Canticos Christaõs, ou os Hymnos mais Celebres do Officio Ecclesiastico, traduzidos em portuguez: uma chave para a compreensão das continuidades no uso da língua portuguesa na música religiosa católica

Fernando Lacerda Simões Duarte
(EMUFPA, Belém-PA)

Resumo: O emprego da língua vernácula em cânticos católicos não ocorreu somente a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965), conforme faz crer o senso comum. Ao contrário, no Brasil, sabe-se ter sido prática ao menos desde a década de 1860, com a produção de hinários pelos religiosos lazaristas. Neste trabalho, busca-se analisar uma fonte impressa em Portugal em 1800, sem notação musical, que sistematiza diversos cantos em vernáculo. Embora impressa em Portugal, há notícias de sua circulação em território brasileiro na primeira metade do século XIX. A fim de constatar eventuais continuidades dos textos, procede-se à comparação entre *Canticos Christaõs* e cinco coletâneas posteriores, sobretudo as de circulação no Brasil. Para fins de análise, recorre-se a referenciais acerca das memórias e identidades coletivas. Os resultados apontam para um extenso processo de continuidade no uso dos cantos em vernáculo na liturgia católica, ainda que fora do *Ordo Missae*.

Palavras-chave: Música religiosa; Igreja Católica; cânticos espirituais; língua vernácula nos ritos religiosos; continuidades e rupturas na história da música.

Canticos Christaõs, ou os Hymnos mais Celebres do Officio Ecclesiastico, traduzidos em portuguez [Christian Songs, or the most Celebrated Hymns of the Liturgical Service, translated to Portuguese]: a Key to Understanding Continuities in the Use of the Portuguese language in Catholic Church Music

Abstract: *The use of the vernacular language in Catholic songs did not only occur after the Second Vatican Council (1962-1965) as common sense would suggest. On the contrary, in Brazil, it is known to have been practiced at least since the 1860s with the production of hymnals by the Lazarists. In this article, we propose to analyze a source printed in Portugal in 1800, without musical notation, which systematizes several songs in the vernacular. Although printed in Portugal, there have been accounts of its circulation within Brazilian territory during the first half of the 19th century. To verify possible text continuities, a comparison has been made between* Canticos Christaõs *and five later collections, especially those circulating in Brazil. For analysis purposes, we focused on references about collective memories and identities. The results point to a long process of continuity in the use of vernacular songs in the Catholic liturgy, even if outside the* Ordo Missae.

Keywords: *Church music – Catholic church; spiritual songs; vernacular idiom in religious services; continuities and ruptures in music history.*

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Canticos Christaõs, ou os Hymnos mais Celebres do Officio Ecclesiastico, traduzidos em portuguez: uma chave para a compreensão das continuidades no uso da língua portuguesa na música religiosa católica. *Opus*, v. 26 n. 3, p. 1-44, set/dez. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2604

Recebido em 4/7/2020, aprovado em 5/8/2020

O Concílio Vaticano II (1962-1965) teve profundos desdobramentos administrativos, teológicos e litúrgicos na Igreja Católica Romana. As distintas leituras da Constituição Apostólica *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia, de 1963, geram, ainda hoje, divergências entre posições mais tradicionalistas ou progressistas no tocante às mudanças nos ritos e também à música de função religiosa. Um dos pontos dessa divergência é o uso da língua vernácula e da latina. Em tal discussão, os argumentos se baseiam, quase sempre, em uma interpretação do Concílio como ruptura ou ponto de inflexão. Tal interpretação tende a desconsiderar, por exemplo, o fato de que cânticos em língua vernácula ainda hoje praticados em missas – cujas autorias são, muitas vezes, desconsideradas nas edições – foram compostos na primeira metade do século XX. Longe do esquecimento natural, esta memória coletiva acerca da música religiosa parece intencional, no sentido de legitimar identidades pré e pós-conciliares.

A tese doutoral "Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)" apontou, contudo, a existência de continuidades no processo do uso da língua vernácula ao longo do século XX, muito embora a legislação oficial sobre a música litúrgica então vigente na primeira metade do século – o *motu proprio Tra le Sollecitudini* de Pio X, de 1903 – invisibilizasse o canto em vernáculo, relegando-o às procissões (DUARTE, 2016b). Em "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", artigo do mesmo autor, fica evidente que os chamados cânticos espirituais em língua vernácula encontravam uso nas missas baixas – ou não solenes – e em outras paraliturgias ao menos desde a década de 1860, sendo seus principais incentivadores e responsáveis por sua sistematização os religiosos da Congregação da Missão (DUARTE, 2016a).

A noção de missão esteve atrelada, aliás, ao maior incentivo, por parte da Igreja Católica, aos cânticos espirituais ou cantos religiosos populares, inclusive com o uso das melodias próprias de cada povo, conforme se lê na Carta Encíclica *Musicae sacrae disciplina*, de Pio XII, de 1955. O documento sugere uma espécie de ressalva até a implantação do modelo litúrgico romano estritamente europeu, em uma perspectiva que remete claramente ao evolucionismo cultural. Assim, nos países "em missão", seriam desejáveis os "cânticos religiosos nacionais, não raro admirados até mesmo pelas nações civilizadas", "análogos cânticos sacros cristãos", nos quais as principais crenças do catolicismo seriam apresentadas "na língua e nas melodias peculiares dos mesmos povos" (CARTA..., 1955: §33). Ainda na Encíclica, o pontífice detalhou os benefícios e possíveis usos dos cânticos em língua vernácula nas igrejas em geral:

> [...] 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..., 1955: §30-31).

Nas missas cotidianas tais cânticos seriam, então, utilizados, visto que, não estando em datas festivas do calendário litúrgico católico, não eram consideradas solenes ou litúrgicas, em sentido estrito (INAMA; LESS, 1892: 192-209). Em documento anterior do mesmo papa, a Encíclica *Mediator Dei*, de 1947, percebe-se que também parecem já autorizados os cânticos referentes às partes fixas da missa – "cânticos correspondentes às várias partes do sacrifício" (MEDIATOR..., 1947: §95) –, nos ritos não solenes, enquanto meio para promover a ativa participação dos fiéis nos ritos, para além do simples uso do Missal Romano para acompanharem as celebrações. Tal determinação parece ter clara relação com a multiplicação dos cânticos utilizados nas partes fixas que foram recorrentes em publicações da década de 1950, com a indicação "ao" – "Ao *Sanctus*", "Ao *Gloria*" etc. –, o que não é observado em publicações das décadas anteriores. É inegável, portanto, uma abertura, ainda que nos ritos não solenes, à clara proibição feita por Pio X, em 1903, no seu *motu proprio*: "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" (TRA..., 1903: §7).

A Encíclica *Mediator Dei* apontava também a eficiência – ainda que parcial – do uso de missais traduzidos, muito provavelmente utilizados nas missas celebradas em língua latina para facilitar a compreensão dos ritos durante o *Aggiornamento*[1], período em que foi escrita (MEDIATOR..., 1947: §98). O uso de traduções dos ritos com o objetivo de permitir-lhes a inteligibilidade não foi, de modo algum, uma inovação do século XX. Ao contrário, notam-se, já no século XVIII, esforços nesse sentido, como é o caso do *Officio da Semana Santa em latim, e em Portuguez Com as Rubricas do Missal, e Breviario Romano, e com Orações para a Confissaõ, e Communhaõ tiradas da Sagrada Escritura, e no fim com o Catalogo, onde se explicaõ as Ceremonias e Palavras difficeis na sua intelligencia*, publicado em Lisboa, na Regia Officina Typografica, em 1779 (Fig. 1). Revela-se inegável a continuidade histórica quando observa publicações dos séculos posteriores, tais como as *Horas da Semana Santa empregadas na lição, e meditação dos principaes officios e sagrados mysterios deste Santo Tempo, Traduzidos, e expostos na Lingua Portuguesa* (HORAS..., 1815), cuja oitava edição foi impressa em Lisboa, em 1815 (a primeira é de 1776), e *O Officio da Semana Santa em latim e português com breves explicações por D. Bêda Keckeisen Monge Beneditino da Congregação Brasileira*, impresso na Bahia, em 1931 (O OFFICIO..., 1931).

[1] Como o próprio nome diz, o *Aggiornamento* foi uma atualização da Igreja Católica ou uma reaproximação das inovações trazidas pela Modernidade. A ideia de Modernidade como algo a ser combatido ficou evidente desde meados do século XIX, sendo o *Syllabus Errorum*, de 1864, um dos documentos mais expressivos nesse sentido. Em tal documento, todos os "vícios da Modernidade" eram condenados. Somado ao *Syllabus*, o Concílio Vaticano I, ocorrido em 1870, que proclamou a infalibilidade papal, e o reconhecimento do dogma da Imaculada Conceição, em 1854, foram os documentos basilares de uma autocompreensão da Igreja que ficou conhecida como Romanização. Nela, a Modernidade foi condenada não somente por meio do Syllabus, mas também na necessidade de um juramento antimodernista por parte de todos os que desejassem seguir a vocação religiosa, o qual também impactou diretamente os escritos acadêmicos católicos do período (DUFFY, 1998: 251).


OFFICIO
DA
SEMANA SANTA
EMLATIM, E EMPORTUGUEZ,
Com as Rubricas do Missal,
e Breviario Romano,
e com Oraçoes para a Confissaõ, e Communhaõ, tiradas da Sagrada Escritura,
e no fim com o Catalogo, onde se explicaõ as Ceremonias, e Palavras difficeis na sua intelligencia.
LISBOA
NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.
ANNO MDCCLXXIX.
Com Licença da Real Meza Censoria.

Fig. 1: Folha de rosto de um Ofício da Semana Santa em latim e vernáculo impresso em Portugal no século XVIII (OFFICIO..., 1779)

Se o processo do uso do vernáculo para a maior compreensão dos ritos por parte dos fiéis de língua portuguesa remete, pelo menos, ao século XVIII[2], era fato que o uso dos cânticos espirituais também não foram introduzidos em inícios do século XX, tampouco após o Concílio Vaticano II, mas remetiam, ao menos, ao início da atuação dos lazaristas, conforme observou o padre e musicólogo José Augusto Alegria.

> Ora, quando em 1549, os primeiros missionários jesuítas [...] chegaram à Baía, 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.

[2] Por exceder os limites da pesquisa no campo da Música e também pela necessidade de priorizar determinadas matérias em detrimento de outras, não foi ainda empreendida investigação mais aprofundada por fontes para o uso litúrgico individual dos fiéis nos séculos XVII e anteriores.

> 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[3]. 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).

A missionação entre os povos originários se valeu de suas línguas particulares ou da língua geral nos primeiros séculos. No tocante à musicalidade desses povos, é conhecido o episódio da proibição por parte do primeiro bispo no atual território brasileiro, dom Pero Fernandes Sardinha, de que os jesuítas se valessem de tal recurso, o que demonstra que, na prática, ocorria. Por outro lado, códices jesuíticos para uso na Amazônia, em meados do século XVIII ([PROSÓDIA...], [17--]; [CÓDICE...], 1757), revelam também poesias metrificadas à maneira europeia – sem as repetições características da música indígena – que, embora não tenham notação musical, apontam para o uso de melodias igualmente europeias. Para além da missionação, teria realmente o Brasil a condição de primazia mencionada pelo padre Augusto Alegria? Em uma conversa informal com o musicólogo e então regente da Orquestra Lira Sanjoanense, Aluízio Viegas, em 2012, ele sugeriu que os cantos religiosos em vernáculo teriam tido início com os oratorianos, antes mesmo de os padres lazaristas os terem sistematizado. Não houve, entretanto, na ocasião, maior aprofundamento no assunto ou demonstração com alguma fonte. Pouco tempo depois, Viegas faleceu, não tendo sido possível retornar ao assunto, restando ao autor deste trabalho somente a curiosidade acerca do tema.

A pesquisa inicial pela Congregação do Oratório possibilitou um contato mais amplo com fontes do século XVIII, uma vez que a produção dos religiosos após a supressão dos jesuítas foi particularmente intensa em Portugal. Sem encontrar fontes que relacionassem os oratorianos aos cânticos em vernáculos, foi possível, contudo, chegar a outras fontes, tal como o *Director funebre*, organizado pelo frade franciscano Veríssimo dos Mártires, em meados do século XVIII, cuja consulta ao exemplar físico ocorreu na Biblioteca Nacional de Portugal[4], bem como o *Director Ecclesiastico*, sistematizado pelo mesmo religioso, e destinado às cerimônias da Semana Santa, ao qual se chegou por meio de pesquisa on-line.

O *Director Funebre* foi incluído no *Catalogo D'alguns Livros, que Viuva Bertrand e Filhos mandárão imprimir por sua conta, e de outros que tem de sortimento, e se vendem na sua loja, junto á Igreja de Nossa Senhora dos Martyres, N.° 45*, juntamente com obras que serviriam ao estudo das práticas pedagógicas – e talvez musicais – relacionadas aos oratorianos, tais como o *Novo Methodo de Grammatica Latina, de 1824, Dialogo sobre os Concilios geraes da Igreja*, de 1793, e o *Dialogo da Historia Sagrada, desde a Creaçäo do Mundo até o fim do 1.º seculo Christão*, de 1829,

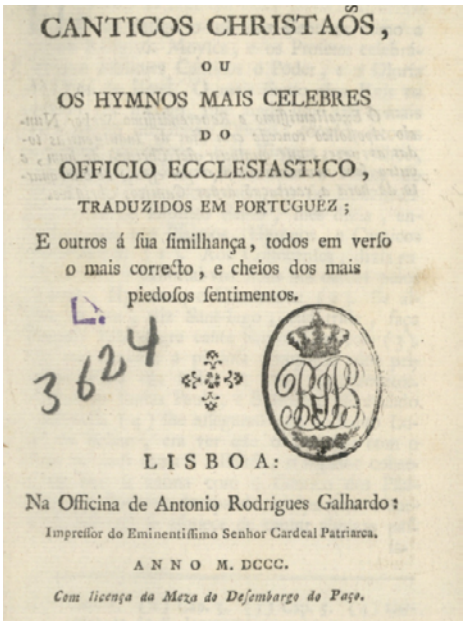
[3] Existe uma ressalva acerca dessa informação: "A notícia dada por Alegria de uma terceira edição de 1867 parece, entretanto, equivocada, uma vez que foi possível encontrar registros de um exemplar da segunda edição datado de 1876 em Portugal. O equívoco aparentemente se deve à data da aprovação eclesiástica, que consta também das edições posteriores" (DUARTE, 2016a: 135-136).

[4] Aqui merece ser destacado não somente o impacto positivo da tecnologia de digitalização sob demanda da BNP, mas também a ampla e bem realizada catalogação de seus volumes e a disponibilização do catálogo on-line, ferramentas sem as quais jamais teria sido possível a realização deste trabalho. Nas palavras de Aguirre Rojas (2007: 30-31), "toda história é filha de seu tempo e de suas circunstâncias, e dado que o historiador também tem um compromisso específico com sua sociedade e sua época, toda história refletirá necessariamente as escolhas e pontos de vista do próprio historiador". Neste sentido, é necessário reconhecer que a ampliação do conhecimento acerca das práticas do canto em vernáculo passa, no caso deste trabalho, necessariamente pela ampliação dos recursos tecnológicos. Sem eles, o contato com a fonte de *Canticos Christaõs*, mas também com o catálogo da livraria da Viúva Bertrand e filhos, e várias outras fontes dos séculos XVIII e XIX atualmente digitalizadas, não teriam sido possíveis ou, na melhor hipótese, a pesquisa teria levado muito mais tempo para ser realizada.

todos para o uso das escolas da Congregação do Oratório. Contrariando as narrativas mais difundidas acerca do catolicismo pré-conciliar, no sentido de que o latim impediria o acesso dos fiéis à Bíblia Sagrada, o catálogo trazia a *Biblia Sagrada, traduzida em Portuguez com doutissimas notas, prefações, e lições variantes, pelo P. Antonio Pereira de Figueiredo*, bem como um volume bilíngue – português-latim – da mesma. O item do catálogo que mais despertou a atenção foi, contudo, *Cânticos Christäos, ou os Hymnos mais célebres do Officio Ecclesiastico, traduzidos em Portugues; e outros á sua semelhança, todos em verso o mais correcto, e cheios dos mais piedosos sentimentos; em 8.º 1819, – 100 rs. br* (CATALOGO..., 1838: 2). Surgia, deste modo, a possibilidade de resposta a uma especulação acerca do uso dos cânticos em vernáculo no Brasil anteriormente à sistematização dos lazaristas.

> 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 (DUARTE, 2016a: 138).

A sistematização dos cânticos em vernáculo em uma coletânea publicada ainda ao tempo da colônia, em Portugal, e com possível uso no Brasil sugere que os cânticos em vernáculo fossem utilizados mesmo no âmbito da fé institucionalizada, nos templos católicos. Assim, teve início uma busca por outras fontes em que houvesse alguma menção a *Canticos Christãos*, tanto em documentos digitalizados quanto em catálogos de bibliotecas disponíveis para a consulta remota. Apesar de o catálogo da livraria da Viúva Bertrand e Filhos sugerir uma edição de 1819, o exemplar de *Canticos Christaõs* a que se teve acesso – presumivelmente, a primeira edição – data de 1800 (Fig. 2). Esse exemplar se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal e, embora não estivesse disponível na coleção digital da mesma, graças ao serviço de digitalização EOD – *eBooks on Demand* –, foi possível conhecer seu conteúdo e proceder às análises aqui propostas.


CANTICOS CHRISTAÕS,

OU

OS HYMNOS MAIS CELEBRES

DO

OFFICIO ECCLESIASTICO,

TRADUZIDOS EM PORTUGUEZ;

E outros á ſua ſimilhança, todos em verſo o mais correcto, e cheios dos mais piedoſos ſentimentos.

3624

LISBOA:

Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo:

Impreſſor do Eminentiſſimo Senhor Cardeal Patriarca.

ANNO M. DCCC.

Com licença da Meza do Deſembargo do Paço.

Fig. 2: Folha de rosto do exemplar de *Canticos Christaõs* (1800) da Biblioteca Nacional de Portugal

Dispondo das imagens digitais do documento, alguns problemas deram origem à presente investigação: qual o conteúdo de *Canticos Christaõs*? O que levou à sua sistematização? Há notação musical ou somente textos? Sendo uma tradução dos "hinos" mais célebres do ofício eclesiástico, quais cânticos foram traduzidos e a quais ocasiões da liturgia ou paraliturgia eles serviriam? A partir de seu conteúdo, é possível observar continuidades no repertório musical em língua vernácula no tocante ao texto ou à música? É possível supor a existência de fontes ainda mais antigas que *Canticos Christaõs* com repertório musical em língua vernácula? Para responder a tais questões, procedeu-se à pesquisa documental e bibliográfica, em busca de outras fontes de música religiosa católica de circulação no espaço luso-brasileiro que eventualmente apontassem continuidades, além de outras fontes que apontassem para a prática do repertório em língua religiosa em passados mais remotos ou para a circulação de volumes impressos com esse conteúdo no Brasil. Considerando o conteúdo de outras coletâneas, foi realizada a comparação dos textos dos cânticos, bem como foram buscadas informações que remetessem a práticas mais antigas do repertório religioso em português.

