



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ROBERTO RODRIGUES DE SALES DUTRA

**O “CANTO DO CHÃO”: a construção da música litúrgica pós-conciliar na
Arquidiocese de Olinda e Recife (1960-1970)**

Recife
2022

ROBERTO RODRIGUES DE SALES DUTRA

**O “CANTO DO CHÃO”: a construção da música litúrgica pós-conciliar na
Arquidiocese de Olinda e Recife (1960-1970)**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para obtenção do título de mestre em
Música. Área de concentração:
Música e Sociedade.

Orientador (a): Prof. Dr. Carlos Sandroni

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

D978c Dutra, Roberto Rodrigues de Sales
O “canto do chão”: a construção da música litúrgica pós-conciliar na Arquidiocese de Olinda e Recife (1960-1970) / Nome Sobrenome. – Recife, 2023.
126f.

Sob orientação de Carlos Sandroni.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

Inclui referências.

1. Música litúrgica católica - Nordeste - Brasil. 2. Inculturação. 3. Concílio Vaticano II. 4. Etnomusicologia do cristianismo. I. Sandroni, Carlos (Orientação). II. Título.

400 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-02)

ROBERTO RODRIGUES DE SALES DUTRA

**O “CANTO DO CHÃO” : a construção da música litúrgica pós-conciliar na
Arquidiocese de Olinda e Recife (1960-1970)**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para obtenção do título de mestre em
Música. Área de concentração:
Música e Sociedade.

Aprovada em 29/04/2022.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Carlos Sandroni (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Daniela Maria Ferreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Roberta Bivar Carneiro Campos (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho de modo geral àqueles que incansavelmente persistem no amor à música litúrgica, e dedicaram a partir dela sua vida e missão nesta Arquidiocese. Em especial, dedico à querida Djanira Bustoff Vieira (*in memoriam*), primeira pessoa em quem me inspirei a ser um “servo da liturgia”, e à querida comunidade Beneditina em Olinda, especialmente a Congregação de Tutzing, que desde tenra idade enquanto aluno Beneditino me inspirava em seu *ora et labora* e na forma de viver e celebrar a fé a partir da arte, sobretudo da música.

AGRADECIMENTOS

A Deus, razão do meu cantar, autor, princípio e fim de todas as coisas, beleza eterna e sempre nova que me inspira, me impulsiona, me encoraja, e me conduz no meu caminho;

Aos meus pais e família, dom de Deus, que sempre me apoiam e me dão toda a estrutura necessária para que siga nas minhas escolhas e concretize meus projetos;

À Igreja Católica, de qual recebi minha fé, devo minha formação integral, e cuja estrutura me possibilita o aprofundamento dos estudos e o crescimento profissional. Em especial, à Arquidiocese de Olinda e Recife, entidade na qual atuo profissional e pastoralmente;

À Irmandade das Almas do Recife e à Comissão de Intervenção das Irmandades a partir do Instituto de Música Dom da Paz, seus funcionários e coordenação, pela oportunidade e confiança em mim depositada para desenvolver um trabalho social e artístico a partir da música sacra/litúrgica.

À Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil e à Fraternidade do Convento de Santo Antônio do Recife, na pessoa do Frei José Edilson, OFM, guardião, pelo acesso que sempre me permitiram aos arquivos e partituras, tesouros da presença Franciscana no Nordeste do Brasil. Destaco também o nome do Frei Roberto Oliveira, OFM, que me conduziu à pesquisa no Acervo Musical Franciscano da Província;

Ao Instituto Ricardo Brennand, pelo acesso que me concederam à Biblioteca e ao Acervo “Jaime Diniz”, sobretudo durante o período de restrição das atividades em decorrência da pandemia de Covid-19. Destaco os nomes de Aruza Holanda e Wheldson Marques, figuras essenciais no andamento da pesquisa a partir do acervo do Instituto;

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE na pessoa de meu orientador, o Prof. Dr. Carlos Sandroni, pela condução dos trabalhos, pelo conhecimento refletido e ressignificado, e pelo apoio em possibilitarem o estudo

da música litúrgica sob a ótica da “música, cultura e sociedade”, linha de pesquisa na qual me inseri;

Ao Frei Wanderson Freitas, OC, por ter me auxiliado na prospecção das composições produzidas pela Arquidiocese na década de 1960, sobretudo a partir do acervo do Coral Boa Vista Pe. Silvio Milanez;

À Profa. Rossana Gaia (UFAL), por ter intermediado o contato com o Prof. Nicolaas Vale;

Aos queridos Nicolaas Vale e Reginaldo Veloso, pela disponibilidade nas entrevistas e nas dúvidas e consultas que precisaram ser feitas ao longo do trabalho;

Por fim, a todos que lerem e usarem este trabalho como inspiração para novas pesquisas e aprofundamentos na área.

RESUMO

O presente trabalho busca apresentar e discutir o processo de construção da música litúrgica na Arquidiocese de Olinda e Recife entre as décadas de 1960 e 1970. Estando o recorte temporal proposto já inserido na realidade pós-conciliar, buscamos compreender sobre que parâmetros se deu a interpretação e aplicação das medidas conciliares, que alteraram o diálogo entre a igreja e a sociedade, e influenciaram na composição de música para a liturgia católica. Olhando para o Nordeste, vemos a busca pela criação de uma música litúrgica nordestina, influenciada pela proposta de adaptação à índole e cultura dos povos, conforme trazido pela Constituição Conciliar *Sacrossanctum Concilium*, e aplicada pelos compositores “inovadores” e “conservadores”, apesar das particularidades com que cada um, influenciado pelos fluxos socioculturais da igreja e da sociedade, aplicou essas novas diretrizes ao seu trabalho. A partir de revisão bibliográfica e documental, buscamos analisar a relação entre música litúrgica e sociedade enquanto lugar de conflito; reconhecer e contextualizar os fluxos influenciadores da música litúrgica no recorte temporal proposto; discutir, a partir da produção e percepção da época, a construção da música litúrgica “nordestina”; à luz dos principais compositores – história e produção, buscar elementos musicais e textuais que contribuam na discussão do tema proposto. Todos esses aspectos buscam trazer luz à relação entre música, cultura e sociedade, contribuindo para o aprofundamento das discussões da chamada “Etnomusicologia do Cristianismo” a partir do contexto Brasileiro.

Palavras-chave: música litúrgica católica; inculturação; nordeste do Brasil; concílio vaticano II; etnomusicologia do cristianismo.

ABSTRACT

The present work seeks to present and discuss the process of construction of liturgical music in the Archdiocese of Olinda and Recife between the 1960s and 1970s. Since the proposed time frame is already inserted in the post-conciliar reality, we seek to understand on what parameters the interpretation took place. and application of conciliar measures, which altered the dialogue between church and society, and influenced the composition of music for the Catholic liturgy. Looking at the Brazilian Northeast, we see the search for the creation of a liturgical music from the Northeast, influenced by the proposal of adaptation to the nature and culture of the peoples, as brought by the Conciliar Constitution *Sacrossanctum Concilium*, and applied by the “inovadores” and “conservadores” composers, despite the particularities with which each one, influenced by the sociocultural flows of the church and society, applied these new guidelines to their work. Based on a bibliographic and documental review, we seek to analyze the relationship between liturgical music and society as a place of conflict; recognize and contextualize the influencing flows of liturgical music in the proposed time frame; to discuss, based on the production and perception of the time, the construction of “northeastern” liturgical music; in the light of the main composers - history and production, seek musical and textual elements that contribute to the discussion of the proposed theme. All these aspects seek to shed light on the relationship between music, culture and society, contributing to the deepening of the discussions of the “Ethnomusicology of Christianity” from the Brazilian context.

Keywords: catholic liturgical music; inculturation; northeast of Brazil; second vatican council; ethnomusicology of christianity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O CONCÍLIO VATICANO II: UM NOVO PROJETO DE MÚSICA LITÚRGICA	19
2.1	ANTECEDENTES	19
2.2	O CONCÍLIO VATICANO II E A REFORMA LITÚRGICA: ESPERANÇAS E INQUIETUDES	23
2.2.1	A Constituição Conciliar <i>Sacrossanctum Concilium</i>	25
2.3	OS DESAFIOS DA PESQUISA DE MÚSICA LITÚRGICA PÓS-CONCILIAR	35
2.4	A INCULTURAÇÃO COMO MÉTODO	40
2.4.1	Inculturação como conceito	41
2.4.2	Identificando fases e métodos	42
3	A CONSTRUÇÃO DA MÚSICA LITÚRGICA NA ARQUIDIOCESE DE OLINDA E RECIFE.....	46
3.1	O PLANO DE PASTORAL DE CONJUNTO E O REGIONAL NE 2.....	48
3.1.1	A atuação da Arquidiocese de Olinda e Recife	52
3.2	UM PROJETO DE MÚSICA LITÚRGICA PÓS-CONCILIAR EM OLINDA E RECIFE.....	54
3.2.1	O impulso dado por Dom Helder	57
3.2.2	A recepção da sociedade à música pós-conciliar nos periódicos da época.....	67
4	“INOVADORES” E “CONSERVADORES” NA MÚSICA LITÚRGICA DA ARQUIDIOCESE DE OLINDA E RECIFE: DEBATES E CONTRIBUIÇÕES.....	72
4.1	QUEM SÃO OS INOVADORES?	73
4.1.1	Influências sociais e o debate da Igreja na América Latina	77
4.1.2	Geraldo Leite Bastos e Reginaldo Veloso.....	80
4.1.3	Nicolau Vale: a “tulipa” transplantada para o nordeste.....	90
4.2	QUEM SÃO OS CONSERVADORES?	97
4.3	PADRE JAIME DINIZ E O CONCÍLIO VATICANO II	101

4.3.1 Recife, centro internacional de música sacra.....	104
4.3.2 Produção musical: características	106
4.3.3 Um sonho perdido?.....	110
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS.....	123

1 INTRODUÇÃO

Certamente muitos dos que leem esta dissertação já foram alguma vez à missa. Além de uma experiência espiritual, de encontro com o sagrado, a missa é também uma experiência sinestésica: olfato, paladar, tato, visão e audição se encontram na construção do que conhecemos como rito. Aldazábal (2013) conceitua rito como “os gestos e textos que exprimem e configuram uma ação sagrada”, e essa ação sagrada é envolvida pelo perfume do incenso, pela música, pelas cores, pelos gestos e palavras que estão presentes na celebração eucarística.

A música litúrgica é parte integrante da celebração, e sobre ela incidem uma série de normas e orientações sobre o repertório e sua práxis, fruto das questões institucionais que sobre ela decorrem. Podemos cair por vezes em uma lógica “rubricista”, reduzindo tudo à norma sem fazer a devida reflexão e sem entender o contexto no qual ela se insere. Almeida (2014) aponta esses riscos no trabalho do pesquisador da música litúrgica, apesar de entender a importância de se conhecer e observar a norma, sobretudo quando ela é ponto de partida no contexto em que nos dedicamos a pesquisar:

Produzir conhecimento no campo da música litúrgica ou ritual configura-se em um desafio constante, visto que o olhar do pesquisador sobre este objeto está, por vezes, reduzido à norma. De dentro, olhar o objeto sem a norma é um risco. Todavia, produzir música com a norma é demasiado limitante. Assim, pesquisar realidades encortinadas pela via normativa corrobora com a dogmatização do saber, pois impede a proliferação de projetos de ciência abertos à possibilidade de revisão e mudança. Por isso, as primeiras iniciativas da reforma litúrgico-musical podem ser tomadas como “fatos históricos” oriundos de sua própria natureza e da leitura que se faz dos documentos encontrados nos arquivos. Estes fatos históricos permitiram-me a elaboração de uma narrativa ora a partir de dentro ora com o distanciamento necessário para orientar pontos de análise.

A norma, entretanto, é aplicada de formas diferentes – ou por vezes não aplicada. E isso pode ser observado com uma simples visita a duas igrejas

distintas. Em uma igreja pode ser usado o órgão de tubos e o canto gregoriano fazer parte do repertório. Em outros lugares, o uso do violão e um repertório carismático, mais próximo da música popular, têm presença constante. Essas disparidades foram e são causa de muitos conflitos em torno do que se deve ou não ser cantado na liturgia, ou do que é ou não adequado, ou até mesmo os limites em torno das “questões pastorais” e a flexibilização ou não do repertório.

Um olhar para as experiências históricas com a música litúrgica, sobretudo após o Concílio Vaticano II, faz com que observemos que o processo não foi pacífico, seja no planejamento, discussão, implementação ou recepção. A música litúrgica nesse período foi lugar de conflito em vários aspectos: sociais, estéticos, políticos e religiosos. Até hoje, inclusive, vemos que uma série de interesses se somam à música litúrgica, e apontam para a necessidade de um olhar mais amplo: de cima para baixo, como em grande parte se deu a reforma litúrgica, mas também horizontalmente, entendendo as influências ao longo de todo o processo, já que a reforma, num segundo momento, se deu a partir das igrejas locais (dioceses) e suas experiências.

Nossa pesquisa parte da tese de que o fenômeno da música litúrgica não é completamente entendido se olharmos somente para o contexto religioso. Observamos também o ponto de vista social, e como os fluxos da cultura e da sociedade ao longo da história vão estimulando a produção e interpretação deste repertório. Para isso, recorreremos à musicologia e, mais especificadamente, à etnomusicologia do Cristianismo, cujos pressupostos metodológicos serão discutidos ao longo dos capítulos posteriores.

Segundo Seeger (2004), podemos ver a música por um viés mais antropológico, tentando “decifrar” o que os membros daquela sociedade estão fazendo e porque fazem daquela maneira. A partir da observação de um determinado contexto cultural, ainda que se faça uma interpretação de segunda ordem (a primeira é daquele que experimenta a cultura enquanto nativo), tentamos entender, a partir do papel que os atores representam – seu comportamento –, o papel que a manifestação artística desempenha dentro de um determinado sistema cultural.

De acordo com Geertz (2008), é no fluxo do comportamento que as formas culturais encontram articulação. Por isso, a música se manifesta numa relação de trocas simbólicas. Quem cria, quem executa, e quem ouve se comporta de forma diferente e se relaciona com a música de forma diferente. Contudo, essa relação não pode ser vista de forma hierarquizada. Cada uma tem sua importância, e cada uma contribui de forma diferente para a compreensão da música dentro desse sistema cultural.

Entender a música como cultura nos direciona a tentarmos entender melhor o fenômeno cultural. O que é, portanto, a cultura? O que ela significa, e como podemos estudá-la? Existem muitos conceitos para a ideia de cultura. Um deles é que cultura é “uma forma de pensar, sentir e acreditar” (KLUCKCHOHN *apud* GEERTZ, 2008). Isso significa que a cultura passa por uma relação de racionalidade – experiência criativa –, reconhecimento simbólico e pertencimento, já que esses significados são compartilhados por todo o conjunto daquele grupo social do qual o sistema cultural faz parte. A cultura, portanto, é entremeada entre a experiência individual e a coletiva.

Pensar sobre esses dois pontos focais de interpretação do fenômeno cultural nos levou a questionar sobre de que forma se complementam na relação entre música e sociedade, já que hoje temos o entendimento de que não são formas contraditórias da compreensão do mundo. O conhecimento praxiológico, uma das formas de conhecimento do mundo social, conforme coloca Bourdieu, se dá exatamente na relação entre agência e estrutura; compreensão, assimilação e execução, ou então, um “duplo processo de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade”. (BOURDIEU, 1983, p. 47)

A música litúrgica, tema principal deste trabalho, por ser intimamente ligada à crença, já que é uma manifestação sincera da fé professada (no caso, a cristã católica), perpassa o fenômeno religioso e a relação entre agente (crente) e estrutura (instituição religiosa). A música, nesse contexto, coincide com o conceito supracitado de cultura. É criada a partir de uma experiência de fé, e é executada por um grupo de pessoas inseridas num momento ritual e ouvida num misto de sentimentos e crenças no sobrenatural. Os próprios textos, símbolos e contextos dessa música também nascem de uma trajetória cultural

de antepassados que trouxeram em sua tradição uma bagagem cultural que chega aos nossos dias absorvida pela *traditio* que a igreja católica salvaguardou ao longo dos séculos, dado o papel central que a música exerceu ao longo da história da igreja, e a sua contribuição para a música de todo o ocidente.

Entretanto, olhar para um período histórico tão conturbado como as décadas de 1960 e 1970 nos faz ter um olhar atento também para as transformações que transcorreram dentro e fora do ambiente eclesial. Além de ter sido o período de realização e implementação do Concílio, era também o período da Guerra Fria, do nacional-desenvolvimentismo, dos governos militares e das críticas ao colonialismo na América Latina, que reverberaram, por exemplo, na teologia da libertação. Localmente, no território da Arquidiocese, se via a transformação da cidade, que cada vez mais crescia e via em seu entorno um também crescente êxodo rural que, conseqüentemente, levava a uma maior desigualdade social ante à ineficiência do estado em proporcionar condições básicas à população mais pobre. Essas reflexões encontraram voz por meio de Dom Helder Camara, Arcebispo de Olinda e Recife, e influenciaram a produção dos compositores locais de música litúrgica.

A Arquidiocese de Olinda e Recife exerceu grande protagonismo, através de Dom Helder, no Concílio e no pós-Concílio, no que se refere a sua aplicação local. Enquanto Arcebispo e responsável pelo Regional Nordeste II da Conferência Episcopal dos Bispos do Brasil, estimulou e deu condições para o desenvolvimento de projetos inovadores no tocante à música litúrgica. Aqui pudemos observar durante seu episcopado a busca pela formulação de uma arte litúrgica nordestina, inspirada pelo estímulo à inculturação e à participação ativa nas celebrações litúrgicas católicas.

Esse trabalho foi realizado por muitas mãos. Entretanto, optamos por trazer três dos nomes principais que atuaram com música litúrgica na Arquidiocese e hoje estão presentes ou são referenciados em grande parte das publicações de música litúrgica no Brasil: Geraldo Leite Bastos, Nicolaas Vale e Reginaldo Veloso. Em contraponto, também optamos por trazer à discussão um outro importante nome da música litúrgica local, crítico à interpretação pós-conciliar e às inovações decorrentes dela, e hoje mais conhecido pela

importantíssima atuação que teve como musicólogo e professor: Pe. Jaime Diniz.

Dito isto, a pesquisa teve como objetivo geral investigar e analisar os princípios da construção da música litúrgica na Arquidiocese de Olinda e Recife nas décadas de 1960 e 1970, décadas fundamentais para a assimilação, interpretação e aplicação do Concílio a nível local. Analisando a relação entre música litúrgica e sociedade enquanto lugar de conflito; reconhecendo e contextualizando os fluxos influenciadores da música litúrgica no recorte temporal proposto; discutindo, a partir da produção e percepção da época, a construção da música litúrgica “nordestina”; e à luz dos principais compositores – história e produção, buscando elementos musicais e textuais que contribuíssem na discussão do tema proposto, quisemos explicitar uma maior compreensão do papel da Arquidiocese de Olinda e Recife e sua produção na reforma litúrgica pós-vaticano II no que tange à música litúrgica.

A nossa hipótese era de que, partindo da constatação da correlação entre música, cultura e sociedade, os aspectos que giram em torno da produção da música litúrgica e seus compositores trazem em si elementos que demonstram a forma com que esses fluxos (igreja e sociedade) impactaram a prática composicional do repertório produzido à época.

De abordagem qualitativa, a pesquisa metodologicamente se deu em três frentes: levantamento bibliográfico/documental, entrevistas e análise de repertório. Em grande parte, a bibliografia está centrada na produção nacional sobre o tema, especialmente as da coleção liturgia e música, editada pela Paulus. Outros trabalhos acadêmicos também são de bastante relevo e contribuíram para esta dissertação, como o de Amstalden (2001), Fonseca (2008), Almeida (2014) e Duarte (2016a).

A pesquisa documental se deu em grande parte a partir da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, no acervo do Diário de Pernambuco, disponível online; no acervo “Jaime Diniz”, sediado no Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE; e no acervo musical do Arquivo Provincial Franciscano da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, sediado também no Recife. Com o advento da pandemia de covid-19, boa parte da pesquisa foi feita com uma série

de limitações de acesso, impostas pelo cronograma de flexibilização e restrição do governo do estado. Alargaram o cronograma da pesquisa, mas não prejudicaram em seu andamento e conclusão.

Ambos os acervos físicos estão em processo gradual de catalogação, mas há uma grande dificuldade no processo pela falta de profissionais habilitados na arquivologia musical que possam gerir esses acervos musicais. Outro problema que observamos é a falta de interesse desses acervos no material produzido a partir da segunda metade do século XX, já que, por possuírem fontes musicais que remetem aos séculos XVIII e XIX, em grande parte destacam ao pesquisador e ao visitante esses materiais, muito em decorrência, conforme aponta Castagna (2016, p. 206) da macro-história e das narrativas tradicionais da própria história da música ocidental, que destaca a produção de compositores estrangeiros em detrimento da produção musical nacional que consta nos arquivos e, sobretudo, contemporânea.

Músicos, administradores, público e cidadãos geralmente não possuem conhecimento ou contato com a diversidade musical presente nos acervos de suas comunidades, recebendo – quando é o caso – mais informações originadas na macro-história da música do que no conteúdo dos seus acervos musicais.

Apesar disso, os acervos musicais ligados à história eclesiástica exercem um importantíssimo papel, e precisam ser salvaguardados, por conservarem “uma riquíssima herança teológica, litúrgica e pastoral”.

O patrimônio universal da música sacra conserva, para o bem de toda a Igreja, uma riquíssima herança teológica, litúrgica e pastoral. As diversas expressões musicais postas ao serviço da sagrada liturgia e da vida sacramental da Igreja manifestam claramente a busca de uma elevação espiritual e de uma relação interior com Deus. O espírito de fidelidade, que conhece também a sadia audácia, deverá oferecer à Igreja contemporânea um repertório musical vivo e atual, que deixe transparecer os múltiplos percursos da arte cristã empreendidos durante dois milênios, e que simultaneamente se mostre capaz de uma autêntica renovação, útil para suscitar novos estímulos e servir hoje a liturgia. (VATICANO, 2014, p. 2 *apud* CASTAGNA, 2016, p. 212)

O contato com o material da época e nossas análises preliminares nos levaram à necessidade de diversos esclarecimentos e elucidações. Para isso, optamos por fazer uso de entrevistas com dois dos personagens principais ligados ao nosso tema de pesquisa: Reginaldo Veloso (2019) e Nicolaas Vale (2021). Optamos por utilizar entrevistas semiestruturadas a partir das lacunas e das dúvidas surgidas ao longo da pesquisa. Segundo Williamon *et al* (2021, p. 135), é a forma mais comum utilizada na pesquisa em música:

Semi-structured interviews are perhaps the most commonly employed type of interview in music research. Such interviews are structured to the extent that the researcher is provided with a flexible interview schedule (or interview guide) that allows for a degree of pre-planning and a degree of spontaneity while carrying out the interview itself.

Outro importante material foi a edição das circulares conciliares, interconciliares e pós-conciliares de Dom Helder Camara pela Companhia Editora de Pernambuco, publicadas entre 2009 e 2014 em parceria com o Idhec (Instituto Dom Helder Camara). Seu uso foi importantíssimo para entendermos a visão de Dom Helder sobre a música litúrgica e como a aplicou em seu episcopado. O nosso olhar às cartas sob a lente da pesquisa em música foi inspirado pelo artigo de Fernando Duarte (2017b), no qual fala sobre a Missa Solene Vaticano II, do compositor José Mousinho, que também atuou na Arquidiocese de Olinda e Recife. Duarte utiliza as circulares de Dom Helder como fonte para sua pesquisa.

A seção de desenvolvimento neste trabalho se divide em três capítulos (2, 3 e 4). No segundo capítulo, buscamos contextualizar a música dentro do Concílio Vaticano II, e como os documentos Conciliares apresentam a questão da música litúrgica. Também discutimos um pouco acerca dos desafios da pesquisa em música litúrgica e da etnomusicologia do Cristianismo e apresentamos os conceitos que giram em torno da inculturação e à adaptação à índole dos povos, em grande parte a partir da obra de Anscar Chupungco (1939-2013).

No terceiro capítulo, tratamos sobre a interpretação e organização do Concílio na Arquidiocese a partir da construção da música litúrgica. Trouxemos

no primeiro tópico um olhar institucional a partir da CNBB e do Regional NE II. No segundo tópico, a visão de Dom Helder, e de como a sociedade Recifense da época reagiu às inovações conciliares dos dois lados: ora criticando, ora apoiando as inovações propostas pela igreja no Brasil na Arquidiocese de Olinda e Recife.

No quarto capítulo, intitulado “Inovadores e ‘conservadores’ na música litúrgica da Arquidiocese de Olinda e Recife”, discutimos a música litúrgica do ponto de vista dos compositores, suas trajetórias e produções, trazendo a contribuição de Geraldo Leite, Nicolau Vale, Reginaldo Veloso, apresentados como “inovadores” e Jaime Diniz, como representante do posicionamento dos “conservadores”, para a construção da música litúrgica na Arquidiocese e os debates advindos desse processo. Vale destacar, entretanto, que os compositores apresentados não reivindicam esses posicionamentos. A partir da pesquisa e do próprio posicionamento atribuído a esses compositores por autores como Amstalden (2001) e Fonseca e Weber (2015), achamos por bem agrupá-los, como forma de propiciar a análise e identificar pontos em comum a partir das obras, discursos e influências.

Por fim, esperamos que esse trabalho traga uma contribuição concreta ao estudo da música litúrgica no Brasil e, sobretudo, possa despertar novas pesquisas na área e ampliar o conhecimento acerca de um fenômeno musical importante, mas que em grande parte das pesquisas é explorado do ponto de vista litúrgico-teológico, e não do ponto de vista musicológico/etnomusicológico.

2 O CONCÍLIO VATICANO II: UM NOVO PROJETO DE MÚSICA LITÚRGICA

2.1 ANTECEDENTES

A construção da música litúrgica na Arquidiocese de Olinda e Recife é, antes de tudo, reflexo de um movimento histórico-institucional ocorrido no mundo inteiro e centrado em Roma. Os debates surgidos no âmbito do que chamamos de “movimento litúrgico”¹ levaram a cabo uma série de transformações que desembocaram² na atual reforma litúrgica instituída pelo Concílio Vaticano II.

Dois documentos papais da primeira metade do século XX nos evidenciam as mudanças que a igreja começa a buscar no campo da música sacra. O *Motu Proprio*³ *Tra le Sollecitudini* (1903), do Papa Pio X, um dos pontos de partida do movimento litúrgico, ao se valer da restauração do canto gregoriano⁴, vai estimular em toda a igreja uma participação⁵ mais ativa dos fieis nos ofícios litúrgicos, em detrimento de uma música com influências profanas que ferisse a sacralidade da ação litúrgica. Nessa realidade, o canto gregoriano e a polifonia Palestriniana⁶ do século XVI eram colocados como ideal musical a

¹ “Movido pelo zelo pastoral, o movimento abraçou a causa do retorno à forma clássica da liturgia romana por meio de pesquisas históricas e teológicas sobre a tradição litúrgica. Graças a este movimento, a constituição litúrgica do Vaticano II foi capaz de abrir portas para a adaptação e estabelecer seus princípios, retornando à original simplicidade, sobriedade e clareza do rito romano, além de oferecer a possibilidade de adaptá-lo às culturas e tradições de diversas índoles.” (CHUPUNGO, 1989, p. 43, tradução nossa)

² Ao falar sobre o Movimento Litúrgico, comenta Neunheuser (*apud* SARTORE; TRIACCA, 1989, p. 990, tradução nossa): “Se trata de um processo cultural e espiritual complexo, amplo. Em seus primeiros momentos, através da obra de Dom Próspero Guéranger (com sua produção literária *L'année liturgique* e *Institutions liturgiques* e com sua batalha contra a Liturgia neogalicana a favor da liturgia romana, mesmo quando é discutível e criticada em algum momento), o movimento litúrgico é baseado nas intenções mais profundas de Pio V sobre a liturgia, que ele desenvolve e que, através de Pio X, Malinas (com Lamberto Beauduin) e a *Mediator Dei*, de Pio XII, levará ao Vaticano II e sua reforma litúrgica.”

³ “Por iniciativa própria”. Documento pontifício.

⁴ Desde o Século XIX, o movimento de restauração do Canto Gregoriano veio se desenvolvendo. Ganhou destaque a atuação da Abadia de São Pedro de Solesmes, na França, com seu trabalho de pesquisa e resgate do repertório gregoriano, posteriormente organizado numa série de publicações lançadas entre o século XIX e XX. Seus frutos se manifestam até hoje enquanto referência para a prática contemporânea do Canto Gregoriano.

⁵ Conforme o texto do *Motu Proprio* (1903), n. 3: “Procure-se nomeadamente restabelecer o canto gregoriano no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais ativa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente.”

⁶ Em referência ao compositor Italiano renascentista Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).

ser seguido, tanto na prática musical no âmbito eclesiástico como da própria composição de música sacra para a liturgia.

Já a Encíclica *Mediator Dei* (1947), ponto importante do movimento litúrgico, vai aprofundar especialmente a questão do uso do canto popular religioso. Pio XII reafirma o discurso de documentos anteriores que fazem referência à música acerca da importância do Canto Gregoriano como referência para a música sacra católica. Entretanto, vemos um impulsionamento da composição de música em língua vernácula, inclusive no Brasil, o que levou à publicação de uma série de coletâneas de cânticos sacros e de devoção popular, chegando até mesmo a traduções e adaptações de textos latinos oficiais para o uso em vernáculo.

A *Mediator Dei* surge num período conhecido como *Aggiornamento*, atualização da Igreja Católica aos novos tempos, inaugurando uma igreja renovada que, através do movimento litúrgico e de outros movimentos de “modernização da fé”, irá culminar nas reformas propostas pelo Concílio Vaticano II. Segundo Helmut Hoping (apud HACKMANN;AMARAL, 2015, p. 99-100):

O *aggiornamento* para adequar a Igreja aos tempos atuais não deveria significar a mera adaptação a relações mutáveis, mas sim abertura ao mundo moderno. O *aggiornamento* da Igreja, que era o objetivo do Concílio, não se verificou através da ruptura com a tradição, nem com a adaptação a um ambiente transformado; deu-se sobretudo de um *aggiornamento* que entrelaçou as tradições mais antigas, em parte esquecidas, com o tempo presente.”

O movimento litúrgico é fruto de uma igreja que queria viver, se expressar, democratizando o acesso de todos à riqueza da liturgia, antes restrita a alguns eruditos que compreendiam o ritual litúrgico em sua inteireza. Segundo Gelineau (1977, p. 16), desde o século XIX, Dom Guéranger⁷ já apontava a possibilidade de rezar através dos textos litúrgicos, sendo eles importantes fontes de fé e contemplação. Esses textos, entretanto, estavam reservados a uma certa elite

⁷ Dom Prosper Guéranger, OSB. (1837-1875). Abade de Solesmes (FR), importante centro intelectual do movimento litúrgico e referência no resgate do Canto Gregoriano no século XX.

que conhecia o latim e compreendia o sentido dos ritos, dado a partir do conhecimento histórico-teológico.

Com as concessões que foram dadas ao longo dos anos que precederam o Concílio Vaticano II, muitas foram as tentativas na busca por uma maior participação na liturgia dentro dos limites dados pelas normas litúrgicas. Missais quotidianos bilíngues (latim-português) – que facilitaram a compreensão dos textos latinos e as respostas na missa próprias dos fieis leigos – se difundiram por todo o Brasil, novos livros de cantos para a missa foram editados, dentre outras iniciativas. Sobre este movimento, comenta Gelineau, em continuação (1977, p. 17-18):

Os trinta anos que precederam o Concílio viram fermentar todos esses germes. Foi a “renovação litúrgica” que Pio XII chamou de uma “passagem do Espírito Santo em sua igreja”. Então, quando ainda não se havia tocado na lei litúrgica, procurava-se por todos os meios um modo de utilizar a língua do povo nas leituras bíblicas, de traduzi-las de maneira acessível, de tornar participantes as assembleias através do canto e do diálogo, de explicar o sentido dos ritos e das orações, de colocar a celebração dos sacramentos no coração da liturgia. Muitos dos cantos franceses que, ainda atualmente, formam o fundo comum do repertório das assembleias datam dessa época. Sem essa efervescência e essas longas preparações, a reforma do Vaticano II não teria sido possível e não teria tido sentido.

Essa atualização se manifestou também com o reconhecimento por parte da Igreja Católica a outras culturas. Essa reabertura possibilitou, no campo da música, composições que aprofundavam a relação entre liturgia e cultura no uso de uma identidade musical local, por exemplo. Fernando Duarte (2016b, p. 129) ilustra exemplos composicionais desse período, como a Missa *Luba*, Missa *Bantu*, Missa *Katanga*, Missa *Sinensis*, dentre outras.

