



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES-ICHCA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

A questão da qualidade da Música Sacra na Igreja Católica:
Precedentes históricos e perspectivas em Maceió.

Hugo Leonardo Cavalcante Ferreira

Maceió

DEZEMBRO 2020

Hugo Leonardo Cavalcante Ferreira

A questão da qualidade da Música Sacra na Igreja Católica:

Precedentes históricos e perspectivas em Maceió

Monografia apresentada junto ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Eduardo Xavier.

Maceió

DEZEMBRO 2020

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1787

F383q Ferreira, Hugo Leonardo Cavalcante.
A questão da qualidade da música sacra na Igreja Católica : precedentes históricos e perspectivas em Maceió / Hugo Leonardo Cavalcante Ferreira. – 2021.
[83] f.

Orientador: Eduardo Xavier.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 63-64.
Anexos: f. 65-[83].

1. Música sacra. 2. Igreja Católica - Maceió (AL). 3. Canto gregoriano. 4. Canto coral. I. Título.

CDU: 783:282(813.5)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, à Santíssima Trindade, Una e Indivisível, por Jesus Cristo, a Sabedoria Eterna que veio a este Mundo pela Santíssima Virgem Maria, por quem recebo todas as graças, eterno amor e gratidão.

Agradeço a minha família, por todo apoio e sólida base. A todos os professores do curso de Música da UFAL, por grande importância na minha formação acadêmica, em especial meu orientador Professor Doutor Eduardo Xavier, por sua dedicação e por sua reta postura para meu crescimento.

Agradeço aos quatro entrevistados por suas disponibilidades e enriquecimentos para este trabalho através de suas colocações. Por fim, a todos que estiveram comigo durante o curso como colegas de turma, com os quais também muito aprendi, agradecendo pela ajuda mútua.

"Quoniam rex omnis terrae Deus, psallite sapienter." Sl 47,8

(Porque Deus é o rei do universo; entoai-lhe, pois, um hino.)

RESUMO

O presente estudo contempla um entendimento aprofundado das raízes dos pensamentos fundantes, composição e práticas da música sacra católica atendendo posteriormente ao que chamo de movimento de continuidades e movimento de rupturas. Para tais disposições seguimos, como referenciais, autores que, nessa visão, constituem como importantes estudiosos para o embasamento teórico, como Bento XVI (2017). Este trabalho dá uma visão ampla da história e/ou movimentos da música sacra desde tempos medievais até os dias que correm. A partir de então foram tidos como objetivos a identificação dos “padrões de qualidade” dessa mesma música sacra católica para observação universal. Com isso pudemos passar a averiguação das realidades tidas em nossa localidade. Para tal foi utilizada a metodologia de pesquisa bibliográfica e documental referenciados por documentos oficiais da Igreja católica e autores citados no estudo. Em seguida foram realizadas entrevistas com pessoas envolvidas nos processos referentes à música sacra na realidade local. Foi concluída, a partir das análises, uma forte presença de movimentos de ruptura como foi apresentado no trabalho.

Palavras-chave: música sacra - Igreja Católica -canto litúrgico – canto coral

ABSTRACT

The present study contemplates a deep understanding of the roots of the founding thoughts, composition and practices of Catholic sacred music, attending later to what I call the movement of continuities and movement of ruptures. For such dispositions, we follow, as references, authors who, in this view, constitute as important scholars for the theoretical basis, as Benedict XVI (2017). This work gives a broad view of the history and / or movements of sacred music from medieval times to the present day. Since then, the identification of the “quality standards” of this same Catholic sacred music for universal observation has been taken as objectives. With that, we were able to investigate the realities we had in our locality. For this purpose, the methodology of bibliographic and documentary research referenced by official documents of the Catholic Church and authors cited in the study was used. Then, interviews were conducted with people involved in the processes related to sacred music in the local reality. From the analysis, a strong presence of rupture movements was concluded, as presented in the work.

Keywords: sacred music - Catholic Church - liturgical singing - choir singing

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO I - Música Sacra: Conceitos e definições acerca da Forma e uso na Igreja Católica | 12 |
| 1.1. A beleza e permanência como objetivo intrínseco da música | 12 |
| 1.2. <i>Sobria ebrietas</i> , primeiros conceitos e particularidades da chamada música sacra | 12 |
| 1.3. Música sacra e a sua interpretação conceitual histórica | 13 |
| 1.4. Bento XVI e a música na Igreja Católica: a questão do uso dos instrumentos musicais e o afastamento do “rito judeu” e as características da música dos pagãos | 15 |
| 1.5. Santo Agostinho e a caracterização da Música sacra e suas finalidades | 19 |
| 1.6. Platão e as finalidades interiores da música e a questão da espiritualização | 20 |
| CAPÍTULO II - Rupturas, continuidades a partir do entendimento histórico litúrgico-musical | 23 |
| 2.1. A questão da(s) ruptura(s) conceitual(ais) em nosso tempo e região | 23 |
| 2.2. A música na ritualística da Missa: acerca do uso da arte e da música na Igreja | 25 |
| 2.3. A Missa e a “Missa Tridentina” | 27 |
| 2.4. Primeiro grande momento da música sacra católica: da Idade Média ao reinado de João XXII | 31 |
| 2.5. Segundo grande momento: a época “tridentina” | 34 |
| CAPÍTULO III - Do Barroco ao século XX: a Missa à prova de modernizações | 37 |
| 3.1. O engrandecimento das formas e o dilema litúrgico | 37 |
| 3.2. O Romantismo na música sacra, século XIX e suas implicações | 37 |
| 3.3. Rupturas e dilemas da música sacra no século XX..... | 38 |
| 3.4. Pio XII e a música sacra | 40 |
| 3.5. Concílio Vaticano II em seus pronunciamentos originais | 42 |
| 3.6. A Reforma Litúrgica de Paulo VI em 1969 e suas consequências | 43 |
| 3.7. A Missa pós Concílio Vaticano II: musica sacra e música profana | 45 |
| 3.8. A influência da Teologia da Libertação na degradação litúrgico-musical | 46 |
| 3.9. A Disfunção estética do Movimento Carismático | 47 |
| CAPÍTULO IV – A música sacra na realidade local: sobre as impressões gerais na prática corrente | 51 |
| CONCLUSÃO | 62 |
| REFERÊNCIAS | 63 |
| ANEXOS | 65 |

INTRODUÇÃO

O breve estudo aqui apresentado parte de um olhar abrangente acerca da música na Igreja Católica Romana, acrescido de uma análise do sistema ritualístico-musical atribuído na história de uma forma geral. Vale destacar, que ao tema discutido, se faz necessário, *a posteriori*, um acompanhamento mais aprofundado acerca das questões da música litúrgica a partir dos conceitos e da sua história.

O presente trabalho tem por objetivo questionar até que ponto há, na representação da música de igreja no século XX, aquelas práticas litúrgicas que foram modificadas da missa “tridentina” à missa “nova” (Concílio Vaticano II). Além disso pretendo investigar o que isso interferiu no processo da música litúrgica, da identidade e qualidade do próprio rito e música sacra católica através das observações em nível local.

Assim o estudo propôs em seus quatro capítulos fazer uma leitura conceitual, bibliográfica e documental acerca da discussão. No primeiro capítulo aponto os conceitos do que é a música, o que se entende por música sacra e música profana, a questão da definição da música cristã e os esforços contra a “Judaização”, os conceitos em Platão, em a espiritualização da música, em seguida, as finalidades e particularidades da mesma música na igreja.

No segundo capítulo partiremos com o entendimento histórico baseado primeiramente nos discursos que aqui chamaremos de processos de ruptura e de continuidade. Após essa explanação faremos a análise de como surgiu a missa, nos seus entendimentos doutrinários segundo o catolicismo, em contraposição ao protestantismo, que será brevemente apresentado. Observando a missa nos seus principais conceitos e desenvolvimento histórico no tocante a música e a liturgia, partiremos a três momentos que aqui serão inicialmente da Idade Média ao reinado do papa João XXII, chegando ao século XVI-XVII e a chamada era “tridentina”.

No terceiro capítulo daremos continuidade à linha histórica a partir do Barroco, passando pelo Classicismo do século XVIII, o Romantismo, observando nos documentos pontifícios sobre música sacra até o concílio Vaticano II (1962-1965) e as finalidades da música no rito litúrgico da Igreja Católica. Em seguida abordamos a ritualística da missa e música nos dois polos - missa “tridentina” (séc. XVI- XX em uso ordinário, hoje em uso extraordinário) e a chamada missa “nova” (1969-atualidade). Além disso, veremos a interferência de diversos fatores para a música nesse contexto da ruptura e continuidade

do que se pode chamar modernismo atual na Igreja Católica, o relaxamento das práticas tradicionais que se evidenciam no Carismatismo e nas reminiscências da Teologia da Libertação em nossos dias.

No quarto e último capítulo aprofundaremos a discussão com base na pesquisa qualitativa, no instrumental de entrevista, pontuando as práticas atuais da música sacra católica, o momento atual. Apontando as discrepâncias acerca da música litúrgica, entre elas, a consideração do antes e depois do Concílio Vaticano II, com base nas observações feitas através da realidade de Maceió na atualidade e segundo as colocações dos entrevistados.

As entrevistas foram realizadas no período de setembro de 2019 a março de 2020, com pessoas que são referências na música sacra católica em Maceió. A escolha se deu por esse grupo possuir as seguintes características: acompanham e executam a música sacra como atividade prática e devocional; o conhecimento do chamado “rito tridentino” e suas concepções e consequências na prática da música sacra; e por serem ou terem sido regentes de corais católicos com características tradicionais. As considerações e análise do material estão nos apontamentos que estão sendo atribuídos como resposta ao questionamento inicial do estudo.

Capítulo I - Música Sacra: conceitos e definições acerca da forma e uso na Igreja Católica

1.1. A beleza e permanência como objetivo intrínseco da música

Ao iniciar a discussão sobre o tema proposto é importante salientar que a música dos cristãos por muito tempo, ousaria dizer, sempre e por todos foi considerada em especial distinta no mundo ocidental, e também no oriente admirada por sua permanência e a admiração de gerações e gerações pelos séculos afora.

Assim parafraseando Santo Agostinho que no século IV falava que a música é arte de bem modular (do latim *musica est sciencia bene modulandi*), verifica-se que tal indicação se refere à organização da música a qual deve se ordenar pelos sons musicais à beleza. Esta beleza que agrada os sentidos humanos externos (sentido da audição) e a alma (inteligência). Segue, Santo Agostinho (2002, p. 242)

Sinto que as nossas almas se elevam na chama da piedade com um ardor e uma devoção maior por efeito daquelas santas palavras quando elas são acompanhadas pelo canto, e todos os diversos sentimentos do nosso espírito acham no canto uma sua modulação própria, que os desperta por força de não sei que relação oculta e íntima.

Um salutar exemplo dessa permanência são as melodias gregorianas, muitas delas datadas de muitos séculos atrás do atual. O *Audi Benigne Conditor*, hino das Vésperas (oração pública da Igreja católica para o fim da tarde) do tempo da quaresma, é datado do século VII, e seu texto e melodia são atribuídos ao papa São Gregório Magno (590-604), célebre papa da Igreja Católica nos séculos VI e VII, conhecido como principal organizador e definidor do canto litúrgico católico¹.

1.2. *Sobria ebrietas*, primeiros conceitos e particularidades da chamada música sacra

Existe, pois, nessas formas de música algo que eleva o homem a um estado de extrema ordem e contemplação, de uma profunda sensação de bem-estar que pode ser

¹ O canto gregoriano era utilizado nas Missas e nos Ofícios ou Horas Canônicas (melhormente explicadas na nota 5), criados por São Bento no século V. A atribuição ao que se convencionou o de Canto Gregoriano é dada a Johannes Diaconus por volta do ano 873 d.C. Muito do repertório gregoriano provém do repertório carolíngio, cuja última etapa do seu Império se deu de 800 a 888 d.C.

entendida em sobriedade. Há nesse sentido algo que essa sobriedade passa a um estado oposto da materialidade a espiritualidade.

Essa sobriedade não é, no entanto, interesse próprio. Ela é somente o caminho indispensável para o crescimento das asas do espírito'. A '*sobria ebrietas*' é o ideal. Esta ebriedade, provinda de Deus, deve aparecer cercada da sóbria claridade dos sons. (QUACK, 1953, p. 192).

Percebemos, então, vários conceitos abordados e que serão fundamentais para o entendimento geral deste estudo. O primeiro conceito que colocamos é que o ser humano é um animal racional, um ser composto de corpo e alma que não se misturam nem se confundem, mas que a todo momento estas duas composições estão interligadas e fazem relações de submissão ou não submissão. Aristóteles (2010) já anuncia a existência de alma em *Acerca del Alma* (do latim *De Anima*) anunciando que o corpo pode ser afetado por aquilo que a afeta.

Um segundo conceito está em que os sons organizados em música fazem uma interação necessária no homem como um todo, o que será de fundamental importância para o que será dissertado em breve sobre a resposta que existe no homem a partir de um material que por sua inteligência (uma potência particular à alma) é recebido, sentido e analisado pela pessoa.

Há aqui, então, necessidade de logo se distinguir música profana e sacra. E isto pode se verificar com muita clareza. A música sacra é toda música feita para o louvor de Deus e para os ritos nos quais se cultua a Deus ou a realidades que pertençam às realidades divinas. A música profana é toda música popular, feita pelo homem para diversão dos sentidos e que não tem como objetivo o louvor de Deus.

1.3. Música sacra e a sua interpretação conceitual histórica

A chamada música sacra, que em sua etimologia latina designa um sentido de música separada ou sagrada, está intrinsecamente relacionada à história dessa mesma forma e uso musical. Aqui gostaria de distinguir o que se entende por forma e uso, como esses termos serão usados, para um melhor entendimento.

Por forma entenda-se a organização musical e suas relações com características composicionais e musicais como as melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas. Por uso, entenda-se como finalidade e aplicabilidade musical, o objetivo de sua criação e suas restrições em relação aos lugares para a execução/interpretação da música concebida.

Essa música, em suas aparições mais primitivas foi concebida no meio da Igreja em seus primeiros séculos, podendo-se fazer uma generalização até o Quinto século. Recebeu particular influência do povo judeu, que em parte se converteu ao Cristianismo e posteriormente dos povos anteriormente pagãos.

No seu livro *História da Música*, Domingos Alaeona (1978) comenta brevemente sobre a música da Igreja primitiva nessas palavras: “Assim, muito provavelmente, o canto dos primeiros cristãos deriva dos cantos gregos, romanos e hebraicos, recaindo a escolha principalmente sobre o gênero diatônico” (ALAEONA, 1978, p.58). Foi a partir do movimento da conversão desses povos que as primeiras heranças culturais e musicais daqueles foram se incorporando ao modo da Igreja praticar os ritos da religião cristã católica.

Entretanto, uma grande preocupação da Igreja durante estes primeiros séculos foi reunir e incorporar elementos da cultura e costumes do povo judeu e dos povos recém-convertidos tudo o que podia contribuir para a afirmação paulatina e contínua das características exteriores da religião cristã, dado que esta não poderia permanecer sem uma identidade visível entre as culturas existentes no período da Igreja Primitiva. O que havia de bom e singular nessas mesmas culturas e povos antigos foi preservado e assim enriqueceram as práticas religiosas e artísticas que emanavam, e que posteriormente se estabeleceriam, na religião cristã católica primitiva.

O contrário também aconteceu, grande preocupação houve em excluir, separar e regular as características que não confluíam para o movimento de cristianização das sociedades. Neste trabalho mais à frente veremos, mediante os documentos pontifícios, a historicidade, em breves linhas, das compreensões e definições a respeito da forma e uso da música sacra católica.

Dois grandes movimentos se desenvolveram a partir desse espírito de cristianização das sociedades, da cultura e das artes. Eles foram decisivos para o estabelecimento dos principais fundamentos prático-teóricos e teológicos da música sacra cristã.

O primeiro foi o esforço da distinção entre os cristãos e os judeus e o segundo foi o da pregação e o estabelecimento da Igreja entre as nações fora de Israel, as que não conheciam a religião Judaica.

Na concepção do cristianismo primitivo, que posteriormente se tornaria concepção dominante e perene segundo a Tradição da mesma religião, não havia como

conciliar que a Antiga Aliança e a Nova Aliança² fossem, entre elas, concepções religiosas semelhantes. É sabido que grandes esforços foram feitos entre os primeiros pensadores cristãos para que o entendimento da nova religião cristã tivesse originalidade na própria doutrina de Jesus Cristo e dos apóstolos, não sendo ela um desenvolvimento, continuação ou mesmo atualização da antiga religião judaica com seus ritos, preceitos. Em relação a este aspecto, na prática se estabeleceriam parâmetros que a prática musical católica iria discutir bastante entre os teólogos e os compositores principalmente até a idade Média, onde historicamente se consolidaram muito do pensamento, teologia e disciplina da Igreja Católica, principalmente com a influência da cultura monástica, e a filosofia aristotélica e escolástica.

O segundo tem relação com as realidades fora do contexto judeu. Entenda-se todo o mundo pagão, os que receberam a pregação dos Apóstolos e o estabelecimento da Igreja nestas nações que não tinham conhecimento da religião judaica e da Revelação Divina de acordo com os postulados, normas e regras dessa mesma religião.

Entre esses esforços em relação à música se destacam praticamente a recusa e quase total retirada da música instrumental, a restrição a certos modos musicais, do cromatismo e do uso de ritmos que lembrariam a prática musical dos pagãos, ou seja, os ritmos populares. Mais adiante me deterei a apresentar o que na atualidade temos de elementos destoantes na prática musical litúrgica católica, originada de uma clara inversão de concepções e valores, também extremamente relacionada a uma grande ignorância culposa³ em relação às formas e usos desta mesma música na sua concepção e práticas tradicionais.

1.4. Bento XVI e a música na Igreja Católica: a questão do uso dos instrumentos musicais e o afastamento do “rito judeu”⁴ e as características da música dos pagãos.

² Entende-se tradicionalmente Antiga Aliança como a primeira parte da História Sagrada composta da Lei, Salmos e Profetas; seria a primeira parte da Bíblia. A nova aliança começa com o Nascimento de Jesus Cristo, sua pregação e a fundação da sociedade divina, a Igreja Católica; seria a segunda parte da Bíblia composta dos Evangelhos, das epístolas dos apóstolos, em especial São Paulo, e o Apocalipse.

³ Expressão utilizada geralmente em âmbito religioso para designar a deficiência de uma reta prática concernente ao estado de vida da pessoa a partir da negligência voluntária do conhecimento dos seus deveres, neste caso resalto os eclesiásticos e os músicos que têm atuação litúrgica diversa do que se poderia esperar, de acordo com as normas canônicas que mais a frente detalharei.

⁴ Aqui referimos a rito judeu a herança histórica que é relatada nas páginas da Bíblia no antigo testamento, quando havia o Templo de Jerusalém e os ritos ligados aos sacrifícios oferecidos a Deus. No campo musical, é referido o uso de instrumentos percussivos e similares ao se observar as páginas dos salmos na Bíblia.

Em seu livro *Espírito da Música*, Bento XVI disserta com profundidade sobre os movimentos de “purificação” da música na Igreja primitiva. Um grande embate à época foi a preferência da música vocal à música instrumental. Este elemento foi incorporado à tradição da Igreja e à música sacra para, por exemplo, distinguir-se das práticas musicais sacras judaicas. Santo Tomás de Aquino, citado por Bento XVI fala que “a Igreja não utiliza instrumentos musicais para o louvor divino [...] a fim de não fazer nascer sequer a mais mínima impressão de uma recaída nas práticas judaicas”. Sendo assim, a concepção de música sacra segundo São Tomás, considerado o maior teólogo da Religião Católica (chamado de doutor comum ou doutor angélico), haveria incompatibilidade entre a música instrumental e a prática religiosa cristã, pois esta música seria algo que remontaria ao sentimento e à ideia de culto a Deus assim como os judeus pensavam e faziam no Templo.

Continua Bento XVI comentando sobre Santo Tomás:

A música instrumental é, assim, afastada sem discussão da liturgia por ser uma maneira de *iudaizare*; a música instrumental do Templo judaico é eliminada porque não passava de uma concessão ao povo judeu, duro e carnal. Aquilo que o Antigo Testamento pôde dizer a esse respeito não poderia ser interpretado em seu valor literal, mas deve ser compreendido alegoricamente e transposto para o plano espiritual (BENTO XVI, 2017, p. 23).

Entre a música dos pagãos havia diversas concepções que fugiam do ideal do cristianismo, a saber, que é a espiritualização do homem. Segundo Bento XVI, ainda em seu livro *Espírito da Música*, havia também incompatibilidade entre as concepções e práticas musicais dos pagãos em relação às cristãs. Basicamente a música nas religiões pagãs era dirigida para o louvor de criaturas, deuses que eram seres completamente abstratos, lendários, imaginários ou simplesmente dominadores de movimentos da natureza, ou seja, das coisas criadas, deuses relacionados às forças ou eventos naturais⁵.

⁵ Em relação às formas de culto pagão citadas posso destacar que existem dois aspectos a serem observados nas concepções religiosas fora do cristianismo, já eram presentes na Igreja primitiva e que sempre gerou conflitos doutrinários no decorrer do tempo em relação à estabilidade da concepção católica. Uma concepção que tenderia ao Panteísmo, que se trata de uma visão que diviniza a matéria e as coisas existentes, não considerando Deus como sobrenatural, ou seja, não pertencente a algo criado. Um desdobramento desse pensamento se dá nas religiões animistas, as quais consideram as forças da natureza e seus movimentos, os astros, animais e os outros seres que não tem inteligência como portadores de poderes que se dariam pela divindade que lhes é intrínseca. A outra concepção é mais relacionada à Gnose, que entende a divindade como algo que está extrínseco a inteligência humana, e que se chega a essa divindade a partir do conhecimento de mitos, lendas. A partir de um esforço intelectual se chegaria a(s) divindade(s).

Bento XVI (id., p.35) comenta sobre as finalidades da música dos pagãos de maneira bem explicativa, dizendo que “a música pagã tem como objetivo, em diversos casos, provocar o êxtase dos sentidos por meio do ritmo e do *melos*; mas, justamente ao fazê-lo, ela não introduz os sentidos no espírito, mas sim tenta fazer com que o espírito seja absorvido pelos sentidos, liberando-o por meio desse êxtase.”