Longe de ser um estudo exaustivo, foi possível trabalhar com apenas cinco fontes, principalmente de produção ou circulação no Brasil. Das fontes propriamente portuguesas, foi consultada a coletânea *Miscelânia Musical Religiosa*, sistematizada pelo padre Luiz de S. Rodrigues (1937), e os três volumes de *Cancioneiro de Musicas Populares*, sistematizado por Cesar das Neves e Gualdino de Campos em fins do século XIX e impresso no Porto (NEVES; CAMPOS, 1893, 1895, 1898). Foi realizada ainda uma consulta parcial ao *Devocionário Musical*, sistematizada pelo jesuíta Luís Gonzaga Mariz ([1928]), também publicada no Porto, mas não foi considerada na análise comparativa aqui proposta. Existe, contudo, um vasto universo de coletâneas de cânticos religiosos impressos em Portugal na primeira metade do século XX[5], o que constitui

[5] No *site Meloteca*, foram listadas muitas coletâneas de cânticos católicos pré-conciliares, das quais é possível citar: *Lyra Sacra*, *Coros Religiosos*, *Cantai ao Senhor* e *Jubilate*, impressos em Lisboa, em 1905, 1910, 1925 e 1939, respectivamente; *Saltério Eucarístico*, *Ecos do Santuário* e *Súplicas ao Céu*, impressos em Braga, em 1920, 1931 e 1940, respectivamente; *Cânticos para a bênção do Santíssimo*, *Miscelânea Musical Religiosa* e *Lírios de Maio*, impressos no Porto, em 1935, 1937 e 1943, respectivamente (BIBLIOGRAFIA..., [201-]).

uma fase futura de aprofundamento desta investigação sobre o repertório em língua vernácula. Das coletâneas brasileiras ou de circulação no Brasil, foram localizadas: *Canticos espirituaes colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a approvação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*, em edição de 1910 (CANTICOS ESPIRITUAES..., [1910][6]); *Cecília*, manual de cantos sacros, sistematizado pelos frades franciscanos Pedro Sinzig e Basilio Röwer, em consulta à sua sétima edição (SINZIG; RÖWER, 1939), mas cuja primeira edição data de 1910[7]; e a coletânea de música religiosa de maior circulação no Brasil na primeira metade do século XX, *Harpa de Sião*, sistematizada pelo padre verbita João Batista Lehmann, cuja consulta foi realizada em exemplar da quarta edição (LEHMANN, 1962). Todas as coletâneas de circulação no Brasil têm algo em comum: foram sistematizadas por clérigos de ordens e congregações religiosas emigrados da Europa para o Brasil: a Congregação da Missão era proveniente da França, ao passo que os franciscanos e o verbita eram alemães.

Diante das escolhas até aqui realizadas, seria possível perguntar se o contato dos fiéis católicos com o conteúdo de *Canticos Christaõs* teria se dado somente por meio da compilação dos textos em coletâneas posteriores ou se o volume original chegou a circular no país. A resposta pode ser observada por meio da investigação de mestrado de Raquel Pacheco sobre a circulação de livros no Brasil Império. Ao pesquisar compêndios de doutrina cristã utilizados no ensino escolar, a autora registrou que,

> Além dos impressos descritos acima, localizados nas cartas de professores e ofícios de delegados literários, N'*O Universal*, encontramos a divulgação da venda de *Compendios intitulados Canticos Christãos*, por 320 réis (19/03/1827, nº 262) e alguns anos depois, um anúncio de outro compêndio denominado *O Compendio de Doutrina, para Escollas de primeiras Letras*, em que cada folha impressa custava 60 réis (23/03/1831, p.04) (PACHECO, 2014: 132).

Se a informação localizada por Pacheco no periódico *O Universal* – impresso em Ouro Preto e de circulação na província de Minas Gerais entre 1825 e 1842 – aponta para a circulação da Coletânea no Brasil, também é possível ler nos *Annaes da Imprensa Nacional* a menção a uma reimpressão, cujo título sugere se tratar da mesma coletânea, embora o subtítulo e o número de páginas apontem para outra obra ou uma reimpressão parcial da coletânea aqui estudada: "907. CANTICOS christãos. Ao Santissimo Sacramento e á Sagrada Paixão de Nosso Senhor Jesus Christo. E a parafraze da saudação angélica. Reimpresso no Rio de Janeiro, na Imprensa Nacional, 1822, in-8.° de 14 pp. num." (CABRAL, 1881: 243). Os dados obtidos são, como se nota, fragmentários e apontam para mais incertezas do que afirmações categóricas.

Lacunas, silêncios e esquecimentos na construção da história da música no Brasil representam, ainda hoje, um considerável desafio para uma compreensão mais ampla das práticas musicais do passado. Neste trabalho, busca-se lidar com o cotidiano das práticas religiosas, e não as celebrações festivas, nas quais eram empregados grandes efetivos instrumentais e se procedia ao repertório, sobretudo, em língua latina, excetuando-se as jaculatórias das novenas. Assim, esta pesquisa lida com memórias coletivas e, consequentemente, com identidades (CANDAU, 2011), com os modos de fazer música que têm continuidades no presente, mas também rupturas, uma vez que a divisão entre liturgia e paraliturgia nas missas altas e baixas, em razão

[6] A primeira edição de *Canticos Christaõs* possivelmente data, conforme explicitado em nota anterior, de 1867.

[7] Antes de *Cecília*, frei Pedro Sinzig já havia sistematizado coletânea congênere, de título *Benedicite*, com primeira edição de 1898, conforme as notas dos editores constantes da edição consultada de Cecília (SINZIG; RÖWER, 1939: 9).

do calendário litúrgico, deixou de existir após o Concílio Vaticano II. Assim, se os cânticos em vernáculo existiram nas práticas musicais religiosas, sua representação (CHARTIER, 2002) na historiografia da música é ausente ou se limita às jaculatórias das novenas. Se, nas palavras de Candau (2011), toda operação de memória é uma seleção que legitima identidades, também na historiografia as lacunas acerca da música cotidiana se cristalizaram, talvez pela ausência de conhecimento de fontes, talvez pelo interesse na construção de um grande repertório "artístico" que viria a colaborar com a fundação de uma identidade musical nacional.

Com vistas a mais bem conhecer este passado silenciado, parte-se da introdução de *Canticos Christaõs* e da questão da tradução dos ritos em outras fontes do século XVIII. Em seguida, passa-se à análise do conteúdo da coletânea de cânticos, observando as relações com os textos latinos traduzidos e os possíveis usos rituais do repertório. Na terceira parte do artigo, é apresentada a comparação com coletâneas mais recentes para, finalmente, na quarta seção, serem discutidas as continuidades em sentido mais amplo, não apenas entre os séculos XIX e XXI, mas também possíveis indícios nos séculos XVII e XVIII.

1. O mais ardente desejo dos Santos Padres da Igreja

Canticos Christaõs é uma coletânea de música religiosa da qual constam somente os textos de 42 cânticos – alguns deles com divisões internas –, sem qualquer indicação de melodia. Os cânticos são precedidos de uma nota de apenas cinco linhas, com a concessão de indulgências e de uma apresentação de três parágrafos, registrada em duas páginas. Diz a nota com as indulgências:

> O Excellentiſſimo e Reverendiſſimo Senhor Nuncio Apoſtolico concede cem dias de Indulgencias todas as vezes, que qualquer fiel Chriſtaõ de hum, e outro ſexo devotamente fizer por eſpaço de hum quarto de hora a recitaçaõ deſtes Canticos Chriſtãos (CANTICOS CHRISTAÕS..., 1880: 1v).

A primeira questão que se coloca diz respeito à recitação. Seriam, então, tais cânticos apenas rezados ou efetivamente cantados? O uso musical de tais textos é confirmado, contudo, na apresentação da obra. O responsável pela sistematização dos cânticos – não identificado em nenhum lugar do livro ou mesmo por meio de outros documentos – procede a uma extensa retomada histórica acerca dos cânticos na tradição judaico-cristã[8], chegando então a seu tempo e até mesmo mencionando o uso pelos "hereges", muito possivelmente os protestantes, dos cantos em língua vernácula. Um dos aspectos que mais chama a atenção é a perspectiva de que a língua vernácula fosse um projeto da Cúria Romana no período:

[8] "He taõ antigo o uſo dos Canticos como a meſma Religiaõ. Moyſés, e os Profetas celebráraõ com ſublimes Canticos o Poder, e a Gloria do Deos de Iſrael. O mais Santo dos Reis os compoz elle meſmo, que ainda hoje ſaõ a mais bella porçaõ do Divino Officio: convida a todas as idades, os moços, e as Virgens, os velhos, e os meninos a louvar deſta ſorte o Nome do Senhor. S. Paulo eſcrevendo aos de Epheſo = Enchei-vos do Eſpirito Santo, lhes dizia , entretendo-vos nos Pſalmos, Hymnos, e Canticos Eſpirituaes = (1). Aos Collocenſes , dizia = Inſtrui-vos, e exhortai-vos huns aos outros pelos Pſalmos , Hymnos, e Canticos = (2). Se algum de vós, diz Sant-Iago, eſtá triſte, faça Oraçaõ: Eſtá alegre cante Santos Canticos. (3). Eſta era tambem a piedoſa occupaçaõ dos primeiros Fiéis em todos os ſeus ajuntamentos. E aſſim as Santas Paula , e Euſtochio eſcrevendo a Marcella (4) lhe aſſeguraõ que no Santo Lugar de Belém, era ver que o lavrador com o arado na maõ canta a Alleluia, o ſegador coberto de ſuor ſe anima com o Cantico dos Pſalmos, e o Podador decepando a cêpa com o curvo podaõ naõ ſe eſquece de cantar alguma paſſagem de David. Eſtes ſaõ aqui os Canticos, eſtas ſaõ (como vulgármente ſe diz) as Canções de divertimento. Eſtes os ecos dos Paſtores, eſtas as armas dos que cultivaõ os Campos. Em fim aqui, ou ſe cantaõ os Pſalmos , ou ſe eſtá em ſilencio" (CANTICOS CHRISTAÕS..., 1800: f.2).

> Os Santos Padres da Igreja, tem manifeſtado o mais ardente deſejo de ver em todos os eſtados os homens, e as mulheres cantar Canticos em lingua vulgar; e por todos ſeja S. Jeronymo que em varias de ſuas cartas moſtra eſte ſeu deſejo. (I) Os meſmos Hereges, taõ oppoſtos aos noſſos mais Santos uſos, reſpeitaõ eſte de cantar Canticos; ſeguindo neſte ponto o exemplo dos Catholicos.
> E que emprego, ou occupaçaõ na verdade mais digna de hum Chriſtaõ do que fazer na terra, o que eſpera fazer eternamente no Ceo? Que couſa mais edificativa, que ouvir nas Cidades, nas caſas, nas ruas, e praças, nas lojas dos officios , e nos campos, retinir as miſericordias do Senhor, ſuas grandezas, e ſeus louvores; em lugar deſtas cantigas profanas, ou deshoneſtas, que ſaõ a vergonha, e o eſcandalo do Chriſtianiſmo? He pois para as deſterrar, e fazer eſquecer da lembrança dos Fiéis, que ſe ſubſtituem os Canticos Sagrados, e Chriſtãos, taõ proprios a nos encher das mais ſublymes verdades da noſſa Santa, e Sagrada Religiaõ (CANTICOS CHRISTAÕS..., 1880: 2-2v).

Igualmente interessante é observar a semelhança entre a justificativa dos *Canticos Christaõs* e a aprovação eclesiástica à coletânea dos missionários lazaristas seis décadas depois, seja no aspecto moralizante, de substituição das cantigas profanas por cantos sacros, seja pela expressão "recitar" os cânticos, embora todos eles tenham notação musical.

> 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. [...] 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. (CANTICOS ESPIRITUAES..., [1910]: 2).

Tal é a semelhança entre as estruturas da aprovação do bispo de Mariana e da indulgência e apresentação de *Canticos Christaõs*, que não parece improvável que o clérigo tenha tomado essas últimas como modelo para seu escrito. Reforça esta hipótese o fato de, conforme se viu anteriormente, existirem evidências da circulação de *Canticos Christaõs* na província de Minas Gerais na primeira metade do século XIX.

De volta à questão do "mais ardente desejo de ver em todos os estados os homens, e as mulheres cantar cânticos em língua vulgar" por parte dos Santos Padres da Igreja, poder-se-ia pensar em tempos remotos, talvez no tempo dos escritos da Patrística, dos "Pais da Igreja" – especialmente pela menção a São Jerônimo, o tradutor dos textos da *Vulgata* latina. O uso da expressão "têm manifestado" e a menção aos protestantes logo após sugerem, contudo, se tratar de uma constatação do que se passava em seu tempo. Outras fontes do século XVIII reforçam a ideia de um movimento de tradução dos ritos para a compreensão dos fiéis. Isto se percebe, por exemplo, na contracapa do *Director Funebre reformado*:

> Vende-ſe eſte *Director Funebre reformado* na Portaria do Convento de N. Senhora de Jeſus de Lisboa. Aonde ſe acharáõ tambem os Livros ſeguintes, compoſtos pelo meſmo Author. [...]
> Horas Marianas Portuguezas com o Officio menor da SS.Virgem Maria Noſſa Senhora, em Portuguez. Quinta Impreſão, mais accreſcentada. Com Privilegio Real.
> *Horas Marianas Latinas* com o *Officio de Defuntos*, e explicação dos Pſalmos, Antifonas, Lições, &c. em Portuguez.
> *Horas da Quareſma* com a traducção, e explicação das Miſſas, Myſterios, e Feſtas principaes deſde o Domingo da Septuageſima até o Quinto da Quareſma (DIRECTOR..., 1799: 1v).

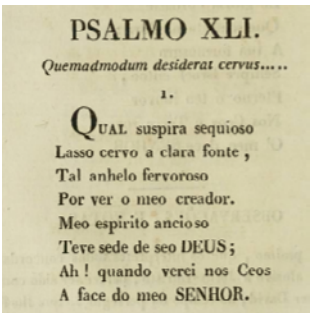
Ao se observar alguns desses rituais traduzidos – particularmente os da Semana Santa –, fica evidente que não há uma preocupação com a metrificação dos textos cantados, ou seja, não serviriam como textos para o canto, mas somente como guia para sua compreensão. Ao discorrer sobre a solicitação de eclesiásticos regulares e seculares, bem como de "gravíssimas pessoas" de que elaborasse um Ofício da Semana Santa sem grandes interposições de notas pessoais, que misturassem palavras humanas às divinas, o editor do *Officio da Semana Santa* – impresso em Lisboa, em 1779 – assim se posicionou:

> [...] me reſolvi á ſobredita tentativa perſuadido de que eſta Obra ſeria util, ao Clero Regular, e Secular para a celebração do meſmo Sagrado Officio; e igualmente proporcionada, para excitar a religioſa piedade dos Chriſtãos, dando-lhes a intelligencia puramente literal das Preces, que a Igreja noſſa Mãi tem ordenado para ſe repetir a memoria dos Auguſtos Myſterios, que nos repreſentão o Soberano Sacramento da noſſa bemaventurada Redempção. Para eſte fim recorremos a huma Peſſoa illuminadamente inſtruida nos bons Eſtudos, para a ſua Traducção ſimples, e perfeita, a qual empregando as ſuas diligencias, procurou correſponder ao premeditado deſignio ; e fizemos copiar por outra mão habil o meſmo Original, com o deſejo de que a Obra conſeguiſſe toda a mais completa exactidão. Para a intelligencia de algumas difficuldades, que ſe offerecem ſobre as Ceremonias do meſmo Officio, ſe ajuntou no fim hum Index de algumas Palavras peregrinas , e tambem para maior facilidade dos Leitores , deſtituidos do eſtudo das Linguas Orientaes (OFFICIO..., 1779: 2v-3).

Dois pontos chamam a atenção na passagem acima, por se relacionarem particularmente ao seu tempo: a preocupação com a "inteligência puramente literal das Preces" e o estudo por parte de uma "pessoa iluminadamente instruída". Ficam claros os sinais do Iluminismo, seja com a compreensão dos textos pela via da razão, seja pela caracterização da pessoa mais adequada a proceder com os trabalhos intelectuais.

O *Officio da Semana Santa* difere substancialmente dos *Canticos Chriſtaõs*, pois há, na coletânea de cânticos, a preocupação em apresentar traduções ou paráfrases com a metrificação regular e um esquema de rimas, ao passo que, no Ofício, os textos cantados têm caráter mais de prosa do que de poesia. É possível traçar um paralelo (Ex. 1), nesse sentido, com o manuscrito *Ramilhete e Summarios dos Psalmos e Canticos que uza a Igreja nos Officios Divinos*, do padre frei

Pedro Ruiz de la Visitacion, de 1733[9], e com a obra póstuma *Psalmos de David vertidos em rythmo portuguez pelo Rev.do Anto.o Pereira de Souza Caldas* (PSALMOS..., 1820): enquanto na primeira existe uma preocupação com a compreensão do conteúdo dos Salmos, na segunda há uma clara preocupação com sua métrica. Ademais, *Canticos Christaõs* e os *Psalmos* do padre carioca Souza Caldas (1762-1814) têm em comum o fato de terem sido recopiados e acrescidos de músicas em coletâneas posteriores sistematizadas pelos religiosos da Congregação da Missão (lazaristas).



PSALMO XLI.

Quemadmodum desiderat cervus.....

1.

QUAL suspira sequioso
Lasso cervo a clara fonte,
Tal anhelo fervoroso
Por ver o meo creador.
Meo espirito ancioso
Teve sede de seo DEUS;
Ah! quando verei nos Ceos
A face do meo SENHOR.

Ex. 1: Tradução metrificada do *Salmo 41* pelo padre Souza Caldas (PSALMOS..., 1820: 194-195)

Esta incursão pelo século XVIII revela, portanto, que *Canticos Christaõs* não parece uma grande inovação de seu tempo, mas o resultado de um processo maior de busca pela compreensão dos ritos através da razão.

> [...] no século XVIII, o século da Ilustração, começa a manifestar-se em diversos lugares um descontentamento geral com a situação real da liturgia; vão surgindo também tentativas de renovação litúrgica, cujas orientações de fundo são o desejo de uma maior participação comunitária, a exigência de uma maior simplicidade, que implica evitar no culto todo elemento supérfluo, e o uso da inteligência para compreender o que acontece na liturgia com vistas a uma maior edificação dos fiéis. Essas tentativas, contudo, não foram coroadas de êxito. [...] Outros esforços de renovação litúrgica, como o do Sínodo de Pistóia (1786), restringiram-se a condenações doutrinais. É deveras interessante o elenco de pontos a reformar no campo litúrgico assinalado por esse Sínodo de Pistoia: um só altar em cada templo, participação dos fiéis, abolição da cobrança pela missa, redução das procissões, **música simples, grave e adaptada ao sentido das palavras**, ornamentação que não ofenda nem distraia o espírito, reforma do breviário e do missal, um novo ritual, redução do excessivo número de festas, leitura em um ano da Sagrada Escritura no ofício etc. A maioria dessas questões teve de ser reapresentada no Vaticano II e foi, por fim, objeto da reforma litúrgica pós-conciliar.
>
> Todavia, esses postulados de reforma estavam delimitados e condicionados pelas perspectivas próprias da época da Ilustração. A liturgia não era considerada como uma ação salvífica de Cristo, da qual a comunidade participa, mas uma **função educativa do povo, um meio para o progresso**

[9] O manuscrito se encontra recolhido à Biblioteca Nacional de Portugal, na coleção de manuscritos reservados, sob o código de catálogo nº 11.386.

> **moral do indivíduo**. Disso decorre a valorização da pregação, a exigência de compreensão dos textos litúrgicos recorrendo com muita freqüência ao texto paulino de 1Cor 14,16ss. –, **as repetidas tentativas de tradução dos textos latinos para as línguas vernáculas e o apreço e o cultivo dos cantos populares** (BASURKO, 2002: 120-121, grifo nosso).

É notório, portanto, que o uso dos cânticos em língua vernácula se revelava uma ferramenta eficiente dentro da autocompreensão iluminista do catolicismo. No Brasil, dentre as marcas do catolicismo iluminista, é possível citar: a noção de que Deus seria um "grande relojoeiro" que projetou as engrenagens a partir das quais funciona a sociedade; o fato de o padre assumir outras funções além do sacerdócio, inclusive políticas; e certa autonomia de decisões, em sínodos locais, que depois viria a ser substituída pela centralização em Roma e pela valorização da hierarquia, no movimento do Ultramontanismo (WERNET, 1987). Na última seção deste trabalho serão retomadas as questões relativas às rupturas e continuidades no tocante à música nas distintas autocompreensões da Igreja Romana.

