

## A materialidade do “tesouro de inestimável valor”: salvaguarda e potencialidades do patrimônio arquivístico-musical católico

Fernando Lacerda Simões Duarte<sup>1</sup>

**Resumo:** A Constituição Apostólica “*Sacrosanctum Concilium*” se refere à tradição musical da Igreja como um tesouro de inestimável valor. Se a tradição for pensada como processo de transmissão, como entrega daquele que veio antes para quem lhe sucede, conclui-se que ela opera pelas vias da escrita e da oralidade, sendo seus respectivos registros elementos de materialidade desta tradição. A partir da pesquisa arquivística *in loco* em cento e cinquenta cidades, dos referenciais de memória, história e identidade coletiva, bem como dos conhecimentos gerados em torno do patrimônio cultural documental, busca-se refletir acerca das possibilidades de pesquisa e utilização musical de documentos musicográficos recolhidos a acervos e os principais desafios para a salvaguarda desse tipo de documentação. Os resultados apontam para a possibilidade de reconstrução de um conhecimento fundamentado em torno das modificações dos paradigmas musicais ao longo do tempo e das tradições musicais locais, mas também para possíveis resgates de repertórios que façam sentido para as comunidades religiosas no presente. Quanto à salvaguarda, o maior desafio ainda consiste no reconhecimento de que partituras antigas são documentos com potencial para recontar aspectos relevantes da história eclesial e a necessidade de ações institucionais no sentido dessa conscientização.

**Palavras-chave:** Música religiosa – Igreja Católica. Partituras. Acervos. Música litúrgica.

### INTRODUÇÃO

A interação entre a música e a liturgia católica romana de rito latino é inquestionável, prova disto é que, se não a totalidade, parte considerável dos documentos da Cúria Romana acerca da liturgia consideram também a música. Ademais, existem documentos específicos acerca da música ritual, nos quais sempre é explicitada sua íntima relação com o rito. No século XX, dois desses documentos podem ser considerados, talvez, os mais relevantes, com perspectivas bastante diferentes entre si. O primeiro é o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, promulgado por Pio X em 1903, e o segundo, a Constituição Conciliar “*Sacrosanctum Concilium*”, documento vinculado diretamente às decisões do Concílio Vaticano II (1962-1965), que lançou as diretrizes iniciais para a liturgia tal como hoje é concebida. Ao abordar a música ritual, o documento aponta que: “A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene” (SACROSANCTUM CONCILIUM, 1963, n. 112).

<sup>1</sup> Doutor em Música com pós-doutorados. Bolsista de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, com financiamento da própria IES, e docente em afastamento da Escola de Música da Universidade Federal do Pará. E-mail: lacerda.lacerda@yahoo.com.br.

Um dos caminhos para se pensar essa tradição é, de fato, como *traditio*, ou seja, como entrega ou transmissão de um bem, neste caso, um tesouro de inestimável valor. O tempo é um fator fundamental a ser considerado para que tal entrega ocorra: se por um lado, a transmissão ocorre sempre no presente – seja ela pela via da oralidade / auralidade ou da escrita musical –, fato é que aquilo que é transmitido vem do passado, seja ele recente ou distante. Assim, se está a falar também de memória, e a memória sempre está aberta a modificações, a inovações e a seleções, pois sempre dialoga com o presente (CANDAU, 2011). Tal tradição pode ser, portanto, tradicionante, como algo que tende a engessar uma prática, ou algo mutável em relação ao passado. Assim, a tradição condiciona o presente, mas também é transformada por ele, conforme se verá mais adiante.

Conhecer as transformações nas práticas musicais católicas e no repertório e nos instrumentos musicais associados a tais práticas só é possível quando há fontes para tal conhecimento. Além dos diversos instrumentos musicais, que foram denominados por Antonio Ezquerro Esteban (2016) patrimônio musical organológico, há também as partituras e partes instrumentais / vocais avulsas, além de livros de tombo e de fábrica das paróquias e dioceses, dentre outros. A esse conjunto de vestígios, quase sempre em suporte de papel ou em meios audiovisuais, o dito autor denominou patrimônio musical documental.