O movimento na música litúrgica que já se desenhava ao redor do mundo indicava de fato um caminho na busca por uma participação mais consciente e ativa na liturgia, ponto importante apresentado pelo Concílio Vaticano II. Os documentos de Pio XII que falaram sobre liturgia e, em especial, sobre música –

além da *Mediator Dei* (1947), a *Musicae Sacrae Disciplina* (1955) – podem ser entendidos como uma antecipação do concílio.⁸

Dados os limites impostos pelas normas litúrgicas vigentes – que só seriam superadas através de uma reforma litúrgica mais abrangente, como a da década de 1960 –, o canto popular religioso, então, se tornou o grande potencializador de uma maior participação dos fieis na execução de música sacra. Antes dessa abertura, a prática musical era própria das *Schola Cantorum* (grupos de cantores especializados em música sacra e, em especial, no Canto Gregoriano) das igrejas maiores (Basílicas, Catedrais, sedes Paroquiais) e dos coros de música sacra, que executavam desde música sacra contemporânea (com fortes marcas do período Romântico e da música Cecilianista⁹) até música polifônica do séc. XVI, conforme as indicações dos documentos sobre a música.

Segundo a *Musicae Sacrae Disciplina*, o canto popular religioso se caracteriza por ser fiel ao ensinamento cristão, apresentando-o e explicando-o, usar linguagem e melodia acessíveis, e possuir “certa dignidade e gravidade religiosa”, ainda que simples. A dimensão espiritual é tônica presente no discurso da Encíclica, sendo um instrumento de elevação espiritual, de comunhão entre os membros presentes, e de participação mais ativa, já que, para muitos, os ritos e as cerimônias religiosas não eram inteligíveis ou compreendidos corretamente. O canto então seria meio para que o fiel viva uma experiência litúrgica e manifeste sua fé através do canto. “Embora na forma difiram dos sagrados ritos, a eles, todavia correspondem pela sua natureza.”¹⁰

Com o novo repertório sendo compilado e organizado, o novo momento deu abertura a uma prática mais “democrática” desta música sacra, sobretudo nas Igrejas Menores¹¹, com o acesso facilitado a essas publicações em

⁸ Cf. CNBB. “A música litúrgica no Brasil”, 139. São Paulo: Paulus, 1999.

⁹ Referente ao Movimento Cecilianista de fins do século XIX.

¹⁰ *Mediator Dei*, 98.

¹¹ Pequenas Paróquias ou igrejas que não possuem estrutura musical, como um coro constituído, ou peritos em música sacra, que permitam a execução do repertório contido no *Graduale Romanum*, de maior complexidade. As Igrejas maiores seriam, portanto, as Basílicas, Igrejas Paroquiais, Santuários, Catedrais, que tinham à disposição um serviço musical de maior qualidade e estrutura.

Vernáculo, com notação musical moderna, e acompanhamentos escritos para Harmônio.

O canto popular religioso também promoveu a composição de repertórios voltados às devoções populares de muitos grupos religiosos e congregações, que encontraram nesta modalidade de composição um material propício para a propagação da fé da devoção, através da catequese, dos exercícios de piedade popular, das santas missões, procissões e romarias que há décadas fazem parte do exercício da fé por todo o mundo, incluindo o Brasil. Diversas congregações, à época, tinham seus meios de publicação, e organizaram suas coletâneas. No Nordeste, temos como exemplo da época a Editora Mensageiro da Fé, de Salvador, pertencente à Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, que publicou muitas partituras e coletâneas sob a coordenação do Frei Feliciano Trigueiro, OFM¹², músico e compositor.

Entretanto, o uso desses materiais não se resumia à produção local/regional. Existia, à época, um grande intercâmbio de publicações por todo o Brasil. Das encontradas no Acervo Musical Franciscano de Recife, vemos publicações como a coletânea “Cantai e Rezaí”, do Pe. Frederico Maute, publicada em Porto Alegre, pela Editora Globo; “Cecília”, organizada pelos Frades Pedro Sinzig e Basílio Rower, publicada em Petrópolis, pela Editora Vozes; e a célebre “Harpa de Sião”, organizada pelo Pe. João Batista Lehmann, e publicada em Juiz de Fora, pela Editora Lar Católico.

2.2 O CONCÍLIO VATICANO II E A REFORMA LITÚRGICA: ESPERANÇAS E INQUIETUDES

O Concílio foi, então, o ponto culminante do experimentalismo trazido pelo movimento litúrgico à Igreja Católica ao longo do séc. XX especialmente no que tange à participação dos fieis nos ritos litúrgicos. Convocado pelo Papa São João XXIII em 1961, o Concílio aconteceu entre 1962 e 1965, provocando mudanças profundas que reverberam até os dias de hoje, na busca por um caminho a ser seguido à luz do espírito conciliar.

¹² *Ordo Fratrum minorum*. Em português, Ordem dos Frades Menores, em referência à ordem religiosa fundada por São Francisco de Assis no século XIII.

A Constituição Conciliar “*Sacrossanctum Concilium*” é o documento central do CV II¹³ no que se refere à liturgia. Entretanto, para chegar no documento final, um longo processo de debates e polêmicas se deu entre a convocação do Concílio e a publicação do documento acima mencionado. Dessa forma, convocado o Concílio, foi criada uma comissão litúrgica preparatória, tendo o Cardeal Caetano Cicognani como Presidente, o Padre Annibale Bugnini secretário, mais dezenas de membros, consultores e conselheiros, convidados a partir de seu trabalho e competência enquanto especialistas na área litúrgica em suas diversas áreas: liturgia, teologia, pastoral, música, arte sacra, dentre outras. Dentro dessas áreas, as questões Pastorais, Teológicas e Rituais centraram o debate e as discussões que gestaram a reforma litúrgica.

Das 13 comissões que surgiram, a 12ª se encarregou da música sacra, tendo como relator Higinio Anglés (1888-1969), presidente do Pontifício Instituto de Música Sacra, à época, e como Secretário Eugène Cardine (1905-1988). Segundo Bugnini (2018, p. 51), o trabalho na Comissão de Música foi bastante travado, dados os interesses divergentes na concepção do que deveria ser a Música Sacra Pós-Conciliar, e as consequentes trocas de conselheiros, de acordo com os interesses de Anglés.

Estes detalhes revelam como, infelizmente, a música sacra tenha sido o setor mais agitado de toda a reforma, antes e depois do Concílio. A atitude hostil dos dirigentes ou dos musicistas de valor impediu que a reforma litúrgica encontrasse também na música sacra um coeficiente de renovação e de participação pastoral. Sobre este pano de fundo negativo é que se deve examinar a desorientação que daí se seguiu, com o surgimento de um enxame de composições nem sempre inspiradas e artísticas, mas que se difundiram amplamente, pelo fato de serem mais adequadas à realidade renovadora da liturgia pós-conciliar. (BUGNINI, 2018, p. 51)

A Comissão Conciliar, instituída no dia 20 de outubro de 1962, votou a partir dos esquemas organizados pela Comissão preparatória anterior. A votação da Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia, com a aprovação Papal e

¹³ Concílio Vaticano II.

promulgação *una cum Concilii Patribus*¹⁴, se deu em 04 de dezembro de 1963, com aplicação para toda a Igreja. A partir daquele momento, um grande desafio era posto: levar a cabo a reforma litúrgica, aplicando as normas conciliares, dialogando com os diversos setores da Igreja, as diversas realidades eclesial-culturais, e promovendo mudanças cujas marcas repercutem e seguem repercutindo até hoje.

2.2.1 A Constituição Conciliar *Sacrossanctum Concilium*

Conforme falado anteriormente, a SC¹⁵ surge como documento principal no que se refere à liturgia e à reforma litúrgica instituída pelos Padres Conciliares, sendo a grande referência para outros documentos sobre liturgia posteriores ao Concílio. A SC guiou também a aplicação da reforma litúrgica nas Dioceses e Conferências Episcopais ao redor do mundo, principais células de aplicação do “espírito conciliar” assessoradas pelas Comissões de Liturgia, Música Sacra e Arte Sacra, com seus respectivos peritos.

A Constituição Conciliar segue o seguinte esquema¹⁶:

Proêmio

- I. Princípios gerais para a reforma e incremento da sagrada liturgia
- II. O mistério eucarístico
- III. Os outros sacramentos e sacramentais
- IV. Ofício divino
- V. Ano litúrgico
- VI. A música sacra
- VII. Arte sacra e alfaías litúrgicas

Apêndice – Declaração do Concílio Vaticano II acerca da revisão do calendário

No que tange à música, ponto focal de nosso trabalho, alguns pontos são importantes para entendermos de que forma ela é entendida pelo Concílio, e quais os pontos centrais que direcionaram o trabalho dos compositores pós-conciliares.

¹⁴ “Em unidade com os Padres do Sagrado Concílio.” Tradução nossa.

¹⁵ *Sacrossanctum Concilium*, Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia.

¹⁶ A partir de “CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. *Constituição Sacrosanctum Concilium*. In: Documentos sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005.”

a) Participação ativa

Segundo o no. 14 da SC, é desejo da igreja que os fiéis exerçam uma participação plena, consciente e ativa nas celebrações litúrgicas. Essa participação acontecerá através da reforma litúrgica, na qual cada fiel deverá participar com inteireza através dos ritos, pelos sentidos – liturgia enquanto experiência sinestésica -, pelos ministérios exercidos, pela oração, sendo a liturgia uma ação sagrada, simbólica, ritual e comunitária. A igreja, portanto, inaugura um novo paradigma de participação a partir da proposta conciliar.

Essa participação se dá no seio da comunidade, que se reúne para celebrar. Nesse sentido, o no. 27 aponta a preferência por liturgias comunitárias, com a presença e ativa participação dos fiéis. A devoção privada e individual – ou em pequenos grupos¹⁷ -, da qual muitas vezes a música sacra do passado partia, deveria agora partir da liturgia¹⁸, “cimo e fonte da liturgia da igreja”¹⁹.

Importa, porém, ordenar esses atos de piedade, levando em conta os tempos litúrgicos, de modo que estejam em harmonia com a Sagrada Liturgia, nela se inspirem, e a ela, por sua própria natureza muito superior, conduzam o povo cristão. (SC 13)

A ideia de uma participação ativa é reforçada igualmente no número 49, ao tratar da participação sacramental na liturgia e o mistério Eucarístico:

Por isso, a Igreja procura, solícita e cuidadosa, que os cristãos não assistam a este mistério de fé como estranhos ou expectadores mudos, mas participem na ação sagrada, **consciente, piedosa e ativamente**, por meio de uma boa compreensão dos ritos e orações. (SC 49, grifo nosso)

Essa compreensão também vai ser buscada no pós-concílio a partir da formação litúrgica aos leigos, vendo nessa modalidade de capacitação um caminho interessante para promover a participação consciente dos fiéis. Aos músicos, também se atribui a necessidade de aliar o conhecimento musical a um conhecimento litúrgico mais profundo, essencial para aqueles que exercerem o

¹⁷ A exemplo das Confrarias, irmandades, e grupos devocionais que durante séculos alimentaram a fé e a devoção dos fiéis.

¹⁸ SC, 13.

¹⁹ SC, 10

ministério litúrgico-musical. Segundo o no. 115, “os músicos, os cantores, e principalmente as crianças, devem receber também uma verdadeira formação litúrgica.” (SC 115)

b) Língua Litúrgica

O idioma da música antes do Concílio era o Latim. Enquanto língua oficial da Igreja e dos ritos litúrgicos, consequentemente era utilizada pelos compositores, que se valiam dos textos oficiais dos livros litúrgicos para escreverem suas composições, a exemplo da Missa enquanto gênero musical, com suas partes ordinárias: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Os documentos pré-conciliares reafirmavam a primazia do Latim sobre o vernáculo, sendo o Latim um símbolo de unidade da Igreja. Aos poucos, a Santa Sé, vendo a necessidade de uma maior participação dos fiéis, que por vezes não compreendiam o Latim – ou não compreendiam o rito em sua inteireza -, foi aos poucos permitindo o uso do Vernáculo nas celebrações. Conforme os exemplos dados no início deste capítulo, os cantos de piedade popular foram difundidos com este propósito, oferecendo momentos de participação na liturgia através do canto.

A partir do Concílio, conforme vemos no n. 36, conservado o uso do Latim, faculta-se o uso do Vernáculo a toda a Igreja, tendo o Bispo/Conferência Episcopal a competência para julgar os limites e a expansão a esse uso. No Brasil, entretanto, no âmbito da reforma litúrgica, se deu primazia, por assim dizer, ao uso do Vernáculo, vendo seu potencial didático e pastoral para uma participação mais efetiva na liturgia.

Isso fez com que boa parte do trabalho dos compositores litúrgicos se voltasse ao uso do Vernáculo, já que a liturgia – a música sacra é feita para a liturgia e, portanto, parte integrante dela – também passava por essas transformações. Nos capítulos posteriores veremos que não era incomum à época, por exemplo, adaptações de cantos gregorianos para o vernáculo, buscando conservar-se ao máximo a letra e a melodia, apesar das mudanças necessárias que a própria mudança métrica exige.

c) Adaptação à “índole” e tradições dos povos

A inculturação, termo adotado pelo Magistério²⁰ para caracterizar o processo que tem como objetivo criar uma forma de cultos culturalmente adequados à população local que fomentem uma participação ativa e inteligente²¹, é tido como um tema central para a reforma litúrgica, dadas as especificidades de cada país e as mudanças litúrgicas locais que deveriam ser organizadas pelo Episcopado. Sobre ela e seus métodos, falaremos posteriormente. Entretanto, de antemão podemos perceber que a ideia de inculturação já se fazia presente nas discussões trazidas pelo documento conciliar, ainda que com outros termos, que foram no pós-concílio sendo atualizados com o aprofundamento dos estudos e da própria compreensão da igreja sobre o fenômeno.

A Constituição Conciliar ainda não traz o termo “inculturação”, mas sim “adaptação à índole”²². Reconhece outras culturas e aponta que existem elementos na cultura que são admissíveis na igreja, já que não ferem aspectos da doutrina e da crença, e podem até mesmo serem incorporados à prática litúrgica. Entretanto, posteriormente, a Igreja viu a necessidade de aprofundar a compreensão do fenômeno, adotando para si, inclusive, a própria noção de inculturação. Sobre as diferenças conceituais e sua utilização na Constituição Conciliar, comenta Aldazábal (2013, p. 178):

²⁰ Em referência ao chamado “Magistério da Igreja”, que corresponde aos ensinamentos trazidos pela Igreja a partir da autoridade do Papa e do colégio de Bispos, contido nos diversos documentos apresentados pela Igreja Católica.

²¹ Cf. CHUPUNGCO (1989).

²² É preciso compreender que, apesar da Constituição Conciliar não trazer o termo “inculturação”, a ideia por ela apresentada de “adaptação”, a nosso ver, possui relação clara com o conceito contemporâneo de inculturação. A própria Igreja Católica adota posteriormente “inculturação” para se referir ao fenômeno que ocorre no contexto da reforma litúrgica no pós-Vaticano II. A dimensão da “adaptação” na realidade das igrejas locais se aprofunda, por assim dizer, para um processo de inculturação. Comenta a Instrução “*Varietates Legitimae*”, de 1994, em seu parágrafo 4: “A Constituição Sacrosanctum Concilium falou sobre as diferentes formas de adaptação litúrgica. Posteriormente, o Magistério da Igreja usou o termo inculturação para definir mais precisamente “a encarnação do Evangelho nas culturas autônomas e, ao mesmo tempo a introdução destas culturas na vida da Igreja. “A inculturação significa” uma íntima transformação dos autênticos valores culturais pela sua integração no cristianismo e da implantação do cristianismo em diferentes culturas humanas. “A mudança de vocabulário é compreensível, até mesmo na esfera litúrgica. A expressão adaptação, tirada da terminologia missionária, poderia levar alguém a pensar em modificações de natureza transitória e um pouco externo.”

O termo “adaptação”, empregado pelo Concílio, costuma reservar-se hoje para os processos mais simples e de tipo pedagógico. “Aculturação” costuma indicar a aceitação, na liturgia, de alguns elementos culturais de um povo que podem exprimir melhor o mistério que se celebra. Melhor seria uma justaposição, e não uma assimilação. Enquanto “inculturação” é o termo preferido para designar o processo mais profundo pelo qual a liturgia e a cultura se enriquecem, dinâmica e mutuamente, a liturgia evangeliza e fecunda as culturas, e, ao mesmo tempo, deixa-se enriquecer por elas, para exprimir e celebrar o Mistério de Cristo encarnado na mentalidade de um povo.

A abordagem da Sacrossanctum Concilium para a inculturação de fato é superficial. Entretanto, alguns motivos se apresentam para tal. O primeiro deles é a competência para fazer as adaptações litúrgicas com base na cultura local. Segundo o no. 39, cabe à autoridade territorial²³ determinar as adaptações a fazer. Sendo assim, os Bispos deveriam liderar e organizar a reforma litúrgica em seus países e, de forma mais específica, em suas dioceses. Um outro motivo é que as adaptações passam pela reforma dos livros litúrgicos, já que estes passam por um processo mais delicado de aprovação, já que não podem ferir a essência do rito litúrgico contida no texto latino e na edição típica dos tipos litúrgicos, sempre aprovados pela autoridade papal e publicados pela Santa Sé, “salva a unidade substancial do Rito Romano²⁴”. A Constituição aponta a necessidade de reforma nesses parâmetros. Entretanto, na prática, a inculturação só aconteceria depois – como de fato aconteceu -, a partir da iniciativa dos Bispos e das Conferências Episcopais.

Segundo Bugnini (2018, p. 241):

No que tange à reforma litúrgica, os grandes problemas da adaptação, reconhecidos pela Constituição litúrgica, foram apenas tocados. Enfrentá-los decisivamente teria sido tarefa da terceira fase da reforma, depois de ter completado a revisão geral dos livros litúrgicos, que apresentam a estrutura fundamental, a base, estabelecida sobre dados da tradição, sobre as indicações gerais da Constituição, sobre as

²³ Bispos ou aqueles que exercem autoridade Episcopal.

²⁴ “Salva a unidade substancial do rito romano, dê-se lugar às legítimas variações e adaptações aos vários grupos étnicos, regiões e povos, sobretudo nas missões, também quando forem reformados os livros litúrgicos e tenha-se isto em conta na organização das rubricas e nas estruturas dos ritos.” (SC, 38)

necessidades pastorais dos fieis de hoje. Eles não podem satisfazer às exigências de todos os povos. Por isso, em obséquio à Constituição Conciliar (n. 39), eles trazem sempre, nos *Praenotanda*, uma seção que trata “das adaptações confiadas às responsabilidades das Conferências Episcopais ou do ministro.”

d) A música sacra

Sobre a música sacra e o canto litúrgico, a SC dedicou o capítulo VII, entre os pontos 112 e 121. Inicia apontando a primazia do Canto sobre outras formas de expressão artística, já que, intimamente ligado com o texto sagrado, é parte integrante da liturgia. Enquanto conceito, nos termos do no. 112 da SC, podemos entender que a música sacra

Será tanto mais santa quanto mais intimamente estiver unida à ação litúrgica, quer como expressão mais suave da oração, quer favorecendo a unanimidade, quer, enfim, dando maior solenidade aos ritos sagrados, [...] não perdendo de vista o fim da música sacra, que é a gloria de Deus e a santificação dos fiéis. (SC, 112)

Um outro ponto importante na constituição conciliar, no que se refere à música, é a ideia de tradição. “Tradição” e outros termos na mesma seara, como “Tesouro da música sacra”, são recorrentes no documento Conciliar. Isso nos leva a questionarmos: como os padres Conciliares, no que tange à música, pensaram a tradição?

Um primeiro ponto de indicação podemos encontrar no próprio documento conciliar. Na seção “Canto Gregoriano e polifônico”, vemos a afirmação de que o Canto Gregoriano exerce primazia sobre qualquer forma de música sacra.²⁵ Logo em seguida, aponta a necessidade de publicação de edição típica dos livros de canto gregoriano, além da criação de um livro de canto gregoriano com melodias mais simples para igrejas menores.²⁶ Isso demonstra a ideia clara de continuidade, em parte, de uma prática musical que perpassa a tradição em mais de mil anos que é o Canto Gregoriano. Com a edição para Igrejas Menores, o Concílio vai buscar facilitar o acesso do povo ao repertório gregoriano, antes em

²⁵ SC, 116.

²⁶ SC, 117. Isso de fato se concretizou, com a criação do “*Graduale simplex in usum minorum ecclesiarum*. ”

parte dificultado pela exigência técnica de execução das antífonas do Graduale Romanum, executados em grande parte somente pela *Schola Cantorum*.

Andrea Grillo (2016), ao comentar sobre a tradição na reforma litúrgica Conciliar, traz uma abordagem interessante: “Poderíamos dizer que o Vaticano II é como um “grande ato de tradução”, que visa traduzir a tradição em um contexto diferente, em uma nova cultura, para novas prioridades.” Sendo assim, o Concílio vai buscar atualizar a tradição. Ao mesmo tempo que dá continuidade e reconhece este arcabouço cultural que perpassa a igreja ao longo da história, quer atualizá-lo a partir da reforma litúrgica, levando em conta o novo momento da igreja. Para isso, vai se valer de uma harmonização do repertório com o espírito da liturgia²⁷; dos pressupostos de uma participação ativa; e das propostas de adaptação à “índole” e tradição dos povos.

Falar sobre a tradição e a música na SC e sobre o equilíbrio entre tradição e atualização que se encontram nas entrelinhas Conciliares é compreender também disputas e jogos de interesses que ocorreram nos debates conciliares. Essas diferenças na forma de pensar a música sacra pós-conciliar, além de terem influenciado o próprio texto conciliar, criaram divergências que repercutiram com bastante força no Brasil e, conseqüentemente, na Arquidiocese de Olinda e Recife, objeto de nossa pesquisa.

Conforme apontamos inicialmente, a música foi o ponto mais agitado de toda a reforma litúrgica, desde seu planejamento, até sua implementação. Segundo Almeida (2014):

Os que acompanharam a elaboração destes documentos, conforme Rainoldi (2000, p. 559), relatam contínuas polêmicas sobre o tema da música sacra, beirando à “intransigência”, o que tornou a discussão de alguns pontos bastante árdua e, ao mesmo tempo, interessante pelo embate de ideias sobre o conceito e a prática de música de culto.

Diversos pontos foram questionados por ambos os grupos. Um dos problemas era em relação à função da música dentro da liturgia: para alguns, os aspectos artísticos e estéticos eram questão central; para outros, a música na

²⁷ Cf. SC, 116.

liturgia é função central, integrante, e por isso, não está presente como ornamento à celebração. Outro problema era em relação à execução: quem deveria ser responsável pela execução da música sacra na liturgia? Ou melhor: de quem deveria ser a preferência? Da Schola Cantorum? Dos profissionais? Das assembleias (povo)?

Essas disputas são comentadas por Duarte (2017a):

A participação ativa dos fiéis levou, finalmente, à simplificação da música de uso ritual após o Concílio Vaticano II. O fato resultou da tensão entre dois grupos que defendiam posições diversas: para os pastoralistas (ligados à associação *Universa Laus*), o canto da assembleia de fiéis deveria ser priorizado, o que implicaria sua simplificação; na via contrária, os esteticistas (representados pela *Consortiatio Internationalis Musicae Sacrae*) procuravam manter a linguagem musical até então estabelecida pelo motu proprio e seus desdobramentos. O resultado da disputa foi favorável aos pastoralistas, a ponto de os cantos litúrgicos católicos serem hoje chamados de cantos pastorais, preconizando, portanto, a participação ativa dos fiéis no rito.

Dessa forma, temos dois grupos majoritários no que se refere à discussão sobre música sacra no Concílio. O primeiro deles, conservador, vai buscar a valorização de uma estética e de uma concepção de música sacra anterior ao Concílio, com atenção ao repertório polifônico e à música coral das grandes capelas musicais. Já o grupo em oposição ao conservador, chamado à época de “inovador”²⁸, vai privilegiar o canto do povo nas assembleias, medida que de fato acabou tomando a dianteira nos documentos Conciliares.

O caso do Brasil não seria diferente. As discussões em torno da música, sobretudo quanto ao repertório que viria a ser publicado e difundido no pós-concílio, tomaram forma, ainda que moderadamente. O Pe. Weber, em seu livro sobre a história da música litúrgica pós-conciliar no Brasil, usa nomenclatura

²⁸ Cf. BUGNINI, 2018, p. 719. Segundo o autor, um polêmico artigo de 1964 publicado no *Bollettino Ceciliano* por Domenico Bartolucci já fazia uso desta terminologia, em referência aos que defendiam o canto popular nas liturgias católicas.

diferente, com conceitos parecidos. Para os “conservadores”, utiliza o termo “esteticista”. Para os “inovadores”, utiliza o termo “pastoralista”²⁹.

Os reflexos dessa tensão repercutiram no Brasil, mas de forma moderada. Aqui os “esteticistas” exigiam uma música litúrgica mais elaborada e mais erudita para a liturgia, em contraposição a um estilo mais popular, despojado e funcional, postulado pelos “pastoralistas”. Estes eram apoiados pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro e pela CNBB; aqueles, por um grupo de músicos de formação mais acadêmica, como os padres José Penalva (Curitiba) e Jaime Diniz (Recife) e o maestro Osvaldo Lacerda (São Paulo). Deve-se aos “pastoralistas” a expressão: “Canto Pastoral”.

Nesse debate, o trabalho de Amstalden também trata sobre as diferenças entre esses dois grupos, no caso brasileiro, os quais chama de “conservadores” e “progressistas”. Para ele, essa relação também acaba sendo norteadas por movimentos políticos do contexto social da época o que, num momento posterior, irá conduzir a prática de um lado progressista da igreja, influenciado pelo modelo latino-americano de Igreja proposto pela Teologia da Libertação:

A divisão da Igreja no Brasil em progressistas e conservadores criou várias tensões em seu interior, devido a discordâncias pastorais, teológicas, ideológicas e políticas. Dessa forma, as diretrizes litúrgicas e consequentemente a música receberam as influências de uma ou de outra tendência, não raramente sendo submetidas a diferentes graus de tensão e sofrendo as consequências da falta de consenso sobre diferentes aspectos. (AMSTALDEN, 2001, p. 55)

Generalizações são delicadas de se fazer, especialmente numa realidade tão plural que é a brasileira. Achamos por bem optar pela terminologia apresentada por Bugnini (conservadores vs inovadores), entendendo que, para o caso de Recife, o termo “pastoralistas” não se adequaria tão bem dada a diversidade de formas com que a música voltada ao canto do povo, por assim dizer, foi colocada em prática no pós-concílio. Nem toda música com raízes

²⁹ Segundo Amstalden (2001, p. 78): “Nos dias de hoje os termos música litúrgica e música pastoral são sinônimos, mas há indícios de que não eram assim pensadas nos anos sessenta. O que teria levado à fusão dos conceitos? Alguns fragmentos de textos da época auxiliam a recompor esse processo e permitem inferir que música litúrgica seria aquela composta especificamente para o culto, baseada em material tratado de acordo com as normas da composição erudita e, consequentemente, por músicos com formação.”

pastorais³⁰, por mais inovadora que seja, estimula o canto do povo, ou tem apelo popular junto aos grupos que, em sua diversidade, frequentam as celebrações dominicais. Dessa forma, é preciso que se pense, ao falar em música pastoral, nos contextos nos quais elas foram compostas, e de que forma foram inseridas na realidade musical daquela comunidade cristã local.

Destes debates entre conservadores e inovadores, surge a Instrução *Musica Sacram*, de 1967, uma tentativa de apaziguar os ânimos e direcionar a aplicação da música pós-conciliar com maiores detalhes, sobretudo num maior equilíbrio entre música e participação ativa, introduzindo a ideia de participação gradativa, a depender das diversas realidades de fieis, e trazendo de forma mais clara o equilíbrio entre os novos repertórios pós-conciliares e o patrimônio musical da igreja, com destaque ao Canto Gregoriano.

Sobre a composição de música litúrgica pós-conciliar, mais especificadamente a missão dos compositores, a Constituição Conciliar dedica o número 121. Em linhas gerais, aponta a necessidade da crença; pede que as composições sejam, em suas características, verdadeira música sacra, que sejam inspiradas nos textos sagrados e nas fontes litúrgicas, não firam a doutrina, e possam ter certa flexibilidade, sendo executada tanto por grandes coros como por pequenos coros e por toda a assembleia dos fiéis.

A função do músico que atua nas liturgias e compõe para o uso litúrgico muda de figura. Além do conhecimento técnico musical, se aponta para a necessidade de um comprometimento espiritual unido a uma compreensão ministerial da função do compositor dentro da prática litúrgica católica. Isso faz com que a própria concepção de formação litúrgico-musical dentro do espectro católico seja cada vez mais ampla, apontando a necessidade de aprofundamento tanto nas questões musicais, quanto nos aspectos litúrgicos, como visto anteriormente. Sobre o perfil do músico pós-conciliar para a liturgia, comenta Antunes (2003):

O perfil do músico para a liturgia tem vindo a renovar-se e a enriquecer-se, no sentido de uma integração cada vez mais profunda e consciente

³⁰ Em referência ao conceito de Fonseca e Weber (2015).

do seu ministério no âmbito do horizonte da dimensão celebrativa da Igreja, com todo o seu alcance teológico, litúrgico, pastoral, cultural e social. Na verdade, o músico para a liturgia não vai apenas executar peças de música mais ou menos bem tocadas ou executadas por um coro, mas vai sim, através da música, dar forma a partes essenciais da celebração. A sua responsabilidade dentro da ação litúrgica é desde o Concílio acrescida, em virtude do carácter ministerial da música e da eficácia litúrgica dos ministérios com ela relacionados.

2.3 OS DESAFIOS DA PESQUISA DE MÚSICA LITÚRGICA PÓS-CONCILIAR

O Concílio Vaticano II, como visto na sessão anterior, inaugurou um novo momento na relação entre a Igreja e a diversidade cultural. Dentre vários aspectos, essa aproximação se deu pelo reconhecimento de que existem outras culturas, e que cada uma pode trazer, à luz da fé, contribuições importantes para o desenvolvimento da religião e a propagação de suas crenças, além da compreensão Conciliar de que a Igreja deveria defender o direito à diversidade cultural. Numa relação de dupla troca, deveria se deixar influenciar pelas diversas culturas, ao mesmo tempo que as influencia com seus valores e crenças.

No caso da música litúrgica, essa aproximação se deu de diversas formas: seja pelo uso do vernáculo na tradução dos textos litúrgicos, no uso das técnicas de inculturação, em relação aos textos; seja pela composição de música inspirada na música local, se utilizando de gêneros, estilos e características composicionais autóctones; seja pela interpretação dessa música com instrumentos populares regionais. O encontro entre a música litúrgica e a sociedade, entretanto, foi intermediado pelos compositores litúrgicos que, em grande parte, deram através de suas obras suas releituras-narrativas das marcas culturais locais, a partir da proposta trazida pelo Concílio.

Nossa escolha por um aprofundamento dessa música litúrgica “local” nos levou a questionarmos esses pontos de ligação entre música e sociedade, e como poderíamos, à luz da etnomusicologia, especialmente, compreender a música pós-conciliar enquanto lugar de encontro entre a fé e a cultura.

As pesquisas nos levaram aos estudos da chamada “Etnomusicologia Cristã”, ou “Etnomusicologia do Cristianismo”³¹, área que tem crescido com o dinamismo que hoje a música Cristã apresenta. Antes, com o enfoque às realidades de missão, como nos países Africanos e Asiáticos, por exemplo, e hoje com a diversidade da música litúrgica “urbana” e da própria música religiosa comercial. A música religiosa enquanto expressão da fé se difunde cada vez mais, e precisa ser compreendida enquanto fenômeno religioso, cultural e comercial. Segundo Reily e Dueck (2016):

Christian worship in the world today resounds to a wide range of sounds and musics. As Christianity spread across the globe, Christian repertoires moved as well, adapting and changing in response to local circumstances and agencies. In tracking the spread of Christian repertoires across the globe, an ethnomusicology of Christianity must also interrogate the role of music in Christian worship and practice. The choice of music used and the practices employed in its performance within Christian ritual provide key indicators of the diversity in the modes of religiosity across world Christianities.

As pesquisas que buscam abordar temas voltados à etnomusicologia do Cristianismo, especialmente no que tange ao fenômeno litúrgico, têm encontrado na inculturação importante escopo para pesquisa. Esse objeto, dentro de um contexto nem sempre pacífico entre agente-estrutura – crente e instituição religiosa -, passa por uma série de conflitos de ideias e interpretações, desde o tocante aos documentos da igreja, até a própria questão ideológica, que tangenciou o debate e a compreensão sobre a função da música litúrgica e seus desdobramentos para a fé e a sociedade. Compreender a proposta da inculturação no fenômeno religioso significa também identificar influências e pontos de vista que interferem na forma de viver e experienciar a fé.