Domingos Alaeona, no seu livro *História da Música* fala do processo de regulação da música judaica e pagã como efeito do movimento dos cristãos:

“A austeridade e o diatonismo derivam também da reação implacável movida pelos cristãos contra tudo o que era pagão, abolindo-se, portanto, os instrumentos, à exceção do órgão ainda rudimentar, as artes plásticas (pintura e escultura) e danças sacras, e os gêneros cromático e enarmônico.” (ALAEONA, 1978, p.58).

Dessa forma ao observar a chamada austeridade dos cristãos em relação as suas expressões artístico-musicais, podemos aqui também observar que provêm da doutrina cristã as resoluções que levam o homem a repensar sobre seus afetos e prazeres, não os colocando como os fatores que regem a vida dos cristãos.

Nisso podemos observar o comentário de Erhard Quack em que ele expressa de forma clara essa doutrina e percepção dos cristãos sobre a disciplina do que se observa na tradição musical cristã católica:

Não consiste esta (ascese) na negação do sentimento e do agrado, porque mesmo que a verdadeira música sacra não procure uma expressão carregada de afeto, sua realização vem através do espírito carregada de sentimentos, mas de sentimentos purificados. O lado ascético consiste mais, como diz o P. Urban Bomm, ao considerar o gregoriano como ideal da música litúrgica, ‘na restrição ao único meio de expressão do canto uníssono (QUACK, 1953, p. 192).

Foram excluídas, então, algumas características artístico-musicais, como por exemplo: o uso de ritmos que provocam a moção corporal, tendencioso à sensualidade; melodias cromáticas que desestabilizam a tonalidade, que faziam estritamente parte das antigas práticas religiosas pagãs; e os ritmos populares. O que havia de bom foi se reservando ao uso litúrgico, principalmente para a Santa Missa e às orações públicas da

Igreja Católica que num tempo posterior viriam a se tornar as chamadas horas canônicas, o ofício divino⁶, principalmente com o desenvolvimento da vida monacal.

Essa separação do uso profano e sacro dá-se a partir das suas finalidades como falado anteriormente. Uma música com suas formas e usos que servia para o divertimento dos sentidos, distração do espírito, para uso militar e para as festas, e outra música com suas formas e usos que servia para o culto divino. Esta música sacra passou a ser reconhecida pela sua forma de induzir à piedade, à sobriedade dos sentidos, à suavidade, ao sentimento religioso. Dessa forma, a música sacra concebia em sua forma e uso o fazer sobressair os afetos religiosos⁷ e historicamente foi-se desenvolvendo nessa perspectiva. A compreensão que a música teria a capacidade de proporcionar a elevação da alma à oração e a sua espiritualização foi se cristalizando no decorrer dos séculos.

Ainda dentro da própria prática da mesma música sacra pode haver desvios que são sempre causados pelos mesmos motivos que geram o êxtase dos sentidos corporais citado anteriormente para designar o objetivo da música pagã. Para isso, Erhard Quack, num comentário de um trecho do *Motu Proprio Tra Le Sollicitudini* do Papa S. Pio X, texto que será mais à frente explanado pela sua grande importância histórica para a música sacra católica, afirma que:

“o prazer que a música diretamente produz e que nem sempre é fácil conter nos justos limites’, então fica dito que também o homem que executa sua música para Deus, não está seguro. Se ele, de um lado, participa das delícias com que a Sabedoria eterna se compraz em Deus, está ele, de outro lado, inclinado a objetos de menor valor, para o som embriagador, o agrado dos homens e a satisfação própria” (QUACK, p. 191).

Aqui é retomada a ideia de uma concepção artístico-musical que evidencie a ordem interior, e que esta ordem seja empregada para o equilíbrio que deve haver entre os sentidos externos e a inteligência (imaterial). Portanto, não podendo esta música

⁶ Ofício Divino é o nome que se dá a disciplina de um grupo de orações litúrgicas (também chamada de oração pública) da Igreja Católica que primeiramente se aplicou às ordens monásticas, Beneditinos em especial, e aos sacerdotes. Com o passar do tempo esta disciplina se aplicou a praticamente todos os clérigos, desde seminaristas até os sacerdotes e a todos os religiosos de ordens/congregações masculinas ou femininas. Atualmente ainda são obrigados a essa disciplina de oração os religiosos e os sacerdotes, e recentemente, principalmente após o Concílio Vaticano II(1962-1965) de modo não obrigatório, se estendeu também aos leigos. A disciplina é composta pelas chamadas Horas Canônicas, que estão relacionadas aos diversos momentos do dia. São elas: *matinas*(chamada modernamente de ofício das leituras), *laudes*, *tertia*, *sexta*, *nona*, *vesperas* e *completas*. As orações são compostas basicamente dos salmos, hinos e trechos retirados da Sagrada Escritura, principalmente do novo testamento e dos escritos dos santos católicos.

⁷ Sobre os afetos, Aristóteles (2004); Burmeister (1993); Mattheson (1739) e Descartes (2001; 2012) possuem extensos arrazoados que não caberiam discutir aqui, mas compreendo sua grande importância.

considerar como os principais objetivos o prazer e a diversão como elementos de composição sacra.

1.5. Santo Agostinho e a caracterização da música sacra e suas finalidades

Finalidades na música sacra têm o significado de aplicação no ritual da Santa Missa, ou seja, ela é música litúrgica, portanto de essência utilitária.

Em relação às formas musicais, neste caso abordando o conceito desenvolvido neste trabalho que se entende pela forma na qual é organizado a melodia, harmonia, ritmo e timbre, pode-se dizer que existem delas que são expressas em formas sacras autênticas. Estas formas musicais têm uma particularidade para a construção dos sentimentos pertinentes à oração e ao espírito de piedade anteriormente falado.

Santo Agostinho, em seu livro *Confissões*, IX, 6, 14 descreve esse processo afirmando que as formas e as práticas musicais sacras de seu tempo criaram em sua pessoa estes sentimentos de piedade, contemplação, contrição, sobretudo de transcendência. Provavelmente não foi relatada a forma musical usada nesse contexto, mas o autor claramente manifestara os sentimentos de piedade que foram construídos pela música sacra de seu tempo.

quantas lágrimas verti, quão violenta emoção experimentei, Senhor, ao ouvir em vossa Igreja os hinos e cânticos que o louvam! Ao mesmo tempo em que aqueles sons penetravam em meus ouvidos, Vossa verdade se derretia em meu coração, excitando os movimentos de piedade, enquanto corriam minhas lágrimas (SANTO AGOSTINHO apud BENTO XVI, 2017, p. 34).

A resposta que as pessoas têm das manifestações musicais é tão clara, que não haveria aqui, neste trabalho, espaço para maiores considerações sobre isso, pois parece ser um fenômeno comum como que inerente à natureza do ser humano. Ademais, entram aqui as diversas características humanas interiores (determinações psicológicas, diversidades dos temperamentos, inclinações internas) e as que se relacionam ao meio externo, que são ligadas à cultura, educação familiar e formal e à diversidade de concepções sociais existentes. Quero dizer que nem todas as pessoas vão ter uma sensibilidade musical de forma homogênea.

Entretanto, quando pensamos em música para situações diferentes, estas vêm à cabeça de algum modo, pois estão presentes no senso comum. A música de igreja também

vem à mente. Santo Agostinho (séculos IV/V d.C.) no trecho das *Confissões* acima citados trata bem sobre o sentimento que vinha ao seu estado de ânimo ao ouvir a música da igreja de seu tempo, que com muita certeza em técnica e forma era muito diferente do que se entende de música sacra católica em tempos mais recentes. Entretanto desdobravam os sentimentos de piedade e oração por causa do uso e formas sacras de sua época.

1.6. Platão e as finalidades interiores da música e a questão da espiritualização

Platão, alguns séculos antes de Santo Agostinho, comentava em seu livro *A República* sobre os usos e formas musicais, sua aplicabilidade e os sentimentos que a música deveria proporcionar à Cidade Ideal. Isto fica explicitado num diálogo contido nesta obra entre Sócrates e Glauco. Assim que eles comentam o uso da música, surge uma grande preocupação em relação às “harmonias e ritmos” (expressões usadas naquele contexto, entretanto que não correspondem exatamente ao conceito moderno destes termos) que poderiam ser utilizados nesta cidade.

Há no diálogo 398 (2002, p.90) a distinção dos elementos musicais, segundo os termos e compreensão daquela época, como palavras, harmonias e ritmo. E no decurso do diálogo, eles discutem quais formas, modos (modos gregos) e instrumentos deverão ser tidos como elementos, formas e usos musicais na cidade, sempre com base no efeito que a música provocaria, no que era observado nas manifestações musicais daquele tempo.

No diálogo, a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras, ou seja, faz-se uma hierarquização em que a palavra (o discurso) nunca deveria se submeter às harmonias e os ritmos e sim o contrário. Ao analisarmos rapidamente os princípios fundamentais do canto gregoriano percebemos que há exatamente este entendimento sobre o texto e a música, sendo sempre o texto e não a composição musical o elemento que rege o movimento do gregoriano, coisa que mais a frente abordaremos com mais detalhes.

Mostra-se claramente no diálogo encetado por Platão a existência da finalidade musical ao serem referidos os modos gregos. Nele podemos compreender com a devida observação que aqueles serviam para diversas situações (ou seja, os usos não eram sem

sentido, confusos nem amorfos; mas sim eram precisos, práticos e objetivos) entre os quais estavam os desejados para a cidade ideal e os que seriam rejeitadas. Ao comentar ainda sobre os modos e harmonias, através dos oradores, Platão cita harmonias lamentosas, harmonias moles, harmonias dos banquetes etc.

Especificamente falando das harmonias, segundo Platão (2002), no comentário sobre as harmonias lamentosas, Glauco cita que seriam as mixolídia e a sintonolídias. A jônia e a lídia são chamadas efeminadas, ou seja, mais delicadas. Para a formação dos guerreiros são eleitas a dória e a frígia. Sócrates, no diálogo imaginário criado por Platão (2002, p. 90), em *A República*, elege estes dois modos, o dórico que serviria para a virilidade, para a força, violência, bravura e outro, o frígio, modo que serviria para o voluntarismo, o rogo, a “persuasão, para o ensinamento e admoestações aos outros homens”.

Em todo esse trecho do diálogo presente nessa obra de Platão, percebemos claramente que os modos musicais e suas formas são tidos como alteradores do estado de espírito das pessoas. Isso é ratificado nos diferentes usos em modo prático nos ambientes e na observação da reação das pessoas. Sendo assim, percebe-se em Platão que a depender do modo usado, ou seja, das fórmulas musicais, estas induziriam a diferentes reações humanas. A música, então, serviria de impulso para a moção da inteligência, por esta ser um material intelectual recebido e analisado por cada um, do estado emocional e comportamental das pessoas.

Ainda sobre a importante influência do pensamento musical de Platão para a concepção artístico-musical católica, Bento XVI em *O Espírito da Música* (2017) comenta:

É antes o enraizamento platônico do pensamento cristão dos primeiros séculos que está a agir aqui, enrijecendo a ideia de espiritualização e de passagem do Antigo para o Novo Testamento. Sob certo ponto de vista, é Platão quem descobre o espírito para o Ocidente – e essa glória permanece sua. Ele convoca a humanidade para uma caminhada do sensível ao espiritual. Seu vasto programa pedagógico é formulado a partir disso. Como um bom grego, ele concede um lugar central à música na educação do homem. Mas sua pedagogia da música repousa também sobre a ideia de uma espiritualização da música. Aliás, ele busca daí fazer triunfar a humanidade da música grega sobre as religiões orientais, todas elas submissas ao sensível (BENTO XVI, p. 48).

A partir do processo de conveniência natural⁸, muito própria a qualquer grupo ou sociedade que se explicita na necessidade de se estabelecer uma identidade e cultura própria, a Igreja Católica precisou firmar fórmulas musicais que condissessem àquela necessidade de uma expressão artística que levasse a “espiritualização do homem”. Tal construção foi fortemente aliada ao mesmo pensamento platônico, desenvolvido teológica e tecnicamente em particular por Santo Agostinho, este que foi de muita importância para a filosofia dos pensadores e artistas cristãos dos primeiros séculos da Igreja Católica.

Dessa forma, a música católica foi se estabelecendo e se cristalizando nestes princípios regedores que em suma sempre foram conflitantes com uma prática musical popular e/ou das outras religiões, como já comentamos anteriormente.

Não só elementos exteriores, como os já citados: “recusa” dos instrumentos musicais por fazer lembrar o templo judaico e a prática dos pagãos, uso de ritmos marcados, cromatismo etc. foram bem estabelecidos, mas também toda a discussão de como esta música devia ser concebida em sua parte interior, e como esta devia ser a expressão do cristão, ter um papel “pedagógico” por assim dizer, pois induziria as almas à contemplação das realidades sobrenaturais e como esta música devia ser característica de uma cultura, de um grupo que tem sua identidade perante outros grupos que existiam naquele tempo e em outros tempos.

Capítulo II - Rupturas, continuidades a partir do entendimento histórico litúrgico-musical

2.1 A questão da(s) ruptura(s) conceitual (ais) em nosso tempo e região.

⁸Esclarecendo que “Conveniência natural” foi uma expressão colocada para designar um processo que ocorre através de diversos fatores de ordem prática e de organização interna de um grupo. Pois observa-se pelo senso comum que cada grupo que se forma na sociedade vai criando para si elementos distintivos e que perante outras pessoas pertencentes a outros grupos aquelas características de um grupo vão se tornando mais ou menos evidentes.

Dadas tais explicações conceituais no capítulo anterior, podemos indagar sobre a prática corrente da música sacra católica atual. Questiona-se aqui: até que ponto esses elementos constitutivos da concepção tradicional de música católica são feitos, pensados, discutidos, estudados na atualidade nas igrejas em Maceió? Indagaremos esses aspectos com mais profundidade no capítulo terceiro desse estudo a partir da visão dos entrevistados.

Algo que se observa ao presenciar as atividades musicais litúrgicas nas missas na cidade de Maceió é a diversidade de práticas que, à primeira vista, estão em conflito estético e doutrinal umas com as outras. Surgem aqui, então, outros questionamentos, se há rupturas ou continuidade com o que se é pensado sobre música sacra pela própria compreensão da Tradição da Igreja Católica como elemento definidor e formador das práticas, sejam musicais ou não. E para prosseguirmos com o entendimento de rupturas ou continuidades precisamos aqui distinguir bem o que seriam as características dos movimentos de ruptura ou continuidade na prática.

Um movimento de continuidade é caracterizado dessa forma: na preservação das práticas musicais que uma tradição mais recente deixou como legado. Para aplicarmos isso a um contexto mais amplo, percebemos que existem muitos fatores em ordem prática que influenciam para a determinação de mudanças nas práticas musicais sacras. Faz-se necessário para se chegar a dizer que existe em alguma igreja, paróquia, etc, um movimento de continuidade, a observação de como se lida com esse legado deixado, se há o compromisso e um verdadeiro interesse de se preservar este legado por um tempo indefinido, ou se existem os meios para isso.

O movimento de ruptura é caracterizado pela inconstância e pelo desejo contínuo de se trazer à prática musical sacra elementos novos e estranhos àqueles que uma tradição mais recente deixou de legado. Percebe-se então uma necessidade de estar sempre atualizando textos, formas musicais, e mesmo as concepções sobre o próprio senso da Igreja Católica e das funções que a música litúrgica contém.

Essas podem ser enumeradas aqui em quatro funções. Uma função prática que está ligada diretamente ao rito implicando um necessário conhecimento deste. Há nisso as características que definem, por exemplo, o rito da missa cantada ou rezada, a forma que se deve cantar a missa ou as horas canônicas: neste ponto é exemplificada essa função quando se observa nos missais o texto escrito e o texto acompanhado da partitura em

outra parte⁹; uma função estética e sensitiva que está ligada ao ornamento e os sentimentos que a música é capaz de proporcionar; uma função espiritual, para assim distinguir o que se realiza nas cerimônias litúrgicas e ser capaz de trazer a quem ouve o espírito de piedade e oração; por fim, uma função catequética-pastoral, pois a música pode também vir a conceder os ensinamentos contidos na doutrina católica com mais ênfase.

Os que seguem um movimento de continuidade têm em mente sempre o conceito da restauração da linguagem, preservação de compreensões e práticas que lhes foram entregues ou mesmo que foram deixadas ao desuso. Em contraposição disso, os que seguem um movimento de ruptura propõem eliminar ou fazer-se esquecer da memória coletiva a linguagem, compreensões e práticas musicais que lhes foram entregues através da substituição dessas por outras.

Essas duas vertentes convivem, mas por serem muito distantes uma da outra se tornam como que inconciliáveis, apesar de na prática existirem esses dois movimentos sempre em conflito.

O que aqui apontamos é que grandes rupturas com as concepções tradicionais sobre a música sacra católica são percebidas numa breve ida à grande maioria das missas de rito católico nesta cidade, isto é, devido à pluralidade de formas musicais que cada grupo musical realiza em suas práticas.

Em termos de compreensão isto não é visto com naturalidade para a visão católica, pois nela existe uma natural tendência de se buscar a unidade de compreensões e de práticas, observando sempre que existem fatores que impedem uma uniformidade, que se existisse seria mentirosa, forçada, portanto, não natural. O que há de adaptável ou possível deve ser considerado como fator determinante também. De forma contrária existe a pluralidade das denominações protestantes, que em seus princípios são admitidos a pluralidade e a liberdade de interpretação e de afirmações doutrinárias, entendimento que na Igreja Católica não existe e que é, por assim dizer, banido pela mesma doutrina da unidade eclesial, do latim *Unam Ecclesiam*.

Antes de prosseguirmos com esta análise para, dessa forma, perceber quais são os elementos fundamentais para a causa dessas descontinuidades e rupturas de práticas e pensamentos, é preciso conhecer o que a Igreja Católica estabeleceu em sua tradição e

⁹ Aqui nos referimos aos livros litúrgicos, mais precisamente os missais (o livro que contém a ritualística da missa católica) anteriores a 1969, atualmente chamado de livros para a Forma Extraordinária do Rito Romano.

documentos. Estes são registros muito importantes e não só remontam à visão particular de um papa e de uma época específica, mas são pronunciamentos de muita importância que servem como lembrança e regra para todos os tempos.

Os aspectos analisados partirão da apresentação breve dos conceitos e ritualística da Igreja Católica. Mais à frente neste trabalho serão vistas quais possíveis razões para este processo de ruptura, e como atualmente existem movimentos de continuidade que aqui foram descritos anteriormente e como estes se apresentam como restauradores de práticas e concepções, formas e usos que outrora se apresentaram como dominantes.

2.2. A música na ritualística da missa: acerca do uso da arte e da música na Igreja.

Sobre a necessidade da manifestação artística no culto católico, colocaremos alguns pontos norteadores para a melhor argumentação e formulação de possíveis conclusões.

Existe primeiro a questão do uso da arte como elemento que excede ao cotidiano, entendido de uma forma mais ampla, o qual não se limita somente às ações comuns que as pessoas exercem em seu dia a dia. Este uso da arte no rito se revela na busca que se almeja de uma realidade que se entende como “beleza”, algo que vindo do exterior e recebido pelo intelecto faz-se-lhe deleitar. Em suma, na concepção filosófica e teológica de tradição cristã, é atribuída a uma particularidade de Deus Pai, Filho e Espírito Santo, a Santíssima Trindade, entendida como transcendentais.

Ainda sobre o belo, São Francisco de Sales em seu livro *Tratado do amor de Deus* (2017) comenta dessa forma:

O belo, sendo belo porque o seu conhecimento nos deleita, além da união e da distinção, da integridade, da ordem e da conveniência de suas partes, deve ter muito esplendor e luz, para que seja conhecível e visível. As vozes para serem belas, devem ser claras e límpidas, os discursos inteligíveis, as cores brilhantes e resplandcentes (SÃO FRANCISCO DE SALES, 2017, p. 31).

Especificamente na música, a beleza, segundo Hanslick em *The Beautiful in Music* (1957), precisamente no capítulo III que dá nome ao livro, afirma que ela não depende da acurada expressão dos sentimentos, mas da sua natureza que é especificamente musical. Ou seja, a ordenação dos elementos da música a faz bela, se

assim pode ser considerada a música. Entendo que essa beleza se dá pelo que sonoro ela nos apresenta, já que é uma arte sutil, imaterial e apenas pelos sons ela pode “se comunicar”. Aliás, sobre a beleza na arte, Umberto Eco (2004) diz que ela está reservada apenas às artes visuais, porque palpáveis.

Para Duarte Jr (1986), “quando paramos para pensar e constatamos que a experiência da beleza se acha presente em nossa vida diária”, tendo a imaginar que o belo, porque inefável, se acha presente no nosso entorno. No entanto sou levado a pensar que muito disso precisa de uma “arrumação” especial, ou seja, o concerto estético dos elementos que possuímos e que, pela arte vêm a redundar naquilo que chamamos de belo, ou beleza. Isso se aplica não apenas às artes visuais, mas também à música. Todos os elementos, pelo menos dois deles, precisam estar em contato para que se produza uma obra musical, ou aquilo que São Francisco de Sales nos chama a atenção na citação acima quando “da ordem e da conveniência de suas partes.” Bem, se a obra musical é bela, mesmo que contrarie Eco, é uma questão de sensibilidade em aceitar a música como bela, mas também é mesmo uma questão de gosto, mas isso é assunto para outras considerações em outra publicação. O que importa é que a beleza nos chega através de formas, cores... e sons e a isso não podemos ser indiferentes.

Um segundo ponto está relacionado a como esta realidade da manifestação artístico-musical deve ser entendida e concebida em termos mais práticos, sendo derivadas daí os usos e tradições pertencentes ao mesmo uso e forma da música sacra.

