



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO (PPGMUS)**

**O REPERTÓRIO LITÚRGICO PARA CORO NO BRASIL**  
**APÓS O CONCÍLIO VATICANO II**

**ADENOR LEONARDO TERRA**

**FLORIANÓPOLIS**

**2014**

**ADENOR LEONARDO TERRA**

**O REPERTÓRIO LITÚRGICO PARA CORO NO BRASIL  
APÓS O CONCÍLIO VATICANO II**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler

**FLORIANÓPOLIS**

**2014**

T323r

Terra, Adenor Leonardo  
O repertório litúrgico para coro no Brasil após o  
Concílio Vaticano II / Adenor Leonardo Terra. - 2014.  
90 p. : il. ; 21 cm

Orientador: Marcos Tadeu Holler.

Bibliografia: p. 74-77

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação  
em Música, Florianópolis, 2014.

1. Música sacra. 2. Coros (Música). I. Holler, Marcos  
Tadeu. II. Universidade do Estado de Santa Catarina.  
Programa de Pós-graduação em Música. III. Título

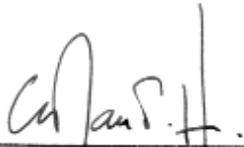
CDD: 781.7 - 20.ed.

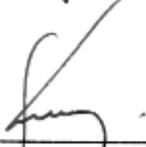
ADENOR LEONARDO TERRA

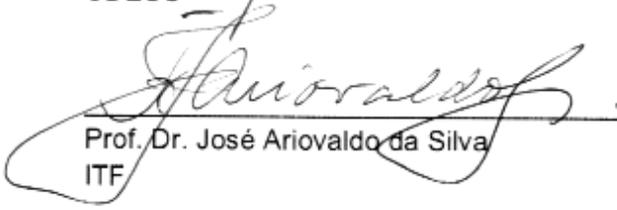
O REPERTÓRIO LITÚRGICO PARA CORO NO BRASIL  
APÓS O CONCÍLIO VATICANO II

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música.

**Banca Examinadora:**

Orientador:   
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler  
UDESC

Membro:   
Prof. Dr. Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo  
UDESC

Membro:   
Prof. Dr. José Ariovaldo da Silva  
ITF

Florianópolis, 27 / 03 / 2014.

## RESUMO

TERRA, Adenor Leonardo. **O repertório litúrgico para coro no Brasil após o Concílio Vaticano II**. 2014. Dissertação. (Mestrado em Música – Área: Musicologia e Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Música, Florianópolis, 2014.

O repertório litúrgico para coro no Brasil a partir das últimas décadas do século XX foi marcado pelas determinações do Concílio Vaticano II, evento que promoveu a reforma do rito católico. Em decorrência deste contexto de mudanças, que permitiu a celebração da Missa em vernáculo, o canto litúrgico, que inclui o canto coral, sofreu uma readequação, seguindo os moldes propostos pelos bispos conciliares.

**Palavras-chave:** Concílio Vaticano II, música litúrgica no Brasil, música sacra brasileira para coro.

## ABSTRACT

TERRA, Adenor Leonardo. **The liturgical choral repertoire in Brazil after the Second Vatican Council**. 2014. Dissertation. (Mestrado em Música – Área: Musicologia e Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Música, Florianópolis, 2014.

The liturgical repertoire for choir in Brazil from the last decades of the twentieth century was marked by the determinations of Vatican II, an event that promoted the reform of the Catholic rite. Due to this context of change, which allowed the celebration of Mass in the vernacular, the liturgical chant, which includes choral, suffered a readjustment, along the lines proposed by the conciliar bishops.

**Key words:** Vatican II, liturgical music in Brazil, brazilian sacred music for choir.

Dedico esta dissertação ao meu pai, Adenor João Terra (in memoriam), meu primeiro professor de música. Se hoje eu posso percorrer o caminho da arte dos sons e fazer dela o meu sustento, é graças a ele. Obrigado, pai!

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, princípio e autor da vida, que por meio do seu Filho nos concede a plenitude da graça e, com seu Espírito, nos dá a inspiração e o talento para seguirmos adiante em nossos desafios de cada dia.

À minha esposa, Viviani Joly, pelo irrestrito apoio para que eu superasse esta etapa importante em minha vida.

À minha irmã, Gabriela, e meus pais, Adenor João (in memoriam) e Rosa (in memoriam), pelos anos de convivência em família que contribuíram na minha formação enquanto pessoa.

Ao meu orientador, Prof. Marcos Holler, pela liberdade que me concedeu para trabalhar e pelas orientações feitas sempre com muita atenção e competência.

Aos demais membros da banca examinadora, Prof. Sérgio Figueiredo e Prof. José Ariovaldo, por terem aceitado participar deste processo avaliativo.

Aos professores da UDESC, pelas reflexões e conhecimentos partilhados durante as aulas, que contribuíram enormemente em minha formação enquanto acadêmico pesquisador.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que me possibilitou cursar o Mestrado com mais tranquilidade e dedicação.

A todos os que, de certa forma, colaboraram para que eu superasse as dificuldades encontradas e chegasse até aqui.

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Excerto de <i>Como o raiar, raiar do dia</i> .....	53
Exemplo 2 – Excerto de <i>Como o raiar, raiar do dia</i> .....	53
Exemplo 3 – Excerto de <i>O Senhor ressurgiu</i> .....	56
Exemplo 4 – Excerto de <i>O Senhor ressurgiu (3º compasso)</i> .....	57
Exemplo 5 – Excerto de <i>O Senhor ressurgiu (5º compasso)</i> .....	57
Exemplo 6 – Excerto de <i>O Senhor ressurgiu</i> .....	58
Exemplo 7 – Excerto de <i>O Senhor foi preparar</i> .....	60
Exemplo 8 – Excerto de <i>O Senhor foi preparar</i> .....	61
Exemplo 9 – Excerto de <i>Ó povo de Sião</i> .....	63
Exemplo 10 – Excerto de <i>Ó povo de Sião</i> .....	63
Exemplo 11 – Excerto de <i>Ó povo de Sião</i> .....	64
Exemplo 12 – Constante rítmica utilizada em <i>Nas terras do Oriente</i> .....	66
Exemplo 13 – Excerto de <i>Carta ao Tom 74</i> .....	67
Exemplo 14 – Excerto de <i>Em Caná da Galileia</i> .....	69
Exemplo 15 – Excerto de <i>Em Caná da Galileia</i> .....	70
Exemplo 16 – Excerto de <i>Em Caná da Galileia</i> .....	70

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O ano litúrgico .....	22
Figura 2 – Refrão de <i>Vitória</i> .....	41
Figura 3 – 1ª estrofe e refrão de <i>Marcha da Igreja</i> .....	41
Figura 4 – Constante rítmica utilizada no candomblé.....	66
Figura 5 – Excerto de <i>Doce de coco</i> .....	67

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
1.1 METODOLOGIA.....	12
1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA .....	13
<b>2 A MÚSICA NO CONTEXTO CELEBRATIVO</b> .....	15
2.1 O ATO DE CELEBRAR NA TRADIÇÃO JUDAICA E CRISTÃ .....	15
2.2 A LITURGIA NO PRIMEIRO E SEGUNDO MILÊNIO DA ERA CRISTÃ..	18
2.3 TEMPOS LITÚRGICOS .....	21
2.4 A MÚSICA LITÚRGICA .....	25
<b>3 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA</b> .....	35
3.1 O CONCÍLIO VATICANO II: ANTECEDENTES E CONSEQUENTES.....	35
3.2 A MÚSICA LITÚRGICA PÓS CONCILIAR NO BRASIL .....	38
<b>3.2.1 A prática do canto coral no Brasil a partir do Concílio Vaticano II</b> ...	42
3.3 DIVERGÊNCIAS NA PRÁTICA DA MÚSICA LITÚRGICA PÓS CONCILIAR NO BRASIL .....	46
<b>4 EXEMPLOS</b> .....	52
4.1 COMO O RAIAR, RAIAR DO DIA .....	52
4.2 O SENHOR RESSURTIU .....	54
4.3 O SENHOR FOI PREPARAR.....	58
4.4 Ó POVO DE SIÃO .....	62
4.5 NAS TERRAS DO ORIENTE .....	65
4.6 EM CANÁ DA GALILEIA .....	68
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	72
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	74
<b>ANEXOS</b> .....	78

## 1 INTRODUÇÃO

O Concílio Vaticano II, convocado pelo Papa João XXIII e realizado entre os anos de 1962 a 1965, foi o grande marco da reforma litúrgica da Igreja Católica no século XX. A principal mudança foi, sem dúvida, o fato de o latim não ser mais a língua obrigatória nas celebrações litúrgicas, podendo estas serem realizadas no idioma próprio de cada país.

As décadas que antecederam o Concílio, desde o início do século XX, já indicavam a necessidade de uma reforma mais ampla, pois o povo, de modo geral, tornou-se um mero espectador do rito da missa, visto que pouquíssimos tinham o domínio do idioma latino. E neste contexto de mudanças, a música litúrgica, enquanto elemento integrante da liturgia, também ganhou uma nova dinâmica, tendo em vista a necessidade da criação e estruturação de um repertório sacro e litúrgico em vernáculo, até então praticamente inexistente, e da possibilidade do uso de outras variantes musicais que não se restringissem ao canto gregoriano e à polifonia sacra.

É importante ressaltar aqui que o panorama da música sacra é deveras amplo. É inegável, por exemplo, a dimensão que esta ganhou no campo midiático a partir da década de 90 do século passado, principalmente com o surgimento dos padres cantores, tais como Pe. Marcelo Rossi, Pe. Fábio de Melo e Pe. Reginaldo Manzotti. Outro segmento é, ainda, o caminho trilhado por compositores que seguem uma linha distinta da que foi proposta pelo Concílio, como Pe. José Penalva e Ernani Aguiar. O primeiro se destacou por compor um repertório sacro numa linguagem musical contemporânea, enquanto que o segundo tem a preferência pelo uso do idioma latino em suas peças sacras, com um estilo mais acadêmico.

Assim, o presente trabalho fixar-se-á na música sacra enquanto música ritual, ou seja, aquela que está ligada ao rito da celebração da missa católica e nele desempenha uma função que está intimamente unida ao contexto celebrativo, segundo os parâmetros definidos pelo Concílio Vaticano II, os quais serão explicitados mais adiante. E de forma mais específica, ao tratar da música litúrgica para coro, buscar-se-á discorrer sobre os elementos que

influenciaram a criação de algumas canções litúrgicas para coral produzidas por compositores brasileiros após o Concílio Vaticano II.

O assunto em questão é algo com o qual tenho familiaridade. A prática da música sacra e litúrgica é herança paterna, pois meu pai, Adenor João Terra, foi padre da ordem dos capuchinhos e, por sua aptidão musical, foi incentivado pelos seus superiores ao estudo da música com a finalidade de ajudar no campo da música sacra. Mesmo depois de casado, sempre atuou como regente de corais que prestavam um serviço litúrgico. Atualmente, dentre outras afazeres, sou regente de um dos corais fundados por ele, o qual desempenha, dentre outras funções, o ofício litúrgico na Paróquia Nossa Senhora Aparecida, na cidade de Apucarana, Estado do Paraná. Além disso, atuei como coordenador diocesano da música litúrgica em Apucarana, de 2004 até dezembro de 2013. Por causa do serviço desempenhado em nível diocesano, coordenando a prática litúrgico-musical de 63 paróquias, fui convidado a integrar a Comissão de Música Litúrgica do Regional Sul II da CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, que compreende o Estado do Paraná. Faço parte, ainda, desde 2006, da Equipe de Compositores da CNBB, que conta com representantes de todo o Brasil e que se reúnem anualmente para discutir e definir estratégias de trabalho no campo da música ritual católica, tendo em vista os avanços observados e os desafios que surgem ou ainda persistem. O coral da Paróquia Nossa Senhora Aparecida de Apucarana é um dos grupos que vem prestando um serviço à Editora Paulus, no sentido de produzir CD's de música litúrgica. Estes materiais em áudio estão disponibilizados em todas as Livrarias Paulus do Brasil, e têm como principal objetivo ajudar didaticamente as comunidades católicas, haja visto que, se analisarmos a formação musical daqueles que dispõem a tocar na Igreja, a maioria não possui leitura de partitura. Como compositor, procuro contribuir, algumas vezes em parceria com letristas, na ampliação do repertório litúrgico no Brasil, inclusive com peças para coral.

A fonte principal que norteou a confecção deste trabalho foi a constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium*, aprovada pelo Concílio Vaticano II no ano de 1963, e lançada no Brasil pela Editora Vozes no ano de 1966. Este documento foi o que instituiu a reforma litúrgica da Igreja Católica,

que será explicada mais detalhadamente nos capítulos seguintes. A partir dele, emanam outros documentos eclesiais que também serviram como embasamento para esta dissertação, como o *Musicam Sacram* (1967), *Pastoral da música litúrgica no Brasil* (1976), e o estudo nº 79 da CNBB: *A música litúrgica no Brasil* (1999).

Outra fonte utilizada foi uma entrevista com o Pe. Ney Brasil Pereira, compositor e regente do coro da Catedral de Florianópolis. Pensou-se em seu nome por se tratar de alguém que vivenciou o período de transição do rito pré conciliar (chamado rito tridentino) ao rito reformado, quando da colocação em prática das modificações que o Concílio estabeleceu na liturgia da missa. Ainda, Pe. Ney foi alguém atuante junto ao setor de música litúrgica da CNBB e segue em atividade junto ao meio musical litúrgico católico. Para a entrevista, optou-se pelo formato semi-estruturado, com um roteiro pré-definido, mas que, de certa forma, permitiu ao entrevistado responder livremente às questões de acordo com sua concepção. Segundo Manzini, este tipo de entrevista “tem como característica um roteiro com perguntas abertas” (MANZINI, 2012, p. 156).

Ao tratar especificamente do repertório litúrgico para coro, foram selecionadas algumas canções, a título de exemplificação, levando em consideração a consonância destas com os preceitos conciliares. Ao se comentar sobre as peças, buscou-se expor, através de um cotejo entre texto e música, aspectos semânticos do primeiro e a sua relação com a construção melódica, a harmonia e o ritmo. Este último princípio foi adotado devido à importância do texto, que se torna o principal critério para classificar uma música sacra como sendo ou não litúrgica. Escolheram-se peças que contêm elementos musicais distintos, buscando apontar, com isso, a forma como cada compositor procurou aplicar as normas emanadas da reforma litúrgica do século XX.