Neste trabalho, busca-se refletir acerca das possibilidades de pesquisa e utilização musical de documentos musicográficos recolhidos a acervos e os principais desafios para a salvaguarda desse tipo de documentação. Assim, mais que apenas a compreensão do passado, busca-se dialogar com os discursos sobre ele que condicionam o presente. Para tanto, parte-se dos seguintes problemas: existem potencialidades de pesquisa a partir de acervos de documentos musicográficos? Para além da pesquisa, quais os possíveis usos das obras musicais registradas em tais fontes no presente? E quais os principais desafios para a salvaguarda desses bens culturais? Responder a tais questões teve como procedimentos para a obtenção de dados a pesquisa arquivística *in loco*, em igrejas, cúrias diocesanas e metropolitanas, casas religiosas, arquivos particulares, bibliotecas públicas, de seminários e instituições universitárias confessionais católicas, em cerca de 150 cidades, além da pesquisa por documentos *online*, tal como a legislação eclesial sobre a música, além do procedimento bibliográfico. Dentre os referenciais teóricos, recorreu-se à obra de Joël Candau (2011), para as afirmações acerca da relação entre memória e identidade no plano coletivo, a Pierre Nora (1993), para se pensar os arquivos como lugares de memória, mas também às categorias do patrimônio musical em Antonio Ezquerro Esteban (2016) e aos resultados de nossa investigação doutoral, sobre as práticas musicais católicas entre 1903 e 2013 (DUARTE, 2016c), além de outros trabalhos individuais ou conjuntos de nossa lavra, a fim de analisar as potencialidades do uso das fontes.

O trabalho parte de uma breve contextualização acerca dos grandes movimentos na música litúrgica católica, para então passar às potencialidades das fontes, sobretudo no campo da pesquisa, de maneira a analisar peculiaridades, continuidades ou rupturas que aparentemente não são contempladas nos grandes movimentos, tampouco nos discursos e

documentos normativos acerca do passado. Finalmente, passa-se aos desafios da preservação dos acervos no âmbito do catolicismo romano, a partir das observações em campo.

## 1 UM BREVE RESUMO DOS GRANDES MOVIMENTOS

É possível observar, ao longo da história, alguns grandes movimentos em termos estilísticos na música religiosa: a música monódica da Alta Idade Média, que permaneceu ao longo dos séculos; o desenvolvimento da música polifônica, sobretudo na Baixa Idade Média e início do Renascimento; a concepção, por parte do clero, de que aquela música começava a assimilar elementos «lascivos e impuros» – termos empregados do decreto tridentino “*De observandis et evitandis in celebrationem missae*” – alinhado a um novo modelo de música polifônica, menos contrapontística, com maior compreensão do texto. Esse modelo lançaria as bases para o chamado *estilo antigo*, observado, por exemplo, nos motetos de passos compostos no Brasil colonial e imperial. Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594) viria a ser considerado o modelo para esse estilo, inclusive dando origem a uma lenda de que uma de suas obras teria sido a responsável por dissuadir os padres conciliares, em Trento, do banimento da música a vozes dos ritos católicos. Ocorre que a transmissão do repertório sempre está ligada ao presente, de modo que inovações foram sendo agregadas à tradição palestriniana e, com o tempo – do século XVII ao XIX – teve origem o chamado estilo moderno, que unia canto e sinfonia, legando aos instrumentos não mais a simples duplicação das melodias das vozes, mas partes efetivamente independentes. Exemplos disso já estão nas Vésperas da Bem-Aventurada Virgem Maria, de Monteverdi, em 1610, mas também no *Requiem*, de Mozart, e na obra de muitos compositores atuantes no Brasil, tais como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), padre João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) e o mais famoso do período, padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). No desenvolvimento do repertório em *estilo moderno*, a expressividade e dramaticidade das composições foi crescente, de modo que, no século XIX – no Brasil, sobretudo por influência da vinda da família real portuguesa –, chegou-se a ponto de ser difícil distinguir entre a música de ópera – a música de entretenimento da época, portanto – e a música sacra. Desse modo, houve, a partir do século XIX, um crescente movimento de clérigos e peritos em música religiosa que buscava banir o caráter profano da música litúrgica, que ficou conhecido como Cecilianismo. O impacto desse movimento pode ser notado na escrita do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, um “código jurídico de música sacra” de 1903 (DUARTE, 2016c).