O terceiro e muito importante ponto diz da necessidade intrínseca dessa música sacra ter aplicabilidade, dela ser possível em execução para muitos e que isto não a coloque simplesmente como fruto de uma cultura existente ou dominante. A pretendida música sacra católica deve ser então entendida como uma forma própria e possível. Em contraposição disso há os que acreditam que a inculturação litúrgica¹⁰ seja um meio para criar formas que resultem em expressões artísticas sacras que seriam de fato manifestações autênticas de uma cultura. Entretanto, há aqui uma contradição, pois segundo este pensamento, a cultura musical católica seria submetida à cultura popular. Como apresentado no primeiro capítulo deste trabalho aqui é proposto que apresentando-se como uma cultura própria e distinta em espírito, a música sacra católica tem independência sobre qualquer cultura.

¹⁰ Trata-se da apropriação e uso de elementos ritualísticos ou mesmo culturais emprestados de uma cultura à outra, ou seja, elementos religiosos que são incorporados de uma para outra religião.

Para isso, tomemos uma expressão do Papa Bento XVI (2017, p.51) em seu livro *O Espírito da Música* que afirma que “resta uma última questão: a da sacralidade, da distinção entre música sacra e música profana”, coloca-se aqui então: que esta música sacra busque primeiramente ser bela, ser entendida como reflexo de uma cultura própria e que esta seja praticada por músicos e também por não músicos.

2.3. A Missa e a “Missa Tridentina”

Antes de se prosseguir na cronologia proposta à qual abordaremos posicionamentos, explanaremos em breves linhas sobre a música sacra no decorrer da história da Igreja. Aqui se faz necessário antes fazer uma exposição doutrinal sobre o que se entende da missa católica e sua ritualística de modo simples.

A missa em seu entendimento mais simples para a doutrina católica é a continuação, atualização, ou melhor, a perpetuação do sacrifício de Jesus Cristo na sua paixão e morte, de forma incruenta¹¹ e mística, espiritual. Ela é tida tradicionalmente como uma sequência de gestos e ritos que rememoram e presentificam aqueles atos e a própria entrega do mesmo Senhor Jesus na sua última ceia como nos relatam a tradição oral e escrita (os evangelhos na Bíblia) na Igreja Católica.

O ponto culminante deste mesmo rito é a chamada Consagração. Aqui se concentraram em todas as épocas da Igreja discussões teológicas para clarear e expor da melhor forma o entendimento místico da fé para uma análise racional, própria ao intelecto. Em particular na Idade Média desenvolveu-se a chamada filosofia escolástica, aplicou-se e posteriormente foi definido o conceito de transubstanciação aplicado ao rito da consagração. Neste rito, o sacerdote ao dizer as palavras pronunciadas por Jesus Cristo na última ceia, o pão e o vinho se tornam outra substância, no dizer latino *ex opere operato*¹², permanecendo sua aparência, ou acidente, em entendimento filosófico.

¹¹ A expressão “incruenta”, designa uma forma de se compreender um sacrifício feito a Deus pelo oferecimento de uma vítima, mas sem o derramamento de sangue. Esta expressão é usada de modo muito corriqueiro na doutrina católica para explicar a realidade teológica e mística da missa segundo a doutrina da fé católica.

¹² Expressão para designar a objetividade da forma sacramental, em outras palavras o poder que há na(as) palavra(s) pronunciada(s) pelo sacerdote pela(as) qual(ais) acontece a realização do sacramento, independente do estado subjetivo do sacerdote.

Vale aqui ressaltar que para o desenvolvimento destes ritos foram estabelecidas três partes principais da Missa. São elas: Ofertório, Consagração e Comunhão, nas quais o sacerdote oferece já as espécies do pão e do vinho como “Corpo e Sangue, Alma e Divindade de Jesus Cristo”¹³ para a “glória de Deus e a salvação das almas”, ou seja, a finalidade da religião em termo próprio à doutrina soteriológica¹⁴. Assim é, em resumo, o rito da santa missa e da sua função místico- filosófica, ou teológica.

Existe, perpassando nesse conceito, a presença de uma pessoa que faz com que estes sinais sejam visíveis e audíveis, que é o sacerdote (bispos e padres). É nos momentos litúrgicos em especial na Missa configurado *in persona Christi*, expressão tradicional que designa que o sacerdote naquele momento é configurado na pessoa de Cristo, não sendo mais a sua pessoa a atuar.

Toda a história do desenvolvimento litúrgico nos ritos da missa parte desses princípios acima citados e que são dignos de ampliação. Santo Agostinho, no seu livro *Cidade de Deus* (2012) explica a forma como a doutrina cristã da missa deve ser entendida de maneira mais clara possível para a posteridade:

Esta cidade remida, toda inteira, isto é, a assembleia e a sociedade dos santos é oferecida a Deus como um sacrifício universal pelo Sumo Sacerdote, que sob a forma de escravo, foi até ao ponto de oferecer-se por nós na sua Paixão, para fazer de nós o corpo de uma cabeça tão imensa (...) Este é o sacrifício dos cristãos: em muitos ser um só corpo em Cristo (Rom 12,5). E este sacrifício, a Igreja não cessa de reproduzi-lo no sacramento do altar bem conhecido pelos fieis, onde se vê que naquilo que oferece, se oferece a si mesma (SANTO AGOSTINHO, 2012, p. 212).

É dessa forma que o entendimento conceitual do sacerdócio e da sua função e importâncias foram ganhando destaque na história da liturgia e da Igreja, e aqui relembramos expressões ditas logo no início dessa explanação: permanência, perfeições e beleza. É a figura do sacerdote e do clero em suas ordens e hierarquias que naturalmente se evidenciaria nos ritos litúrgicos, por estes fazerem parte de uma compreensão intrínseca a própria função da religião católica. Aqui se pode entender que a liturgia católica foi sempre concentrada nas funções sacerdotais e naqueles que os servem e não como manifestação religiosa do povo, este sendo detentor das funções e do sentimento religioso.

¹³ Expressão corrente e tradicional para se designar o sacramento da Eucaristia, ou a santa Hóstia.

¹⁴ Trata-se da vertente teológica chamada de soteriologia, que trata da salvação eterna do homem.

Entramos no cerne da missa, de quem a realiza e quem a dá sentido. Da mesma forma a liturgia e suas cerimônias no decorrer dos séculos e em nossa tradição ocidental, latina, foi incorporando aos ritos elementos que resultassem numa melhor compreensão externa, visível dessa realidade.

O Rito Romano, chamado assim por ser o rito da diocese de Roma e que é usado pelo Papa, permeado sempre pela ideia sacerdotal, foi se desenvolvendo gradativamente com os séculos ,até se chegar, então, no século XVI, quando em 1570 houve sua unificação e universalização pelo papa reinante da época, São Pio V. Diante do Concílio de Trento, o concílio da Contra Reforma, surgiu a necessidade de se reafirmar as doutrinas pertencentes à missa diante das sucessivas inovações doutrinárias e anti-católicas por parte dos protestantes.

Estes, a partir do movimento do Luteranismo com suas 95 teses afixadas na porta da catedral de Heidelberg em 1518, passaram não só a protestar contra a disciplina das indulgências da Igreja Católica, mas levaram seu debate a um nível nunca antes visto na história do cristianismo, provocando uma divisão que permanece até nossos dias: o protestantismo, considerado como um cisma no ocidente. Diversas doutrinas apostólicas foram postas em prova, que aqui não caberia comentar muito, mas rapidamente consideraremos três que tocam à essencialidade da missa. O Sacerdócio ministerial, a transubstanciação e a tradição oral e o magistério do Papa.

Os protestantes, afirmando em seus postulados não haver distinção entre os fieis, ou seja, a existência de leigos e ordenados, passaram a contestar o sacerdócio ministerial e as ordens sagradas como frutos de um mandato divino, mas como uma necessidade puramente humana. Para o protestantismo, surge a necessidade de modificar substancialmente em suas liturgias o papel do sacerdote ordenado. Este não seria mais visto como ministro que oferece misticamente o sacrifício incruento da missa (conceito católico), resultando assim na formulação de um conceito que descreve o sacerdote como um “presidente da celebração”, como uma pessoa instruída nas doutrinas cristãs, mas que não fosse ordenado pela hierarquia da igreja católica. Disso se resulta uma visão do culto cristão como uma ação comunitária do “povo de Deus” e não mais como uma ação que a assembleia e o povo se unem ao sacerdote que, no altar, é a pessoa principal, ou um *alter Christus* (outro Cristo).¹⁵

¹⁵ Expressão latina de uso tradicional para enfatizar a diferenciação que existe entre os sacerdotes e os leigos. Aqueles de uma forma especial são tidos como configurados a Cristo de uma forma mais visível nos ministérios por eles exercidos, em especial na realização dos sacramentos católicos.

A doutrina e dogma da transubstanciação também foi posta à prova por meio da contestação bíblica a partir da doutrina do *sola fidei*¹⁶ e pela recusa das aplicações filosóficas. Sobre as contestações a respeito à Tradição oral e a pessoa e cargo do Papa, levantaram-se posicionamentos que contestariam a autoridade divina da hierarquia da Igreja, revelando-se na escolha da Bíblia, ou Escritura Sagrada, como única fonte de ensinamento, doutrina expressa no termo de *sola scriptura*¹⁷. Aplicando isso à liturgia e seus desdobramentos, não só mais a figura do sacerdote, mas também os textos extra-bíblicos¹⁸, a devoção e orações aos santos, aos fiéis defuntos e à própria categorização litúrgica da missa em relação à hierarquia da igreja (missa papal, pontifical, solene etc.) foram sendo eliminados nas liturgias protestantes.

Como dito anteriormente, dadas tantas inovações doutrinárias, a Igreja Católica levanta-se com o concílio de Trento e com as afirmações da doutrina católica vão definir posteriormente a esse concílio os três frutos principais de início, o Breviário, onde se inserem as orações litúrgicas e disciplina praticada em especial pelos religiosos, monges e ordenados, como falado anteriormente; o Missal, hoje chamado missal tridentino ou extraordinário, o qual unifica o rito com suas rubricas, gestos, cerimônias o rito romano em frente a avanço das liturgias protestantes em sua época; e o Catecismo Romano, livro que unificaria o ensino da doutrina da Igreja Católica, para também se reafirmar os ensinamentos católicos.

A chamada missa “tridentina” foi, dessa forma, sendo concebida para ser uma unificação dos ritos, gestos e cerimônias litúrgicas que remontam ao século VII, ao tempo de São Gregório Magno (590-604), para ser tida “para sempre”, expressão usada por São Pio V, como a designação do rito da missa católica para todos os tempos posteriores, como um culto sacerdotal, sacrificial, místico, hierárquico e tradicional. Conceitos estes que se oporiam diametralmente ao culto que os protestantes estavam concebendo e propagando. O culto protestante não mais seria sacerdotal, mas congregacional; não mais sacrificial, mas memorial; não mais místico como os católicos concebiam, mas simplesmente espiritual; não mais hierárquico devido ao sacerdócio comum entre todos

¹⁶ Doutrina protestante que visa a virtude da fé como única necessária para a salvação do homem, em detrimento da visão católica que sempre apontou a fé e as obras (penitência e indulgências) como fundamentais para a salvação.

¹⁷ Doutrina protestante que põe a Bíblia como única detentora da revelação divina, excluindo dessa forma a tradição oral e o magistério do Papa.

¹⁸ Textos como: escritos dos santos, documentos papais, entre outros.

os batizados (visão protestante); não mais tradicional, mas inovador. Guardemos estas considerações feitas aqui: mais à frente elas serão tomadas com outras aplicações.

2.4. Primeiro grande momento da música sacra católica: da Idade Média ao Papa João XXII

Voltando ao tema central dessa abordagem, a música, observadas as características doutrinárias expostas logo antes deste tópico, demos atenção à nossa linha do tempo proposta aqui para a compreensão do desenvolvimento da música sacra.

Ainda ao tempo de São Gregório Magno, papa entre os anos 590 a 604, a prática musical comum na liturgia se faz parecer a salmodia, que nada mais é que a interpretação musical dos salmos a partir de uma nota (*tonus*) a qual seria como que guia do modo musical utilizado, este tendo seus inícios melódicos, a nota tonal e a finalização. Há que se destacar o desenvolvimento do próprio canto gregoriano a partir da salmodia.

São Gregório Magno ao falar da salmodia a atribui como uma elevada forma de se chegar aos sentimentos e ao espírito oracional ao observar este comentário:

“Quando(...)o canto da salmodia se eleva desde o mais íntimo do coração, ele o abre ao Senhor Todo-poderoso, que só pode derramar os mistérios da profecia ou a graça da contrição sobre aqueles que estejam atentos. Está escrito: ‘quem oferece o canto de louvor como sacrifício me glorifica e toma o caminho em que eu farei ver a salvação de Deus(Sl 50, 23). Com efeito, aquilo que chamamos em latim *salutare*, salvação, se chama, em hebraico, Jesus. No canto de louvor abre-se então uma via pela qual Jesus pode se revelar: quando a contrição é possibilitada pelo canto do salmo, abre-se em nós um caminho rumo ao coração, ao termo do qual encontramos Jesus” (SÃO GREGÓRIO MAGNO apud Bento XVI, 2017, p. 71).

O canto Gregoriano foi, a partir dos conceitos presentes na salmodia, se estabelecendo em seu uso e forma em toda a Idade Média. Este é o canto simples, que se desenvolveu a partir do texto da liturgia. Estes textos são divididos historicamente em duas categorias: o *kyriale* (ou partes fixas da liturgia) e o próprio da missa (as partes variáveis). Uma terceira e uma quarta categorias também se apresentam, são elas o Credo e os cantos diversos.

O *kyriale* é a junção dos textos que em toda missa se repetem: o *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Ite Missa Est*. A tradição gregoriana deixou um total de 18 missas gregorianas, às quais em tempos mais antigos tinham respectivas funções litúrgicas, como se pode observar no *Liber Usualis*. Por exemplo, se observa tradições antiquíssimas de

usos consolidados em tipos de festividades litúrgicas como a missa *Orbis Factor*, a undécima missa gregoriana, para os domingos dos tempos *per annum*¹⁹, missa *De Angelis*, para as festas em geral, missa *Cum Jubilo* para as missas de Nossa Senhora e assim por diante. Isso também prova a primeira função da música na liturgia, a função prática, a de dar suporte aos ritos e aos textos litúrgicos.

As chamadas missas gregorianas fazem parte dessa linha histórica medieval e se desenvolveu até o início do período barroco na música, como se pode observar na chamada *Missae Royale*, de tradição francesa atribuída ao compositor barroco francês Henry Du Mont. Em particular nas missas gregorianas (modais) de Du Mont já se percebem uma tendência a um senso tonal. O gregoriano, que é em essência modal, foi gradualmente, há que se perceber neste tipo de composição gregoriana barroca, conduzindo-se ao entendimento moderno tonal na música.

O Próprio²⁰ da missa se divide nas antífonas presentes na missa e que variam de acordo com a missa. São os textos do próprio da missa o *Introito* (antífona de entrada), *gradual*, *aleluia* ou *tractus*, *sequencia* (presente em somente 5 missas, Páscoa, Pentecostes, *Corpus Christi*, Nossa Senhora das Dores e missas dos defuntos), *ofertorium* (antífona do ofertório, atualmente presente somente na forma tridentina da missa) e *communio* (antífona da comunhão).

As melodias gregorianas dos próprios das missas também designam com muita clareza de intenções respectivas funções de cada antífona e a música consegue transmitir com muita facilidade o sentimento e ações de cada momento na missa. Por exemplo, os introitos, que geralmente são algo como o tema da missa, são tidos musicalmente com mais simplicidade e com intenções melódicas claras. Já o gradual, que tem um caráter mais meditativo, geralmente trás em suas melodias longas sequências melismáticas sobre uma palavra específica, aproveitando da própria sílaba das palavras para desenvolver o melisma.

De forma técnica, composicional, o gregoriano se baseia no modalismo de tradição grega, com quatro modos autênticos e quatro modos plagais (falsos), totalizando

¹⁹ Expressão latina para designar um tempo durante o ano litúrgico que são tidos como atemáticos, ou seja, não estão dados a um artigo específico da religião católica. São divididos durante o ano litúrgico em dois momentos, após o tempo do Natal, entendido como tempo depois da Epifania e após o tempo da Páscoa, como tempo depois de Pentecostes. É característico desse tempo o uso dos paramentos (vestes sacerdotais) verdes.

²⁰ O Próprio da missa é todo texto que é lido que há variação de liturgia para liturgia, além dos citados acima, os quais se referem às partes que há possibilidade para o canto, são também textos do Próprio, a oração *Colecta*, as leituras do dia, a antífona *Secreta*, os *Communicantes* próprios que existem no Canon (oração eucarística) entre outros textos.

oito modos. A notação é em tetragrama (quatro linhas na partitura) e com duas claves, Do e Fa. A diferença entre os modos se baseia no uso da nota tonal como referência central (como a música é modal, não existe modulação ou mudança de centro tonal). São elas: primeiro e segundo modo, Re; terceiro e quarto modo, Mi; quinto e sexto modo, Fa; sétimo e oitavo modo, Sol. Falar do uso técnico dos modos gregorianos poderia render aqui muitas explicações, mas atentar-nos-emos em destacar dois pontos para a compreensão da principal forma musical sacra e que se evidencia nesse momento histórico. São eles: a distinção entre os modos autênticos e plagais e os usos intervalares comuns e o desenvolvimento melódico.

Distinguem-se os modos autênticos dos plagais pela extensão melódica utilizada. Nos modos autênticos (primeiro, terceiro, quinto e sétimo) a extensão usada parte da nota do modo podendo, chegar ou superar a oitava acima da nota do modo ou não descer uma quarta da nota do modo. Os modos plagais (segundo, quarto, sexto e oitavo) não alcançam a extensão de uma oitava acima da nota do modo e pode alcançar abaixo de uma quarta da nota do modo, isso faz as melodias dos modos plagais serem ligeiramente mais graves e tradicionalmente estas são cantadas transpostas acima sejam de maneira vocal ou mesmo acompanhadas. Os usos intervalares mais comuns são os graus conjuntos, a terça menor e a quarta. Não se observa com facilidade nas melodias gregorianas saltos maiores que uma quinta, apesar de existirem, e as nuances melódicas dependem muito do espírito de cada um dos oito modos.

Junto ao desenvolvimento litúrgico na Idade Média, a música sacra seguiu a tendência da “solenização” da liturgia, principalmente na França onde surgiram as primeiras formas de polifonia. Aqui se inclui uma série de novas formas que foram surgindo como o falso-bordão, baseado na inclusão de melodias inferiores com intervalos justos, principalmente a quinta justa ou a quarta; o *organum* plano e o *organum* livre ou melismático, ainda sem marcações temporais, com a lógica pendular, própria à concepção da música da idade moderna até nossos dias. Aqui destacam-se os compositores Léonin e Pérotin, que desenvolveram muito dessas composições à que chamamos atualmente de *Ars Antiqua*.

No tempo que os papas ficaram no chamado “exílio de Avignon” (1309-1377), por uma série de questões políticas e de governo, a presença e influência dos franceses incentivaram a introdução dessas novas formas musicais na liturgia. Esse movimento que foi entendido também como *Ars Nova* na música, e de modo mais amplo em relação à

história da Igreja Católica por neste período a liturgia ter recebido fortes costumes franceses, afastando-se ligeiramente da tradição romana.

Aqui, nesse momento histórico, começa a se reconhecer a colocação de marcações temporais para a polifonia e a exploração de intervalos que gerariam a base da tríade moderna; também a autoria das composições aparecia com mais ênfase, pois o engenho artístico da polifonia deste período exigia um pensamento mais artístico que litúrgico e que à época foi causa de discussão pela hierarquia da Igreja Católica. A crescente preocupação em que o quanto de profano havia nesse entendimento da polifonia fez ainda o papa João XXII se pronunciar a respeito, desejoso de se chegar a uma paz de entendimentos e uma paz litúrgica.

No documento chamado “constituição *Docta SS. Patrum*”, o papa João XXII, em 1325, falou nesses termos em relação ao uso das “novas” categorias polifônicas, a fim de não se perder na liturgia sua essencialidade sacra:

Não foi a polifonia em si que foi recusada (...), mas a substituição da melodia gregoriana por uma polifonia que atua excessivamente sobre os sentidos apenas, e exclui toda perspectiva litúrgica, tanto pela sonoridade quanto pelo movimento rítmico (...) e pela expressão (...) Que os cantos polifônicos de caráter melódico se unam aos mais simples cantos da igreja, mas de tal modo que a integridade da melodia não sofra nenhum dano (JOÃO XXII apud BENTO XIV, 1749).

Assim, colocando os limites no fazer musical, dadas as novas criações artístico-musicais, com muito fruto o Papa João XXII se pronuncia neste documento pondo em evidência a integridade da melodia, que esta deve ser o principal “fio condutor” da música sacra- litúrgica.

2.5. Segundo grande momento: a época “tridentina”

Com o desenvolvimento da polifonia sacra nos séculos XIV e XV, frutos dos pensamentos e técnicas musicais da chamada *Ars Nova*, compositores como Guillaume Dufay (1397-1474) e Josquin Des Prez (1450-1521) compuseram inúmeros motetos, missas ou obras para a liturgia católica. Entretanto a inclinação existente para a música profana sempre deixou a Igreja em atenção às obras compostas. Neste momento histórico do Renascimento a cultura popular, se põe em evidência, com um pensamento voltado ao resgate da cultura da antiguidade clássica greco-romana, há aqui um momento que se

apresenta como divisor na história da Música Sacra e da Igreja. A partir de então a Igreja terá que julgar com mais ênfase o que é litúrgico, ou autenticamente sacro, ou passar a de fato regularizar a influência profana.

Martinho Lutero, iniciando em 1517 o movimento da reforma, ou revolta contra diversos pontos doutrinários católicos que explicitavam a fé cristã desde os tempos apostólicos, em sua história, é sabido que compôs melodias e letra de hinos já em alemão, rejeitando assim em primeira mão a tradição latina. Há também no movimento litúrgico do protestantismo na música a adoção da polifonia também, mas com características germânicas. Esse tipo de polifonia se estabeleceria nos chamados corais de J.S. Bach (1685-1750), frutos de uma tradição arraigada na família e formação do mesmo compositor de tradição luterana.

