tanto na música como na liturgia, de um passado distante do qual nos separavam os assim chamados "séculos obscuros" do Concílio de Trento… Arqueologismo, em suma, que não tem nada a ver com a Tradição e que quer restaurar o que talvez nunca existiu. Um pouco como certas igrejas restauradas em estilo "pseudo-românico" por Viollet-le-Duc. Portanto, entre um arqueologismo que queria remeter-se ao passado apostólico, prescindindo dos séculos que nos separam deles, e um romantismo sentimental, que despreza a teologia e a doutrina numa exaltação do "estado de ânimo", se preparou o terreno para aquela atitude de suficiência com relação ao que a Igreja e nossos Padres nos haviam transmitido.

> – O que quer dizer, Monsenhor, quando ataca Solesmes no âmbito musical?
>
> – [...] Não se interpreta um canto do medievo com teorias de hoje, mas se o toma como chegou até nós; ademais, o gregoriano sabia ser também canto do povo, cantando com força nosso povo expressava sua fé. Isso Solesmes não entendeu [...] (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]).

Se por um lado Bartolucci reconhecia a existência de uma continuidade entre a restauração do cantochão e a reforma da liturgia que culminou no Concílio Vaticano II – do mesmo modo que Enout (1964) –, por outro, atestava uma profunda ruptura entre Solesmes e a maneira de interpretar o canto legada pela tradição católica. Pio X acolheu, entretanto, este novo modelo de execução do canto gregoriano que era fruto de um trabalho científico. Ao declará-lo a música oficial da Igreja Romana e reconhecer nele as virtudes que toda música litúrgica deveria ter – universalidade, santidade, beleza de formas e unidade –, o pontífice o oficializava como uma espécie de "repertório fundador", implicando o resgate um passado mais conveniente à identidade que se constituía com a Romanização[6]: o ideal de unidade da Igreja na Idade Média. Igualmente, a memória relativa ao Concílio de Trento foi resgatada quando Pio X incentivou com igual empenho o resgate da "polifonia clássica", ou seja, as composições polifônicas do Renascimento, sobretudo as de Palestrina.

Ao lado da polifonia clássica, deveria continuar a se desenvolver a chamada "polifonia moderna", que ficou mais conhecida como repertório restaurista. O repertório restaurista tinha no cantochão não apenas um referencial de construção de linhas melódicas simples – diatônicas, sem grandes saltos, virtuosismo vocal ou ornamentações –, mas também revela muitas vezes certa ambiguidade entre o uso de modos eclesiásticos e tonalidade, e se vale de temas gregorianos para a construção das composições. Não raro os temas gregorianos dão título às missas: "*Salve Regina*", "*Alleluja*", dentre outras. O mesmo

[6] Hobsbawm (2002) tratou da seleção de passados para a construção de memórias coletivas como um grupo específico de "tradições inventadas" da era industrial, em oposição ao que seriam tradições autênticas. Parece fazer mais sentido, entretanto, o reconhecimento de Joël Candau (2011) de que toda tradição tem em si algo de inventada, uma vez que atende às necessidades identitárias do presente. Neste mesmo sentido: "A propósito da ligação entre memória e poder, 'a expressão coletiva da memória, ou melhor, da metamemória, não escapa à manipulação dos poderes mediante a seleção do que se recorda e do que consciente ou inconscientemente se silencia'. Essa seleção entre recordação e silêncio evidencia que a memória, embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, é objeto de contínua negociação porque está atrelada à seleção do que é essencial para construção da identidade do grupo" (SANTOS et al., 2011).

havia ocorrido com as composições polifônicas renascentistas: missas baseadas em motivos gregorianos e em motetos recebiam o mesmo nome de suas fontes de inspiração. Assim, por meio de uma continuidade claramente historicizante, o canto gregoriano voltou a se encontrar na base de todo o movimento da Restauração musical católica do século XX.