Esta dissertação encontra-se dividida em três partes: no primeiro capítulo desenvolveu-se uma explanação sobre o sentido geral do rito católico e sua origem, bem como do calendário litúrgico, com seus ciclos e festas. A partir destes princípios básicos, traçou-se uma abordagem sobre a música litúrgica, destacando elementos que a classificam como tal e a diferenciam de

outros estilos de música sacra. Procurou-se explicar, ainda, qual o sentido ritual de cada canto na celebração da missa católica. No segundo capítulo teceu-se uma contextualização histórica, desde os primeiros séculos do cristianismo até o evento do Concílio Vaticano II propriamente dito. Este capítulo trata, ainda, da forma como a música ritual católica foi e continua sendo organizada no Brasil, com destaque para os compositores que atuaram e/ou atuam nesta área. Nesta seção foram apontadas, também, divergências na prática da música litúrgica no Brasil, a partir da incompreensão das normas eclesiais ou do desconhecimento das mesmas por parte de alguns agentes. No último capítulo, foram selecionadas algumas peças consideradas significativas neste contexto de renovação litúrgico-musical no Brasil, levando em conta a conformidade destas com a proposta da constituição *Sacrosanctum Concilium* e demais documentos eclesiais que abordam a música litúrgica, e empreendeu-se uma análise das mesmas, destacando elementos que estão em consonância com a proposta de renovação apresentada pelo Concílio.

## 1.1 METODOLOGIA

Para o desenvolvimento da dissertação, foi definido o formato de pesquisa de cunho qualitativo. Tendo em vista que o objeto de pesquisa em si exerce uma função específica em uma parcela da sociedade, a pesquisa qualitativa “é a que melhor se coaduna ao reconhecimento de situações particulares, grupos específicos e universos simbólicos” (DALFOVO; LANA; SILVEIRA, 2008, p. 10). Segundo Eduardo Moresi, os métodos qualitativos são utilizados, normalmente, “quando o entendimento do contexto social e cultural é um elemento importante para a pesquisa” (MORESI, 2003, p. 71), o que acontece com o foco da presente pesquisa.

Ainda, as pesquisas qualitativas da área histórico-musicológica é que fazem uso de documentos, partituras e depoimentos, servindo como subsídio para uma abordagem histórica, podendo este material servir de objeto de interpretação, análise e/ou de comparação. Outra característica é a de que a investigação qualitativa “considera que não há possibilidade de isenção

absoluta, e, por esse motivo, o importante é explicitar qual o ponto de vista que está sendo utilizado” (FREIRE, 2010, p. 21).

## 1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Na área acadêmica, uma literatura que aborde a música litúrgica católica não é algo tão corriqueiro. Mais especificamente, ao tratar de música ritual para coro, encontrar pesquisas a respeito torna-se uma tarefa difícil de ser cumprida, principalmente abordando o repertório sacro dos últimos cinquenta anos. No entanto, é possível destacar alguns poucos trabalhos nesta linha, que de certa forma tangem o assunto desta pesquisa, como por exemplo as dissertações de Júlio César Ferraz Amstalden – *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*, Joaquim Fonseca – *Música litúrgica e inculturação*, e Marcio Antonio de Almeida – *Mistagogia da música ritual católico romana: estudo teórico metodológico*. Na primeira, datada de 2001, Amstalden expõe, a partir de sua experiência como organista, a transformação impetrada pelo Concílio e traça um panorama das mudanças ocorridas no Brasil nos anos subsequentes. O autor lamenta, inclusive, a extinção de muitos corais, dada, segundo ele, por uma interpretação equivocada da *Sacrosanctum Concilium*. No entanto, Amstalden não se retém à música litúrgica, mas descreve também a música sacra feita para outros fins. Neste sentido, ele cita movimentos eclesiais que se formaram após o Concílio, como as Comunidades Eclesiais de Base e a Renovação Carismática Católica, que possuem um repertório que lhes é peculiar.

Em *Música Litúrgica e Inculturação* (2008), Fonseca faz uma análise das canções de Pe. Geraldo Leite Bastos, destacando elementos da música da região Nordeste do país presentes em suas composições. Embora não trate do canto coral propriamente dito, esta pesquisa traz uma análise da obra do compositor em questão, fazendo um paralelo com os estilos musicais predominantes na região em que ele atuou, no Estado de Pernambuco.

Já Almeida, em sua dissertação com data de 2009, nos oferece uma proposta de um estudo mistagógico acerca do repertório litúrgico, com base

nos procedimentos de iniciação cristã dos séculos IV e V, partindo do rito (vivência) à reflexão (análise), para posterior retorno ao rito, com um olhar mais consciente e crítico a respeito da música sacra enquanto elemento que exerce uma função ritual. Nesta proposta, o autor leva em consideração a importância do texto litúrgico e sua relação com os elementos musicais, ferramenta de análise que também foi utilizada nesta dissertação.

Ainda, o livro *Cantando a missa e o ofício divino* (2004), de Joaquim Fonseca, traz uma explicação detalhada de cada canto da missa, com seu sentido teológico e simbólico-ritual. Vale lembrar que, ao desempenhar uma função litúrgica, o coro, embora tenha uma característica que lhe é própria, deve se ater às normas gerais da liturgia e da música litúrgica, conforme será abordado mais à frente.

Por fim, a coletânea *Música brasileira na liturgia II* (2009) traz artigos sobre a música ritual católica, e é fruto do 1º Encontro de Compositores de Música Litúrgica, promovido pela CNBB no ano de 2006. Esta obra constitui uma memória dos primeiros anos subsequentes ao Concílio Vaticano II e de como a Igreja Católica começou a empreender as mudanças estabelecidas pelo mesmo, especificamente no campo da música litúrgica. O livro traz, ainda, um artigo do compositor Celso Mojola, que versa sobre os desafios para a composição de música ritual cristã a partir da diversidade da música brasileira, além de uma coletânea de 65 fórmulas rítmicas catalogadas por Frei Francisco van der Poel, com o objetivo de fornecer possibilidades de acompanhamento do canto litúrgico às comunidades.

## 2 A MÚSICA NO CONTEXTO CELEBRATIVO

Antes de discorrer sobre a música litúrgica e a forma como esta se desenvolveu no Brasil depois do Concílio Vaticano II, é pertinente definir alguns conceitos elementares sobre em que se solidifica a fé cristã, bem como a maneira como a Igreja Católica organizou a sequência de celebrações ao longo do ano, com seus períodos e festas.

### 2.1 O ATO DE CELEBRAR NA TRADIÇÃO JUDAICA E CRISTÃ

Em nosso cotidiano, nos mais diferentes ambientes, pode-se constatar uma grande variedade de celebrações, não somente no campo religioso. Apenas a título de exemplo: comemoração de aniversários, celebrações de casamentos, cerimônias de aberturas de grandes eventos, momentos de entrega de medalhas ou troféus a atletas vencedores de uma competição etc. Com estes e outros exemplos que se poderiam elencar, notamos que o ser humano tem a “necessidade de buscar, expressar e aprofundar o sentido da existência, dos acontecimentos...” (BUYST, 2006, p. 13).

Assim, o ato de celebrar pressupõe uma ação coletiva, que está consonante com a ideia de “tornar célebre, solenizar, destacar do cotidiano, colocar em destaque pessoas ou fatos e realçar o significado que têm para um determinado grupo de pessoas” (BUYST, 2006, p. 13).

Independente do tipo de celebração ou comemoração, podem se observar, quase sempre, alguns “determinados ritos, normas mais ou menos fixas e aceitas por todos, e que constituem uma espécie de língua comum por meio da qual há comunicação” (ODORISSIO, 1994, p. 9). Vale ressaltar aqui que, em um grande número destes encontros de pessoas, está presente o ato de comer e beber juntos.

O homem toma suas refeições na companhia de outras pessoas, a quem está ligado, e é nesse contexto que o alimento torna-se verdadeiramente simbólico. A refeição compartilhada cria vínculos entre os comensais. Não há refeição sem troca de palavras, sem a partilha do alimento, sem brindes quando se ergue o copo. E o gesto de partilha, a troca de palavras nutrem o coração e o espírito dos

convivas, do mesmo modo que o pão, o vinho e os outros pratos nutrem os corpos (SCOUARNEC, 2001, p. 81).

Assim, pode se pensar também sobre a função dos ritos, de maneira geral, que por vezes acabam se tornando um fenômeno social passível de análise, como reflete a professora Patrícia Regina Corrêa Dias:

São funções dos ritos manter a cultura integrada e estabelecer ligações com o passado dos indivíduos envolvidos, para que eles possam reviver determinadas experiências já vividas por seus antepassados. Sem a repetição das experiências, muitos significados podem ser esquecidos no decorrer do tempo. Ao se repetirem, mantêm e estabelecem uma coerência dentro da cultura e ao mesmo tempo ajudam-na a funcionar harmonicamente (DIAS, 2009, p. 73).

Outro conceito importante a ser refletido é o de liturgia. Esta palavra vem da língua grega: *laos* = povo, e *ergon* = trabalho, ação. Unindo estes dois termos, encontramos o significado do que vem a ser liturgia: trabalho, ação, obra ou serviço em favor do povo. Maria de Lourdes Zavarez tece uma explicação sobre o uso deste termo na cultura grega:

Antes mesmo de esta palavra ser usada pela Igreja, os gregos a usavam para indicar um trabalho realizado a favor do povo e sempre realizado pelo povo, em forma de mutirão, como temos hoje. Então quando abriam uma estrada, ou construíam uma ponte ou realizavam qualquer trabalho que trouxesse benefício à população, entre os gregos se dizia: realizamos uma Liturgia (ZAVAREZ, 2007a, p. 7).

A partir destas definições e da relação que há entre elas, eis a pergunta: o que vem a ser então uma celebração litúrgica? Na tradição judaica e cristã, tem-se Deus como ser supremo e criador de todas as coisas. Ele é o grande prestador de serviços ao seu povo, que foi criado à sua imagem e semelhança (conforme livro dos Gênesis). Segundo esta crença, a Bíblia traz relatos de inúmeras ações que são atribuídas a Deus, que sempre faz benefícios a suas criaturas, em especial a “libertação da escravidão do Egito” (ODORISSIO, 1994, p. 11). Ou seja, para o judeu, bem como para o cristão, Deus é o grande liturgo, que está sempre agindo em favor de seu povo. Assim:

Evocando o amor libertador do passado, ele seria concretizado no presente, para que tanto o amor como a libertação fossem definitivos no futuro. Este celebração, em que pese sua singeleza e até sua

aparente ineficácia, pois era celebrada no recôndito dos lares e de lares quase sempre banidos da própria pátria, fez com que o povo judeu permanecesse idêntico a si mesmo, embora atravessasse dilatados períodos de história bastante adversa (ODORISSIO, 1994, p. 11).

Em consonância com esta ideia exposta por Odorissio, pode se verificar ainda que “ao celebrar, o povo de Israel fazia memória das ações que Deus realizara em seu favor no passado, as reconhecia no presente e alimentava a certeza de sua fidelidade no futuro” (ZAVAREZ, 2007a, p. 10).

Fixando-se apenas no contexto cristão, toda celebração litúrgica, para os que seguem esta crença, é uma ação ritual de tornar célebre a ação salvífica (liturgia) de Deus Criador, tendo como ponto culminante a Páscoa (passagem) de Cristo, seu Filho, da morte para a vida. Sobre dinâmica do rito enquanto um ato memorial, a liturgista lone Buyst afirma o seguinte:

A memória é realizada com ações rituais que comportam leitura e interpretação das Sagradas Escrituras, num contexto de diálogo íntimo entre os parceiros da aliança (o Senhor Deus e o seu povo), na espera da vinda e intervenção definitiva do Senhor na história (BUYST, 2006, p. 15).

Foi exatamente numa celebração judaica que o próprio Jesus Cristo instituiu o que, para os cristãos, é a “nova aliança, selada com o sangue do Mestre” (ODORISSIO, 1994, p. 12), que substitui o rito judaico, que faz memória da antiga aliança, selada com sangue de animais, na qual se comia o cordeiro pascal. O rito judaico tem como ponto culminante, até hoje, a libertação do povo escravizado no Egito e sua passagem (páscoa) pelo Mar Vermelho, livrando-se do domínio do faraó e partindo para a terra de Canaã.

A liturgia do dia de *Corpus Christi* traz uma explicação que ratifica esta ideia da nova aliança, por meio do texto da sequência *Lauda Sion*, escrita por São Tomás de Aquino, no século XIII, especificamente para esta festa: “*In hac mensa novi Regis, novum Pascha novae legis phase vetus terminat. Vetustatem novitas, umbram fugat veritas, noctem lux eliminat*”. “Na mesa do novo Rei, a páscoa da nova lei põe fim à páscoa antiga. O rito novo rejeita o velho, a realidade dissipa as sombras como o dia dissipa a noite” (FLORCOVSKI, 2012).

A páscoa da nova lei e o rito novo se referem à celebração litúrgica em si, enquanto memorial da páscoa de Cristo, tendo o domingo como o dia da ressurreição. Já a páscoa antiga e o velho rito representam a memória da libertação do povo escravo do Egito e a passagem do Mar Vermelho, sob liderança de Moisés.

## 2.2 A LITURGIA NO PRIMEIRO E SEGUNDO MILÊNIO DA ERA CRISTÃ

Conforme já foi abordado no capítulo anterior, sabe-se que a liturgia cristã se desenvolve a partir do rito judaico, por meio de uma mudança de foco: a essência passou a ser a memória da Páscoa de Cristo, enquanto passagem da morte para a vida, e não mais a travessia de Moisés pelo Mar Vermelho, libertando o povo escravo do Egito.

O dia escolhido para a reunião dos fiéis foi o domingo (primeiro dia da semana), e não mais o sábado, como nas celebrações judaicas. Isto se deve ao fato de que, conforme os relatos bíblicos, o domingo é o dia em que Cristo ressuscitou. O evangelista João, por exemplo, deixa claro o dia da semana, quando relata a ressurreição de Jesus:

No primeiro dia da semana, Maria Madalena foi ao túmulo de Jesus bem de madrugada, quando ainda estava escuro. Ela viu que a pedra havia sido retirada do túmulo. Então saiu correndo e foi encontrar Simão Pedro e o outro discípulo que Jesus amava (BÍBLIA, João, 20:1-2).