2. Os *Canticos Christãos* e seus possíveis usos rituais

A edição de *Canticos Christaõs* que serviu como base para esta investigação traz os cantos divididos em quatro partes. A primeira (Quadro 1) é constituída basicamente de cânticos de louvor, sendo dedicados às figuras da Trindade e ao Santíssimo Sacramento – inclusive quando recebido em forma de Comunhão. Há também o *Magnificat*, o qual, nesta divisão, talvez seja menos interpretado como um cântico mariano – como é comum atualmente – e mais como um cântico de louvor.

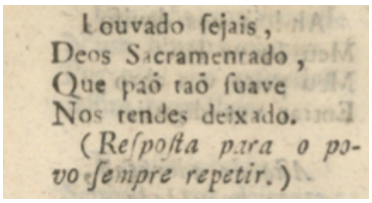
PRIMEIRA PARTE		
Nº	**Título / Texto latino / Função**	**Versos iniciais do cântico**
1	--	Agora Labios meus | Dizei, anunciai...
2	*Sequentia:Veni Sancte Spiritus, &c.*	Vinde Santo Eſpirito | Dos ceos ajudai-nos...
3	*Pange Lingua, &c.*	Canta lingoa minha, | Que cantar He juſto...
4	*Te Deum Laudamus, &c.*	A ti, grande Deos | Humildes louvamos...
5	*Magnificat, &c.*	Minha alma engrandece | A Deos meu Senhor...
6	HYMNO | *Quicumque certum quæritis.* | Ao Coraçaõ de Jeſus.	Vós os que ſeguro | Alivio buſcais...
7	Ao meſmo. [Coração de Jesus] | HYMNO | *Summi Parentis Filio.*	Do Pai Soberano; | Ao Filho adoravel...
8	Ao meſmo. [Coração de Jesus] | HYMNO | *Lauda Sion Salvatoris, Jeſu Nomen, &c.*	Louvor, e prazer, | Auguſta Siaõ...
9	*Ao Santiſſimo Sacramento.*	Louvemos Fiéis, | Ao Verbo humanado...
10	*Ao meſmo.* [Santíssimo Sacramento]	Minha alma ao teu Deos | He juſto louvar...
11	*Ao meſmo.* [Santíssimo Sacramento]	Ó Deos eſcondido, | Na hoſtia onde eſtais...
12	*Ao meſmo.* [Santíssimo Sacramento]	Anjos, que a Jeſus | Em roda adorais...
13	*Ao meſmo.* [Santíssimo Sacramento]	Exulta alma minha, | Louva ao teu amado...

Quadro 1: Títulos, funções rituais ou textos em língua latina dos quais foram parafraseados e primeiros versos dos textos da primeira parte de *Canticos Christaõs* (1800).
A numeração foi atribuída neste trabalho. Sendo o uso de itálico recorrente em subtítulos, a identificação de divisões internas dos cânticos se baseia no sumário da obra. | Continua...

PRIMEIRA PARTE		
Nº	**Título / Texto latino / Função**	**Versos iniciais do cântico**
14	*Para antes da Communhaõ.* *- Acto de Contriçaõ.* *- Acto de deſejo de Commungar.* *- Acto de adoraçaõ, e humildade.*	Ah! Que penſo eu! | Deos! a mim! naõ póde... - Pai Santo, me peza | Dos meus deſvarios... - Vinde meu Jeſus | Vinde conſolar-me... - Pai Santo, me peza | Dos meus deſvarios...
15	*Para depois da Communhaõ.* *- Acto de Confuſaõ pelos proprios peccados.* *- Acto de deſapego da terra.*	Que doce maná! | Que paõ ſaboroſo!... - Confuſo me vejo | Com bondade tanta... - Meu Bem, ſó em Vós | Todos os bens tenho...
16	*Sobre o amor de Deos.*	Ardendo de Amor | Por Deos ſuſpiremos...
17	*Doçuras do amor de Deos.*	Belleza Suprema, | Meu Deos, meu Senhor...
18	*Tantum ergo, &c.*	A Sacramento taõ grande | Inclinados adoremos...
	ORAÇAÕ	Deos, que no admiravel, e Auguſto Sacramento...

Quadro 1: Títulos, funções rituais ou textos em língua latina dos quais foram parafraseados e primeiros versos dos textos da primeira parte de *Canticos Christaõs* (1800). A numeração foi atribuída neste trabalho. Sendo o uso de itálico recorrente em subtítulos, a identificação de divisões internas dos cânticos se baseia no sumário da obra.

É interessante observar que há cânticos utilizados para antes e depois da Comunhão, o que leva a supor que estivessem inseridos em algum rito, do qual a distribuição da Eucaristia não pode prescindir. Outra informação contida nos cânticos leva a supor que este rito se desse de maneira coletiva e, portanto, possivelmente nas igrejas, com a ativa participação dos fiéis por meio da música. Trata-se da indicação "resposta para o povo sempre repetir", apontando para um possível refrão do cântico (Ex. 2).


Louvado ſejais,
Deos Sacramentado,
Que paõ taõ ſuave
Nos tendes deixado.
(Reſpoſta para o po-
vo ſempre repetir.)

Ex. 2: Indicação de canto responsorial em *Para depois da Communhaõ* (CANTICOS CHRISTAÕS..., 1800: 28)

A segunda parte do volume traz cânticos relativos ao tempo litúrgico da Quaresma – parte considerável para a Sexta-Feira Santa – e *Dies Irae*, para as missas de fiéis defuntos (Quadro 2). O temor gerado pelo Juízo Final carregava, em si, certo caráter de exortação, o que poderia explicá-lo junto aos cantos da Paixão, do "penitente aos pés do Salvador" e aos cantos da Quaresma: o objetivo da seção parece ser o de estimular o arrependimento.

SEGUNDA PARTE		
Nº	**Título / Texto latino / Função**	**Versos iniciais do cântico**
19	*Pange Lingua glorioſi lauream certaminis.*	Canta lingua minha, | A coroa alcançada...
20	*Luſtra ſex, &c.*	O que ja trinta annos | Havia cumprido...
21	*Vexilla Regis Prodeunt, &c.*	A campo ſe tiraõ, | Do Rei Soberano...
22	*Á Sagrada Paixaõ de N. S. J. C.*	Meu doce Jeſus, | Que extremos obrais!...
23	*Sentimentos de hum penitente aos pés do Salvador.*	Objecto Sagrado, | Do meu novo ardor...
24	SEQUENTIA | *Dies iræ, &c.*	Ó dia de ira, | Que hum dia virá...

Quadro 2: Títulos, funções rituais ou textos em língua latina dos quais foram parafraseados e primeiros versos dos textos da segunda parte de *Canticos Christaõs* (1800). Numeração nossa. A identificação de divisões internas dos cânticos se baseia no sumário da obra.

A penitência da Quaresma e a visão do Juízo Final foram recursos também empregados pelos missionários que vieram para a América do Sul em busca de propagar sua doutrina entre os povos originários. A este respeito, escreveu Maria Leônia Resende, tratando dos jesuítas que missionavam entre os guaranis:

> Prescindindo agora do castigo, puseram em funcionamento a retórica do terrível, com a qual pintavam em tons tenebrosos o dia do juízo final. Recuperando o tom sombrio do final dos tempos, os padres, adeptos de uma visão apocalíptica, ameaçavam os índios com a ira de Deus. A maior das punições, o juízo final, pintado como trágico e aterrorizador, foi recurso usual. [...] Da prédica dos inacianos, a retórica do medo tomou as ruelas das missões. Não bastasse a devoção dos missionários,os padres estimularam os nativos a se penitenciarem. É que, a considerar a lógica cristã, com tais práticas eles acalmavam a ira de Deus. Aterrorizados pelas ameaças dos padres, impressionados com o descrédito e desprestígio de seus pajés, muitos adotaram esse costume: os homens se açoitavam três vezes na Quaresma, as mulheres se disciplinavam secretamente, encerradas em suas casas (RESENDE, 2003: 251).

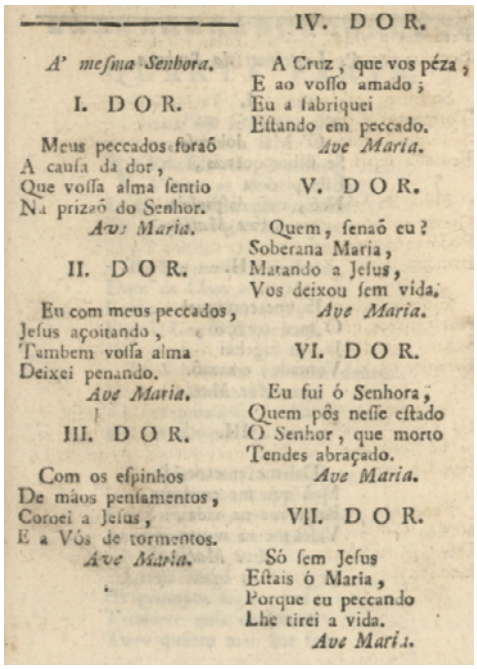
Já a terceira parte (Quadro 3) é constituída de cantos dedicados a Maria (Tab. 3), em suas representações como *Stella Maris* e Nossa Senhora das Dores. Dos dois cânticos dedicados a Nossa Senhora das Dores, o primeiro possui diversas estrofes para cada dor, ao passo que o segundo, apenas uma estrofe para cada e já inicia na primeira dor. Tal diferença é sugestiva de usos em paraliturgias mais extensas ou mais curtas. Note-se também que o segundo cântico tem "Ave Maria." ao final de cada estrofe (Ex. 3), o que também ocorre em *Ás Lagrimas da Senhora*. Tal inserção claramente não faz parte da estrofe – sempre de quatro versos cada –, mas sugere que fosse seguida da oração rezada. Diante de tais elementos, é possível supor seu uso, por exemplo, nos mistérios dolorosos da reza do Terço mariano.

TERCEIRA PARTE		
Nº	**Título / Texto latino / Função**	**Versos iniciais do cântico**
25	*Ave Maris Stella, &c.*	Ave refulgente, | Eſtrela do mar...
26	*Parafraze da Saudaçaõ Angelica.* [Ave Maria]	Dizei a Senhora| Quando a louvais...
27	*Outra.* [Paráfrase da Saudação Angélica]	Virgem caſta e pura, | Do Ceo alegria...
28	*Salve Rainha, &c.*	Salve doce amparo, | Dos fracos mortais...
29	*Á meſma Senhora.*	Virgem Soberana, | Que nos Ceos eſtais...
30	*Ao Santiſſimo Nome de Maria*	Cantemos fiéis, | Deſta Freguezia...
31	*Á Senhora das dores. Sequencia Stabat, &c.*	Eſtava conſtante | A Mãi doloroſa...
32	*Á meſma Senhora.* I. DOR. II. DOR. III. DOR. IV. DOR. V. DOR. VI. DOR. VII. DOR.	Virgem doloroſa | Que taõ afflita eſtais... I. He dor a primeira | Quando apreſentais... II. A ſegunda dor | He quando buſcais... III. A terceira dor | He quando chorais... IV. Sentis quarta dor | Quando o encontrais... V. He a quinta dor | Quando o contemplais... VI. A ſexta dor he | Quando reclinais... VII. He a ſetima dor | Que entaõ Vós paſſais...

Quadro 3: Títulos, funções rituais ou textos em língua latina dos quais foram parafraseados e primeiros versos dos textos da terceira parte de *Canticos Christaõs* (1800). Numeração nossa. A identificação de divisões internas dos cânticos se baseia no sumário da obra. | Continua...

TERCEIRA PARTE		
Nº	**Título / Texto latino / Função**	**Versos iniciais do cântico**
33	*Á meſma Senhora.* I. DOR. II. DOR. III. DOR. IV. DOR. V. DOR. VI. DOR. VII. DOR.	 I. Meus peccados foraõ | A cauſa da dor... II. Eu com meus peccados, | Jeſus açoitando... III. Com eſpinhos | De máos penſamentos... IV. A Cruz, que vos péza| E ao voſſo amado... V. Quem ſenaõ eu? | Soberana Maria... VI. Eu fui ó Senhora, | Quem pôs neſſe eſtado... VII. Só ſem Jeſus | Eſtais ó Maria...
34	*Ás Lagrimas da Senhora*	Ó Mãi doloroſa | Se filhos quereis...

Quadro 3: Títulos, funções rituais ou textos em língua latina dos quais foram parafraseados e primeiros versos dos textos da terceira parte de *Canticos Christaõs* (1800). Numeração nossa. A identificação de divisões internas dos cânticos se baseia no sumário da obra.



A' meſma Senhora.

I. DOR.

Meus peccados foraõ
A cauſa da dor,
Que voſſa alma ſentio
Na prizaõ do Senhor.
Ave Maria.

II. DOR.

Eu com meus peccados,
Jeſus açoitando,
Tambem voſſa alma
Deixei penando.
Ave Maria.

III. DOR.

Com os eſpinhos
De máos penſamentos,
Coroei a Jeſus,
E a Vós de tormentos.
Ave Maria.

IV. DOR.

A Cruz, que vos péza,
E ao voſſo amado;
Eu a fabriquei
Eſtando em peccado.
Ave Maria.

V. DOR.

Quem, ſenaõ eu?
Soberana Maria,
Matando a Jeſus,
Vos deixou ſem vida.
Ave Maria.

VI. DOR.

Eu fui ó Senhora,
Quem pôs neſſe eſtado
O Senhor, que morto
Tendes abraçado.
Ave Maria.

VII. DOR.

Só ſem Jeſus
Eſtais ó Maria,
Porque eu peccando
Lhe tirei a vida.
Ave Maria.

Ex. 3: Inserção de "Ave Maria" ao final de *À mesma senhora*, aqui numerado como 33 (CANTICOS CHRISTAÕS..., 1800: 65)

A quarta parte parece mais eclética, recuperando temáticas das três anteriores: cânticos ao Espírito Santo, à Virgem Maria e a Cristo Sacramentado – ou o Santíssimo Sacramento da Eucaristia –, além de cânticos de arrependimento.

QUARTA PARTE		
Nº	**Título / Texto latino / Função**	**Versos iniciais do cântico**
35	*Veni Creator, &c.*	Vem Eſpirito Creador, | Vizitar as almas dos teus...
36	*Lauda Sion Salvatorem, &c.*	Louva Siaõ ao teu Deos | Adora teu Salvador...
37	RYTHOMO DE S.THOMAZ | *Adorote, &c.*	Devotamente te adoro, | Eſcondida Divindade...
38	HYMNO | *Jam toto Subditus.*| Á Senhora das Dores.	Corra a noute accelerada, | Todo pólo inferior...

Quadro 4: Títulos, funções rituais ou textos em língua latina dos quais foram parafraseados e primeiros versos dos textos da quarta parte de *Canticos Christaõs* (1800). Numeração nossa. A identificação de divisões internas dos cânticos se baseia no sumário da obra.| Continua...

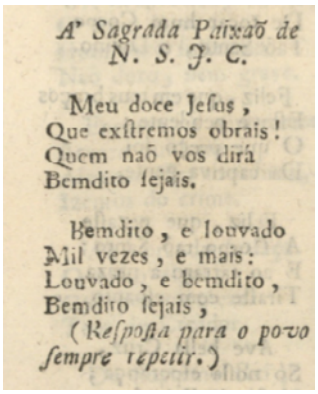
QUARTA PARTE		
Nº	**Título / Texto latino / Função**	**Versos iniciais do cântico**
39	*Á meſma Senhora* [das Dores]. | HIMNO | *Ó quot undis Lacrymarum, &c.*	Ó quanto amargo pranto, | De que dor ſe naõ ancía...
40	*Pezares de hum peccador convertido.*	Eu pequei deſde criança, | Lancei a Deos do meu peito...
41	*Oraçaõ de hum peccador convertido.*	Recebei Deos de clemencia, | Eſte grande peccador...
42	*Da felicidade de viver para Deos.*	Quanto a minha ſorte he bella! | Minha alma ſe regozija...

Quadro 4: Títulos, funções rituais ou textos em língua latina dos quais foram parafraseados e primeiros versos dos textos da quarta parte de *Canticos Christaõs* (1800). Numeração nossa. A identificação de divisões internas dos cânticos se baseia no sumário da obra.

Há fórmula recorrente nos cânticos: a conclusão com a expressão "Bendito(a) sejais!". Não se trata exatamente dos Benditos da piedade popular, pois estes são iniciados pela palavra "Bendito" ou pela expressão "Bendito e louvado seja" (VAN DER POEL *apud* SÁ JÚNIOR; MELLO, 2011), mas, em alguns casos, parecem existir algumas aproximações, o que aponta para uma não oposição entre o catolicismo "oficial" e as fórmulas que sobrevivem nas paraliturgias. Uma afirmação do mesmo religioso permite associar o nascimento do gênero "Bendito" ao movimento de tradução dos textos litúrgicos do século XVIII e admite alguma variação em relação à fórmula inicial estrita de "Bendito [e louvado seja]":

> Com palavreado simples, os benditos falam da vida e dos milagres do santo; não são tirados de hinários oficiais; são frequentes na área rural. A origem portuguesa da maioria destes cantos é evidente. Curiosamente, tb. [*sic*] em Portugal são raros os registros das orações cantadas pela comunidade reunida na capela. Numerosos estudiosos portugueses publicaram quadrinhas cantadas pelos devotos das danças populares na praça. [...] Parece que estes benditos surgiram em Portugal, a partir do século XVIII. Francisco Ferreira Machado, em "Sanctos Ecercicios Quotidianos" (Lisboa, 1773, p. 121), mostra um Bendito da Senhora da Conceição. Os cantos religiosos que não começam com a conhecida fórmula: Levantei de madrugada, Meu Pai, meu Senhor, de nós tenha dó; Nossa Senhora na beira do Rio e outros, tb. são chamados de benditos. Vários destes, principalmente os que começam com as palavras "Deus vos salve", podem ser muito antigos, até mesmo medievais (VAN DER POEL, 2013: 116-117).

A estrutura de quadrinhas – estrofes de quatro versos – é absolutamente recorrente em *Canticos Christaõs*, sendo, segundo Van der Poel, também associada às manifestações mais populares da religiosidade. A fim de aprofundar a relação entre a coletânea e as manifestações da piedade popular, destaca-se, aqui, o refrão de *À Sagrada Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (Ex.4).



A' Sagrada Paixaõ de N. S. J. C.

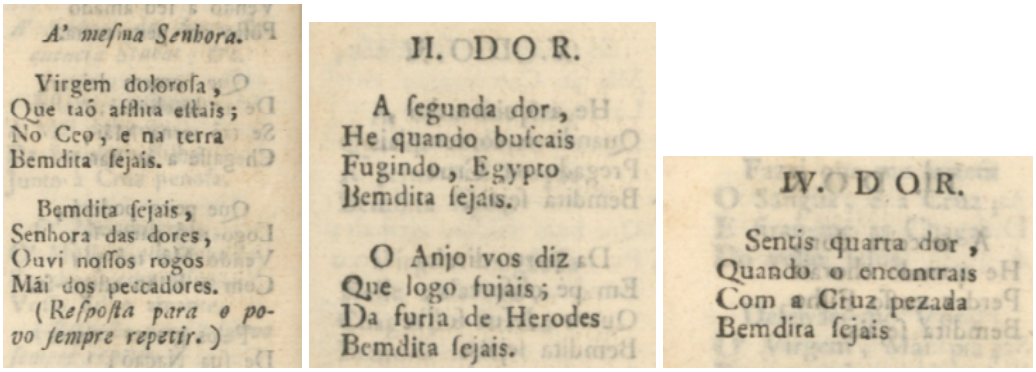
Meu doce Jeſus,
Que exſtremos obrais!
Quem naõ vos dirá
Bemdito ſejais.