Outro desdobramento do cantochão também resgatado do passado foi o falsobordão. Não se trata do *fauxbourdon* francês do século XV – harmonização de melodias na linha vocal de tenor com intervalos de quartas e sextas –, mas do *falsobordone* italiano. Este era basicamente harmonização das notas repetidas do canto gregoriano – tom reto – com acordes completos cantados pelo coro (BRADSHAW, 1997). Presente em composições de finais do século XVI, sua notação era feita com notas longas sob as quais o texto era inserido, gerando, por conseguinte, sua recitação em ritmo livre. Um exemplo deste tipo de notação se observa no *Magnificat sexti toni* das Vésperas de Paolo Isnardi, publicado em 1585 (BETTLEY, 1976: 1) ou ainda na parte vocal de *altus* do *Domine ad adjuvantum* de *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantandae* de Claudio Monteverdi, publicadas em 1610. Apesar de ter inaugurado a *seconda prattica*, que acabou por transformar estilisticamente a música sacra e aproximá-la, em última análise, do *stylus scenicus* – que geraria a condenação, séculos depois, da música litúrgica de características teatrais, no *motu proprio* de Pio X –, Monteverdi revela em sua obra uma clara valorização do cantochão e de seus desdobramentos, num misto de rupturas e continuidades.

No século XX, o falsobordão reaparece em harmonizações a três vozes em composições tais como a *Missa pro defunctis* de Yon (1948), na *Missa Festiva Natalícia*, de Furio Franceschini (1953) e em diversas outras composições restauristas. Logo após o Concílio Vaticano II tais harmonizações a vozes iguais podem ainda ser vistas nas fichas de canto pastoral, apontando para sua continuidade entre os compositores da linha pastoralista. O compositor que liderou o movimento pastoralista foi o padre francês Joseph Gelineau (1964: 6), que manteve em seus salmos em língua vernácula o uso do falsobordão harmonizado. No Brasil, *A vós, Senhor, oferecemos* de Elvira Dordiom (CAMS-RJ, 1965: ficha B9) exemplifica este uso. Apesar de raramente aparecer de maneira harmonizada no *Hinário litúrgico* da CNBB ([1991]), o caráter de recitação em ritmo livre se mantém nas melodias em uníssono dos salmos responsoriais e das sequências da Aclamação ao Evangelho (*Alleluia*). Assim, senão presente de forma literal – como harmonização –, o falsobordão e, em última análise, o canto gregoriano se mantiveram como inspiração na prática musical litúrgica católica.

Quando se acentuaram as metas musicais voltadas para a inculturação da liturgia e para a construção da chamada música autóctone, a inspiração gregoriana foi reinterpretada,

tendo sido seu caráter modal associado ao modalismo da música nordestina (SOUZA, 2008), apontando para sua ressignificação ou sua apropriação com vistas à satisfação de necessidades do presente. Se o falsobordão poderia representar uma clara continuidade em relação ao tom reto gregoriano, o uso do repertório fundador enquanto fonte de inspiração para desenvolver um repertório litúrgico autóctone representa, a seu modo, uma busca por continuidade e por uma legitimação que se dá através da tradição.

As traduções e adaptações do canto gregoriano para a língua vernácula em mosteiros beneditinos brasileiros representam outro caminho por meio do qual o gênero se conservou na prática musical católica após o Concílio Vaticano II. Destacam-se as publicações e gravações produzidas do Mosteiro da Ressurreição, de Ponta Grossa – PR (SALTÉRIO MONÁSTICO, 2011; HINÁRIO MONÁSTICO, 2011).

Observa-se, portanto, que o repertório litúrgico passa por transformações, negociações, adaptações ou, nas palavras de Marshall Gaioso Pinto (2010), reciclagens. Nestes processos ocorrem continuidades, as quais se revelam muitas vezes de maneira clara, mas que em outras ocasiões sequer o ouvido as reconhece, pois é levado a se concentrar nas rupturas estilísticas mais aparentes.

Considerações finais

Diversos meios pelos quais a memória musical coletiva opera na construção de novos gêneros e no resgate ou adaptação dos antigos se revelaram neste artigo. Servindo à legitimação e oficialização de correntes que determinam as metas musicais, como impulso para processos de renovação, ou ainda como resistência às metas do sistema religioso, por meio da manutenção de tradições locais, o passado se presentifica constantemente, sendo compartilhado pelos sujeitos e integrando, portanto, a construção de identidades coletivas. O reconhecimento destes processos responde a um dos problemas que ensejou a elaboração deste trabalho. Como resposta à outra questão, é possível afirmar que hoje se observa uma coexistência que decorre do acúmulo de diversos passados musicais, ou melhor, da produção de repertório a partir de sucessivas metas, quase sempre contrastantes entre si. Se o estilo mais próximo do gênero musical *pop* urbano encontra hoje senão uma situação de hegemonia nas metas musicais, ao menos a maior projeção nos meios de comunicação, é fato que muitos cantos religiosos populares anteriores à década de 1960 se conservam na prática musical, bem como cantos pastorais – de características autóctones (inculturados) ou não –, tons de recitação que remetem, em última análise, ao cantochão. Este último permanece, aliás, nas partes das celebrações cantadas por vários sacerdotes até o presente, ainda que revestindo textos em língua vernácula. Neste

processo, somam-se ainda memórias musicais do catolicismo popular reprimidas durante a Romanização – benditos, folias e outros –, e que serviram de inspiração para o desenvolvimento da música litúrgica de características autóctones, a qual também se inspira, de modo menos literal, no modalismo gregoriano.