Segundo Foley (1990, tradução nossa), os questionamentos da etnomusicologia podem nos ajudar a resolver diversos “problemas” oriundos da

³¹ Segundo Reily e Dueck (2016, p. 14), Jeffers Engelhardt agrupou e chamou enquanto “Etnomusicologia do Cristianismo” um grupo de estudos dedicados a compreender culturalmente as músicas e músicos cristãos, e outros estudos que abordam o intercâmbio musical intercultural e o Cristianismo.

relação entre música litúrgica e sociedade, especialmente num contexto pós-conciliar, de maior abertura à expressão popular da fé:

Pode, por exemplo, fornecer-nos métodos mais adequados para estudar não apenas a música como ela é composta, mas como a música é executada. Além disso, pode nos ajudar a entender mais claramente como a música se apresenta como um agente de mudança social e, portanto, , permite que o culto seja um ato de conversão e missão. Acima de tudo, o estudo da etnomusicologia pode nos ajudar a entender como a música permite que um determinado povo expresse sua fé em um local, tempo e cultura específicos.

Vamos, agora, refletir algum dos questionamentos à realidade pós-conciliar no tocante à relação entre música e sociedade.

a) Adaptação à “índole” dos povos passa por interpretação

Passado o Concílio, seria de responsabilidade das Igrejas locais, capitaneadas ou não pelas Conferências Episcopais, a organização e aplicação dos critérios de adaptação litúrgica à “índole” dos povos. No tocante à música, aprovados os textos, esse papel seria assumido pelas Comissões Diocesanas de Música Sacra e seus compositores de música litúrgica.

Com as novas diretrizes, a implementação, apesar dos esforços, ficou boa parte na mão de clérigos, compositores e/ou integrantes das Comissões de Música Sacra espalhadas pelo Brasil.³² Segundo Reily (*apud* REILY; DUECK, 2016, p. 320), essa pouca inserção leiga à época nos mostra uma certa contradição entre as diretrizes para uma maior participação dos fiéis e a inserção desse grupo nas instâncias de aplicação da reforma litúrgica Conciliar, ao mesmo tempo que nos mostra o ainda forte Clericalismo dentro da Igreja Católica:

In Brazil, the implementation of the Vatican II directives has been fraught with contradictions: just as the Church had been working to

³² Os registros dos “Pioneiros” da Música Sacra Pós-Conciliar dão o tom da centralidade do papel dos clérigos no processo de adaptação e criação dos novos repertórios. Segundo Weber (*apud* MOLINARI, 2009), todos são clérigos: Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho, Padre José Alves de Souza, Padre Carlos Alberto Navarro, Padre Josmar Braga, Frei Joel Postma, Padre Ney Brasil Pereira, Padre Luís Marques Barbosa, Padre Joaquim Ximenes Coutinho, Padre Jocy Rodrigues.

weaken the countless lay associations within the institution, it was now meant to engage lay men and women in the life of the Church. How was it to reconcile the strongly hierarchical aims of Romanization with the implementation of the new edicts?

A aplicação da adaptação – o que, posteriormente, se desenvolveu no que conhecemos como Inculturação – ficou a cargo, portanto, desses grupos de padres e religiosos consagrados. Eles teriam de buscar os parâmetros de uma música brasileira, autóctone, e criar suas composições a partir desse encontro entre as tradições musicais da Igreja e a expressão da cultura local. Entretanto, cada um destes compositores faz uma leitura particular da cultura a partir de suas vivências e especialmente do que considera ou não autêntico, como verdadeira expressão de uma cultura popular.

A responsabilidade dada a estes grupos foi imensa, e a forma como aplicaram esta adaptação da música litúrgica precisa ser revisitada com um olhar crítico, sob os seguintes aspectos: (1) Qual a interpretação que cada compositor fez em relação à cultura local? (2) Quais as correntes ideológicas, políticas ou filosóficas que influenciaram estas interpretações? (3) Até que ponto a percepção que cada compositor tenha sob determinada cultura se traduz como expressão autêntica de uma música local?

Sobre isso, nos vem à mente a clássica teoria interpretativa da cultura, de Clifford Geertz. Segundo o autor, uma leitura antropológica de determinada realidade cultural é uma leitura onde a subjetividade está presente. E mesmo que a leitura seja do próprio nativo – como se aplica ao nosso objeto -, essa leitura reflete as experiências de cada indivíduo, e a visão que cada um possui a partir de sua própria cultura. Comenta Geertz (2008, p. 11):

Isso significa que as descrições das culturas berbere, judaica ou francesa devem ser calculadas em termos das construções que imaginamos que os berberes, os judeus ou os franceses colocam através da vida que levam, a fórmula que eles usam para definir o que lhes acontece. O que isso não significa é que tais descrições são elas mesmas berbere, judia ou francesa — isto é, parte da realidade que elas descrevem ostensivamente; elas são antropológicas — isto é, partem de um sistema em desenvolvimento de análise científica. Elas devem ser encaradas em termos das interpretações às quais pessoas

de uma denominação particular submetem sua experiência, uma vez que isso é o que elas professam como descrições. [...] Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um "nativo" faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são "algo construído", "algo modelado" — o sentido original de *fictio* — não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento.

Os compositores litúrgicos, inseridos na cultura e fazendo suas próprias leituras, influenciam e são influenciados na forma de pensar a música litúrgica e, mais especificadamente, em pensar como se manifesta aquela determinada cultura que será usada como base para a adaptação do repertório litúrgico no contexto pós-Conciliar. Falando sobre a pesquisa de música litúrgica, mais especificadamente sobre a Etnografia aplicada à música litúrgica, comenta Mcgaan (2010, p.14), em seu artigo intitulado “Liturgical Musical Ethnography. Challenges and Promise”:

Over the past few decades, anthropologists have wrestled with concerns about representation – how the communities we research are portrayed and what these representations accomplish. Their probing offers three important perspectives: 1) that ethnographic texts are always ‘partial truths’ – never complete pictures of the communities we describe; 2) that they are ‘cooperative and collaborative’ by nature – co-creations that tell us as much about their authors as about the community studied; and 3) that they are both ethical and political texts – impacting the communities studied in either positive or adverse ways, as they portray these communities to others. These perspectives underscore that the task of writing musical-liturgical ethnography is not to represent an ‘aesthetic system’, neatly coherent, but rather ‘culture in flux’ and liturgical tradition-in-the-making. As narrators, ethnographers must be willing to claim their place in the performance space, writing in the first person, making it clear that they are part to the interpretive process, claiming their complicity in the hermeneutical outcome, and always taking into account how their representation will affect the people they describe.

2.4. A INCULTURAÇÃO COMO MÉTODO

A mudança litúrgica, segundo Gelineau (1977, p. 14), “foi tão repentina e é tão radical, que se pode falar de crise”. Essa crise se manifestou de diversas formas e em diversas instâncias, seja pelas disputas entre os grupos divergentes, pelos debates sobre como aplicar as normas Conciliares, ou pela própria superficialidade da Constituição Conciliar sobre alguns temas.

Um desses temas foi a inculturação. Como foi visto neste capítulo, a Constituição Conciliar trata sobre “Adaptação à índole e tradições dos povos”. Entretanto, a Igreja foi sentindo a necessidade de aprofundar ainda mais esse encontro entre a Cultura e a fé ao longo da experiência do uso do Vernáculo no pós-concílio. No Brasil, esse foi um ponto central da reforma litúrgica. Segundo Bugnini (2018, p. 242, grifo nosso):

Nos anos subsequentes ao Concílio, o primeiro esforço de adaptação voltou-se quase exclusivamente à tradução dos livros litúrgicos, em busca de uma linguagem apta a exprimir com exatidão e propriedade as realidades da fé e os textos da liturgia. Contudo, à medida que a reforma litúrgica se firmava, sentiu-se a necessidade de uma adaptação mais profunda. Necessidade aguçada justamente pela introdução da língua do povo, que exige ser inserida em um **contexto musical, simbólico, ambiental e cultural** que lhe corresponda, a fim de não parecer como uma veste não proporcional à pessoa.

A partir da necessidade de uso, começou a se estruturar, na prática, a forma com que essa inculturação foi aplicada. Gestos, palavras, ritos, sons, e todo o corpo ritual que pertence à liturgia foi revisado à luz das vivências locais, da cultura local. Experimentada, começou a ser discutida e sistematizada enquanto conceito e enquanto método, identificado a partir do que foi realizado em termos de adaptação no âmbito da reforma litúrgica.

2.4.1. Inculturação como conceito

Na consolidação do que hoje é conhecido como Inculturação, diversos termos³³ surgiram enquanto tentativa de denominar e entender o processo que ocorreu em todo mundo a partir das propostas trazidas pelo Concílio Vaticano II e o posterior trabalho advindo do uso do Vernáculo na liturgia Católica. Segundo Chupungco (2008, p. 9), todos trazem a ideia de interação entre duas ou mais partes, e até mesmo tocam em questões específicas da relação entre liturgia e cultura, mas “nenhum é suficientemente abrangente para expressar o espectro pleno dessa relação.”

A inculturação, dentre os muitos conceitos a ela atribuídos, pode ser entendida nos seguintes termos, apresentados pelos Bispos no Sínodo dos Bispos de 1985 (*apud* CHUPUNGCO, 2008, 26):

Como a Igreja é uma comunhão, que está presente no mundo inteiro e junta diversidade e unidade, ela assume tudo que encontra de positivo em todas as culturas. Mas a inculturação é diferente de uma mera adaptação externa, na medida em que significa uma transformação interior de valores culturais autênticos mediante sua integração no cristianismo e o arraigamento do cristianismo em várias culturas humanas.

Nos termos acima mencionados, percebemos que a Inculturação, enquanto fenômeno que se desenvolve dentro do Cristianismo³⁴, possui como uma das marcas esse olhar positivo da igreja às diversas culturas, levando em conta a tradição e a fidelidade aos valores Cristãos, que não podem ser feridos. Essa fidelidade se aplicou, por exemplo, no tocante às traduções dos textos litúrgicos ao Vernáculo, traduções que não poderiam trair a essência e o

³³ Alguns termos que surgiram no debate pós-conciliar sobre inculturação foram “indigenização”, “encarnação”, “contextualização”, “revisão”, “adaptação” e enculturação. No fim das contas, a Igreja optou por utilizar o termo inculturação, mais apropriado, por levar em conta o contexto do cristianismo.

³⁴ E neste trabalho, com destaque à sua aplicação na reforma litúrgica, especialmente no tocante à música litúrgica.

conteúdo dos textos, apesar de terem sido adaptados às especificidades de cada idioma.³⁵

Um outro ponto característico é que a Inculturação é uma relação de dupla troca, assimilação recíproca: tanto a cultura local quanto a própria Igreja se transformam, são influenciadas e se deixam influenciar. O produto gerado pelo encontro dessas duas culturas gera algo novo, seguindo a fórmula $A+B=C$, segundo propõe Chupungco.

2.4.2. Identificando fases e métodos

Passado o Concílio, os países iniciaram seus processos de aprofundamento da Inculturação litúrgica. Segundo Bugnini (2018, p. 242), três fases de implementação podem ser identificadas:

- (1) Imitação de modelos estrangeiros e busca ansiosa do novo, considerado como vetor de maior eficácia pastoral;
- 2) Início de uma adaptação mais profunda com a utilização de elementos rituais locais;
- (3) Adaptação estendida aos textos e às expressões culturais e culturais locais.

Essas fases se desenvolveram sobretudo nos países do então chamado “Terceiro mundo”³⁶, que estavam forjando suas novas identidades nacionais, rompendo com estruturas coloniais fundamentadas, buscando novas referências e novas identidades, já no âmbito dos debates suscitados pelo processo de descolonização. No contexto da reforma litúrgica, o próprio movimento litúrgico, gênese do que viria a culminar no Concílio Vaticano II, já trazia marcas dessa descolonização. Segundo Foley³⁷:

“Thus, using the non-parochial lens of decolonizing for considering a decidedly in-house Catholic-Christian development such as the

³⁵ Conforme o próprio Bugnini comenta em citação anterior de nosso trabalho, a adaptação vernacular foi o ponto de partida para o processo de Inculturação.

³⁶ Segundo Bugnini (2018, p. 242): “Não deve surpreender que todos os casos indicados estejam relacionados com países do terceiro mundo, onde a adaptação à cultura e à índole dos diversos povos se revele mais necessária e inadiável.”

³⁷ FOLEY, Edward. *The liturgical movement as decolonization: an historical perspective*. Disponível em: < <https://fdlc.org/sites/default/files/files/Foley%20talk%20FINAL.pdf>>. Acesso em: 06 abril 2021.

liturgical movement can allow us aptly to consider that development as a form of decolonization. This centuries long process certainly enhanced the agency, identity and dignity of Catholic Christians, especially the baptized. That is a legacy to be lauded.”

Cada fase teve seu processo de Inculturação construído localmente, e esses processos seguiram certos padrões no tocante à sua aplicação. Dos muitos métodos usados ao longo da história, no contexto pós-conciliar três ganham destaque: a equivalência dinâmica, a assimilação criativa e a progressão orgânica. A experiência local e a forma como a cultura e os “padrões culturais”³⁸ se desenvolvem que irão determinar como os métodos serão aplicados. Optamos por usar a abordagem de Chupungco para discutir cada um destes três métodos.

a) Equivalência dinâmica

A equivalência dinâmica sempre ocorre quando há adaptação para outros padrões de linguagens, símbolos e formas de expressão. Como conceito, podemos entendê-la como a substituição de elementos do rito romano por elementos equivalentes da cultura local que expressem os mesmos significados e ideias, como expressões idiomáticas e afins. Entretanto, é preciso que não firam o conteúdo das orações e sentidos teológicos, “imutáveis e divinamente instituídos”, com suas bases bíblico-teológicas. Dessa forma, podemos entender que o método se aplica à forma litúrgica, e não ao conteúdo. A forma com que se celebra muda ao longo do tempo, e de acordo com a cultura na qual a liturgia se expressa. Sendo assim, a equivalência dinâmica busca falar de outra forma, mais próxima da realidade cultural local, sem ferir os princípios teológicos contidos nos textos que estão na liturgia. Esses elementos precisam ser diferenciados:

Comenta Chupungco (1992, p. 47):

SC 21 distingue na liturgia os “elementos imutáveis divinamente instituídos” dos elementos sujeitos a mudança”. “Estes não só podem, mas devem ser mudados com o passar do tempo, caso tenham sofrido

³⁸ De acordo com Chupungco (2008, p. 34-35), “o padrão cultural é uma qualidade inata de todo grupos sociocultural e é normalmente compartilhado pelos membros nascidos no grupo. [...] Em certo sentido, é mais fácil definir os padrões culturais do que a própria cultura.”

com a introdução de algo que prejudique a harmonia com a natureza interior da liturgia ou se hajam tornado sem objetivo”. A liturgia é realidade complexa que consiste de variedade de gestos, palavras, símbolos e elementos materiais e que é celebrada em diversas circunstâncias de tempo e de lugar, abrangendo a gama inteira da existência humana. O quadro se torna ainda mais complexo quando se levam em conta os textos e os ritos que se desenvolveram ao longo dos séculos e em diferentes ambientes culturais.

O oposto da equivalência dinâmica é a equivalência estática, com traduções literais dos textos, o que não oferece as referências necessárias para uma aproximação entre a liturgia e a vivência cultural de cada povo. Sendo assim, da forma com que se apresenta e se desenvolve, a equivalência dinâmica amplia as possibilidades pastorais, a partir do momento que oferece uma melhor compreensão do conteúdo teológico da liturgia em formas mais próximas de entendimento para nossas assembleias. Em referência à equivalência estática, Chupungco (2008, p. 37) comenta que essa é, “naturalmente, uma medida recomendável para salvaguardar a doutrina da fé” e elimina o risco de traduções equivocadas. Apesar disso, será que oferece um entendimento pleno acerca do que a liturgia quer comunicar através de seus ritos e preces?

Como vamos ver nos capítulos posteriores, a equivalência dinâmica foi um dos métodos mais utilizados no processo de adaptação do repertório musical litúrgico. Os salmos e as adaptações feitas por Geraldo Leite Bastos e Reginaldo Veloso são exemplos interessantes de inculturação, depois transpostos para o trabalho pioneiro do Ofício Divino das Comunidades, adaptação inculturada da igreja no Brasil para a liturgia das horas.

b) Assimilação criativa

Consiste na assimilação, pela liturgia, de ritos e expressões religiosas ou não da sociedade, adquirindo significados religiosos. No início do Cristianismo, na conhecida era patrística, este foi um dos métodos mais utilizados, trazendo para a liturgia ritos e expressões que faziam parte do cotidiano cultural, o que contribuiu imensamente para a evolução histórica e organização da liturgia.

Um ponto a ser observado, entretanto, é que este método não é o mais utilizado pela inculturação pós-conciliar, se comparado a outros. A *Sacrossanctum Concilium* apresenta claramente a importância das edições típicas dos livros sagrados, das quais se inicia o processo de inculturação. Segundo Chupungco (2008, p. 45), “de certo modo, o trabalho de inculturação tem mais afinidade com a tradução do que com a criatividade”.

c) *Progressão orgânica*

A progressão orgânica parte das lacunas e espaços deixados nos textos litúrgicos, avançando a partir do trabalho feito pela Constituição Conciliar e a Santa Sé no pós-concílio. Ocorre tanto no âmbito da Santa Sé como nas Igrejas Locais, e busca enriquecer a vida litúrgica, tornando-a mais próxima da realidade cultural e eclesial de um povo, da forma como vivem a religião, das festas e devoções que se destacam na vida religiosa de uma sociedade. É progressivo, pois inova e traz novas formas à liturgia, e é orgânico, pois não fere os princípios litúrgicos, e parte dos documentos litúrgicos, dá continuidade à proposta conciliar sem recorrer a criatividade vazias ou inovações impertinentes. Comenta Chupungco (2008, p. 48):

À luz das experiências pós-conciliares de Igrejas locais, as edições típicas de livros litúrgicos são relidas com o propósito de preencher o que nelas está faltando ou de completar o que afirmam de forma apenas parcial e imperfeita. É uma maneira de dizer que as novas formas litúrgicas, que não foram consideradas pela constituição sobre a liturgia ou pelas edições típicas, deveriam ter estado presentes o tempo todo, que elas certamente teriam sido incluídas no rito litúrgico se ele fosse redigido nos dias de hoje.

A partir disso, podemos perceber como a progressão orgânica ganhou destaque no pós-concílio, especialmente no que toca ao papel das Igrejas Locais, responsáveis por aprofundar o processo de inculturação. Tendo como ponto de partida os conceitos apresentados neste capítulo, nos capítulos subsequentes vamos observar de que forma a inculturação foi aplicada à música, baseados nas normas conciliares e nas discussões feitas à época na busca por uma música litúrgica mais próxima da realidade e das raízes culturais de um povo.

3 A CONSTRUÇÃO DA MÚSICA LITÚRGICA NA ARQUIDIOCESE DE OLINDA E RECIFE

O Brasil e, sem dúvida, a Arquidiocese de Olinda e Recife, estava na Vanguarda das reformas pós-conciliares, dentre elas a reforma litúrgica. A atuação de Dom Helder Camara (1909-1999), com seu novo e renovado modelo de episcopado, impulsionaram uma postura progressista da Igreja no Brasil. Sua influência nas sessões conciliares e sua grande articulação pastoral e eclesial marcaram a forma com que os Bispos Brasileiros e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil construíram as estratégias de implementação das reformas conciliares. À época, além de fundador e grande incentivador da CNBB, fundada em 1952 no Rio de Janeiro, Dom Helder exercia o cargo de Secretário-Geral³⁹, importante posto de articulação entre os Bispos e as dioceses Brasileiras, especialmente no que se refere a sua atuação pastoral.

O chamado Grupo Nordestino da CNBB, progressista, do qual Dom Helder fazia parte, se destacava enquanto defensor de causas sociais, em favor dos pobres e marginalizados. Segundo Bandeira (2010 *apud* COSTA, 2014):

Esse grupo de bispos nordestinos teve uma posição muito firme. Não seria capaz de dizer qual deles teve influência maior. Todos lutavam contra o problema da seca, contra a exploração dos pobres, defendiam a reforma agrária. Essa foi uma geração de bispos que antecipou o que mais tarde foi definido no Vaticano II. Muitos dizem que o Vaticano II teve uma grande influência na Igreja do Brasil. Sim, teve. Mas em muitas áreas o episcopado brasileiro se antecipou.

Desta feita, a igreja católica no Nordeste, tendo à frente um Episcopado progressista, desenhava um rosto próprio, que influenciaria não só sua resposta aos problemas da sociedade, mas também as prioridades no âmbito interno, a forma com que organizariam e transmitiriam a mensagem profética através da formação sacerdotal, da missão, da catequese, e da liturgia, sendo a música

³⁹ Segundo a CNBB: “O Secretariado Geral, a serviço de toda a CNBB, particularmente da Presidência e do Conselho Episcopal Pastoral, é o órgão permanente executivo que serve à coordenação e intercomunicação, dinamização e eficiência dos órgãos da CNBB, nacionais ou regionais, e dos organismos a ela vinculados.”. Disponível em: <https://www.cnbb.org.br/secretariado-geral/> . Acesso em: 04 maio 2021.

litúrgica expressão mais eloquente e com maiores possibilidades, já que pode se comunicar através da palavra escrita, da música, da escolha dos instrumentos, dos ritmos aplicados, etc.

O Pacto das Catacumbas é muito elucidativo quanto ao modelo de igreja buscado pelo progressismo “profético” do episcopado Nordestino no pós-Concílio, que reverbera até os nossos dias. Assinado em 16/11/1965, nas Catacumbas de Santa Domitila, em Roma, por 40 Bispos Conciliares, se comprometeram em assumir uma postura mais simples, de compromisso social, de proximidade ao cotidiano e de renúncia às prerrogativas episcopais (insígnias luxuosas, palácios, proximidade aos poderosos, dentre outras coisas).

Essas medidas refletiram no perfil da liturgia no Nordeste: paramentos litúrgicos sem luxo, música acessível ao povo, com instrumentos populares, além do discurso próximo à realidade do povo mais simples, que se instrumentaliza na opção preferencial pelos pobres. Dos signatários do pacto das catacumbas, dois Arcebispos que teriam sua grande atuação em dioceses nordestinas: Dom José Maria Pires (Arcebispo da Paraíba) e Dom Helder Camara (Arcebispo de Olinda e Recife).

Nas cartas conciliares, escritas por Dom Helder Camara, vemos nas críticas às liturgias vaticanas seu posicionamento em relação à liturgia e a música litúrgica, no que tange à busca pela simplicidade colocada pelo pacto das catacumbas. Em carta escrita em Roma, entre os dias 14 e 15 de setembro de 1965, comenta Dom Helder (2015):

A reabertura do concílio, sem ser ideal, já foi bem melhor do que a celeberrima cerimônia de abertura, em tempos do grande e querido Papa João. O Santo Padre – já parece fora de dúvida – abriu mão mesmo da tiara. Como báculo, usa uma cruz que tem a dupla vantagem, de ser pobre e modernamente bela...no regresso, deixou de lado a sede gestatória...mas onde a diferença é de séculos de caminhada é na linha litúrgica. [...] Ao invés de o Coro da Capela Sistina se exhibir sozinho, funcionou como sustentáculo do canto do Povo. [...] Paulo VI, embora já me parece um herói pelo que tem conseguido na sua luta interna para simplificar-se, ainda aparece com uma capa que dá aflição...

3.1 O PLANO DE PASTORAL DE CONJUNTO E O REGIONAL NE 2

Passadas as primeiras reuniões conciliares, em 1962 a CNBB já começa a organizar, a partir do pedido do Papa João XXIII para os Bispos da América Latina⁴⁰, as bases para as mudanças que seriam propostas pelo Concílio Vaticano II. Como um gesto concreto deste ponto de partida, os Bispos do Brasil publicam o “Plano de emergência para a Igreja do Brasil”, de 1963.

O Plano, com texto de apresentação assinado por Dom Helder Camara, à época Secretário Geral, foca em questões pastorais e econômico-sociais, que seriam complementadas por outras questões em publicações posteriores, dentre elas, a liturgia, colocada no texto como “fermento das indispensáveis renovações”. Ao tratar da renovação do ministério sacerdotal, aponta a necessidade da dinamização das comissões diocesanas, dentre elas, as comissões de liturgia, de música e arte sacra.

Em janeiro de 1966, um importante documento é publicado pela CNBB. O “Plano de Pastoral de Conjunto”, passado o Concílio e publicadas as grandes constituições conciliares, teve como objetivo orientar o caminho pastoral da Igreja no Brasil e dar diretrizes para a implementação das novidades Conciliares, especialmente as que apresentavam a necessidade de uma fase local, de adaptação. Seis grandes linhas de atuação, então, foram criadas:

1. Unidade visível da Igreja Católica (inspirada pela *Lumen Gentium*, *Christus Dominus*, *Presbyterorum Ordinis*, *Optatam Totius*, *Perfectae Caritatis*, *Apostolicam Actuositatem*);
2. Ação Missionária (*inspirada pela Lumen Gentium e Ad Gentes*);
3. Ação catequética, aprofundamento doutrinal, reflexão teológica (*inspirada pela Dei Verbum*);
4. Ação Litúrgica (*inspirada pela Sacrossanctum Concilium*);

⁴⁰ Segundo consta no texto de apresentação do documento (CNBB, 1963), escrito por Dom Helder Camara, à época Secretário-Geral da CNBB, o pedido de criação de um Plano de emergência partiu do próprio papa João XXIII, em discurso à Conferência Geral do Episcopado Latino Americano (CELAM) proferido no dia 15 de novembro de 1958. O plano de emergência criado pela CNBB já era influenciado pelas fontes Conciliares.

5. Ação Ecumênica (*inspirada pela Unitatis Redintegratio*);

6. Ação da Igreja no mundo (*inspirada pela Gaudium et Spes, Dignitatis Humanae, Nostra Aetate, Gravissimum Educationis, e Inter Mirifica*)

A ação litúrgica, sobretudo no que tange à música litúrgica, ponto focal do nosso trabalho, está discutida na segunda parte do documento. Logo no início, o documento já apresenta a importância da fidelidade às constituições conciliares, além da constatação de que a renovação litúrgica foi um dos pontos mais evidentes dentro do grande arcabouço de mudanças trazidas pelo Concílio Vaticano II. Apresenta o documento:

A renovação litúrgica está em pleno desenvolvimento. A liturgia é o setor onde sentimos mais palpavelmente os resultados da renovação empreendida pelo Concílio. Para que não se transforme em mera renovação de ritos, é necessário fundamentá-la e inspirá-la nas grandes orientações traçadas pela Constituição “Sacrosanctum Concilium”. (CNBB, 1966, p. 51)

Sobre a música litúrgica, fazendo referência às palavras conciliares, como vimos no capítulo 2, o autor apresenta na fundamentação⁴¹ a ideia de que a tradição musical da igreja deve estar ligada à ação litúrgica, tendo como o fim “a glória de Deus e a santificação dos fiéis”, sendo, portanto, “verdadeira arte”. De forma concreta, aponta a necessidade de assegurar a tradução e edição de textos litúrgicos, estando *a posteriori* a “adaptação” e a “aculturação”.

Nas ditas “atividades-fins”, no tocante à música, o documento propõe a promoção da arte e da música sacra com foco na participação ativa da comunidade litúrgica. Já nas “atividades-meios”, temos proposto os seguintes pontos (CNBB, 1966, p. 55 - 56):

1. Conhecer do ponto de vista nacional, regional e diocesano e dos grupos humanos mais expressivos: a) a história religiosa,

⁴¹ Segundo o texto da CNBB (1966, p. 53): “A tradição musical da Igreja, em todas as partes do mundo, constitui um tesouro de valor inestimável, uma expressão artística que sobressai a todas as outras, sobretudo quando, na forma de canto sagrado em íntima conexão com as palavras, entra como parte necessária e integrante na liturgia solene. A música sacra, cujo fim é a glória de Deus e a santificação dos fiéis, será tanto mais religiosa quanto mais se unir à ação litúrgica, seja para expressar mais suavemente a oração ou fomentar a união dos espíritos, seja enriquecendo de maior solenidade os ritos sagrados. A Igreja aprova e admite no culto divino todas as formas de arte, quando esta é verdadeiramente arte e apresenta as qualidades devidas.”

especialmente sob o aspecto litúrgico; b) as expressões de religiosidade em suas diversas motivações e as manifestações culturais suscetíveis de serem incorporadas ao culto; c) os níveis de motivação religiosa nos atos do culto; d) a psicologia em relação à vida religiosa; e) a situação social, a estrutura econômica, o nível cultural, a dinâmica da evolução em suas relações com o culto; f) a situação atual da pastoral litúrgica (tipos de reação, participação do povo, atuação dos ministros).

2. À luz da verdadeira natureza da liturgia, refletir sobre os dados da realidade e elaborar as linhas da pastoral litúrgica, definidas pelas exigências da Assembleia, da Palavra, dos sinais e de sua pedagogia progressiva.

3. Atualizar e formar os diversos membros do povo de Deus (presbíteros, diáconos, religiosos e leigos), capacitando-os a uma sempre mais efetiva participação litúrgica, segundo sua vocação e função específica na Igreja.

4. Promover as experiências litúrgicas na linha da Constituição e oferecer subsídios para a renovação pastoral.

5. Criar um movimento de opinião pública favorável à renovação litúrgica.

Havia uma necessidade de se conhecer a vivência litúrgica e a realidade social e cultural dos grupos locais, que partia da busca por uma liturgia mais próxima dos contextos populares. Na música litúrgica Brasileira, os primeiros textos pós-conciliares sobre o tema tiveram como objetivo mapear a relação entre a música local e a liturgia, identificando constâncias melódicas e criando estratégias composicionais que aproximassem a criação da música litúrgica às experiência culturais regionais.

Apontar a necessidade de se criar um movimento de opinião pública favorável à renovação litúrgica era necessário, haja vista a grande diversidade do Episcopado Brasileiro e da Igreja no Brasil como um todo, que possuía seus enclaves progressistas, conservadores e reacionários.⁴² Uma parcela da

⁴² Segundo Löwy (*apud* FERREIRA, 2012), a Igreja na América Latina não era um grupo homogêneo, e podia ser identificado em três grandes grupos:

população, mais conservadora, se manifestou contrária às inovações litúrgicas, levando, como veremos à frente neste capítulo, seu protesto à sociedade que reverberou até mesmo nos periódicos da época.

No Nordeste, mais especificadamente nos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas, as dioceses e sua consequentemente ação pastoral era articulada em torno do Regional Nordeste II, circunscrição da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil que, à época, abarcava 19 dioceses e 21 Bispos/Arcebispos, dentre elas a Arquidiocese de Olinda e Recife, sede administrativa do Regional.

O Regional Nordeste II elaborou seu primeiro Plano Regional de Pastoral de Conjunto – a partir das diretrizes do Plano Nacional - em 1966, adaptando para a realidade regional um plano de aplicação das novas normas conciliares. Entretanto, assim como previsto no próprio Plano Nacional, ao defender um direcionamento da opinião pública, para que seja favorável às medidas Conciliares, houve resistência tanto a nível Regional quanto local no que tange à aceitação das mudanças propostas pelos Planos de Pastoral de Conjunto.

Segundo Solange Maria da Silva (2009, p. 120), esta oposição não é declarada oficialmente:

Para nós, mais curioso ainda, é o fato de que não é uma oposição declarada oficialmente. Nem haveria, pois se assim o fosse, estaria caracterizada à oposição à Sé Romana, à Igreja Católica, visto que a implantação das diretrizes do Vaticano II, seja nacional, regional ou local, reforçamos, nada mais foi que respeitá-las, obedecer à Santa Sé. Esta situação permite-nos pensar no conceito de *plausibilidade* formulado por Berger. Ou seja, os religiosos, assim como os leigos, ao procurarem vivenciar as ordenações do Vaticano II o fazem porque

“a) conservadora: formada pela grande maioria dos episcopado. Esta corrente procura pautar seu comportamento pelos ensinamentos do Concílio de Trento (1545-1563); b) progressista: formada por aqueles que pretendem dar à Igreja uma tomada de posição teórica e prática ao lado do povo pobre, identificado como aquele para quem Jesus Cristo veio; c) e revolucionária: formada por aqueles que propunham métodos e programas radicais para uma revolução popular.”

estão envolvidos numa *estrutura de plausibilidade* que lhes possibilitam vivenciar estas ordenações vindas da hierarquia como legitimadas pela vontade divina.

3.1.1 A atuação da Arquidiocese de Olinda e Recife

A Arquidiocese de Olinda e Recife exerceu grande protagonismo na articulação Regional. Seja pela estrutura administrativa – Recife é, até hoje, a sede do Regional NE 2⁴³ -, pela atuação do Arcebispo, Dom Helder Camara, que foi o Secretário Titular entre 1965 e 1974, e o primeiro Presidente, entre 1974 e 1979. Junto a ele na mesa diretora estava o Bispo auxiliar de Olinda e Recife, Dom José Lamartine Soares, que exerceu as funções de Subsecretário entre 1965 e 1974, e Vice Presidente entre 1974 e 1979.