Mais adiante, quando fala da reunião dos discípulos, onde o próprio Jesus aparece no meio deles, o evangelista também informa o dia da semana:

Era o primeiro dia da semana. Ao anoitecer desse dia, estando fechadas as portas do lugar onde se achavam os discípulos por medo das autoridades dos judeus, Jesus entrou. Ficou no meio deles e disse: “A paz esteja com vocês” (BÍBLIA, João, 20:19).

No livro dos Atos dos Apóstolos, escrito por Lucas, também há uma referência quanto ao dia em que os fiéis se encontravam para celebrar: “No primeiro dia da semana, estávamos reunidos para a fração do pão” (BÍBLIA, Atos dos apóstolos, 20:7).

Sobre esta liturgia dominical, ainda no século II, o mártir Justino de Roma descreve como era a celebração em sua época:

No dia que se chama do sol, celebra-se uma reunião de todos os que moram nas cidades ou nos campos, e aí se lêem, enquanto o tempo o permite, as Memórias dos apóstolos ou os escritos dos profetas. Quando o leitor termina, o presidente faz uma exortação e convite para imitarmos esses belos exemplos. Em seguida, levantamo-nos todos juntos e elevamos nossas preces. Depois de terminadas, como já dissemos, oferece-se pão, vinho e água, e o presidente, conforme suas forças, faz igualmente subir a Deus suas preces e ações de graças e todo o povo exclama, dizendo: 'Amém'. Vem depois a distribuição e participação feita a cada um dos alimentos consagrados pela ação de graças e seu envio aos ausentes pelos diáconos. (...) Celebramos essa reunião geral no dia do sol, porque foi o primeiro dia em que Deus, transformando as trevas e a matéria, fez o mundo, e também o dia em que Jesus Cristo, nosso Salvador, ressuscitou dos mortos (JUSTINO, 2006 [150?], p. 50-51).

Neste relato, percebe-se que já havia um rito pré-definido, com momentos celebrativos diversos e dispostos numa determinada ordem.

Deste modo, toda a liturgia do primeiro milênio, principalmente até o século VIII, possuía uma acentuada característica pascal, com um “compromisso eclesial-comunitário” (BUYST, 2006, p. 41), na qual o “ator da celebração era a comunidade presidida por seus ministros” (Idem, p. 41). Este encontro de pessoas buscava, ainda, favorecer a participação de todos, e foi adaptado às diferentes realidades de cada comunidade, no Oriente e no Ocidente, mantendo-se os elementos essenciais.

Há testemunhos, inclusive, de que o canto já fazia parte destas celebrações. Paulo, na carta aos Colossenses, escrita provavelmente entre os anos 55 e 57, lhes pede que “inspirados pela graça, cantem a Deus, de todo o coração, salmos hinos e cânticos espirituais” (BÍBLIA, Colossenses, 3,16). João Crisóstomo, no século V, em uma de suas homilias, disse o seguinte: “O salmo que acabamos de cantar fundiu as vozes e fez subir um só canto, plenamente harmonioso” (CRISÓSTOMO apud CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 47).

O canto da assembleia é, também, destacado por Agostinho (354-430), bispo em Hipona, atual cidade de Annaba, na Argélia:

Com exceção dos momentos em que se fazem as leituras, em que se prega, em que o bispo reza em alta voz, em que o diácono inicia a ladainha da prece comum (logo antes de se trazer o pão e o vinho para o altar), existe algum instante em que os fiéis reunidos na igreja não devem cantar? Na verdade, não vejo o que eles poderiam fazer de melhor, de mais útil, de mais santo (AGOSTINHO apud CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 48).

Já o segundo milênio foi marcado por uma liturgia mais clerical, que aos poucos foi se afastando do povo. De acordo com Ione Buyst e José Ariovaldo da Silva, em *O mistério celebrado: memória e compromisso I* e Gregório Lutz, em *História geral da liturgia: das origens até o Concílio Vaticano II*, a reforma litúrgica de Gregório VII (século XI), por exemplo, acabou consolidando o ritual romano-franco-germânico em Roma e, em consequência desta medida, este passou a ser adotado pelo resto do mundo. Tratava-se de um tipo de liturgia híbrida, que mesclava elementos das celebrações que eram realizadas na França e na Alemanha, fundindo-os com os do rito romano e consolidando-se num modelo único para todo o Ocidente. Assim, a supremacia do rito romano acabou impondo um tipo de liturgia distante do povo. O sentido comunitário da celebração foi, aos poucos, perdendo espaço, chegando a um ponto em que nem da comunhão o povo participava mais. O coro, por exemplo, foi colocado sobre a porta da Igreja, sendo este espaço reservado apenas aos músicos.

Até a reforma litúrgica promovida pelo Concílio Vaticano II, o rito da Missa católica tido como oficial era o baseado no Missal Romano de Pio V, datado de 1570 e declarado como obrigatório para toda a Igreja Ocidental, excetuando-se somente aquelas comunidades que possuíam uma liturgia própria, desde que tivessem mais de duzentos anos. A liturgia “tinha entrado numa rigidez generalizada” (LUTZ, 2009, p. 56). O latim era a língua obrigatória nas celebrações, o que acabou gerando uma exclusão da participação do povo nas celebrações. Aquele que presidia a celebração rezava sozinho todas as orações e leituras previstas no rito, enquanto o povo simplesmente assistia a tudo, de forma passiva. Esse contexto acabou favorecendo que a Missa constituísse uma “excelente ocasião para a recitação do rosário ou do terço e para cada um se entregar às duas devoções particulares e aos santos padroeiros” (SILVA, 2006, p. 52). Ou seja, como a grande maioria do povo não

compreendia a língua latina utilizada no rito da Missa, ocupava o seu tempo com orações pessoais.

## 2.3 TEMPOS LITÚRGICOS

A partir da centralidade da fé cristã na pessoa de Jesus Cristo, e antes de tratar da música litúrgica propriamente dita, é importante entender a sequência pedagógica que a Igreja organizou para as celebrações litúrgicas, a qual se pode denominar tempos litúrgicos. Assim, pode-se definir tempo litúrgico como o conjunto das celebrações que transcorrem ao longo do ano, sempre tendo a figura de Cristo como fonte. A partir desta que é a fonte principal, reflete-se sobre as diferentes faces daquele que é considerado o Filho de Deus, seguindo uma ordem lógica, a saber: anúncio e encarnação de Jesus, seu nascimento e infância, seu dia-a-dia, sua paixão, morte e ressurreição etc. Do ponto de vista cristão, em cada celebração “os fiéis inserem-se mais profundamente no mistério de Cristo” (LIRA, 2010, p. 32).

O ponto de partida para a organização do calendário litúrgico foi a Páscoa. No início do cristianismo, os fiéis se reuniam todo domingo para fazer memória da ressurreição de Cristo. “É notável que os evangelistas, ao falar da ressurreição do Senhor, indicavam explicitamente o dia da semana: o primeiro dia da semana” (LUTZ, 2009, p. 11), referindo-se ao domingo. Até meados do século IV, não havia o preceito do domingo como dia de descanso, mas nas celebrações “era esperado que todos se fizessem presentes” (Idem, p. 12).

Depois de fixada a preeminência de um dia anual para a celebração da Páscoa, as datas a ela relacionadas foram, automaticamente, se encaixando: Ascensão do Senhor (40 dias após a Páscoa), Pentecostes (50 dias após a Páscoa). E assim ocorreu também com a definição dos demais tempos litúrgicos. A Quaresma, por exemplo, surgiu como um período de preparação para aqueles que seriam batizados na noite da Vigília Pascal.

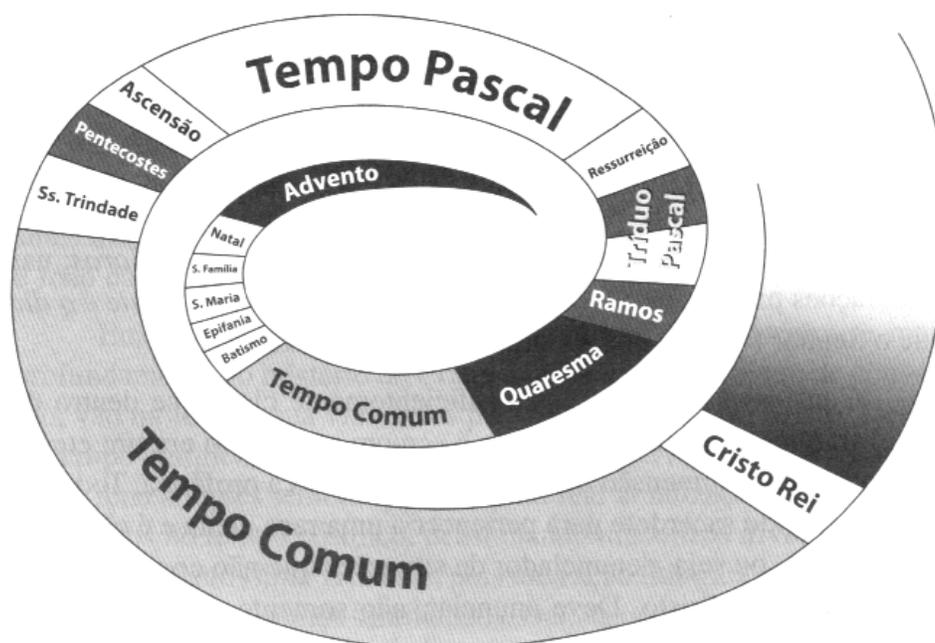
No início, a celebração da morte e da ressurreição de Cristo se dava de forma simultânea, no mesmo dia. A partir dos séculos III e IV, “a temática da festa foi subdividida. Na sexta-feira precedente celebrava-se a paixão do

Senhor, de modo que para o domingo ficou apenas a celebração da ressurreição” (LUTZ, 2009, p. 14).

O ritmo do ano litúrgico compreende dois ciclos – ciclo do Natal e ciclo da Páscoa – entremeados pelo chamado Tempo Comum, e seu início se dá de forma distinta do calendário civil.

A espiral mostrada na figura 1 dá uma ideia mais exata do itinerário litúrgico que é percorrido a cada ano durante as celebrações na Igreja Católica, do centro para fora:

Figura 1 – O ano litúrgico



Fonte: LIRA, 2010, p. 34

a) Ciclo do Natal: é o início do ano litúrgico, e seu período compreende o chamado Tempo do Advento e o Tempo do Natal propriamente dito, com a celebração do Natal e as efemérides a ele relacionadas: a festa da Sagrada Família, a solenidade da Santa Mãe de Deus, a solenidade da Epifania do Senhor e a festa do Batismo do Senhor.

O Tempo do Advento se divide em duas partes: do primeiro domingo do Advento (que acontece no dia 30 de novembro ou no domingo próximo seguinte) até o dia 16 de dezembro (inclusive), a liturgia faz alusão à

expectativa da segunda vinda de Cristo, no final dos tempos, em consonância com o capítulo 13 do evangelho de Marcos. O período que vai do dia 17 de dezembro ao dia 24 de dezembro caracteriza-se pela preparação para a festa do Natal, onde se celebra a primeira vinda de Jesus. Além destas duas vindas, há ainda uma terceira, chamada como vinda diária que, segundo a fé cristã, se dá “na pessoa do próximo, no sacerdote, nos sacramentos, sobretudo na Eucaristia, e em sua Palavra proclamada” (LIRA, 2010, p. 35).

“O Natal é o ponto alto do ciclo natalino” (ODORÍSSIO, 1994, p. 22), e nele se celebra o mistério do nascimento daquele que é tido pelos cristãos como o Salvador. A Epifania aponta que a salvação chegou para todos os povos e, na religiosidade popular, é o dia em que se comemora a visita dos Magos ao menino recém nascido, na gruta de Belém.

b) Ciclo da Páscoa: é composto pelo Tempo da Quaresma, pela Semana Santa e pelo Tempo Pascal. A Quaresma inicia-se na Quarta-feira de Cinzas e vai até a Missa da Ceia do Senhor (exclusive), e “é o tempo para preparar a celebração da Páscoa” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2007, p. 11). O espírito do Tempo da Quaresma é “marcadamente penitencial” (ODORÍSSIO, 1994, p. 23), recordando os quarenta anos de caminhada do povo de Israel pelo deserto, rumo à terra prometida e “o prolongado período de recolhimento feito por Jesus” (Idem, p. 23), isolando-se por quarenta dias no deserto, conforme relato bíblico que consta no segundo capítulo do evangelho de Mateus. Vale ressaltar que o 6º Domingo da Quaresma é também o chamado Domingo de Ramos e da Paixão, onde se celebra a “vitória e realeza de Cristo” (LIRA, 2010, p. 42) por meio de sua entrada solene em Jerusalém e também o mistério da sua morte na cruz. Este domingo marca, ainda, o início da chamada Semana Santa, na qual se encontra o Tríduo Pascal, “ápice do ano litúrgico” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2007, p. 11), pois nele se celebra o principal mistério que fundamenta o cristianismo: a morte e ressurreição de Jesus Cristo.

No Tríduo Pascal, que vai da Missa vespertina da Ceia do Senhor até o domingo da ressurreição, celebram-se as últimas ações da vida histórica de Cristo: sua última ceia com os apóstolos, o gesto do lava-pés, sua prisão e flagelação, morte, sepultura e ressurreição. A celebração da ressurreição

ocorre já na Vigília Pascal, após o pôr do sol do sábado da Semana Santa. Com a Vigília Pascal, tem-se início o Tempo Pascal, que “vai se prolongar por cinquenta dias como se fosse um único dia de Páscoa, encerrando-se com a Solenidade de Pentecostes” (LIRA, 2010, p. 53).

c) Tempo Comum: começa na segunda-feira após a festa do Batismo do Senhor e vai até a terça-feira que antecede a Quarta-feira de Cinzas, quando é interrompido para a celebração do Ciclo da Páscoa. É retomado na segunda-feira após a Solenidade de Pentecostes e termina antes das primeiras vésperas do primeiro domingo do Advento. No domingo subsequente a Pentecostes, que é o primeiro domingo da retomada do Tempo Comum, ocorre a festa da Santíssima Trindade. No decorrer do Tempo Comum (33 ou 34 domingos, conforme o ano), estão previstas outras solenidades e festas, a saber: *Corpus Christi* (quinta-feira após a festa da Santíssima Trindade), Natividade de João Batista (24 de junho), São Pedro e São Paulo (29 de junho ou domingo subsequente), Assunção de Nossa Senhora (15 de agosto ou domingo subsequente), Exaltação da Santa Cruz (14 de setembro), Nossa Senhora Aparecida (12 de outubro), Todos os Santos (01 de novembro ou domingo subsequente, a menos que este seja o dia 02 de novembro), Finados (02 de novembro) e Dedicção da Basílica do Latrão (09 de novembro). O ano litúrgico encerra-se no último domingo do Tempo Comum, quando se celebra a solenidade de Cristo Rei.