Diante dessas duas vertentes que conviviam nesse tempo, uma que permanecia seguindo a tradição polifônica latina, mas suspeita de observação pela Igreja, e a corrente protestante, o Concílio Ecumênico de Trento (1545-1563) em suas declarações tendeu a posicionar-se a favor do não uso da chamada música figurativa na liturgia, mas somente do canto-chão ou canto gregoriano:

No Concílio de Trento foi decidido eliminar a música das Igrejas, mas o imperador Ferdinando, com seus legados, anunciou que o canto musical, ou figurativo, serviu como uma inclinação à piedade dos fieis e favoreceu a piedade, mitigou o já preparado decreto; e agora este decreto está na seção XXII, sob o título: *De observandis et evitandis em celebratione Missae*. Com isso, apenas as músicas foram excluídas dos templos sagrados em que, “no som e na música, se mostre algo de obscurecido ou impuro (BENTO XIV, 1749).

O Papa Bento XIV na encíclica *Annus Qui Hunc*, com propriedade, fala que houve grande influência da composição de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), que exerceu função de mestre de capela na Basílica de São Pedro, nas decisões tomadas sobre a música sacra nas resoluções do Concílio de Trento:

O Pontífice certamente decidiu banir das igrejas cantando música e instrumentos musicais, mas Giovanni Pierluigi da Palestrina, Maestro de Capela da Basílica do Vaticano, compôs uma peça musical, para ser usada na Santa Missa solene, com uma arte tão excelente que leva os homens à devoção e recolhimento. O Sumo Pontífice ouviu esta música em uma Missa, a qual ele participou, e mudou de opinião, recuando do que ele já havia feito. Documentos antigos citados por Andrea Adami no *Prefácio Histórico* das Observações sobre a Capela Pontifícia atestam isso (BENTO XIV, 1749, parágrafo 5).

Aqui se pode observar que a excelência da música sacra desta escola romana de polifonia renascentista chegou a níveis de perfeição e magnificência que a própria Igreja passou a considerá-la como uma forma de expressão artística que elevaria as funções litúrgicas solenes a uma alta perfeição em relação à beleza, e ao que se espera da própria música na Igreja. Tomas Luis de Victoria (1548-1611) que foi discípulo de Palestrina e Orlando di Lasso (1532-1594) formam uma tríade de compositores que tinham estilo semelhante voltados à música sacra polifônica.

Em relação ao uso dos instrumentos musicais, a Igreja, nesse tempo, já considerava o uso moderado para o acompanhamento das vozes, sempre ressaltando o órgão como instrumento principal, não sendo excluído o uso de outros instrumentos melódicos para o acompanhamento vocal com os justos limites dados entre o sacro e o profano, como discutido anteriormente neste trabalho. Fruto dessas concepções do Concílio de Trento, em poucas palavras, a arte musical enquadrada no já tradicional estilo gregoriano e na polifonia sacra renascentista passou a ser vista como elemento que eleva as “almas imperfeitas” a contemplação da fé e dos mistérios da liturgia e da oração.

Capítulo III - Do Barroco ao século XX: a Missa à prova de “modernizações”?

3.1. O engrandecimento das formas sacras e o dilema litúrgico

O Barroco na Música sacra se desenvolve também muito baseado nestas mesmas concepções, com o engrandecimento do uso de instrumentos nas liturgias mais solenes e a formação de grupos corais mais consistentes.

No Classicismo temos a evidência da obra de W. A. Mozart (1756-1791) e J. Haydn (1732-1809) que compuseram inúmeras obras sacras que ao seu tempo eram cantadas nas missas solenes (PAHLEN, 1991; BUELOW, 2004). Ludwig van Beethoven (1770-1827) também possui destaque na sua composição sacra. Dentro das possibilidades, a música figurativa, tonal, já com um grande desenvolvimento musical e harmônico, em termos de forma, engrandecia a grande termo o seu uso. Entretanto, a partir do fim do classicismo este auge chega a um momento de tensão, quando a Igreja percebe que a arte musical estaria se servindo exageradamente da linguagem sinfônica, operística e teatral, o que fez ainda o papa Bento XIV se pronunciar nestes termos ainda na sua carta encíclica *Annus Qui Hunc*:

E para terminar nosso comentário sobre este tópico, a saber, o abuso de concertos teatrais nas Igrejas (o que é evidente e não requer palavras para prová-lo), basta mencionar que todos aqueles que mencionamos acima, como favoráveis ao canto figurativo e o uso de instrumentos musicais nas igrejas, eles claramente dizem e atestam ter sempre em seus escritos pretendido e desejado excluir essa música e aquele som dos teatros. Canção e som que eles, como os outros, condenam e depreciam. Quando eles professaram ser favoráveis ao canto e ao som, eles sempre entenderam um canto e um som adequado para as igrejas, e o que conduzia o povo à devoção(...) (BENTO XIV, 1749, Parágrafo 6.)

3.2. O Romantismo na música sacra, século XIX e suas implicações.

Com o advento da Revolução Francesa em 1789, suas consequências sociais e de pensamento, muito baseadas no chamado iluminismo Francês e na influência da sociedade maçônica, seu espírito anticlerical propagaram desordens em relação as relações que a sociedade civil e a Igreja católica Romana construíram por séculos. Grandes mudanças ocorreram também no âmbito da música, em particular da música sacra, pois a partir de então teremos um século que desequilibrara a proporção dada a esta em relação à produção de música profana. O século XIX se ressaltava na história da música não mais como um período de grande produção de música sacra, e esta ficaria sendo mais tida como uma espécie de música de auditório, mesmo que seja executada em ambientes ou templos religiosos a partir de então.

Há de se ressaltar aqui dois movimentos que se podem observar na música sacra do período romântico: o primeiro é a consolidação do modelo sinfônico-operístico, a ser de exemplo a “Grande Missa” (*missa solemnis*) de Beethoven, e a ampliação de formas nestas concepções, e o segundo que neste momento histórico surge como uma verdadeira

novidade para a tradição litúrgica católica que é a introdução sutil da linguagem nacionalista e o uso da língua vernácula. Aqui não pretendemos ampliar tais pontos, pois se tornariam de complexidade e dignos de desenvolvimento à parte deste trabalho.

Aqui podem se destacar compositores como Charles Gounod (1818-1893) e Cesar Franck (1822-1890), que dedicaram parte de suas obras à composição sacra sempre imbuída de fortes características operísticas. Observa-se nas composições sacras desse período a presença de linhas melódicas muito desenvolvidas, ornamentadas, a variação dinâmica, a presença de relações enarmônicas e melodias cromáticas.

Há também o aparecimento do que se passou a chamar de cânticos espirituais, que reservados inicialmente para uso em devoções particulares, passaram a ser introduzidos na liturgia, coisa que mais a frente discorreremos.

Pode-se observar muito do que se tinha da música sacra desse período a partir da análise do documento de 1903 *Tra Le Sollicitudini* do papa Pio X (1903-1914), que também discorreremos no próximo tópico.

Entretanto, num século de grandiosas e belas produções musicais parece que a essência da música sacra católica entra numa espécie de crise de identidade, causada por um aumento da complexidade artística em visto da essência e do espírito da liturgia católica. Há aqui um dilema que pedia uma resolução.

3.3. Rupturas e dilemas da música sacra no século XX

A representação do canto litúrgico católico tem no século XX várias facetas. É por muitos considerado um período de ruptura em relação ao século anterior, caracterizando o momento como muito complexo, como ímpar na história da liturgia da Igreja.

No início do século XX, em 1903, por meio do *motu proprio*²¹ *Tra le sollicitudini*, Pio X oficializa normas para a música no uso litúrgico, que na sua época podiam ser consideradas rígidas e minuciosas. As bases do *motu proprio* evidenciavam as metas desenvolvidas pelo movimento da restauração musical católica, o chamado Movimento Cecilianista. O que era proposto por Pio X se estendia aos aspectos

²¹É um dos tipos de documentos papais que trata de determinações legais a respeito de assuntos relacionados a práticas, regulações e determinações eclesiais. Parte da pessoa do Papa e tem grande peso para toda Igreja.

composicionais, interpretativos e até mesmo às relações que as pessoas deveriam guardar com a música para sua execução no interior da igreja. Os motivos pelos quais o Papa São Pio X escreve este documento de caráter doutrinal, que é próprio ao estilo dos *motu proprio*, derivam de uma necessidade da máxima hierarquia da Igreja intervir em relação ao que era feito de música sacra naquele tempo.

Este documento que foi de extrema importância para sua época, e como que base para os dois momentos que mais a frente citaremos (pio XII e Concílio Vaticano II).

O documento começa em linhas gerais lamentando o forte e “funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral” (1903). Após o primeiro momento existe um elogio aos que trabalham com empenho para a dignidade da própria música sacra. Num momento mais a frente, o papa exalta as qualidades do canto gregoriano como canto próprio da Igreja Romana, falando de sua antiguidade e como modelo supremo de toda música sacra. Fala-se após das perfeições da polifonia clássica do renascimento, e de seu uso nas liturgias solenes.

Ao falar do “progresso das artes”, o papa passa a discorrer sobre a questão de que nas composições mais modernas se observe a forma que estas se estruturam e que nelas não tenham “reminiscências de motivos teatrais”. No outro parágrafo se ressalta a importância do respeito ao texto litúrgico, e alguns detalhamentos a respeito sobre ele.

Tratando dos cantores, o papa determina em análise litúrgica que estes estejam em característica coral, e que deve-se evitar os solos. Mais à frente, há a proibição das cantoras, seguindo a mesma ótica de que o canto é uma ação litúrgica, portanto que se une à função ministerial da Igreja, que não é própria às mulheres. Há também neste ponto uma possível análise em relação à forma musical, pois as vozes femininas principalmente o soprano estava àquele contexto muito relacionada a grande importância destas cantoras para a tradição teatral-operística.

Dando continuidade aos artigos normativos do documento, segue-se a questão dos instrumentos musicais e seu uso. Neste ponto se ressalta a função que os instrumentos devem possuir que é o acompanhamento do canto, não se pensando estes instrumentos como principais e também que eles não encubram as vozes. Há a expressa proibição do uso do piano e de instrumentos de percussão na liturgia. Há também a proibição das bandas musicais nos interiores das igrejas e há permissão para instrumentos de sopro, mediante ao jugo do bispo local, e que estas composições para instrumentos de sopro se assemelhem às do órgão.

3.4. Pio XII e a música sacra

Em 1955, o papa Pio XII pronuncia-se, unindo suas falas às dos seus predecessores, com o documento intitulado *Musicae Sacrae Disciplina*. Neste documento houveram algumas atualizações no que se refere a compreensões e diretrizes para este tema.

Pio XII, no segundo ponto do documento lamenta a respeito da falta de senso sacro para a mentalidade de compositores daquele tempo e coloca-se dessa forma:

Na verdade, não ignoramos que nestes últimos anos alguns artistas, com grave ofensa da piedade cristã, ousaram introduzir nas Igrejas obras destituídas de qualquer inspiração religiosa, e em pleno contraste até mesmo com as justas regras da arte. Procuram eles justificar esse deplorável modo de agir com argumentos especiosos, que eles pretendem fazer derivar da natureza e da própria índole da arte. Afinal, dizem eles que a inspiração artística é livre, que não é lícito subordiná-la a leis e normas estranhas à arte, sejam elas morais ou religiosas, porque desse modo se viria a lesar gravemente a dignidade da arte e a criar, com vínculos e ligames, óbices ao livre curso da ação do artista sob a sagrada influência do estro (Pio XII, 1955).

Observa-se neste trecho uma crítica ao movimento moderno na música e coloca-se em destaque a sua inabilidade de servir à liturgia.

Após desenvolver sobre este primeiro tema segue no documento explicações doutrinárias sobre as funções sobre a música sacra e suas finalidades. Pio XII enfatiza a compreensão doutrinária sobre o tema proposto de diversas formas, falando do papel litúrgico da música, o papel extra-litúrgico, papel catequético e de apostolado.

No terceiro ponto há as determinações que dizem respeito propriamente às leis do uso da música. O primeiro ponto a ser tocado é sobre o uso do latim. Com o avanço do uso e popularização dos chamados cânticos espirituais naturalmente escritos em vernáculo e com poesia extra-litúrgica, Pio XII enfatiza que somente a autoridade romana compete à permissão e liberação das línguas vernáculas para a liturgia solene. Desta determinação pode-se depreender que já a essa época o movimento do desprezo do latim já existia, ponto esse a ser abordado com mais detalhe no próximo tópico. Dessa forma o papa incentiva o uso do gregoriano para que se veja a unidade e universalidade da igreja.

Fala-se com importância do órgão, e do uso de outros instrumentos, desde que “nada tenham de profano, de barulhento, de rumoroso, coisas essas destoantes do rito

sagrado e da gravidade do lugar.” (1955). Propõe-se no documento o uso dos instrumentos de arco, mas com moderação e bom uso técnico desses instrumentos.

A seguir determina-se à respeito do uso dos cânticos espirituais. Para a liturgia agora eles são reconhecidos como uma fonte de piedade e de proveito para os fieis, entretanto seu uso fica para as missas não solenes, nas missas solenes seu uso permanece interdito.

Os cânticos espirituais vão ganhar muita importância a partir de então. Estes são compilados no que se chama de hinários tradicionais católicos. Três deles ganharam muito destaque e amplitude: Harpa de Sião organizada como fruto dos extensos trabalhos do padre João Batista Lehmann, da congregação do Verbo Divino; o Hinário Magnificat, organizado pela congregação dos Irmãos Maristas e o Cecília, organizado pelo Frei Pedro Sinzig e Frei Basilio Röwer.

Estes hinários contêm uma disposição interna a guiar o canto sacro pelos períodos litúrgicos (advento, natal, quaresma etc.) e possuíam uma gama de cantos em latim e em vernáculo, polifônicos ou a uma voz de gêneros estéticos que perpassavam o gregoriano, o clássico e o romântico por vezes.

Após comentários a respeito dos países de missão e exceções para o uso da música nestes lugares, o papa Pio XII procede a falar dos cantores, e neste momento é dada a permissão das mulheres para o canto sacro-litúrgico sendo observada a devida discricção.

3.5. Concilio Vaticano II em seus pronunciamentos originais

Um Concílio Ecumênico, no sentido de reunir todos os bispos do mundo, é o grande evento da Igreja católica. Em toda história houve vinte concílios anteriores, sendo o Vaticano II o vigésimo primeiro. O dito objetivo deste concílio foi propor à Igreja uma nova forma de ver a própria Igreja Católica, como uma atualização ou modernização também em suas relações com o mundo. Em outros termos este foi um concílio inovador, pois a prática comum e tradicional dos concílios anteriores era esta: enfrentar um problema de ordem doutrinal causado geralmente por uma heresia ou por um movimento sociológico contrário ao ensinamento da Igreja e a definição de um dogma e a condenação por excomunhão aos que passassem a rejeitá-lo a partir do momento que se definiu. Isto se foi observado na história da Igreja Católica com clareza nos dois concílios anteriores ao Vaticano II. O Concílio Vaticano I (1846 a 1878) que teve como principais disposições

futuras a definição do dogma da infalibilidade papal, a condenação das doutrinas do Naturalismo-Racionalismo, liberalismo, posteriormente o socialismo etc. foi o anterior ao Vaticano II. o Concílio de Trento, falado anteriormente neste trabalho, em ordem cronológica é o anterior ao Concílio Vaticano I.

No que se refere à forma que o Concílio desenvolveu seus longos e extensos documentos, estes, na vertente de modernização Da linguagem usada pela Igreja, demonstraram uma quebra com a tradição da mesma por séculos estabelecida, optou-se por utilizar longas explicações a pequenos e concisos parágrafos. Houve no Concílio um grande documento intitulado de *Sacrossantum Concilium* em que se tratou da liturgia e que para muitos grupos católicos mais tradicionais representou uma proposição de mudanças muito bruscas. Há de se observar que, a partir de então, foi feito um novo missal em 1965, e as resoluções litúrgicas já a essa época se distanciavam do que se tinha há dez anos, anterior a esta data.

Sobre a música litúrgica, que nesse tempo estava passando por um processo de simplificação, com aporte nas determinações de Pio XII, surgem novas colocações. Em 1967, a Igreja Católica publica um documento para falar da música sacra, a Instrução *Musicam Sacram*, sendo esta como resultante do pensamento inovador do Concílio. São destacadas as funções “ministeriais” da música, e se ressalta com demasia a “participação ativa do povo” ou mesmo a expressão “povo” em vários lugares do documento. A partir de então não se conceberia mais a música sacra como fonte de contemplação, mas que a assembleia pudesse participar da realização ativa dessa música.

Entre os anos de 1965 e 1969, é relatada por pessoas mais antigas que de forma geral, grande confusão houve no âmbito católico, eis o que se derivou de um concílio que produziu tantos textos longos e muito bem elaborados em linguagem. Baseando-se inicialmente em falas descritas nas entrevistas no anexo deste trabalho e observando em relatos de pessoas que vivenciaram essa época, deram-se a destruição de igrejas, altares, esvaziamento de seminários e congregações, alterações em estruturas hierárquicas da Igreja, desmonte ou grandes reformulações de pias associações, irmandades de leigos entre outros fatos. Em consequência disso, acompanhou-se o desmonte da música sacra católica, que também passou neste período por abalamento.

3.6. A Reforma Litúrgica de Paulo VI em 1969 e suas consequências

O papa Paulo VI, seguindo ainda o espírito e as novas determinações do Concílio, instituiu, como que em paralelo à ideia do Concílio de Trento, um novo missal e um novo breviário. Este missal de 1969, instituído na Constituição Apostólica *Missale Romanum*, apresentou-se como restaurador de liturgias mais antigas da tradição Romana e como uma purificação de “excessos” pertencentes à antiga liturgia, mas na prática não foi o que se observou. Feito inicialmente em latim, foi logo traduzido para as diversas línguas dos países, coisa nunca observada anteriormente, somente em edições particulares nacionais. A ordem dos textos litúrgicos também se dizia inspirada no espírito de renovação, mas também na prática foram criados muitos textos novos, novas leituras, modificações no calendário litúrgico da Igreja, das leituras das missas e ofícios litúrgicos. Tudo isso em um espaço de tempo menor ou igual a uma década.

A nova liturgia sendo sustentada por ideais de participação ativa dos fieis, a nova forma abordada pelo Concílio de ver as outras religiões, em especial o protestantismo, acabou por retirar os elementos rituais que lembrassem a ideia sacrificial do culto católico, fazendo dessa forma a missa se assemelhasse à Ceia do Senhor, no sentido dos cultos protestantes.

A música litúrgica, que segue primeiramente a função prática de dar suporte ao rito e as leituras, entrou numa situação muito delicada, pois a partir de cada nova mudança na liturgia, uma melodia, ou um texto que eram apropriados à antiga liturgia perdiam sentido prático. O próprio *Liber Usualis*²², considerado o livro oficial de canto gregoriano utilizado na Igreja Católica Apostólica Romana até meados dos anos 60 do século XX, que traz em muitas melodias a data, geralmente o século de sua composição, perdeu o sentido de uso diante da nova liturgia. Este mesmo compêndio de cantos gregorianos de tantos séculos de uso e incorporações chega ao completo esquecimento e desprezo após o período da reforma litúrgica e para a própria prática musical salvo algumas exceções, que se podiam observar em alguns lugares que ainda se usava este livro como guia da música litúrgica por terem se mantido fieis a antiga liturgia, ou tridentina²³.

²² O *Liber Usualis* é um livro de cantos gregorianos de uso comum na tradição católica, compilado pelos monges da Abadia de Solesmes, na França. Atualmente perdeu sua finalidade prática para a chamada liturgia moderna, nova ou ordinária fruto das sucessivas mudanças ritualísticas ocorridas a partir de 1969. Entretanto tem seu uso conservado para as comunidades que seguem a forma antiga da liturgia.

²³ Aqui podem se observar realidades pontuais de poucos bispos, dioceses, comunidades que se manifestaram contrárias às sucessivas mudanças do Vaticano II, aderindo à missa tridentina e ao ensino tradicional da Igreja como norteadores de seus trabalhos. Observou-se principalmente na França e Suíça, com o bispo Dom Marcel Lefebvre, fundador da Fraternidade Sacerdotal São Pio X, e em Campos dos Goytacazes, RJ, com Dom Antonio de Castro Mayer, fundador da antiga União Sacerdotal São João Maria Vianney, atualmente chamada de Administração Apostólica São João Maria Vianney.

Assim observamos que a música sacra na liturgia pós-conciliar teve que ser reformulada em seus textos e espírito, causando grande confusão. Obteve destaque na celebração somente o que podia ser entendido, por isso o completo desuso da língua latina e a rejeição das antigas formas musicais que serviam à ação litúrgica. Esse fato mostra-se nas últimas décadas do século passado com tanta clareza, que para alguns hoje há o completo esquecimento do que seja o canto gregoriano cantado numa missa por exemplo.

A sacralidade tão própria aos templos católicos e às liturgias foram tidas como exageros de um tempo antigo ou de esforços não mais necessários aos atuais tempos. Nesse contexto histórico, a “crise” (2017, p. 41) apontada pelo papa Bento XVI nos mostra que a música religiosa, está exposta a um estado crítico de “uma crise da teologia e da Igreja” (2017, p. 41).

O papa Bento XVI ainda em seu livro *O Espírito da Música* coloca o tempo pós conciliar com esses termos: “Isso não quer dizer que aprovemos o racionalismo banal da era pós –conciliar , que só considera como digno da liturgia aquilo que pode ser abarcado racionalmente por todos, prescrevendo assim a arte, banalizando cada vez mais a palavra” (2017, p.37).

Em relação a esse ponto, vemos que as mudanças nos ritos eucarísticos, mais fortemente com a inserção das diretrizes e da nova liturgia do Vaticano II, se desdobram também na forma de como é vista e praticada a música sacra. Nessa perspectiva passou a se atribuir a música como uma expressão e extensão do canto comunitário a partir da ideia da inculturação litúrgica, com o pressuposto de animar o público (assembleia), como sendo uma apresentação de auditório (presbitério e altar) esquecendo da importância que antecede o próprio rito da missa e suas orações e a música sacra (formas e usos), esta passando a ser considerada uma atividade em que todos os participantes da assembleia também possam participar na forma como lhes convém. Aqui relembramos as semelhanças com a questão do desenvolvimento do culto protestante abordado no capítulo anterior.