Com a volta de Dom Helder do Concílio Vaticano II, se inicia na Arquidiocese a aplicação das novas diretrizes conciliares. A atuação da Arquidiocese por ele dirigida se pautou nos princípios de colegialidade e integração pastoral entre sacerdotes, leigos, e religiosos consagrados: todo o “povo de Deus” deveria estar unido, superando dificuldades e construindo o novo modelo de igreja proposto pelo Concílio Vaticano II.

Várias dificuldades se interpuseram, entretanto, entre o “sonho” de uma igreja reunida e seu contexto de aplicação. Uma grande dificuldade, por exemplo, era a integração do leigo, do fiel católico que, antes do Concílio, não exercia protagonismo relevante⁴⁴. Em tese, foi o Concílio que deu maior abertura ao laicato, ampliando sua atuação e seu lugar no planejamento e atuação pastoral e na própria estrutura administrativa da igreja. A partir de 1974, se iniciou, por exemplo, a realização das Assembleias Pastorais Arquidiocesanas, nas quais se discutiam e definiam os caminhos pastorais da Arquidiocese, com a presença dos leigos, que tinham voz e voto.

⁴³ Desde 1964 Recife é a sede do Regional NE 2. Em 1965, foi instalado o Regional em sua primeira sede, o Juvenato Dom Vital, à Rua do Giriquiti, 48, Boa Vista - Recife. Hoje, funciona à Rua Dom Bosco, 908, Boa Vista – Recife – PE.

⁴⁴ Na música litúrgica Brasileira ainda se vê um forte clericalismo, fruto de marcas históricas que se perpetuaram. Ao longo do trabalho, veremos que os principais nomes de compositores de música litúrgica ainda são Padres e religiosos consagrados.

O que vemos nos relatos e avaliações da atuação da igreja pós-conciliar a nível regional, por outro lado, mostram uma grande dificuldade de integração entre os ministros ordenados (Sacerdotes e Bispos) e os fiéis leigos. Qual deve ser o lugar e o papel do leigo na atuação da igreja católica pós-conciliar? Segundo relatório do Encontro de coordenadores dos secretariados diocesanos da Região Nordeste 2 (*apud* SILVA, 2009, p. 143):

O laicato é um dos problemas essenciais. Vivemos ainda a dicotomia igreja-leigos. Ainda não se conseguiu engajá-lo como membro autêntico e autônomo. A própria teologia do leigo não está clara, sua missão ainda não está definida. Temos que chegar a uma reformulação da ideia dos leigos. Estamos atrasados em um século. Há ausência de ligação entre a vida do leigo e a vida da igreja, expressa na própria linguagem do povo. Em tese, aceita-se a teoria do leigo, mas na prática, a gente nega tudo; na igreja do Brasil há leigos dispersos que atuam. Mas, o laicato organizado é desconhecido, não há leigos representando um conjunto e se exprimindo como tal no seio da igreja. Não há lugar para eles; a visão que os padres têm do leigo é limitada à ajuda que dele pode receber. Numa visão mais adulta os padres até deviam ser evangelizados pelos leigos.

A integração regional e a articulação pastoral entre as dioceses do Regional NE II, defendida por Dom Helder, se materializou em diversos pontos, seja pelo estímulo às comissões do Regional, seja pela própria busca por uma formação sacerdotal unificada, com a criação do Seminário Regional do Nordeste, construído com o apoio dos Bispos que compunham o regional e algumas instituições de fora do país, que contribuíram com doações expressivas para que a obra se realizasse.

A admiração internacional pelo trabalho feito pela Arquidiocese de Olinda e Recife, por exemplo, gerou muitos frutos, sejam através de contribuições financeiras enviadas para os trabalhos sociais e estruturais coordenados por Dom Helder, sejam pelo envio de missionários para atuarem nas frentes de missão que estavam por toda a Arquidiocese, sobretudo nas áreas periféricas. É nesse contexto que diversos padres vindos da Europa (Alemanha, Espanha, dentre outros) e da América do Norte (Estados Unidos e Canadá) chegam na Arquidiocese de Olinda e Recife para colaborarem no trabalho pastoral pós-

conciliar. Segundo , muitos padres viam na Arquidiocese de Olinda e Recife a “Igreja dos Sonhos”, pois vinham de realidades conservadoras:

Muitos desses padres estrangeiros que vieram trabalhar na Arquidiocese orientada por Dom Helder, em suas igrejas de origem tinham tido uma experiência conservadora, daí alguns utilizarem essa expressão, a “igreja dos sonhos”, pois aqui poderiam realizar a ação pastoral que, em suas dioceses de origem, não teriam apoio dos bispos nem dos seus paroquianos. Aqui despiram as vestimentas próprias do clero e puderam fazer experimentos que não teriam sido possíveis em suas dioceses de origem. (SILVA, 2003, p. 155)

Um desses padres foi o Neerlandês Nicollas Gosse Vale⁴⁵, nascido em 1932 em Amsterdam, Holanda, compositor de música litúrgica. Na década de 1960, foi convidado por Dom Helder por meio da Congregação dos Padres do Sagrado Coração de Jesus (Dehonianos) para vir ao Brasil enquanto especialista e atuar com a música litúrgica pós-conciliar, especialmente na formulação de uma música de rosto regional, próxima da identidade popular. Segundo comenta o próprio Nicolau Vale (*apud* GAIA; DIAS, 2013, p. 28):

Dom Helder Camara (1909-1999) solicitou a vinda de um especialista ao Brasil e a congregação dos padres e a SCJ enviaram um músico pesquisador, eu mesmo. Consequentemente fui enviado ao País, em 1962, para trabalhar com ele, tendo sido seu conselheiro durante certo tempo. Trabalhamos juntos, inclusive, na produção de um disco com músicas para a Semana Santa.

3.2 UM PROJETO DE MÚSICA LITÚRGICA PÓS-CONCILIAR EM OLINDA E RECIFE

Para pensar um projeto de música litúrgica pós-conciliar na Arquidiocese de Olinda e Recife, olhar para o projeto pastoral como um todo é essencial. Existe um modelo maior a ser seguido, e esse modelo perpassa todas as frentes de ação dentro de uma Igreja particular. Esse modelo, como vimos, tinha como grande fonte o Concílio Vaticano II (2º cap.), que buscou inaugurar um novo

⁴⁵ No Brasil, adotou o nome “Nicolau Vale”, para facilitar a pronúncia de seu nome pelos Brasileiros.

tempo na relação da igreja, tanto *ad intra* (internamente) como *ad extra* (externamente, em seu diálogo com o mundo).

A Igreja no Brasil, sobretudo a Igreja do Nordeste do Brasil (tendo como referência os estados que compunham o Regional NE 2: AL, PB, PE, RN), deveria ter um rosto popular, despojado, próximo das comunidades mais pobres, profético, defensor das causas sociais e inserido na cultura e nos costumes locais. A música litúrgica, portanto, deveria beber dessa fonte, usando todos os seus artifícios para ser a “trilha sonora”, ou melhor, parte integrante de uma liturgia pós-conciliar de traços nordestinos.

Segundo o Padre José Ernanne Pinheiro, em sua “Introdução às Cartas Circulares Pós-conciliares de Dom Helder”⁴⁶,

Como o Concílio Vaticano II começara seus trabalhos tratando da Liturgia, também suas Circulares revelam que a atualização conciliar na Arquidiocese de Olinda e Recife teve início com a animação litúrgica, com sinais expressivos de criatividade inovadora já no período pré-conciliar: palestras, sessões especializadas de estudo...

Diversas estratégias foram tomadas com o objetivo de divulgar a reforma litúrgica nas Paróquias da Arquidiocese. Uma delas foi a realização de semanas litúrgicas⁴⁷ nas Paróquias e Colégios, nas quais, já em 1964, se celebrava a missa em português, com uma notável participação da assembleia. Essas assembleias foram introduzidas por um tríduo de Pastoral Litúrgica na Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE) entre os dias 21 e 23 de julho de 1964⁴⁸, culminando com a primeira missa celebrada em português no estado, às 19h30

⁴⁶ In: CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume III – Tomo III. Zildo Rocha e Daniel Sigal (org.). Recife: CEPE, 2012.

⁴⁷ Ao que tudo indica, as Semanas Litúrgicas já vinham do Episcopado de Dom Carlos Coelho, próximo do “movimento litúrgico”, que governou a Arquidiocese de Olinda e Recife entre 1960 e 1964. Comenta Dom Helder (2009b), em circular de 29-30/11/64: “Quis ver um encerramento de Semana Litúrgica em Capela pobre (Pequena Cruzada) de uma de nossas Paróquias, Macaxeira. Graças a Deus, todas as Paróquias e quase todos os Colégios aderiram, de verdade, às Semanas Litúrgicas. Tem sido um sopro renovador. Colho o que foi pacientemente plantado por D. Carlos [Gouveia Coelho]. Uma delícia ver e ouvir a Missa em português falar ao coração do povo, atingi-lo, acordar interesse... Como se fosse numa Catedral, o Salmo de entrada cantado... O tempo todo, o povo respondendo, participando... A liturgia da Palavra suscitando leitores e despertando atenção real. Procissão do Ofertório. Comunhão quase da Assembleia inteira.”

⁴⁸ Cf. *Primeira Missa em Português*. Diário de Pernambuco, Recife, 22 de julho de 1964. Primeiro Caderno. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/30458 >. Acesso em: 14 jun 2021.

do dia 23 de julho na Concatedral de São Pedro dos Clérigos, no Recife. A Missa foi presidida pelo Arcebispo Dom Helder Camara. Os livretos e discos de cânticos para as semanas litúrgicas paroquiais assim como os cartões para as respostas da assembleia na missa em português eram disponibilizados no Secretariado Arquidiocesano.

Em comunicado ao Clero presente no território da Arquidiocese de 15 de dezembro de 1964⁴⁹, o Vigário Geral da Arquidiocese, Monsenhor Manuel Barreto, evidencia a vontade do Arcebispo, Dom Helder, de que a reforma litúrgica avance e o povo seja instruído nas normas conciliares.

No que tange à reforma litúrgica, comunico aos revdos. Sacerdotes do clero regular e secular: que é desejo do Sr. Arcebispo que não só os párocos e vigários mas todos os sacerdotes, sobretudo os reitores de igrejas centrais desta cidade do Recife, eduquem o povo fiel no sentido de uma participação mais ativa e comunitária da Sta. Missa pelos seus mortos, evitando-se, dentro do espírito e dos ditames da reforma litúrgica, a celebração simultânea de muitas Missas na mesma igreja aplicadas na mesma intenção. Evidentemente, pelo menos motivo, não se justificaria também o uso da celebração de Missas ao mesmo tempo e na mesma igreja com intenções diversas. Tudo deve ser feito pra se ressaltar a unidade do Sacrifício, participado pelos fieis ativa e comunitariamente.

Num primeiro momento, muitas das músicas utilizadas eram adaptações de cânticos europeus ou decorrentes das Fichas Pastorais da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS). Conforme apresenta o Cônego Amaro Cavalcanti (ALBUQUERQUE *et al*, 2005, p. 7)

Antes de ser iniciado o presente trabalho de renovação musical, os cânticos em vernáculo eram 95% estrangeiros. Alimentamo-nos, durante as últimas décadas, exclusivamente com melodias importadas por sacerdotes provenientes da Europa. Por isso, a quantidade de melodias francesas, italianas, alemãs, portuguesas, ou espanholas! Em 1960, com a publicação dos salmos em vernáculo, adaptados às formulas melódicas do Pe. Gelineau, [...] a rápida divulgação do canto dos salmos em todo o Brasil, também nas missões, demonstrava que

⁴⁹ Disponível em < http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/33404> . Acesso em: 15 jun 2021

nosso povo já estava sensível a receber um canto diferente. [...] Na Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, começamos a coordenar um trabalho de produção de novas melodias. Mas os músicos eram muito poucos. Para corresponder ao apelo crescente de renovação, tivemos de mais uma vez apelar para as composições estrangeiras.

Entretanto, assim como se sentia a necessidade de criação de uma música litúrgica nacional, partindo de reverberações do movimento nacionalista e das próprias definições do Concílio Vaticano II, que propusera às Conferências Episcopais e dioceses a adaptação e aproximação da liturgia à cultura local, o Regional NE II e a própria Arquidiocese de Olinda e Recife vão buscar trilhar o seu caminho para a criação de uma música litúrgica que fosse expressão da cultura local e do modelo de igreja que buscava construir a articulação pastoral da Igreja no Nordeste do Brasil.

Podemos nos perguntar: apresentadas as diretrizes da reforma litúrgica Conciliar, do Plano de Pastoral de Conjunto (Nacional) e do Plano de Pastoral Regional (Regional NE 2), como a música litúrgica a ser criada na/para a Arquidiocese de Olinda e Recife deveria concretamente ser composta? Quais parâmetros deveriam ser seguidos?

3.2.1 O impulso dado por Dom Helder

Um velho padre uma vez nos disse: “Quer conhecer aquela igreja? Olhe para seu bispo!”. Essa afirmação, por mais simples que seja, se aplica com precisão à Arquidiocese de Olinda e Recife no episcopado de Dom Helder Camara. Figura maiúscula, de personalidade marcante, oralidade que chamava a atenção, com uma vida de testemunho profético para a causa dos mais necessitados. Dom Helder viveu o Concílio Vaticano II, e tinha um projeto claro de igreja pós-conciliar, projeto este que buscou aplicar na Arquidiocese, nas mais diversas frentes.

Dom Helder, como nordestino (cearense), carregava consigo as marcas da cultura regional e sempre buscava, dentre outros aspectos, estimular os movimentos de cultura popular. Além disso, sua própria visão desenvolvimentista o levava a defender a cultura como instrumento democrático

de desenvolvimento, disponível a todos. Conforme discute na carta de 4-5/01/67⁵⁰:

Cultura é inteligência que se abre e se torna apta a saber sempre mais e, sobretudo, a compreender sempre melhor. [...] Cultura não é torre de marfim à qual alguns felizes são chamados. Não quer dizer que todos estejam aptos a participar, da mesma, plenamente. Mas ninguém pense que as Favelas e os Alagados não têm cultura. Têm, sim. Talvez mais que muito devorador de livros, lidos mas não assimilados, totalmente incapaz de criar algo de novo, mesmo que fosse uma anedota ou pilhéria inteligente.

Sendo assim, para Dom Helder, a ideia de “eruditismo” é questionável, já que as camadas mais populares também produzem cultura. Na verdade, a cultura popular para ele deveria ser espelho para outras manifestações dentro da própria igreja. A música litúrgica, por exemplo, deveria aprender com a música popular e a forma como envolvem e encantam o grande público. Para isso, músicos populares deveriam contribuir para a composição de música litúrgica ou, ao menos, trabalhar junto aos compositores litúrgicos.

Sobre isso, é interessante observar como essa proposta se tornou um caminho explorado pela música litúrgica Brasileira e nordestina, seja na performance do repertório ou na composição de novas músicas para a liturgia. A série “Povo de Deus”, publicada pela Editora Vozes a partir de 1967, fez uso de compositores populares como Chico Buarque de Holanda, Zé Ketí, Edu Lobo e Paulinho da Viola nas composições para a liturgia. Reginaldo Veloso (2019) relata que este trabalho o influenciou na busca pelo uso de ritmos populares. No seu primeiro trabalho fonográfico, “O canto do chão” (1979), contou com ajuda do Maestro Duda (José Ursicino da Silva), aclamado compositor de música popular em Pernambuco.

Na performance, muito da prática interpretativa de música litúrgica passa pela experiência pregressa dos músicos, já que a grande maioria dos que atuam com a música litúrgica não passaram pela experiência do ensino formal de música/música litúrgica, e levam para as paróquias o que aprenderam com a

⁵⁰ CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume III – Tomo III. Zildo Rocha e Daniel Sigal (org.). Recife: CEPE, 2012.

música popular, muitas vezes de forma autodidata. Na Arquidiocese de Olinda e Recife dentro do recorte temporal proposto, tivemos algumas experiências de ensino da música litúrgica que, ou por falta de recursos financeiros, ou por falta de interesse, não foram continuadas.

Durante o episcopado de Dom Helder, nossas pesquisas até o momento identificaram três iniciativas formativas que tiveram maior capilaridade. A primeira, organizada pelo Pe. Nicolau Vale, inicialmente na área da Paróquia da Iputinga – especialmente na comunidade do Caiara, espaço onde atuou pastoralmente -, no Recife, mas expandindo para outras áreas e cidades, como Camaragibe, formando diversos cantores para a atuação na música litúrgica. Dom Helder faz menção a esse trabalho em duas de suas cartas, de 25-26/08/65⁵¹, na qual diz que

O Pe. Nicolau [Valle], além de tomar pessoalmente conta de Caiara (a mais terrível área – desafio do Setor) forma corais nas Paróquias de toda a Iputinga. Em Camaragibe, por exemplo, 40 homens sustentam e estimulam o canto do Povo.

e 23/03/67⁵²:

Lembram-se dos cantores que o Pe. Nicolau anda formando pelas Paróquias? Especialidade e razão de ser: sustentar o canto do Povo; incentivar o povo a cantar. Já temos uns dois mil diplomados. Ontem, uns 200 vieram participar da Cerimônia. (D. José [Lamartine], na Matriz do Espinheiro e Pe. Marcelo [Carvalho] na Catedral de Olinda, também receberam Cantores.)

A segunda, iniciativa da Assessoria de Música Sacra da Comissão Arquidiocesana de Liturgia entre o final da década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970, buscava oferecer uma formação mais sólida, tendo o curso um ano de duração prevista, a ocorrer nas terças e sábados na Matriz da Boa

⁵¹ CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume III – Tomo II. Zildo Rocha e Daniel Sigal (org.). Recife: CEPE, 2012.

⁵² CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume III – Tomo III. Zildo Rocha e Daniel Sigal (org.). Recife: CEPE, 2012.

Vista, no Recife. No conteúdo do curso, intitulado “Curso sobre música sacra”, questões sobre teoria musical, solfejo, canto pastoral ou regência. Como responsáveis, são citados o então seminarista Silvio Milanez⁵³, Irmão Paulo (?) ou Ana Maria (?).⁵⁴

Desde 1971, uma outra iniciativa foi realizada pela Arquidiocese de Olinda e Recife com parceria do Regional NE II da CNBB: o Curso de Canto Pastoral. Era um instrumento de divulgação do repertório que vinha sendo produzido na fase chamada pelo Pe. José Weber de “impulso inicial criativo⁵⁵”, compreendido entre as décadas de 1960 e 1970. Na escolha dos cantos, havia a busca por uma identidade regional, construída a partir do resgate de melodias da tradição popular religiosa do nordeste, ou de ritmos populares do Brasil, como o baião, o xote, a marchinha, e até mesmo o samba. Esta iniciativa, além de ter certo caráter nacionalista, era um instrumento de combate aos “estrangeirismos” que vinham se instalando na música Brasileira e que já vinham como herança na música litúrgica usada no Brasil no início imediato da reforma litúrgica do Vaticano II. Conforme apresentado em matéria do Diário de Pernambuco de 18 de julho de 1976, vemos o seguinte relato do Pe. Reginaldo Veloso⁵⁶:

CURSO DE CANTO PASTORAL DÁ CONOTAÇÕES REGIONAIS A MÚSICAS RELIGIOSAS

O IV Curso de Canto Pastoral – promoção anual da CNBB – Nordeste, sob a responsabilidade do padre Reginaldo Veloso – tem este ano a preocupação de assimilar formas musicais do folclore religioso e geral nordestinos. Visando prover as paróquias e comunidades cristãs de cânticos mais ligados às expressões culturais populares. Entre as

⁵³ Padre Sílvio Lúcio de Medeiros Milanez (1943-2013). Compositor, regente e organista. Ordenado sacerdote em 30 de novembro de 1969. Atuou durante muitos anos no setor de música sacra da Arquidiocese de Olinda e Recife, contribuindo como compositor para o Hinário Litúrgico da CNBB, além de ter atuado no Recife como professor de música em instituições como o Conservatório Pernambucano de Música, além de colégios como o Colégio Nóbrega e o Colégio Santa Maria, em Recife. Regeu durante várias décadas o Coral Boa Vista, com sede também em Recife.

⁵⁴ Com informações do diário de Pernambuco, em anúncio na coluna “Vida Religiosa”, do segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/69015> . Acesso em: 15 jun 2021.

⁵⁵ Fonseca e Weber (2015) segmentam a produção de música litúrgica no Brasil em duas fases até o momento: (1) Impulso inicial criativo – décadas de 1960 a 1990; (2) sedimentação do repertório litúrgico – décadas de 1990 a 2010.

⁵⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/87209> . Acesso em 15 jun 2021.

novas composições ensaiadas e transmitidas durante o curso – que se encerra amanhã, sábado –, encontram-se o baião lento “Lamentos de Cristo” e outras músicas em que estão presentes fortes conotações regionais.

Estrangeirismos

Na apresentação do curso – que conta com a participação de aproximadamente 300 pessoas de várias regiões nordestinas, desde o alto sertão da paraíba – esclarece a Regional – CNBB que “também na música, há uma invasão de termos estrangeiros no Brasil. Os meios de comunicação transformam o povo em consumidor passivo, embotando seu espírito criativo. Gradativamente vai sendo substituída a tradição brasileira pela música importada, estrangeira, criando a falsa ideia de que nossa língua é feia, nossa música inexpressiva, e que nossos pais nos legaram apenas melodias de matutos e aboios sertanejos. Na medida em que nossa música é mais estrangeira, nossa alma é menos brasileira”. “Esse perigo – continua a apresentação – encontramos também nas igrejas, nas celebrações litúrgicas e até nas festas populares. Entretanto, temos a alegria de encontrar jovens compositores, compondo músicas que procuram sentir a alma do nosso povo. Eles têm o bom senso de perceber e saborear a beleza dolente e esperançosa, rítmica, bulicosa e mística de nossas melodias populares”.

“Quem canta...”

Embora não sendo músico profissional ou formado, padre Reginaldo Veloso conduz os participantes do curso, ensaiando novas composições, com segurança. Ele diz que viaja muito, pesquisando o folclore religioso e geral nordestinos, adaptando melodias “que celebram a ação de Deus, a presença do Cristo na vida do povo. Estou sempre disposto a colher o que posso junto ao povo, que na sua linguagem musical tem coisas muito próprias para expressar os textos bíblicos, e os salmos, particularmente, que provém de uma cultura muito semelhante: a cultura, do povo, dos pobres”. Diz o padre Veloso que “de acordo com o ditado popular, quem canta seus males espanta. A igreja talvez se expresse melhor cantando com o povo e dizendo: “quem canta, seus males enfrenta”. O canto da igreja não pode ser entorpecente nem tranquilizante, mas que anime o povo a assumir seu destino, sua história”.

Em matéria do Diário de Pernambuco de 14 de julho de 1977⁵⁷, podemos entender com mais detalhes o formato do evento:

CURSO DE CANTO PASTORAL DA ARQUIDIOCESE CONTA COM 500 PARTICIPANTES

Com aproximadamente 500 leigos e religiosos que, até sábado, ensaiarão cerca de 80 novos cânticos para uso litúrgico e diversos, em ritmos que vão do samba à marcha, começou, ontem, o VII Curso de Canto Pastoral, promovido pela Arquidiocese de Olinda e Recife. O Padre Sílvio Milanez, que dirige os ensaios, explicou que, com a utilização de línguas vernáculas nos cultos católicos, a participação dos fieis tem aumentado muito, “surgindo a necessidade de um novo repertório de cânticos, divulgado anualmente em cursos regionais e locais”.

Eclético

Segundo o padre, até antes do Concílio Vaticano II, “havia um rigorismo muito grande quanto à escolha das músicas a serem usadas nos cultos. Podiam ter até uma estrutura moderna, mas sem ritmo. Agora, o ritmo é empregado livremente, em todas as suas modalidades, como samba, baião e marcha. Os instrumentos são também os mais diversos e modernos, como órgão, violão, guitarras elétricas e outros”. “A utilização do vernáculo nas missas – afirma -, deu margem a que o repertório de cânticos – antes exclusivamente em latim – fosse reformulado e atualizado, possibilitando muito trabalho aos compositores.” No curso, são ensaiadas composições da Irmã Míria, de Santos; irmão Waldeci Farias, do Rio de Janeiro; do Padre José Cândido, de Belo Horizonte; do Frei Joel, também de Belo Horizonte; do padre José Weber, do Rio de Janeiro; do Padre José Campos, do Rio Grande do Norte, entre outros compositores. Os ensaios do VII Curso de Canto Pastoral são acompanhados pelo pianista padre Lindbergh Pires, de Salvador. “Com esse curso” – disse padre Milanez -, “os novos cânticos para várias missas são divulgados

⁵⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/103119> . Acesso em: 15 jun 2021.

regionalmente, mas outras dioceses, em todo o País, promovem encontros similares com a mesma finalidade.”

Sentido

Com a utilização do vernáculo nos cultos católicos aumenta a participação dos fieis nas missas. Antes, apenas um pequeno coro cantava as composições em latim. Agora, todos cantam e o coro foi mantido apenas para sustentar a grande massa de vozes dos fiéis. “Os antigos – lembra padre Milanez -, já cantavam quando se reuniam, até mesmo quando iam à guerra. Os trabalhadores na agricultura tinham também seus próprios cânticos. A música de vozes sempre esteve presente em qualquer reunião, pois acredito que a unidade do canto cria também a unidade dos corações.” O curso de canto pastoral está sendo ministrado no Colégio São José, Avenida Conde da Boa Vista, até sábado, pela manhã, à tarde e à noite.

A influência de Dom Helder se dá também em outros aspectos desta música litúrgica para o “novo nordeste”⁵⁸. Manifestou por diversas vezes o desejo de experimentar compositores de música popular do nordeste para a composição litúrgica, como o caso do Lourenço da Fonseca Batista, o “Capiba”, numa forma de trazer o entusiasmo da música popular para a experiência religiosa. O Arcebispo também tinha como objetivo desenvolver uma nova e regional “arte litúrgica. Para isso, sempre buscou se articular com artistas da terra, como o dramaturgo e escritor Ariano Suassuna, os artistas plásticos Francisco Brennand, Adão Pinheiro e Reynaldo Fonseca, que contribuíram com Dom Helder.

Na música e cultura popular, Dom Helder enxergava um “evidente sentido religioso”, que se manifestava nas danças, nos ritos, na alegria que transbordava de festas como o Carnaval e o São João. Nesta dimensão religiosa, acreditava que o Xangô⁵⁹ e o Carnaval, por exemplo, poderiam trazer importante

⁵⁸ Dom Helder diversas vezes comenta sobre este novo nordeste dentro de diversos contextos, o que acreditamos que, em geral, o novo nordeste seja o sonho de Dom Helder em construir uma região em desenvolvimento, sem tanta pobreza e desigualdade social. Em circular de 14-15/1/67, comenta: “Antes de partir para S. Paulo, no Curso de atualização litúrgica deverei falar sobre “Liturgia para o novo Nordeste”. É o velho sonho de querer que a renovação litúrgica seja conversão, marcando início de vida nova, de justiça e de caridade...”

⁵⁹ O estímulo de Dom Helder certamente inspirou o Padre Geraldo Leite Bastos, que possui um trabalho de música litúrgica com forte influência da música negra, com o objetivo de resgatar as heranças africanas da música Brasileira do Nordeste.

contribuição de “Brasilidade” para a música litúrgica e a liturgia no pós-vaticano II em geral. Toda esta maior liberdade é possibilitada pelo Vaticano II, além do fato de que, Dom Helder, com a autoridade episcopal dentro da diocese, poderia guiar a interpretação das letras conciliares, propondo ritos e algumas modificações que dependem, em si, do múnus do Bispo enquanto moderador da liturgia na diocese – com sua consequente aprovação ou desaprovação. Em carta de 27-28/12/64⁶⁰, comenta:

Não seria paraliturgia tipo Tarde Sagrada ou Grande Noite da Paixão. Seria a própria liturgia, apenas com algumas liberdades; imaginaríamos todo um ritual de grande bom gosto, de grande beleza, bem brasileiro (não longe do Xangô e do Carnaval, no ritmo, nos movimentos, nas cores) para a benção do fogo e a bênção da água. [...] Procuro, com urgência, um compositor sacro, santo e louco...O Pe. Nicolau [Valle] é esplêndido, mas é holandês (tem um desejo imenso de sentir nossa gente...mas é uma tulipa transplantada para o Nordeste. Vou experimentar o [Lourenço da Fonseca] Capiba [Batista], um dos mais populares compositores pernambucanos (“Levo a vida em serenata!...”))

Em circular de 17-18/04/65⁶¹, apresenta Dom Helder:

Dois dados novos permitiam ir mais longe do que fomos no Maracanã: A reforma litúrgica (sem a Constituição Conciliar, sem o vernáculo, sem o canto mais livre, sem a margem maior de liberdade-responsabilidade da Hierarquia, nem se poderia pensar na experiência de hoje; a circunstância de aqui eu ser o responsável direto pela Arquidiocese. Não tinha mãos atadas. O que houve de maior é que eu dei a ideia e parti. Tudo o mais foi pensado, discutido, decidido, organizado e vivido pelo meu Povo. [...] Tudo é vivido com tanta sinceridade pelo meu povo simples. É como se chegasse a realidade a quem, buscando-a, vivia abraçado com sombras...uma macumba efetiva. Um carnaval, com conteúdo. O espírito religioso, que a minha gente desperdiça no Xangô e nos dias de Momo, podia, agora, usar de maneira certa e com o endereço exato.

⁶⁰CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume I – Tomo II. Luiz Carlos Luz Marques e Roberto de Araújo Faria (org.). Recife: CEPE, 2012.

⁶¹ CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume I – Tomo II. Luiz Carlos Luz Marques e Roberto de Araújo Faria (org.). Recife: CEPE, 2012.

Um outro ponto a ser destacado é a constante necessidade, vista por Dom Helder, de adaptação e revisão dos textos litúrgicos oficiais. Isso seria em decorrência de dois fatores: um, para se distanciar do eruditismo de certas traduções feitas pela CNBB; e o outro, para ressignificar os acontecimentos da história da salvação a partir da vida do povo, com suas lutas, dores e alegrias cotidianas. Dois exemplos deixam esses aspectos mais claros. Um, a tradução/adaptação do *Exultet*, hino da proclamação da Páscoa, cantado na Vigília Pascal – Noite da Ressurreição que, em sua versão original seria, segundo Dom Helder (2009b), “para nós lindíssimo; longo e sem sentido para o povo”. A adaptação popular foi feita pelo Pe. Reginaldo Veloso e musicada pelo Frei Tito Medeiros, OC⁶² e pelo Pe. Geraldo Leite Bastos. As duas versões já são apresentadas na publicação da Comissão Nacional de Música Sacra de 1971, “*Cantos pastorais – quaresma, semana santa e páscoa –*”, coordenada pelo Pe. José Weber.

A versão popular ainda trazia uma série de aclamações para serem feitas pelo povo, tal como estimulava Dom Helder na busca pela primazia do canto da assembleia com marcas populares e raízes nordestinas. Vejamos um trecho da primeira parte da versão feita pelo Pe. Reginaldo:

*Exulte de alegria, dos anjos a multidão
Exultemos também nós por tão grande salvação.
Do grande rei a vitória cantemos o resplendor.
Das trevas surgiu a gloria, da morte o libertador.*

Já na versão oficial, apresentada na versão publicada em 1971, com melodia adaptada do original gregoriano:

*Exulte de alegria a multidão dos anjos, exultem de Deus os ministros;
Soe a triunfal trombeta, esta vitória de um tão grande Rei!*

⁶² Frei Tito Bartolomeu Figueiroa de Medeiros (1941-2020). Frade carmelita e Antropólogo, professor da Universidade Federal de Pernambuco. Atuou como compositor e letrista da primeira geração de compositores pós-concílio, tendo publicações nas fichas de canto pastoral da Comissão de Música Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro, no hinário litúrgico da CNBB, além de ter contribuído na produção de música litúrgica junto aos setores de música litúrgica da Arquidiocese de Olinda e Recife e do Regional NE II da CNBB.

*Alegra-te também, ó terra nossa, que em tantas luzes agora resplandeces,
Vê como foge do universo à treva, enquanto fulge a luz do eterno Rei.
Alegra-te também, ó Mãe Igreja, ornada inteira de esplendor divino,
Escuta como vibra neste templo a aclamação do povo!*

O segundo exemplo é uma versão do salmo 23, questionada por Dom Helder por não estar de acordo com a realidade do povo, necessitado de tantas coisas. Para ele, se o canto não fosse contextualizado na vida do povo, e não trouxesse a esse uma experiência litúrgico-espiritual que desembocasse em mudança social, ação concreta na sociedade, deveria ser revisto. Em circular de 10-11/5/65⁶³, comenta:

Continuo sentindo a urgência da revisão, em profundidade, dos textos litúrgicos ou paralitúrgicos que apresentamos aos fiéis. Já salientei, por exemplo, como custa cantar o querido Salmo “O Senhor é meu Pastor” em áreas de miséria (“nada me faltará”). E o salmo continua falando “em pôr a mesa, em face do inimigo”. Que sentido terá tudo isto para o meu Povo?