A tônica dos 33 (ou 34) domingos é dada pela leitura contínua do Evangelho. Cada texto do Evangelho proclamado nos coloca no seguimento de Jesus Cristo, desde o chamamento dos discípulos até os ensinamentos a respeito dos fins dos tempos. Neste tempo, temos também as festas do Senhor e a comemoração das testemunhas do mistério pascal (Maria, Apóstolos e Evangelistas, demais Santos e Santas) (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2007, p. 13).

Vale destacar, ainda, que a sequência dos anos litúrgicos se repete somente a cada três anos. Isto porque, apesar de se ter, anualmente, as mesmas celebrações, prioriza-se, a cada ano, um evangelista distinto, a saber: Ano A (evangelista Mateus), Ano B (evangelista Marcos) e Ano C (evangelista Lucas). A escolha destes três se deve ao fato deles apresentarem uma estrutura semelhante, sendo, por esse motivo, chamados de evangelhos sinóticos. O evangelho de João, que apresenta um esquema diferente dos sinóticos, preenche determinadas lacunas deixadas pelos três primeiros. Por

exemplo, apenas o evangelho de João traz a narrativa do lava-pés, proclamada na Missa da Quinta-feira Santa.

## 2.4 A MÚSICA LITÚRGICA

A música litúrgica é aquela que está a serviço da liturgia, ora constituindo o rito por si só, ora acompanhando uma ação ritual, sempre numa dimensão coletiva, de um povo que presta culto a Deus por meio de Jesus Cristo, fazendo memória de sua paixão, morte e ressurreição. Desta maneira, o que torna a música apta para a liturgia “não é um determinado estilo musical nem mesmo o simples fato de despertar sentimentos religiosos” (BUYST, 2006, p.145).

O compositor Fúrio Franceschini, que atuou como mestre de capela da Catedral da Sé, em São Paulo, afirma o seguinte:

Por certo há que se distinguir as músicas utilizadas com fins religiosos (tanto na catequese como em processos para reavivar a fé) daquelas tidas como manifestação artística-cultural-religiosa, bem como, ainda, daquela música sacra propriamente dita, aquela que eleva nossos sentimentos e pensamentos a Deus, sendo uma forma de oração, complemento ou motivação à prece, além de ser, também, meio para transmitir a palavra do Evangelho (FRANCESCHINI apud ALMSTALDEN, 2001, p. 72).

É oportuno, então, segmentar e definir o que é música litúrgica dentro do campo de composições sacras, já que “nem toda música sacra é adequada para ser utilizada no âmbito da liturgia” (RONCHI, 2011, p. 111, tradução minha). Há músicas com uma temática espiritual, catequética e até de inspiração bíblica, mas cujo uso não é aconselhável no rito da Missa. Música litúrgica é música ritual, “é um tipo de música que acompanha as ações sagradas e é considerada parte integrante delas, tendo a mesma eficácia e o mesmo objetivo” (FONSECA, 2007, p. 196). Assim, “a música sacra será tanto mais santa quanto mais intimamente estiver ligada à ação litúrgica, quer exprimindo mais suavemente a oração, quer favorecendo a unanimidade, quer, enfim, dando maior solenidade aos ritos sagrados” (VATICANO, 1966, p.48, no. 112), tendo como finalidade “levar as pessoas ao ‘mergulho’ na proposta do rito” (FONSECA, 2006, p. 61), levando em consideração o seu sentido.

A música ritual vem de encontro com o sentido de cada tempo litúrgico, solenidade, festa ou momento celebrativo. É o que o estudo nº 79 da CNBB – *A música litúrgica no Brasil* – chama de “reserva simbólica” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 123). Ou seja, esta marca própria de cada época não aconteceria se o repertório fosse utilizado aleatoriamente, sem qualquer conexão com o contexto da celebração. Esta conexão é que será pontuada a seguir, com uma breve explicação do sentido de cada canto da celebração da Missa.

a) Canto de abertura: tem por objetivo criar o ambiente para a celebração, congregando as pessoas que estão reunidas para celebrar e mergulhando-as no mistério que será celebrado. Por isso, este canto deve estar “em consonância com o tempo do ano litúrgico” (FONSECA, 2004, p. 15), sendo uma preliminar da ação litúrgica, além de acompanhar a procissão de entrada do presidente da celebração e seus ministros. Aqui, vale ressaltar a íntima ligação entre este momento, que funciona como um preâmbulo da celebração, e o tempo litúrgico.

b) Canto penitencial: o rito da Missa prevê algumas fórmulas para este momento, sendo a mais conhecida a invocação *Kyrie eleison*, que foi traduzida para o português como “Senhor, tende piedade de nós”. É um dos cantos que compõe o chamado Ordinário da Missa, ou Partes Fixas da Missa. Constitui uma “aclamação suplicante a Cristo-Senhor” (FONSECA, 2004, p. 18), pela qual o povo suplica e reconhece a bondade do Senhor. É composto por três invocações, conforme veremos abaixo, e cada invocação, geralmente, é executada por um solista e repetida por todo o povo.

*Kyrie eleison.*

*Christe eleison.*

*Kyrie eleison.*

Senhor, tende piedade de nós.

Cristo, tende piedade de nós.

Senhor, tende piedade de nós.

c) Glória: trata-se de outro canto que possui um texto fixo. É um hino muito antigo, e sua origem remonta ao Oriente. Seu conteúdo inicia com o louvor dos anjos na noite do Natal de Jesus. Trata-se, portanto, de “uma homenagem a Jesus Cristo” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 132). É executado sempre aos domingos, com exceção dos tempos litúrgicos do Advento e Quaresma. Seguem abaixo a versão original do texto do Glória, em latim, e sua versão em português:

*Gloria in excelsis Deo  
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.  
Laudamus te,  
benedicimus te,  
adoramus te,  
glorificamus te,  
gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,  
Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite Jesu Christe,  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,  
qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis.  
Quoniam tu solus sanctus,  
tu solus Dominus,  
tu solus altissimus, Jesu Christe,  
cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.  
Amen.*

Glória a Deus nas alturas  
e paz na terra aos homens por Ele amados.  
Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso:  
nós vos louvamos,

nós vos bendizemos,  
 nós vos adoramos,  
 nós vos glorificamos,  
 nós vos damos graças por vossa imensa glória,  
 Rei Celeste, Deus Pai Onipotente.  
 Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito,  
 Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai:  
 Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós;  
 Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica;  
 Vós que estais à direita do Pai,  
 tende piedade de nós.  
 Só Vós sois o Santo;  
 só Vós, o Senhor;  
 só Vós, o Altíssimo, Jesus Cristo;  
 com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai.  
 Amém.

Para a Igreja Católica no Brasil, a CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil elaborou uma paráfrase desse texto do Glória, em forma de versos, que pode ser usado como alternativa, ao invés da forma anterior:

Glória a Deus nos altos céus!  
 Paz na terra a seus amados!  
 A vós louvam, rei celeste,  
 os que foram libertados.

Deus e Pai, nós vos louvamos,  
 adoramos, bendizemos;  
 damos glória ao vosso nome,  
 vossos dons agradecemos.

Senhor nosso, Jesus Cristo,  
 Unigênito do Pai,

vós, de Deus Cordeiro Santo,  
nossas culpas perdoai.

Vós que estais junto do Pai,  
como nosso intercessor,  
acolhei nossos pedidos,  
atendei nosso clamor.

Vós somente sois o Santo,  
o Altíssimo, o Senhor,  
com o Espírito Divino,  
de Deus Pai no esplendor.

Amém.

d) Salmo Responsorial: é feito após a primeira leitura da Missa, e seu sentido está sempre ligado ao conteúdo desta. Sua estrutura é composta de um refrão, cantado por toda a assembleia, e de estrofes que são entoadas por um solista, geralmente em estilo recitativo. “Tem valor de leitura bíblica. Porém, essa leitura possui um caráter diverso das demais proclamadas na liturgia, uma vez que sua estrutura literária é essencialmente lírica e poética” (FONSECA, 2004, p. 26).

e) Aclamação ao Evangelho: com exceção do tempo litúrgico da Quaresma, é composto sempre da aclamação “aleluia”, que tem sua origem na liturgia judaica. Este canto, que precede a proclamação do Evangelho, é uma saudação a Jesus Cristo, haja vista que os livros dos Evangelhos, na Bíblia, tratam especificamente de narrativas cristológicas.

f) Creio: tem por objetivo “recordar e professar os grandes mistérios da fé” (VATICANO, 2002, p. 17, no. 67) e “deve ser cantado ou recitado pelo sacerdote com o povo aos domingos e solenidades” (Idem, p. 17, no. 67), logo após a homilia, que é a pregação feita pelo presidente da celebração depois da proclamação do evangelho. Atualmente se utilizam duas versões do *Credo*: o símbolo niceno-constantinopolitano, elaborado no século IV; e o símbolo

apostólico (mais breve), atribuído, pela tradição, aos doze apóstolos. A seguir estão, respectivamente, estas duas opções do Creio, em latim e em português.

*Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,  
factorem caeli et terrae,  
visibilium omnium et invisibilium.  
Et in unum Dominum Jesum Christum,  
Filium Dei Unigenitum,  
et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo, Lumen de Lumine,  
Deum verum de Deo vero,  
genitum, non factum, consubstantialem Patri:  
Per quem omnia facta sunt.*

*Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto Ex Maria Virgine, et homo factus est.*

*Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato;  
passus, et sepultus est,  
et resurrexit tertia die,  
secundum Scripturas,  
et ascendit in caelum,  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
judicare vivos et mortuos,  
cujus regni non erit finis.*

*Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem:  
qui ex Patre Filioque procedit.*

*Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:  
Qui locutus est per prophetas.*

*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.*

*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.*

*Et expecto resurrectionem mortuorum,  
et vitam venturi saeculi. Amen.*

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso,  
criador do céu e da terra,  
de todas as coisas visíveis e invisíveis.

Creio em um só Senhor, Jesus Cristo,  
Filho Unigênito de Deus,  
nascido do Pai antes de todos os séculos.  
Deus de Deus, Luz da Luz,  
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro;  
gerado, não criado, consubstancial ao Pai.  
Por Ele todas as coisas foram feitas.  
E por nós, homens, e para nossa salvação desceu dos céus.  
E encarnou pelo Espírito Santo, no seio da Virgem Maria, e se fez homem.  
Também por nós homens foi crucificado sob Pôncio Pilatos;  
padeceu e foi sepultado.  
Ressuscitou ao terceiro dia,  
conforme as Escrituras;  
e subiu aos céus,  
onde está sentado à direita do Pai.  
De novo há de vir em sua glória,  
para julgar os vivos e os mortos;  
e o seu reino não terá fim.  
Creio no Espírito Santo, Senhor que dá a vida,  
que procede do Pai e do Filho;  
e com o Pai e o Filho é adorado e glorificado:  
Ele que falou pelos Profetas.  
Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica.  
Professo um só batismo para remissão dos pecados.  
E espero a ressurreição dos mortos,  
e a vida do mundo que há de vir. Amém.

*Credo in Deum Patrem omnipotentem,  
creatorem caeli et terrae,  
et in Jesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum,  
qui conceptus est de Spiritu Sancto,  
natus ex Maria Virgine,  
passus sub Pontio Pilato,*

*crucifixus, mortuus, et sepultus,  
descendit ad inferos,  
tertia die resurrexit a mortuis,  
ascendit ad caelos,  
sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis,  
inde venturus est iudicare vivos et mortuos.*

*Credo in Spiritum Sanctum,  
sanctam Ecclesiam catholicam,  
sanctorum communionem,  
remissionem peccatorum,  
carnis resurrectionem,  
vitam aeternam.*

*Amen.*

Creio em Deus Pai, Todo-Poderoso,  
criador do céu e da terra;  
e em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor,  
que foi concebido pelo poder do Espírito Santo,  
nasceu da virgem Maria;  
padeceu sob Pôncio Pilatos,  
foi crucificado, morto e sepultado;  
desceu à mansão dos mortos;  
ressuscitou ao terceiro dia;  
subiu aos céus;  
está sentado à direita de Deus Pai Todo-Poderoso,  
de onde há de vir a julgar os vivos e os mortos.

Creio no Espírito Santo,  
na Santa Igreja católica,  
na comunhão dos santos,  
na remissão dos pecados,  
na ressurreição da carne,  
na vida eterna.

Amém.

g) Canto das Oferendas: acompanha a preparação do altar e a procissão com as ofertas (pão e vinho), que são colocadas sobre ele. Trata-se de um canto suplementar na celebração, para o qual não há um texto que seja obrigatório, adaptando-se, geralmente, ao contexto do tempo litúrgico.

h) Santo: é executado no final do prefácio, que é a oração feita pelo presidente da celebração e que inicia a oração eucarística, onde serão consagradas as espécies de pão e de vinho. Possui um texto próprio, e evoca o “canto dos Serafins, que Isaías ouviu no templo, dirigindo-se um ao outro ‘Santo! Santo’ (Is 6,3)” (GELINEAU, 2013, p. 76). Seu conteúdo pede ao povo “atitudes diferentes e complementares: adoração – admiração – exclamação – bênção – exclamação final” (Idem, p. 77). A seguir estão o texto em latim e a sua versão para a Igreja no Brasil:

*Sanctus, Sanctus, Sanctus,*

*Dominus Deus Sabaoth.*

*Pleni sunt caeli et terra gloria tua.*

*Hosanna in excelsis.*

*Benedictus, qui venit in nomine Domini.*

*Hosanna in excelsis.*

Santo, Santo, Santo,

Senhor Deus do Universo.

O céu e a terra proclamam a vossa glória.

Hosana nas alturas.

Bendito o que vem em nome do Senhor.