Bemdito, e louvado
Mil vezes, e mais:
Louvado, e bemdito,
Bemdito ſejais,
(*Reſpoſta para o povo ſempre repetir.*)

Ex. 4: Primeira estrofe e refrão de *À Sagrada Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (CANTICOS CHRISTAÕS..., 1800: 38)

Possivelmente por ter sido demasiado repetido entre os fiéis, tal refrão permaneceu na memória coletiva e chegou a ser, talvez, recolhido em campo, mas certamente publicado em obras posteriores. Van Der Poel (*apud* SÁ JÚNIOR; MELO, 2011: 80-01) afirmou ter recorrido, em suas pesquisas, a "121 livrinhos e manuais de hinos sacros e cantos para as celebrações litúrgicas, editados nos últimos cem anos". Em um deles, *Orações e Benditos*, organizado pelo frade Eduardo José Herberhold e impresso na Bahia em 1939, localizou o canto da Sagrada Paixão de Jesus Cristo: "Bendito e louvado | Mil vezes a mais | Louvado e Bendito | Bendito Sejais". Já "Virgem Soberana, que nos céus estais, ouvi nossos rogos; Bendita sejais" (nº 29) é intitulado, em *Canticos espirituaes* ([1910]: 306), *Bemdito de Maria Santissima*, associando, assim, a terminação "Bendito sejais" aos Benditos.

Outro possível refrão transmitido oralmente ou pelas coletâneas da primeira metade do século XX, sendo cantado até o presente, foi dedicado à Senhora das Dores (Ex.5). Ainda hoje é comum escutá-lo em paróquias e até mesmo em gravações disponíveis na internet, como a realizada pela cantora Maria do Rosário (HINO, 2018), com algumas modificações ou atualizações nas estrofes, porém seguindo a temática de cada uma das dores publicadas em *Canticos Christaõs* mais de dois séculos antes.



A' meſma Senhora.

Virgem doloroſa,
Que taõ afflita eſtais;
No Ceo, e na terra
Bemdita ſejais.

Bemdita ſejais,
Senhora das dores,
Ouvi noſſos rogos
Mãi dos peccadores.
(*Reſpoſta para o povo ſempre repetir.*)

II. DOR.

A ſegunda dor,
He quando buſcais
Fugindo, Egypto
Bemdita ſejais.

O Anjo vos diz
Que logo fujais;
Da furia de Herodes
Bemdita ſejais.

IV. DOR.

Sentis quarta dor,
Quando o encontrais
Com a Cruz pezada
Bemdita ſejais

Ex. 5: Algumas estrofes e o refrão de *À mesma Senhora* das Dores, que aqui recebeu a numeração 32 (CANTICOS CHRISTAÕS..., 1800: 60)

Da versão gravada por Maria do Rosário, foram separadas algumas estrofes compatíveis com as selecionadas no exemplo anterior, porém em uma versão atualizada, constante da coletânea *Cecília* (SINZIG; RÖWER, 1939: 67-68):

> Ó mãe dolorosa, | que aflita chorais, | Repleta de angústia, | Bendita sejais. [R.] Bendita sejais, | Senhora das Dores, | Ouvi nossos rogos, | Mãe dos pecadores. [...] O Céu manda um Anjo | dizer que fujais | Da fúria de Herodes, | Bendita sejais [...] Que dor indizível, | quando O encontrais | Com a cruz às costas, | Bendita sejais (HINO, 2018).

As pequenas variações entre os textos não são suficientes a ponto de poderem ser considerados diferentes. Deste tipo de comparação, surge a necessidade de se traçarem paralelos entre *Canticos Christaõs* e fontes posteriores. Conforme se verá agora, não apenas esse cântico e o canto da *Paixão* permaneceram nas práticas musicais dos séculos XIX e XX, mas diversos outros foram copiados nas várias coletâneas consultadas.

3. Difusão em outras fontes produzidas e utilizadas no espaço luso-brasileiro

A edição de *Canticos Christaõs* à qual se teve acesso não possui, conforme observado em exemplos anteriores (Ex. 2-5), qualquer notação musical. Pela quantidade de páginas do exemplar recolhido à Biblioteca Nacional brasileira – de mesmo título, mas subtítulo diferente –, tampouco parece comportar tal tipo de informação. Assim, parece provável que a coletânea de cânticos tenha sido impressa somente com textos, o que levou à relativa diversidade de melodias adaptadas em publicações posteriores. Tendo os cânticos espirituais textos simples e cantados com melodias de fácil memorização, parece razoável pensar seu uso com melodias correntes em cada localidade e período da história.

Para fins de análise comparativa[10], foi consultado, além dos cinco manuais de cânticos elencados a seguir, um Ofício da Semana Santa impresso no século XVIII, os *Ramilhetes* sobre os salmos, ambos mencionados anteriormente. Houve ainda consulta parcial ao *Devocionário Musical*, do padre jesuíta Luís Gonzaga Mariz, além de *Canticos Sagrados á duas ou tres vozes com acompanhamento de Piano ou Órgão colligidos pelos padres da Congregação da Missão*, de 1875, e o *Novo Methodo de Musica Vocal*, do lazarista Luís Gonzaga Boavida (1890), ambos impressos no Rio de Janeiro. *Canticos Sagrados* tem, em geral, estrofes mais complexas, com quadras mais extensas ou estrofes de cinco e seis versos, além de cânticos em língua latina. Já o *Novo Methodo* traz apenas repertório religioso em língua latina. Em *Canções Portuguesas (do século XVIII à actualidade)*, de Pedro Fernandes Tomás (1934), não foram localizados cânticos comuns a *Canticos Christaõs*.

A comparação entre textos aqui apresentada considera as seguintes coletâneas: *Canticos Espirituaes* e *Cancioneiro de Musicas Populares*, ambos do século XIX, e *Miscelânia Musical Religiosa*, *Cecília* e *Harpa de Sião*, do século XX (Quadro 5). Dos 42 textos de *Canticos Christaõs*, exatos dois terços – 28 – foram localizados em uma ou mais das cinco coletâneas, seja com o texto reproduzido integral ou parcialmente, seja ainda com pequenas variações, mas que ainda assim é perceptível se tratar do mesmo. A coletânea que mais se valeu dos textos de *Canticos Christaõs* foi *Canticos Espirituaes*, dos padres lazaristas atuantes em Minas Gerais, tendo empregado 24 deles, além de poemas autorais e traduções dos Salmos do já mencionado padre e poeta da segunda metade do século XVIII e início do XIX, Antonio de Souza Caldas. *Cecília* traz menções à coletânea dos lazaristas. Já na *Harpa de Sião* há reiteradas menções a melodias retiradas das coletâneas dos

[10] A comparação das melodias e das letras levou em consideração principalmente o verso inicial e os refrões de Canticos Christaõs. Assim, não se descarta a possibilidade de existirem ainda outras correspondências que não foram observadas na realização deste trabalho.

lazaristas, sobretudo a *Canticos Sagrados*, bem como de *Cecília*. Deste modo, resta claro um processo de transmissão dos textos, mas também das melodias entre os distintos manuais. Neste processo, *Cecília* e *Harpa de Sião* estão mais próximos, não apenas temporalmente, mas também no conteúdo, ao passo que *Canticos espirituaes* se aproxima mais dos textos contidos em *Canticos Christaõs*. Isso se observa, por exemplo, na comparação da transmissão do texto de *Ao meſmo.* [Santíssimo Sacramento], aqui numerado como 12: enquanto *Canticos Christaõs* (1800: 18) tem como primeira estrofe "Anjos, que a Jesus, em roda adorais, cantando dizei-Lhe Bendito sejais", *Canticos espirituaes* ([1910]: 159-160) traz o texto "Anjos qu'a Jesus em torno adorais, cantando dizei-Lhe: Bendito Sejais!". Já *Cecília* e *Harpa de Sião* trazem o mesmo texto "Ó anjos celestes que a Cristo adorais, dizei-lhe cantando: Bendito sejais!". Em relação à melodia, é a mesma nas três coletâneas, embora em *Canticos espirituaes* ela tenha sido escrita um tom abaixo da que consta em *Cecília* e *Harpa de Sião*.

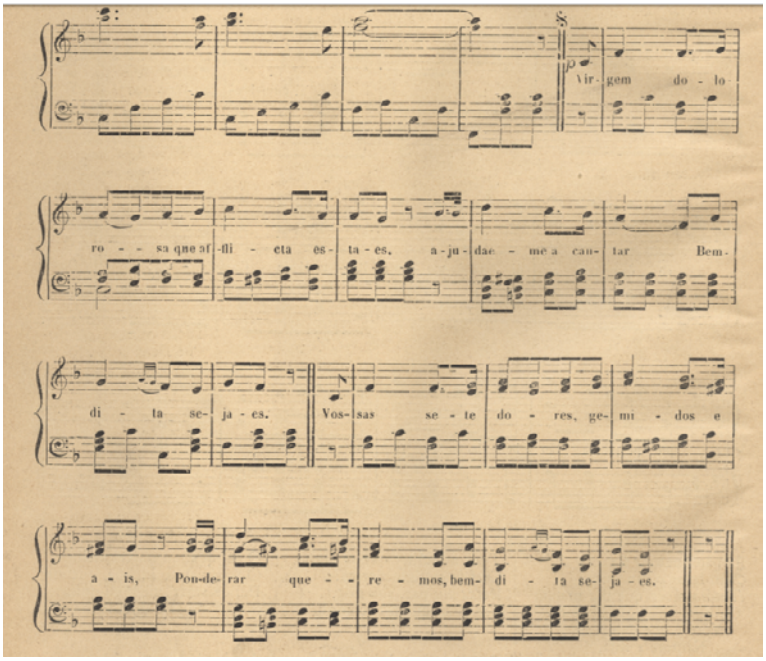
Canticos Christaõs	Canticos espirituaes	Cancioneiro de Musicas Populares	Miscelânia Musical Religiosa	Cecília	Harpa de Sião
2	--	n. 77, p. 149, v. I	--	--	--
3	n. 95, p. 134-135	--	--	--	--
4	n. 12, p. 16-17	--	--	n. 281, p. 390	--
5	n. 173, p. 254	--	--	--	--
6	n. 132, p. 192-193	--	--	--	n. 163, p. 112*
8	n. 78, p. 106-107	--	--	--	--
9	--	--	--	--	n. 128, p. 86, segunda letra
10	n. 119, p. 171-172	--	--	--	--
11	n. 118, p. 169-170	--	--	n. 100, p. 114	--
12	n. 112, p. 159-160*	--	--	n. 98, p. 112*	n. 172, p. 118*
15	n. 111, p. 158-159	--	--	n. 105, p. 119 **	n. 128, p. 86**
17	n. 8, p. 11	--	--	--	--
22	n. 82, p. 112-113	n. 496, p. 170-171, v. 3**	--	n. 39, p.50	--
23	n. 55, p. 73-74	--	--	--	--
25	n. 209, p. 302-303	--	--	--	--
26	n. 210, p. 305	n. 203, p. 80-81, v. 2	--	--	--
27	n. 210, p. 304	--	--	--	--
28	n. 201, p. 293-294	n. 95, p. 188-189, v. I	--	n. 188, p. 237	--
29	n. 212, 306-307	--	--	--	--
30	n. 147, p. 216-217	--	--	--	--
32	--	n. 485, p. 158-159, v. 3*	--	n. 58, p. 67-68*	--
35	--	n. 275, p. 208-209, v. 2	--	--	--
36	n. 101, p. 144-145	--	--	--	--
37	n. 98, p. 140-141	--	p. 8-9	--	--
38	n. 155, p. 226-227	--	--	--	--
39	n. 154, p. 225-226	--	--	--	--
41	n. 43, p. 56-57	--	--	--	--
42	n. 53, p. 71-72	--	--	--	--

Quadro 5: Textos de *Canticos Christaõs* (1800) musicados em outras coletâneas, conforme a numeração dos quadros anteriores (Quadro 1-4). Quando numerados nas coletâneas posteriores, foi empregada a numeração do cântico, do contrário, somente a página. A marcação * indica o uso parcial do texto e **, variação ou alteração.

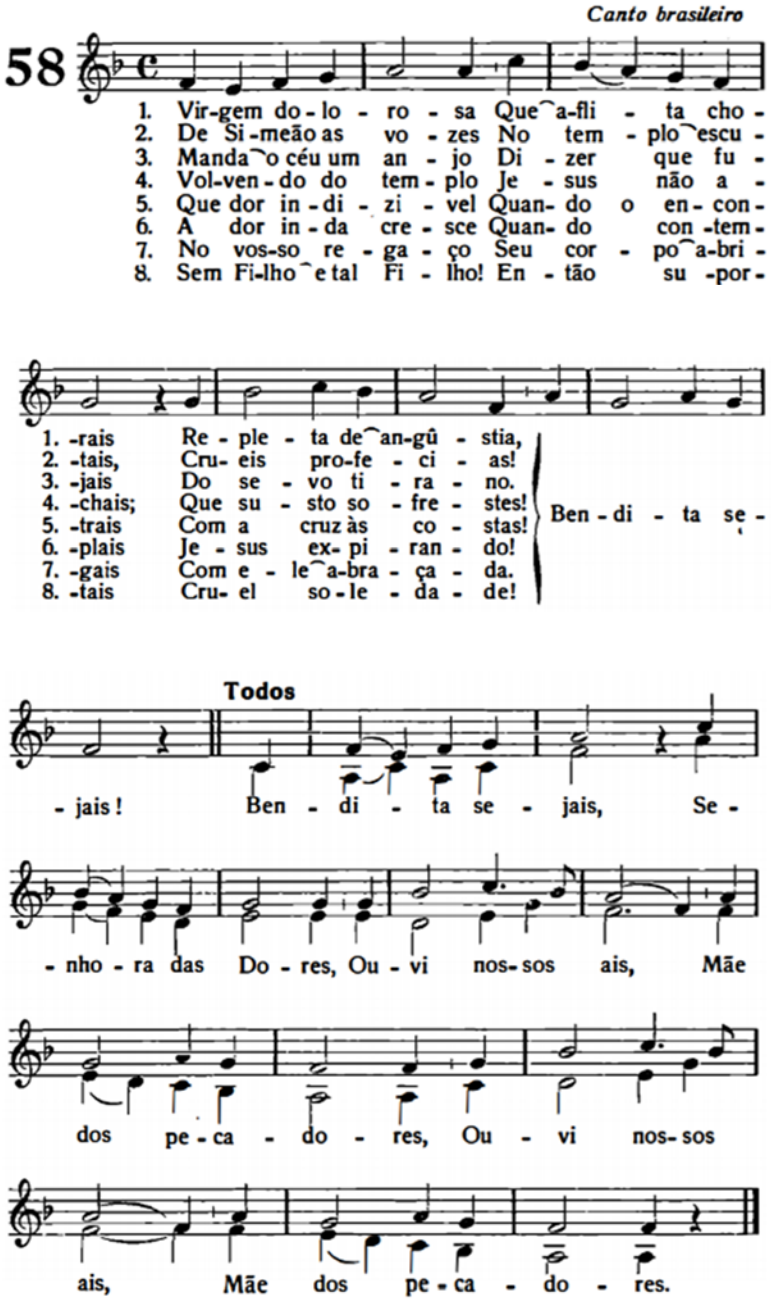
Existem ainda variações de melodias, embora se conservem relativamente próximos os textos dos cânticos. É o caso de *À mesma Senhora* das Dores (Ex. 6-7), aqui numerado como 32: se a já mencionada versão gravada por Maria do Rosário parece ter derivado diretamente do texto e da melodia descrita por Sinzig e Röwer como "Canto brasileiro", na coleção de Neves e Campos consta outra melodia. Segundo os organizadores de *Cancioneiro de Musicas Populares*,

> Esta toada é do fim do século XVII. Diz-nos o nosso respeitavel amigo, o Rev.mo Padre Cunha, que nol-a enviou da ilha de S. Jorge: << Já se cantava no principio d'este seculo (XVIII) na ilha do Pico, d'onde foi trazida para esta ilha de S. Jorge por Manuel Pereira, cego, que era um repertorio de cantos d'aravias, romances, orações, que elle dizia pelas casas onde se hospedava, aos dias, acompanhando o canto com os accordes da sua viola de arame. Era um verdadeiro artista este cego.>> (NEVES; CAMPOS, 1898: 158).

Assim, resta claro que *Canticos Christaõs* é uma espécie de sistematização de cantos que há muito já estavam presentes no espaço lusófono, não apenas no Portugal continental, mas também nos Açores. Os dados obtidos acerca dos cânticos espirituais anteriores à publicação serão discutidos na próxima seção deste trabalho.



Ex. 6: "Virgem dolorosa | toada oratoria | Á Ex.ma Snr.a D. Jesuina Candida de Mattos", no terceiro volume de *Cancioneiro de Musicas Populares* (NEVES; CAMPOS, 1898: 158)



Ex. 7: "Virgem dolorosa...", "Canto brasileiro", em *Cecília* (SINZIG; RÖWER, 1939: 67-68)

A fim de comparar as melodias, foi elaborado o quadro seguinte (Quadro 6). Nele, é perceptível que algumas melodias foram copiadas de *Canticos Espirituaes* nas duas coletâneas posteriores, *Harpa de Sião* e *Cecília*. No caso de *Cancioneiro de Musicas Populares*, os cânticos foram recolhidos no arquipélago dos Açores ou em Algarves, não se repetindo nas coletâneas produzidas no Brasil. Já o único texto que consta de *Miscelânia Musical Religiosa* recebeu melodia de Johann Sebastian Bach.

Canticos Christaõs	Canticos espirituaes	Cancioneiro de Musicas Populares	Miscelânia Musical Religiosa	Cecília	Harpa de Sião
2	--	Recolhida nos Açores; se canta nas casas	--	--	--
3	Garin	--	--	--	--
4	N/I	--	--	João Brasil	--
5	N/	--	--	--	--
6	N/I	--	--	--	Griesbacher
8	N/I	--	--	--	--
9	--	--	--	--	Popular
10	Nicou-Choron	--	--	--	--
11	N/I	--	--	Canto brasileiro	--
12	N/I	--	--	Canto brasileiro*	Popular
15	N/I	--	--	Cântico brasileiro	Popular
17	N/I	--	--	--	--
22	N/I	Recolhida na Fajã, Calheta, Ilha de São Jorge; se canta na igreja	--	Melodia brasileira	--
23	N/I	--	--	--	--
25	N/I	--	--	--	--
26	Lambillotte	Dr. J. M. de Pádua	--	--	--
27	N/I	--	--	--	--
28	N/I	Dr. José Maria de Pádua	--	P. Griesbacher	--
29	N/I	--	--	--	--
30	N/I	--	--	--	--
32	--	Fim do s. XVII, ilha de S. Jorge	--	Canto brasileiro	--
35	--	Dr. J. M. de Pádua[11]	--	--	--
36	N/I	--	--	--	--
37	Herman	--	J. S. Bach, harmonização L. Rodrigues	--	--
38	Herman	--	--	--	--
39	N/I	--	--	--	--
41	N/I	--	--	--	--
42	N/I	--	--	--	--

Quadro 6: Compositores ou origem das melodias sobre textos contidos em *Canticos Christaõs* (1800). N/I representa as autorias ou origens não identificadas. O uso de fundo cinza aponta para a mesma melodia e *, pequenas variações entre as melodias.