A versão do Pe. Jocy Rodrigues (1917 – 2007), compositor maranhense que sempre esteve no repertório litúrgico utilizado pela Arquidiocese de Olinda e Recife, reflete esse questionamento:

**O Senhor é meu pastor, nada me pode faltar;
onde houver muita fartura (bis) , ele aí vai me levar!**

1. Para as fontes de águas fria ele vai me conduzir.
Vou repousar, ganhar força, (bis) e vontade de sorrir.
2. Por caminhos bem traçados ele me faz caminhar;
nas passagens perigosas (bis) ele vem me acompanhar.
3. Me prepara mesa farta, de invejar o meu vizinho;
me abraça e põe perfume, (bis) enche o meu copo de vinho.
4. Me acompanham, noite e dia, tua força e teu amor;
vou morar na tua casa, (bis) toda a vida, meu Senhor.

“Nada me pode faltar”: a dignidade humana é direito de todos, apesar da carestia ser realidade. A igreja, conduzida pelo “Pastor de nossas vidas” (Cristo), deve ser instrumento para a concretização da vontade do Deus, que faz

⁶³ CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume III – Tomo II. Zildo Rocha e Daniel Sigal (org.). Recife: CEPE, 2012.

caminhar seu povo por caminhos bem traçados, levando-o a “onde houver muita fartura”, preparando “mesa farta” e trazendo alegria ao povo que sofre.

3.2.2 A recepção da sociedade à música pós-conciliar nos periódicos da época

Os meios de comunicação tiveram papel importante na divulgação das ações conciliares, além de terem sido testemunhas do processo de renovação litúrgica que se instaurou a partir do Concílio Vaticano II. Numa sociedade ainda fortemente marcada pela religião e seus acontecimentos, o jornal, da mesma forma, também seria cenário para as discussões no âmbito católico da Arquidiocese de Olinda e Recife.

A coluna “Vida Religiosa” do Diário de Pernambuco nas décadas de 1960 e 1970 era o local de divulgação das notícias religiosas, sejam decretos e mensagens da Arquidiocese e da Santa Sé, notícias sobre a igreja no Brasil e no mundo, além de eventos e acontecimentos religiosos da região, como festas, novenas, cursos e encontros que viriam a acontecer. Durante e após o Concílio, divulgava também trechos dos documentos oficiais, deixando o leitor, fiel católico ou não, ciente dos últimos acontecimentos que vinham mudando o rosto da Igreja na Arquidiocese, especialmente com a reforma litúrgica.

A coluna “Vida Religiosa” estava no segundo caderno. Algumas notícias, entretanto, saíam no primeiro caderno pela relevância que tinham. Na edição de 22 de dezembro de 1964, primeiro ano da missa celebrada em português no Brasil, vemos a matéria intitulada “Violão e atabaque acompanham missa”, em referência à missa de formatura celebrada em São Paulo pelo Frei Dominicano Humberto Mariano na USP, que contou com ritmos de samba-canção, valsa e marcha-rancho na execução da “Missa do povo”, de autoria do Frei Victor Neves. Como justificativa, as inovações trazidas pelo Concílio Vaticano II no que tange à música sacra.

Em texto⁶⁴ para o Diário de Pernambuco publicado na edição de 03 de janeiro de 1965, Ruy de Ayres Bello (1904 – 1917), professor, político e católico

⁶⁴ Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/33633 > . Acesso em: 16 jun 2021

conservador, responde com dureza à iniciativa descrita na matéria sobre a missa em São Paulo, representando parte dos católicos que viam com estranheza a reforma litúrgica, recém iniciada, apesar de, enquanto leigo, não se ver no direito de fazer juízo das normas litúrgicas, ainda que pareçam ferir a “sã tradição”:

[...] Dizem os jornais, não sei se por conta própria ou por conta de quem lhes forneceu os elementos para seu noticiário que “a missa do povo”, tal como teria sido celebrada em São Paulo, estaria de acordo com as normas fixadas pelo Concílio Ecumênico. Não vou discutir isso, pois sei que não compete ao leigo, mesmo o leigo promovido, de certo modo, pelo Concílio, a discussão de problemas dessa espécie, que envolvem questão de hermenêutica inacessível aos profanos. Apenas ousarei dizer que me parece que estaria de acordo com o espírito e a inalterada norma de proceder de a igreja fazer-se com que inovações como essa fossem precedidas ou acompanhadas das indispensáveis explicações e esclarecimentos, para que se evitassem mal-entendidos, capazes de gerar perplexidade e escândalos, talvez injustificados. [...] Me sinto um tanto perplexo diante de empreendimentos como o dessa “missa do povo” que não me parece fácil de enquadrar na letra nem no espírito da liturgia renovada. [...]Tendo-se em conta que a extravagante inovação “litúrgica” realizada em São Paulo foi inteiramente improvisada, a crer no que dizem os jornais daqui e de lá, pois os protagonistas de cerimônia apenas a teriam ensaiado poucas horas antes, não se pode admitir que essas recomendações acima tenham sido observadas. [...] Se não aprendi mal a lição que se contém na Constituição “Sacrosanctum Concilium”, [...] é natural que se encontre dificuldade em atinar com o sentido, a justificação, a razão de ser de iniciativas com a dessa chamada “missa do povo”, do dominicano de São Paulo, com o Gloria e o Credo cantados em “bossa nova”, o Sanctus em ritmo de valsa, e o Agnus Dei em ritmo de samba canção.

A partir de 1966 encontramos posicionamentos favoráveis à reforma litúrgica. A matéria de 01 de Junho de 1966 na coluna “Vida Religiosa”, por exemplo, argumenta que a reforma litúrgica trouxe ganhos indiscutíveis à igreja e à participação do povo na missa. Entretanto, defende que a Arquidiocese tem tido a prudência necessária na direção da reforma litúrgica, constituindo uma Comissão de Liturgia e, através dela, dando subsídios necessários para a

execução da reforma litúrgica no território Arquidiocesano. Já em 11 de agosto⁶⁵, foram apresentadas as conclusões finais do Encontro Nacional de Música Sacra, evidenciando a possibilidade de inculturação e a necessidade de se observar, enquanto critério, “O uso comum/o gênero musical/ o estilo/ a região/ a área histórico cultural/ o modo de tocar/ a capacidade de realizar a música litúrgica, respeitadas as suas exigências.”

Outras duas matérias, ainda de 1966, mostram como as experimentações de inculturação exemplificam os dois lados da moeda. De 09 de setembro⁶⁶, elogios a uma missa realizada em Porto Alegre ao som do iê-iê-iê, sucesso de público que, segundo jornal deixou “a certeza de que não há nada de ofensivo ou de destoante na música sacra executada nos novos instrumentos”. Já no dia 29 de setembro⁶⁷, intitulada “Proibidos na igreja tambor e pandeiros”, comenta a proibição, por parte do Arcebispo, Cardeal Jaime de Barros Camara, e da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, de instrumentos de percussão nas celebrações por toda a Arquidiocese. Segundo o Monsenhor Guilherme Schubert, “seria injúria [...] chegar à conclusão de que, para vitalizar a Igreja, precisa-se realizar o culto em formas tomadas de festas carnavalescas ou de ritos de macumba.”

Podemos ver como a ideia de adaptação era vista de formas diversas pelos fiéis e pela sociedade em geral. Alguns, com uma visão mais conservadora da igreja, acreditavam que a fidelidade à “verdadeira música sacra” deveria continuar, adaptando o canto gregoriano ao vernáculo, usando o modalismo, ou cantos tradicionais religiosos. Outros, admitindo à adaptação litúrgica de acordo com a cultura do local, viam o fenômeno de formas diferentes: um grupo acreditava numa adaptação aos ritmos mais atuais, que vinham fazendo sucesso comercial, como o iê-iê-iê. Já outro grupo, a exemplo do posicionamento de Dom Helder, via a manifestação cultural regional, influenciada pela música popular “de raiz”, como o caminho para a inculturação. Instrumentos de percussão e uma exploração profunda dos elementos rítmicos deveriam ser presença constante. As matérias jornalísticas, mostrando argumentos/situações dos dois lados,

⁶⁵ Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/44584 > . Acesso em: 17 jun 2021.

⁶⁶ Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/45204 > . Acesso em 17 jun 2021.

⁶⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/029033_14/45606> . Acesso em 17 jun 2021.

acirravam os dois lados da moeda, apesar da estrutura de poder da Igreja de Olinda e Recife ser, de fato, a favor da reforma litúrgica.

Em 1974, ainda reverberam posicionamentos contrários nos jornais da época. Desta vez, o artigo é assinado pelo Jornalista e professor Luiz Delgado (1906 – 1974), católico, ligado a um ideal tradicional do Cristianismo:

Entendamos, porém, que “canto popular” era esse. Creio que fosse apenas a de intenção religiosa como o “Queremos Deus” ou o “No céu, no céu” que todos nós escutamos tantas vezes, ressoando no recinto dos templos ou ao ar livre, nas procissões e concentrações. Será a esse canto que o último Concílio deu lugar nas celebrações religiosas? Num espírito de acolhimento e de abertura, a Igreja terá aceito essa contribuição espontânea do povo, transformando em legitimidade a sua sinceridade. Estou falando sobre um assunto em que não tenho maior competência ou não tenho mesmo competência alguma – e se o faço é para levantar o problema e ouvir sobre ele a opinião dos que possam esclarecer não só a mim mas a inúmeros outros em igual condição. Ficaria evidenciado então o enorme equívoco de quantos pensam que atos litúrgicos podem ser agora acompanhados por música de carnaval ou de cabaré, sambas e tangos de toada lasciva ou sacoteante.

O Jornalista Selênio Homem de Siqueira (1935 – 2015) também comentou em sua coluna semanal⁶⁸ a mudança pela qual a igreja católica passava. Dentre tantos aspectos, a música era um ponto questionável:

A liturgia em latim, a pompa, os poemas do Canto Gregoriano, a música dourada dos órgão levavam a fé diretamente à alma, com as fumaças do incenso, sem que passassem pela porta estreita e baixa da razão que, quase sempre, reconduz à rua. Hoje, a Igreja quan amante envelhecida, se multiplica em concessões. Com o objetivo de atrair o jovem, apela para o “pop”. Desejasse redimir prostitutas, teria que se valer de Valdik Soriano e Nelson Gonçalves.

Em linhas gerais, a grande crítica era em relação à perda da identidade musical da Igreja Católica, com seu canto gregoriano e suas músicas tradicionais. O uso do atabaque e de ritmos populares era visto por parte da

⁶⁸Disponível em:< http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/58398> . Acesso em: 18 jun 2021.

população com estranheza, entendendo que a música da igreja não poderia se assemelhar com a música feita em outros ambientes, a música popular.

4 “INOVADORES” E “CONSERVADORES” NA MÚSICA LITÚRGICA DA ARQUIDIOCESE DE OLINDA E RECIFE: DEBATES E CONTRIBUIÇÕES

O Regional Nordeste II desde muito cedo assumiu um papel de liderança na reflexão e produção da música litúrgica pós-conciliar. A Arquidiocese de Olinda e Recife, sede do Regional, se tornou um centro de produção e difusão de música litúrgica para todo o nordeste, desde as publicações de coletâneas de partituras e produções de discos, na década de 1960, até os famosos Encontros de Canto Pastoral, realizados no Recife durante as décadas de 1970 e 1980. Muitos foram os nomes que passaram por Recife no trabalho com a música litúrgica. Entretanto, a atuação dos compositores locais nos ajuda a compreender melhor o tipo de produção que foi feita e a forma com que se buscou desenvolver uma música litúrgica, aos moldes do Concílio Vaticano II.

O contexto no qual estes compositores produziram foi conturbado. Desde fatos internacionais, como a guerra fria e as disputas entre os dois polos hegemônicos; a revolução nos costumes e na relação entre o homem e sua fé; mudanças internas no Cristianismo, que culminaram no Concílio Vaticano II; e fatos locais, como o regime militar, o desenvolvimentismo, o movimento armorial e a construção da identidade “nordestina”.

Segundo Amstalden (2001, p. 55), aspectos sociais e ideológicos podem diferenciar a atuação do que chama de “conservadores” e “progressistas”⁶⁹ na realidade da Igreja no Brasil:

Esses dois grupos foram cada vez mais afirmando suas posturas ideológicas, de modo que as fronteiras entre eles tornaram-se também cada vez mais nítidas. Assim, o termo “conservador” foi também aplicado ao grupo que optou por uma pastoral mais tradicional e ligada às elites, enquanto o termo “progressista” foi aplicado ao grupo ligado aos temas sociais. Estes últimos tornaram-se adeptos da teologia da libertação, corrente teológica que aplica ao continente latino-americano

⁶⁹ Conforme já explicado em capítulos anteriores, optamos por utilizar os termos “inovadores” e “conservadores”.

a nova consciência que a Igreja teve de si mesma a partir do Vaticano II, bem como sua vontade de abrir-se ao mundo e aos seus problemas.

4.1 QUEM SÃO OS INOVADORES?

Falar em inovação no contexto do Cristianismo é sempre um desafio, já que a mesma igreja que passou por uma série de mudanças ao longo dos séculos, sejam nos seus ritos, suas estruturas organizacionais ou sua relação com o mundo, se mantém arraigada à tradição que, junto com a Bíblia e o magistério, sustentam e transmitem as bases da fé da igreja. Segundo o Catecismo da Igreja Católica, em seu parágrafo 78, “pela tradição, a Igreja, na sua doutrina, vida e culto, perpetua e transmite a todas as gerações tudo aquilo que ela é e tudo em que acredita. Afirmações dos santos Padres testemunham a presença vivificadora desta Tradição.”

Portanto, as mudanças que se deram no tocante à música litúrgica e as inovações que foram feitas a partir das letras Conciliares ainda sim se mantêm ligadas à tradição. Se são consideradas litúrgicas, é porque têm como base as sagradas escrituras, não ferem a doutrina e os ensinamentos da igreja (magistério) e estão dentro da tradição que dá unidade à Igreja ao longo dos séculos.

A própria constituição *Sacrossanctum Concilium*, em seu parágrafo 23, trata sobre o contraponto entre tradição e progresso:

Para conservar a sã tradição e abrir ao mesmo tempo o caminho a um progresso legítimo, faça-se uma acurada investigação teológica, histórica e pastoral acerca de cada uma das partes da liturgia que devem ser revistas. Tenham-se ainda em consideração as leis gerais da estrutura e do espírito da liturgia, a experiência adquirida nas mais recentes reformas litúrgicas e nos indultos aqui e além concedidos. Finalmente, não se introduzam inovações, a não ser que utilidade autêntica e certa da Igreja o exija, e com a preocupação de que as novas formas como que surjam a partir das já existentes.

A constituição *Sacrossanctum Concilium*, ao mesmo tempo que reafirma a primazia do canto gregoriano (parágrafo 116) e do órgão de tubos (parágrafo 120), dá abertura às novas possibilidades para o canto litúrgico, adequando-o às expressões da cultura local. O que temos, portanto, são interpretações diferentes para um mesmo fenômeno: a música litúrgica a partir do Concílio Vaticano II.

A primeira marca de inovação empreitada pelos chamados “inovadores” são as novas referências que buscaram para a criação de música litúrgica. Tanto Reginaldo Veloso quanto Geraldo Leite Bastos e Nicolau Vale buscaram na cultura popular importante inspiração para suas composições. Sendo assim, o uso de melodias populares ou inspiradas nelas são recorrentes. Para isso, pesquisas à época foram feitas, tanto no campo da música popular religiosa, como benditos⁷⁰ e excelências⁷¹, como na própria música popular, com o objetivo de identificar padrões que pudessem ser usados na composição de música litúrgica.

O Nacionalismo vai ser um importante ponto basilar na estrutura de criação da música litúrgica tanto a nível nacional como local. Influenciados pelo modernismo e fazendo ecoar pensamentos que remontam a Mario de Andrade, vão buscar através do “folclore” ou, como consagra o título do trabalho do Pe. José Geraldo de Souza, da “Folcmúsica”, os elementos para constituir uma música litúrgica que tivesse identidade nacional, uma música litúrgica Brasileira. As pesquisas feitas pelo José Maria Tavares de Andrade (música popular religiosa), em parceria com o DEC - UFPE, que colaborou com o trabalho do Geraldo Leite; pelo Nicolau Vale, a partir da música popular nordestina, apresentada no Encontro Nacional de Música Sacra; e mais à frente, por nomes como o Frei Francisco Van der Poel, OFM, que recolheu Benditos e Excelências de Ponte dos Carvalhos, área de atuação do Pe. Geraldo Leite; e do próprio Reginaldo Veloso que, apesar de não saber notação musical, também registrava com seu gravador as oportunidades que tinha para recolher melodias populares para o uso na música litúrgica, conforme relata em entrevista (VELOSO, 2019), são realizadas nesse contexto.

Sobre essa influência, comenta Carvalho (2009, p. 106):

O que se nota nesta obra⁷² é a elaboração de um verdadeiro projeto ideológico totalmente calcado naquela mentalidade advinda do modernismo de definição do que é o verdadeiramente brasileiro. E aqui

⁷⁰ Cantos usados para acompanhar procissões.

⁷¹ Cantos usados nos velórios e encomendações ou ainda cantados no leito de morte, na crença de que ajudavam a alma a ir ao céu.

⁷² Em referência ao trabalho *Música Brasileira na Liturgia*.

o que é, a nosso ver, o mais interessante. Um projeto profundamente Moderno, este do nacionalismo musical – no sentido de que realizado com base em pesquisas e análises, calcado em uma realidade social, altamente crítico em relação ao estranho ao povo, resultante de um processo racional de definição de parâmetros – associado a uma teologia também moderna, como a TdL, mas que aponta para a pré-modernidade (que Mario de Andrade chama de “primitivismo”) como critério. Em pleno processo de urbanização acelerado, modernização tecnológica e econômica, volta-se os olhos para um Brasil pré-moderno e rural no que diz respeito à cultura.

Um outro ponto importante valorizado pelos inovadores é a primazia do canto da assembleia. Estimulados pelos textos conciliares, vão escrever música pensando na participação popular e, na execução dessa música, vão prezar por essa participação, através do ensaio com a comunidade. A música não pertencia mais a um grupo de versados na arte musical, mas a todos. A música, antes de tudo, era celebração: celebração da vida, da esperança, das alegrias, tristezas e de tudo que acontecia na comunidade. Era um dinâmico instrumento de socialização. A experiência de Geraldo Leite Bastos é um importante exemplo dessa relação do compositor com o povo, intérprete último e principal de sua obra. Conforme relatado no trabalho de Fonseca (2008, p. 96-97, grifo nosso):

GLB era bastante exigente nos ensaios e, constantemente pedia que cada um deles desse o melhor de si na hora da execução da ML. (...) A gente nunca tocava da mesma maneira a mesma música, sempre estávamos criando algo novo em cada execução. Todo o **povo** era logo contagiado pela força daquela música. O Pe. Geraldo era mestre em levar o **povo** a se envolver no canto e na dança. (...) O próprio GLB, um ano antes de sua morte, falou sobre esta sua arte de improvisar: “Às vezes, vou improvisando na hora e o **povo** vai aprendendo no momento. Não é uma criatividade programada, é bem natural, espontânea. Eu aprendi isso com o **povo**”.

A fidelidade aos textos litúrgicos era um ponto inegociável para inovadores e conservadores. Todavia, os inovadores, especialmente Geraldo Leite Bastos e Reginaldo Veloso, se davam a liberdade de, poeticamente, adaptar os textos, sempre com dois objetivos: trazer métrica aos textos e adaptá-los à linguagem popular, de forma que a assembleia local compreendesse melhor a liturgia e as verdades da fé através de um canto de linguagem acessível, mas fiel ao conteúdo proposto pelos textos oficiais. Algo que outros compositores como o Pe. Jocy Rodrigues, presença constante no repertório proposto da Arquidiocese de Olinda e Recife, já tinha feito, com o seu “Evangelho

em ritmo Brasileiro”. Esses trabalhos foram o embrião do hoje conhecido “Ofício divino das comunidades” adaptação popular da liturgia das horas para o Brasil.

A adaptação consistia em utilizar tanto a equivalência dinâmica, conforme proposto por Chupungco e apresentado no capítulo 2, como também outras imagens que ilustrassem à luz da realidade a mensagem evangélica. A partir dessa experiência, vemos como o cotidiano foi fator decisivo de inspiração no processo de criação das letras, sobretudo. Fatos do cotidiano ilustravam realidades da fé: o sofrimento dos pobres e marginalizados era o sofrimento de Cristo. O exemplo de Geraldo Leite Bastos no “Canto da Verônica” ilustra bem essa prática:

E ainda hoje essa face se retrata
 No rosto da viúva
 Do órfão ou do ladrão
 Na cara do cachaceiro
 Ou da mulher safada.
 No canceroso, no mendigo ou no leproso
 É a face desfigurada
 Mas, alto lá, não te enganes!
 É face de Jesus Cristo: não profanes!

Uma outra característica dos compositores inovadores é o uso do modalismo e dos ritmos da música do nordeste em suas composições. Essa prática era tendência nas composições da época tanto no meio eclesiástico como no meio da música erudita. Se retratava a identidade musical do nordeste através desses recursos. Exemplos importantes de missas “étnicas” que surgem na década de 1960, já em contexto pós-Vaticano II, são a missa Nordestina, de Lindembergue Cardoso, e a Missa em Aboio, de Pedro Marinho. Comenta Carvalho (2009, p. 7):

No Brasil, várias são as composições que visam integrar o caráter autóctone da cultura à espiritualidade da Igreja brasileira, as quais trataremos aqui sem aprofundamentos analíticos, apenas como fundamentação de nossa argumentação seguida. Início pela Missa Nordestina, do baiano Lindembergue Cardoso, composta em 1966. (...)

A presença constante do modalismo típico da música nordestina é outra marca dessa missa, além, é claro, do ritmo, que muitas vezes é um xote ou um baião explícitos. (...) Outra composição litúrgica com características étnicas, ainda do Nordeste, é a Missa em Aboio, de Pedro Marinho, gravada em 1969 pelo Coral Ars Nova sob a regência do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Nessa missa encontramos mais uma vez o modalismo próprio do Nordeste.

Tanto Nicolau Vale quanto Geraldo Leite e Reginaldo Veloso desenvolveram seu trabalho em áreas periféricas nas décadas de 1960 e 1970. O primeiro, no Caiara (Recife) e em outras áreas de atuação dos Dehonianos; Já Geraldo Leite, em Ponte dos Carvalhos (Cabo de Santo Agostinho) e no Morro da Conceição (Recife); e Reginaldo Veloso, na Macaxeira (Recife) e no Morro da Conceição (Recife).

4.1.1 Influências sociais e o debate da Igreja na América Latina

A dura realidade de uma cidade que crescia e se desenvolvia sem dar oportunidades aos mais necessitados gerava questionamentos de toda natureza. As áreas periféricas do território da Arquidiocese de Olinda e Recife, que englobavam realidades rurais e urbanas, necessitavam de políticas públicas consistentes para que o crescimento dessas regiões fosse acompanhado de um mínimo de estrutura: saneamento básico, educação, saúde, moradia digna, oportunidades. Na ausência do amparo estatal, a ação pastoral ganha força renovada. A igreja de Olinda e Recife passa a intensificar, especialmente com a chegada de Dom Helder Camara⁷³, as ações junto aos mais pobres e necessitados.

É nesse contexto que Nicolau Vale, Geraldo Leite Bastos e Reginaldo Veloso desenvolveram seu trabalho com música litúrgica. Seus músicos, cantores e agentes do serviço litúrgico-musical eram as pessoas das próprias comunidades que, mesmo sem terem em sua grande maioria estudado música, animavam as celebrações com os recursos que tinham. Nos exemplos de Geraldo Leite e Reginaldo Veloso, a exigência se dava sobretudo na fidelidade

⁷³ Um exemplo de ação é a Operação Esperança, criada por Dom Helder na década de 1960 como ação social no âmbito da Arquidiocese de Olinda e Recife.

ao repertório ensinado: cantar as músicas corretamente, sem vícios ou erros na execução musical. Já no caso de Nicolau Vale e Sílvia Milanez, por exemplo, músicos com uma formação musical especializada, as necessidades eram maiores. Entretanto, a falta de recursos materiais (estrutura física, ausência de instrumentos à disposição como o órgão, piano ou harmônio, por exemplo) e humanos (ausência de pessoal especializado, especialmente cantores) fizeram os compositores adaptarem suas composições ao que era possível de ser executado na realidade da Arquidiocese com quem estava à disposição, os agentes das comunidades em que trabalharam.

A carência de tantas coisas se refletiu nas letras e músicas compostas para a liturgia. Nas letras, a temática do pobre era recorrente, entendida como sinal profético da mensagem do evangelho. Nas melodias, a busca por aproximar a música litúrgica do contexto musical do próprio povo, para que fosse melhor entendida e vivenciada. Na instrumentação, o uso do violão e de outros instrumentos populares, como o atabaque e instrumentos de percussão em geral. O objetivo sempre era o mesmo: transformar a música litúrgica em uma rica experiência popular, adaptando-a à “índole e tradição dos povos”.

Essa discussão a partir dos anos 1970, sobretudo, ganha novo corpo. Com a teologia da libertação, a música ganha novo status na realidade eclesial, já que intensifica seu discurso de protesto contra a opressão e as desigualdades, especialmente no contexto da ditadura militar, com a repressão intensificada durante a década de 1970.

A teologia da libertação surge como expressão teológica de um movimento maior de modernização na Igreja Católica, acompanhado de movimentos políticos contestadores de realidades autoritárias, desiguais e exploradoras. Gustavo Gutierrez, em seu clássico livro *Teologia de la liberación* (1975, p. 73), comenta que “falar de uma teologia da libertação é buscar uma resposta à seguinte pergunta: que relação há entre a salvação e o processo histórico de libertação do homem?”

Essa libertação, segundo Gutierrez (1975, p. 68-69), pode ser expressa de três maneiras: (1) nas aspirações das classes sociais e oprimidas e seu consequente conflito entre as classes dominantes; (2) na libertação do próprio

homem ao longo da história, que lhe oferece a oportunidade de uma liberdade real e criadora que promova uma revolução cultural e social; (3) na palavra de Deus que inspira e liberta. O próprio Cristo nos liberta de nossas prisões (pecado, injustiça, opressão) e nos oferece a liberdade para vivermos como filhos de Deus.

O desenvolvimentismo das décadas de 1950 – 1960, apesar dos benefícios que trouxe à América Latina, necessitava, na visão de Gutierrez, de um aprofundamento acerca do problema maior no contexto latino-americano: a opressão e desigualdade que gira em torno do pobre, fruto da disputa entre classes sociais dentro de uma estrutura que oprime e constrange. “Somente uma análise de classe permitirá ver o que está realmente em jogo na oposição entre países oprimidos e povos dominantes. A fé, devendo ser expressão viva da busca pela libertação, toma uma atitude de denúncia das desigualdades e anúncio profético da mensagem do Cristo libertador. A liturgia, expressão máxima da fé no Cristianismo, deveria refletir igualmente essa postura.

A conferência de Medellín, na Colômbia, ocorrida em 1968, inaugura um novo momento na história da igreja na América Latina. A liturgia e a música, por conseguinte, também foram incluídas no processo. Nas conclusões pastorais do documento final da Conferência, vemos assumida pelo Episcopado Latino-americano uma postura bem mais reativa frente à realidade desigual da sociedade no continente. No parágrafo introdutório dessas conclusões (1968, p. 14), já vemos a razão dessa resposta:

Diante das tensões que ameaçam a paz, chegando inclusive a insinuar a tentação da violência; diante da concepção cristã da paz que ficou descrita acima, cremos que o Episcopado Latino-americano não pôde deixar de assumir responsabilidades bem concretas, porque criar uma ordem social justa, sem a qual a paz é ilusória, é uma tarefa eminentemente cristã. A nós, pastores da Igreja, cumpre educar as consciências, inspirar, estimular e ajudar a orientar todas as iniciativas que contribuem para a formação do homem. Cumpre-nos também denunciar todos aqueles que ao irem contra a justiça, destroem a paz.

A ação pastoral estaria condicionada a uma ação questionadora; a igreja, um agente de transformação social. A liturgia, expressão deste novo projeto de

igreja, também deveria seguir as mesmas diretrizes. Com a música litúrgica não seria diferente. O documento afirma que a igreja deveria “fazer com que nossa pregação, catequese e liturgia tenham em conta a dimensão social e comunitária do cristianismo, formando homens comprometidos na construção de um mundo de paz” (MEDELLÍN, 1968, p. 14).

Em torno da música litúrgica, a inculturação, traduzida na busca de uma identidade musical local para a liturgia, e o uso de textos que convidem à reflexão e despertem consciência vão ser a nova estratégia, usada com fôlego especialmente a partir dos anos 1970, tendo como ponto de partida as diretrizes de Medellín para a liturgia, sobretudo os pontos B, “adaptar-se ao gênio das diversas culturas e encarnar-se nele”; e E, “conduzir a uma experiência vital da união entre a fé, a liturgia e a vida cotidiana, em virtude da qual chegue o cristão ao testemunho de Cristo.” (MEDELLÍN, 1968, p. 41)

O canto litúrgico passa a ser um canto que explora a libertação nas suas mais diversas nuances. Por isso, passa a ser mais próximo da realidade do povo. A figura do pobre passa a ser destacada no discurso. Sobre o canto pós-Medellín, comenta Costa e Tavares (2020, p. 443-444):

Depois da Conferência de Medellín, o canto litúrgico, em muitas regiões latino-americanas, sobretudo no âmbito das comunidades eclesiais de base, cantava a realidade do povo pobre que sonhava com a libertação que a natureza da fé judaico-cristã sempre alimentou pela sua própria índole pascal. É impossível desvincular a dimensão pascal-libertadora do Êxodo. Então esse tipo de cântico alimentava a esperança da terra sem males “onde correm leite e mel” (Ex 33,3). O pobre, enquanto desvalido e marginalizado, ganhou seu protagonismo através do canto que fala do direito e da justiça para todos. Aqui há uma diferença *toto coelo* em relação ao estilo do canto litúrgico que fala de um Deus separado do mundo, habitante das alturas inacessíveis. Ao contrário, estamos no horizonte de um Deus que possibilita e fundamenta o êxodo do seu povo.

4.1.2 Geraldo Leite Bastos e Reginaldo Veloso

Geraldo Leite e Reginaldo Veloso, apesar de terem traçados caminhos diferentes, comungaram dos mesmos princípios para a música litúrgica.

Acreditavam na música litúrgica como expressão das lutas, da fé e da religiosidade do povo nordestino, vivida e celebrada a partir da liturgia.

José Reginaldo Veloso de Araújo, mais conhecido como Reginaldo Veloso, nasceu em Ibateguara, Alagoas, em 1937. Sua trajetória antes de iniciar seu trabalho de composição na música litúrgica é entrecortada por diversos contextos e experiências. Entretanto, duas foram decisivas para seu trabalho composicional: a infância, no interior do nordeste (Quebrangulo – AL), e sua experiência de estudos teológicos, entre 1958 e 1961, em Roma.

De sua rica experiência na infância, guarda viva na memória a experiência religiosa popular, com suas rezas, benditos, procissões e excelências; a vida cultural, com suas festas, feiras, vaquejadas, sempre regadas de música e poesia; e os dramas e desafios da vida no sertão. Já de seus estudos em Roma, a prática do Canto Gregoriano o fez despertar para a importância da fidelidade aos textos e à primazia do texto sobre a música utilizada: a música serve ao texto, reforça a mensagem do texto.

Eu cultivei muito espontaneamente, naturalmente, a música do meu país, a música popular. Eu me lembro que, quando criança, na gaita de boca, eu tocava todas as músicas de Luiz Gonzaga, essas músicas mais marcantes, e outros gêneros musicais, mas populares. Tudo isso ficou muito sedimentado na minha mente. E depois o canto gregoriano. Essa combinação do canto popular, sobretudo da música nordestina, e o canto gregoriano, isso me deu uma base, evidentemente, uma experiência que sedimentada na mente, no coração, a seu tempo produziu seu fruto. (VELOSO, 2019)

Evidências dessas marcas podem ser encontradas em muitas de suas músicas. Seu primeiro trabalho fonográfico autoral, “Canto do chão”, de 1979, possui muitos dos ritmos identificados como “música nordestina”: baião, xote e marcha, por exemplo. Na instrumentação dos arranjos escritos e dirigidos pelo Maestro Duda⁷⁴, ao invés do tradicional órgão para a música litúrgica, vemos o

⁷⁴ José Ursicino da Silva (1935). Maestro e compositor, mais conhecido como Maestro Duda. Conhecido especialmente por suas composições de frevo consagradas, como “Nino o Pernambuquinho”, dentre outros.

uso de instrumentos como bateria, percussão, contrabaixo, viola nordestina, violão, piston e flautas.