Hosana nas alturas.

i) Cordeiro de Deus: acompanha o gesto que o presidente da Missa faz de partir o pão, antes da sua distribuição à comunidade, e sua origem é atribuída ao Papa Sérgio I, no século VII. “A invocação é tirada da frase com a qual João Batista designou o Messias” (GELINEAU, 2013, p. 72) – Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo. A fração do pão, no judaísmo, “é um gesto

primordial” (ZAVAREZ, 2007b, p. 136). A seguir estão os textos para este momento, em latim e em vernáculo:

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.*

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.

j) Canto de Comunhão: acompanha o momento da distribuição do pão e, em alguns casos, do pão juntamente com o vinho. Este canto “visa, muito especialmente, a fomentar o sentido de unidade” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 136) de todo o povo reunido. Seu texto não é fixo, e geralmente está adequado ao tempo litúrgico e ao conteúdo do Evangelho que foi proclamado naquele dia.

### 3 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

#### 3.1 O CONCÍLIO VATICANO II: ANTECEDENTES E CONSEQUENTES

Ainda em 1903, o Papa Pio X, preocupado com a participação dos fiéis nos rituais católicos, em seu *Motu Proprio* intitulado *Tra le sollecitudini*, estabeleceu normas sobre o uso da música na liturgia. Neste documento, além da reafirmação do canto gregoriano como o canto litúrgico por excelência, o Papa reafirmou o uso da música polifônica clássica, especialmente a de Palestrina. Mas o que mais chama a atenção é a possibilidade do uso do que Pio X definiu como música sacra moderna, com a condição de que fosse dotada de uma devida dignidade para o culto. Uma análise deste documento feita por Nommick, direcionada aos compositores, chega à seguinte conclusão:

... o compositor deve estudar a organização e o sentido sagrado do texto para deduzir destes a forma musical que vai dar a ele. Por conseguinte, não devem ser adaptadas formas clássico-românticas a um texto se este não se presta a isso (NOMMICK, 2004, p. 133, tradução minha).

A disposição de Pio X em aproximar a liturgia do povo, substituindo a música de estilo grandioso e operístico do século XIX, desencadeou adeptos em todo o mundo e suscitou o surgimento de movimentos litúrgicos em vários países, inclusive no Brasil. Vale destacar aqui que tais movimentos não ficaram imunes a críticas e, ainda, foram a causa de discussões veementes, principalmente por parte de uma minoria mais conservadora que era contra estas iniciativas. Porém, podemos considerar que esta iniciativa do Papa Pio X, foi “o início de um caminho de renovação na liturgia, que se prolonga até o Concílio Vaticano II” (LANGARITA, 2004, p. 424, tradução minha).

Ao comemorar os 25 anos do *Motu Proprio* de Pio X, seu sucessor, Pio XI, publicou uma constituição apostólica denominada *Divini Cultus Sanctitatem*, na qual o sumo pontífice corroborou com as ideias defendidas pelo Papa anterior. Pio XI se dirigiu aos fiéis, por exemplo, afirmando que não se pode assistir à liturgia “como estranhos ou espectadores mudos, mas que, penetrados pela beleza das realidades litúrgicas, devem participar [...] unindo

alternadamente suas vozes, conforme as normas estabelecidas, à voz do sacerdote e à da *Schola*<sup>1</sup> (VATICANO, 1928, no. 9, tradução minha).

Uma voz importante neste cenário foi a do Papa Pio XII, alguns anos mais tarde. Em sua encíclica *Mediator Dei*, publicada em 1947, o pontífice reconheceu como positivos os trabalhos realizados pelos movimentos litúrgicos surgidos no início do século XX, como se pode averiguar:

Do mesmo modo se devem julgar os esforços de alguns para revigorar certos antigos ritos e cerimônias. A liturgia da época antiga é, sem dúvida, digna de veneração, mas o uso antigo não é, por motivo somente de sua antiguidade, o melhor, seja em si mesmo, seja em relação aos tempos posteriores e às novas condições verificadas (VATICANO, 1947, no. 54).

Outrossim, mais adiante, a referida encíclica afirma o seguinte:

Nós vos exortamos insistentemente, veneráveis irmãos, a que, desfeitos os erros e a falsidade, e proibido tudo o que está fora da verdade e da ordem, promovais as iniciativas que dão ao povo um mais profundo conhecimento da sagrada liturgia, de modo que ele possa mais adequada e mais facilmente participar dos ritos divinos, com disposição verdadeiramente cristã (VATICANO, 1947, no. 171).

Neste sentido, a encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, publicada no dia 25 de dezembro de 1955, também de Pio XII, foi uma significativa contribuição. Além de ser a primeira encíclica papal que tratava exclusivamente sobre a música, ela passou a considerar, pela primeira vez, o canto religioso popular em língua vernácula, incluindo a música sacra inspirada na canção popular, regional ou folclórica. Aqui, entende-se a música enquanto uma estrutura global de melodia, harmonia e ritmo. Para que o povo não assistisse às missas como meros espectadores, o documento em questão deu uma certa abertura, permitindo o uso de cantos “mais adaptados à índole e aos sentimentos de cada povo em particular” (VATICANO, 1955, no. 30), sem esquecer, no entanto, que o principal gênero de música sacra, para a Igreja Católica, continuava sendo o canto gregoriano.

Enfim, com um cenário clamando por mudanças e tendendo para tal, o Papa João XXIII, no Natal do ano de 1961, convocou um novo concílio na

---

<sup>1</sup> Conforme a tradição da Igreja Católica, chama-se *Schola Cantorum* o coro que tem por finalidade acompanhar as funções litúrgicas.

história da Igreja Católica, por meio da bula papal *Humanae Salutis*. O Concílio Vaticano II teve início no dia 11 de outubro de 1962 e, pouco mais de um ano após o seu início, surgiu a constituição *Sacrosanctum Concilium*<sup>2</sup>, documento que promoveu a reforma do rito da Missa, instituiu uma nova disposição do espaço celebrativo (o presidente da celebração passou a celebrar de frente para o povo) e possibilitou, finalmente, o uso do vernáculo nas celebrações litúrgicas, não sendo mais obrigatória a língua latina. O objetivo desta decisão foi favorecer o entendimento dos ritos por parte dos fiéis e a sua participação de forma mais consciente, de certa forma, retornando à dinâmica das celebrações do primeiro milênio da era cristã:

Deseja ardentemente a Mãe Igreja que todos os fiéis cheguem àquela plena, cônica e ativa participação das celebrações litúrgicas, que a própria natureza da Liturgia exige e à qual, por força do batismo, o povo cristão, 'geração escolhida, sacerdócio real, gente santa, povo de conquista' (1Ped 2,9; cf. 2,4-5), tem direito e obrigação (VATICANO, 1966, p. 11, no. 14).

Ainda, nota-se a mesma preocupação, por parte da Igreja, com a participação do povo:

Com esta reforma, porém, o texto e as cerimônias devem ordenar-se de tal modo, que de fato expressem mais claramente as coisas santas que eles significam e o povo cristão possa compreendê-las facilmente, na medida do possível, e também participar plena e ativamente da celebração comunitária (VATICANO, 1966, p. 15, no. 21).

Por conseguinte, esta mudança acabou por descortinar um novo contexto à música litúrgica, visto que a música, segundo o documento em questão, é "um tesouro de inestimável valor. Ocupa, entre as demais expressões da arte, um lugar proeminente, principalmente porque o canto sacro, baseado em palavras, faz parte necessária ou integrante da liturgia solene" (VATICANO, 1966, p.48, no. 112).

Nota-se, ao longo da história, um vasto repertório litúrgico em língua latina, chegando até os dias atuais, no qual o latim continua sendo a língua oficial da Igreja Católica, embora não seja mais obrigatória a sua utilização na liturgia. Assim, com a oficialização desta nova estrutura, em 4 de dezembro

---

<sup>2</sup> Foi aprovada com 2.147 votos a favor e quatro contra, no dia 04 de dezembro de 1963.

de 1963, abriu-se um novo horizonte a ser explorado pelos compositores: a criação de obras litúrgicas em língua vernácula e uma possibilidade muito mais ampla no que se refere ao estilo musical propriamente dito, não se restringindo apenas ao canto gregoriano e à polifonia sacra renascentista.

María José Egido Langarita, cantora e musicóloga espanhola, faz uma interpretação das novas orientações para a música litúrgica:

A Igreja não rejeita das ações litúrgicas nenhum gênero de música sagrada – canto gregoriano, polifonia sacra antiga e moderna, música sacra para órgão e outros instrumentos admitidos e o canto sacro popular, litúrgico e religioso – desde que corresponda ao espírito da mesma ação litúrgica e à natureza de cada uma de suas partes e não impeça a devida participação ativa do povo (LANGARITA, 2004, p. 431, tradução minha).

O coro, com isso, passou por uma readequação, passando a buscar um entrosamento com a assembleia: esta, por sua vez, deixou de ter um papel passivo na celebração, conforme salienta o Pe. Ney Brasil Pereira, compositor e regente do coro da Catedral Metropolitana de Florianópolis:

...não é fácil conciliar os dois papéis: o do Coral e o da assembleia. O ideal seria, mas repito que não é fácil, o entrosamento entre Coral e assembleia, dando a cada um a sua parte. Para isso, os compositores deveriam escrever levando em conta a participação da assembleia... (PEREIRA, 2013, entrevista).<sup>3</sup>

Distintas e, por vezes, equivocadas interpretações das novas orientações litúrgicas levaram as comunidades a se enveredarem por caminhos diversos, inclusive no que se refere à função do coral na liturgia. Esta diversidade de opiniões será abordada no capítulo 3.3, que trata sobre as divergências na prática da música litúrgica pós conciliar no Brasil.

### 3.2 A MÚSICA LITÚRGICA PÓS CONCILIAR NO BRASIL

No Brasil, com a reforma do rito da Missa entrando em cena, por meio das determinações do Concílio Vaticano II, houve a preocupação de se criar um repertório litúrgico em língua vernácula. Com isto, a CNBB – Conferência

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida por e-mail, no dia 25 de setembro de 2013. A íntegra desta entrevista encontra-se no anexo A.

Nacional dos Bispos do Brasil, através de uma comissão específica, iniciou o processo de renovação musical proposto pelo Concílio. Para tanto, contou com a colaboração de 20 músicos (compositores e letristas), em sua maioria padres que abraçaram esta nova causa. A título de ilustração, segundo Weber (2009), destacam-se os nomes de Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho (1917-2001), Pe. José Alves de Souza (s.d)<sup>4</sup>, Pe. José Weber (1932), Pe. Josmar Braga (s.d.), Pe. José Geraldo de Souza (1913-2007) e Dom Carlos Alberto Navarro (1931-2003). Em seguida, juntaram-se a eles Frei Joel Postma (1929), Pe. Ney Brasil Pereira (1930), Pe. Jocy Rodrigues (1917-2007), Pe. Luis Marques Barbosa (s.d.) e Pe. Joaquim Ximenes Coutinho (1925). Houve também a participação de compositores que trabalharam por uma música litúrgica mais elaborada, devido à sua formação mais completa como compositores, como Pe. José Penalva (1924-2002), Pe. Jaime Diniz (1924-1989) e Osvaldo Lacerda (1927-2011), em contraposição ao modelo mais simplificado defendido pela maioria.

Mas o que se nota é que prevaleceu, desde o início, a preocupação pelo uso da língua portuguesa e pela adaptação de uma linguagem musical que se inspirasse nas tradições e influências musicais presentes no Brasil, observadas as constantes rítmicas e melódicas presentes em nossa realidade. Não se tratava de desconsiderar o que foi feito até então, nem tão pouco excluir a herança musical européia, mas de buscar alternativas que favorecessem uma participação mais ativa e consciente por parte da assembleia, como propõe o Concílio. O direcionamento para este lado foi uma das possibilidades asseguradas pela *Sacrosanctum Concilium*:

A competente autoridade territorial eclesiástica, de que trata o art. 22 § 2, considere acurada e prudentemente o que, nesse particular, das tradições e da índole de cada povo, se pode oportunamente admitir no culto divino (VATICANO, 1966, p. 22, no. 40.1).

---

<sup>4</sup> De alguns compositores e algumas obras mencionadas não foi possível precisar as datas, visto que alguns destes dados não se encontram disponíveis em materiais impressos ou mídias eletrônicas; e nos casos em que o compositor já faleceu, não se sabe onde reside, atualmente, a família.

Em consonância com esta ideia, verifica-se, ainda, que

Quando se encontram, em algumas regiões, principalmente nas Missões, povos que têm uma tradição musical própria, a qual desempenha importante função em sua vida religiosa e social, deve-se tomar em devida conta esta estimacão da música, e dar-lhe um lugar conveniente, tanto para lhes formar o senso religioso, quanto para adaptar o culto à sua mentalidade (VATICANO, 1966, p. 51, no. 119).

Apesar disso, diante da amplitude do trabalho a ser feito no Brasil, não faltaram versões e adaptações de cantos litúrgicos oriundos da Europa. Uma das primeiras publicações de canções litúrgicas feitas no Brasil depois do Concílio Vaticano II, as *Fichas de canto pastoral*, organizadas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, traziam em seu conteúdo algumas destas adaptações. Estas peças, como é o caso de *Vitória* (figura 2) e *Marcha da Igreja* (figura 3), são cantadas por algumas comunidades até os dias atuais. A primeira canção trata-se de uma composicão para a celebração da Paixão do Senhor (sexta-feira da Semana Santa) ou para a festa da Exaltação da Santa Cruz, no dia 14 de setembro. A segunda peça é um canto de abertura que explicita a unidade da Igreja. Ambas as composições foram traduzidas da língua francesa, a partir de obras de David Julien (1914-2013). Nota-se, observando a referência na própria partitura de *Vitória*, que a peça foi elaborada com base em uma melodia eslava.

Figura 2 – Refrão de *Vitória*

VITÓRIA H 1

★

*Texto e harmonização de David Julien  
sobre uma melodia eslava* *Adaptação: P<sup>o</sup> C. Alberto*

**CANTO.**

Vi - tó - ria! Tu rei - na - rás! Ó Cruz! Tu nos sal - va - rás!

**CÔRO.**

Vi - tó - ria! Tu rei - na - rás! Ó Cruz! Tu nos sal - va - rás!

The image shows a musical score for the chorus of 'Vitória'. It features two parts: 'CANTO.' (Solo) and 'CÔRO.' (Chorus). The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are: 'Vi - tó - ria! Tu rei - na - rás! Ó Cruz! Tu nos sal - va - rás!'. The score includes a piano introduction and accompaniment for the chorus.