Do ponto de vista estilístico, as músicas têm considerável variação, indo desde aquelas mais semelhantes à canção de câmara e até mesmo de alguma aproximação com a ópera, até harmonizações ao estilo de Bach e o repertório estritamente restaurista, escrito de acordo com as diretrizes do Cecilianismo – movimento de restauração da música religiosa ao seu "lugar de

[11] "Este cantico, recolhido pelo Rev.mo Snr. Padre Alexandre do Nascimento, foi escripto para a devoção do Mez de Maria, em Olhão (Algarve), mas generalisou-se rapidamente. A letra, traducção livre do hymno *Veni,Creator Spiritus*, é de auctor desconhecido" (NEVES; CAMPOS, 1895: 209).

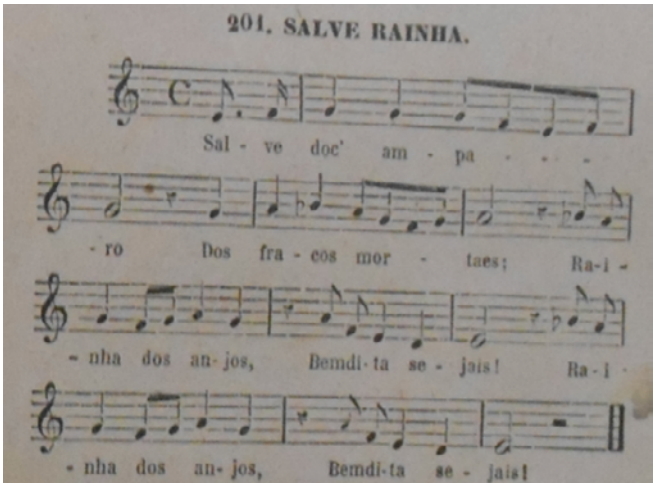
dignidade", afastada, portanto, das influências da ópera (DUARTE, 2016b) – e do *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra, que oficializou o estilo restaurista no catolicismo romano, em 1903.

Em *Cancioneiro de Musicas Populares*, observa-se que os recolhimentos das melodias ocorreram, sobretudo, nos Açores, pelo padre Cunha. Uma delas, própria da devoção ao Divino, a qual se popularizou no Brasil por meio da colonização de açorianos: em *Louvores do Espirito Santo | Hymno Religioso*, lê-se na nota de rodapé:

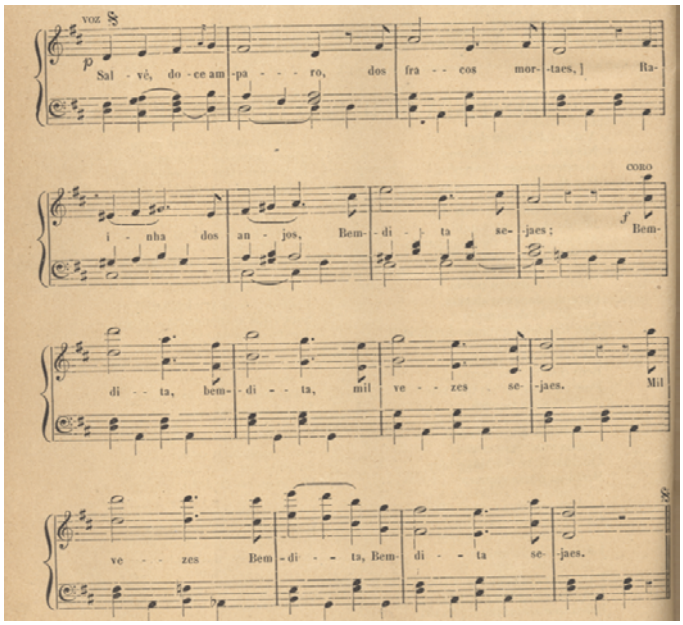
> Cada estrophe é repetida em côro.
> Recolhido nos Açores, pelo Rev.mo padre M. d'Azevedo e Cunha.
> A traducção d'este hymno da egreja é obra do padre Radmaker, já fallecido.
> Canta-se nas casas onde está a corôa do Espirito Santo, e em seguida ao Terço do Rosario, que é sempre cantado durante os oito dias da permanencia ahi da corôa. A epocha d'estas festas vae do domingo da Paschoa ao domingo da Trindade (NEVES; CAMPOS, 1893: 149).

Mais uma vez fica perceptível, portanto, a aproximação entre o conteúdo dos textos registrados em *Canticos Christaõs* e as manifestações do catolicismo popular, inclusive no tocante à ativa participação dos fiéis por meio do canto. A menção à autoria da tradução do texto latino *Veni Sancte Spiritus*, atribuída a um "padre Radmaker", apontaria para Carlos João Rademaker (1828-1885). Caso tenha sido esta a intenção de Neves e Campos, mostra-se equivocada, uma vez que a tradução já havia sido publicada ao menos 28 anos antes do nascimento do padre Rademaker.

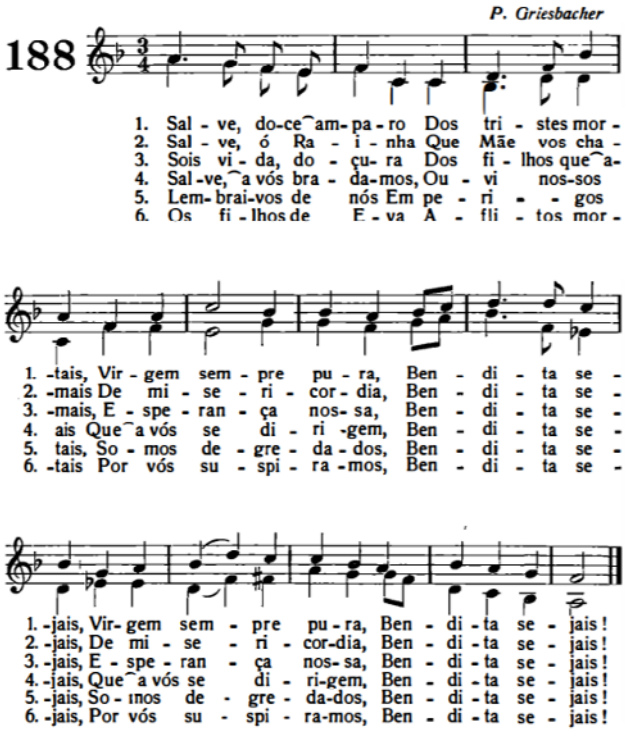
A questão já mencionada da variação de melodias possivelmente em razão de não ter sido fixada uma versão por meio da notação musical é muito perceptível em *Salve Rainha, &c.* (n. 28), chegando a ter três melodias diferentes dentre as fontes consultadas (Ex. 8-10): uma de autoria não identificada, na coletânea dos lazaristas; outra de José Maria de Padua, "recolhida no Algarve, pelo Rev.mo Prior d'Amancil, Padre João Alexandre Nascimento" (NEVES; CAMPOS, 1893: 188), e a terceira, do padre e compositor alemão Peter Griesbacher (1864-1933).



Ex. 8: *Salve Rainha*, sem autoria identificada, em *Canticos Espirituaes* ([1910]: 293)



Ex. 9: *Salvè Rainha* | *Cantico*, de José Maria de Pádua, no primeiro volume do *Cancioneiro de Musicas Populares* (NEVES; CAMPOS, 1893: 188)



Ex. 10: "Salve, doce amparo...", com melodia de Peter Griesbacher, em *Cecília* (SINZIG; RÖWER, 1939: 235)

Em suma, a transmissão dos textos contidos em *Canticos Christaõs* revela alguma associação às manifestações do catolicismo popular, mas também ao uso no âmbito do catolicismo oficial, institucionalizado. A variação das melodias possivelmente se explica pelo fato de cada localidade ter desenvolvido suas próprias composições, de maneira a difundir ainda mais o conteúdo dos textos.

4. Continuidades e rupturas

Como se observou, *Canticos Christaõs* possivelmente sistematizou cânticos que já se encontravam em uso no século XVIII, tendo sido mantidos nas práticas musicais do Brasil, sobretudo por meio da sistematização dos lazaristas. Embora tenha sido aqui citado que *Canticos Espirituaes* fora editado em Minas Gerais, fato é que tais religiosos foram responsáveis por diversos seminários em todo o país entre a segunda metade do século XIX e a década de 1960, dentre os quais Mariana (MG), Fortaleza (CE), Salvador (BA) e Diamantina (MG). Tal impacto na formação do clero também poderia explicar a difusão de sua coletânea de cânticos religiosos.

Há de se notar ainda que documentos musicográficos manuscritos apontam a existência, em Lisboa, da Corporação de Matinas Portuguesas – ou das Matinas do Corpo de Deus, ou ainda a "Corporação, que canta em Portuguez", conforme consta de alguns documentos musicográficos – na primeira metade do século XIX. Tal corporação seria dirigida por um reverendo beneficiado da Sé de Lisboa e formada por fiéis leigos, que cantavam à meia-noite nas várias igrejas onde havia *Lausperenne*. Eram cantados todos os cânticos previstos no Ofício de Matinas e de Laudes (para o Santíssimo Sacramento) mais Ofício de Defuntos e Vésperas de Nossa Senhora, em tradução portuguesa.[12] A consulta a oito documentos musicográficos manuscritos da Corporação que estão recolhidos à Biblioteca Nacional de Portugal constitui um dos passos no prosseguimento desta pesquisa.[13]

Neves e Campos (1898: 158) citaram um deficiente visual de nome Manuel Pereira, que cantaria, em fins do século XVII, o cântico à Senhora das Dores nos Açores. É notória, contudo, a confusão de datação dos autores ao redigirem "no principio d'este seculo (XVIII)", quando escreviam sua coletânea em fins do XIX. Igualmente confuso foi o caso do padre Rademaker, mencionado anteriormente. Há de se observar, entretanto, que os autores deram a entender que o cântico permanecia nas práticas musicais há cerca de um século, o que apontaria para fins do século XVIII. Deste modo, restava investigar eventuais fontes do século XVIII que contivessem letras de cânticos. As traduções dos Salmos – diretamente do hebraico – realizadas pelo padre Souza Caldas em forma de poemas foram utilizadas, conforme já se observou, pelos religiosos da Congregação da Missão em *Canticos Espirituaes*.

Para além de Caldas, foram consultadas as traduções dos ritos da Semana Santa, que restaram infrutíferas, uma vez que não revelavam maior preocupação com a tradução dos textos cantados do ponto de vista da poética. Igualmente, *Ramilhete e Summarios dos Psalmos e Canticos que uza a Igreja nos Officios Divinos*, de frei Pedro Ruiz de la Visitacion (1733), revelou maior preocupação com a compreensão dos Salmos e cânticos do ponto de vista intelectual do que claramente com traduzi-los. Já *Coro Mystico de Sagrados Canticos, entoados na harmonia de Aſſumptos Moraes, Politicos, Concionatorios e Aſſeticos*, do jesuíta Francisco de Mattos (1724), se revelou uma obra teológica e histórica que buscou explicar os diversos cânticos da Bíblia, a exemplo do cântico de Moisés – *Canticum Moysi* –, retirado do capítulo 32 do livro de Deuteronômio (MATTOS, 1724: 1).

[12] Registre-se nosso agradecimento à professora doutora Zuelma Chaves e ao(à) parecerista, por meio de quem nos foi possível conhecer a existência dos documentos da Corporação.

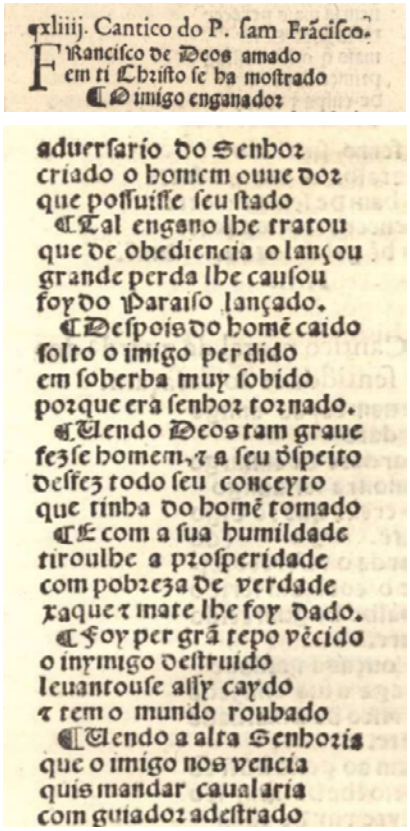
[13] Foi possível identificarmos ao menos dois deles no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal: "Matinas, Laudes, e Hymnos do Officio do Sanctissimo Sacramento [Música manuscrita : acompanhado a Orgão. : Da Corporação, que canta em Portuguez. 1844" (M.M. 4895) e "Matinas, e Laudes do Officio do Santissimo Sacramento, [Música manuscrita]: acompanhadas a Orgão. : Da Corporação, que canta em Portuguez. 1833" (M.M. 4853). Segundo a professora doutora Zuelma Chaves, há ainda os livros com as cotas LC 287; LC 288; LC 289; LC 290; LC 291 e LC 292 referentes à Corporação, todos com musicografia.

A pesquisa bibliográfica apontou para dados mais consistentes: em seu vasto estudo sobre escritos poéticos em língua portuguesa, Teophilo Braga (1834-1924) mencionou o termo "cânticos espirituais" no título de uma obra do século XVI, uma tradução de textos medievais para a língua portuguesa, do frade franciscano Jacopone da Todi (c. 1236-1306), por seu irmão de hábito, frei Marcos de Lisboa (1511-1581). Ao comentar uma "Invocação a Nossa Senhora, sobre o hymno *Ave Maris Stella!*", que transcreveu em sua obra, afirmou que

> Esta invocação é anonyma; foi transladada de um Codice da Livraria manuscripta do Mosteiro de Alcobaça, e pela primeira vez publicada pelo Frei Fortunato de Sam Boaventura na *Collecção dos Inneditos portuguezes dos séculos XIV e XV* t. I, p. 5 a 13. Publicamol-a em uma colleção popular, como um vestigio das *Laudi Spirituali* da poesia popular da Italia no seculo XV, imitados em Portugal. As poesias de Jacopone di Todi andam traduzidas em portuguez, como se pode ver em Fr. Marcos de Lisboa: Canticos espirituaes do Beato Jacopone di Todi; – vêl-os traduzidos (I – XI) na citada *Chronica dos Frades Menores* de Frei Marcos de Lisboa, t. II, p. 273. etc (BRAGA, 1867: 204).

A "Invocação a Nossa Senhora, sobre o hymno *Ave Maris Stella!*" (BRAGA, 1867: 17-25), traz trechos da oração latina e sua versão traduzida em décimas, sendo que cada estrofe corresponde a uma paráfrase de parte do texto latino.

No segundo volume das *Crônicas dos Frades Menores*, de frei Marcos de Lisboa, nota-se, na seção dedicada à *Doctrina do beato Iacopone*, o uso de poemas em língua vernácula, organizados em quadras e denominados cânticos (Ex. 11).



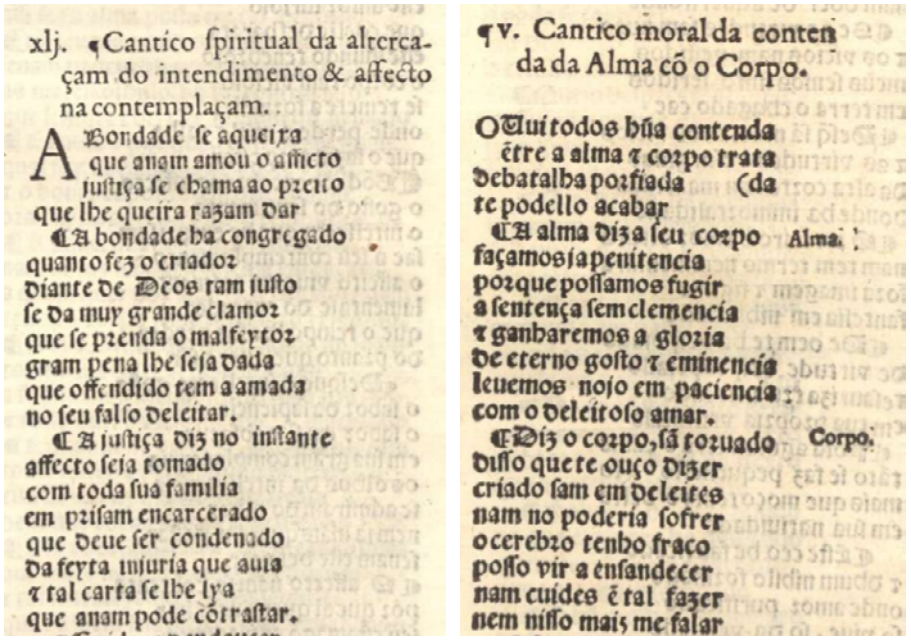
xliiij. Cantico do P. ſam Frãciſco.

FRancíſco de Deos amado
em ti Chriſto ſe ha moſtrado
O imigo enganador

aduerſario do Senhor
criado o homem ouue dor
que poſſuiſſe ſeu ſtado
Tal engano lhe tratou
que de obediencia o lançou
grande perda lhe cauſou
foy do Paraiſo lançado.
Deſpois do homẽ caido
ſolto o imigo perdido
em ſoberba muy ſobido
porque era ſenhor tornado.
Vendo Deos tam graue
fezſe homem, & a ſeu ỏſpeito
deſfez todo ſeu conceyto
que tinha do homẽ tomado
E com a ſua humildade
tiroulhe a proſperidade
com pobreza de verdade
xaque & mate lhe foy dado.
Foy per grã repo vẽcido
o inymigo deſtruido
leuantouſe aſſy caydo
& tem o mundo roubado
Vendo a alta Senhoria
que o imigo nos vencia
quis mandar caualaria
com guiador adeſtrado

Ex. 11: *Cântico do Patricarca São Francisco*, nas Crônicas de Frei Marcos de Lisboa ([1562]: 281v-282).

Nas mesmas crônicas, as expressões "cântico moral" e "cântico espiritual" aparecem como textos poéticos de caráter moral e religioso em língua vernácula (Ex. 12). Tal divisão remete de pronto à *Selva Morale e Spirituali*, de Monteverdi, mas também a alguma continuidade do gênero em *Coro Mystico de Sagrados Canticos*, de Francisco de Mattos, religioso jesuíta.



xlj. ¶Cantico ſpiritual da altercaçam do intendimento & affecto na contemplaçam.

A Bondade ſe aqueixa
que anaim amou o amcro
juſtiça ſe chama ao preito
que lhe queira razam dar
¶A bondade ha congregado
quanto fez o criador
diante de Deos ram juſto
ſe da muy grande clamor
que ſe prenda o malfeytor
gram pena lhe ſeja dada
que offendido tem a amada
no ſeu falſo deleitar.
¶A juſtiça diz no inſtante
affecto ſeja tomado
com toda ſua familia
em priſam encarcerado
que deue ſer condenado
da feyta injuria que auia
& tal carta ſe lhe lya
que anam pode cõtraſtar.

¶v. Cantico moral da contenda da Alma cõ o Corpo.

OVi todos hũa contenda
ẽtre a alma & corpo trata
debatalha porfiada (da
te podello acabar
¶A alma diza ſeu corpo Alma.
façamos ſa penitencia
porque poſſamos fugir
a ſentença ſem clemencia
& ganbaremos a gloria
de eterno goſto & eminencia
leuemos nojo em paciencia:
com o deleitoſo amar.
¶Diz o corpo, ſã rozuado Corpo.
diſſo que te ouço dizer
criado ſam em deleites
nam no poderia ſofrer
o cerebro tenho fraco
poſſo vir a enſandecer
nam cuides ẽ tal fazer
nem niſſo mais me falar

Ex. 11: Trecho inicial do *Cântico espiritual da altercação do entendimento e afeto na contemplação* e do *Cântico moral da contenda da Alma com o Corpo*, ambos na seção dedicada à Doutrina do beato Jacopone da Todi, nas *Crônicas* de Marcos de Lisboa ([1562]: 255-272).