Tabela 1: Músicas contidas no disco “Canto do Chão – tempo de mudar”

FAIXA	DURAÇÃO	RITMO
Clama em alta voz - 1	2 '30 "	Valsa
Clama em alta voz - 2	3'	Xote
Quando invocar	2' 38"	Rasqueado
Pregão quaresmal	5'05"	Baião
Ôi que prazer!	2'37"	Valsa (recolhida em Juazeiro do Norte – CE)
Lará - Lari	3'	Baião
Dizei aos cativos	3'32	Marcha
Reconciliai-vos	6'20"	Baião + <i>ad libitum</i>
O passarinho	4'20"	Baião
Imensa planície	3'10"	<i>Ad libitum</i> + Baião
Fiquei foi contente	2'31"	Samba

Fonte: a partir de VELOSO (1979)

O cenário nordestino também se faz presente na obra de Veloso. Conforme visto no capítulo 2, uma das estratégias de inculturação é a equivalência simbólica. Na peça “Cristo ressuscitou, o sertão se abriu em flor”, versão inculturada do tradicional hino para o tempo da Páscoa *Christ ist erstanden*, substitui a ideia de júbilo através da libertação dos sofrimentos na ressurreição pela imagem do sertão após as chuvas. A chuva no sertão é sinônimo de vida, esperança e fartura. A vegetação antes seca e desolada se torna verdejante e próspera. O que era morte e sofrimento (cruz) se torna vida e libertação (ressurreição): “Cristo ressuscitou, o sertão se abriu em flor. Da pedra água saiu, era noite e o sol surgiu. Gloria ao Senhor!”

Outros dois exemplos estão no disco acima mencionado, de 1979. Na canção “Lará – Lari”, vemos a equivalência dinâmica⁷⁵ aplicada ao salmo 126 (125), substituindo o versículo 4. Na versão original (CNBB, 2019), “Faze voltar, Senhor, os nossos exilados, como as torrentes no Negueb⁷⁶”. Na versão proposta por Veloso (1979), atualizando a referência a um contexto local, “Como os riachos secos lá do meu sertão, muda, Senhor, assim, nossa situação!”. Outro exemplo na música “Reconciliai-vos”, escrita a partir de Is 55. No versículo 13, em versão original (CNBB, 2019), “Em lugar de espinheiros, crescerão ciprestes, em vez de urtigas, crescerá o mirto. Isso redundará em glória para o Senhor, como um sinal eterno que nunca será tirado”. Veloso (1979) substitui a vegetação citada por outras que se encontram com maior facilidade no contexto geográfico nordestino: “Os espinhos do facheiro, galhos de pau-d’arco⁷⁷ em flor, o sertão verde canteiro, glória eterna ao Senhor!”.

O canto gregoriano também se faz presente na composição e vivência musical de Reginaldo Veloso. Segundo comenta (2019):

Eu cantei 15 anos o canto gregoriano, cantei todo o ano litúrgico. Porquê? Porque o que eu não cantava aqui no Brasil porque eu estava de férias, na Europa eu não estava de férias e cantei. Aí eu passei 7 anos e meio na Europa, e aí realmente eu cantei todo o *Liber Usualis* naquele tempo, certo? E aquela experiência me encantava, eu sentia uma beleza, uma riqueza espiritual profunda, e eu digo: Porque a gente não pode ter em vernáculo, com as músicas do nosso país ou enraizadas na cultura musical do nosso país, um tipo de, um repertório que se aproxime dessa experiência tão bonita do canto litúrgico, do canto bíblico, canto ritual, que não é uma música de moda, para consumo imediato, mas uma música que fique, permaneça, para ter justamente essa força simbólica capaz de criar um clima musical e espiritual para cada festa, para cada tempo.

⁷⁵ Em livro de 2018, o próprio Reginaldo Veloso comenta (FONSECA; VELOSO, 2018, p. 85): “Nas versões do Salmo 126 aqui apresentadas, vale destacar o esforço dos poetas de adaptar a linguagem do texto bíblico à realidade brasileira, sem com isso comprometer a mensagem original do salmo. (...) Na quarta estrofe, volta a imagem do sertão nordestino, causticado pela seca endêmica, atenuada pela esperança da chuva, que, na quinta estrofe, resultará na alegria da safra. São as imagens da natureza e do cotidiano que vêm inspirar sonhos de libertação pascal no coração dos que chegam à metade da caminhada quaresmal.”

⁷⁶ Deserto da região do Oriente Médio, localizado no Estado de Israel.

⁷⁷ Nome popular para o ipê-amarelo.

Dessa experiência, Reginaldo Veloso adaptou peças gregorianas e da tradição musical da igreja para o vernáculo, uma delas publicada pela Paulus. A primeira, *Victimae Paschali Laudes*, sequência para o domingo de Páscoa. Em sua versão, “Ó Cristãos, vinde ofertai”, Veloso busca de forma poética rescrever o texto, buscando, especialmente, manter a prosódia do original latino.

Outra estratégia usada por Reginaldo Veloso era o uso de melodias populares das excelências, benditos e músicas de romaria, entendendo, assim como Dom Helder, que a música popular também tinha uma dimensão sagrada, e deveria ser modelo para a música a ser executada na liturgia católica. Não tinha formação musical (não lia partitura): se dizia artesão musical, e recorria à memória ou à gravação para o registro dessas melodias.

A ideia de empolgação (cantar “com muito gosto”) também é algo recorrente. Podemos observar que o canto do povo é um dos parâmetros centrais para se perceber a qualidade/funcionalidade de um canto, se é apropriado para a liturgia. Se o povo canta “com muito gosto”, ele de fato cumpriu uma das questões principais elencadas pelos documentos conciliares e confirmada pela Igreja no Brasil e pelo próprio Dom Helder: a primazia do canto da assembleia.

Eu peguei músicas das incelenças e coisas assim, e que deram muito certo, que o povo canta com muito gosto, porque a música de raiz tá no sangue, tá no inconsciente coletivo das pessoas, e é aquilo, é como chuva no sertão, né? Tá tudo seco, tudo seco...quando chove, tudo reverdece, e os sapos começam a aparecer, e aparece toda uma riqueza de vida que estava encantada antes que a chuva aparecesse. Assim também essas músicas que são de raiz, étnicas, que são da raça, da cultura de raiz do povo, quando a gente canta imediatamente o povo se identifica. É quase que mágico o que essas melodias fazem. (VELOSO, 2019)

Reginaldo também cita em seus relatos outros compositores que também influenciaram sua trajetória. Um deles é Nicolau Vale, do qual falaremos neste capítulo. Sobre ele, comenta Veloso (2019, adaptado):

Nicolau Vale se apaixonou pela música Brasileira, especialmente nordestina, aprofundou-se na pesquisa e produziu algumas coisas que

a gente canta com muito gosto. Não diria que são rigorosamente música nordestina, mas qualquer nordestino canta com gosto.

Outro compositor e parceiro decisivo nas composições de Reginaldo Veloso foi o Geraldo Leite Bastos. Pernambucano, nasceu em Moreno em 1934. Tendo tido formação pré-conciliar, estudou no Seminário de Olinda e de Salvador. Foi ordenado sacerdote em 1961, e em 1962 foi enviado para Ponte dos Carvalhos, lugar de grandes desafios originados da recém industrialização da região, e de um êxodo rural que evidenciava as fragilidades de um povo pobre que vinha para a região metropolitana tentar a sorte e buscar oportunidades melhores de emprego e vida.

Um outro contexto também vai influenciar a produção musical do Pe. Geraldo. Pernambuco vivia durante a década de 1960 uma grande efervescência política e cultural, sobretudo a partir dos movimentos voltados à cultura, que buscavam também pensar o Nordeste. Esses movimentos são o gérmen do que viria a ser o Movimento Armorial e a construção de uma arte popular do Nordeste, movimento do qual, direta ou indiretamente, se manifestou na criação do Pe. Geraldo. Reginaldo Veloso (2012, p. 4) aponta esse contexto:

Sua ordenação se deu em um cenário de esplêndida primavera cultural nordestina, quando, no campo, fervilhavam as lutas das Ligas Camponesas, e na cidade, especialmente no Recife e em Olinda, borbulhava o Movimento de Cultura Popular, o MCP de Miguel Arraes, de Abelardo da Hora, de Germano Coelho, de Paulo Freire, de Anita Paes Barreto, entre outros e outras.

Esse movimento não está ligado a Geraldo Leite somente por ser contemporâneo a ele, mas por ligações entre nomes e pessoas que fizeram com que seu trabalho fosse impactado por toda essa “estrutura cultural” que vinha se formando em torno do Recife e suas instituições, especialmente a Universidade Federal de Pernambuco.

O Teatro Popular do Nordeste, fundado por Hermilo Borba Filho nos anos 1960, remonta ao antigo Teatro do Estudante de Pernambuco, dos anos 1940. O agora TPN tinha como objetivo desenvolver um teatro de rosto e identidade nordestina, tendo a cultura popular como grande matriz de inspiração, com suas

manifestações, folguedos e tradições, a exemplo do mamulengo e do bumba-meu-boi. Tinha como objetivo também popularizar a arte dramática, trazendo-a para mais próximo do público. Como artistas participantes e colaboradores do TPN, Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e Capiba.

Ainda na década de 1960 a música de Geraldo começa a ser reconhecida como expressão artística desse “novo nordeste”, ainda que já reconhecida pelo Episcopado de Dom Helder como importante expressão litúrgica e pastoral no contexto pós-conciliar. Em 28 de abril de 1969, uma parceria entre o DEC e o TPN promove uma apresentação da “Nova música sacra nordestina”, apresentada pelo Pe. Geraldo com a participação do coro da Paróquia de Ponte dos Carvalhos, da qual, à época, era Pároco.⁷⁸

A ligação com o DEC se estreita a partir do trabalho do Antropólogo José Maria Tavares de Andrade, importante parceiro do trabalho com o Pe. Geraldo. Foi responsável pela pesquisa “música popular religiosa”, encabeçada pelo DEC. A tese do pesquisador era que “através da música religiosa podemos buscar as raízes rurais, mais antigas da música popular brasileira” (ANDRADE, 2014, n.p.). Com a busca, na música popular, de elementos que contribuíssem na “nova música litúrgica” no âmbito da Arquidiocese, esta pesquisa irá ser uma das bases do trabalho composicional do Pe. Geraldo. Aliado ao trabalho documental de coleta e registro dessas melodias, a dimensão prática foi aplicada a diversas realidades, dentre elas, a da música litúrgica.

De fato, além da documentação de raízes musicais, tivemos a preocupação de inaugurar um processo de devolução imediata dos resultados da pesquisa, para o grande público. Fizemos isto, através da Rádio Universitária da UFPE, juntamente com José Generino de Luna, o músico que transcrevia as músicas documentadas. Preparamos gravações de benditos, por exemplo, que eram transmitidos em programas de rádio. Algumas vezes eram os próprios músicos populares que tocavam ao vivo, sendo entrevistados. Com o

⁷⁸ Em matéria de 23 de abril de 1969: “A próxima promoção do Convênio DEC/TPN, na segunda-feira vindoura, será “A nova música sacra nordestina”, apresentada pelo padre Geraldo Leite, com a participação do coral da Paróquia de Ponte dos Carvalhos. O espetáculo vem sendo aguardado com muito interesse. Nele, serão mostradas as inovações da música sacra no Nordeste, com a introdução da linha melódica regional no seu contexto místico”. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/69417. Acesso em: 15 out 2021.

Padre Geraldo Leite houve um aproveitamento dessas raízes rurais na elaboração de uma nova música e teatro litúrgico brasileiro. (ANDRADE, 2014, n.p.)

No trabalho junto ao José Generino de Luna, compuseram música a ser utilizada em diversos momentos da vida da comunidade de Ponte dos Carvalhos, na qual dedicou boa parte do seu tempo de atuação pastoral. Generino, em depoimento ao trabalho de Fonseca (2008, p. 109), comenta que, diferentemente da prática da maioria das igrejas que, durante parte da década de 1960 cantava música “importada” da França e de outros países, a exemplo de Joseph Gelineau, Lucien Deiss, e tantos outros, lá já se cantavam ritmos nordestinos, tendo como base principal a pesquisa liderada por José Maria Tavares de Andrade, que contou com a colaboração dos próprios Generino e Geraldo Leite.

(...) o que se cantava nas igrejas por aí, naquela época, era aquele negócio antigo, arrastado, música importada (...). Mas aqui, não, nós cantávamos baião, samba, marchinhas, etc. Eu comecei a compor a partir dos temas musicais recolhidos das pesquisas (de J. M. Tavares e GLB), e ia criando algo novo para o repertório da Igreja. (...) A gente pegava esses temas e fazia missas. Todo ano eu trazia uma missa nova para ensaiar aqui em Ponte dos Carvalhos. Eu fiz um bocado de músicas assim.

A música dele tinha influências do modalismo, já que, em grande parte, era composta a partir das melodias populares recolhidas⁷⁹ por sua pesquisa, mas também a música que era cantada e vivida pelos moradores da Ponte dos Carvalhos. A música afro-brasileira, segundo Fonseca (2008), sobretudo a música realizada nos terreiros, também foi um ponto de inspiração para Geraldo Leite. O forte apelo rítmico e o marcante uso do atabaque, são evidências dessas influências. Carpanedo (2012, p. 12), ao descrever o ofício, aponta o uso de atabaque que, junto com o silêncio e a penumbra, ganha uma dimensão mística e sagrada em seu contexto⁸⁰. O atabaque era um instrumento de convocação, de convite à oração:

⁷⁹ Geraldo Leite Bastos não sabia ler partituras ou tinha conhecimento de teoria musical. Sua música partia da sua experiência musical ao longo da vida. Usava o modalismo de forma natural pela própria aproximação de sua música com a música nordestina popular.

⁸⁰ Vale destacar que nas religiões de matriz africana o atabaque tem a função de convocar uma entidade, ganhando significado espiritual. A inspiração de Geraldo certamente advém dessa

O ofício era bem simples: começava na penumbra com os toques do atabaque conduzindo o povo ao silêncio, sem imposição. De dentro desse silêncio seguiam os demais elementos: os versos de abertura, o hino, um salmo, leitura bíblica do dia, preces e oração final. Padre Geraldo Leite insistia na dimensão de oração e gratuidade: “O segredo da oração não é empanturrar de ideias, ou cantoria uma em cima da outra. O Ofício é um momento gratuito em que a gente se coloca diante de Deus, simplesmente ‘porque ele é bom’”. Grande importância era dada à música com os ritmos da cultura local. O irmão Michel Bergmann, da Comunidade de Taizé, testemunha sobre a regularidade e a beleza, os aspectos de inculturação e de oração que atraíam e encantavam

Dom Helder foi um profundo admirador do trabalho feito por Geraldo Leite Bastos, entendendo que a forma como traduziu a inculturação para a música litúrgica evidenciava com precisão teológica, musical e cultural a realidade do povo nordestino e sua fé. A música utilizava melodias populares do nordeste, recolhidas da pesquisa do José Maria Tavares de Andrade, tinha linha melódica simples, ou seja, acessível ao povo – reiterando um dos pontos principais da música litúrgica pensada por Dom Helder, a participação popular e o uso de ritmos e instrumentos populares. Em carta de 28/29 de setembro de 1969, Dom Helder⁸¹ comenta:

A festa da Padroeira de Pontezinha (Nossa Senhora da Paz), uma das comunidades de base e de fé da Paróquia de Ponte dos Carvalhos é sempre muito expressiva e muito bela. O Pe. Geraldo (Leite Bastos) parece-me ter acertado com o caminho da incorporação, na Liturgia, das melodias populares. No ano passado, a Missa girou em torno da ideia das petições de cegos, ao pé da viola. O José Maria (Andrade), que colabora com ele, colheu dezenas de cantorias de cegos, pedindo ajuda. O Pe. Geraldo partiu do princípio de que, diante de Deus, nós todos somos pobres e, de certo modo, nós todos somos cegos. Desta vez a ideia foi de “chegança”. Quem vive no barco, festeja a chegada, que, no entanto, já é véspera de partir. Não é uma imagem da vida e da Igreja? A chegada de hoje era para festejar a Padroeira, Nossa

experiência, já que relata que muito do que aprendeu e aplicou vem dos terreiros. Fonseca (2008) aponta que Geraldo Leite Bastos frequentou por diversas vezes terreiros de Xangô.

⁸¹ In: CAMARA, Dom Helder. *Circulares pós-conciliares*. Volume IV – Tomo IV. Zildo Rocha e Daniel Sigal (org.). Recife: CEPE, 2014.

Senhora da Paz. De novo, o José Maria tem dezenas de melodias, colhidas em todo o Nordeste. Nelas se inspirou o nosso Pe. Geraldo, Madre (Maria Dinice Tavares de) Carvalho – a nossa Carvalhinho – vai levando uma fita para vocês. Claro que não sou especialista. Mas achei os cânticos muito expressivos, de linha melódica muito simples e muito no ritmo do Povo. Mando, aqui, algumas letras para vocês acompanharem melhor a gravação. Reparem a precisão teológica desta quadra: “Mãe tu és porque trouxeste/ em teu seio o Redentor/ muito mais porque escutaste/palavra do Senhor”. Lida apenas, a letra perde muito. Ela cresce com a música. Foi linda a prece dos fiéis, improvisada pelo Pe. Geraldo. O refrão repetia: “Nós pedimos muitas graças/nós rogamos ao Senhor”. Como a festa era de “chegança” e, na vida, todos somos embarcações, ele rezou: “Pelo nosso Santo Papa/da Igreja o Comandante”. Fiquei pensando qual seria o meu posto. Mas ele cantou: “Pelo nosso Arcebispo/ dos pobres é o Pastor”. Quando pediu por ele mesmo se chamou de Capitão.

Nas cheganças e partidas apresentadas pelos textos de Geraldo, a figura do pobre e do oprimido aparece recorrentemente nas letras e versões dos textos bíblicos que adaptou a partir da equivalência dinâmica. Uma das músicas escritas por Geraldo e gravadas no LP de 1970 intitulado “Nação do Divino”, evidencia a forma como as letras encarnavam a luta diário do povo do lugar. Na música “Lamento do povo”⁸² a figura da mulher que lava a roupa, o padeiro, o pescador, o agricultor e, sobretudo, o povo pobre – englobando todo o povo - , que oferece a Deus seus dons e sua vida, são presentes.

1. Recebe este canto do chão, que o céu e a terra estremece.
É o lamento do povo que sofre, e cada um de nós oferece.
2. O pão que o padeiro amassou e a uva que o homem esmagou:
É a nossa oferenda, irmão, que cada um de nós oferece!
3. O homem a terra cavou, do chão a semente brotou.
É a luta pela vida. Que cada um de nós oferece.
4. A roupa que a mulher lavou, o peixe que o homem pescou.
É o labor de cada dia, que cada um de nós oferece.
5. Enxuga depressa teu pranto, e entoa ligeiro este canto.
“Alegria de pobre dura pouco”, mas cada um de nós oferece!
6. Nós damos tudo com amor, e a maneira de dar...
Vale bem mais que o presente, cada um ao Pai se oferece!

⁸² A gravação original pode ser encontrada no seguinte link: <https://youtu.be/8ZYGla2Yong>. Acesso em: 10 nov 2021.

Tanto Reginaldo Veloso quanto Geraldo Leite relatam como os acontecimentos da época também estimularam certas posturas ao longo dos anos – a exemplo do assassinato do Pe. Antonio Henrique, em Recife, no ano de 1969 -, tomando a música como lugar de protesto, oportunidade de refletir sobre as necessidades e reivindicar direitos.

4.1.3 Nicolau Vale: a “tulipa” transplantada para o nordeste

Nicolaas Gosse Vale nasceu em 1932 na cidade de Amsterdã, na Holanda. Criado num lar católico, desde os 12 anos desejava entrar no Seminário. Após viver as agruras da Segunda Guerra Mundial, vê como única opção o seminário, já que tudo estava destruído ou interrompido pela guerra. Sendo assim, aos 14 anos entra no Seminário, e é lá que passa a se aproximar da música sacra e do canto gregoriano. Vem de uma família musical: seus irmãos tocavam acordeom, e todos cantavam na igreja que frequentavam.

A igreja, então, é o lugar que lhe dá oportunidade de aprimorar e consolidar sua formação musical. Paralelos aos estudos de teologia e filosofia, próprios da formação presbiteral, segundo informações de Rossana Gaia e Janaina Dias (2014), Vale estudou harmonia e melodia com C. van Haperen (?) em Tilburg – Holanda; harmonia, órgão, contraponto e solfejo com H. van d. Camp em Tilburg – Holanda; e Regência, órgão e harmonia com Dr. N. de Goede (?) em Utrecht. Chegou a atuar em diversos locais ao longo da década de 1950 como organista e concertista, tendo seu último trabalho realizado entre 1961 e 1962, como organista em Amsterdã, na *Parochiekerk v.d. H. Anna*.

Segundo Vale (2021), ele acreditava que seria enviado para algum outro país Europeu, no qual pudesse atuar e aprimorar suas habilidades musicais. Entretanto, foi enviado em 1962 através da Congregação dos Padres do Sagrado Coração de Jesus, os Dehonianos, para o Brasil. Ao chegar aqui, assume lugar como professor de música na Escola Vocacional de sua congregação, no Recife. Relata com certo ressentimento as dificuldades com a ausência de uma estrutura que propiciasse seu trabalho como músico, organista e professor. Ele veio e teria que criar as estruturas para realizar minimamente seu trabalho.

Em 1964, com a posse de Dom Helder Camara, é convidado pelo Arcebispo para presidir a Comissão de Música Sacra da Arquidiocese de Olinda e Recife, coordenando os trabalhos pós-conciliares com música litúrgica e assessorando o Regional NE II, tendo em vista que, à época, com a sede em Recife e Dom Helder na presidência, era natural que as lideranças Arquidiocesanas também estivessem articuladas ao Regional. Substituiu na presidência da Comissão o já renomado Pe. Jaime Diniz, cuja saída se dá até então por motivos desconhecidos.⁸³

Conduzindo os trabalhos junto ao Dom Helder, compõe música para a liturgia e articula a colaboração de outros compositores, como o jovem Silvio Milanez, que viria a ser ordenado alguns anos depois, e o Frei Tito Medeiros, carmelita. Uma das publicações feitas pela Comissão de Música Sacra, denominada “Cânticos litúrgicos” (1966), com cânticos para o ano litúrgico e o ordinário da missa, já aponta em seu prefácio que tentativas vinham sendo feitas no sentido de compor música litúrgica mais próxima da realidade musical local, e que era de expectativa da Comissão publicar à frente coletâneas mais “brasileiras”.

Apresentamos na série de publicações da Comissão da Música Sacra uma nova coleção de cânticos exclusivamente litúrgicos. O problema da liturgia da Santa Missa é a mudança de textos em cada Domingo. Analisando, porém, o teor destes textos, encontramos quase sempre os mesmos temas: confiança em Deus, alegria, contrição, o poder do Criador, Cristo, a luz do mundo. Por isso, para facilitar o canto e também, para evitar a dificuldade de mudar o “programa” de canto de cada domingo, escolhemos de todos os textos alguns temas que poderíamos usar durante todo o ano. Podemos cantar estes cânticos como antífonas junto com alguns salmos de Gelineau. Não conseguimos escrever uma melodia mais ou menos agradável para o texto oficial do Credo. Por isso escolhemos ainda, por enquanto, o Credo simples. O ideal seria publicar uma música totalmente brasileira. Sabemos que é possível, mas até agora as experiências não deram um resultado satisfatório; esperamos publicar no ano vindouro uma nova coleção mais brasileira. Gostaríamos de agradecer especialmente ao Frei Tito Medeiros e Silvio Milanez, que conseguiu escrever uma missa muito agradável e já muito cantada, no estilo da missa da festa de páscoa.

Recife, Novembro de 1966

Pela Comissão de Música Sacra

⁸³ Questões sobre a saída do Pe. Jaime serão explicitadas mais adiante.

Pe. Nicolau Vale S. C. J.

Uma de suas inspirações iniciais sem dúvidas é o canto gregoriano. Essa influência também reverberava na Comissão de música sacra como um todo. O vemos presente na linguagem modal empregada⁸⁴, no estilo de fraseado, na ausência de compasso, e na presença constante da salmodia na estrutura das obras compostas, geralmente escritas com a antífona correspondente à celebração litúrgica acompanhada do salmo, em estilo recitativo. No fascículo para o ano litúrgico, vemos a presença de uma missa composta pelo Pe. Silvio Milanez e inspirada na missa I que consta no *Kyriale*, própria para o tempo da páscoa, denominada *Lux et origo*. Já no fascículo para a Semana Santa, a primeira das obras “Hosana ao filho de Davi”, é adaptada da melodia gregoriana *Hosanna filio David*, conforme consta no *Graduale Romanum*.

Figura 1: Música para a benção dos Ramos, de autoria de Nicolau Vale



Fonte: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra de Olinda e Recife (1966)

⁸⁴ “Eu percebi que a escala, aqui, apesar de todas as influências era de cima para baixo, e não de baixo para cima. Tinha outra coisa: a melodia era totalmente típica, só se encontra aqui, no Brasil, especificamente na música popular nordestina. Quando a gente analisa mais, tem outros modos, que é da música secular e tem elementos também muito importantes usados nos cantos gregorianos, os quais também encontramos aqui. São todas formas musicais que encontramos na mesma música nordestina. Interessante que essa influência a gente não consegue interpretar de onde veio.” (VALE *apud* GAIA;DIAS, 2014, p. 31)

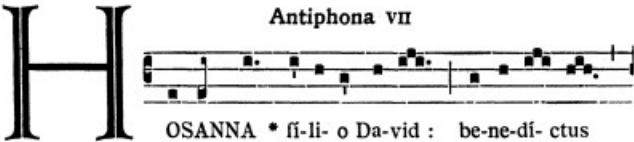
Figura 2: Antífona gregoriana *Hosanna Filio David*

IN HONOREM CHRISTI REGIS

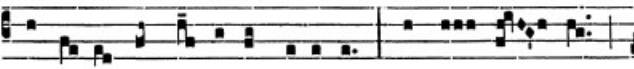
DE BENEDICTIONE RAMORUM

Omissa aspersione aquae, antequam celebrans procedat ad benedicendum ramos palmarum seu olivarum, sive aliorum arborum, cantatur sequens :

Antiphona VII



 OSANNA * fi-li-o Da-vid : be-ne-dí-ctus



 qui ve-nit in nó-mi-ne Dómi-ni. Rex Is-ra-ël :



 Ho-sánna in excél-sis.

Fonte: Graduale Romanum (1961, p. 192)

Estimulado pelo Nacionalismo que já direcionava a atuação da Comissão Nacional de Música Sacra, da qual fazia parte, vai buscar através da pesquisa e análise de músicas populares o caminho para uma música mais próxima da realidade brasileira, que começava a conhecer. A convite da Comissão Nacional de Música Sacra, escreve o texto intitulado “As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas”. Segundo o autor, a partir da análise de 500 melodias nordestinas, vai buscar entender os motivos recorrentes nestas músicas, usando como critério de escolha a participação ativa do povo: o que o povo, em grande parte, ouvia e cantava. “Para criar esta música nova, os compositores terão de ouvir, estudar e analisar o que o povo comum canta!” (VALE *apud* ALBUQUERQUE *et al*, 2005, p. 20)

A pesquisa se deu em torno da música que ouvia à época na rádio e nos discos da fábrica Rozenblit, no Recife. Englobavam tanto músicas “comerciais” quanto músicas da tradição popular da congada, do pastoril, e do coco, por exemplo. Sobre esse período, escreve no trabalho de Gaia e Dias (2014, p. 31):

Era a melodia, sem ritmo, sem nada, e precisava verificar se dava para substituí-la pelo canto gregoriano. Este canto nunca foi cultivado aqui

no Brasil, só em alguns mosteiros. Então, aqui pesquisei só música folclórica ou gravações desse tipo de música. Eu pegava os discos de uma fábrica que tinha em Recife⁸⁵. [...] Eles me deram um monte de discos para avaliar. Fui analisando e ouvindo, o resultado está naquele capítulo de livro que escrevi. Quando você analisa a típica música folclórica do interior, tipo Gonzagão, eu descobri algumas coisas que me marcaram.

Acreditava num equilíbrio possível entre a herança musical “clássica internacional” e a música Brasileira. Para o autor, “desprezar esta herança, não somente da Europa, mas também do próprio Brasil, tornaria nossa atividade artística muito pobre e sem vida”.⁸⁶ Entretanto, a música litúrgica deveria ser compreensível a todos, e não restrita a alguns privilegiados que tivessem acesso à música erudita (de tradição europeia), conforme a compreensão do Padre Vale. Um olhar para o folclore local na composição litúrgica seria uma oportunidade de democratização desta música dentro da realidade pós-conciliar. Comenta o autor:⁸⁷

Seja, porém, bem clara nossa opinião sobre o uso da música nacional na música litúrgica: a música folclórica é um dos meios que servem ao compositor desejoso de escrever uma música nacional a serviço de uma igreja que abrange o mundo inteiro, toda a humanidade.

A experiência que teve com formações por diversas paróquias o fez entender as dificuldades da realidade Brasileira no tocante à música. Com isso, passa a compor música mais próxima a quem iria de fato executá-la, os agentes da música litúrgica nas paróquias. Segundo relata, é em sua coordenação que o violão foi introduzido na prática musical da Arquidiocese, visto que o harmônio e o órgão eram muito difíceis de serem encontrados nas comunidades Arquidiocesanas. Em seu texto para o IV Encontro Nacional de Música Sacra, aponta como o violão pode ser útil num acompanhamento para a música litúrgica, e apresenta uma sugestão concreta de acompanhamento, bastante similar ao acompanhamento proposto para o órgão/harmônio em publicação anterior, de 1966, com a diferença de tessitura, especialmente no baixo, e o uso de arpejos.

⁸⁵ Em referência à fábrica Rozenblit, responsável também pela edição dos discos organizados pela Comissão de Música Sacra da AOR intitulado “Cantos para a catequese – Semana Santa” e “Cantos para a catequese – volume II”, com cantos mais gerais para o ano litúrgico.

⁸⁶ ALBUQUERQUE *et al*, 2005, p. 20.

⁸⁷ ALBUQUERQUE *et al*, 2005, p. 20

No final da década de 1960, já no fim de sua atuação na Arquidiocese, coloca a música popular como modelo a ser observado, conforme colocado diversas vezes pelo próprio Dom Helder. Segundo Nicolau (2021), é ele quem sugere ao Arcebispo o contato com músicos populares da música pernambucana para que colaborassem com a música litúrgica, como Capiba e outros. A partir desse contexto que vai buscar padrões na música popular nordestina que pudessem ser usados para uma música autenticamente “Brasileira”.

A participação do canto da assembleia também era algo levado em conta. Vale (2021) relata que tanto Dom Helder como Dom Lamartine, que trabalhou um tempo com a comissão litúrgica, apontavam o canto da assembleia como algo essencial e indispensável. Por essa razão, vemos que sua música é em grande parte escrita para o canto uníssono, com proposição ou não de acompanhamento.

Meu critério era o seguinte: eu trabalhava com gente não letrada, como se diz, sem nenhuma preparação musical, esse povo. Então tinha que ser uma melodia muito simples, com resposta do povo muito simples. Então, música bonita, que eu achava bonita, geralmente eu não usava para isso. (...) A realização com o coral, isso me afastou, me obrigou para escrever muito simples. (VALE, 2021)

A simplificação também parece ser usada como instrumento para uma maior participação popular. Em seu texto para o IV ENMS, o autor questiona o uso das melodias importadas e adaptações do canto gregoriano para o vernáculo. Seu uso, para ele, dificultaria a participação do povo. Isso indica uma mudança de postura por parte do compositor que, num primeiro momento de seu trabalho, demonstra uma inspiração do cantochão mais concreta. Num segundo momento, já ao final da década de 1960, aponta a necessidade de se criar uma música com presença maior de ritmos mais acentuados, conforme vemos na citação abaixo:

Parece-nos que há diversas razões que poderiam explicar esta falta de participação na música destinada ao canto do povo:

- O caráter estranho das composições religiosas (melodias importadas, traduções gregorianas...), falta de acentuação rítmica, falta de inspiração mais brasileira, uma noção errada sobre participação ativa do povo e ausência do cantor; (VALE *apud* ALBUQUERQUE *et al*, 2005, p. 35)

Ao mesmo tempo em que vê a necessidade de mudança no estilo da música litúrgica, que cada vez mais deveria se aproximar da música nordestina, entende que outros compositores Brasileiros poderiam dar continuidade a esse trabalho. Novos compositores surgiam, e a tendência de valorização da cultura nordestina também adentrava outros espaços, como a Universidade. A igreja de Olinda e Recife, conduzida por Dom Helder, também deveria ser *locus* de discussão e prática desta cultura nordestina. Comenta Vale (2021):

Dom Helder Camara tinha um contato muito intensivo comigo. Eu trabalhava num bairro onde não tinha ninguém para celebrar missa, etc., então às vezes ele me visitava naquele bairro para andar por aí e a gente sempre dizia, a gente sempre se combinava muito bem a respeito do critério musical. Eu dizia sempre a ele: eu sou holandês, não sou brasileiro. Então minhas músicas não são daqui. Então ele dizia: mas como a gente poderia fazer? Capiba é um espetáculo, eu conheci pessoalmente, um homem, um compositor espetacular. Assim, se teve um contato muito interessante. E na base disso, em certo momento eu parei de escrever para a igreja. Tinha compositores, tinha o Coral Universitário⁸⁸, que eu tinha colocado em funcionamento... Ariano Suassuna foi coordenador do departamento da cultura e ele me chamou dizendo: Nicolaas, eu não quero mais seu coral. Eu quero música daqui do Nordeste. Eu disse: então você vai procurar outras pessoas, porque eu não conheço não. Então, as minhas atividades também pararam com o Coral Universitário. Quer dizer, era uma tendência naquela época de ter música própria nordestina.