Fonte: COMISSÃO ARQ. DE MÚSICA SACRA DO RJ, 196-

Figura 3 – 1ª estrofe e refrão de *Marcha da Igreja*

MARCHA DA IGREJA K 1

*Adapt. de texto e música de David Julien*

*Coral ou solista.* *Todos.*

1. a) Re - u - nidos em tórno dos nossos pas - tores, Nós i - re - mos a Ti.  
b) Professando todos uma só fé, Nós i - re - mos a Ti.

*Coral ou solista.* *Todos.*

Armados com a fôrça que vem do Se - nhor, Nós i - re - mos a Ti.  
Sob o impulso do Espíri - - - to Santo, Nós i - re - mos a Ti.

*Coral ou solista.* *Todos.*

I - gre - ja San - ta, tem - plo do Se - nhor, Gló - ria a

Ti, I - gre - ja San - ta, Ó Ci - da - de dos cris - tãos, Que teus

fi - lhos ho - je e sem - pre Vi - vam to - dos como ir - mãos.

The image shows a musical score for the first stanza and chorus of 'Marcha da Igreja'. It features two parts: 'Coral ou solista.' and 'Todos.'. The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are: '1. a) Re - u - nidos em tórno dos nossos pas - tores, Nós i - re - mos a Ti. b) Professando todos uma só fé, Nós i - re - mos a Ti. Armados com a fôrça que vem do Se - nhor, Nós i - re - mos a Ti. Sob o impulso do Espíri - - - to Santo, Nós i - re - mos a Ti. I - gre - ja San - ta, tem - plo do Se - nhor, Gló - ria a Ti, I - gre - ja San - ta, Ó Ci - da - de dos cris - tãos, Que teus fi - lhos ho - je e sem - pre Vi - vam to - dos como ir - mãos.' The score includes a piano introduction and accompaniment for the chorus.

Fonte: COMISSÃO ARQ. DE MÚSICA SACRA DO RJ, 196-

### 3.2.1 A prática do canto coral no Brasil a partir do Concílio Vaticano II

Sobre o repertório coral, há uma referência no artigo 116 da *Sacrosanctum Concilium*, que abre a possibilidade do uso, na Missa, de outros estilos de música sacra que não seja apenas o canto-chão, “desde que se harmonizem com o espírito da ação litúrgica” (VATICANO, 1966, p. 50, no. 116), “especialmente a polifonia” (Idem, p. 50), no. 116).

Documentos posteriores ao Concílio vieram estabelecer com maior critério a função que o coral deveria exercer na liturgia. O canto polifônico, com as novas diretrizes, ganhou uma dinâmica que diferia do que vinha sendo feito até então. A instrução *Musiam Sacram*, de 1967, esclareceu alguns parâmetros referentes ao repertório sacro, no sentido de que este podia ser cantado “não só pelos grandes coros, mas também estar ao alcance dos modestos”:

Digno de particular menção, por causa da função litúrgica que desempenha, é o coro – ou “capela musical” ou grupo de cantores (*schola cantorum*). Sua função ainda ganhou maior peso e importância em decorrência das normas do Concílio relativas à restauração litúrgica. Compete-lhe com efeito garantir a devida execução das partes que lhe são próprias, conforme os vários gêneros de cantos, e auxiliar a ativa participação dos fiéis no canto (VATICANO, 1967, p. 163, no. 19).

Nota-se que a tônica passou a ser a participação do povo que, por sua vez, ganhou um papel de agente ativo na liturgia, deixando de ser um simples espectador: “o coro ou *Schola cantorum* merece especial atenção agora pelo ministério litúrgico que desempenha” (LANGARITA, 2004, p. 433, tradução minha). Assim, o Concílio não extinguiu os corais, mas interpelou-os a assumir uma nova dinâmica dentro da celebração. Interpretando-se erroneamente a proposta da *Sacrosanctum Concilium*, no Brasil, em muitos lugares, ocorreu a extinção dos corais: “grave erro foi cometido pela incompreensão do verdadeiro papel dos corais. Com o favorecimento do canto do povo, muitos pastores pensaram na supressão dos corais” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2005 [1976], p. 207, no. 1.2.5). Júlio Almstalden, em sua dissertação de mestrado, também lamenta essa realidade ocorrida em muitas igrejas do Brasil: “... antes do Vaticano II toda a parte musical cabia quase que

exclusivamente aos corais, sempre acompanhados de órgão. O estímulo ao canto comunitário fez com que muitos padres entendessem que os coros deviam ser extintos” (ALMSTALDEN, 2001, p. 77).

Neste sentido, as conclusões do IV Encontro Nacional de Música Sacra, realizado no ano de 1968, e que estão contidas no livro *Música brasileira na liturgia*, afirmam o seguinte:

Os erros que se cometeram suprimindo coros não se podem atribuir à renovação litúrgica, mas à ignorância e imponderação dos que isto fizeram. Ele desempenha um verdadeiro ministério ou função litúrgica na assembleia celebrante e por isso é hoje, mais do que nunca, indispensável para uma celebração viva na liturgia renovada (ALBUQUERQUE et al., 1969, p. 144).

O documento *Pastoral da música litúrgica no Brasil* da CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, datado de 1976, da coletânea *Documentos da Igreja*, traz informações que corroboram as normas estabelecidas pela Sé Apostólica. Trazendo uma seção que trata especificamente da função do coral na celebração litúrgica, o documento em questão norteia os agentes da música litúrgica da seguinte forma:

O coro deve, porém, renovar-se com a liturgia no seu modo de ser, de atuar, em seu repertório, estilo, formação e mentalidade. Ele desempenha um verdadeiro ministério (SC 29) ou função litúrgica na assembleia celebrante, e por isso é hoje, mais do que nunca, indispensável a uma celebração viva na liturgia renovada, e sua atuação redundará em benefício da própria comunidade (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2005 [1976], p. 212, no. 2.2.2).

Em orientações mais recentes sobre a música litúrgica, pode-se perceber que esta nova dinâmica à qual se ajustou o coro vem sendo mantida. O estudo nº 79 da CNBB – *A música litúrgica no Brasil* – traz uma informação relevante, incluindo nesta os compositores:

Para que o coral não intimide a participação do povo, transformando-o em mero ouvinte, os compositores poderão prestar um grande serviço, empenhando-se na composição de músicas que possibilitem a perfeita integração entre coro e assembleia, seja cantando simultaneamente ou de forma alternada (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 113, no. 257).

No campo da música litúrgica, com o passar do tempo, muitos outros nomes foram surgindo, além dos citados neste capítulo, não só de padres, mas também de religiosos e leigos que se dedicaram e/ou continuam atuando nesta área. Podem-se mencionar aqui os nomes de José Acácio Santana (1940-2011), Ir. Miria Therezinha Kolling (1939) e Frei Luiz Turra (1946).

Há ainda nomes de compositores que não escreveram (ou não escrevem) composições para coro, mas que tiveram muitas de suas obras arranjadas a vozes por outros músicos. É o caso de Waldeci Farias (1943-1989), Frei Antonio Fabretti (s.d.), Pe. José Alberto Fontanella (s.d.), Ir. Maria do Carmo Sebben Ramos (s.d.), Reginaldo Veloso (1937), Pe. Geraldo Leite Bastos (1934-1987), Pe. José Freitas Campos (1948), José Raimundo Galvão (s.d.), Lindbergh Pires (1941-2013), Pe. José Cândido da Silva (s.d.) e José Vicente (Zé Vicente) (s.d.).

Pode-se destacar ainda alguns outros músicos que despontaram mais recentemente e que procuram incluir peças para coral em suas composições: Daniel de Ângeles (1979), Gilson Celerino (1984), Wanderson Freitas (1989) e o autor da presente dissertação (1978).

Ao observar o atual contexto musical e litúrgico no Brasil, cinquenta anos após a promulgação da constituição *Sacrosanctum Concilium*, e confrontando a realidade atual com a caminhada da Igreja Católica neste período, nota-se um esforço por parte do setor de música litúrgica da CNBB no sentido de se promover a correta interpretação dos documentos litúrgicos e, com isso, corrigir alguns descompassos que ocorreram devidos à compreensão equivocada dos mesmos.

Desde 1991, por exemplo, a CNBB, em parceria com o CONIC – Conselho Nacional das Igrejas Cristãs, Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, Centro de Liturgia Dom Clemente Isnard, Faculdade de Teologia da Igreja Metodista, Igreja Presbiteriana Independente do Brasil, MOFIC – Movimento Fraternidade de Igrejas Cristãs e Universidade Metodista de São Paulo – promove o CELMU – Curso de Formação e Atualização Litúrgico-Musical. O curso tem por objetivo promover uma maior integração entre a liturgia e a música, oferecendo aos seus participantes uma formação musical e litúrgica. Acontece, atualmente, em três etapas, durante

onze dias cada etapa, sempre no mês de janeiro, na cidade de São Paulo – SP.

A partir de 2006, vem acontecendo anualmente o Encontro de Compositores da CNBB, também na capital do Estado de São Paulo. Este encontro, que conta com representantes de várias regiões do país, tem como finalidade articular os compositores que produzem música para a liturgia e oferecer a eles promover uma formação bíblica, teológica e litúrgica a respeito da música e da função que esta desempenha na liturgia. Muitos dos compositores citados neste subcapítulo vêm frequentando assiduamente este Encontro.

Pensando no porvir e tendo em vista os desafios que o contexto da música litúrgica enfrenta, hoje, no Brasil, o Pe. Ney Brasil Pereira elenca alguns pré-requisitos necessários aos compositores que fazem obras litúrgicas para coro:

a) ter formação litúrgica, além da formação musical; b) ter cuidado quanto aos textos a serem musicados: que sejam textos bíblicos, sóbrios, não intimistas; c) crescer no espírito litúrgico de ‘cantar a Liturgia’, não ‘na Liturgia’; d) quanto aos corais, compor de maneira a dar também a eles a possibilidade de cantar com a assembleia (PEREIRA, 2013, entrevista).<sup>5</sup>

A seguir, foram destacados alguns compositores e peças litúrgicas produzidas no Brasil no período histórico pós-conciliar, pela sua utilização nas celebrações e pelo fato de estas estarem em concordância com a proposta de renovação empreendida pelo Concílio Vaticano II. Destas peças, uma parte foi publicada, mas de forma esparsa, e não num compêndio ou coletânea. A outras foi possível ter acesso de forma avulsa: ou à fotocópia do manuscrito do próprio autor, ou a arquivo digitalizado. As datas das partituras que não foram publicadas foram conseguidas por meio de consultas aos próprios autores.

a) Pe. José Alves de Souza: *És Rei de Israel* (196-) – canto de abertura para o Domingo de Ramos; *O Senhor foi preparar* (196-) – canto de abertura para a Missa da Ascensão do Senhor, com texto de Dom Carlos Alberto

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida por e-mail, no dia 25 de setembro de 2013.

Navarro e *Missa Nossa Senhora do Brasil* – esta contendo somente o ordinário da Missa, em português;

b) Frei Joel Postma: *Missa João XXIII* (1967) – composta logo após o Concílio Vaticano II, recebe o título do Papa que convocou o Concílio, e compreende o ordinário da Missa, em português e *Cristo ressuscitou* – canto de comunhão para o Tempo Pascal;

c) Reginaldo Veloso<sup>6</sup>: *Como o raiar, raiar do dia* (1970) – canto de abertura ou comunhão para o Tempo da Quaresma, com arranjo para coro de Frei Joel Postma;

d) Ir. Miria Therezinha Kolling: *A força da Eucaristia* (1991) – canto de comunhão para o Tempo Comum; *Missa 'Glória à Trindade de Amor'* (1999) – para a festa da Santíssima Trindade; *Hino para o 14º Congresso Eucarístico Nacional* (2000), realizado na cidade de Campinas no ano de 2001 e *A vós, ó Deus, louvamos* (1999) – versão em português para o texto do *Te Deum*;

e) Pe. Ney Brasil Pereira: *O Senhor ressurgiu* (1971) – canto de abertura para o Tempo Pascal e *Onde o amor e a caridade* (1965) – versão do *Ubi Caritas*, para o momento de apresentação das oferendas na Missa do Lava-pés;

f) Pe. José Weber: *Missa Pastoral I* (s.d.) e *Missa Pastoral II* (2009) – cantos do ordinário da Missa para coro e povo; *O pão da vida* (1975) – canto de comunhão para o Tempo Comum; *Nas terras do Oriente* (s.d.) – canto de abertura para a Missa do Natal;

g) Frei Luiz Turra: *Cristo ontem, hoje e sempre* (s.d.) – canto de abertura para a festa de Cristo Rei.

### 3.3 DIVERGÊNCIAS NA PRÁTICA DA MÚSICA LITÚRGICA PÓS CONCILIAR NO BRASIL

Embora as normas e orientações sobre a música litúrgica possibilitem uma pluralidade de caminhos que podem ser traçados, devido à abertura empreendida pelo Concílio Vaticano II, não faltam exemplos de uma prática

<sup>6</sup> É mestre em Teologia e História e exerceu o ministério presbiteral na Arquidiocese de Recife (Pernambuco) até o ano de 1989. Depois disso, casou-se, e atualmente é membro da equipe de reflexão sobre música litúrgica da CNBB.

musical litúrgica que não está de acordo com a proposta da Igreja, do ponto de vista da liturgia em si. O uso de músicas inadequadas na celebração da Missa se deve, em algumas vezes, pelo fato do não conhecimento das diretrizes eclesiais; ou então, em outros casos, simplesmente por uma desconsideração das mesmas. A seguir foram elencados alguns dos descompassos mais comuns que ocorreram e/ou ainda ocorrem na prática musical litúrgica no Brasil.

a) uso de músicas religiosas da mídia: tendo em vista que “o autor ou letrista tem que estar a par da programação ritual, do significado de cada momento” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 100), do cancionário destes padres, cantores e bandas que por vezes são apresentados pela mídia, não é possível extrair um repertório de música ritual que se vincule aos tempos litúrgicos e aos diversos momentos celebrativos, pois suas composições não foram concebidas para este fim. Um exemplo deste contexto é a canção *Anjos de Deus*, de Elizeu Gomes, gravada pelo Pe. Marcelo Rossi no CD *Músicas para louvar ao Senhor* (1998) e que atingiu grande sucesso no final dos anos 90 do século passado:

Se acontecer um barulho perto de você,  
É um anjo chegando para receber  
Suas orações e levá-la a Deus.  
Então abra o coração e comece a louvar,  
Sinta o gosto do céu que se derrama no altar,  
Que um anjo já vem com a bênção nas mãos.  
Tem anjos voando neste lugar,  
No meio do povo, em cima do altar,  
Subindo e descendo em todas as direções.  
Não sei se a Igreja subiu ou se o céu desceu,  
Só sei que está cheio de anjos de Deus,  
Porque o próprio Deus está aqui.