3.7. A Missa pós Concílio Vaticano II: música sacra e música profana

A Música sacra católica passa por um grande abalo se considerada a forma como se desenvolveu após o concílio Vaticano II, principalmente após a implantação da nova liturgia. Há no intuito de fazer a liturgia em tudo participativa, a questão da redução das formas clássicas de música sacra ao que a cultura simplesmente coloca, fazendo assim

com que as antigas concepções perdessem o sentido. Além da música sagrada, separada, o novo conceito pedia uma música que se aproximasse da cultura comum, profana. Rejeitada a forma teatral, sinfônica, operística, que em sua característica original é profana, agora surge a colocação da inculturação e da entrada da cultura pop dentro da liturgia.

Observa-se nos dois exemplos a seguir, primeiro um cântico espiritual da Harpa de Sião e uma canção da irmã Míria T. Kolling que em sua indicação de andamento sugere o ritmo marcha-rancho.

Exemplo 1:

Jesus é minha vida
 Meu bem e meu amor!
 Amparo meu na lida
 Meu Deus e meu Senhor
 Que toda a criatura
 Venha hoje com voz pura
 Cantar em seu louvor
 Jesus é meu amor!
 Cantar em seu louvor
 Jesus é meu amor!

O trono seu divino
 Deixou o criador
 Jesus se fez menino
 Jesus é meu amor!
 Nascendo em pobreza
 De celeste riqueza
 Me deu feliz penhor
 Jesus é meu amor!
 Me deu feliz penhor
 Jesus é meu amor!

Exemplo 2:

Sinto a vida renascer quando estou com meus amigos: Um desejo de cantar, de cantar com alegria, E vontade de viver, pois amando a vida é bela. O amor perfuma a vida e traz o céu dentro do coração.

Refrão: Tudo é paz, tudo alegria Nos corações onde existe o amor. Por isso amo os meus amigos, Neles Te vejo, ó meu Senhor.

Tanto forma musical quanto texto são de características muito distintas como em espírito, tais composições revelam como se antes se observava um cuidado para se preservar o espírito de contemplação, mesmo entre os cânticos espirituais. Depois esse uso de música se voltou a um espírito antropocêntrico e voltado ao jeito e culturas regionais.

3.8. A influência da Teologia da Libertação na degradação litúrgico-musical

A presença do movimento da Teologia da Libertação após o Concílio Vaticano II foi em especial muito presente no Brasil e até hoje se pode perceber sua influência. A dita TL, encabeçada pelos freis Leonardo Boff e frei Betto propuseram uma visão da teologia e da doutrina católica com base na visão marxista retirando a todo custo a mensagem sobrenatural da mesma teologia e doutrina. As exortações contrárias ao marxismo incrustrado na Igreja já se encontram em Leão XIII na Encíclica *Rerum Novarum* de 1891 (republicada em 2014) e em opiniões corroboradas por Bento XVI nas Encíclicas *Deus Caritas Est* (2007) e *Spe Salvi* (2007). Vê-se que esse movimento sempre esteve relacionando a Igreja Católica como uma propulsora para uma revolução de caráter socialista e de esquerda. Portanto, não mais uma Igreja transcendental, mas simplesmente humana, revolucionária, partidária e materialista.

Na liturgia e na música deixaram formas para dessacralizar os princípios estabelecidos pelos que eles consideravam como uma Igreja Católica que favorecia os poderosos em detrimento do “operariado”. Como se pode observar nestes dois exemplos de canções:

1. As mesmas mãos que plantaram a semente aqui estão.
O mesmo pão que a mulher preparou aqui está.
O vinho novo que a uva sangrou jorrará
no nosso altar!

A liberdade haverá,
a igualdade haverá,
e nesta festa onde a gente é irmão,
o Deus da vida se faz comunhão! (Bis)

2. Na flor do altar brilha o sonho da paz mundial.
A luz acesa é fé que palpita hoje em nós.
Do livro aberto o amor se derrama total
no nosso altar!

3. Benditos sejam os frutos da terra de Deus,
benditos sejam o trabalho e a nossa união.
Bendito seja Jesus, que conosco estará
além do altar!

Com mais ênfase se percebe a influência da teologia da libertação nesta outra canção:

Seu nome é Jesus Cristo e passa fome
E grita pela boca dos famintos
E a gente quando vê passa adiante
Às vezes pra chegar depressa a igreja

Seu nome é Jesus Cristo e está sem casa
 E dorme pelas beiras das calçadas
 E a gente quando vê aperta o passo
 E diz que ele dormiu embriagado

Entre nós está e não O conhecemos
 Entre nós está e nós O desprezamos

Seu nome é Jesus Cristo e é analfabeto
 E vive mendigando um subemprego
 E a gente quando vê, diz: "é um à toa
 Melhor que trabalhasse e não pedisse"

Seu nome é Jesus Cristo e está banido
 Das rodas sociais e das igrejas
 Porque d'Ele fizeram um Rei potente
 Enquanto Ele vive como um pobre

3.9. A disfunção estética do Movimento Carismático

Outro movimento muito influente na realidade da Igreja Católica após o Concílio, principalmente durante o pontificado do papa São João Paulo II e que tem muita influência ainda hoje é a Renovação Carismática Católica (RCC). Este movimento surgiu em 1970 nos EUA, e se aproxima muito das doutrinas das igrejas neo-pentecostais, conservando os dogmas católicos, entretanto com formulações semelhantes às usadas nas igrejas protestantes.

Dessa forma, há nos que seguem as chamadas comunidades carismáticas, em evidência atualmente as comunidades de vida e aliança e comunidades congêneres, um forte afastamento do que tradicionalmente a Igreja Católica concebeu na liturgia e na estética e gêneros musicais litúrgicos.

Aqui se trata de criar hibridizações entre a música gospel particularmente de origem americana, em seu estilo, configurações melódicas, rítmicas etc., com um conteúdo que se assemelha à liturgia, mas a disfunção estética presente nas músicas de origem carismática as colocam totalmente incompatíveis com o modo tradicional tanto de se fazer a música como de se compreender.

Há também na identidade do movimento carismático doutrinas estranhas às ensinadas pela Igreja e isso reflete no modo como são colocadas as letras de suas músicas. Busca-se muito nas comunidades carismáticas o que é chamado de “experiência pessoal

com Deus”, para que se viva um “novo Pentecostes²⁴” na vida do fiel, do grupo de oração etc.

Fernando Lacerda Simões Duarte comenta sobre este fenômeno dessa forma:

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

Mais uma vez colocaremos dois exemplos para demonstrar esse contato direto com poderes sobrenaturais no uso comum nas letras.

Exemplo 1:

Sopra Espírito de Deus
Sobre o clamor da igreja
Libera Tua unção de milagres sobre nós
Queremos ver sinais
Da manifestação do Teu poder
Pois quem crê verá
A glória do Senhor acontecer

Poderoso Deus e Rei
Libera Tua unção de cura
Neste lugar
Poderoso Deus e Rei
Libera Tua unção de cura
Neste lugar(Tony Alysson, canção Poderoso Deus)

Exemplo 2:

Quero entrar, no santo lugar, no santo dos santos
No meio do teu fogo eu quero estar
Eu vou deixar a minha oferta

²⁴ Expressão própria à compreensão base da Renovação Carismática que designa um anseio, ora individual, ora coletivo como se evidenciam nos chamados grupos de oração, para um recebimento de “experiências pessoais com Deus”, que se revelam em momentos onde supostamente o Espírito Santo daria as pessoas espécies de arroubos ou transportes místicos nos chamados “batismo no Espírito” ou “repouso no Espírito”. Isto contraria claramente as concepções e doutrinas tradicionais de ascética e mística compreendidas pela Igreja e faz aproximar tais vivências à prática comum das igrejas pentecostais.

Vou sacrificar, vou deixar morrer
Meu eu, sou eu, quem você quer!!

Constrangi meu coração, ao ver tua beleza, me rasguei
E ao ver o teu olhar percebi que me ama!!
Constrangi meu coração, ao ver tua beleza, me rasguei
E ao ver o teu olhar percebi que me ama!!

Vou ficar aqui
Vou ficar aqui
Escondido aqui
Protegido aqui

Meu desejo é, meu desejo é adentrar no lugar onde eu sei que o
Senhor está!!!(Comunidade Colo de Deus, canção Meu Desejo)

Dessa forma a RCC, coroa, por assim dizer, o relativismo do entendimento e práticas no que se diz respeito à liturgia e a música sacra litúrgica e religiosa católica. Entre os meios carismáticos, inexistente a observação dos pensamentos concernentes à tradição da música sacra, litúrgica e religiosa, pois estas são completamente cedidas a um estilo, formas que se assemelham muito aos gêneros pop, esvaziadas de qualquer sentido mais tradicional que se deve observar na música católica. As aplicações e observações desse movimento e suas implicações observáveis serão vistas melhor no próximo capítulo.

Capítulo IV - A música sacra na realidade local: sobre as impressões gerais na prática corrente.

Após todo o decorrer da linha histórica proposta para a compreensão do desenvolvimento da música sacra católica em geral, chego propriamente ao que pretendo obter neste trabalho: a observação dos parâmetros de qualidade da música sacra com base nas suas filosofias e história, como foi abordada até o momento, e ao juízo e reflexão sobre o que se percebe no fazer atual na Igreja Católica de Maceió com base nesses parâmetros. A primeira questão até o momento estava sendo colocada como norteadora deste trabalho. Utilizarei, por meio de aplicações das reflexões dadas anteriormente a respeito da “qualidade”, as impressões percebidas na prática da música sacra católica ao longo do tempo o que acontece na nossa realidade e localidade.

Há que se levantarem ainda alguns questionamentos. Percebi uma grande inclinação a um movimento de ruptura com a tradição do fazer musical sacro. Certamente, isso é evidente, dadas às observações das vivências relatadas pelos entrevistados quando

perguntados sobre estes tópicos concernentes à qualidade (parâmetros) e ao espírito das quais são feitas a música sacra-litúrgica em nossa realidade local.

Aliado ao desmonte que muitas vezes é sustentado pela negligência e a falta de promoção da música sacra até pelas autoridades e pela hierarquia da igreja católica local e atual, está o desprezo por toda a historiografia aqui narrada à exaustão, de modo que pudesse me exprimir melhor sobre o que acontece em Maceió. A partir desse desprezo, juntam-se falas de todos os níveis, desde pronunciamento de particulares até confusos documentos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) que colocam como prioridades para os temas importantes para a discussão assuntos diversos, que acabam não tratando com a devida reverência e frequência que a música sacra precisa de elevar o espírito do fiel, haja vista seu fazer constante e necessário, do fazer artístico-musical e da declarada missão da Igreja em catequizar os católicos em suas doutrinas espirituais e morais.

Percebe-se um grande e muito importante problema, que não se encaixa em nenhuma das problemáticas deste trabalho, mas que aqui possui relevante proporção de importância para as causas desse desmonte prático: a grande ignorância do estudo de música, ou musicalização, no meio social local. Este fator, com muita tristeza, se aplica a um desinteresse por parte da hierarquia e autoridades católicas e também dos leigos, dirigentes, coordenadores paroquiais de música que contribuem para a não propagação e desenvolvimento da música sacra autêntica em nossa realidade. É de notar que isso não se dá apenas no ambiente religioso, mas aquilo que denomino de “tradição às avessas”, ou seja, não existe a boa tradição familiar da prática e muito menos do estudo da música. Se fosse adentrar nesse ambiente, teria material para desenvolver em outro trabalho acadêmico. Chamo apenas a atenção para o fato de que as famílias não desenvolvem a prática musical para dizer que delas é que são oriundos prelados, coordenadores paroquiais e autoridades católicas. Ou seja, o que não tem no início não se apresenta no meio, ou fim, quase sempre!

Perguntados sobre essa realidade da péssima formação musical que existe em nossa cidade e sociedade, todos os quatro entrevistados, com várias colocações, ou seja, falas sobre o mesmo questionamento, corroboram com esta proposição de que a questão da musicalização no meio católico está muito aquém de como devia se colocar. Entre os problemas *extra Ecclesia* (fora da Igreja), esse sem dúvida se coloca como o mais importante e talvez o mais grave! Ele se revela pelo desinteresse por parte das autoridades e leigos como dito anteriormente pela não valorização da música sacra tradicional, nem

ao músico dirigente, na pessoa do organista ou regente de forma também profissional, por assim dizer, como bem observou o reverendo Padre Érico Falcão ao responder tal questionamento.

Pode-se localizar este fator da escassa formação musical praticamente em todo o território das paróquias católicas de Maceió, em especial nas paróquias de região alta da cidade, salvo exceções de particulares, ou a presença de grupos e regentes mais antigos ou pessoas mais novas que se formaram com base na prática mais tradicional. Esta prática se observa ainda nas igrejas ligadas à paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres (Igreja Catedral) onde se encontram as ínclitas igrejas antigas do Centro que ainda conservam, por parte de poucos grupos, em especial as igrejas de São Benedito que ainda possui um coro centenário e a igreja de Nossa Senhora do Livramento, uma herança sacra mais tradicional. Observa-se também na paróquia Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim, no bairro do Poço, e na igreja de Nossa Senhora da Assunção, a qual faz parte do território canônico do Bonfim algum interesse pela música católica tradicional, portanto herança de antigas gerações.

Entre os fatores *intra Ecclesia* (internos à Igreja), destacaremos aqui também quatro movimentos que serão abordados a partir das impressões e observações feitas pelas práticas locais. São as implicações observadas pela “crise litúrgica geral” observada pela própria aplicação do rito da missa de Paulo VI, a questão da inculturação e a adoção de pensamentos contrários ao que se tem de entendimento tradicional e as reminiscências da Teologia da Libertação e do movimento carismático.

Em relação ao advento das mudanças litúrgicas que foram dispostas a partir da formulação do novo Missal Romano em 1965 e com mais propriedade a partir de 1969, ou seja, há 51 anos atrás, é importante observar como um movimento de adaptação à nova liturgia. Como dito anteriormente, grande confusão se colocou na Igreja, e existiram aqueles que com atos de resistência se mostraram ligados às antigas formas litúrgicas e com costumes antigos, de raízes mais veneráveis e menos sujeitas a sucessivas mudanças, quase que seguindo modismos. Como dito anteriormente, torna-se inegável o fato da nova liturgia ter sido fruto de um pensamento de renovação da Igreja que acabou, por assim dizer, desestabilizando profundamente o antigo esquema e a lógica da liturgia, dando-se num período temporal muito curto em relação ao desenvolvimento lento e gradual que se observou na dita atualmente Forma Extraordinária do Rito Romano (Missa Tridentina).

O caso da adaptação da música na liturgia teve grande importância em nossa região, como o Professor Tarciso Ciríaco relata em entrevista ao se referir às igrejas do

Centro de Maceió. Segundo seus relatos, existiam três grupos corais que se destacavam mesmo entre as mudanças litúrgicas que estavam ocorrendo a passos muito largos em todo âmbito católico. Ele relata a disposição de dois coros, um pertencente à Igreja de Nossa Senhora do Livramento, hoje extinto, e o da Igreja de São Benedito, que mesmo aos seus 108 anos ainda sustenta um grande marco da forma de coro católico tradicional e que mais se assemelha às disposições queridas pela igreja e pela arte musical sacra, com suas devidas colocações, limitações, e observações. O terceiro grupo citado é o coro da Igreja de Nossa Senhora das Graças, na Levada, que, ao que se parece, se encontra extinto há algum tempo.

A questão da inculturação litúrgica, o segundo ponto abordado neste capítulo se colocaria como um solucionador de problemas de ordem prática, pois, segundo a lógica da inculturação litúrgica, presente também nos ideais pós-Vaticano II, a música sacra podia derivar da prática corrente musical ou de formas pertencente a um “patrimônio cultural comum”. Entretanto no mundo pós-moderno, e com uma forte cultura virtual, até esses referenciais que podiam ser observados no folclore ou na música popular de uma geração passada estão perdendo o sentido, pois cada vez mais os referenciais comuns se distanciam dessas formulações folclóricas tradicionais, principalmente entre as gerações mais novas. Resta para a música sacra o vazio, segundo a lógica da inculturação. Como também comentado anteriormente, segundo esse pensamento, seria possível a comutação da cultura popular a serviço da música litúrgica o que, em compreensão e na prática, não tem muita aplicabilidade.

A inculturação litúrgica, como dito antes, por ter sido um movimento que surge com os ideais do pós-Concílio traz uma gama de reflexões que em parte se baseiam em temas verdadeiros, mas que na prática se torna extremamente complicado para sua realização, pois o pensamento em si tende à dessacralização da música e a perda de sentido.

Na prática em nossa cidade se observa de forma espaçada e sazonal o surgimento de grupos mais próximos à tradição da Igreja. Mas destacam-se alguns grupos e momentos do ano. No que se pode observar de atuação de grupos que se baseiam de forma clara com o pensamento da inculturação ressaltamos a atuação nas paróquias de São José do Trapiche, bairro ao sul de Maceió, o grupo de jovens ligados à Pastoral da Juventude e na paróquia Virgem dos Pobres, no bairro do Vergel do Lago, a presença de grupos com essa vertente, tal como o grupo “Homens do terço” que até pouco tempo utilizava-se de uma

linguagem musical claramente profana, com instrumentos de percussão, repertório e ritmos que se observam na música popular.

O terceiro ponto comentado relaciona-se aos frutos da Teologia da Libertação, que visa uma inversão da religião católica ao tirar a realidade transcendental como objeto principal da religião. Na observação das missas, há de se perceber as reminiscências dessa teologia condenada pela Igreja Católica ainda nos anos 1980 pelo cardeal Joseph Ratzinger, hoje Papa Emérito Bento XVI, nas ações de alguns sacerdotes católicos em nossa cidade, propondo pensamentos e formas litúrgicas decadentes. Na prática, sucedeu-se a um movimento de extrema simplificação litúrgica, pois segundo a lógica da TL, tudo o que se tem de solene e sacro derivaria de uma cultura de ordem opressora de minorias, romanista, europeia. Portanto, a simplificação desejada e forçada recai também na música de fácil apelo popular, não mais para os ajustes e novas disposições pós-Concílio Vaticano II, mas sim para a proposição de um sistema religioso que se oporia a uma religião que seria uma espécie de alienadora da sociedade, para que os poderosos pudessem manter o controle social e econômico. “Esquece-se” o transcendentalismo em benefício do “materialismo religioso”, como penso.

Entretanto os males da Teologia da Libertação com o tempo estão se esvaindo. Percebe-se atualmente nas gerações dos novos sacerdotes que essa vertente teológica, que hoje, dada à autoridade do Papa, é considerada como heresia (portanto uma doutrina contrária ao ensinamento da Igreja Católica). Desse modo, está perdendo influência, mas que ainda é muito presente e relevante na forma de muitos bispos da CNBB agirem, inclusive de padres mais antigos da nossa cidade. Em suma, trata-se da dessacralização do sagrado e nesse contexto, a música entra como um dos objetos desse impulso dessacralizador.

Segundo a lógica da Teologia da Libertação, tudo o que em música se referisse às antigas estéticas e tradições composicionais sacras deviam ser banidas, pois da mesma forma, seriam um impedimento para a revolução social de caráter socialista. Portanto, os motetes em latim, a polifonia sacra e o órgão seriam considerados como impróprios, pelas razões supracitadas. Assim, restam nos chamados grupos de canto, sem que os participantes muitas vezes saibam da influência da TL, instrumentos como tambores, atabaques, violão, guitarras, teclado com som de piano e outros instrumentos de percussão totalmente adversos à história da música eclesial católica.

A forma da TL influenciar a liturgia e a música litúrgica se confunde muito com o movimento da inculturação, e de forma prática ela é observada em uma parcela não tão

expressiva das igrejas da cidade, mas, sendo uma teologia mais ligada à forma de pensamento dos clérigos mais antigos, a presença destes se depreende a forma como se exercem a influência sobre os grupos de música. A influência desses padres e bispos pode ser observada de forma sazonal, como em datas que remontam a alguma ação política ou mesmo inter-religiosa de forma a combater o “preconceito religioso”, que na prática se revelaria no catolicismo tradicional. Pode-se observar tal movimento nas chamadas missas-afro e missas em ocasião de uma data que significa a presença de algum santo católico, mas que se remete a algum orixá das religiões de matriz africana, como é o caso do dia 8 de dezembro, que se celebra a Imaculada Conceição, mas que para os que seguem as religiões de matriz africana se representa em Iemanjá. Enxergam certos religiosos ligados ainda à TL que existem proximidades entre os santos católicos e algumas entidades das religiões de culturas africanas. Nesse combinado, querem imputar uma aproximação entre religiões em desmerecimento da própria tradição da Igreja Católica no que tange mesmo à música litúrgica e sua doutrina sobre o rito litúrgico. Frisamos que, no fato musical, a inculturação tem sido extremamente danosa à música litúrgica católica, como claramente se observam nessas ocasiões de “missas inculturadas”.

Chega-se ao quarto ponto de observação e o que mais se mostra evidente na atualidade entre o movimento de ruptura, que é a presença do movimento carismático e suas implicações práticas.

Referindo-se ao movimento carismático, o professor e regente Benedito Fonseca, ilustre musicista e grande divulgador do canto coral sacro em nossa cidade, coloca o movimento nesses termos: “uma partida dentro da Igreja”. Ele, com sua vasta e longa experiência e firmeza de convicções, bem se refere ao carismatismo e suas consequências. O Rev. Padre Érico em outro momento fala em termos parecidos, dizendo que o movimento carismático gera frutos musicais inaptos à liturgia porque são desligados da grande tradição composicional da música litúrgica.

Para a devida aplicação nas igrejas de Maceió, podemos observar as influências e mesmo presença dos movimentos e grupos ligados à RCC – Renovação Carismática Católica – de forma muito importante em praticamente todo o território das paróquias, em especial as igrejas da parte alta da cidade, que naturalmente são de fundações mais novas e que não tiveram contato com práticas mais antigas. As grandes influenciadoras se evidenciam nas chamadas comunidades de vida e de aliança, que estão presentes em pelo menos três lugares na cidade: na paróquia do Divino Espírito Santo, na Jatiúca; na

paróquia Nossa Senhora de Lourdes, no Jardim Petrópolis e na paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no Vergel do Lago. Nestas paróquias se observa a atuação litúrgica dessas comunidades carismáticas que se evidenciam nos seus ministérios de música.