Nas prescrições do *motu proprio* fica evidente a relação com o passado e o peso da tradição: o canto gregoriano foi considerado a música oficial da Igreja e o órgão, seu instrumento oficial. Ao órgão não era lícito o acompanhamento figurado – tal qual o repertório do século XIX –, tampouco os compositores deveriam ter em suas obras alguma aproximação estilística da ópera ou de danças. Ademais, os coros deveriam ser masculinos, admitindo-se meninos para o canto das partes vocais femininas (soprano e contralto). O canto em vernáculo seria admitido para as procissões e, no interior do templo, deveria reinar a língua latina. Contudo, ao longo do século XX e, sobretudo após a eclosão de duas grandes guerras mundiais, a Igreja

passou a lidar com as culturas não-europeias de maneira diferente, de modo que a aproximação “a índole de cada povo particular” foi aconselhada por Pio XII em sua carta encíclica “*Mediator Dei*”, de 1947. Nesse mesmo sentido foram as decisões do Concílio Vaticano II e as práticas musicais pós-conciliares, rumo à inculturação litúrgica e, conseqüentemente, musical. A partir dos anos 2000, entretanto, foi crescente a aproximação, no Brasil, de outro modelo musical, menos próximo da música tradicional – também denominada folclórica – e mais próxima da música *pop*, movimento que foi bastante associado aos padres cantores e à Renovação Carismática Católica.

## 2 DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS: DA INVESTIGAÇÃO DO PASSADO ÀS PRÁTICAS MUSICAIS POSSÍVEIS

O senso comum se alinha, de certo modo, à análise dos grandes movimentos ao se pensar na música ritual católica, de modo a se considerar o Concílio Vaticano II como um ponto de inflexão e as práticas musicais dele decorrentes, como expressão de uma ruptura em relação ao passado. Para que tal percepção faça sentido, tem-se a ideia de um passado musical católico homogêneo, com o repertório coral, em língua latina, e de características sempre europeias, nunca autóctones. Esse passado se relaciona, sem dúvida, a uma perspectiva de “pureza” na liturgia própria da Romanização, baseada, em última análise, à inculcação de um modelo eurocentrista sobre os diversos povos nos quais a Igreja Católica se encontrava, e quaisquer diferenças em relação a isso são relacionadas somente ao Paleocristianismo.

Há de se observar, entretanto, que em relação aos cânticos espirituais ou cantos religiosos populares e seu uso, existe uma linha consideravelmente longa de continuidades. Assim, aquele que tiver em sua paróquia um exemplar da *Harpa de Sião*, editada pelo padre verbita João Batista Lehmann em 1923 – a qual teve número considerável de reedições, sendo provavelmente a coletânea de cânticos mais difundida no Brasil na primeira metade do século XX – achará, logo na primeira partitura o *Rorate coeli desuper*, que tem no refrão a melodia do cantochão e o texto em língua latina, mas nas estrofes, “Quando virá, Senhor, o dia...” Assim, logo perceberá tratar-se da mesma melodia do “Quando virá, Senhor”, publicado no primeiro fascículo do *Hinário Litúrgico* da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB – em tom mais agudo na coletânea de Lehmann; a descida das tonalidades foi reiterada no repertório na medida em que foi copiado. Chamará a atenção, portanto, a ausência de oposição entre latim e vernáculo na *Harpa de Sião*, mas sobretudo o uso do vernáculo de maneira ampliada anteriormente ao Concílio. Conforme foi dito, a primeira edição era de 1923, apenas duas décadas, portanto, após o *motu proprio* de Pio X e ainda muito distante do *Aggiornamento* marcado pela “*Mediator Dei*” de Pio XII. Um olhar para acervos mais consistentes, a exemplo daquele preservado na Catedral de Nossa Senhora do Desterro, na cidade de Florianópolis – em razão da contínua atividade coral nesta catedral, sob a regência do padre Ney Brasil Pereira (1930-2017) – e que tivemos a oportunidade de fotografar, logo se deparará com uma série de cânticos em língua vernácula em partituras manuscritas, muitas das quais, copiadas por Edesia Aducci, jovem organista da catedral na primeira metade do século XX. Para além