O *Guia litúrgico-pastoral* (2007), ao tratar dos critérios para a criação e escolha do repertório litúrgico, afirma que “os textos dos cantos sejam tirados

da Sagrada Escritura ou inspirados nela [...]; sejam poéticos” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2007, p. 71). Ao analisar o texto desta canção, nota-se que o mesmo não atende a estes pré-requisitos, pois não apresenta qualquer fundamento bíblico. Neste sentido, a CNBB sugere, ainda, que “o texto dos cantos litúrgicos faça uso abundante de imagens e símbolos” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 101) e pontua que “os Salmos e Cânticos Bíblicos mais eficazmente nos levam a intuir o Mistério e comungar com as realidades invisíveis” (Idem, p. 100).

b) uso de textos com um conteúdo intimista: o *Guia litúrgico-pastoral* (2007) pede que “sejam levadas em conta as dimensões comunitária, dialogal e orante nos textos e nas melodias” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2007, p. 72). Assim, não são recomendadas canções com textos que tratam de uma relação pessoal com Deus, a partir de uma experiência de fé do eu lírico, em detrimento ao caráter comunitário da celebração, como se pode verificar na canção *Faz um milagre em mim*, de Joselito e Kelly Danese, gravada pelo cantor Régis Danese no CD *Compromisso*, no ano de 2008:

Como Zaqueu, eu quero subir  
O mais alto que eu puder,  
Só pra te ver, olhar para ti  
E chamar sua atenção para mim.  
Eu preciso de ti, Senhor;  
Eu preciso de ti, ó Pai.  
Sou pequeno demais,  
Ma dá tua paz,  
Largo tudo pra te seguir.

Entra na minha casa,  
Entra na minha vida,  
Mexe com minha estrutura,  
Sara todas as feridas,  
Me ensina a ter santidade,

Quero amar somente a ti,  
 Pois o Senhor é o meu bem maior:  
 Faz um milagre em mim.

Os autores, a princípio, se inspiraram na passagem bíblica de Zaqueu, narrada no capítulo 19 do Evangelho de Lucas. Porém, ao cotejar a narração do evangelista com o texto da canção, notam-se algumas discrepâncias: o texto do evangelho não afirma que Zaqueu queria chamar a atenção de Jesus para si, mas foi o próprio Jesus que viu Zaqueu em cima de uma árvore e pediu a ele que descesse, pois pousaria em sua casa naquela noite; a narração de Lucas conta, ainda, que Zaqueu devolveu com juros tudo o que tinha roubado, fato ignorado pelos autores da canção; ainda, percebe-se que o foco principal da canção é o “eu”, principalmente na segunda parte, sem considerar o espírito comunitário que dá a tônica da celebração.

c) adaptações de canções populares: existe, em algumas comunidades, o costume de se colocar um texto com temática religiosa em melodias de canções populares. Tal prática contradiz o que diz o estudo nº 79 da CNBB: *A música litúrgica no Brasil* (1999): “Para serem realmente celebrativos, insistimos, os textos dos cantos litúrgicos sejam poéticos, orantes, e não explicativos e doutrinários, nem textos adaptados de outros cantos [...]” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 100-101, grifo meu). O *Guia litúrgico-pastoral*, posteriormente, trata este assunto de forma mais específica: “sejam evitados melodias e textos adaptados de canções populares, trilhas sonoras de filmes e novelas” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2007, p. 72).

A seguir pode-se averiguar uma adaptação da música *O menino da porteira*, de autoria de Teddy Vieira, cuja gravação mais conhecida é a feita pelo cantor Sérgio Reis, em 1976:

Toda vez que eu venho aqui, na igreja, pra rezar,  
 Também agradeço a Deus, por tudo que ele me dá.  
 Todos juntos num só coro, cantando com muito amor,  
 Canto e rezo tão feliz, louvando Nosso Senhor.

A cruzinha no altar, com os seus braços abertos,  
 Fico olhando pra ele e sentindo ele tão perto.  
 Meu Senhor e meu Jesus, meu amigo e meu irmão,  
 Aqui dentro de sua casa, eu não sinto solidão.

Esta adaptação foi feita pela dupla Raiz e Sertão, da cidade de Blumenau, Estado de Santa Catarina. Em seu texto nota-se, além de uma abordagem intimista, feita em primeira pessoa, o uso de algumas palavras da música original, como “toda vez” e “a cruzinha”, porém, com um linguajar coloquial. Do ponto de vista ritual, o uso desse tipo de canção não é recomendado.

d) supressão de corais litúrgicos: devido à não compreensão do papel do coral na liturgia reformada pelo Concílio Vaticano II, algumas lideranças optaram por abolir de suas comunidades os grupos corais, sob a justificativa de que estes tomam lugar do canto do povo. Ao contrário, a constituição *Sacrosanctum Concilium* em nenhum momento fala da extinção dos corais, e ainda, sobre os coros, a CNBB afirma o seguinte:

A sua atuação redundante em benefício da própria comunidade, principalmente pela valorização da liturgia cantada, que deve ser o modelo das demais celebrações, e pelo auxílio que presta à participação do povo (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 112).

O Pe. Ney Brasil Pereira lamenta este fato, dizendo o seguinte:

O próprio princípio da participação ativa da assembleia celebrante levou, por um mal-entendido, à desmobilização de muitos Corais. Isso, pelo fato de que não é fácil conciliar os dois papéis: o do Coral e o da assembleia. [...] Por outro lado, se antes os Corais dominavam, agora quem domina são vocalistas, cantando em solo e em grande volume, em geral músicas menos conhecidas, e também silenciando a assembleia... (PEREIRA, 2013, entrevista)<sup>7</sup>.

Além de confirmar a questão da extinção de muitos corais no Brasil, a afirmação acima aponta ainda outro problema: a atuação de cantores que, por vezes, não favorecem a participação da comunidade. Assim, pode-se afirmar

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida por e-mail, no dia 25 de setembro de 2013.

que o problema em si não é o grupo de canto em si, seja ele coral ou não, mas a maneira pela qual a prática da música litúrgica é empreendida.

## 4 EXEMPLOS

Neste capítulo, foram selecionadas algumas composições litúrgicas para coro produzidas no Brasil após o Concílio Vaticano II, que estão em de acordo com o contexto de renovação do rito católico, conforme foi deliberado pelos bispos conciliares. O critério para seleção das mesmas foi a consonância com os parâmetros definidos pelo Concílio: a presença de elementos estruturais e/ou constantes rítmicas, melódicas ou harmônicas da tradição musical brasileira e os recursos encontrados por alguns compositores no sentido de conciliar a participação do povo com o coral. Todas as peças analisadas encontram-se transcritas nos anexos.

### 4.1 COMO O RAIAR, RAIAR DO DIA

A canção *Como o raiar, raiar do dia* (anexo B) tem como fonte de inspiração o capítulo 58 do livro de Isaías, com letra e música de Reginaldo Veloso e arranjo para coro misto a quatro vozes de Frei Joel Postma. No capítulo mencionado, o profeta conclama o povo à prática da caridade, elencando ações que agradam a Deus e que serão recompensadas.

Fazendo uma breve análise do poema, percebe-se que o narrador-personagem em questão, que no caso é o próprio Deus, exorta o povo à prática da caridade: acabar com a injustiça, abrigar os desamparados, repartir comida e roupa. Assim, estas práticas se tornam condição para que se manifeste a sua glória, que virá “como o raiar do dia”.

Isto posto, podemos concluir que o tempo litúrgico mais adequado para a utilização desta peça seja a Quaresma, visto que é o período em que a Igreja Católica enfatiza a conversão e a prática da caridade como formas de preparação para a Páscoa. Aqui, podemos relacionar de forma bastante direta os verbos no tempo futuro, em especial na frase “a tua luz surgirá”, como uma referência a algo bom que está por vir, no caso, a ressurreição. E desta forma, a ideia de ressurgir pode ser entendida de maneira mais ampla, no sentido de transformar as situações de morte expostas na letra da música – injustiça e o desprovemento de bens de necessidade primária, como roupa e comida – em

realidades onde passem a imperar uma maior igualdade, ou seja, uma vida nova, com dignidade. Desta forma, estará ocorrendo uma páscoa, no sentido mais amplo da palavra, enquanto passagem ou superação de situações adversas.

Ao cotejarmos o texto com a melodia principal (soprano), nota-se que, ao optar pelo modo dórico transposto para “mi”, parece ser proposital a opção de o autor colocar a palavra “luz” (quarto compasso) em destaque, justamente na nota que ocupa 6º grau maior da escala (dó#), elemento bastante particular do modo em questão, que o define como tal e o diferencia da escala menor natural, como pode ser visto no exemplo 1.

Exemplo 1 – Excerto de *Como o raiar, raiar do dia*

The musical notation shows a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are 'di - a, a tu - a luz sur - gi -'. The note 'luz' (F#4) is circled and labeled with the number 4, indicating its position in the scale.

E ainda, na frase “e minha glória te seguirá”, ao observarmos a melodia de forma descendente, reforça-se a ideia análoga a algo que vem de cima para baixo – no caso, a glória de Deus que se manifestará entre os povos, onde reinar a fraternidade (exemplo 2).

Exemplo 2 – Excerto de *Como o raiar, raiar do dia*

The musical notation shows a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are 'e mi - nha gló - ria te se - gui - rá'. The note 'gló' (F#4) is circled and labeled with the number 8, indicating its position in the scale.

Quanto ao ritmo, levando em consideração o contexto vivido pelo compositor, na cidade de Recife, a escolha do xote pode funcionar como um agente aproximador da música sacra junto aos fiéis, por ser um estilo musical bastante popular na região nordeste do país. Outrossim, a escolha deste

ritmo vivaz enfatiza a esperança por dias melhores que não de chegar, sendo esta espera aguardada com alegre expectativa e entusiasmo. Merece ser trazido à cena o trabalho de pesquisa feito durante anos pelo Frei Francisco van der Poel<sup>8</sup>, no sentido de organizar de forma sistemática as constantes rítmicas brasileiras e latino-americanas. O referido trabalho foi concluído no ano de 1998, mas só publicado em forma de artigo em 2009, no livro *Música brasileira na liturgia II*. Dentre os quase 100 ritmos elencados, encontra-se o xote, que tem sua origem na Escócia.

Relacionando os elementos rítmicos à parte harmônica, as vozes iniciando a canção em momentos diferentes ratificam esta intenção de expressar contentamento, como se “brotassem” coisas boas a cada instante, sendo estas as bênçãos divinas que se derramam de forma abundante. E ainda, a forma polifônica na primeira parte dá uma maior ideia de movimento – júbilo –, como numa dança, contrapondo-se à segunda parte, homofônica, a duas vozes e com um caráter um pouco mais reflexivo, como o próprio texto sugere.

#### 4.2 O SENHOR RESSURGIU

O cântico *O Senhor ressurgiu* (anexo C) traz texto e música de autoria de Pe. Ney Brasil, e trata-se de uma composição para Páscoa e o chamado Tempo Pascal, que se prolonga até a festa de Pentecostes (50 dias após a Páscoa).

No que diz respeito à estrutura poética, é composta de um refrão e três estrofes; e o que chama a atenção, de imediato, é a intercalação dos “aleluias” no final de cada verso do refrão. A palavra “aleluia” é de origem hebraica, e quer dizer “louvai a Deus”. “É o brado por excelência da vitória da Páscoa” (GELINEAU, 2013, p. 51).

Outro elemento que merece destaque é a predominância do uso de verbos no pretérito perfeito do modo indicativo, como “ressurgiu”, “venceu”, “ressuscitou”, “remiu”, “imolou”, entre outros. O uso desta estrutura nos aponta

---

<sup>8</sup> Frei Chico, como é conhecido, é holandês e vive no Brasil desde a década de 60 do século passado. É religioso da ordem dos franciscanos.

a atitudes tidas como certas, já que o modo indicativo considera ações que “ocorreram, ocorrem ou ocorrerão” (FARACO; MOURA, 1999, p. 325). Assim, diferentemente do que se deu na canção anterior – *Como o raiar, raiar do dia* – onde a preferência é por verbos que projetam uma ação futura, e de acordo com o sentido ritual da celebração da Páscoa cristã, este canto reitera a certeza da ressurreição de Cristo como um fato certo e ocorrido e que, por meio dela, é garantida a todos uma vida eterna posterior à vida terrena.

O único verbo usado no modo subjuntivo encontra-se no terceiro verso da segunda estrofe: “esteja”. Tendo em vista que o modo subjuntivo expressa o fato como “uma possibilidade, um receio, um desejo, mas não o considera ainda como uma ocorrência” (FARACO; MOURA, 1999, p. 325), entende-se que a frase “No Espírito Santo unida esteja a família de Deus, que é a Igreja!” quer nos indicar uma ação desejada. Considera-se, aqui, o termo “Igreja” não como a instituição, mas como uma menção ao povo reunido.

Vale ressaltar também o uso da metáfora “Cordeiro Pascal”, no refrão, como uma referência a Jesus Cristo. O cordeiro era o animal utilizado em sacrifício, aparecendo em rituais nos livros do Antigo Testamento, como na seguinte passagem do livro do Êxodo:

O animal será escolhido conforme o número de pessoas e conforme cada um puder comer. O animal deve ser macho, sem defeito, e de um ano. Vocês o escolherão entre os cordeiros ou entre os cabritos, e o guardarão até o dia catorze deste mês, quando toda a assembleia de Israel o imolará ao entardecer (BÍBLIA, Êxodo, 11:4-6).

A figura do cordeiro foi também usada por João Batista, no início da vida pública de Jesus, no momento de seu batismo. João aponta o próprio Cristo e diz aos presentes ser ele o Cordeiro de Deus, conforme relato bíblico do evangelista João: “No dia seguinte, João viu Jesus, que se aproximava dele. E disse: ‘Eis o Cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo’” (BÍBLIA, João, 1:36).