De volta a Theophilo Braga, o autor transcreveu ainda a "Preparação de um peccador para o sacramento da Penitencia segundo as horas canonicas, pelo Doutor Frei João Claro" (BRAGA, 1867: 25-33). Frei João Claro ou João de Paris foi monge cisterciense no Mosteiro de Alcobaça, tendo vivido entre a segunda metade do século XV e primeira do XVI. Em que pese o fato de a "Preparação de um peccador" não sugerir, em razão da métrica, uso musical, ela se aproxima, em caráter, de *Sentimentos de hum penitente aos pés do Salvador*, *Pezares de hum peccador convertido* e *Oraçaõ de hum peccador convertido*, de *Canticos Christaõs*. Braga (1867: 33-39) também transcreveu paráfrases do *Padre Nosso* e da *Ave Maria*, em estrofes oitavas, bem como uma tradução do *Te Deum laudamus*, em quadras, bastante semelhantes, em estrutura, às quadras contidas em *Canticos Christaõs*:

Te-Deum Laudamos

A ti louvamos, Deos,
A ti Senhor confessamos
A ti Padre Eternal
E toda a terra honrramos.

Quando bem consideramos
Tua Gloria e magnificencia,
Tua justiça, e tua clemencia,
Sempre te glorificamos.

> A natureza angelical,
> O ceeo e as potestades,
> De concordes vontades
> Te louvam Deus eternal [...] (BRAGA, 1867: 35).

Todos esses textos seriam de autoria do frei João Claro, embora as paráfrases do *Padre Nosso*, da *Ave Maria* e do *Te Deum* tenham sido traduzidas "das glosas de Hernà Perez de Guzman, que se encontravam no *Cancioneiro General* (Anvers, 1557)" (BRAGA, 1867: 205). Em suma, o trabalho de Theophilo Braga revela que as traduções de textos religiosos em forma de cânticos espirituais remontam pelo menos ao século XV. A possibilidade de que desde essa época os textos já fossem entoados com música se vê reforçada nas *Laudas e cantigas spirituaaes*, do monge beneditino André Dias, um manuscrito datado de 1435[14]:

> Lugar de destaque, no capítulo das adaptações, ocupam as laudas florentinas livremente transpostas para a língua portuguesa por André Dias de Lisboa (com duvidosa felicidade poética, em contraste com a elegância dos originais, mas revelando, nessa adaptação, a influência das formas e técnicas peninsulares), no seu livro de *Laudas e cantigas spirituaaes*, de 1435, que sobrevive num único manuscrito sem notação musical.
> É de notar que André Dias se dirige, na introdução, aos frades do Convento de São Domingos de Lisboa e aos membros da Confraria do Bom Jesus por ele aí criada em 1432, instando a que «estes melodyosos cantares, hymnos, prosas e laudes que aquy em este livro conpiley e escrevy aa honrra do boom Jhesu, altas vozes cantade, baylade, dançade, orade, tangede em orgõos, em atabaques, com trombas, com anafiis, com guytarras, com alaudes e com arrabiis ante o seu altar», implicando uma exuberante expressão musical de fé cristã. Embora algumas das traduções de André Dias, prolixas e metricamente irregulares, se afigurem incantáveis, ao menos nos moldes de um hino ou canção, a centralidade da melodia vocal está bem patente nestes versos: «Oo Estevam martyr sancto, / danos ora graça de te louvarmos / per muyto doçe e prazyvel canto». É plausível que peças como «Spirito sancto glorioso» fossem servidas por fórmulas melódicas com uma elasticidade próxima da salmodia, mas é também possível que as melodias florentinas associadas aos textos traduzidos tenham servido alguns destes cantares, como «Sam Lourenço martyr», que se apresenta de seguida, em colunas paralelas, com o texto original à esquerda, e a respectiva adaptação à direita, reveladora da ambientação, entre nós, da forma de zajal. Uma possível adaptação da melodia italiana ao texto de André Dias (Antologia, nº 17) é facilitada pelo carácter melismático (grande número de notas por sílaba) por ela originariamente exibido, que por norma lhe permite absorver o excedente silábico da versão portuguesa (FERREIRA, 2008: 44).

[14] Registre-se nosso agradecimento ao(à) parecerista que avaliou este artigo, bem como ao professor doutor Manuel Pedro Ferreira, que gentilmente se dispôs a compartilhar conosco sua *Antologia de Música em Portugal*, que traz preciosas informações acerca do manuscrito de André Dias.

Ademais, na mesma *Antologia de Música em Portugal* percebe-se a adaptação das melodias aos cânticos espirituais também no século XIV, como continuidade de uma prática de contrafactura medieval:

> O fundador do ramo português da Ordem de S. Jerónimo, proveniente de Itália, foi Vasco Martins da Cunha, de origem nobre, que compôs antes de 1390 mais de oitenta hinos espirituais, dos quais sobrevivem apenas três textos, dois em italiano e um em castelhano; neles é patente a influência da canção devocional em língua vulgar, especialmente das laudas italianas, muito populares no século XIV. Lembre-se que a prática da contrafactura (composição de um poema tomando como modelo aspectos de outro, usando a sua melodia) estava muito disseminada na Idade Média (FERREIRA, 2008: 44).

Ainda no tocante às adaptações de textos a melodias preexistentes (os *contrafacta*), há de se recordar os vilancicos ibéricos[15] e as respectivas reconstituições musicais dos poemas de Anchieta[16] realizadas por Rogério Budasz (1996). No caso da obra de Anchieta, o religioso soube se valer de melodias populares e "das formas tradicionais ibéricas de versificação oriundas da idade média" (BUDASZ, 1996: 5). Já a coleção de *Canciones villanescas espirituales* de Francisco Guerrero trouxe diversos *contrafacta* de músicas profanas "divinizadas", fenômeno que, segundo Budasz (1996: 19-20), "atingiu também outros países, e não só os de cultura latina", tendo sido "um fenômeno da cristandade inteira, tanto protestante como católica, e que parecem ter existido desde o primeiro milênio". Deste modo, talvez investigações futuras das fontes mencionadas anteriormente apontem para usos propriamente musicais. Por enquanto, restam-lhes os textos.

Deve-se mencionar ainda *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino esposo Jesu Christo, divididos em varios emblemas para antes da confissaõ & antes, & depois da sagrada comunhão, com hũas advertencias para o mesmo intento: por Joseph Pereira Velozo. Em cada emblema leva hum cantico, composto pelo veneravel padre Fr. Antonio das Chagas* (VELOZO, 1688), obra impressa pela primeira vez em Lisboa, em 1688. Não foi possível consultar seu exemplar[17], mas, a julgar pela função dos cânticos expressa no título, parecem se aproximar dos cânticos de contrição e daqueles para antes e depois da comunhão, em *Canticos Christaõs*. No *Diccionario Bibliographico Portuguez*, de Innocencio Francisco da Silva, é possível obter algumas informações acerca da obra e dos cânticos:

[15] Note-se, contudo, que o Cancioneiro de Lisboa (meados do século XVI) não tem música propriamente religiosa em língua portuguesa, apenas em latim e os vilancicos em castelhano. O repertório do Cancioneiro de Belém também é integrado de músicas em língua castelhana. A exceção em língua portuguesa, "O tempo bom tudo cura", não tem caráter religioso. Já o Cancioneiro de Elvas (s. XVI) e o Cancioneiro de Paris não têm caráter eminentemente religioso. Também no caso dos *Villancicos que se cantaram na Cappela Real do muy Alto e muy Poderoso Rey D. Pedro II nosso Senhor nas Matinas, & fefta da Conceçaõ* se observa que mesmo os vilancicos religiosos teriam sido cantados em língua castelhana (VILLANCICOS..., 1694).

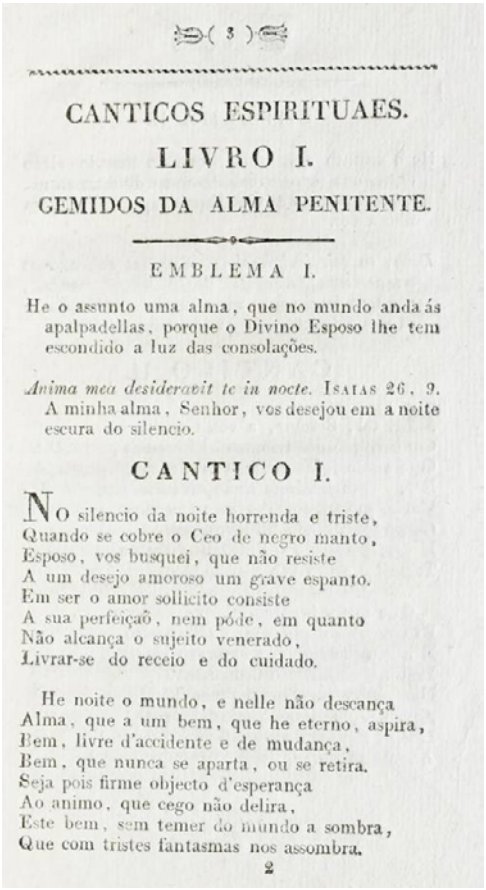
[16] "Entretanto, abstraindo-se os aspectos sobrenaturais, estes relatos de seus contemporâneos revelam-se fundamentais para a nossa compreensão do papel da música na obra de Anchieta. Em vários deles, por exemplo, encontramos depoimentos a respeito de seu costume de compor cantigas em português, espanhol e língua brasílica. Um dos relatos fala inclusive que 'teve um livro que ele compôs de cantigas ao divino [*sic*], assim na língua portuguesa, como pela do gentio [...] as quais todos cantavam'" (BUDASZ, 1996: 3).

[17] Embora a Biblioteca Nacional brasileira possua um exemplar, a situação de pandemia hoje inviabiliza a consulta à fonte, mesmo em formato digital, pois ainda precisa ser digitalizada sob demanda, e os funcionários da biblioteca estão em quarentena.

> Este livro divide-se em três partes, e cada uma contém afóra um discurso, ou explicação moral em prosa para cada emblema, quinze canticos espirituaes, compostos em outava rima, e que são resumidas imitações dos *Affectos Sanctos*, ou *Pia Desideria* do jesuíta Hermanno Hugo, impressos pela primeira vez em Anvers, 1624. 8.°
>
> No rosto do livro declara-se que estes canticos são obra do veneravel P. Fr, Antonio das Chagas: porém o P. Antonio dos Reis no seu *Enthusiasmo poetico*, nota (158), estribado não sei em que fundamento, attribue-os ao condes da Ericeira D. Fernando de Menezes. Veiu finalmente o nosso infatigavel philologo Joaquim Ignacio de Freitas, e lá foi descobrir traça para provar, que eram realmente do p. Chagas, adduzindo a prova constante da carta CLXIV, ou antes CLXII do tomo II das do mesmo padre, como diz na prefação da novíssima e elegante edição que dos referidos canticos fez separadamente em Coimbra em 183[?]. Quando no *Diccionario*, tomo I, tractei de Fr. Antônio das Chagas não conhecia eu ainda tal edição, de que só depois me veiu um exemplar, obtido por diligencia do reverendo prior Manuel da Cruz, com outros opusculos do mesmo Freitas (SILVA, 1860: 102).

Acerca da reimpressão como separata, Innocencio Silva parece ter se referido a *Suspiros e saudades de Deos, exhalados e expostos em breves canticos, reduzidos e imitados dos Affectos Santos (Pia Desideria) do P. Hermanno Hugo da Companhia de Jesus, accuradamente reimpressos nesta ultima edição, expurgada dos muitos erros das anteriores*, impresso em 1830, em Coimbra. Em uma das poucas imagens disponíveis da obra, em um *site* de leilão de livros antigos, lê-se uma menção direta aos cânticos espirituais (Ex. 12).

É importante notar que a circulação de *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino esposo Jesu Christo* (VELOZO, 1688) não se restringiu a Portugal, uma vez que, dentre as licenças autorizadas pela Mesa Censória em 1795 para serem adquiridos para Pernambuco, constam: um volume de *Horas da Semana Santa*, com tradução para a língua portuguesa, de Frei Francisco de Jesus Maria Sarmento, solicitado por Joze Antonio da Silva; um volume de *Directorio sacro das ecclesiasticas cerimonias*, de frei Veríssimo dos Mártires, com notação musical, de 1794, solicitado por Joze Antonio da Silva; e um volume de *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino Esposo*, do frei José Pereira Veloso, com música impressa, em edição de 1704, encomendado por Joaquim J. Marques Guimarães (VERRI, 2006: 68-172).



(3)

CANTICOS ESPIRITUAES.

LIVRO I.

GEMIDOS DA ALMA PENITENTE.

EMBLEMA I.

He o assunto uma alma, que no mundo anda ás apalpadellas, porque o Divino Esposo lhe tem escondido a luz das consolações.

Anima mea desideravit te in nocte. Isaias 26. 9. A minha alma, Senhor, vos desejou em a noite escura do silencio.

CANTICO I.

NO silencio da noite horrenda e triste,
Quando se cobre o Ceo de negro manto,
Esposo, vos busquei, que não resiste
A um desejo amoroso um grave espanto.
Em ser o amor sollicito consiste
A sua perfeiçaõ, nem póde, em quanto
Não alcança o sujeito venerado,
Livrar-se do receio e do cuidado.

He noite o mundo, e nelle não descança
Alma, que a um bem, que he eterno, aspira,
Bem, livre d'accidente e de mudança,
Bem, que nunca se aparta, ou se retira.
Seja pois firme objecto d'esperança
Ao animo, que cego não delira,
Este bem, sem temer do mundo a sombra,
Que com tristes fantasmas nos assombra.

2

Ex. 11: Primeiro cântico espiritual de frei Antônio das Chagas, em *Suspiros e saudades de Deos*, possivelmente constante junto aos emblemas de *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino esposo Jesu Christo*, impresso em 1688 (CHAGAS, 1830: 3).

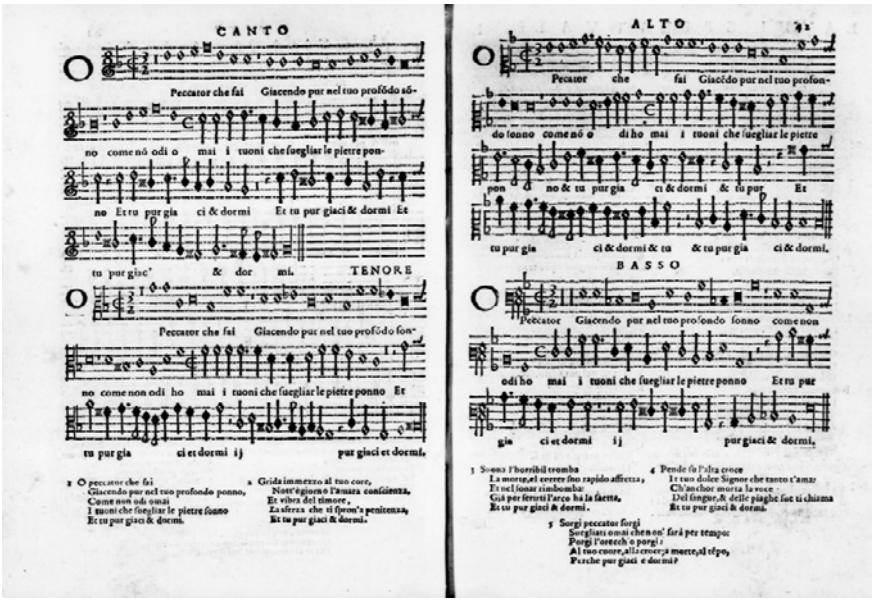
A análise acurada de *Suspiros e saudades de Deos* é tarefa a ser futuramente realizada, a fim de confirmar ou afastar a hipótese de os lazaristas terem se valido de alguns dos textos de frei Antônio das Chagas em *Canticos Espirituaes* (Ex. 12)[18]. Caso tal hipótese se confirme, será mais um elemento de continuidade entre os séculos XVII, XVIII e XIX no tocante ao canto em vernáculo. Em relação ao século XVIII e início do XIX, a continuidade é inegável: textos traduzidos ou produzidos pelo padre Caldas são os mais recorrentes – dentre os relativamente poucos com autoria identificada – nos cânticos da coletânea dos lazaristas – muitos deles, sobre poemas em estrofes oitavas.

3.1. Cânticos em italiano

Um olhar para além do espaço lusófono permite traçar um paralelo ente *Canticos Christaõs* e o "vestigio das *Laudi Spirituali* da poesia popular da Italia no seculo XV, imitados em Portugal", aos quais se referiu Theophilo Braga (1867: 204). Foram localizadas duas coletâneas de cânticos com este título: "*Corona di sacre canzioni o Laude Spirituali di piu divoti autori*", a Coroa de canções

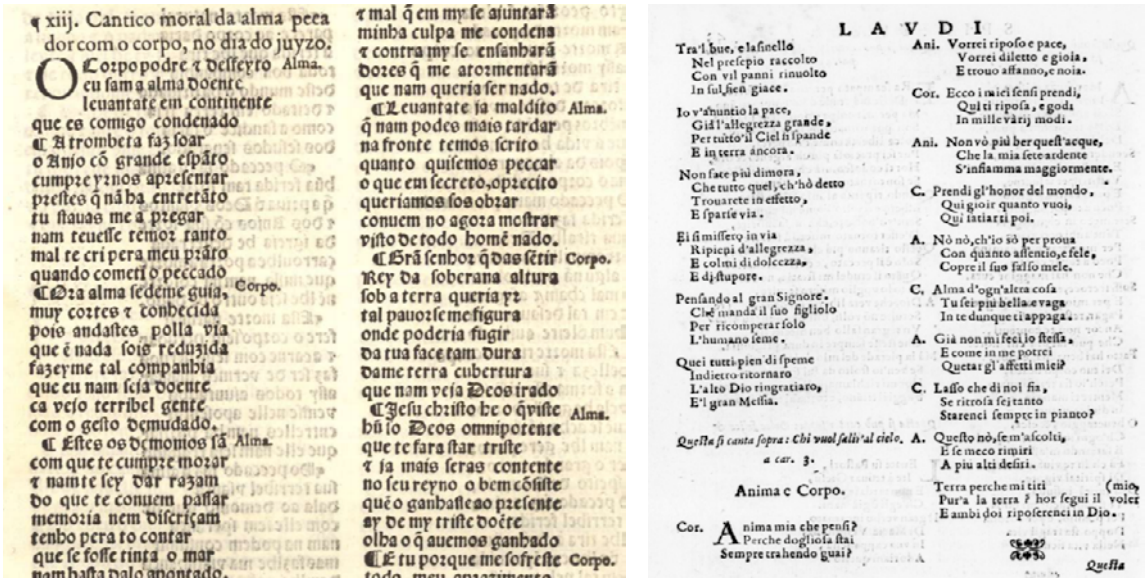
[18] Há um exemplar na Biblioteca Nacional de Portugal, mas, também em razão da pandemia, a digitalização sob demanda se encontra inviabilizada.

sacras ou Louvores espirituais dos mais devotos autores, datada de 1710, e "*Libro delle Laude Spirituali* [...] *Stampata ad inſtanza delli Reuerendi Padri della Congregatione dell'Oratorio*" ou o Livro de Louvores Espirituais, impresso a pedido dos reverendos padres da Congregação do Oratório, de 1589. A descoberta de tal coletânea responde à questão da menção feita por Aluízio Viegas sobre a relação entre os cânticos em vernáculo e os oratorianos. O *Libro delle Laude Spirituali* foi escrito a três e quatro vozes, com cânticos em língua italiana e notação musical (Ex. 12).