do uso disseminado do vernáculo, chamará a atenção neste caso, comparando-se a realidade com as prescrições do *motu proprio*, a presença feminina nas práticas musicais em ambiente que não os conventos de religiosas. Assim como Aducci, a participação feminina na música litúrgica foi bastante intensa na primeira metade do século XX. Chama ainda mais atenção uma carta de Aducci endereçada ao segundo bispo e primeiro arcebispo de Florianópolis, dom Joaquim Domingues de Oliveira, na qual questiona a determinação deste de que apenas alguns cânticos em língua vernácula sejam empregados ao longo do ano, vez que o povo logo se cansaria deles e, ao invés de participar das celebrações, deixaria de fazê-lo:

Talvez V. Exa. não saiba que à missa das 10 vão poucos católicos dos que o são de fato; a grande maioria dos que frequentam a missa das 10 são pessoas que nunca abriram a boca para cantar na igreja, e que (o que é mais triste) desaparecerão da Catedral se se cantar sempre a mesma coisa, porque os próprios católicos fervorosos não suportam os mesmos cantos, sei-o por experiência de muitos anos. Outro motivo que me força a escrever a V. Exa. Revma. não se lembrou da impropriedade das mesmas músicas para todas as ocasiões: não poderei, sem ficar grandemente envergonhada, fazer cantar no tempo do Advento, do Natal, da Quaresma, os mesmos cantos, cantos esses que nada dizem das festas que a Igreja celebra. [...] Como poderemos então, Exmo. Revmo. Sr. Arcebispo, abandonar todos esses cantos, que, justamente na missa das 10, chamam a atenção do povo para as festas que se celebram, e o ensinam a pensar e a rezar com a santa Igreja, para aborrecermos com as mesmas melodias os assistentes, que irão diminuindo sempre de número, já o prevejo. Demais, estou arriscada a ficar sem cantoras na missas das 10 (ADUCCI apud DUARTE, 2016c, p. 300).

Fica evidente, portanto, a preocupação da organista – e possivelmente regente de um coro feminino – e o arcebispo com a ativa participação dos fiéis na liturgia por meio da música, embora diverjam quanto ao meio para alcançá-la. Embora a ativa participação não tenha sido regra e, se comparada à centralidade dos fiéis no catolicismo popular do Brasil colonial – onde os sacerdotes eram poucos e os povoados, muitos –, estes tenham se tornado mesmo, na maioria das vezes, expectadores passivos e silenciados, fato é que os cânticos em vernáculo tiveram largo emprego nas igrejas brasileiras anteriormente ao Concílio. Não se trata, entretanto, de algo que teve início somente na década de 1920, com a publicação da *Harpa de Sião*, tampouco nos últimos dois anos do século XIX, com as publicações dos manuais de cânticos *Cecília* e *Hosana!*, pelos frades franciscanos observantes Pedro Sinzig e Basílio Röwer. Ainda no centro do século XIX, os religiosos lazaristas publicavam duas coletâneas, *Canticos espirituales colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a aprovação do Ex.<sup>mo</sup> Sr. Bispo de Mariana* e *Canticos Sagrados á duas ou tres vozes, com acompanhamento de piano ou órgão colligidos pelos padres da Congregação da Missão*, com primeiras edições de 1868 e 1875. No primeiro deles se encontra o já mencionado *Rorate*



*coeli desuper*, além de uma série de outros cânticos em língua vernácula, muitos dos quais reproduzidos por Sinzig e Lehmann, outros, com melodias modificadas, vez que os religiosos da Missão acabaram assimilando melodias operísticas, que não estavam de acordo com as expectativas do Cecilianismo conformadas no *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra (DUARTE, 2016a. DUARTE, 2020). A julgar pela quantidade de seminários que estiveram sob a direção dos lazaristas até o século XX, é possível supor que seus manuais com cânticos em vernáculo tiveram ampla difusão pelo Brasil, algo que é ratificado pelos periódicos católicos de circulação diocesana do século XIX, que traziam anúncios de tais manuais. Assim, diferentemente do que querem fazer parecer os discursos de ruptura, o vernáculo nos cânticos foi muito utilizado no Brasil.