Apesar de todas estas continuidades, o discurso que tende a abordar o Concílio Vaticano II como ponto de ruptura ainda é corrente não apenas entre os fiéis e diversos teólogos, mas também em muitas pesquisas sobre a música litúrgica. Questioná-lo não significa, entretanto, negar a existência de rupturas. Estas se evidenciam no esquecimento de grande parte do repertório restaurista composto sobre textos em língua latina ("polifonia moderna"), de composições da corrente esteticista da década de 1960, marcadas pela textura coral e uso órgão com textos em língua vernácula (linha esteticista), bem como da "polifonia clássica", em língua latina, que, salvo em alguns lugares de memória (missas dos Arautos do Evangelho), se afastou do cotidiano dos templos católicos.

Conclui-se este trabalho com a constatação de que os processos de continuidade e ruptura nas práticas musicais só podem ser identificados a partir da pesquisa de fontes musicais. Se este tipo de investigação se limitasse aos documentos oficiais da Igreja, os dados revelariam uma homogeneidade pautada pela legitimação institucional de determinados modelos, os quais estão longe de representar as práticas musicais. Neste plano operam mecanismos de legitimação e de recepção das metas institucionais muitas vezes independentes das expectativas da Igreja. Fazem-se necessários, portanto, um olhar e um ouvir atentos para as práticas musicais do presente, mas também o retorno às fontes, que revelam, em última análise, a existência desta mesma diversidade no passado.

Referências

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.

ALTOÉ, André Piazetta. *Tradição família e propriedade (TFP)*: uma instituição em movimento. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2001.

BETTLEY, John. North Italian Falsobordone and Its Relevance to the Early Stile Recitativo. *Proceedings of the Royal Musical Association*, London, v.103, n.1, p.1-18, 1976.

BRADSHAW, Murray C. Performance Practice and the Falsobordone. *Performance Practice Review*, Claremont, v.10, n.6, p. 224-247, 1997.

BRASIL, Padre Ney. *A vós Senhor (Te Deum) / Ite in vineam*. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], 1965. Partitura.

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.

_____. *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Partitura

_____. _____. CAMS-RJ, [1962]. Partitura

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

CATEDRAL - TOMBO. Livro de tombo da Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Localização: Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina. Período: 1931-1943. Florianópolis: documento manuscrito, 1943.

CIFRAS CATÓLICAS. *Seu nome é Jesus Cristo*. [20--]. Disponível em: <http://festimusicat.blogspot.com.br/p/cifras-catolicas.html>. Acesso em 12 dez. 2015.

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.

_____. _____. v.2. 4.ed. São Paulo: Paulus, 1987.

_____. _____. v.3. 3.ed. São Paulo: Paulus, [1991].

_____. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em: 9 set. 2011.

COLETÂNEA DE MÚSICA SACRA. [Diversos autores]. Parte vocal. Texto em latim, italiano e português. Localização: Arquivo Arquidiocesano de Manaus. Não catalogado. [Manaus]: copista não identificado, [19--]. 34 p. Partitura.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium laudis*: a hermenêutica da continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

_____. Sacrificium laudis: uma análise do rito de São Pio V e do Novo Ordo Missae de Paulo VI (1969-2005). In: ENCONTRO DO GT NACIONAL DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES, 1, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá: ANPUH, 2007. 10p. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/st11.html>. Acesso em 10 mar. 2015.

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.

FAIST, Anton, JUSTO, Ir. Henrique, fsc. *Benedictus*: cânticos para a missa rezada – Missa litúrgica, e vernácula – Para côro misto: S.C.T.B. ou côro masculino composto: tenorinos – contraltinos – tenor – baixo. Santa Maria (Rio Grande do Sul): Colégio Santa Maria, [195-]. Partitura.

FONSECA, Joaquim (ofm), WEBER, José (svd). *A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015.