Ex. 12: *O peccator che fai*, no *Libro delle Laude Spirituali* (1593: 41-42)

Chama atenção na publicação a correta distribuição das sílabas sob as notas, mas também a presença de cânticos para diversas datas do calendário litúrgico, tais como Natal e Quaresma. Ao final do livro constam diversos textos do *Libro delle Laude Spirituali* que poderiam ser cantados sobre as melodias anteriores, sendo que cada texto corresponde a uma melodia. Embora não haja correspondência direta em número de versos, observa-se a semelhança na estruturação do texto entre *Anima e Corpo* e o *Cântico Moral da alma* [do] *pecador com o corpo no dia do juízo* (Ex. 13) ou da *Contenda da alma com o corpo* (Ex. 11), ambos na tradução que frei Marcos de Lisboa fez de Jacopone da Todi. Nos textos alternativos às melodias do *Libro delle Laude Spirituali*, outros pares de estrofes se revelam, tal como ocorre nas *Chronicas da Ordem dos Frades Menores*.



¶ xiij. Cantico moral da alma pecadora com o corpo, no dia do juyzo.

O Corpo podre & desfeyto cu sam'a alma doente. Alma.
leuantate em continente
que es comigo condenado
¶ A trombeta faz soar
o Anjo cõ grande espãto
cumpre y nos apresentar
prestes q̃ nã ba entretãto
tu stauas me a pregar
nam teuesse temor tanto
mal te cri pera meu prãto
quando cometi o peccado
¶ Oza alma sedeme guia, Corpo.
muy cortes & tondecida
pois andastes polla via
que é nada sois reduzida
fazeyme tal companbia
que eu nam scia doente
ca vejo terribel gente
com o gesto demudado.
¶ Estes os demonios sã Alma.
com que te cumpre mozar
& nam te sey dar razam
do que te conuem passar
memoria nem discriçam
tenho pera to contar
que se fosse tinta o mar
nem basta palo apontado.
& mal q̃ em my se ajuntarã
minha culpa me condena
& contra my se enfanbarã
dozes q̃ me atormentarã
que nam queria ser nado.
¶ Leuantate ja maldito Alma.
q̃ nam podes mais tardar
na fronte temos scrito
quanto quisemos peccar
o que em secreto, opprecito
queriamos sos obrar
conuem no agora mostrar
visto de todo homẽ nado.
¶ Grã senbor q̃ das ser Corpo.
Rey da soberana altura
sob a terra queria yr
tal pauor se me figura
onde poderia fugir
da tua face tam dura
dame terra cubertura
que nam veja Deos irado
¶ Jesu christo bc o q̃ viste Alma.
bũ so Deos omnipotente
que te fara star triste
& ja mais seras contente
no seu reyno o bem cõsiste
quẽ o ganbasteao presente
ay de my triste doẽte
olba o q̃ auemos ganbado
¶ E tu porque me sofreste Corpo.

L A V D I

Tra'l bue, e l'asinello
Nel presepio raccolto
Con vil panni rinuolto
In sul fien giace.

Io v'annuntio la pace,
Gia l'allegrezza grande,
Per tutto'l Ciel si spande
E in terra ancora.

Non fate più dimora,
Che tutto quel, ch'hò detto
Trouarete in effetto,
E sparse via.

Ei si missero in via
Ripieni d'allegrezza,
E colmi di dolcezza,
E di stupore.

Pensando al gran Signore,
Che manda il suo figliolo
Per ricomperar solo
L'humano seme.

Quei tutti pien di speme
Indietro ritornaro
L'alto Dio ringratiaro,
E'l gran Messia.

Questa si canta sopra: Chi vuol sallir'al cielo. a car. 3.

Anima e Corpo.

Cor. Anima mia che pensi?
Perche dogliosa stai
Sempre trahendo guai?

Ani. Vorrei riposo e pace,
Vorrei diletto e gioia,
E trouo affanno, e noia.

Cor. Ecco i miei sensi prendi,
Quì ti riposa, e godi
In mille vãrij modi.

Ani. Non vò più ber quest'acque,
Che la mia sete ardente
S'infiamma maggiormente.

C. Prendi gl'honor del mondo,
Quì gioir quanto vuoi,
Quì sattiarti poi.

A. Nò nò, ch'io sò per proua
Con quanto affanno, e fele,
Copre il suo falso mele.

C. Alma d'ogn'altra cosa
Tu sei più bella e vaga
In te dunque ti appaga.

A. Già non mi feci io stessa,
E come in me potrei
Quetar gl'affetti miei?

C. Lasso che di noi fia,
Se ritrosa sei tanto
Starenci sempre in pianto?

A. Questo nò, se m'ascolti,
E se meco rimiri
A più alti desiri.

Terra perche mi tiri (mio,
Pur'a la terra? hor segui il voler
E ambi doi riposerenci in Dio.

Questa

Ex. 12: Trechos do *Cântico moral da alma* [do] *pecador com o corpo, no dia do juízo*, nas *Chronicas da Ordem dos Frades Menores* (LISBOA, 1562: 259v) e de *Anima e Corpo*, no *Libro delle Laudi Spirituali* (1593: 43)

O *Libro delle Laude Spirituali* revela o uso musical dos cânticos espirituais desde o século XVI na Itália, conduzindo à hipótese de que não fosse totalmente impossível ocorrer o mesmo em outras regiões da Europa, inclusive na Península Ibérica.

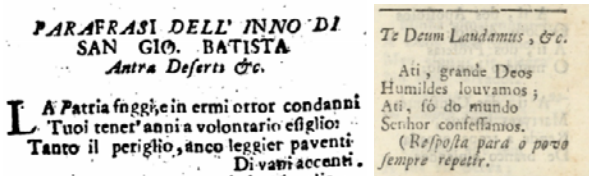
Corona di Sacri Canzione (COFERATI, 1710), diferentemente *do Libro delle Laudi Spiriuali*, tem a notação musical dos cânticos para uma única voz, não tendo sido encontradas informações no volume de se tratar de um livro de partes de música polifônica. A continuidade entre ambos é perceptível já na apresentação da *Corona*, que menciona como uma das razões para sua impressão as conferências espirituais, reuniões de ensino religioso que tiveram na Congregação do Oratório parte de seus incentivadores. Note-se que, nesse caso, não há evidências do uso paralitúrgico em missas baixas, como ocorria no Brasil na primeira metade do século XX (DUARTE, 2016a), mas tão somente nas conferências. No texto introdutório também é citada a existência de duas edições anteriores, coordenadas pelo padre Matteo Coferati, de Florença, informação confirmada por Robert Kendrick.

> Para a música sacra e espiritual em vernáculo, como em muitos outros campos, as últimas décadas do século XVII marcaram uma codificação de estilos passados e uma mudança decisiva na estética. No caso do repertório italiano, as três edições da coleção do padre florentino Matteo Coferati, *Corona di sacre canzoni, o laude spirituali* (1675, 1689, 1710), representaram o fim da grande tradição antologizante. A primeira edição de Coferati contém cerca de 283 textos, alguns antigos (isto é, do século XV) e mais novos, cerca de um terço dos quais receberam músicas monofônicas (clave de tenor), enquanto os demais tinham indicações de "cantasi come..." [canta-se como]. A segunda edição desistiu de alguns textos mais antigos e acrescentou diálogos e até um "Despertador para os pecadores" (um simples pentacorde ascendente e descendente). Coferati também transpôs as alturas e "regularizou" as métricas, outro exemplo da

> padronização de repertórios vernaculares típicos de toda a Europa em uma época de crescente racionalismo. A mistura de antigo e moderno na coleção de Coferati, no entanto, representa a última inovação em um repertório cuja base social estava sendo minada pelo mercantilismo e cuja propagação através das ordens religiosas foi irremediavelmente prejudicada por seu declínio (KENDRICK, 2005: 370, tradução nossa).[19]

Kendrick revela, portanto, certa continuidade na prática dos cânticos espirituais em língua italiana, entre os séculos XVII e início do XVIII, embora os textos mais antigos tenham caído gradativamente em desuso. É importante notar que os "Despertadores" estão presentes também em *Canticos Espirituaes*, da Congregação da Missão, e até mesmo em códices manuscritos do século XVIII para as missionações jesuíticas entre povos originários da Amazônia, nas línguas Geral e Manao.

A introdução de *Corona di Sacri Canzione* fez ainda menção direta aos oratorianos e às suas conferências espirituais, a um padre Iacopo – possivelmente Jacopone da Todi –, bem como à Venerável Congregação de Jesus Salvador no Arcebispado. A presença oratoriana também se faz notar no repertório: "*L'esempio Del P. S. Filippo Neri è scorta ficura a per l'acquisto del Cielo*", "*Affeti di S.Fillipo Neri Che negl'incendi suoi maggiormente anelava a suo Dio*", "*Per S. Fillipo Neri*", dentre outras (COFERATI, 1710: 128-265). A comparação entre todos os cantos do *Libro delle Laude Spirituali* e de *Corona di Sacri Canzione* possivelmente apontaria mais continuidades, bem como a comparação entre os textos do beato Jacopone da Todi em língua italiana e as duas coletâneas. Tais tarefas excedem, entretanto, os limites propostos nesta pesquisa. Por ora, cabe apenas salientar as aproximações entre *Corona di Sacri Canzione* e *Canticos Christaõs*. A apresentação visual dos textos é muito semelhante nas coletâneas, sobretudo quando se trata de paráfrases do repertório em língua latina (Ex. 13).


PARAFRASI DELL' INNO DI
SAN GIO. BATISTA
Antra Deserti &c.

LA Patria fuggi, e in ermi orror condanni
Tuoi tener'anni a volontario esiglio:
Tanto il perigliо, anco leggier paventi
Di vani accenti.

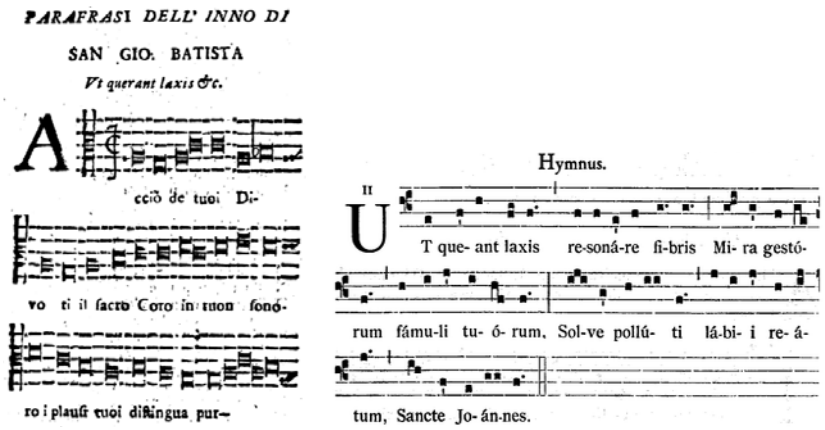
Te Deum Laudamus, &c.

Ati, grande Deos
Humildes louvamos;
Ati, fó do mundo
Senhor confessamos.
(*Resposta para o povo sempre repetir.*

Ex. 12: Trechos iniciais das paráfrases de *Antra deserti* e *Te Deum Laudamus*, em *Corona di Sacri Canzione* (COFERATI, 1710: 9) e em *Canticos Chrsitaõs* (1800: 3), respectivamente.

É importante notar que as paráfrases dos cantos latinos em *Corona di Sacri Canzione* não receberam as melodias gregorianas, mas composições modernas (Ex. 13), o que permite supor que também fosse o caso com as composições de *Canticos Christaõs*.

[19] Original: "For vernacular sacred and spiritual music, as in many other fields, the final decades of the seventeenth century marked a codification of past styles and a decisive turn in aesthetics. In the case of the Italian repertory, the three editions of the Florentine priest Matteo Coferati's collection *Corona di sacre canzoni, o laude spirituali* (1675, 1689, 1710) represented the end of the great anthologising tradition. Coferati's first edition contains some 283 texts, some ancient (*i.e.*, from the fifteenth century on) and more new, about a third of which were given monophonic tunes (tenor clef) while the rest had 'cantasi come…' indications. The second edition dropped some older texts and added dialogues and even an 'Alarm-bell for sinners' (a simple pentachord up and down). Coferati also transposed pitch levels and regularised' metres, another example of the standardisation of vernacular repertories typical of all Europe in an age of increasing rationalism. The mixture of ancient and modern in Coferati's collection, however, represents the last innovation in a repertory whose social base was currently being undermined by mercantilism, and whose propagation through the religious orders was irretrievably damaged by their decline".



Ex. 13: Início da paráfrase de *Ut querant laxis* em *Corona di Sacri Canzione* (COFERATI, 1710: 2) comparado à melodia gregoriana do texto em língua latina (ANTIPHONALE..., 1934: 922)

Corona di Sacri Canzione, organizada por Matteo Coferati (1710: 93-96), trazia ainda cânticos espirituais para o Terço cantado. Todos esses exemplos de cânticos espirituais em língua italiana apontam, portanto, não para um movimento isolado em Portugal, mas sim de toda a Igreja Católica na Europa e, consequentemente, em razão da circulação de exemplares portugueses – mas também de uma impressão de obra intitulada *Canticos Christaõs* no Rio de Janeiro, em 1822 –, no território brasileiro. Assim, de volta ao espaço lusófono, resta entender a passagem de *Canticos Christaõs* aos *Canticos Espirituaes*, nas cerca de seis décadas que os separam. A Congregação da Missão foi fundada na França, em 1625, por São Vicente de Paulo[20], mas se estabeleceu em Portugal já em inícios do século XVIII[21]. Os primeiros lazaristas a chegarem ao Brasil vieram de Portugal, em 1819, inicialmente se estabeleceram em Mato Grosso e depois em Mariana (MG). Na década de 1850, missionários franceses passaram a imigrar para o Brasil, e, somente em fins do século XIX, religiosos da província polonesa da Congregação da Missão se deslocaram para Curitiba, para atender os imigrantes de mesma nacionalidade. Já na década de 1920, os religiosos holandeses da Congregação da Missão passaram a desenvolver atividades na região Nordeste. Tendo em vista este breve histórico, torna-se compreensível que os religiosos da Congregação da Missão tivessem pleno contato com a poesia portuguesa de fins do século XVIII quando se instalaram no Brasil. Tal conhecimento certamente foi decisivo para a produção dos *Canticos espirituaes*.

3.2. Da Ilustração ao Mistério

Conforme foi dito anteriormente, a justificativa para a produção de *Canticos espirituaes* também revela continuidades em relação a *Canticos Christaõs*: ambas tinham como objetivo prover os fiéis de cânticos religiosos, a fim de que não cantassem cantigas profanas. Este espírito moralizante parece comum às autocompreensões iluminista e romanizada do catolicismo romano. Também as funções para os cânticos são semelhantes nas obras dos lazaristas, em *Canticos*

[20] Por essa razão, os religiosos também são chamados de vicentinos. A outra denominação, lazaristas, se deve à primeira casa da Congregação da Missão, a Casa de São Lázaro, em Paris.

[21] A Biblioteca Nacional de Portugal possui, aliás, um exemplar manuscrito das regras e constituições da Congregação da Missão, *Regulae seu Constitutiones Communes Congregationis Missionis*, produzida em Lisboa, em 1743.

Christaõs e, parcialmente, em *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino esposo Jesu Christo*, de 1688: para a confissão, para antes e depois da comunhão, além de outras ocasiões que não parecem estar presentes nessa última obra, mas que aparecem nas anteriores, tais como os louvores à Virgem Maria, ao Espírito Santo, dentre outras. Essa história não é feita, entretanto, somente de continuidades. Conforme observou Xabier Basurko, no século XIX parece ter havido uma reação aos cânticos em língua vernácula e a valorização do latim, sobretudo nos serviços litúrgicos em sentido estrito, durante o movimento da Restauração:

> As carências e erros da época anterior, o século da Ilustração, provocam uma forte reação no âmbito católico. Contra o postulado de uma religião confinada aos limites da pura razão, proclamado pelo Iluminismo, o século XIX reafirma o princípio da revelação, do dogma e da tradição, assim como o respeito devido à hierarquia da Igreja. Essa valorização da tradição tem seu reflexo na liturgia; **o gesto** [*sic*] **pelas orações latinas e pelas antigas cerimônias e rubricas**, bem como o **entusiasmo pela música gregoriana** caracterizam essa época da Restauração.
>
> A reforma da música sacra foi de fato um dos objetivos prioritários do século XIX. Sobretudo a partir do barroco, o canto da Igreja se achava impregnado de um espírito teatral; o concerto e o bel canto se haviam apropriado do marco formal do culto. **As repetidas advertências e condenações contra essa profanação do canto e da música nos templos tinham permanecido letra morta. Agora, faz-se um trabalho sério de depuração do gosto e do estilo na música sacra; procura-se a restauração do canto gregoriano autêntico**, tarefa a que se dedicam com afinco, entre outros, os monges de Solesme [*sic*], animados por D. Guéranger; o "movimento ceciliano" se esforça por difundir os novos princípios do canto eclesiástico, **defendendo o canto gregoriano em latim e condenando a mistura com textos em língua vulgar**.
>
> Mas esse movimento ainda não patrocina a participação do povo na ação litúrgica; o culto cristão chega a ser considerado como realidade intangível e misteriosa, obra perfeitíssima do Espírito, ao abrigo de toda evolução histórica, envolto pelo halo protetor de uma língua sagrada: a língua latina. Nesse contexto, surge a figura, sob tantos aspectos meritória, do abade Próspero Guéranger (1805-1875). [...] segundo ele, o culto deve manter-se sempre encoberto para o povo cristão pelo véu de mistério. Daí a necessidade de, entre outras coisas, uma língua sagrada, o latim, que com tanta energia o abade de Solesme defende e propugna.
>
> **Ficaram para trás os objetivos de sobriedade e de racionalidade do Iluminismo na área da liturgia**. Enquanto Guéranger funda em sua abadia um centro elitista para degustar a liturgia romana e as melodias gregorianas, Viollet-le-Duc (1814-1878) estuda e restaura as catedrais românicas e góticas da Idade Média. **Nessa atmosfera, feita de tradição e romantismo, vai-se incubando o conceito de uma liturgia intemporal e a-histórica, conceito cuja superação será uma das mais árduas tarefas do movimento litúrgico, que vai começar a tomar corpo a partir do início do século XX** (BASURKO, 2002: 121-122, grifo nosso).

Apesar de as normas oficiais apontarem para essa compreensão, *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil* (DUARTE, 2016b) deixou claro que os cânticos espirituais ou cantos religiosos populares estiveram presentes em grande parte das igrejas brasileiras na primeira metade do século XX. A aversão da Igreja institucionalizada ao uso da língua vernácula e a insistência no latim no culto católico poderiam explicar alguma interrupção da produção desse tipo de repertório em Portugal e não no Brasil, onde os religiosos lazaristas o mantiveram nas práticas religiosas. Isto também explicaria a razão pela qual o padre José Augusto Alegria (1992) teria apontado certo pioneirismo do Brasil no uso dos cânticos espirituais: o clérigo e musicólogo provavelmente desconhecia a coletânea *Canticos Christaõs*, que aqui se revela como um elo entre as fontes dos séculos XVII e XVIII, e as que foram produzidas a partir da segunda metade do XIX.

Por outro lado, toda operação que envolve identidades e memórias coletivas pressupõe seleções ou enquadramentos das memórias (CANDAU, 2011). Se no século XIX a Igreja Católica sinalizava para uma liturgia restaurada ao arquétipo, no sentido mais próximo dos restauros arquitetônicos de Viollet-le-Duc, também as profundas mudanças litúrgicas e musicais posteriores ao Concílio Vaticano II buscaram se legitimar a partir de memórias. Nesse sentido, o Sínodo de Pistoia, de 1786 – citado na primeira parte do artigo –, foi retomado pelos estudiosos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil a fim de demonstrarem que a visão progressista, em termos de liturgia, era um intento antigo.