Há de se notar, entretanto, que a língua latina era empregada nas celebrações solenes do calendário litúrgico e, diferentemente do que prescrevia o “*Tra le Sollecitudini*”, as bandas de música e mesmo pequenas orquestras tomaram parte nos ritos católicos em todas as cinco regiões do país. Nessas ocasiões, o repertório costumou variar entre aquele que estava de acordo com as prescrições do *motu proprio* – o repertório restaurista – e aquele que estava claramente em desacordo. Prova disto é que parte dos idosos que frequentaram as missas antes do Concílio Vaticano II, mas já no século XX, conhecerem o famoso *Magnificat* de Jacques-Louis Battmann (1818-1886), um dos compositores mais confrontados pelos promotores da Restauração musical católica (ideais do *motu proprio*), ao lado de Luigi Bordèse (1815-1886). A presença absolutamente recorrente de impressos e cópias manuscritas de partituras e partes instrumentais e/ou vocais avulsas produzidas no século XX dão a dimensão da difusão de sua obra no Brasil, a ponto de nos arriscarmos a supor terem estado entre os compositores mais ouvidos no país na primeira metade do século passado, embora hoje sejam praticamente desconhecidos, tanto no meio da música erudita, quanto entre os praticantes da música litúrgica (DUARTE, 2016c).

Sabendo-se que toda regra tem exceções, as fontes revelam uma espécie de experimentação litúrgica que viria se popularizar décadas mais tarde sob os títulos de “Ao *Sanctus*”, “Ao *Gloria*” etc.: o uso da língua vernácula em partes fixas da missa, ainda que com o emprego de textos que não aqueles que propriamente correspondem a tais partes do Próprio. Em Barão de Cocais-MG, em 1868, um manuscrito recolhido ao Museu da Música de Mariana – catalogado sob o código CDO.02.218 CUn – traz a indicação das partes fixas da missa com cânticos em língua vernácula. No lugar do *Agnus Dei*, por exemplo, tem-se o cântico “Qual suspira sequioso lasso cervo a clara fonte...”. Em busca da possível origem de tais cânticos contidos nas fontes, chegou-se às melodias constantes de manuais da Congregação da Missão, a exemplo dos *Canticos Sagrados* e *Canticos Espirituaes* (DUARTE; CASTAGNA, 2017). Quanto ao texto, é interessante perceber que são, alguns deles, salmos vertidos ao vernáculo diretamente da língua latina pelo padre Antônio Pereira de Sousa Caldas (1762-1814), que foi preso pelo Santo Ofício, em Coimbra, em 1781, sob as acusações de ter ideias francesas, ou seja, alinhar-se ao Iluminismo, sendo ainda considerado herege, naturalista, deísta e blasfemo. Embora a Congregação da Missão tenha tido como marca, no Brasil, a difusão da Romanização, fato é que aproveitou textos de um clérigo com concepções acerca do catolicismo bastante diversas

das suas, assim como se valeu também de melodias operísticas. A proximidade entre a cidade de Barão de Cocais e o Santuário do Caraça, dos lazaristas, ajuda a compreender a rápida assimilação desse repertório.