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

FRANCESCHINI, Furio. *Missa Festiva (Natalícia)*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1953. Partitura.

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.

GELINEAU, Joseph. *Salmos e cânticos*: sob a orientação da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. 5.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1964. Partitura.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo*: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GUERRERO PÉREZ, Juan José. *La Canción Protesta Latinoamericana y la Teología de la Liberación*: estudio de género musical y análisis de vínculo sociopolítico y religioso (1968-2000). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005.

HINÁRIO MONÁSTICO para a Celebração da Liturgia das Horas. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011. Partitura.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN [sic], E. RANGER, T. *A invenção das tradições*. 3.ed. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.9-23.

JACINTO, Pierina Angélica Soratto. *Pobreza e alianças*: análise das relações entre uma comunidade de vida e aliança no Espírito Santo e a cidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEHMANN, P. João Batista (Org.). *Harpa de Sião*: coleção de cânticos sagrados para uma ou mais vozes com acompanhamento do harmônio ou do órgão. Juiz de Fora: Lar Católico, 1961. Partitura.

_____. _____. Parte de canto. 3.ed. Juiz de Fora: Lar Católico, 1957. Partitura.

LIVRO DE CANTOS. [1. Missa I, de Engler]. Recolhido à Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis. Não catalogado. Cópia heliográfica. Friedrischsburg: s.n., 1898. 72 p. Partitura.

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.

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.

MORAES, Sibele de. *O episcopado de D. Carlos Luiz D'Amour em Cuiabá – MT (1878-1921)*. Cuiabá, EdUFMT, 2009.

MORTARI, Ana Maria Lisbôa. *O Frei cantor José de Guadalupe Mojica em São Paulo*. 2008. Disponível em: <http://www.saopaulominhacidade.com.br/historia/ver/2168/O%2B Frei%2Bcantor%2BJose%2Bde%2BGuadalupe%2BMojica%2Bem%2BSao%2BPaulo/pagina/2> Acesso em: 10 mai. 2015.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

NOTÍCIAS CATÓLICAS. Pasta contendo recortes de jornal. v.1. 1977. Sem número de catálogo. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

PINTO, Marshall Gaioso. Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, p.249-260, 2010.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RECORDANDO BARTOLUCCI. Tradução de entrevista concedida por Domenico Bartolucci a Pucci Cipriani e Stefano Carusi para a revista Disputationes Theologicae. [2010]. Disponível em: <http://fratresinunum.com/2010/11/29/recordando-bartolucci/>. Acesso em: 15 ago. 2013.

RISI, M. *Canticos Pastoraes* [música para o Natal]. Texto em português. Manuscrito. Parte vocal avulsa: 1ª voz. [Viçosa]: copista não identificado, [194-]. Partitura.

ROSSI, Padre Marcelo. *Os anjos de Deus*. [20--]. Disponível em: <http://letras.mus.br/padre-marcelo-rossi/47901/>. Acesso em: 30 dez. 2013.

RÖWER, Frei Basílio. *A missa rezada*: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes, de acordo com as partes da Missa, com acompanhamento de orgão ou harmonium (op.49). Petrópolis: Vozes: 1940. Partitura.

SALTÉRIO MONÁSTICO para a celebração da Liturgia das Horas. 2.ed. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011. Partitura.

SANTOS, Tânia Cristina Franco et al. A memória, o controle das lembranças e a pesquisa em história da enfermagem. *Escola Anna Nery*: Revista de Enfermagem, Rio de Janeiro, v.15, n.3, 616-625, set. 2011.

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.

SOUZA, André Ricardo de. *Igreja In Concert*: padres cantores, mídia e marketing. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

SOUZA, Joaquim Fonseca de. *Música litúrgica* e *inculturação*: análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada no Nordeste Brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório do tríduo pascal do compositor Geraldo Leite Bastos. Dissertação (Mestrado em Teologia). Faculdade de Teologia, Centro Universitário Assunção, São Paulo, 2008.

SOUZA, José Geraldo de. *Folcmúsica* e *liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1966.

STEUERNAGEL, Márcio. *Ad vigiliam et missam paschalem*: estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã no século XXI. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiva, 2008.

YON, Pedro A. *Missa pro defunctis*: tribus vocibus virilibus. Madri: cópia de Pe. Romário Jarússi C.F.M., 1948. Partitura manuscrita.

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 setenta cidades brasileiras. lacerda.lacerda@yahoo.com.br