> Mas, já no século XVIII, sentia-se na Igreja um desejo de maior participação comunitária, de mais simplicidade. O descontentamento era geral. Um **Sínodo**, acontecido em **Pistóia** (1786), assinala algumas reformas a serem feitas: maior participação dos fiéis, música mais simples e adaptada ao sentido das palavras. Tais mudanças, porém, não se concretizaram! (CNBB, 1999: §136, grifos nossos).

A memória do século XVIII serviu, nesse caso, para legitimar as mudanças pós-conciliares, mas também como um motor para seu aprofundamento. No longo processo de aberturas e fechamentos à língua vernácula e à ativa participação dos fiéis na liturgia, tem-se uma alternância entre a valorização da língua latina e da vernácula. Este movimento permanece ainda hoje, quando novos movimentos conservadores da Igreja Católica, tais como a Associação Católica de Direito Pontifício Arautos do Evangelho, grupos de fiéis que estimam o rito pré-conciliar e até mesmo cantores ligados à rede de comunicação Canção Nova – alinhados à Renovação Carismática Católica – fazem uso de cânticos em língua latina. Este novo movimento de valorização da língua latina nos ritos e na música se fez sentir de maneira mais impactante no *motu proprio* "*Summorum Pontificum*", de Bento XVI, que permitiu, em 2008, a realização das missas no rito de São Pio V – o rito tridentino –, sem a necessidade de autorização do Ordinário de cada diocese ou arquidiocese. Apesar da alternância de movimentos hegemônicos, se percebia, contudo, que muitos cânticos espirituais permaneceram nas práticas musicais católicas no Brasil por mais de um século e meio (DUARTE, 2016a). *Canticos Christaõs* aponta para um aumento da duração desse processo em ao menos mais sete décadas, retornando a fins do século XVIII, mas muito possivelmente ao centro do século XVIII e quiçá ao XVII e XVI, com as traduções de Jacopo da Todi, religioso franciscano do século XIII, pelo também franciscano Marcos de Lisboa, no século XVI. Segundo um franciscano dos dias atuais, frei Francisco Van der Poel (2013: 116-117), os cânticos principiados por "Deus vos salve" podem ter origem até mesmo medieval.

Considerações finais

Canticos Christaões se revela, ao final desse trabalho, uma chave para a compreensão do uso da língua portuguesa na música religiosa e das línguas vernáculas, de maneira mais ampla, em longa duração, pois permite observar continuidades com períodos posteriores, tais como nas coletâneas *Canticos Espirituaes*, *Cecília* e outras, mas também com o passado, ou seja, com as práticas musicais religiosas dos séculos XVI a XVIII. A coletânea parece ter sistematizado cânticos espirituais para diversas datas do calendário litúrgico católico que eram correntes no século XVIII e, eventualmente, no XVII

Os cantos traduzidos ou parafraseados do latim podem ser concentrados em quatro eixos. No primeiro, observam-se os louvores e invocações às pessoas da Trindade, especialmente as representações eucarística e do Sagrado Coração de Jesus: *Veni Sancte Spiritus*; *Pange Lingua*; *Te Deum Laudamus*; *Magnificat*; *Quicumque certum quaeritis Summi Parentis Filio*; *Lauda Sion Salvatoris, Jesu Nomen* e *Tantum ergo*. A segunda parte tem caráter mais voltado à contrição e à memória da Paixão de Cristo: *Pange Lingua gloriosi lauream certaminis*; *Lustra sex*; *Vexilla Regis Prodeunt* e *Dies irae*. Ainda neste eixo consta *Sentimentos de um penitente aos pés do Salvador*, apontando para a busca do arrependimento por meio das imagens do sofrimento do Cristo, mas também do temor inspirado pelo dia do Juízo Final, estratégia comum nas missões das ordens e congregações religiosas entre os povos originários. A terceira parte foi dedicada à Virgem Maria, tanto em suas representações mais festivas, tal como em *Ave Maris Stella*, *Ave Maria* e *Salve Regina*, mas também as da Virgem Dolorosa, na paráfrase do *Stabat Mater*. Finalmente, observa-se uma pequena miscelânia de cânticos, com paráfrases de *Veni Creator*; *Lauda Sion Salvatorem*; *Adoro te devote* e *O quot undis Lacrymarum*.

Não foram escritas as melodias desses cânticos, tampouco registradas quaisquer informações que conduzam a melodias, mas tão somente os textos. Isto explica, em parte, a diversidade de melodias que foram registradas em coletâneas. Dentre as muitas tarefas de prosseguimento da presente pesquisa está a comparação entre as métricas dos cânticos de *Corona di Sacri Canzione* e as de *Canticos Christaõs*, para eventualmente se testarem possíveis reconstituições mais criativas do que embasadas em evidências históricas de qualquer uso nesse sentido. Outras comparações também deverão ser realizadas, dentre as quais, com os códices de missionação jesuítica em língua geral mencionados anteriormente e com os manuscritos da Corporação de Matinas Portuguesas e com *Desejos piedosos de huma alma saudosa...*, tão logo seja possível acessá-los.

A semelhança de *Canticos Christaõs* em relação à *Corona di Sacri Canzione* aponta que a sistematização dos cânticos em vernáculo não foi uma proposta isolada do território lusitano, mas reflete uma tendência de cânticos religiosos em língua vernácula na Europa, pelo menos desde o século XVI. Essa tendência parece ter sido adensada pelo espírito iluminista do século XVIII e pela busca pela compreensão racional dos ritos e busca pela ativa participação dos fiéis.

A análise das continuidades no tocante ao uso dos textos de *Canticos Christaõs* em coletâneas posteriores publicadas no Brasil e em Portugal é evidente. Já no que diz respeito às melodias, foi observada grande diversidade, embora uma transmissão mais pontual tenha sido observada entre as coletâneas produzidas para o Brasil no século XX – *Canticos espirituaes*, *Cecília* e *Harpa de Sião*. Continuidade muito mais ampla se percebe, contudo, ao se considerar o fato de que o estribilho "Bendita sejais, Senhora das Dores" anotado em *Canticos Christaõs* em 1800 permanece nas práticas musicais do presente, aparentemente sem rupturas, tendo sido transmitido por meio das sucessivas coletâneas, mas também, muito possivelmente, da oralidade.

A existência de fontes ainda mais antigas que *Canticos Christaõs* com cânticos espirituais em português ficou clara, desde as traduções de Jacopone da Todi realizadas no centro do século XVI. Seu uso com música permanece, contudo, somente no campo das especulações. Já os *Psalmos de David* traduzidos pelo padre Souza Caldas e algumas de suas poesias sacras foram musicados, apontando para a hipótese de que isto tivesse ocorrido já no século XVIII.

Finalmente, cabe relembrar que, conforme observou Joël Candau (2011), as memórias coletivas constituem ou legitimam identidades. Desse modo, o silenciamento acerca do uso de cânticos em língua vernácula na paraliturgia católica anterior ao século XX parece intencional: por um lado, legitimou o discurso de ruptura e inovação após o Concílio Vaticano II, por outro, buscou gerar o esquecimento de práticas contrárias à autocompreensão do catolicismo hegemônica na segunda metade do século XIX, a Romanização. Para além das práticas, as representações historiográficas (CHARTIER, 2002) parecem ter acompanhado essa tendência, ao enfatizarem os períodos anterior e posterior ao Concílio Vaticano II de maneira dualista, sugerindo o Concílio como um ponto de inflexão. Assim, com este trabalho, buscou-se preencher mais uma lacuna que diz respeito àquilo que se cantava no cotidiano da religiosidade católica, nas missas baixas, conferências e demais formas de paraliturgia que escapavam às grandes festas do calendário litúrgico. Este esforço certamente não foi exaustivo – como nenhum estudo o é –, mas aponta para seu prosseguimento nas análises mais detidas das fontes, novas comparações entre *Canticos Christaõs* e as coletâneas publicadas em Portugal na primeira metade do século XX, além de servir eventualmente de estímulo à realização de novas investigações nesse campo.

Referências:

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio. *Antimanual do mau historiador*. Londrina: Eduel, 2007.

ALEGRIA, 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: 5 out. 2017.

ANTIPHONALE Monasticum: pro Diurnis Horis Juxta Vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confoederatarum Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus Monachis Restitutum. Parisiis; Tornaci: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae Desclée, 1934.

BASURKO, Xabier. De Trento ao Movimento Litúrgico (1545-1909). *In*: BOROBIO, Dionisio (org.). *A celebração na Igreja*. v. 1: Liturgia e Sacramentologia fundamental. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002. p. 126-135.

BIBLIOGRAFIA de música sacra: Meloteca – Sítio de Música e Artes. [201-]. Disponível em: https://www.meloteca.com/bibliografia-musica-sacra/. Acesso em: 15 maio 2020.

[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.

BRAGA, Theophilo. *Cancioneiro Popular*: colligido da tradição. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

BUDASZ, Rogério. *O Cancioneiro Ibérico em José de Anchieta*: um enfoque musicológico. São Paulo, 1996. 177 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

CABRAL, Alfredo do Valle. Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or90137/or90137.pdf. Acesso em: 16 jun. 2020.

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

CANTICOS CHRISTAÕS, ou os hymnos mais celebres do Officio Ecclesiastico, traduzidos em Portuguez e outros á ſua ſimilhança, todos em verſo o mais correcto, e cheios dos mais piedoſos ſentimentos. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1800.

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.

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_pxii_enc_25121955_musicae-sacrae_po.html. Acesso em: 9 set. 2011.

CATALOGO d'alguns livros, que Viuva Bertrand e Filhos mandarão imprimir por sua conta, e de outros que tem de sortimento, e se vendem na sua loja, junto á Igreja de Nossa Senhora dos Martyres, Nº 45, em Lisboa. 16 f. 1838. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=yY5aAAAAcAAJ. Acesso em: 10 dez. 2019.

CHAGAS, Antonio das. *Suspiros e Saudades de Deos*: exhalados e expostos em breves canticos, reduzidos e imitados dos Affectos Santos (Pia Desideria) do P. Hermanno Hugo da Companhia de Jesus, pelo Venerável P. Fr. Antonio das Chagas, missionario apostolico neste Reino, e Fundador do Seminario deVaratojo, e por elle dirigidos ás Religiosas do exemplarissimo Convento da Madre de Deos de Lisboa, cujo Director espiritual fôra por muitos annos. Accuradamente reimpressos nesta ultima edição, expurgada dos muitos erros das anteriores. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1830.

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. São Paulo: Paulus, 1999.

[CÓDICE Tupi]. *Fazenda de Gibrié*. 1757. The British Library, código: SCH IA 5239. Documento Manuscrito.

COFERATI, Matteo. *Corona di Sacre Canzoni, o, Laude Spirituali di piv divoti autori*: in questa terza impressione notabilmente accresciute di materie, & arie nuove ad uso dei pij trattenimenti delle Conferenze. Firenze: Cesare Bindi, 1710.

DIRECTOR Funebre Reformado para se officiar, e administrar com perfeiçaõ o Sacroſancto Viatico, Extrema-Unçaõ aos enfermos, Enterro, Officio de Defuntos, Procíſſaõ das Almas, e outras funções pertencentes aos mortos: Com o proprio Canto, que nellas ſe deve obſervar, ſegundo o Ritual Romano de Paulo V. Decretos Apoſtolicos, &c. Obra util Para os Parocos, Regentes do Coro, e todos os mais Eccleſiaſticos, que compoz Fr. Verissimo dos Martyres, Religioso da Terceira Ordem, e Meſtre de Ceremonias em o Convento de N. Senhora de Jeſus de Lisboa. Sexta impressaõ corregida e accrescentada por Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmento, ex-Geral da Santa Congregaçaõ da Sagrada Ordem Terceira da Penitencia, &c. &c. Lisboa: Officina Patriarcalde Joaõ Procopio Correa da Silva, 1799. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=mPdeAAAAcAAJ. Acesso em: 12 jun. 2020.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 115-146, 2016a. Disponível em: http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/386. Acesso em: 15 maio 2019.

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, 2016b.

DUFFY, Eamon. *Santos e Pecadores*: história dos papas. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERREIRA, Manuel Pedro. *Antologia de música em Portugal*: na Idade Média e no Renascimento. Lisboa: Arte das Musas, 2008. v. 1.

HINO das Sete Dores de Maria Santíssima (Letra + Cifra). [*S. l.*: *s. n.*], 2018. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Portal Terra de Santa Cruz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QJwNCEKbf_0. Acesso em: 10 jun. 2020.

HORAS da Semana Santa empregadas na lição, e meditação dos principaes officios e sagrados mysterios deste Santo Tempo, Traduzidos, e expostos na Lingua Portuguesa: com varias illustrações historicas, oportunas Reflexões Moraes, e differentes Práticas de Piedade, para melhor intelligencia, devoto exercicio, e espiritual proveito dos Fieis Christãos nestes grandes solemnes Dias [...] por seu author Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmento, Ex-Geral da nova Congregação da Sagrada Ordem Terceira, &c. 8. ed. Lisboa: Off. de Simão Thaddeo Ferreira, 1815.

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, 1892.

KENDRICK, Robert L. Devotion, piety and commemoration: sacred songs and oratorios. *In*: CARTER, Tim; BUTT, John (ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 324-377.

LEHMANN, João Batista (org.). *Harpa de Sião*: coleção de cânticos sagrados para uma ou mais vozes com acompanhamento do harmônio ou do órgão. 4. ed. Parte de canto. Juiz de Fora: Lar Católico, 1962. Partitura.

LIBRO Delle Lavdi Spiritvali Doue in vno sono compresi i Tre Libri gia stampati. E ridutta la/ Musica à più brevità, e facilità : con l'accrescimento delle / parole, e con l'aggiunta de molte Laudi nuoue, che si / canteranno nel modo che dentro si mostra. / Stampata ad instanza delli Reuerendi Padri della / Congregatione dell'Oratorio. / Con Priuilegio del Sommo Pontefice. Roma: Per Alessandro Gardano ad instantia de Iacomo Tornieri. 1589.

LISBOA, Marcos de. *Parte Segvnda das Chronicas da Ordem dos Frades Menores & das outras ordẽs ſegunda & terceira, inſtituidas na igreja per o ſanctiſſimo Padre ſam Franciſco... nouamente copilada & ordenada dos antigos Liuros & Hyſtoriadores & memoriaes da ordem, per frei Marcos de Lisboa...* [Lisboa]: [em casa de Ioannes Blauio], [1562].

MARIZ, Luís Gonzaga Aires. *Devocionário Musical*: para uso das paróquias, seminários, colégios e institutos similares. Bruges: Desclée de Brouwer, [1928]. Partitura.

MATTOS, Francisco de. *Coro Mystico de Sagrados Canticos, entoados na harmonia de Aſſumptos Moraes, Politicos, Concionatorios e Aſſeticos*. Lisboa Occidental: Officina de Paschoal da Sylva, 1724.

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_pxii_enc_20111947_mediator-dei_po.html. Acesso em: 2 maio 2016

NEVES, Cesar A. das; CAMPOS, Gualdino de (org.). *Cancioneiro de Musicas Populares*: contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularisados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal. Porto: Typ. Occidental, 1893. v. 1. Partitura.

NEVES, Cesar A. das; CAMPOS, Gualdino de (org.). *Cancioneiro de Musicas Populares*: contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularisados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal. Porto: Typ. Occidental, 1895. v. 2. Partitura.

NEVES, Cesar A. das; CAMPOS, Gualdino de (org.). *Cancioneiro de Musicas Populares*: contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularisados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal. Porto: Typ. Occidental, 1898. v. 3. Partitura.

O OFFICIO da Semana Santa em latim e português com breves explicações por D. Bêda Keckeisen Monge Beneditino da Congregação Brasileira. [Salvador]: Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artifices da Bahia, 1931.

OFFICIO da Semana Santa em latim,e em Portuguez Com as Rubricas do Missal, e Breviario Romano, e com Orações para a Confissaõ, e Communhaõ tiradas da Sagrada Escritura, e no fim com o Catalogo, onde se explicaõ as Ceremonias e Palavras difficeis na sua intelligencia. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1779. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=-UVMFg_5tTsC. Acesso em: 12 jun. 2020.

PACHECO, Raquel Menezes. *Indispensaveis exemplares*: a importância dos impressos na instrução pública (Minas Gerais, 1827-1854). 2014. 169f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2014.

[PROSÓDIA de Língua]. Códice de missionação jesuítica. [17--]. Ms. da Academia de Ciências de Lisboa, M.A. n. 569. Documento Manuscrito.

PSALMOS de David vertidos em rythmo portuguez pelo Rev.^{do} Anto.^{o} Pereira de Souza Caldas, com as notas e observações de seo amigo o tenente-general Fran.^{co} de Borja Garção-Stockler, e dados á luz pelo sobrinho do defunto poeta-traductor, Antonio de Souza Dias, Consul de S. M. Fidelissima no Havre. Pariz: Officina de P. N. ROUGERON, 1820. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=_PRVAAAAcAAJ. Acesso em: 12 jun. 2020.

RESENDE, Maria Leônia Sá de. Entre a cura e a cruz: jesuítas e pajés nas missões do Novo Mundo. *In*: CHALOUB, Sidney *et al.* (org.). *Artes e ofícios de curar no Brasil*: capítulos de história social. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 231-272.

RODRIGUES, Luiz de S. *Miscelânia Musical Religiosa*. Porto: Lopes da Silva, 1937. Partitura.

SÁ JÚNIOR, Lucrécio Araújo de; MELLO, Beliza Áurea de Arruda. Os Benditos populares no Processo de Movência e Manutenção da Cultura*. Revista DLCV: língua, linguística & literatura*, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 77-92, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/dclv/article/view/4733. Acesso em: 12 jun. 2020.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*: estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860. v. 5.

SINZIG, Pedro; RÖWER, Basílio. *Cecília*: manual de cânticos sacros para o canto uníssono na igreja. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1939. Partitura.

TOMÁS, Pedro Fernandes. *Canções Portuguesas (do século XVIII à actualidade)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934.

TRA le sollecitudini. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html. Acesso em: 3 maio 2020.

VAN DER POEL, Francisco. *Dicionário da religiosidade popular*: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

VELOZO, Joseph Pereira. *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino esposo Jesu Christo, divididos em varios emblemas para antes da confissaõ & antes, & depois da sagrada comunhão, com hũas advertencias para o mesmo intento*: por Joseph Pereira Velozo. Em cada emblema leva hum cantico, composto pelo veneravel padre Fr. Antonio das Chagas, Religioso Serafico que foi em a Provincia dos Algarves, & missionario apostolico neste reyno. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1688.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. *Tinta sobre Papel*: livros em Pernambuco no século XVIII, 1769-1807 – Catálogo. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 2006.

VILLANCICOS que se cantaram na Cappela Real do muy Alto e muy Poderoso Rey D. Pedro II nosso Senhor nas Matinas, & feſta da Conceçaõ. [Lisboa]: Na Officina de Miguel Manescal, 1694.

VISITACIÓN, Pedro Ruiz de la. *Ramilhete e Summarios dos Psalmos e Canticos que uza a Igreja nos Officios Divinos*. 1733. Documento Manuscrito. Biblioteca Nacional de Portugal. Código: 11386.

WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX*: a reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861). São Paulo: Ática, 1987.

Fernando Lacerda Simões Duarte é graduado em Música com habilitação em Composição e Regência pela Unesp, é mestre e doutor em Música pela mesma instituição. Realizou estágio pós-doutoral junto ao PPG-Música/UFMG e ao PPG-Artes/UFPA, ambos com bolsa PNPD/Capes. Sua pesquisa de campo por acervos alcança cerca de 125 cidades brasileiras. É autor de um livro e cerca de 120 títulos, entre artigos, trabalhos completos em anais de eventos e capítulos, publicados ou em processo de publicação. Atualmente é docente da carreira EBTT na Escola de Música da Universidade Federal do Pará. lacerda.lacerda@yahoo.com.br