Na prática, a dominância dos denominados “ministérios de música” trazem à realidade prática na grande maioria das paróquias de nossa cidade um reducionismo artístico, legal e doutrinal que se coloca em evidência. Geralmente, os ditos ministérios trazem na sua formação instrumentos completamente desligados da tradição musical sacra católica (ressalto esse fato novamente). Evidenciam-se na presença massiva do violão, tocado em estilo popular e de um ou dois cantores. Em formações maiores se colocam outros instrumentos que, segundo as tradições e os documentos da Igreja que, em sua constante maioria no século passado sempre repetiam ou reformulavam as observações do documento *Tra le Sollicitudini* (considero aqui em conformidade a todo pensamento musical nos documentos dos papas no século passado até as diretrizes do Concílio Vaticano II a Bento XVI), falado aqui anteriormente, foram proibidos a um tempo ou mesmo desaconselhados. Tais como o piano, tocado de uma forma a se assemelhar às práticas de piano popular e de igrejas evangélico-protestantes ou neopentecostais, o baixo e guitarra elétricos, o cajon e bateria como instrumentos de percussão.

Nesses grupos presentes em praticamente todo território canônico da cidade, ou seja, as paróquias, observa-se uma forte tendência a uma “gospelização”²⁵ da música católica, e a inabilidade desse estilo em conviver entre as formas possíveis para a tradição musical católica. Essa grande influência também se dá por meio da grande difusão nos meios de comunicação e canais católicos, como a Canção Nova, que é em origem uma comunidade de Vida e Aliança e que conserva e propaga a forma carismática na liturgia.

O professor Luciano Peixoto, atualmente regente de dois coros de vertente tradicional na capela de São Vicente de Paulo do Hospital Santa Casa de Misericórdia de Maceió, no Centro, ao se referir aos diversos grupos musicais na nossa cidade ressalta seu posicionamento. Ele se refere à ignorância que há entre esses grupos no desconhecimento de repertórios mais adequados à gravidade e à importância da ação litúrgica, dizendo que ao invés desse conhecimento preferem simplesmente transportar músicas de “encontros de louvor” para a Missa. Ao observar essa realidade, coloca-se uma clara crítica aos que decidem permanecer nessas práticas.

²⁵ Expressão aqui usada para designar uma proximidade estética musical com as práticas feitas em igrejas protestantes pentecostais.

Entre os desafios de ordem prática na cidade de Maceió e nas suas igrejas católicas colocam-se todos os entrevistados em uma unanimidade de percepção no que se refere à ignorância das leis da música. Isso se revela no massivo desinteresse pelo estudo de música de forma pura, entre leitura do texto musical (partitura, seja moderna ou antiga, notação quadrada), sem a qual se torna impossível a aplicação mínima de todo um repertório tradicional, conhecimento de mínima técnica vocal ou mesmo extensão vocal e suas aplicabilidades, falta de conhecimento da harmonia e seus desdobramentos e a historicidade das formas musicais em geral, não somente sacras. Quando Luciano Peixoto se refere ao desconhecimento por parte de muitos grupos sobre composições ou repertório sacro tradicional, pode se aplicar a essa dupla lógica vista no afastamento das intenções litúrgicas tradicionais observadas anteriormente neste trabalho, como também o massivo desconhecimento da linguagem musical e suas propriedades.

Percebemos também a desconfiguração dos elementos que servem à música sacra em grande parte dos templos, principalmente os mais novos. Os elementos podem ser destacados em três: a inexistência do coro (na edificação da igreja é um mezanino que fica logo no início da igreja e numa determinada e considerada altura) e uma estrutura que favoreça a reverberação, ou uma boa acústica; a inexistência do órgão, harmônio ou órgão eletrônico e, em contrapartida, a presença de exagerados sistemas de som.

Com exceção das igrejas do Centro de Maceió e outras igrejas mais antigas, os projetos das novas igrejas desconsideraram a função do coro (predial), trazendo uma grande perda para a disposição de um lugar que os grupos corais assumem dentro da Missa, aliando-se à pouca reverberação, o que exige sistemas de microfonação que muitas vezes não são dispostos com qualidade. Sobre o órgão, instrumento sacro por excelência, não se tem em toda cidade, nem mesmo na Igreja Catedral (há relatos que até meados dos anos 1960 existia um exemplar). Quanto aos harmônios, instrumentos que foram historicamente construídos em linha comercial até os anos 1980, nas igrejas do Centro todas as possuíam, entretanto, com o tempo e aliado aos desmontes da música sacra, com exceção da Capela São Vicente de Paulo no Hospital Santa Casa, que foi restaurado recentemente e hoje é usado uma vez por mês em média, nessas igrejas do Centro (Catedral, Nossa Senhora do Livramento, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Bom Jesus dos Martírios e capelas) todos foram descartados ou inutilizados. Realidade semelhante em outras igrejas é observável. O harmônio tem um som equiparável o órgão no registro pleno e também em outros registros, embora de som menos possante e mais “discreto”. O interesse pela aquisição de órgãos eletrônicos

também não se mostra visível, mostrando mais uma vez o desinteresse pelo instrumento tão caro à liturgia católica. Esse instrumento acaba sendo trocado pelo uso do teclado, que pode ser usado com algum timbre de órgão e na maioria das vezes não se observa esse uso, mas sim de outros timbres. Pior, o uso nesses teclados de ritmos pré-configurados eletronicamente. Desse modo, muitas vezes se dança na celebração da Santa Missa que é, em primeira análise a celebração do sacrifício de Jesus. Ritmos como samba, baião, valsa, catira, xaxado, baladas e até boleros são mais comuns do que se imagina, disfarçados em letras muitas vezes pobres de conteúdo e revestidas de melodias sem a devida gravidade. Ou seja, o que menos consegue o fiel é a ascese espiritual (*sobria ebrietas*) através da música, pois o secularismo, a vida do mundo circundante está presente nesse conjunto de disparates musicais. Além disso, observam-se investimentos de forma desproporcional aos sistemas de som e instrumentos musicais inadequados.

Entre todos os pontos observados, posso aqui depreender com muita clareza a partir dessas observações no cenário local o quanto a prática e o fomento do ensino à música sacra-litúrgica é pífia em nossa cidade. Por outro lado, vemos esforços que por vezes se tornam muito frutuoso entre os musicistas católicos que pretendem fazer a música de forma mais coerente com o pensamento, doutrina e o ensino da Igreja, apesar dos fatores práticos muitas vezes não proporcionarem as boas condições, mas que causam sempre uma boa impressão aos que assistem uma liturgia com uma boa prática musical.

Por tudo o que discuti, principalmente com base em Bento XVI em o *Espírito da Música* e o seu apego à tradição da música sacra que leve à elevação do espírito junto com a oração, sob o som dos hinos e similares, concluo que muitos dos estudos e apelos feitos umas poucas décadas pós-Concílio Vaticano II para a volta às origens, muito pouco se tem feito para tal retorno. Isso se observa também em Maceió, haja vista que os movimentos, como os já citados neste capítulo, uns, mesmo perdendo a força e outros em pleno vigor, como o carismatismo, possuem apelo pela singeleza da melodia, da harmonia e das letras. Isso se traduz no secularismo, ou o mundo circundante, inserido no contexto religioso, o que é um mal à tradição musical da Igreja Católica.

O estudo da música enquanto teoria e prática, além do estudo da história da Música, principalmente aquela dos tesouros imateriais da Igreja Católica que tem nas obras de Santa Hildegard von Bingen (1098-1179), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Claudio Monteverdi (1567-1643) e assim os dos séculos afora exemplos de qualidade musical própria à ascese espiritual, só trariam um benefício não apenas à liturgia e aos fiéis, mas à própria história da Música.

É de se lamentar que as escolas de música, muito caras ao dinamismo da Igreja Católica tenham desaparecido. Maceió não possuía dessas escolas, mas sabemos que os seminaristas estudam rudimento de música que os auxiliaria não apenas na execução dos cantos gregorianos e de outras naturezas, mas até mesmo no aporte cultural que o padre, já ordenado, deve possuir. Talvez um retorno à tradição no sentido de fomentar um estudo musical mais aprofundado no Seminário Nossa Senhora da Assunção de Maceió possa vir como contribuição, para que, a médio prazo, possam ser formados sacerdotes com maior conhecimento musical, técnica e historicamente. Isto facilitaria enormemente a difusão dos tesouros musicais da Igreja e na formação de grupos vocais mais aprimorados quanto à técnica vocal e conhecimento teórico e histórico da música.

Maceió foi um celeiro de padres-músicos e saliento a importância de um deles, o falecido D. Fernando Iório (1929-2010), compositor sacro que deixou obras que se encaixam dentro da tradição musical da Igreja, com letras e música que levam à ascese espiritual, uma das suas funções na Santa Missa. Um leigo que muito contribui para a música litúrgica em Maceió foi o Professor Ernani Otacílio Méro (1925-1996), com cantos avulsos e até uma Missa, a *Missa Mater Ecclesiae*, composta em 1991. Publicou-a no seu Caderno de Música Sacra (1993). Vê-se, por isso, que a Igreja provinha seus membros, consagrados e leigos, de um amplo conhecimento musical.

Não posso me esquivar de, em breves palavras, citar o papel desempenhado pela professora, pedagoga e musicista Venúzia de Barros Melo (1927-1017) que desempenhou não apenas em Maceió, mas em toda a Alagoas, um papel relevante no tocante ao ensino da música enquanto fundadora e professora do Conservatório Brasileiro de Música – Seção de Alagoas. Professora Venúzia, além de ter formado algumas gerações de bons músicos, ainda levou para Rio Largo e Penedo duas sucursais do Conservatório. Foi pianista e também compositora.

Cito-a, entre outras coisas, para observar que o ensino da música em nosso Estado está restrito oficialmente ao Curso de Música da Universidade Federal de Alagoas, o que já me contenta, e a algumas escolas de música particulares. Mas, por que não existe mais um conservatório que seria uma instituição a dar suporte aos cursos de licenciatura e canto/instrumento da Universidade, preparando alunos que chegasse ao nível superior mais qualificados em termos de conhecimentos teóricos, execução de instrumentos, na prática do canto e o mais importante, o conhecimento da História da Música?

Mais músicos formados, mais propagadores do conhecimento musical se espalhariam no nosso estado, favorecendo, quem sabe, ao ensino musical em paróquias,

não apenas com função sócio-educativa, mas uns, especificamente, também no ensino da história da música, visando a música sacra na prática da música litúrgica.

Maceió, como muitas outras cidades brasileiras tradicionais, perdeu muito do ímpeto ou impulso fomentador das práticas musicais que vinham de longa tradição. Acredito que isso possa se reverter se egressos católicos do Curso de Música da Universidade, como disse, o único curso oficial do ensino da música no estado, aliados ao trabalho comunitário e até mesmo ao desempenho remunerado da função de professor, venham a ingressar nas paróquias com a finalidade de, nelas, desenvolverem um trabalho profícuo de prática de música litúrgica com base no ensino-aprendizagem da teoria e da História da Música, principalmente a História da Música Sacra da Igreja Católica, riquíssima de tradição por quase mil e quinhentos anos, como assim a conhecemos.

CONCLUSÃO

Observando todo o percurso histórico proposto podemos chegar aqui a algumas conclusões. Ao lembrar os conceitos de forma e uso, chegamos ao que são os definidos padrões de qualidade da música sacra: uma forma adequada ao espírito de piedade, e o uso restrito, separado para o culto divino. Ou seja, uma música feita para a piedade e ao sentimento religioso.

Após uma revisão bibliográfica de ordem filosófica aplicada aos conceitos musicais, entramos propriamente no desenvolvimento na história da música sacra em suas particularidades temporais e estéticas. A observação que permaneceu foi que a necessidade do uso da arte musical seja capaz de causar um engrandecimento em beleza para as funções na missa. Observamos também no decorrer deste tópico que nesse fazer musical existem limites estéticos que devem ser observados, sempre visando o senso do sacro e profano. Limites e orientações essas muitas vezes ensinadas pelos documentos pontifícios ao longo dos séculos.

Passando finalmente à realidade regional, a partir das observações aqui feitas podemos constatar como o estudo de Música na realidade da Igreja Católica de Maceió é urgente, pois somente o encarando com a devida disciplina e gravidade, serão observadas melhoras no fazer e no pensar musical sacro na nossa região, e que este fazer não pode permanecer como uma simples herança cultural de grupos corais mais antigos. Esta arte musical deve voltar a ser estudada e praticada para, então, se capaz de influir nos caminhos da música sacra católica, para que esta leve à piedade e elevação, como é a sua função no rito da Santa Missa. A educação é sobremaneira o caminho mais correto para o retorno às tradições daquilo que considero o tesouro imaterial musical da Igreja Católica.

De posse do material constante neste trabalho pretendo continuar essa pesquisa em grau mais aprofundado em nível de pós-graduação, o que me leva rever os conceitos

da música sacra católica desde aquela de séculos atrás passando pela realidade dos dias atuais. Além disso, ampliar o espectro de autores voltados para o tema.

REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Trad. Patrício de Azcárate. Buenos Aires. Editorial Losada, 2004.

AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus*. Petrópolis: Vozes, 2012.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALALEONA, Domingos. *História da Música: desde a antiguidade até nossos dias*. 12. ed. São Paulo: Ricordi, 1978. 163 p.

ARISTÓTELES. *De Anima (Sobre a Alma)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010

BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. ABC das Alagoas: dicionário bibliográfico, histórico e geográfico de Alagoas. Tomo II. Brasília: Gráfica do Senado Federal, 2005.
BUELOW, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Trad. Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University, 1993.

DESCARTES, René. *Compendio de música*. Trad. Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madrid: Tecnos, 2001.

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2012.

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

DUARTE JR., João-Francisco. *O que é Beleza*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2004.

HANSLICK, Eduard. *The Beautiful in Music*. Trad. Gustav Cohen. Indianapolis: Bob Merrill, 1957.

JÚNIOR, Félix Lima. *Igrejas e Capelas de Maceió*: Edufal, 2002.

MATTHESON, Johann. *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburg: B. Christian Herold, 1739. Published by Andesite Press (Creative Media Partners).

MÉRO, Ermani Otacílio. *Caderno de Música Sacra*. Maceió: Sergasa, 1993.

PAHLEN, Kurt. *Nova História Universal da Música*. Trad. Masa Nomura. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

PAPA BENTO XIV. *Carta encíclica Annus Qui Hunc*. 19 de fevereiro de 1749, versão em italiano. <http://www.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html>, acessado em 02/12 do ano de 2020

PAPA BENTO XVI. *Deus Caritas Est*. São Paulo: Paulinas, 2007.

PAPA BENTO XVI. *SPE SALVI*. São Paulo: Paulinas, 2007.

PAPA BENTO XVI. *O Espírito da Música*. Campinas: Ecclesia, 2017. 194 p.

PAPA LEÃO XIII. *Rerum Novarum*. São Paulo: Paulinas, 2014.

PAPA PIO X. *Motu Proprio Tra le sollecitudini*. 22 de novembro de 1903. Versão em português. http://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html, acessado em 02/12 do ano de 2020.

PAPA PIO XII. *Carta Encíclica Musicae sacrae disciplina sobre a música sacra*. 25 de dezembro de 1955. Versão em português. http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html, acessado em 02/12 do ano de 2020.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

QUACK, Erhad. *Perigos para a música sacra: pensamentos sobre o motu proprio de pio x*. *Musica Sacra*, Petrópolis, n. 11, p. 190-193, dez. 1953. Mensal.

SALES, São Francisco de. *Tratado do Amor de Deus*. São Caetano do Sul: Santa Cruz, 2017.

SOARES, Joel Bello. *Alagoas e seus Músicos*. 2ª. ed. Maceió: Edufal, 2014.

ANEXOS

Entrevista com o professor e regente Benedito Fonsceca, transcrita a partir de áudio.

- 1- A música católica sempre passou por diversas alterações estéticas musicais ao decorrer do tempo, entretanto o período pós concílio vaticano II, fez a prática musical católica ser completamente alterada, na sua visão como se deu esse fato?

Esse fato se deu da inclusão do Concílio de alienígenas à religião, o que eu se foi na religião de muita coisa de pessoas de fora, de pastores, de outras igrejas que não a católica que influenciaram lá dentro e por isso e viramos a ‘garrota’, cuidado para não virar a bancarrota e meia, porque isso é uma infiltração principalmente luterana, depois a presbiteriana e de outras igrejas

HF- hoje em dia se colocam ainda mais, com a questão do movimento carismático?

Bom o movimento carismático é como se fosse uma partida dentro da igreja. Eles foram longe demais porque eu clamo ‘Senhor, Meu Deus’, não quer dizer que eu vou dizer que vou fazer as coisas que a Deus, só a Ele, cabe, um carismático amigo meu disse isso: está se instalando um movimento carismático em sua paróquia, tenha cuidado, você não vai curar em línguas? traduza o que essas línguas dizem.

HF- Isso também reflete na música?

Reflete na música. Hoje os carismáticos não querem cantar mais o que nós cantamos. Não dão vênias ao sua excelência o gregoriano, ou seja, a Igreja ter sua música própria, não é a minha, eu sou um *borra botas*, sou imitador, cabe a igreja ditar o que quer e não eu [expressão com ênfase].

- 2- Em relação ao estudo de música propriamente dita, o senhor considera que vivemos atualmente uma situação a ser revista, em relação aos mesmos coordenadores de música litúrgica na Igreja de Maceió?

Repete por favor

HF- Em termos de estudo de música, os que estão na frente na coordenação de música litúrgica eles seriam preparados mesmo, para estarem?

Não,Não. Há gente, e nos meus 81 anos eu posso dizer, há gente que simplesmente levanta os braços como um alegre de feira, são pouquíssimos os regentes com R maiúsculos, eles levantam os braços como se fosse uma coisa ou outra, uma coisa simples, eu levanto um só, porque eu sou sequelado, mas, o que quer dizer é aquilo que está levantando os braços, o que querem dizer os dedos ? o que quer dizer a palma da mão? O que quer dizer reger.

HF- Os símbolos não é? [indagação]

os símbolos, as formas, o que é que tem? Será que o leitor, que o cantor, o executante musical leu o que ele está dizendo? Ou simplesmente está balançando os braços como uma boneca tonta. Eu detesto isso. Detesto. E vi lá, agora [ênfase na expressão], na praça de Santa Tereza, uns protestantes cantando com uma criança regendo. Não tem razão de ser. Se pergunta: Um regente, entre aspas, daquele ou é, o que é dó? Não sabe um dó. Não sabe. Quanto mais no final da estrofe. Não é!!

HF- a situação é difícil mesmo

Torna-se difícil, pra gente que quer levar a coisa séria [expressão com ênfase] é ridicularizado e como eu velho, bota essa lástima para morrer logo [sic] que não sabe nada. [risos]

- 3- Ainda sobre as alterações musicais, pós concílio Vaticano II. Como o senhor ver a influência dos bispos do Brasil, a CNBB e essa concepção dominante entre a comissão dos bispos da prática musical tender ao regionalismo a inculturação e a atenuação das formas clássicas da igreja?

Eles precisam ser bispos como são, uma vez imposta as mãos são bispos, agora músicos não, músicos não, a igreja está sofrendo muito porque os bispos, os arcebispos, os cardeais veem a música sem plano, sem plano, você faz um movimento que faz parte

do movimento católico qualquer e ele tem o quê, um direcionamento para uma pastoral que a conduz qual é a da música? Pela CNBB, qual? Se você me apontar?.Não se existe, é desconhecida. Eu sou brasileiro quero saber. Existe aqueles livros que foram editados como hinários, mas aquilo é para o sul e não para o norte [ironia na fala] para o Brasil, para a música da igreja católica do Brasil, não é rapaz? Não é, aqui nós somos uma outra realidade, não anda por aqui como a Míria andou, ver a forma que é dela com relação a música do nordeste do Brasil, eu sofro por isso, já estou no fim da existência sofrendo por isso, a minha igreja deveria ditar a música e se vamos fazer assim, vamos cantar glórias ao Senhor nosso Deus, desta maneira, e eu vejo para tristeza minha alguém cantando glória, glória aleluia, aquela marcha americana na hora da elevação, tristeza! Você veio, pensando que eu ia dizer coisas boazinhas.

- 4- Qual a relevância prática, prática mesmo, na opinião do senhor sobre os documentos da igreja quando esses ressaltam o uso do canto gregoriano, da língua latina, da polifonia sacra na liturgia, qual a relevância prática hoje?

Eu conheci um monsenhor dentro do seminário brigando sobre o latim, brigando, eu falando em pró-latim, e ele baixando o sarrafo, e hoje ele é meu amigo, dai você tira o

resto. Canto gregoriano, o canto pós-concílio aquilo poderia o canto da igreja, o canto do nordeste e o canto do Brasil. Os compositores daquela época, mas hoje em dia, qualquer forrozinho, qualquer baiãozinho, é música religiosa, se o cara toca um baião eu tô dançando, não com as minhas pernas, mas por dentro estou dançando, não é!

HF- A diferença da música animada, da música agitada

Se você ver uma música que recentemente cantou o coro São Benedito, eu gosto daquela missa, gosto de regê-la, é uma missa que vai subindo, subindo dentro de nós a Glória de Deus com o canto que é feito, mas ele pede outro coisa não tem. O bispo me pediu uma música, eu fiz, e já cantei em vários lugares e ele não canta porque é difícil, meu Deus! Você pediu, o bispo pediu e eu fiz a música e só fiz Luiz Gonzaga, você corre dentro da música, ela é tipicamente só Luiz Gonzaga, ela é nordestina, nossa música. O cara não sabe o que é, nós cantamos para ele, os Sanctus que é penha, penha, eu venho aqui me ajoelhar, como fazia Bach, perai eu vou imitar o Bach? [inicia o canto] é o baião do Luiz Gonzaga.

“Não, mas isso tá muito lânguido” [referindo-se ao bispo da narrativa], perai quando você chegar no céu, você canta diferente

- 5- O senhor acredita ser possível o restabelecimento dessas normas dadas por esses documentos, ou estamos muito distantes?