Outra oposição que sem dúvida ocorreu ao tempo da Romanização diz respeito ao catolicismo popular ou às manifestações de uma expressão tradicional do catolicismo centrada nos fiéis leigos que se estabeleceu desde os tempos de colônia. Essa oposição se percebe tanto em relatórios episcopais baseados no Decreto “*A Remotissima Ecclesiae*”, da Sagrada Congregação Consistorial, de 31 de dezembro de 1909 – sobre o controle dos “abusos” ocorridos em tais manifestações (DUARTE, 2016b) –, quanto na substituição de devoções, na intervenção em irmandades e até mesmo no uso da força policial (GAETA, 1997). Apesar de tais investidas – que já ocorriam desde o catolicismo iluminista do século XVIII –, uma fonte traz a aproximação entre o universo da música litúrgica solene, com canto a vozes e em língua latina, e as devoções tradicionais: em outros manuscritos musicográficos recolhidos ao Museu da Música de Mariana – códigos CDO.02.208 C01 e CDO.02.286 CUn –, provenientes de Catas Altas-MG, e datados de 1855, observa-se, em uma face do papel, as partituras das músicas para o Responsório I das Matinas de Pentecostes, sobre o texto latino *Dum complerentur dies Pentecostes*, na parte de tenor, e a parte do baixo vocal do *Cum Sancto Spiritu*, da *Missa em Mi bemol*, de José Maurício Nunes Garcia. Nas faces opostas estão registradas versões de uma folia do Divino, com os textos:

[Parte de tenor:] Está coroadado, está coroadado | Este nosso Imperador. | Com a coroa na cabeça | Que lhe deu Nosso Senhor. | O Divino Espírito Santo | Divino Consolador. | Consolai as nossas almas | quando deste mundo for. | Esta rua cheira rosas | Cheira rosas que rescendem. | Esta rua está bem feita | por dentro, por fora não. | Este nosso Imperador | Ele é homem não menino. | Para entrar na Igreja: | Deus te Salve, Casa Santa | Aonde Deus fez a morada | Também existe o cálice bento | E a hóstia consagrada.

[Parte de baixo:] Está coroadado, está coroadado | Este nosso Imperador | Com a coroa na cabeça | que lhe deu Nosso Senhor | Este nosso Imperador | Ele é homem, não é menino | Comeu um leitão assado | bebeu um frasco de vinho | Esta rua cheira rosas | Cheira rosas que rescendem. | Esta rua está bem feita | Por dentro, por fora não | Deus te salve Casa Santa | Aonde Deus fez a morada | Também existe o cálice bento | E a hóstia consagrada | Divino Espírito Santo | Divino consolador | Consolai as nossas Almas | quando deste Mundo for. (DUARTE; CASTAGNA, 2018, p. 174).

Embora não seja a única interpretação possível, parece razoável que “Para entrar na Igreja” seja a indicação de um Intróito da Missa. E se todas as fontes que apóiam a existência de um amplo uso da língua vernácula podem ser explicadas a partir da perspectiva da

missionação, situação em que as normas estariam mais flexibilizadas, o que dizer de uma publicação de cânticos espirituais em língua vernácula – muitos deles, como traduções metrificadas de textos relevantes do cantochão com largo uso em missas e outros serviços religiosos, tais como o *Veni Sancte Spiritus*, o *Pange Lingua gloriosi / Tantum ergo*, o *Magnificat* e o *Te Deum Laudamus* – em um país europeu? É este o caso de “Cânticos Christaões, ou os Hymnos mais Celebres do Officio Ecclesiastico, traduzidos em portuguez”, impresso em Lisboa, em 1800. Neste impresso é possível perceber uma série de textos de cânticos, sem musicografia, muitos dos quais foram “recolhidos” (transcritos em notação musical) em territórios portugueses, sobretudo os insulares, além de constarem das coletâneas de cânticos sacros no Brasil. Um deles é ainda hoje plenamente difundido no Brasil, sobretudo ao tempo da Quaresma e Semana Santa: “Virgem dolorofa | Que taõ afflita estais; | No Ceo, e na terra | Bemdita fejais. || Bemdita fejais, | Senhora das dores, | Ouvi noffos rogos | Mãi dos peccadores” (CANTICOS CHRISTAÕS, 1800, p. 60). Há ainda na referida coletânea uma série de outros cânticos, muito semelhantes aos Benditos da piedade popular. Um deles, note-se, é muito semelhante, em algumas passagens, ao *Canto dos três jovens*, do padre João Carlos: “Anjos, que a Jefus | Em roda adorais, | Cantando dizei-lhe | Bemdito fejais. [...] Terra, mar, e Ceos, | Planetas, e o mais, | Dizei Vós também | Bemdito fejais” (CANTICOS CHRISTAÕS, 1800, p. 18-19).