Entendendo que, por não ser nordestino, não poderia levar à frente um projeto de inculturação para a igreja de Olinda e Recife, encerra suas atividades. Sua saída da Comissão de Música Sacra coincide também com sua saída da Congregação dos Dehonianos, da qual pediu licença de suas funções como padre, deixando, assim o ministério. A percepção de Nicolau no que tange a uma valorização da música nordestina em diversas instâncias era acertada: pouco tempo depois, se iniciava a partir da Universidade Federal de Pernambuco o movimento Armorial, encabeçado por Ariano Suassuna, que buscava a valorização da identidade nordestina. Entretanto, a colaboração de Nicolaas deixou sua

⁸⁸ Nicolaas Vale era aluno do departamento de música da UFPE à época, e dirigiu o Coro Universitário da UFPE

marca para a igreja no Brasil e para a igreja particular de Olinda e Recife neste desafiador período de transição pós-conciliar.

Naquela época, havia outras pesquisas. Entendo que a produção musical deve ser feita por brasileiros e não por estrangeiros, pois quando estes faziam músicas aqui, não traduziam a alma do povo. Então, o pessoal começou a elaborar outras melodias. (VALE *apud* GAIA;DIAS, 2014, p. 32)

4.2 QUEM SÃO OS CONSERVADORES?

Ao longo dos séculos, sempre houve aqueles que acreditavam na manutenção da tradição como o caminho a ser seguido. Inovações, se muito vanguardistas, eram vistas com maus olhos, especialmente num contexto católico que entende a tradição – dentre elas a musical – como um importante tesouro a ser salvaguardado e transmitido às gerações futuras.

Os compositores tidos como conservadores faziam parte de um movimento maior, crítico às inovações trazidas pelos movimentos progressistas na Igreja que culminam com o Concílio Vaticano II. As reconheciam como legítimas, mas teciam suas críticas acerca de como vinham sendo implementadas e instrumentalizadas. Como foi apresentado no segundo capítulo, muitos foram os debates entre os que defendiam as inovações no campo da música, e os que acreditavam que a música deveria continuar sob a direção de profissionais especializados, ligados a tradições musicais que valorizam a polifonia, o canto gregoriano, e o uso de órgão de tubos como instrumento oficial da igreja. Essa ligação com a tradição remete sobretudo ao processo de Romanização Ultramontano que remonta ao século XIX e que tem no *motu próprio Tra le Sollecitudini*, de 22 de novembro de 1903, em relação a música, importante porta-voz. Na música palestriniana e no canto gregoriano, a maior das fontes de inspiração.

Um exemplo desse movimento em Recife se dá no III Congresso Eucarístico Nacional. Segundo consta nos anais do evento (1940), a Comissão de cântico religioso era presidida pelo Monsenhor Pompeu Duarte Diniz, *chantre* da Sé de Olinda, e integrada por Pe. Aécio Pola, o beneditino Dom Hilario, o franciscano Frei Lucio, e os maestros José Ernani Braga, Vicente Fittipaldi e José

Lourenço da Silva (Capitão Zuzinha)⁸⁹. Nos relatos da época, vemos na escolha de peças de Lorenzo Perosi (Missa Eucarística) e Palestrina (Missa soleníssima) o reflexo de uma prática que já se consolidava em todo o Brasil em torno da Romanização do repertório.

Foi confiada à conhecida competência e técnica do Maestro Mons. Pompeu Duarte Diniz, Chantre da Catedral de Olinda, que muito se esforçou para que fosse maior possível o realce da parte musical do congresso. Sob a sua direção e com a sua aprovação foi escolhido, dentre os que foram apresentados, o hino oficial do Congresso. Recorrendo aos colégios católicos e à Brigada Militar do Estado, Sua Revdma. com o concurso ainda das *Scholas Cantorum* do Seminário, dos cursos teológicos dos franciscanos de Olinda e dos religiosos do Barro, e de cantoras particulares, organizou um coral de 450 cantores que nos dias da abertura e do encerramento do Congresso executaram com êxito brilhante e feliz a Missa Eucarística de Perosi e a Missa de Palestrina. Para isto não poupou esforços o Chantre Pompeu Diniz que se multiplicou sem cansaço e sem desfalecimentos nos ensaios para que o canto litúrgico do Congresso estivesse à altura das solenidades que se iam realizar. Durante os dias do Congresso ainda ofereceram o seu concurso notável os Seminaristas da Schola Cantorum do Seminário Central de Fortaleza. Sob a direção do Maestro Cônego Pompeu Diniz, foram ainda gravados vários discos com o hino do Congresso e a Missa soleníssima de Palestrina, quando foi esta executada com aplauso geral no Teatro de Santa Isabel, nas vésperas do Congresso. Sob a direção do competentíssimo presidente da comissão de canto que não poupou esforços para o maior brilho da execução coral do III Congresso Eucarístico, foi publicado um hinário dos cânticos que se executaram nas cerimônias do grandioso e magnífico certame. (ANAIS DO III CONGRESSO EUCARÍSTICO NACIONAL, 1940, p. 52-53)

Deste período é a criação das Comissões Diocesanas de Música Sacra. Não temos informação até o momento sobre em que momento é fundada a Comissão de Música Sacra na Arquidiocese de Olinda e Recife. Entretanto, é

⁸⁹ José Lourenço da Silva (1889-1952). Importante maestro e compositor de sua época, foi regente da Banda da Polícia Militar de Pernambuco. Como compositor, escreveu dobrados, frevos, polcas, valsas e outras músicas de variados gêneros musicais, em parte ligados à sua atuação como regente de banda militar. Há indícios de que também tenha composto e atuado com música sacra, o que deve ser elucidado com maiores detalhes em pesquisas posteriores.

sabido que as decisões das Comissões de Música Sacra do Rio de Janeiro e de São Paulo repercutiam bastante no repertório executado na Arquidiocese. No Arquivo Musical Franciscano da Província de Santo Antônio do Brasil, composto em sua maior parte por obras do acervo do Convento de Santo Antônio, no Recife, vemos peças em grande parte oriundas da Alemanha, localidade dos frades reformadores da província do nordeste, e do Rio de Janeiro e São Paulo. Obras e coletâneas organizadas por Furio Franceschini e outras publicações da CAMS – Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro são recorrentes.

Fernando Duarte (2012) comenta que diversas peças que hoje são recorrentes na prática litúrgico-musical católica à época não eram consideradas apropriadas, como o conhecido *Panis Angelicus*, de Cesar Franck, e as marchas nupciais “clássicas” da grande maioria dos casamentos hoje, de Richard Wagner e Felix Mendelssohn. Questões como a inspiração em peças operísticas, o uso de instrumentos considerados não apropriados, ou até mesmo o estilo de acompanhamento, que muitas vezes era influenciado pela obra pianística, eram vistas com cuidado, e muitas vezes submetidas ao escrutínio da Comissão de Música Sacra e rejeitadas. Um exemplo relatado pelo autor diz respeito ao “Canto nupcial”, de Alberto Nepomuceno, recusado pela CAMS por conta de seu acompanhamento.

Uma grande parte das proibições se dava em razão do acompanhamento, como, aliás, aconteceu com *Canto nupcial*, de Alberto Nepomuceno, que muitos anos antes havia proposto a restauração da música sacra na cidade em que sua obra foi recusada. A solução proposta para a aceitação da obra foi:

“Contudo, poder-se-á salvar este belo trabalho de Alberto Nepomuceno: o acompanhamento “de piano” que ele escreveu, evita as passagens em que o piano mais difere do órgão. Faça-se uma edição em que as notas iguais apareçam ligadas, e em que se sublinhe o caráter de órgão por ex. por notas graves sustentadas no pedal, ficando as que estão para o necessário movimento. A música, mais cheia então, ainda ganhará em beleza e expressão, sem nenhuma alteração de vulto do trabalho do grande compositor cearense. Como está, esse apelo ao piano não permite a aprovação da música para ser

assim acompanhada na igreja. P.S. [Pedro Sinzig] (Cams – RJ, 1946, p.239)⁹⁰

Um outro ponto de preocupação desses compositores, conforme discute Amstalden (2001, p. 55), era a questão ideológica, que se acirra durante a década de 1960 no contexto eclesial, já que práticas pastorais apresentadas e propostas pelo Concílio Vaticano II em diversos contextos foram intensificadas por uma ala do progressismo. O discurso assumido por esses grupos a partir dos “cantos pastorais” e do trabalho das comunidades eclesiais de base era visto com certa preocupação por clérigos e leigos que não se sentiam representados e acreditavam na nocividade dessas práticas para a igreja. O contexto de tensão oriundo da Guerra Fria e do próprio regime militar intensificava essas discussões e percepções.

Um segundo grupo defendia a saída dos religiosos dos colégios católicos para trabalhos em meio do povo pobre, a existência de comunidades em meios populares, e a formação de líderes saídos do proletariado operário e rural. No âmbito político-social, a divergência ocorreu entre “os que, por razões evangélicas e pastorais, se afastaram dos governos militares, denunciando a violação dos direitos humanos, abusos e torturas, e os que, igualmente por razões pastorais, julgavam dever manter canais abertos de diálogo e campos de colaboração mútua na educação, na saúde, etc. Esses dois grupos foram cada vez mais afirmando suas posturas ideológicas, de modo que as fronteiras entre eles tornaram-se também cada vez mais nítidas. Assim, o termo “conservador” foi também aplicado ao grupo que optou por uma pastoral mais tradicional e ligada às elites, enquanto o termo “progressista” foi aplicado ao grupo ligado aos temas sociais. Estes últimos tornaram-se adeptos da Teologia da Libertação, corrente

⁹⁰ O posicionamento da CAMS coincide com o que está posto no *Motu Proprio Tra le sollecitudini*, que estabelece os instrumentos lícitos a serem utilizados na liturgia bem como o estilo do acompanhamento, que deveria ser semelhante ao órgão. Segundo o número 16 do documento, “como o canto tem de ouvir-se sempre, o órgão e os instrumentos devem simplesmente sustentá-lo, e nunca encobri-lo”. Já no número 19, “é proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes.” No número 20, “é rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro, contanto que a composição seja em estilo grave, conveniente e semelhante em tudo às do órgão.”

teológica que aplica ao continente latino-americano a nova consciência que a Igreja teve de si mesma a partir do Vaticano II, bem como sua vontade de abrir-se ao mundo e aos seus problemas. (AMSTALDEN, 2001, p. 55)

4.3 PADRE JAIME DINIZ E O CONCÍLIO VATICANO II

Sempre nos despertou curiosidade e estranheza a ausência do nome do Pe. Jaime⁹¹ entre os nomes comumente ouvidos quando se fala na música litúrgica pós-conciliar, sobretudo na Arquidiocese de Olinda e Recife. Apesar de constar nos currículos de muitos dos professores de minha geração, como o saudoso Pe. Sílvio Milanez, nos relatos da história de instituições como o Departamento de Música da UFPE, e nos livros de musicologia histórica como importante pesquisador, buscamos ao longo da pesquisa ampliar a compreensão de quem foi o Pe. Jaime enquanto compositor e enquanto agente da música litúrgica na Arquidiocese de Olinda e Recife, e quais as razões da sua ausência nessa história contada em linhas gerais por muitos dos que viveram o episcopado de Dom Helder Camara.

Jaime Cavalcanti Diniz nasceu em Água Preta (PE) no dia 1 de maio de 1924. Começou a desenvolver suas habilidades musicais ainda jovem, apesar das dificuldades que a morte precoce de seu pai lhe impusera. Em 1936, começa a estudar piano com Argentina Maciel em Pesqueira, cidade para onde se mudou pouco tempo depois de nascido. Já em 1941 assume a função de organista do Seminário de Olinda e, logo depois, em 1945, já era regente do coro do Seminário. Em 1946 vai a São Paulo fazer teologia e passa a estudar no Seminário do Ipiranga com Furio Franceschini e Pedro Sinzig. Essa experiência será decisiva para sua atuação como músico sacro.

Em seu livro “De música e músicos”, José Amaro Silva (2011, p. 23) comenta que o Padre Jaime “tinha grande respeito por seus superiores, seus mestres, seus amigos verdadeiros e leais”. Ao comentar sobre Furio Franceschini, afirma que “seu grande mestre Furio Franceschini, ele [Jaime] o

⁹¹ O Pe. Jaime Diniz é citado como “esteticista” por Fonseca e Weber (2015).

tratava como seu pai”. Furio Franceschini, mestre de capela da Sé de São Paulo, organista, regente e compositor, apresentava em suas obras marcas do *motu proprio* de 1903, como o uso do canto gregoriano e a própria valorização do canto popular religioso⁹². É nesse contexto que se dá a formação musical sacra do jovem Jaime Diniz, e são muitas dessas características que serão encontradas em suas obras posteriores.

Franceschini utilizava em muitas de suas composições temas gregorianos, ainda que não estivessem totalmente ligados à liturgia daquele dia. Eram fonte de inspiração para suas composições, apesar de sua obra ser marcadamente tonal. Em entrevista de 1954, comenta sobre esse uso:

De fato, nesta, como em quase todas as minhas composições, várias melodias gregorianas foram utilizadas e desenvolvidas com a liberdade concedida a todo compositor. Não se trata de plágio, mas de “inspiração”, pois o repertório gregoriano é que deve ser utilizado por todo compositor de música sacra, se quiser que suas criações levem aquele cunho de universalidade e de perenidade característico da música gregoriana. O cantochão é deveras o patrimônio, esse patrimônio que maternalmente ela coloca à disposição dos fiéis, não só para ser utilizado tal qual, como também para servir de fonte de inspiração. (A Missa, 1954, p. 54-55 *apud* DUARTE, 2012, p. 154)

O próprio Jaime reconhece essa característica em texto anterior, de 1949, para a célebre Revista “Música Sacra”⁹³, no qual fala sobre a missa “Alleluia!”, de autoria de Franceschini:

Com a última nota do “in remissionem peccatorum” [e na remissão dos pecados] o órgão começa a reproduzir quase toda a primeira estrofe do “Dies irae”, em diatonismo rigoroso. Sobre essa melodia gregoriana, após um compasso e meio, entram as vozes, em contraponto, a cantar o “Et expecto resurrectionem mortuorum”. Uma missa de gloriám como dizem os italianos, uma missa festiva lembrando melodias de “réquiem”, pode causar espanto à primeira vista [...] Neste credo, como

⁹² Ver página 15.

⁹³ A Revista Música Sacra, editada em Petrópolis pela editora Vozes entre 1941 e 1959, foi o principal periódico especializado em música sacra de sua época. De responsabilidade dos Franciscanos, tendo sido seu primeiro editor o Frei Pedro Sinzig, OFM, à época presidente da CAMS – RJ, contou com publicações de artigos e de partituras de diversos compositores, dentre eles o Pe. Jaime Diniz.

no Gloria, o estudioso encontrará como que semeados, geralmente no acompanhamento, motivos do tema gregoriano. Às vezes, como na página 22, há diálogo do motivo entre as partes extremas. (Diniz, 1949, p. 200 *apud* DUARTE, 2012, p. 156)

Uma outra marca composicional de Franceschini é o uso de temas populares religiosos, alguns destes compilados e publicados pelo próprio autor. Utilizando o tema do hino “Viva a mãe de Deus e nossa”, o compositor escreve uma missa, “Missa em honra a Nossa Senhora Aparecida” (1960) e uma fantasia para órgão (1913).

As duas estratégias são igualmente utilizadas por Diniz na sua produção. Um exemplo é sua “Missa popular”, composta em 1952 em Nazaré da Mata à memória do Frei Pedro Sinzig, ofm, e inspirada na missa XI do Kyrieale, *In dominicis per annum*, conhecida como *Orbis fator*. Na melodia do “Senhor, tende piedade de nós”, vemos semelhança no contorno melódico do Kyrie da missa XI.

Figura 3: Missa popular, de autoria do Pe. Jaime Diniz

Score

MISSA POPULAR

À memória de Fr. Pedro Sinzig, ofm Pe. Jaime Diniz

Andante

Povo

**Órgão ou
Harmônio**

Se - nhor, ten - de pi - e - da - de, pi - e - da - de de nós, Je - sus

Fonte: do autor (2021), a partir de manuscrito localizado no Instituto Ricardo Brennand.

Figura 4: Kyrie da Missa XI *Orbis Factor*

XI. — In Dominicis infra annum.

(Orbis factor)

(X) XIV-XVI. s.

I. 

K Y-ri- e * e- lê- i-son. iij. Chri-ste

Fonte: Graduale Romanum (1961, p. 915)

A sua “invocação litúrgica”, publicada pela Funarte em 1982 e composta em Olinda em 1978, escrita para coro infantil e coro misto a três vozes, é um exemplo de utilização de temas populares religiosos na obra de Diniz. No prefácio da obra, o autor comenta a inspiração que teve na melodia da canção tradicional “A morrer crucificado”, encontrada em livros da primeira metade do séc. XX como “Harpa de Sião” e “Cecilia”, livro esse compilado por um de seus mestres, o Frei Pedro Sinzig, ofm.

Nada mais é que a primeira parte – *Kyrie*, em vernáculo – de uma missa ainda incompleta. O processo formal, que o autor usa nesta pequena composição, é uma remota reminiscência de práticas renascentistas, no que tange à alternância entre canto gregoriano e o coro polifônico. Na *invocação*, uma singela melodia popular assume o papel que tinha o canto oficial da Igreja, em obras de compositores do século XVI. A aludida melodia popular, nascida do canto tradicional brasileiro, *A morrer crucificado*, cuja autoria se desconhece, foi entregue a vozes infantis para um enriquecimento do timbre do conjunto coral. O autor prefere voz infantil – seja um solo, ou *solí* – mas admite a sensibilidade de ser substituída por voz feminina, ou vozes femininas. (DINIZ, 1982, n.p.)

4.3.1 Recife, centro internacional de música sacra

Durante a década de 1950, de volta a Pernambuco, se consolida como professor e regente de coros, especialmente no que se refere ao canto gregoriano e à música sacra em geral. É ordenado em 24 de maio de 1951, e já em julho assume a direção musical do VII Congresso Nacional do Escapulário, regendo grande coro formado por músicos da força policial do estado, alunos do

Seminário Arquidiocesano, do Seminário Cristo Rei (Dehonianos), do Colégio Marista de Apipucos e da Escola Industrial. No repertório, peças de autoria própria e de Licínio Refice.

Nos anos seguintes, participou como professor de diversos cursos, festivais e seminários por todo o Brasil. Em 1958, já como professor de regência coral da Secretaria de Educação de Pernambuco e de Canto Coral da Faculdade de Filosofia de Recife, organiza o I Curso Nacional de Música Sacra, realizado entre os dias 1 e 20 de julho de 1958. O curso contou com a participação de professores vindos de diversas regiões do Brasil: Pe. Amaro Cavalcanti (canto gregoriano e rítmica gregoriana), Pe. Rene-Maria Brighenti (canto coral e harmonia), Pe. Everaldo Peixoto (Iniciação ao gregoriano e liturgia aplicada), José Inácio Cabral de Lima (música contemporânea), Arlinda de Melo Rocha (técnica vocal e canto) e o próprio Pe. Jaime (Legislação sobre música sacra e análise gregoriana).

Em 1958 e 1959, se dedica aos estudos em Roma⁹⁴ e Paris, aperfeiçoando seus conhecimentos em aspectos de pesquisa, (musicologia, paleografia, dentre outros) interpretação, regência e composição (contraponto, harmonia, polifonia, formas Palestrinianas). Ao retornar ao Brasil, organiza o II Curso Nacional de Música Sacra, entre os dias 14 de janeiro e 7 de fevereiro de 1960. No elenco de professores, Cônego Guilherme Schubert (canto coral, legislação e latim), Pe. Amaro Cavalcanti (canto gregoriano e canto coral), Pe. João Lírio Talarico (iniciação gregoriana e canto coral), Pe. Arnaldo Cabral (liturgia), Hilde Sennek (técnica vocal e história do canto), Mario Cândia (harmonia, teoria e solfejo), Arlinda Rocha (prosódia musical e canto) e o Pe. Jaime (contraponto, regência coral e morfologia sacra).

Do sucesso dos eventos, surge o convite da Reitoria da Universidade do Recife para fundar e estruturar o curso de música e a indicação feita por Waldemar de Oliveira e aceita para a Academia Brasileira de Música, na qual passa a ocupar a cadeira n. 27. Nesse período que começa a articular uma série de nomes para as disciplinas do novo curso de música da Universidade. Suas

⁹⁴ Nomeadamente no Pontifício Instituto de Música Sacra (PIMS) e no *Liceo Musicale "Isabella Rosati"*.

cartas, que se encontram no Acervo “Jaime Diniz”, no Instituto Ricardo Brennand, nos levam a acreditar que os nomes investigados pelo Pe. Diniz para o curso de música estavam ligados a um projeto maior, trazendo a Recife nomes ligados à música sacra, como o Pe. Tallarico⁹⁵ para as cadeiras de harmonia e canto coral e Maria Teresa⁹⁶ (?) para a turma de órgão a ser formada. Dessa forma, Recife se tornaria, a partir das iniciativas do Pe. Jaime, um centro de estudos e difusão de música sacra para o Brasil. No mesmo período ainda troca correspondências com Guilherme Schubert, Pe. Amaro Cavalcanti, e o próprio Furio Franceschini. Segundo Olga Cacciatore (2005, p. 127) da mesma época é sua nomeação para presidente da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra de Olinda e Recife (1961).

4.3.2 Produção musical: características

Sua produção ao longo da década de 1950 já dialoga com o movimento litúrgico e algumas propostas de estímulo ao canto popular religioso, elencadas pela Encíclica *Mediator Dei* e apresentadas no segundo capítulo. De 1957 é a Missa “O povo cantando”, publicada pela Diocese de Niterói, com letra de Dom Marcos Barbosa, osb, e música do Pe. Jaime Diniz. Com cantos gerais para o ano litúrgico (advento, natal, quaresma, páscoa e pentecostes⁹⁷) em formato antifonal, acreditamos ter sido proposta por Dom Carlos Coelho, bispo que ordenou o Pe. Jaime sacerdote e à época Bispo de Niterói, com o objetivo de estimular o canto popular no contexto diocesano.

A sua “missa popular”, escrita em 1952, parece ser sua primeira composição adaptada para o vernáculo, já conforme as diretrizes do Concílio

⁹⁵ Em correspondência de 02 de maio de 1960, o Pe. Tallarico recusa o convite feito pelo Pe. Jaime para as cadeiras de harmonia e canto coral, alegando problemas de adaptação profissional e de autorização que acredita que não receberia, se referindo ao Bispo de Botucatu, seu superior.

⁹⁶ Referência encontrada em carta do Pe. René-Maria Brighenti (Roma, 27/04/1960), na qual fala sobre a intenção do Pe. Jaime em trazer Maria Teresa para atuar no Recife como professora de órgão. Outra referência na qual o nome de Maria Teresa é citado é em correspondência também do Pe. Brighenti de 20/09/60, na qual comenta que Maria Teresa continua com Vignanelli. Ferruccio Vignanelli (1903-1988) foi professor do PIMUS. Sendo assim, acreditamos que Maria Teresa seja contemporânea do Pe. Jaime em seus estudos de música sacra no Pontifício Instituto.

⁹⁷ Divisões do ano litúrgico católico, que se inicia no 1º Domingo do Advento e conclui com a Solenidade de Jesus Cristo Rei do Universo.

Vaticano II. Modificada em 1963 para o português, segue o cânon regular da missa enquanto forma musical, composta por Kyrie, Gloria, Sanctus - Benedictus e Agnus Dei, escritas para povo e solistas com acompanhamento de órgão ou harmônio.

A pedido de seu sucessor na presidência da Comissão de Música Sacra, o Pe. Nicolau Vale, compõe algumas melodias para a Sexta-feira Santa (1ª leitura, adoração da cruz e comunhão), publicadas pela Comissão de Música Sacra em fascículo para a semana santa.



Em seu acervo, constam algumas composições interessantes: próprios⁹⁸ a partir das antífonas para alguns domingos do ano litúrgico, escritos em 1964, e continuam em sua maioria intróito, aleluia e comunhão. Alguns continuam gradual e ofertório. Compostos já a quatro vozes, provavelmente foram pensados para serem executados com coro ou com melodia em uníssono e acompanhamento de órgão/harmônio, como em outras peças anteriores. Em

⁹⁸ A música litúrgica dentro da missa se divide em dois grandes grupos: o ordinário, que se refere aos cantos que estão presentes em toda missa "Kyrie, Gloria, Sanctus e Agnus Dei"; e o próprio, que são os cantos próprios para aquela missa/festividade, como introito, ofertório e comunhão.

geral, se aproximavam de uma identidade sonora modal, evocando o canto gregoriano como inspiração.

Uma dessas missas, dedicada à Festa de todos os Santos, repete o mesmo recurso técnico-composicional que usou em peças como a Missa popular: a utilização de temas gregorianos como referência direta da festa a ser celebrada segundo o Gradual Romano. Utiliza no começo da obra referência ao introito *Gaudeamus omnes in Domino*, próprio para essa celebração. A busca, além de fidelidade aos textos, se dava também na identidade sonora da música que viria a ser composta.

Em suas muitas conferências sobre música sacra, vemos seu entusiasmo ao falar do canto gregoriano como canto oficial da igreja. Em correspondência com o Pe. Amaro Cavalcanti, o tema da formação aparece por diversas vezes, e o Pe. Amaro sempre apresenta um tom esperançoso quanto ao gregoriano e à participação do Pe. Jaime nos encontros e estruturas da Comissão Nacional de Música Sacra, que começava a se desenhar.

“[...] pois conforme algumas notícias parece que a liturgia tende a ser “vivência” para o povo e não para os frades e freiras...Daí o vernáculo ser a preocupação constante. Mas precisamos ensinar aos de casa primeiro a entender e amar o canto gregoriano, a polifonia sobretudo. Peçamos que Deus nos abençoe e que possamos trabalhar pela Igreja como ela deseja de nós.”⁹⁹

Em carta de 1965, o Pe. Amaro Cavalcanti aponta ter indicado o Pe. Jaime para a Comissão Nacional de Música Sacra. Entretanto, seu nome não foi aceito, ao que nos parece, já que, como aponta no texto da carta, “não é possível fazer que caminhem juntos os que [...] têm ideias diferentes e campos diversos. O diálogo entre inovadores e conservadores no Brasil, tal qual visto no contexto conciliar, por uma série de circunstâncias não conseguiu avançar. Vale lembrar que neste período, conforme aponta Almeida ao falar do Pe. José Penalva (2014, p. 76), “Penalva, no âmbito das discussões ocorrentes no primeiro tempo da

⁹⁹ Correspondência de Pe. Amaro Cavalcanti ao Pe. Jaime Diniz. Rio de Janeiro, 15/11/62. Acervo “Jaime Diniz” – Instituto Ricardo Brennand.

reforma, foi classificado, ao lado de Osvaldo Lacerda e Jaime Diniz, como pertencente ao grupo dos esteticistas”.

Apesar de termos tido muitos convites para cursos aí no nordeste não pudemos aceitar pois esperávamos um encontro da futura comissão nacional de música sacra. A CNBB estava providenciando, e indiquei também o seu nome, embora tenham depois escolhido assessores apenas da Comissão Episcopal de Liturgia. Isto significa que o negócio não vai andar como seria preciso. Continuamos em nosso trabalho Arquidiocesano, e nossas edições têm aumentado. A repercussão continua muito grande. Apesar de nos termos separado, espero que não seja por muito. Fiquei aprendendo muita coisa, desde Belo Horizonte. Sobretudo que não é possível fazer que caminhem juntos os que por formação, direção de trabalhos, e apostolado, têm ideias diferentes e campos diversos. Há para 65 a possibilidade de ser feito um instituto de música sacra junto com o Instituto de Pastoral Litúrgica. Já se tem sede e verbas. Pensa-se em cursos intensivos, por enquanto. No que depender de mim, tudo farei para que no seu campo v. esteja sempre por aqui.¹⁰⁰

A missa “Stella Matutina”, composta em 1966 para voz solista, coro uníssono e órgão, marca o início do distanciamento de Jaime Diniz enquanto compositor de alguns dos pressupostos do Concílio e da Igreja de Olinda e Recife: o canto do povo, o uso de melodias acessíveis e a adaptação à “índole” e cultura dos povos. Ainda que escrita com letra em vernáculo, não propõe a parte do “povo”, como na missa popular, nas melodias mais simples compostas para o próprio das missas do ano litúrgico, e até em missas de outros compositores atuantes no Brasil e compostas na mesma época, como a missa “João XXIII”, do Frei Joel Postma, ofm, e a Missa “Nossa Senhora do Brasil”, do Pe. José Alves.

As peças que compôs a partir do final dos anos 1960 deixam de ser pensadas para a liturgia em termos “pastorais”, e passam a ser escritas para a prática coral. Peças polifônicas, como a Missa do Senhor Crucificado/Invocação litúrgica (1978) e a Missa em Lá menor (1977), escrita para o Coro da UFPE, à

¹⁰⁰ Correspondência de Pe. Amaro Cavalcanti ao Pe. Jaime Diniz. Rio de Janeiro, 15/01/65. Acervo “Jaime Diniz” – Instituto Ricardo Brennand.

época dirigido pelo professor José Amaro Santos da Silva, são exemplos do trabalho do padre músico.

4.3.3 Um sonho perdido?

Nos perguntamos por várias vezes no decorrer da pesquisa quais os motivos pelos quais o Pe. Jaime Diniz se afastou de quaisquer colaborações e participações com música litúrgica na Arquidiocese de Olinda e Recife, especialmente durante a década de 1970. O entusiasmo de seus “Cursos Nacionais de Música Sacra” da década de 1950 deu lugar a uma postura crítica em relação à condução da Igreja e seus posicionamentos perante a sociedade na década de 1970, a essas alturas já influenciada pelos documentos do CELAM, pela teologia da libertação e, na música, pelos encontros de canto pastoral, com proposta e repertório completamente diferente do que entendia como essencial na formação do músico católico.

Sua atuação como musicólogo, que se intensifica em meados da década de 1960, também vai ser um fator para o afastamento de sua atuação com a música litúrgica e as assessorias que prestava. Sua intensa atividade de pesquisa na Bahia e em Pernambuco, por exemplo, como se pode constatar com a publicação dos três tomos de “Músicos Pernambucanos do Passado” e recuperação de diversas obras coloniais Brasileiras, como o Te Deum do pernambucano Luis Álvares Pinto, o colocam como um dos grandes nomes da musicologia Brasileira, fazendo com que o legado que deixou como pesquisador inclusive seja mais comumente lembrado e referenciado do que seu papel como compositor, regente e professor de importantes músicos.

As dificuldades de trabalho conjunto com os pastoralistas foram um fator decisivo, a nosso ver, para seu afastamento. Sua atuação como Vigário da Paróquia Bom Jesus do Arraial (Paróquia da Harmonia), em Casa Amarela (Recife) exemplifica de forma interessante os estranhamentos quanto à maneira diferente de conduzir os trabalhos, especialmente no que tange à liturgia e, conseqüentemente, à música litúrgica.

A condução das inovações litúrgicas feita por Dom Helder e alguns padres da arquidiocese sempre foi um desafio para o Pe. Jaime. Com o objetivo de

promover inculturação e fazer da liturgia expressão popular, Dom Helder permitia e encorajava padres como Reginaldo Veloso e Geraldo Leite Bastos a experimentarem essas inovações. A paróquia que viria a ser administrada pelos dois nomes supracitados – Morro da Conceição - era antes território da Paróquia da Harmonia, e lá uma série de inovações à luz do Concílio Vaticano II foram levadas a cabo. Entretanto, essas inovações não eram vistas com bons olhos pelo padre músico. Em suas anotações no livro de tombo¹⁰¹ da Paróquia, em ano não identificado, ao falar sobre a semana santa, faz referência às inovações litúrgicas como “‘novidades’ do Morro da Conceição”. Em anotação de 1972 também faz referência ao morro e seus “fatos de ordem ‘litúrgica’”.