BF- Não, não está difícil, a igreja sempre passou por essas tempestades, não sejamos tão otimistas em saber que a igreja foi sempre essa coisa, que nunca teve barreiras, teve, isso ela sofreu, ela apanhou, ela quase morreu, e ressuscitou. É a igreja. Acompanhe a história da igreja. Ninguém queria cantar nada, nada, quando veio o canto chão, o canto gregoriano, o que era o canto na igreja, uma parafernália, aí o Papa determinou que os beneditinos que juntasse os cantos da igreja.

HF- São Gregório?

São Gregório, daí o nome, Gregoriano, daí o nome Canto Gregoriano, ele não era músico, era administrador, aí veio o gregoriano e juntou tudo, houve uma época, que tudo se juntava, oh!! Como era belo, foi feito o kyrie eleison, foi feito outros, outros livro, só gregoriano, eu tenho aqui, livros Liber Usualis, que eu carreguei do seminário que iam botar no lixo, iam queimar, uma preciosidade que é o livro Liber usualis, os arautos do Evangelho, fizeram outro livro, fininho baseado no Liber usualis, mas iam colocar o Liber usualis no lixo e eu trouxe pra casa. Eu era professor do seminário, e agora José! É um perjúrio que a igreja está atravessando, tá lutando, mas nós vamos reiterar, pode ser que não seja mais para os meu dias, entre os homens, mas do céu fico batendo palma, se tocando aqui em abaixo tocando gregoriano.

- 6- Como o senhor vê o tempo do reinado de Bento XVI para a volta dessa forma musicais tradicionais?

Oia, é uma coisa primorosa, e santa, é uma santa inspiração, mas o mundo de hoje vai ser muito difícil, ele se concentrar nas coisas transcendentais, e o canto gregoriano é

essencialmente transcendental, eu tive a coragem de formar um grupo só canto gregoriano, só gregoriano, eram seis mulheres, e fomos cantar para os beneditinos, sabe o que ele me disse: rapaz como você aprendeu isso? Parece que eu estava nas portas do céu, era um grupo de seis mulheres, agora e se esse grupo for sessenta, e se multiplicando e caia no gosto da igreja, música para rezar, música para conversar com Deus, e se canto um som eu vou dançar, não vai ser tanto quanto o Davi, eu vou dançar, mas se você canta um gregoriano eu vou rezar, não vai ser tão difícil, desde que a igreja seja a igreja, volte a ser igreja, hoje, santo deus do céu, é preciso rezar muito, é preciso você que é jovem, se sente para tocar aquilo que transcende que está junto, e se a música é diferente é sim, essa é música da minha igreja.

Perguntaram ao Cardeal, a gente cantar as músicas do protestante, ele respondeu? Nós temos dois mil anos de música porque pedir emprestado a alguém? Temos dois mil de música.

- 7- Ainda sobre essa questão da dificuldade que existe, então o senhor acredita que esta volta ao passado é necessária para a preservação estética, doutrinal e mesmo catequética da música na liturgia?

Sim, sim porque a música presente como se apresenta, ela não leva, não leva a nada, é preciso que se volte ao centro porque o centro é Deus.

- 8- Quais são as suas considerações sobre a música sacra que era feita antes do concílio Vaticano II que subsistem ainda hoje em comunidades ligadas ao Rito Romano Extraordinário, ou missa tridentina?

Olha, a missa tridentina, nela se rezava mais, o padre rezava mais, o povo rezava menos, o povo cantava com a sua alma, enquanto o padre oferecia o sacrifício, e hoje? na hora você deva cantar conforme o ofertório, o povo não sabe o que é sacrifício da missa, o povo não sabe, e faz a festa sem saber nada.

- 9- Há 17 anos o maestro Gustavo Lima lhe entrevistou para saber informações pertinentes sobre o passado da música litúrgica na nossa cidade. Em termos de qualidade da prática musical católica, o senhor acredita que houveram melhorias ou pioras neste tempo de lá para cá?

Eu perguntei ao então bispo Dom Constantino, em Penedo, para onde nós caminhamos? Para as catatumbas? Qual a é a qualidade, é o resto, nada, você procura tirar uma coisa dali. Eu não entendo, a qualidade musical vai decrescendo, não cantávamos a missa do monsenhor Cícero? Qual foi o repertório que ele escolheu? Você mede capacidade musical daquele padre, é uma coisa muito difícil, coisa rara, porque pergunta, o que você fez aqui, não sabe dizer, apenas veio a intuição e ele escreveu, escreveu não da cabeça dele, mas não eu não quero um si bemol. Uma música que transcenda, é muito difícil, é por isso que a música vai de mal a pior.

Entrevista com Tarcísio Ciríaco, mestre do Coro São Benedito.

1- Atualmente se observa na música sacra católica duas realidades que podem ser constatadas. Temos de um lado e de maneira mais expressiva a música de inspiração carismática e por outro lado outra música com inspiração mais tradicional. Qual a visão do senhor a respeito dessa divisão?

- “Na casa de meu Pai tem muitas moradas”, portanto não vejo como divisão mais como pluralidade! No entanto tem que se obedecer as raízes e tradições de cada comunidade. Inegavelmente a música sacra clássica, aos ouvidos dos mais esclarecidos, das gerações que por ela passaram e sentiram seu sabor, se apresenta de tal forma mais perfeita, que a maioria da mesma, na atualidade, parece nivelar todos os ouvidos, e toda a sensibilidade, por baixo. Isto é extremamente maléfico, pois se por um lado o ouvinte não suporta o despreparo (tanto em letra como em músicas) por outro lado os que a captam estão assimilando mensagem vazias e se formando na fé e musicalmente para, no muito, o medíocre. Portanto se a letra não aprofunda a fé e a música não diz exatamente o que a letra fala, o que ocorre com a maioria das composições atuais, ela não cumpre a sua função!

2- O senhor rege e organiza as atividades do Coro de São Benedito já há muitos anos. À partir de tantas observações de realidades extra musicais, como o senhor vê o papel da Igreja e seu clero na agregação ou dissolução de grupos musicais tradicionais?

- O que atesto, o que vivi e tenho conhecimento é:

A – Pós concílio Vaticano Segundo, a partir de 1963, se quis tornar o canto litúrgico mais popular, mais simples e direto, visando aumentar a participação do laicato na liturgia da Igreja. O que de princípio deu certo por motivos como: *havia gente preparada musicalmente para isso* (a exemplo: Pe. José Alves SVD, Pe. J. Galineau SJ, Ney Brasil, José Alves...etc.). *Não se abandonou as formas clássicas, principalmente nas grandes liturgias. Havia os coros nas igrejas e paróquias com preparo musical para fazê-lo! E havia o apoio e esforço eclesial para a mudança.*

O que deu errado: Despreparo do novo clero, tanto do formado pós concílio, como de alguns anteriores que aproveitaram as brechas da reforma para justificarem seus destemperos, vaidades, má educação, ganancias, arrogâncias e tendências políticas (que na verdade já eram deformados como pessoas e acharam justificativas de autoafirmação), dessa forma muitos coros litúrgicos foram exterminados e, pude observar padres celebrando, tocando e cantando e o povo acompanhasse se quisesse! Houve uma desvalorização completa dos músicos de igreja! Se negava, e nega-se ainda, uma mínima contribuição até ao organista. Desapareceu a figura do regente e do mestre de coro! E até em igrejas cujo coro era completamente devocional (a igreja nada pagava, nem ajudava nas necessidades de seus membros. E haviam muitos assim!) foram extintos pela completa falta de consideração e apreço. Os harmônios foram desprezados e jogados aos cupins; se coloca o violão para acompanhar por ser mais barato e

conveniente; os grupos de jovens (com a nata instabilidade da fase) são preferidos e os cantores maduros, exercitados na função, preteridos... Acaba-se as “Schola Cantorum”. Dessa forma chegamos no que hoje vemos: Ministério musical: na maioria dos casos 2 pessoas, um toca outro canta, as vezes até um só, que desempenha as duas funções. E o povo? O intuito era incluir!

Destarte uma das observâncias, das mais delicadas e excludentes que há, foi esquecida: - A natural vocação musical de cada comunidade eclesial. Quem adaptou-se, fechou a boca, assistiu sua missa, e vai para sua casa! Acabou a edificante sensação de, a três quarteirões de distância, se ouvir a massa sonora de uma igreja cantante! E, sem precisar de nenhum sistema de amplificação sonora a não ser a própria caixa acústica da edificação da Igreja (também esquecida nos projetos atuais de edificação dos templos)!

- 3- Ao falar, então, de música sacra católica são pensados vários aspectos derivados de concepções estéticas e doutrinárias que devem passar pela visão da própria Igreja Católica. O senhor acredita que esses aspectos são discutidos entre os regentes e responsáveis pela música na Igreja hoje em nossa região?

- Se a Igreja institucional pouco está interessada hoje nesse proceder, aos leigos, que se dedicam a essa função, tal ato independente, seria visto como uma afronta. Aonde impera o “eu sou” e a mediocridade, a sabedoria se esconde e, procura fazer “o seu” alicerçada no silêncio. O tempo, como sempre, será o senhor da razão! Pelo menos é isso que enxergo em nossa Igreja local.

No Brasil, até a década dos anos 50, circulava no país a Revista de Música Sacra, que aprovava e orientava o uso da música na liturgia! Pós Concílio Vaticano II, essa orientação musical passou a ser editada nos livretos “Cantos e Fichas Pastorais, na década de 70 até idos dos anos 90, uma comissão de Música Sacra, visitava as Dioceses e ministrava Cursos de Cantos Litúrgicos, a partir do novo milênio começa a se desfazer toda orientação e impera o uso das mídias sonoras produzidas, para consumo da população. Aí anarquizou, de vez, tudo. Hoje vivemos do pode tudo ao não pode nada. – É essa a impressão que fica para o músico de igreja hoje!

- 4- Para o senhor, quais são os maiores desafios da manutenção do Coro de São Benedito mediante a situação atual da Igreja Católica em Maceió?

- São vários, desde os próprios do tempo, até os provocados pela desinteligência humana!

Quanto aos próprios do tempo devemos considerar que sendo o coro de S. Benedito mais que centenário (fundado em 1912) as mudanças da paisagem e suas consequências se fazem desafios. Hoje o coro integral de S. Benedito só se reúne quando de grandes eventos, ou solenidades da comunidade. Assim sendo, até os ensaios tiveram que ser mudados da Igreja para a minha casa, de forma a se evitar os riscos do Centro da cidade à noite e centralizar o acesso a todos. Antes, adquiria-se membros até em transeuntes que passando a porta da Igreja e vendo os ensaios que ocorriam 3 vezes na semana, se interessavam em participar. Hoje é uma dificuldade a integração de novos membros, pelo turbilhão da vida moderna e o preciosismo do tempo que se torna escasso.

Quanto a desinteligência humana, vai desde a vaidade do “eu sou” em detrimento do “nós somos” até as incompreensões, que muitas vezes raíam a base da má educação do clero, onde se chega ao limite da afronta pública; numa demonstração absoluta de falta de caridade da qual deviam ser arautos.

5- A respeito do uso tradicional do canto coral e do órgão nos coros católicos, como o senhor observa o afastamento dessa forma em varias praticas em nosso tempo?
- Considero que o instrumento por excelência para o louvor à Deus é a voz humana. É ela que deve aparecer, e transmitir a mensagem do canto no seu apostolado. E o instrumento adequado para a sustentação e enfeite dessa voz, é inegavelmente o órgão ou o harmônio, pelo efeito da sonoridade mais aproximada com a voz. Quando o instrumento se sobrepuja ao canto, perde-se a finalidade da execução.

6- Sobre as igrejas do centro de Maceió e a prática musical nelas, o senhor poderia expor sua visão baseada no que outrora existia de como a prática musical tradicional sofreu ou permaneceu com as alterações rituais decorrentes de várias mudanças litúrgicas nos últimos 50 anos?

- Das igrejas do centro de Maceió, a única que permaneceu com o coro preservado na linha do tempo desde sua fundação foi o coro de S. Benedito e o segundo, em continuidade, na linha do tempo o do Livramento até a saída de sua antiga coordenadora, após mais de 40 anos de desempenho, a saudosa Maria Rosália Bastos. No entanto “Schola cantorum” organizadas só tiveram as igrejas de S. Benedito e Livramento.

Pós Concílio o coro por excelência de Maceió era o da Paróquia das Graças, mas não sobreviveu após a morte de seu Pároco vitalício o padre Cavalcanti, o do Livramento, após a morte do Pe. Diegues para até ser reerguido com o Mons. Hélio tendo as lideranças de Maria Rosália e como organista Lurdes Pinto e Isaura Palhares. Mas o de são Benedito continuava e os progressistas riam e exemplificavam a Igreja de S. Benedito de retrograda, obsoleta e até “sem padre”, porque Pe. Sarmiento manteve o coro, os altares e não se alinhava nas

radicalizações que se queriam impor. Nessa fase é que o coro de São benedito passa a florescer cada vez mais e “como a pedra que os pedreiros rejeitaram se torna a pedra angular” serviu de exemplo e propiciou o reaparecimento de vários coros de igreja outrora extintos. Basta citar que, em 1991, quando da visita do Santo Padre João Paulo II à Maceió, quando se formou o grande coro da arquidiocese, a maestrina foi Venúcia Barros, que era da Paróquia de Santa Rita do Farol, mas a base de sustentação foi integralmente todo o coro de S. Benedito!

- 7- Há 17 anos Gustavo Campos Lima lhe entrevistou para saber informações pertinentes à música sacra em nossa cidade. Em termo de qualidade da prática musical católica, a seu ver, o senhor acredita que houve melhorias ou pioras neste decurso de tempo?
- Na minha opinião, retrocesso. A maioria dos coros funcionam com analfabetos musicais, litúrgicos e, pior: analfabetos da fé.

Entrevista com Padre Erico Falcão

- 1- A música sacra católica é muitas vezes considerada por estes aspectos: é tida muitas vezes como resultados de manifestações estéticas de seu tempo e com uma

- simples herança histórico-cultural que se tornou impraticável ou mesmo sem utilidade para as celebrações litúrgicas da atualidade. Como o senhor encara estas concepções a respeito da música sacra?
- 2- O Cecilianismo na história recente da música sacra católica é tido como principal movimento de restauração das tradições musicais sacras mais antigas e originais, que podem ser entendidas como formas tradicionais da música sacra, entretanto, segundo Bento XVI, o movimento não ganhou uma proporção como merecia. Como o senhor vê esta realidade? Acredita ser possível em nossos dias a criação de grupos “neocecilianistas”?
 - 3- Em 2003 o Motu Proprio Tra Le Solicitudini do papa São Pio X fez cem anos. O senhor acredita que os esforços dos papas no séc. XX foram importantes para que, pelo menos em letra, as concepções tradicionais de música sacra fossem mantidas mesmo tendo em vista grandes mudanças ocorridas nas liturgias católicas?
 - 4- À respeito da restauração da liturgia católica tradicional ou tridentina incentivada pelo papa Bento XVI, como o senhor vê atualmente os grupos musicais sacros ligados a forma tradicional desempenhando suas atividades?
 - 5- Quais eram os maiores desafios para o senhor da manutenção de um coro gregoriano o qual o senhor organizou a partir das suas observações?
 - 6- Na visão do senhor, qual o papel da formação musical dos dirigentes de grupos de música sacra católica?
 - 7- O que seria, então, para o senhor, todo esforço dos artistas e músicos católicos para a manutenção das formas tradicionais de música sacra na Igreja Católica na atualidade?

Resposta a questão n.1

Quando falamos de musica, falamos de uma expressão da cultura. Quando falamos de cultura, falamos do ambiente onde a mensagem crista entrou. Na verdade, o problema das relações entre Cristandade e Cultura é tão antigo quanto a própria missão. Despidendo-se a si mesmos das obrigações legais do Judaísmo e pregando a Boa Nova para o mundo pagão, os Apóstolos categoricamente afirmaram a universalidade da salvação: “Não ha nem judeu ou grego; nem escravo ou livre; nem homem ou mulher; pois todos são um só em Cristo Jesus (Gal 3,28)”.

Enquanto outras religiões estão ligadas a uma cultura particular, o Cristianismo, com sua origem e caráter sobrenatural dirigido a todos os homens e não somente a uma raça, radicalmente transcende qualquer conteúdo puramente humano. Neste sentido, ele é totalmente desligado da cultura. Além do mais, Cristianismo não é uma religião do culto a lei, mas a religião da fé através da qual o homem reconhece a palavra de Deus, somente a ela, e entra em comunhão íntima com seu Criador.

Consideremos o fato de que nenhuma outra civilização desenvolveu-se tanto racionalmente como a cultura ocidental clássica e que Igreja assumiu e preservou tudo que a filosofia Grega e o direito Romano possuíam como valores racionais positivos, tornando-os parte do seu DNA.

Para continuar o mandato de Cristo (Ide e fazei todos os povos meus discípulos), a Igreja teve que se expressar-se na história através de formas e fórmulas que ela mesma não criou, mas elaborando-os baseada na cultura que a cercava, primeiramente judaica, e depois greco-romana, tomando vários elementos não apenas do seu culto, mas também de sua organização e mesmo do seu modo de pensar. Ela continuou fazendo o mesmo mais tarde, quando penetrou em outras culturas. Contudo, apesar de se tornar ligada estreitamente com tais culturas, o aspecto transcendental do Cristianismo sempre permaneceu a prioridade, porque o significado dos elementos culturais que ela assumiu foi radicalmente transformado.

A música sacra sempre exerceu um papel importante dentro do culto cristão desde os primórdios, mas estava sempre subordinada ao ato que representava. Algumas vezes ela transcendia a própria ação que desejava representar. Basicamente a sua linguagem foi sendo dotada de três principais características que mesmo nos dias atuais devem ser considerados:

Bondade de Forma – característica que afirma que existe um julgamento estético sobre a beleza e trabalho artístico na música sacra. Afirma que existem padrões objetivos para a qualidade da música.

Santidade – entendida negativamente, é a característica que exclui de modo absoluto tudo que seja profano na música e no modo com que se apresenta. Essa característica diz que a música tem qualidades intrínsecas e ontológicas, independentemente do contexto cultural ou litúrgico ao qual está ligada.

Universalidade – é dita como a característica que brota espontaneamente quando se encontram perfeitamente unidas às duas anteriores. Quando a música é verdadeiramente santa e de alta qualidade artística, ela pode ser usada universalmente e goza de universal reconhecimento. Aqui sustenta o IS que o canto gregoriano possui as três características em modo excelente e que qualquer gênero de música sacra e litúrgica o é somente quando tem o seu “ethos” similar ao do canto gregoriano.

Considerando tudo isso, concluo que a estética e a herança cultural ainda têm expressão no mundo de hoje, pois o mesmo homem de ontem e de hoje está em busca da verdade, da beleza, da vida, expressas de modo único através da música. Considere, porém, que o “pacote” música-culto está intimamente ligado. O Homem que busca a transcendência pode encontrá-la em uma farsa borbulhante que move os sentimentos, mas não atinge a razão. O culto cristão católico toca ambas as coisas. Por isso a música no contexto católico sempre foi submetida ao texto bíblico, indo porém além dele com sua própria linguagem. A Igreja mostrou-se com esse “Kit católico” muitas vezes apropriando-se, como mencionei anteriormente, do que existe de melhor nas culturas que a cercavam.

Procurando uma nova linguagem utilitarista, que considera somente a praticidade da coisa em detrimento da imanência, o homem perde a oportunidade de ver a qualidade daquilo que pertence à substância ou essência de algo, à sua interioridade.

A musica sacra nunca será arqueologia pois nos colocamos diante de algo que tem poder suficiente para falar aos homens de todos os tempos. Jesus Cristo e o mesmo ontem, hoje e eternamente.

Resposta a questão n.2

O Cecilianismo falhou na sua tentativa de isolar a musica católica do desenvolvimento artístico contemporâneo no século XIX.

Todavia consideremos os seus critérios, abaixo elencados, como uma primeira tentativa de definir as características da musica sacra depois definidas pela autoridade da Igreja, o que significou na minha opinião um contributo a musica sacra dentro do contexto posterior.

Estilo formalmente polifônico renascentista
Escala vocal reduzida (dentro da extensão vocal)
Execução razoavelmente fácil
Qualidade artística reconhecida

Considero ainda o fato de que a intenção de que a execução fosse facilitada remete a intenção de que seria criada uma musica comunitária mais autentica com maior participação, avaliando que o contexto educacional musical europeu durante a primeira metade do século XIX desenvolveu quase que exclusivamente a musica profana teatral, o que exclui a questão comunitária e enfatiza a figura do solista.

A rebelde reação do movimento ceciliano nada foi mais do que o esperado, quando a mesma opera já tomava outros rumos com Wagner. A Música sacra não poderia ser definida pelos parâmetros teatrais então em voga. Defensores do movimento ceciliano tentaram proibir tais obras de liturgias, bem como tentar eliminar o uso de obras teatrais na igreja. Eles alegaram que o canto gregoriano e a polifonia ao estilo renascentista eram modelos para uso litúrgico universal.

Alberto Nepomuceno, expoente do Cecilianismo brasileiro, escreveu:
“A renovação do canto gregoriano e da música palestriniana é desejada pelos catholicos, porque esse canto é para elles uma tradição santa, e porque essa musica que teve nelle sua origem, conserva seu espirito e sua significação sob a castidade e riqueza de suas vestes: é desejada pelos artistas, porque os cantos seculares das antigas idades christãs encerrão thesouros de expressão melodica, tocante, profunda, ingenua, ardente, e porque a musica do seculo XVI offerece á sua admiração modelos incomparáveis de uma arte delicada e de uma sciencia infinita” que na sua origem, conserva seu espirito e sua significação sob a castidade e riqueza de suas vestes: é desejada pelos artistas, porque os cantos seculares das antigas idades christãs encerrão thesouros de expressão melodica, tocante, profunda, ingenua, ardente, e porque a musica do seculo XVI offerece á sua admiração modelos incomparáveis de uma arte delicada e de uma sciencia infinita”

O manifesto de um compositor chamado Barbosa sugere que artistas, compositores e católicos interessados em geral formam uma associação com o objetivo de fomentar o canto e a música da Palestrina e trabalhar para "expulsar das Igrejas os sinfonistas e compositores profanos".