Assim, semelhantemente ao presente, em que tradições musicais locais se preservam, independentemente das grandes transformações no plano da música litúrgica, no passado também existiram situações que são muito diversas dos documentos oficiais, que mostram a resistência ou a força das memórias nas práticas litúrgico-musicais. Na vida inversa, da sobrevivência do repertório latino às mudanças decorrentes do Concílio, é possível citar as novenas das basílicas do Senhor do Bonfim e de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador, ou nas missas e novenas das cidades de Pirenópolis-GO e São João del Rei-MG. Tais exceções marcam a diversidade musical no âmbito do catolicismo. Semelhantemente, a manutenção das ladainhas cantadas em latim transmitido pela oralidade - afastado, portanto, da erudição da academia - nas comunidades ribeirinhas e quilombolas da Amazônia preservam identidades musicais e religiosas locais. Em relação a tais práticas, cujas fontes são seus próprios detentores e os acervos, as comunidades em que se conservam, surge uma preocupação relacionada à inculturação litúrgico-musical: existe uma contrapartida da parte de quem faz a recolha de suas melodias? Não se trata apenas de uma contrapartida financeira, mas também financeira: existe um repasse de parte do valor das vendas dos CDs de música litúrgica que contêm melodias tradicionais para suas comunidades de origem? Para além do aspecto financeiro, existe uma legitimação de tais expressões onde elas ocorrem? É permitido que os fiéis que preservam tais tradições musicais cantem sua religiosidade no interior dos templos de maneira literal, com textos que, por vezes, não estão totalmente conforme os cânones? Há espaço para si nas celebrações ou apenas nas manifestações fora dos templos? Como é feita a recolha das melodias? Há um consentimento esclarecido da parte dos(as) fiéis que conservaram, ao longo de décadas e por mais de século ladainhas, encomendações de almas, incelenças, benditos e outras expressões? Sabem que o texto cantado estará sujeito a alterações porque nem tudo o que cantam, da forma que cantam, é considerado correto?



Sabem que serão publicados hinários e gravados CDs e que estes serão comercializados? Se tais questões estiverem claras para os detentores dos cânticos, aí sim, a inculturação efetivamente cumprirá seus propósitos. Do contrário, será apenas a replicação do antigo modelo de apropriação cultural de temas populares para a construção da música de concerto, tal como ocorreu na Europa e nas Américas desde a segunda metade do século XIX.

Finalmente, em relação às potencialidades das fontes, para além da pesquisa, como já restou demonstrado serem considerável manancial de informações, há de se pensar a retomada desses repertórios como patrimônio artístico, sendo apresentados em concertos, ou até mesmo para o preenchimento de antigas lacunas nos ritos, como tem ocorrido em Pirenópolis-GO, com a edição de repertórios para missas e novenas que já não se encontravam em uso há algumas décadas.

### 3 DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO

Em relação à preservação dos acervos de documentos musicográficos que contêm obras musicais empregadas nos ritos católicos, ainda são muitos os desafios. O primeiro deles é de ordem histórica: em 1759 houve a expulsão de jesuítas por ordem do Marquês de Pombal. Posteriormente, houve em Portugal a Reforma Geral Eclesiástica, em 1834, com o sequestro de conventos e suas bibliotecas pelo poder temporal e, por fim, a proibição aos noviciados, no Brasil, em 1855, o que apenas viria a ser efetivamente desfeito em 1890. Todos esses eventos certamente impactaram a preservação de acervos. A do último quartel do século, com a Romanização, houve intensa imigração de religiosos para o Brasil e uma sucessão intensa de ordens e congregações em diversos templos, as quais possivelmente levam consigo seus acervos quando iam embora. Em relação às ordens mais antigas, há ainda um considerável fechamento em relação aos seus arquivos e bibliotecas, o que, se resolvido, talvez pudesse mudar a perspectiva da ausência quase total de musicográficos utilizados nos ritos católicos no Brasil anteriormente a 1750. Assim, este é ainda um campo bastante frutífero para pesquisas, especialmente nos conventos femininos.