A novena, graças a Deus, deixou de registrar fatos de ordem “litúrgica”, ocorridos o ano passado. Graças a Deus, a Santa missa este ano foi celebrada, todas as noites, conforme as normas da igreja, e não sujeita a improvisações e arbitrariedades. (DINIZ, 1972)

Em seus textos de afastamento e renúncia da paróquia, vemos que, na visão do Pe. Jaime, a igreja pós-conciliar estava traçando caminhos perigosos, seja pela ideologia, seja pela pastoral. Em texto de 1978 escrito no livro de tombo, registra essas inquietações:

Há cerca de um mês – escrevo em junho – levei ao Mons. Arnaldo Cabral a minha decisão de tomar umas longas férias, dado o meu estado de saúde, acrescido de uma angústia provocada pelos mares “novos” que vão dominando a Igreja – particularmente a Arquidiocese – ao que parece. Cheguei mesmo a falar do meu afastamento definitivo, tantos são os escrúpulos que povoam a minha consciência. Tenho tentado, durante quase sete anos à frente desta paróquia, seguir a Igreja do Concílio Vaticano II, diria mesmo ao pé da letra. O que me angustia é a realidade da chamada Igreja pós-conciliar. Já não sei aonde anda a unidade de fé, ou simplesmente pastoral. A própria palavra de Paulo VI que eu acato amorosamente, vejo neste mundo sendo discutida, contestada e, até desprezada. Textos fundamentais do Concílio – como o sobre a liturgia – pareceu que já perderam o vigor. E a política – a triste política – cada vez vai se tornando bandeira de grandes movimentos “pastorais”...Não entendo nada disso! O que sei

¹⁰¹ Livro onde são registrados os principais fatos da vida paroquial. Todas as paróquias são obrigadas pelo direito canônico a possuí-lo.

é que isso me angustia, e não somente a mim, mas a muitos veneráveis cultos do nosso Clero, como o Mons. Airton Guedes, o Mons. Nivaldo, o Mons. Severino Nogueira, etc., como a uma grande parcela do meu querido rebanho desta Paróquia do Bom Jesus do Arraial. Creio que o feito grande ainda deve ser: Igreja deve ser Igreja. Desviar o povo de Deus de sua religiosidade – com todos os defeitos que existem, inegavelmente, nessa mesma religiosidade – poderá atingir a própria fé. A evangelização – o anúncio da palavra pura de Deus – não interpretada segundo nossos caprichos, ou nossas ignorâncias, conforme sempre repete o especialista, padre Nécio Rodrigues – “deve ser na prática meta primeira: Ide e ensinai...”.

Em 1 de Julho de 1978, ainda escreve:

Hoje começo a gozar da minha licença da paróquia, solicitada à Cúria, por espaço de 3 (três) meses, isto é, até 1º de outubro vindouro. Espero que Deus me dê condições para voltar à minha querida Paróquia, nesta fase histórica tão cruel e difícil por que passa a Igreja Católica, Apostólica, Romana. Sei que Deus não quer uma Igreja (local, ou continental) marxizada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre a música litúrgica no recorte determinado pela pesquisa (décadas de 1960 e 1970) é um desafio. Seja pela diversidade de nomes e mãos que influenciaram o processo, seja pela ausência de informações e/ou registros, ou até mesmo pelas diferentes versões de uma mesma história. Entretanto, fizemos escolhas tendo em vista o objetivo principal de nosso trabalho: entender como se deu o processo de construção da música litúrgica nesse período, com suas linhas norteadoras e suas discussões conceituais que culminaram no que hoje se entende como “música nordestina inculturada” e os métodos que à época foram compartilhados.

Chegamos à conclusão de que não podemos assertivamente dar a um modelo a primazia, até porque vemos que a igreja e a sociedade, na simbiose que lhe é própria, se deixam levar pelos ventos de sua época. Exemplo disso é como a música se desenvolveu após a década de 1970. Por parte da década de 1980 a música ainda continuou fortemente influenciada pelo discurso da teologia da libertação, e os encontros de Canto Pastoral ofereceram a base do repertório que durante muito tempo se cantou nas paróquias da Arquidiocese.

Entretanto, com o crescimento do neopentecostalismo na América Latina, a música *gospel* se tornou em parte mais atrativa. Seja pelo espaço maior que sempre teve na mídia católica, seja pelos arranjos e produção robusta, seja pelo excesso de sentimentalismo que leva seus ouvintes às lágrimas, a música das comunidades católicas e dos ministérios de música se tornou a referência de repertório, e o violão, nesse contexto, passa a reinar nas paróquias por todo o Brasil.

Entendendo que nem tudo que foi composto nas décadas após o concílio está adequado para a liturgia, como resposta à música “carismática” se inicia o que Fonseca e Weber (2015, p. 49) chama de “período de sedimentação do repertório”. Como marco inaugural desse processo, temos a publicação do Hinário Litúrgico da CNBB. Posteriormente também foram gravados discos como forma de difundir este repertório.

Dos compositores discutidos nesse trabalho, indiscutivelmente Reginaldo Veloso teve um espaço maior. Por seguir na ativa compondo e atuando, é um dos compositores e letristas centrais no hinário litúrgico, e se tornou quase que o representante da música litúrgica nordestina inculturada. Entretanto, conforme ele mesmo coloca (2019), traz em sua bagagem a influência de diversos nomes da música litúrgica na Arquidiocese, especialmente Geraldo Leite e Nicolau Vale.

Destarte, este trabalho trouxe à luz a contribuição que cada um trouxe à renovação litúrgica pós-conciliar na Arquidiocese de Olinda e Recife. Alguns nomes eram lembrados com saudosismo. Já outros vinham sendo esquecidos das narrativas oficiais. Entretanto, é mister que tragamos os dois lados, entendendo tanto o papel dos inovadores quanto dos conservadores neste processo. A partir dessas duas formas de interpretação da realidade eclesial – é importante frisar que nenhum dos compositores citados questiona o Concílio Vaticano II e sua legitimidade, mas sim a forma com que foi aplicado – vamos entendendo como essas trajetórias individuais influenciaram e se deixaram influenciar pelos fluxos da igreja e da sociedade enquanto instituições fundamentais para compreendermos a música dentro de seu contexto e período.

Esse trabalho trouxe uma série de contribuições. Uma delas é entender a atuação de Nicolaas Vale em todo o processo. Seus depoimentos nos ajudaram a entender como sua vida cruza com o caminho da proposta de música litúrgica e de como seu trabalho à frente da Comissão da Música Sacra da Arquidiocese vai ser realizado, formando paróquias, produzindo subsídios para o repertório e buscando elementos que fundamentassem a composição de música litúrgica inculturada. Como vimos, um dos caminhos que buscou foi a pesquisa e análise do repertório popular do nordeste, buscando tendências que pudessem ser transportadas ao repertório litúrgico, como o modalismo regional e sua aproximação com o cantochão. Foi Nicolaas quem introduziu o uso do violão nas missas da Arquidiocese, dada a precariedade da música e a falta de estrutura nas paróquias.

Apresentamos também a partir do nosso trabalho um outro olhar sobre o Pe. Jaime Diniz e sua produção de música litúrgica, em grande parte desconhecida do grande público e até mesmo do público especializado de

música litúrgica. A partir de seu acervo no Instituto Ricardo Brennand, de quem agradecemos enormemente, observamos como seu papel muda ao longo dos anos pós-conciliares: de importante nome da música sacra nacional e local, compositor, professor universitário, a crítico das medidas pós-conciliares e da forma com que a reforma foi conduzida, dentre elas a reforma litúrgica e a música. Seu afastamento gradual das atividades com música litúrgica dentro e fora da Arquidiocese foi, na verdade, uma forma de protestar e apontar seu descontentamento.

Esse antagonismo, conforme discutimos no segundo capítulo, cerceou toda a discussão durante e após o concílio, seja em Roma, seja no Brasil. As divergências entre inovadores e conservadores pode ser visto em todas as instâncias eclesiais. A reforma litúrgica causou tanto admiração pelas mudanças e aberturas implementadas, como estranhamento pelo distanciamento com as tradições dos últimos séculos, sobretudo com a música litúrgica após o *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) e sua prática na primeira metade do século XX. Essas polêmicas também ultrapassaram as barreiras eclesiásticas, e estavam nos jornais. Como vimos, artigos apoiando ou criticando a prática conciliar se tornaram cada vez mais incisivos, mostrando que a reforma litúrgica também era interpretada pela sociedade, que opinava sobre o tema.

Tanto Geraldo Leite quanto Reginaldo Veloso queriam uma liturgia mais próxima da cultura popular e buscaram construir esse trabalho desenvolvendo o que seria uma “arte litúrgica nordestina”. Para isso, recorreram à música popular religiosa e à própria música popular, das rádios, do que era ouvido pelo povo. Entretanto, esse movimento de valorização do nordeste e sua produção não é exclusivamente eclesial, mas dialoga com um movimento que já vem da década de 1940, com o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP) e o que viria depois a ser o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que contou com a participação de nomes como Capiba e Ariano Suassuna, e tinha como objetivo o desenvolvimento de uma arte nordestina.

O movimento de criação da música litúrgica nordestina também teve uma interessante ligação com o movimento Armorial, especialmente a partir do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco e

da pesquisa de 1969 financiada pela instituição, “Música Popular Religiosa”, coordenada pelo antropólogo José Maria Tavares de Andrade, parceiro de Geraldo Leite, e foi base tanto para a composição inculturada na Arquidiocese – tendo especialmente inspirado a produção de Reginaldo Veloso e Geraldo Leite -, como para a criação do movimento armorial, em 1970. Esse é um tema que aprofundaremos em trabalhos posteriores.

Outro aspecto interessante e inédito apresentado por nós é a visão de Dom Helder Camara sobre a música e, especialmente, sobre a música litúrgica. Tendo como base os IV volumes das Cartas conciliares, inter-conciliares e pós-conciliares, editadas em treze livros pela Companhia Editora de Pernambuco, vemos a imagem de um prelado que concretamente buscava inovações na música litúrgica. A partir das orientações pastorais da CNBB e do Regional, das quais foi importante protagonista, estimulou a confecção de uma arte nordestina, a aproximação da liturgia com as manifestações populares e a composição inculturada. Mas, acima de tudo, deu espaço aos compositores inovadores para que levassem a cabo uma proposta concreta de inculturação que dialogasse também com o próprio modelo de igreja assumido em grande parte pelos bispos brasileiros e nordestinos, em favor da causa dos mais pobres e marginalizados, tendo a igreja a missão de erguer a voz contra as injustiças e desmandos dos poderosos.

Com a saída de Dom Helder da Arquidiocese, em 1985, vemos uma série de mudanças no perfil de governo no Palácio dos Manguinhos, sobretudo no que se refere às ações progressistas. Entretanto, podemos nos perguntar: que caminhos poderiam ter sido traçados no tocante à música litúrgica se a inculturação e as inovações tivessem tido espaço durante e após a década de 1980? Um evento em 1981, apesar de estar fora do recorte temporal proposto por nossa pesquisa, é importante tanto para observar a condução do conceito de inculturação proposto por Dom Helder durante os anos 1960 e 1970, e como esse “ponto de chegada” poderia se tornar ponto de partida e tendência para a produção da música litúrgica, apesar de não ter prosperado por restrições aplicadas pelo próprio Vaticano.

A missa dos quilombos ocorreu em 22 de novembro de 1981 no Pátio do Carmo, em frente à Basílica de Nossa Senhora do Carmo, no Recife, fazendo memória de Zumbi dos Palmares, cuja cabeça foi exposta no mesmo lugar no século XVII. Composta por Dom Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Milton Nascimento, surge por sugestão de Dom Helder que, ao conhecer a Missa da Terra sem Males, de semelhante autoria, apontou a necessidade de se compor uma missa que trouxesse à reflexão a causa negra. Muitos aspectos poderiam ser trazidos em relação à letra, à música composta, e ao forte simbolismo que carrega. Entretanto, em diálogo com nosso tema de pesquisa, buscamos refletir acerca de como a missa dos quilombos aprofunda a concepção de Dom Helder para a música litúrgica.

O primeiro ponto pode ser entendido a partir da música em si. Com forte protagonismo da percussão¹⁰², influência dos ritmos afro-brasileiros, presentes por toda a obra, e a autoria de Milton Nascimento, artista da música popular, a obra mostra ser condizente com alguns dos direcionamentos quistos pelo “Dom da Paz” para a música litúrgica pós-conciliar. O primeiro aspecto, o uso de instrumentos e elementos musicais da cultura local, na busca pela inculturação da liturgia, entendendo que esse diálogo é importante na valorização das raízes culturais – no caso, da cultura negra – e, principalmente, num contexto de marginalização, por um lado, e valorização, por outro. Outras manifestações na busca pela inculturação também foram utilizadas, como a dança (samba, capoeira) e o uso de expressões de idiomas africanos em diversos momentos, como “saravá”, “Olorum”, dentre outros.

O segundo aspecto, a aproximação da música litúrgica com a música popular. Nos casos anteriores, se via a sugestão, por parte de Dom Helder, de buscar referências na música popular, buscar parcerias com compositores populares, etc. Ao ter autoria de Milton Nascimento, a música da missa era composta de fato por um compositor popular, saindo do contexto eclesialístico no

¹⁰² Como vimos, esses elementos foram explorados por compositores no âmbito da própria Arquidiocese, estimulados por Dom Helder. Um exemplo é a música de Geraldo Leite Bastos e a centralidade e a mística do uso de atabaque na interpretação de suas composições, por exemplo, marca da influência negra em sua produção.

qual a maioria dos compositores é padre ou religioso – os nomes discutidos e apresentados ao longo dos capítulos desta dissertação é um exemplo disso.

Um outro ponto é a influência da teologia da libertação e a música como elemento libertador. O discurso profético embutido no conteúdo da composição como um todo (elementos musicais e extramusicais) é evidente. Beatriz Campos (2017, p. 69) em sua análise temática, divide o texto da obra em quatro “poéticas”, vertentes na qual Dom Pedro e Pedro Tierra estruturam a discussão de cada cântico da missa: 1) Poética ritualística ou contemplativa; 2) Poética imagética; 3) Poética da memória; 4) Poética da esperança.

A primeira seria um canto de invocação: canto que invoca a algo sagrado, neste caso, no contexto da missa, a Deus-trindade. Já a imagética se refere a um deslocamento temporal, construindo imagens em outros cenários que reforcem o contexto geral. A memória, resgatando momentos históricos, fatos que marcam a trajetória de exploração do povo negro – a própria referência a Zumbi e à escravidão são um exemplo. E a esperança, é o desejo, a vontade de mudar a sociedade e os caminhos que devem ser tomados para tal, à luz do evangelho. É o sonho de todo um povo que viu naquele momento um reconhecimento institucional por parte da igreja e um clamor para toda a sociedade, que precisa trazer à tona a causa negra.

Todas essas dimensões fazem parte de um grande discurso libertador, que parte do contexto religioso, mas que sempre convida o povo a agir na sociedade, a mudar de vida e mudar o que está posto. A teologia da libertação, como visto, marcou e influenciou a música litúrgica durante as décadas de 1970 e 1980, período em que Dom Helder esteve à frente da Arquidiocese de Olinda e Recife. Reginaldo Veloso (2019), que estava na missa dos quilombos em 1981, vale destacar, afirma que “a liturgia é um grande protesto”. E esse foi um dos grandes objetivos da missa realizada em 1981: protestar em favor da causa negra, contra as opressões de toda natureza. E isso, inclusive, incomodou instâncias políticas. Vários relatos de pichações fazendo referência ao comunismo e ameaças de atentado por bomba ao local do evento foram relatados pela imprensa à época.

Em um dos momentos da celebração, franqueada a palavra ao anfitrião, Dom Helder proferiu um de seus mais emblemáticos e importantes discursos, a “invocação a Mariama”, que foi gravado ao vivo e inserido no disco publicado em 1982. No texto, vemos todas essas dimensões poéticas reunidas em um discurso no qual ele conclama não só a sociedade, mas a própria igreja, representada pela CNBB, a agir em favor da causa negra. Esse ato pode ser entendido também como um grande convite, para que a igreja possa a partir dali aprofundar tudo que na Missa dos quilombos foi iniciado, inclusive em termos litúrgicos e musicais: “que esta festa não termine aqui”.

Mariama, Nossa Senhora, mãe de Cristo e mãe dos homens! Mariama, mãe dos homens de todas as raças, de todas as cores, de todos os cantos da Terra. Pede a teu filho que esta festa não termine aqui, a marcha final vai ser linda de viver. Mas é importante, Mariama, que a igreja de teu filho não fique em palavras, não fique em aplausos. O importante é que a CNBB, a Conferência dos Bispos, embarque de cheio na causa dos negros. Como entrou de cheio na pastoral da terra e na pastoral dos índios. Não basta pedir perdão pelos erros de ontem. É preciso acertar o passo de hoje sem ligar ao que disserem. Claro que dirão, Mariama, que é política, que é subversão, que é comunismo. É Evangelho de Cristo, Mariama! Mariama, mãe querida, problema de negro acaba se ligando com todos os grandes problemas humanos. Com todos os absurdos contra a humanidade, contra todas as injustiças e opressões. Mariama, que se acabe, mas se acabe mesmo a maldita fabricação de armas. O mundo precisa fabricar é paz. Basta de injustiças! Basta de uns sem saber o que fazer com tanta terra e milhões sem um palmo de terra onde morar. Basta de uns tendo que vomitar para comer mais e 50 milhões morrendo de fome num só ano. Basta de uns com empresas se derramando pelo mundo todo e milhões sem um canto onde ganhar o pão de cada dia. Mariama, Nossa Senhora, mãe querida, nem precisa ir tão longe, como no teu hino. Nem precisa que os ricos saiam de mãos vazias e os pobres de mãos cheias. Nem pobre, nem rico! Nada de escravo de hoje ser senhor de escravos amanhã. Basta de escravos! Um mundo sem senhores e sem escravos. Um mundo de irmãos. De irmãos não só de nome e de mentira. De irmãos de verdade, Mariama! (DOM HELDER CAMARA, 1981)

O tema por nós proposto nos ultrapassa. Ver a singularidade do projeto construído em Olinda e Recife nas primeiras décadas pós-concílio nos enseja muitos aprofundamentos e novas pesquisas sobre o tema, especialmente observando que o uso do vernáculo na música litúrgica na Arquidiocese de Olinda e Recife remonta aos anos 1930, mesmo período em que, segundo Almeida (2017), se inicia o movimento litúrgico no Rio de Janeiro. De autoria de Dom Vicente Blied, osb, temos a publicação dos “Cânticos em vernáculo para a Santa Missa: conforme o texto litúrgico e o estilo do canto gregoriano com acompanhamento de Harmonium”, publicado pela Escola de Agronomia¹⁰³ (Tapera, Pernambuco) com *imprimatur* de Dom Miguel Valverde, Arcebispo de Olinda e Recife. A história da igreja de Olinda e Recife deve ser salvaguardada e cada vez mais valorizada.

Olhar para o passado nos ajuda a entender os processos de continuidade e ruptura que permearam a construção da música litúrgica na Arquidiocese, sempre a partir da reflexão suscitada pelos textos conciliares. Mas, sobretudo, nos ajuda, ao olhar a realidade, a perceber que hoje a música litúrgica do Nordeste talvez não fale mais tanto ao nordestino cada vez mais globalizado e que consome cada vez mais música de outras regiões, de outras culturas, etc, ou que talvez consuma a música popular regional, mas não a conceba no ambiente eclesial, por exemplo.

Esse problema já foi apontado em 1977 por Enes Paulo Crespo, secretário Regional do NE II da CNBB, e um dos organizadores dos Encontros de Canto Pastoral. No prefácio de apresentação do livro do VII Curso Regional de Canto Pastoral, Crespo constata um distanciamento cada vez mais claro do povo para com sua música local, ao mesmo tempo que critica os “estrangeirismos”, o que já vinha gerando consequências para o trabalho com a música litúrgica no contexto nordestino:

Comemorando os 25 anos de episcopado do nosso Arcebispo Dom Helder Camara, Presidente da CER NE – II, o VII Curso Regional de Canto Pastoral que fazer-lhe uma homenagem e, ao mesmo tempo,

¹⁰³ À época, a Escola de Agronomia funcionava em terras do Mosteiro de São Bento de Olinda em São Lourenço da Mata. No mesmo lugar, foi fundada a Universidade Federal Rural de Pernambuco, e hoje é a Estação Ecológica do Tapacurá.

ser um grito de alerta para que façamos um esforço conjunto na defesa da alma do nosso povo – sua música. Outro dia, viajando de Maceió a Recife, fui companheiro de um jovem que ouvia tranquilamente suas músicas. Quem sabe? Talvez pensasse estar a brindar a todos, pois sintonizava bem alto seu gravador. Quando terminava um k-7, pensava comigo mesmo: - Vai desligar! Qual nada! Tive que ouvir, durante quatro horas, somente música estrangeira. Uma verdadeira poluição sonora de péssima qualidade. Os meios de comunicação utilizados maciçamente pelas multinacionais, transformam o povo em consumidor passivo e embotam seu espírito criativo, tornando-o cada dia, mais dependente, mais escravo. Esse perigo nós o encontramos, também, dentro das igrejas: no canto, nas celebrações litúrgicas e até mesmo nas nossas festas populares. Aos poucos, vão destruindo nossas tradições. A juventude vai perdendo a capacidade e o bom-senso de saborear a beleza dolente e esperançosa, rítmica, buliçosa e mística de nossas melodias populares. É o cúmulo! Convenhamos que é bem planejado! Quanto mais a nossa música for estrangeira, nossa alma será menos brasileira...Esse VII Curso Regional de Canto Pastoral, reúne jovens músicos brasileiros que acreditam na música e na alma mística do nosso povo sofrido, porém, sempre esperançoso de dias melhores. Que esse curso possa ser mais um instrumento de libertação para o povo, pois “QUEM CANTA SEUS MALES ENFRENTA!”.

Por essa razão, este trabalho nos desperta o dever de fazer com que este repertório seja cada vez mais conhecido e difundido, ensejando novas pesquisas no meio acadêmico e sendo revivido, cantado e interpretado em um número maior de paróquias na Arquidiocese e fora dela. Fazemos parte dessa história, e seguimos buscando dar continuidade ao trabalho de tantos que vieram antes de nós.

Não poderia deixar de destacar os esforços do saudoso Pe. Sílvio Milanez, que dedicou sua vida e ministério à música, seja enquanto compositor e Presidente da Comissão de Música Sacra, trabalhando junto ao Regional, assessorando os Encontros de Canto Pastoral, seja como professor, de quem fui seu aluno, como também enquanto regente do Coral Boa Vista, grupo que me despertou, ainda criança, ao assistir seus recitais na antiga igreja do Rosário da Boa Vista, o amor à música litúrgica e à liturgia. Outros nomes também fazem

parte dessa história: Pe. Geraldo Pennock, Ir. Damião Clemente, Ir. Lindbergh Pires, Monsenhor Amaury de Paula, Ir. Fortunata Tavares de Miranda, dentre outros.

Por fim, trago e faço minhas as palavras de Dom Helder Camara, uma das figuras centrais de nossa pesquisa, que no disco para a Semana Santa organizado pela Comissão de Música Sacra trouxe algumas palavras estimulando todos aqueles que iriam aprender com estas músicas. Dessa forma, esperamos que este canto litúrgico que celebra, congrega, liberta, e brota da vida, da sociedade que se encontra com o evangelho de Cristo e por ele é transformado, seja para todos nós coração. Que nos ajude a encontrar nossa espiritualidade e nos transformar, transformando também a sociedade e todos aqueles que encontram com o verbo que se fez música, “canto do chão”, e habita entre nós!

Meus amigos, antes dos ensaios seria tão bom rezar...Eu aqui lhes deixo em confiança uma sugestão. Diga por exemplo assim: Senhor, aqui estamos para ensaiar os cânticos para a semana santa. Obrigado pela felicidade de podermos participar da renovação litúrgica, cantando em português cânticos litúrgicos e levando o povo a cantar a santa missa e a participar sempre mais dos ofícios sagrados. Que o canto litúrgico para nós seja coração. Que através dele nos preparemos santamente para a semana santa. Que não cantemos só com os lábios, mas com a alma, procurando viver cada prece e concretizar as promessas feitas ao Senhor. Dá-nos a graça de vivermos o espírito de cada ofício da grande semana. Que o domingo de ramos nos lembre a precariedade da glória humana. Que a quinta feira santa nos mergulhe no mistério da instituição da santa missa. Que a sexta feira santa torne nova e muito mais profunda para nós a meditação sobre a redenção. Que a vigília de Páscoa acorde em nós as alegrias da ressurreição. Ainda um pedido, Senhor: que a rotina jamais se infiltre em nossos lares, mas tenhamos a ventura de cantar sempre um cântico novo. Amém.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Amaro C. *et al. Música Brasileira na Liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- ALDAZÁBAL, José. *Vocabulário básico de liturgia*. São Paulo: Paulinas, 2013.
- ALMEIDA, Márcio Antônio de. *Música Brasileira na liturgia: obra, contexto e produto*. Tese – Doutorado em Música, Instituto de Artes, UNESP. São Paulo, 2014.
- AMSTALDEN, Julio Cesar. *A música na Igreja Católica após o Concílio Vaticano II*. Dissertação (Mestrado em Artes) – UNESP. São Paulo, 2001.
- ANDRADE, José Maria Tavares de. *Raízes de cultura popular*. Ferreiros: Assis Lourenço Editora, 2014.
- ANTUNES, J. P. *Debates e clivagens em torno da noção de Música Sacra no catolicismo contemporâneo*. Revista Portuguesa de Ciência das Religiões, ano II, n. 3/4, p. 83-92, 2003.
- BENTO XVI. *O espírito da música*. Campinas: Ecclesiae, 2017.
- BOURDIE, Pierre. *Sociologia* (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.
- BUGNINI, Annibale. *A reforma litúrgica (1948-1975)*. São Paulo: Paulinas, 2018.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Forense Universitária, 2005.
- CAMARA, Dom Helder. *Circulares Conciliares Volume I – Tomo III*. Recife: CEPE, 2015. (ebook)
- CAMPOS, Beatriz Schmidt. *Letra, música, performance e memória do racismo na Missa dos Quilombos*. Dissertação – Mestrado em Literatura e Práticas sociais. Brasília: UnB, 2017.
- CARVALHO, Vinicius Mariano de. *Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais: do “canto do povo de Deus” ao “som da mssa”*. Diálogos Latinoamericanos, n. 16, p. 90-114. Aarhus: Aarhus Universitet, 2009.
- CASTAGNA, Paulo. *Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia*. In: Musicologia [s]. Edite Rocha, José Antônio Baêta Zille (org.). Barbacena: EdUEMG, 2016.

CELLARD, André. *A análise documental*. In: POUPART, Jean. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 195-316.

CHUPUNGCO, Anscar. *Liturgies of the future: the process and methods of inculturation*. Nova York: Paulist Press, 1989.

CHUPUNGCO, Anscar. *Liturgias do futuro: processos e métodos de inculturação*. São Paulo: Paulinas, 1992.

CHUPUNGCO, Anscar. *Inculturação Litúrgica: sacramentais, religiosidade e catequese*. São Paulo: Paulinas, 2008.

COMISSÃO ARQUIDIOCESANA DE MÚSICA SACRA DE OLINDA E RECIFE. *Cânticos litúrgicos*. Recife, 1966.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB). *Plano de emergência para a Igreja do Brasil*. Cadernos da CNBB, n. 1, 1963.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB). *Plano de Pastoral de Conjunto*. CNBB, 1966.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB). *Bíblia Sagrada – tradução oficial da CNBB*. Brasília: Edições CNBB, 2019.

COSTA, Iraneidson Santos. *Os Bispos Nordestinos e a criação da CNBB. Interações: Cultura e comunidade*, v. 9, n. 15, Uberlândia, janeiro – junho de 2014, p. 109-143.

COSTA, Valeriano dos Santos; Tavares, Deivid Rodrigo dos Santos. *A realidade humana no cântico litúrgico pós-medellín: análise no horizonte da metafísica zubiriana*. Caminhos, v. 18, n. 2, Goiânia, 2020.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música – Instituto de Artes, UNESP. São Paulo, 2016a).

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX*. *OPUS*, v. 22, n. 2, dez. 2016b. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311880121_A_lingua_vernacula_na_musica_catolica_no_Brasil_desde_o_seculo_XIX_canticos_espirituais_e_as_representacoes_acerca_da_participacao_ativa_dos_fieis_nos_ritos_religiosos. Acesso em: 20 maio 2021.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Missa Choralis* de Licínio Refice e a participação ativa dos fiéis no panorama da Restauração musical católica. In:

Anais do XXVII Congresso da ANPPOM, Campinas, 2017a. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4803/1705> . Acesso em: 20 maio 2021.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *O Hino Nacional Brasileiro na Missa Solene Vaticano II de José Mousinho*: uma proposta de abordagem a partir das vertentes da música litúrgica católica pós-conciliar. Anais do XXVII Congresso da ANPPOM. Campinas: 2017b.

FERREIRA, Rafael Leite. *O retorno ao conservadorismo*: a posse de Dom José Cardoso Sobrinho e o desmonte eclesiástico na igreja católica em Pernambuco. *Angelus Novus*, n. 3, São Paulo, maio de 2012.

FOLEY, Edward. *Ethnomusicology can't solve all our problems, but....* Pastoral Music, v. 14, n. 6, p. 37-31, 1990.

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

GAIA, Rossana Viana; DIAS, Janaina Gaia Ribeiro. *Nicolaas Gosse Vale*: um registro interdisciplinar da memória. Maceió: Viva Editora, 2013,

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GELINEAU, Joseph. *O amanhã da liturgia*: ensaio sobre a evolução das assembleias cristãs. São Paulo: Paulinas, 1977.

GUTIERREZ, Gustavo. *Teología de la Liberación*: perspectivas. Salamanca: Sígueme, 1975.

GRILLO, Andrea. *Traduzir a tradição*: a “virada pastoral” do Concílio Vaticano II e o problema da *Liturgiam authenticam*. 2016. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/185-noticias/noticias-2016/551738-traduzir-a-tradicao-a-qvirada-pastoralq-do-concilio-vaticano-ii-e-o-problema-da-liturgiam-authenticam-artigo-de-andrea-grillo>. Acesso em: 12 maio 2021.

HACKMANN, Geraldo Luiz Borges; AMARAL Miguel de Salis (orgs.). *As Constituições do Vaticano II - Ontem e Hoje*. Brasília: Edições CNBB, 2015.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber*: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Adap. Lana Mara Siman. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MCGANN, Mary. *Liturgical Musical Ethnography: challenges and Promise*. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/48872086_Liturgical_Musical_Ethnography_Challenges_and_Promise . Acesso em: 28 maio 2021.

MOLINARI, Paula (org.). *Música Brasileira na liturgia II*. São Paulo: Paulus, 2009.

PIO XII. Encíclica *Mediator Dei* sobre a Sagrada Liturgia. Santa Sé, 1947.

PIO XII. Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* sobre a música sacra. Santa Sé, 1955.

REILY, Suzel Ana; DUECK, Jonathan. *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*. Nova York: Oxford University Press, 2016.

SARTORE, D.; TRIACCA, Achille. *Nuevo Diccionario de Liturgia*. Madrid: Paulinas, 1989.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chigago: University of Illinois Press, 2004.

SILVA, Severino Vicente da. *Entre o Tibre e o Capibaribe: os limites do progressismo católico na Arquidiocese de Olinda e Recife*. Tese (Doutorado em História) – UFPE. Recife, 2003.

SILVA, Solange Maria da. *Arquidiocese de Olinda e Recife, 1922-1970: negociações e conflitos em torno da aplicação das diretrizes modernizadoras do Concílio Vaticano II*. Dissertação – Programa de Pós-graduação em História. UFPE. Recife, 2009.

SILVA, José Amaro Santos da. *De música e músicos: biografias, teorias, histórias, críticas...*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

VALE, Nicolau. *Nicolau Vale e sua atuação na Arquidiocese de Olinda e Recife*. Entrevista concedida a Roberto Dutra (online). Recife, 2021.

VELOSO, Reginaldo. *Reginaldo Veloso – vida e obra*. Entrevista concedida a Roberto Dutra. Recife, 7 nov. 2019.

VELOSO, Reginaldo. *O servidor da nação do Divino*. Revista de liturgia, v. 39, n. 233, set/out 2012, p. 4-6.

WILLIAMON, Aaron et al. *Performing Music Research: methods in music education, psychology, and performance*. Oxford: Oxford University Press, 2021.