Nepomuceno, que em sua carta de 9 de outubro de 1895 se juntou ao movimento de Barbosa, também reclama sobre os excessos e a adaptação de textos litúrgicos como O Salutaris e Tantum Ergo para profanar melodias, e sugere:

“Nossos esforços não devem depender apenas da reforma da música sagrada figurada ou instrumental, mas também de padronizar o Canto Gregoriano, lidar com a adaptação de um único método coral de ensino para todas as dioceses brasileiras, escola de canto para meninos não só nas catedrais, mas também nas principais Igrejas das capitais, etc.”

O IS de S. Pio X em 1903 tornou o trabalho de Nepocumeno obsoleto ou podemos vê-lo como um prudente precursor das normas eclesíásticas sobre a matéria, que nunca foi legislada pacificamente.

Passamos ao ambiente após o IS. Três religiosos alemães desempenharam um papel importante nos esforços para fornecer a Igreja com música litúrgica mais adequada e conectar a música à cultura brasileira.

Apesar de estarem em lugares diferentes no Brasil, o importante trabalho de colaboração entre os frades e seu interesse mútuo forneceu à Igreja música livre de influências operísticas e profanas, embora o estilo permaneça europeu. As 'concessões ao caráter brasileiro' dos frades são paródicas por natureza e não precisamente uma representação da música folclórica nativa de qualquer região específica.

A situação particular do Brasil no que diz respeito a etnicidade fez com que tais medidas fossem vistas como uma imposição europeia num tempo em que o nacionalismo começava a crescer com o movimento modernista.

Passemos logo para o ambiente após o Vaticano II.

Junto com a ênfase na participação das pessoas e as normas sobre o vernáculo, outro elemento importante encontrado no primeiro capítulo da Constituição que, como veremos, provou-se fundamental para a renovação litúrgica no Brasil foi a ênfase no aspecto regionalista da implementação do diretrizes conciliadoras.

No entendimento de que a participação significativa das pessoas nos países de missão e terras de culturas exóticas exigiria uma consideração mais completa para a renovação litúrgica e possível variação nos ritos, na Constituição sobre a Liturgia “Sacrosanctum Concilium os artigos 37-40, juntamente com os 44 e 46, ofereceram orientação clara sobre o assunto.

O artigo 37 fala da Igreja não ter desejo ‘... para impor uma uniformidade rígida em matéria...’ e a vontade de ‘..... respeitar e fomentar a genialidade e os talentos das diversas raças e povos. Os artigos 38 e 39 fornecem instruções sobre livros litúrgicos para diferentes grupos, regiões e povos, especialmente em missões terras exortando a preservação do espírito e unidade dos ritos, enquanto atribui as autoridades eclesíásticas a tarefa de supervisionar tais mudanças.

As Oficinas Nacionais passaram a dar um passo na consolidação do processo de criação da música artística para a missa com traços brasileiros. Eles convidariam, segundo diretrizes conciliadoras, renomados compositores e incentivá-los a buscar uma compreensão abrangente das questões litúrgicas e absorver e empregar os aspectos do folclore brasileiro.

O primeiro workshop ocorreu em Valinhos, no estado de São Paulo, em 1965. Ele reuniu vinte músicos de todo o Brasil, atraídos pela potencial renovação que o Concílio Vaticano II precipitaria. A principal consideração neste evento foi a necessidade de trazer uma língua nacional para a missa, dado o substancial recurso dos materiais e a riqueza do folclore brasileiro. Padre José Geraldo de Souza teve um papel importante nesse encontro

e vozes publicaram sua Folcmúsica e Liturgia (Música Folclórica e Liturgia) em 1966. Penalva disse que a proposta do primeiro evento era principalmente resolver um problema 'étnico'.

Em suas palavras:

Desde o Primeiro Encontro de Liturgia (1964) o problema foi colocado como problema étnico: 'nossa criação artístico-litúrgica se molde pelos elementos rítmicos, melódicos, modais e formais da música folclórica'.

Aqui termina o cecilianismo no Brasil com a colocação do problema étnico da Musica Sacra no Brasil. Considero algo fora de lugar absolutamente, exceto o caso de Novas Associações e Movimentos de fieis católicos que de um modo privado desenvolvem esse trabalho, ser praticamente impossível, como a experiência demonstra. A música sacra de matiz europeia tornou-se no Brasil repertorio de concerto.

Resposta a questão n.3

"Impelido por um profundo desejo "de manter e de promover o decoro da Casa de Deus", o meu Predecessor São Pio X emanava, há cem anos, o Motu proprio *Inter sollicitudines*", que tinha como objecto a renovação da música sacra nas funções do culto. Com isso, ele pretendia oferecer à Igreja indicações concretas naquele sector vital da Liturgia, apresentando-a "quase como um código jurídico da música sacra".

Assim o Papa S Joao Paulo II inicia o seu quirógrafo por ocasião dos cem anos do Motu Proprio.

O Papa S Pio X com seu lema "restaurar todas as coisas em Cristo" exerceu seu pontificado numa época em que a Igreja estava numa posição de defesa, após todos os problemas causados durante o século XIX com a unificação italiana e a questão da autoridade instituída combatida pelos ideais republicanos e socialistas em toda a Europa. Vale lembrar que um ano após sua eleição, em 1903, S Pio X publicou uma constituicao apostólica que baniu de uma vez por todas o direito ao veto na eleição papal, que por direito pertencia aos governantes da Áustria, Franca e Espanha, segundo um costume antiquíssimo. A Igreja desejava respirar e separar-se definitivamente da ingerência do Estado. O liberal Leão XIII foi seguido pelo integralista Pio X.

Documentos papais e da cúria romana subsequentes foram construídos dentro dos parâmetros do IS em circunstâncias diferentes. S Pio X respondeu ao Modernismo com uma cruzada de Restauração com um documento exaustivo a respeito do que a Igreja vê sobre liturgia e musica. Questão essa mantida intocável desde o ultimo documento sobre e tema "Annus qui" de 1749. Consideremos que a Igreja teve outras preocupações urgentes durante os conturbados séculos XVIII e XIX e a vida diária dos católicos estava longe de ser normal, como experimentamos hoje em relação a frequência da Missa e de tudo aquilo que a envolve, incluindo a música.

Todos os documentos posteriores mantém a distinção entre a musica sacra e a profana, afirmando sua preferência pelo canto gregoriano e a polifonia clássica como musica sacra. Quando o Papa Pio XI publicou *Divini cultus sanctitatem* em 1928 para comemorar os 25 anos do IS, o papa ao mesmo tempo que louvava o crescimento, por exemplo da participação dos fieis no canto em latim do Ordinário da Missa, lamentou que o IS não estava sendo aplicado em alguns lugares. O Papa recomendava com veemência que os Bispos enviassem os melhores seminaristas para o Pontifício Instituto de Música Sacra, fundado em 1910 pelo Papa S Pio X em Roma. Obviamente ele desejava que a formação do clero em matéria de musica fosse incrementada.

Lembro que o Conego Luiz Sarmento referia que Con. Severiano Jatobá, que era um excelente barítono e membro da Schola Cantorum do Seminário de Maceió, com uma particular vocação musical, e que seria ordenado 1935, iria para Roma para estudar no

PIMS, mas o projeto não teve resultado por falta de recursos econômicos da jovem Diocese a qual ele pertencia, Pesqueira, em Pernambuco, erigida em 1910.

“Para que os fiéis possam participar mais ativamente da adoração divina, que sejam feitas mais uma vez para cantar o Canto Gregoriano, na medida em que pertence a eles para participar nele. É mais importante que quando os fiéis assistem nas cerimônias sagradas... eles não devem ser meramente espectadores desapegados e silenciosos, mas cheios de um profundo sentido da beleza da liturgia, eles devem cantar alternadamente com o clero ou coro, como é prescrito”.

A abertura aos estilos contemporâneos cresceu e durante o pontificado de Pio XII os instrumentos foram readmitidos em 1955.

A *Mediator Dei* de 1943. A encíclica enfatiza a adequação da língua latina, Canto Gregoriano como a Música própria da Igreja, o exercício discriminado do sacerdócio, o uso judicioso de ritos antigos, e o fomento ao canto congregacional, entre outras recomendações litúrgicas. Sua grande ênfase, no entanto, está na Eucaristia; nos artigos 66-80 o documento descreve lindamente o significado do sacrifício de Cristo, Sua oblação e Sua presença nos elementos. A passagem termina com as seguintes instruções:

“... todos os fiéis devem estar cientes de que participar do sacrifício eucarístico é seu dever principal e dignidade suprema, e que não de forma inerte e negligente, dando lugar a distrações e sonhos, mas com tanta seriedade e concentração que possam estar unidos o mais próximo possível com o Sumo Sacerdote.”

Musica Sacrae et Disciplina de 1955 faz observações adicionais sobre música sacra e incentiva a restauração do canto e estudos em música polifônica. O Papa sente que o movimento está tomando forma, e ele quer que o "código legal da música sagrada de Pio X" seja afirmado e inculcado novamente com ênfase nos aspectos bonitos e positivos da música sacra. Papa Pio XII reitera a preeminência do Canto Gregoriano, mas pela primeira vez adere ao aspecto histórico da música polifônica renascentista baseada em cantos. No artigo 22, Pio XII admoesta artistas – compositores – para evitar a mentalidade de "arte por causa da arte" e obrigar e seguir as regras de IS na criação de nova música devocional, professando-se as verdades da fé. Pio XII autoriza o uso do vernáculo, canto religioso popular em missas não cantadas, pois a exigência de uso latino exclusivo em missas solenes ainda prevalecia. Em geral, *Musica Sacrae et Disciplina* parece concordar na crença de que a música tem o poder de mover a alma e elevar o espírito; portanto, é dever da Igreja ter cuidado em monitorar seu uso litúrgico, certificando-se de que é santo (artigo 42), puro (artigo 44) e um exemplo da verdadeira arte (art. 45). Esse foi um importante desenvolvimento na compreensão da Santidade de Forma teve lugar com Pio XII em 1955 e então tomado no Concílio Vaticano II na Constituição sobre a liturgia *Sacrosanctum Concilium*.

Este definiu que “ a música sacra será mais santa quanto mais estiver unida à ação litúrgica”. Essa declaração define a santidade nos termos da celebração ritual, ao invés de vê-la como uma qualidade intrínseca ou ontológica da música em si mesma.

A instrução *Musicae Sacram* de 1967 diz que a música sacra na medida em que é composta para a celebração do culto divino e possui integridade de forma. A universalidade não é incluída. No quírografo de 2003, João Paulo II retoma as 3 qualidades de santidade, bondade de forma e universalidade de S. Pio X, colocando-as porém no contexto mais amplo da celebração, participação da assembleia e inculturação da liturgia, de modo a haurir a força de todas as culturas.

Como o movimento litúrgico viu um grande crescimento no século XX antecipando o Concílio Vaticano II, o magistério papal enfatizou mais fortemente a participação ativa dos fiéis que foi mencionada primeiramente no IS. O encorajamento para o canto

vernacular para a assembleia, especialmente nas chamadas então “Missa rezada” onde o “Ordinario” e o “Proprio” da Missa não eram cantados, cresceu fortemente. O uso de hinos vernaculares, não previsto em IS, foi louvado grandemente nos documentos papais posteriores.

Considero IS importante por articular os princípios básicos musica Católica nas décadas sucessivas. Os papas posteriores não enfatizaram a separação entre musica sacra e profana, e fizeram a abertura aos estilos contemporâneos. Instrumentos de corda foram readmitidos com Pio XII, que autorizou a readmissão da orquestra na Igreja. Mas em fidelidade ao IS, os documentos mais recentes da Igreja mantêm a distinção entre musica sacra e secular, e todos afirmam que canto gregoriano e a polifonia clássica como gêneros musicais que devem ser incentivados e favorecidos.

Resposta a questao 4

Parece redundante, pois não temos grupos musicais artísticos locais ligados à forma extraordinária em nossa Diocese.

Resposta a questao 5

Minha experiencia pessoal com o canto gregoriano mostrou-me que e necessário muita dedicação pessoal para estudar tal gênero, quando não existem recursos humanos disponíveis.

Minha primeira experiencia com um grupo de canto gregoriano o de acompanhar o coro do Seminário em 1993-94, quando o diretor do Coro Gustavo Campos Lima, estava ensaiando o Te Deum Laudamus e convidou-me para que o ajudasse. Na época eu estava literalmente concluindo o estudo de piano na UFAL, mas não tinha nenhum contato com esse gênero musical. O estudo particular com o coro do seminário despertou-me interesse, pois o único lugar onde se cantava gregoriano era o Seminário.

Com a minha entrada no Seminário passei-me a interessar es estudar por conta propria, pois não havia no seminário um especialista em tal gênero.

A minha ida a Roma mudou tudo. Cantávamos gregoriano diariamente.

Formei um grupo de cantores para cantar alguns ofícios de *Vesperas* ou *Laudes* com partes em latim e italiano, usando inclusive pequenas polifonias o que andou muito bem. Os colegas cantores tinham boas vozes, eram muito bem treinados e enfim o grupo firmou-se. Eu frequentava o Pontifício Instituto de Musica Sacra e tínhamos em algumas ocasiões ensaio e formação no seminário com Mons. Alberto Turco, famoso gregorianista.

Com o fim dos estudos eclesiásticos em Roma e o regresso a Maceió fui indicado pelo Reitor do Seminário para o cargo de diretor de musica do Seminário, reorganizando o currículo musical durante os três anos do curso de filosofia e tendo como único colaborador o Maestro Gustavo Campos Lima.

O currículo incluía Teoria Musical, Pratica Coral, Califasia, Historia da Música na Liturgia, Historia da Musica Universal e canto gregoriano.

A maior dificuldade era a falta de formação geral dos seminaristas.

A maior dificuldade do canto gregoriano para eles era o latim e falta de contato com a língua. Alguns eram excelentes cantores, mas não tinham nenhuma disposição para estudar com aplicação, o que e um dos defeitos do estudo musical em seminários. Outro defeito seria a falta de regularidade de um treinamento diário de música, considerado sempre como supérfluo no currículo. Eu não sei trabalhar com papagaios, mas com almas pensantes.

Um dos cantores que participou do coro formado por ocasião das Bodas de Ouro de Sacerdócio de Mons. Geraldo Valente Villas-Boas em 2006 pediu-me que o ajudasse na

apresentação de um trabalho na semana de cultura latina da UFAL. Após poucos meses de ensaio com três cantores bem treinados e escolhidas significativas peças do repertório gregoriano, o concerto foi apresentado com sucesso. O grupo porém não teve continuidade pela simples razão de que foi criado *ad hoc*. Passada a necessidade, o grupo extinguiu-se.

Tendo praticamente deixado o curso de musica do seminário, que depois de sucessivas administrações reduziu as disciplinas a pratica coral, eu abandonei a tarefa de ensinar aos seminaristas. Na época acreditava que não é possível ensinar somente fazendo-os repetir melodias para algumas ocasiões.

Posteriormente, formei um grupo de canto gregoriano no Seminário para o canto do Ofício das Trevas a desejo do Sr. Arcebispo Dom Antonio. Após tentativas frustradas de realizar esse ofício inclusive com repertorio do Hinário da CNBB baseado em musica folclórica, importado por um frade carmelita de Pernambuco, conseguimos elevar a qualidade musical desse ofício após três anos. A repetição da mesma musica para a mesma função litúrgica e uma das características educacionais do canto gregoriano que muito colabora para o seu aprendizado.

A receita da repetição da musica para tal ofício ou função litúrgica e uma das características da perenidade do canto gregoriano. A melodia tem o poder de ficar gravada na memória do cantor e esta associada ao que se faz.

Ao grupo foram acrescentados outros moços católicos universitários ou graduados com certo nível cultural que desejavam estudar o gênero gregoriano. O grupo durou cerca de três anos ate a minha mudança para o Reino Unido.

A experiência ensinou-me que estudo levado a serio e uma boa dose de perseverança para encarar as primeiras dificuldades, especialmente acomodar o ouvido a melodias que parecem ininteligíveis aos nossos modernos ouvidos, aliadas a uma prática ininterrupta são a receita para o sucesso. A isso deve somar-se o universo de recursos online a disposição para estudar, ouvir, partilhar e enamorar-se. Um perito na arte gregoriana é essencial, porém, pois ele vai conviver com os estudantes e ajuda-los a vencer todas as dificuldades pessoais.

Resposta a questao 6

Vejamos o IS:

28. Procure-se sustentar e promover, do melhor modo, as escolas superiores de música sacra, onde já existem, e concorrer para as fundar, onde as não há. É sumamente importante que a mesma igreja atenda à instrução dos seus mestres de música, organistas e cantores, segundo os verdadeiros princípios da arte sacra.

Já se escreveu muito sobre o tema.

Na minha opinião a pedra de toque são as autoridades eclesiásticas que continuam relegando a musica sacra a um plano secundário dentro da Igreja, no meio de tantas outras prioridades.

A formação de diretores musicais católicos com formação musical de alto nível artístico depende muito da questão financeira, pois a Igreja que está no Brasil não remunera tais pessoas em caráter profissional, considerando apenas como parte do trabalho voluntário, o que, na minha opinião, diminui o interesse nessa área. Fica tudo na parte do diletantismo, que ora existem, ora desaparece. Devemos somar a isso a transmissão da fé de uma geração para outra, que nas ultimas décadas tornou-se um desafio.

Não existe no Brasil nenhum Instituto Católico de Musica Sacra, de acordo com os moldes dos documentos que a Igreja emitiu no ultimo século, o que e um dano irreversível nos caminhos da Musica Sacra Artística. De fato, a música religiosa brasileira não tem

nenhuma referencia artística no mundo católico contemporâneo. Esse foi o caminho escolhido. Esse será o futuro.

A música sacra católica no Brasil, chamada agora música religiosa, está confinada a grupos religiosos jovens de origem carismática cuja única e pobre pretensão é fazer música de acordo com o gênero gospel, que não tem nenhuma afinidade com a tradição artística católica.

Outra consideração pode ver a música somente a nível folclórico, com o Hinário da CNBB, quando o mesmo folclore desaparece como referência comunitária. Claro que esse processo desemboca numa qualidade musical extremamente pobre e a mercê de toda a influencia emotiva da música para as massas, mas sem nenhuma desenvolvimento histórico. Musica tecnológica e pop, o fim do fim para a música sacra.

Resposta a questao 7

E a nova guerra cultural na Igreja Católica.

Os valores associados à música sacra entram em choque com a cultura pós-cristã, especialmente no ambiente europeu neo-pagão, onde no ultimo século tentou-se mostrar de novo o paganismo de outrora como expressão cultural, o que é uma falácia. A música sacra católica ainda é vista como um dos grandes tesouros e atrativos dentro do dogma cristão, como a toda a arte católica.

Na minha opinião, a missão dos lideres musicais dentro da Igreja e favorecer o trabalho da nova evangelização que, segundo João Paulo II, conta com a colaboração da arte sacra para falar aos corações e mentes do homem de hoje, capaz de reconhecer ainda a Verdade escondida neles.

Entrevista- Luciano Peixoto

1- Como o senhor vê a qualidade da música sacra católica que é feita nas liturgias católicas em nossa cidade?

De certa forma, ainda precária.

2- Quais são os maiores desafios de se conservar um coro católico de estilo tradicional ao seu ver, considerando as realidades observadas na Igreja Católica em Maceió entre diversas concepções que coexistem em relação à mesma música sacra?

Primeiro- ter um grupo (coral) que compartilhem do mesmo objetivo: zelo pela sagrada liturgia;

Segundo- promover formações e estudo sobre canto sacro litúrgico neste mesmo grupo;

E talvez o mais importante: o coral e a comunidade precisa entender que o canto dignifica a liturgia e eleva a alma a Deus.

3- Como o senhor encara a restauração dos cantos sacros sejam eles cânticos espirituais e o gregoriano nas liturgias católicas, considerando a forma tradicional da liturgia e os esforços para sua restauração e divulgação propostos por Bento XVI em seu pontificado?

Existem nos documentos pós conciliares sobre liturgia e música sacras a possibilidade de utilizar os cânticos espirituais com o intuito de elevar o culto divino e o povo de Deus. Porém, nenhum documento fala sobre a exclusão do canto gregoriano, pelo contrário, o canto gregoriano é patrimônio vivo e parte integrante da Igreja católica, é um canto experimental, ou seja, feito, composto por excelência para conduzir as almas à Deus.

4- Para o senhor, quais são os maiores problemas relacionados a prática dos grupos musicais católicos litúrgicos em nossa região e atualidade?

Falta de formação e aceitação em perceber que existe um portfólio(um leque, uma "playlist") de cantos sacros litúrgicos que foram deixados por um legado de compositores conhecidos e no anonimato para ser cantadas nas celebrações litúrgicas. Ao invés de colocar músicas de encontro de louvor que não possuem letras, a estrutura poética é de cunho pobre, atrelada a uma harmonia mais complexa de difícil compreensão para elevar a comunidade a rezar.

5- Ainda sobre os problemas existentes nas práticas dos grupos musicais católicos, o senhor acredita serem estes mais relacionados a motivos derivados de uma má formação doutrinal católica ou mesmo técnica e artísticas ou ambas as situações?

Sim, as duas coisas. A maioria dos católicos que se dispõem em servir por meio do canto, não entende o porquê de cantar um Kyrie gregoriano, não entende que cada parte da missa, possui uma espiritualidade acerca daquele rito e quanto mais o canto exprimir a espiritualidade daquele rito, mais fiel e digno de elevar a liturgia ao ponto mais alto, ele(o canto) estará de conduzir a assembleia em oração para Deus.a outra questão é que muitos cantores não buscam ter um conhecimento teórico sobre música e técnica vocal.

6- Como músico católico, qual sua visão sobre a função e a responsabilidade que existe na prática da música sacra no âmbito da liturgia e na vida da comunidade que se envolve nesses momentos?

É promover por meio dos interlocutores(músicos interpretes que tocam e cantam) a música como um fio conduto que eleva e conduz as almas à Deus.