Considerando que memórias fundam ou legitimam identidades (CANDAUI, 2011) e que os arquivos são materializações da memória, é compreensível que haja certa relutância na abertura desses à pesquisa. Por outro lado, não se pode perder de vista o valor cultural e artístico do patrimônio arquivístico católico, tal como reconheceu a Santa Sé, em um tratado com o governo brasileiro no qual ficaram determinados, dentre outros aspectos, os esforços para o acesso a tais acervos (BRASIL, 2017).

De maneira ampla, há ainda falta de conscientização para o valor da documentação eclesial, o que se reflete, por vezes, em arquivos desorganizados, com acondicionamento inadequado, e sem catalogação. Este último aspecto deve-se também à ausência de arquivistas profissionais nas cúrias de muitas dioceses pelo país. Finalmente, o que mais impacta a pesquisa em música é o olhar utilitarista lançado aos instrumentos musicais antigos (órgãos e harmônios) e aos documentos musicográficos, implicando seu descarte tão logo tenham

perdido sua função primária nas práticas musicais. Neste sentido, destaca-se os descartes decorrentes das distintas compreensões do que é “adequado” aos ritos: com a promulgação do “*Tra le Sollecitudini*”, por exemplo, parte do repertório “inadequado” foi descartada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que, embora demandem um conhecimento técnico específico para sua interpretação, os documentos musicográficos têm enorme potencial para a compreensão da história da música, da liturgia e da Igreja como um todo. Ademais, possibilitam resgates do repertório que façam sentido para as comunidades religiosas no presente, mas também em ambiente de concerto. Quanto à salvaguarda, o maior desafio ainda consiste no reconhecimento de que partituras antigas são documentos com potencial para recontar aspectos relevantes da história eclesial, bem como na necessidade de ações institucionais no sentido dessa conscientização e difusão dos acervos existentes.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Decreto n. 7.107, de 11 fev. 2010. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/decreto/d7107.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7107.htm). Acesso em 10 jul. 2023.

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

CANTICOS CRISTAÕS, ou os mais celebres hymnos do officio ecclesiastico. Lisboa: Off. Antonio R. Galhardo, 1800. Disponível em: <https://purl.pt/38287>. Acesso em 10 jul. 2023.

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

DUARTE, F. L. S. *Canticos Christaõs, ou os Hymnos mais Celebres do Officio Ecclesiastico, traduzidos em português: uma chave para a compreensão das continuidades no uso da língua portuguesa na música religiosa católica*. Opus, Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 1-44, 2020. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020c2604>. Acesso em 10 jul. 2023.

DUARTE, F. L. S.. O controle das práticas musicais por meio de relatórios episcopais na primeira metade do século XX: um estudo a partir dos Relationes da Diocese de Goiás de 1914 e 1920. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 6., 2016, Goiânia. Anais. Goiânia: EMAC-UFG, 2016. p. 305-312.

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

DUARTE, F. L. S.; CASTAGNA, Paulo. *Em Minas Gerais, muito antes do Concílio Vaticano II: um possível uso da língua vernácula no próprio da missa em um manuscrito musical de 1868*. In: CONGRESSO NORDESTINO DE CIÊNCIAS DA RELIGIÃO E TEOLOGIA, 3., 2016, Recife. Anais. Recife: UNICAP, 2017. p.1253-1278.

DUARTE, F. L. S.; CASTAGNA, P. *Folia e Matinas do Divino Espírito Santo em um manuscrito musical de Catas Altas-MG de 1855*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 9., 2016, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018. p.168-178.

EZQUERRO ESTEBAN, A. *Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão*. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. *A Cultura clerical e a folia popular: Estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.17, n.34, p. 183-202, 1997.

NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. *Projeto História – Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP*, São Paulo, n.10, p.7-28, 1993.

SACROSANCTUM CONCILIUM. *Constituição conciliar sobre a Sagrada Liturgia*. 1963. Disponível em: [https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html). Acesso em 10 jul. 2023.