Ainda, no final da terceira estrofe, no terceiro e quarto versos, tem-se a imagem da passagem do Mar, chegando à Terra Prometida, lembrando a passagem do Mar Vermelho, que selou a libertação do povo hebreu rumo à terra de Canaã, segundo narrativa bíblica contida no livro do Êxodo. Esta

referência sugere também uma experiência pascal (passagem): o Mar seria a vida terrena, e a Terra Prometida seria o céu (vida eterna).

Observando a música, nota-se que ela está escrita na tonalidade de mi bemol maior, e sua harmonia utiliza as funções próprias da tonalidade em questão. Destaca-se a cadência incompleta no final da estrofe, com o uso da função de dominante da dominante antecedendo o seu final suspensivo, conforme se vê no exemplo 3:

Exemplo 3 – Excerto de *O Senhor ressurgiu*

tri - unfa a vida eterna - mente.  
a fa - mília de Deus, que é a I - greja!  
e\_à Terra Prome - tida cami - nhamos!

Considerando o refrão como a parte terminativa, a conclusão se dá na volta ao início da peça, iniciando-se novamente na tonalidade de mi bemol maior.

Um elemento que merece ser realçado é a polirritmia que acontece a partir do terceiro compasso. Em vários momentos, no refrão, a voz das sopranos tem o tempo dividido em três, com tercinas, enquanto as demais vozes têm o tempo dividido em dois (exemplos 4 e 5):

Exemplo 4 – Excerto de *O Senhor ressurgiu* (3º compasso)

a - le - lu - ia, a - le -  
 a - le - lu - ia, a - le -

Exemplo 5 – Excerto de *O Senhor ressurgiu* (5º compasso)

é\_o Cor-dei-ro Pas -  
 nhor é\_o Cor

Este efeito rítmico garante à peça um caráter de movimento. Vale ressaltar aqui que, se analisarmos apenas a melodia de forma isolada, esta poderia facilmente ser executada na forma de binário composto, sem o uso das tercinas. Porém, a forma como o arranjo é concebido impede que isto seja feito, pois perderíamos o efeito polirrítmico esperado. Os contraltos, tenores e baixos apresentam praticamente a mesma divisão rítmica entre si, com a divisão do tempo de forma simples na maioria das vezes. A “novidade”, que se contrasta com estas três vozes, é apresentada pela voz do soprano, que se

difere das demais vozes principalmente no aspecto rítmico, com a predominância da divisão do tempo em três. Esta diferença causa, de certa forma, um embate entre as vozes, podendo ser entendida como uma alusão à ressurreição de Cristo que, segundo a fé cristã, enfrentou a experiência da morte e a superou.

Por fim, da relação entre poesia e música, destaca-se ainda a melodia ascendente, logo no início da peça, como se pode notar no exemplo 6:

Exemplo 6 – Excerto de *O Senhor ressurgiu*

The musical score for 'O Senhor ressurgiu' is presented in a grand staff format. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. Both are in 2/4 time and B-flat major. The vocal line begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) on the first measure, followed by a quarter note (C5) on the second measure. The piano accompaniment mirrors this with a triplet of eighth notes (F4, G4, Ab4) in the first measure and a quarter note (Bb4) in the second. The lyrics 'O Se - nhor res - sur - giu, res - sur - giu,' are written below the vocal staff. The score includes slurs and accents over the triplet figures.

Este movimento para cima, já no primeiro compasso, vem expressar algo que renasce, que passa de uma situação de trevas (morte) à luz (vida), favorecendo a percepção do mistério do próprio Cristo glorioso. Vale destacar que há outros movimentos ascendentes no restante da peça, e que buscam realçar esta imagem, como podemos verificar nos compassos 5 e 9. Porém, no início da música isto ocorre de forma mais categórica, pois ocorre em uníssono.

#### 4.3 O SENHOR FOI PREPARAR

A peça *O Senhor foi preparar* (anexo D) tem como letra o poema composto pelo Pe. Carlos Alberto Navarro (que anos mais tarde viria a se tornar bispo) e música do Pe. José Alves. Trata-se de uma paráfrase de uma

das leituras bíblicas que são proferidas na festa da Ascensão do Senhor<sup>9</sup>. O início do livro dos Atos dos Apóstolos – capítulo 1, versículos 1 a 11 – narra a subida de Jesus ao céu, voltando ao convívio de Deus.

Esta canção trata-se de um preciso exemplo do que vem a ser a música litúrgica, no seu sentido mais restrito, pois foi concebida para ser o canto de abertura de um dia específico, no caso, a Ascensão do Senhor. Assim, não faz sentido a sua execução em outros tempos litúrgicos. Isto porque a música litúrgica, de acordo com o que já foi abordado, faz parte do rito, pressupondo, portanto, uma conformidade com o contexto da celebração.

O poema é narrado em terceira pessoa (narrador onisciente), apresentando-nos fatos centrais do que, segundo os relatos bíblicos, ocorreu no dia em que Cristo voltou para o céu:

a) na primeira estrofe, a pergunta “Ó varões galileus, que estais no céu a olhar?” foi proferida por dois homens de branco às pessoas que observavam o Cristo se elevando para o céu. Estes mesmos homens também dão a garantia de que, um dia, Jesus voltará: “O Senhor que subiu ao céu deve, depois, voltar”;

b) a segunda estrofe e o refrão retratam de forma geral o acontecimento do qual se faz memória: “O Senhor foi preparar um lugar para nós no céu” e “Entre cantos e hinos triunfais se eleva o Senhor”;

c) a terceira estrofe – “Glorioso, à direita do Pai, sentou-se Jesus” – é a única que não tem como base o texto dos Atos dos Apóstolos, mas foi inspirada no versículo 19 do capítulo de 16 do Evangelho de Marcos, que também traz a narração da subida de Jesus ao céu.

No tocante aos aspectos musicais, diferentemente da canção analisada no capítulo 4.1, onde o autor se utiliza da música popular como fonte de inspiração, aqui se percebe claramente o casamento entre o antigo e o moderno. A melodia principal – voz da assembleia – se analisada sem a harmonia, apresenta grande semelhança com o canto gregoriano. A sonoridade que o autor propõe, com o uso do modo eólio transposto para “mi” e os intervalos melódicos utilizados, nos leva a fazer esta conexão.

---

<sup>9</sup> A solenidade da Ascensão do Senhor é sempre celebrada no Tempo Pascal, 40 dias após a Páscoa.

Merecem destaque ainda as duas terças de picardia utilizadas pelo compositor: no “aleluia” final da estrofe (compasso quinze) e sob a palavra “céu”, no final do refrão (compasso cinco). Ambas formam o acorde de mi maior, com o intuito de dar maior ênfase nas palavras em questão.

Outro ponto importante diz respeito ao uso do acorde da dominante menorizada (si menor), usado no segundo tempo do compasso dois. Isto nos possibilita mergulhar numa sonoridade modal, no caso, do modo eólio, visto que esta harmonia é um dos elementos que o constituem como tal, como se pode averiguar no exemplo 7:

Exemplo 7 – Excerto de *O Senhor foi preparar*

The image shows a musical score for the piece "O Senhor foi preparar". It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are "Ref.: O Se - nhor foi pre - pa - rar". A box highlights the second measure of the piece, where the vocal line has a note on the second beat (F#4) and the piano accompaniment has a chord of B minor (B2, D3, F#3). A small number "2" is written above the vocal line in this measure.

Algo semelhante acontece no terceiro tempo do compasso nove. Porém, neste caso, o autor opta pelo uso do acorde de ré maior, que é relativo da dominante menor, o que gera o mesmo efeito. Só que aqui, ainda podemos perceber o acréscimo da nota referente ao sétimo grau do acorde (dó), que aparece na voz tenor, inserida por nota de passagem, tendo a sua dissonância resolvida de forma descendente no próximo acorde (compasso dez), na nota si (5º grau do acorde de mi menor), como se pode verificar no exemplo 8:

Exemplo 8 – Excerto de *O Senhor foi preparar*

The image shows a musical score for three staves. The lyrics are "A - le - lu - ia!". The top staff has a triplet of eighth notes circled in red. The middle staff has a triplet of eighth notes circled in red. The bottom staff has a triplet of eighth notes circled in red. The number 10 is written above the top staff. The time signature is 2/4.

A novidade maior, nesta canção, diz respeito à participação do povo, ao qual caberá executar a voz principal, com uma linha melodia própria. Este pode, conforme a necessidade, ser alicerçado por um solista. Ao coro cabe a parte harmônica da peça, ornamentando a voz da assembleia. Esta estrutura utilizada pelo autor coloca o povo como protagonista, como deseja o Concílio, porém, sem a exclusão da participação do coral que, a priori, por ter maior preparo técnico, embeleza a peça com a riqueza da polifonia sacra, legada a nós através dos séculos. O próprio Pe. José Alves se manifesta, afirmando que:

À ideia certa de que o povo, em nossas igrejas, deve cantar, se junta por vezes uma conclusão menos certa, de que o coro deve calar. O que se pretende, com a participação do povo nos cantos, é restabelecer um equilíbrio rompido por ter o coro absorvido inteiramente o que pertencia à voz da assembleia (ALVES, s.d., p. 3).

O compositor Celso Mojola, já nos primeiros anos do século XXI, ao falar aos compositores de música sacra atuais, vem afirmar algo semelhante, quando diz que “é através do diálogo entre passado e presente, o efêmero e o permanente, o simples e o complexo, que o compositor se nutre para a sua criação” (MOJOLA, 2009, p. 40).

#### 4.4 Ó POVO DE SIÃO

O texto da canção *Ó povo de Sião* (anexo E), musicada por Gilson Celerino, foi extraído de duas fontes litúrgicas, a saber:

a) o refrão encontra-se no Missal Romano, e trata-se da antífona de entrada para o 2º domingo do Advento, tirada do capítulo 30 do livro do profeta Isaías;

b) as estrofes, construídas em forma poética, encontram-se no primeiro volume do Hinário Litúrgico da CNBB, e são uma paráfrase de um excerto do salmo 79.

Primeiramente, tomando por base o conteúdo textual, podemos classificar esta composição, segundo sugestão do próprio autor, como um canto de abertura para o 2º domingo do Advento<sup>10</sup>. Este tempo litúrgico possui um sentido duplo de espera: serve como um período de preparação para o Natal de Jesus Cristo; bem como é uma expectativa para a segunda vinda de Cristo, conforme os relatos bíblicos assim o prevêm.

Neste sentido, o texto do refrão é suscetível a assumir uma conotação de espera, quando diz: “O Senhor vem salvar as nações”. Esta afirmativa pode ser interpretada numa dimensão escatológica (final dos tempos), que está presente em grande parte das leituras e orações da Missa, sobretudo da primeira metade do Advento.

A metáfora da vinha, presente nas estrofes do canto, pode ser entendida como uma referência ao povo escravizado no Egito. Assim, o fato de retirar a vinha e a replantar, como o salmo nos sugere, faz menção ao êxodo da terra da escravidão para uma terra de felicidade e liberdade, lembrando a saída do povo escravo do Egito rumo à terra de Israel. Porém, desta liberdade, muitos tiram proveito, em detrimento ao bem estar comum: “cada um invade e rouba, quebra os ramos e devasta”. E para o povo que sofre injustiça, somente a vinda do Senhor pode acabar de vez com o sofrimento. Isto é o que nos aponta a terceira estrofe, como uma conclusão que culmina num clamor: “vem salvar-nos, ó Senhor!”.

---

<sup>10</sup> O tempo do Advento compreende o período entre o dia 27 de novembro (ou domingo subsequente mais próximo) e a celebração da vigília do Natal.

Confrontando texto e música, percebe-se, logo de início, a interjeição “Ó povo de Sião”, cuja melodia, disposta em uníssono, realiza uma breve cadência suspensiva, sobre a nota sol sustenido, que é a sensível da escala e a terça maior do acorde de dominante, no caso, mi maior (haja vista a tonalidade da peça como sendo lá menor). Este recurso reforça a expectativa criada no interlocutor em questão – o povo – para a promessa que vem expressa logo em seguida: “O Senhor vem salvar as nações”, que já aparece disposta em quatro vozes e com conclusão no acorde da tônica (lá menor), conforme se pode comprovar no exemplo 9:

Exemplo 9 – Excerto de *Ó povo de Sião*

The musical score for Example 9 consists of two staves. The upper staff is a vocal line in unison, and the lower staff is a piano accompaniment. Both staves are in 6/8 time and G minor. The vocal line begins with a fermata on a G note (sol) in the first measure, which is highlighted by a box. The lyrics are: "Ó po - vo de Si - ão, o Se - nhor vem sal - var as na - ções." The piano accompaniment features a similar fermata on a G note in the first measure, also highlighted by a box. The second measure of the piano accompaniment is also highlighted by a box. The score concludes with a final chord in the tonic (F minor), also highlighted by a box.

Ainda no refrão, analisando a harmonia e sua relação com o texto, o momento em que as vozes aparecem de forma simultânea numa região mais aguda ocorre sobre a sílaba tônica da palavra “alegria”, no compasso 6 (exemplo 10):

Exemplo 10 – Excerto de *Ó povo de Sião*

The musical score for Example 10 shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in unison and features a simultaneous appearance of voices on the syllable 'gri' of the word 'alegria'. The piano accompaniment provides harmonic support. The score is in 6/8 time and G minor. The number '6' is written above the first measure of the vocal line. The lyrics are: "gri - a".

Ainda, este é o único momento, no refrão, em que é utilizada a harmonia da tônica relativa: dó maior. Estes elementos, de certa forma, substanciam a garantia dada pelo enunciador, de que o Senhor vem salvar o povo que sofre, e sua voz trará alegria ao coração daquelas pessoas que aguardam a chegada de melhores dias.

As estrofes podem ser executadas em uníssono ou então por um solista. Seu caráter mais cômodo, recomendado pelo autor por meio da expressão de dinâmica que se encontra no final do compasso 10, vem fortalecer a acepção de carinho e zelo que o salmo traz, sobretudo na primeira estrofe: o ato de arrancar a vinha com amor e replantá-la com cuidado, para que sua sombra se espalhe por toda a terra.

Na segunda estrofe, este caráter cômodo assume um significado de lamento pelo fato da vinha estar desprotegida e sendo destruída: “Mas Senhor, o que fizeste? Por que teu amor se agasta? Derrubaste as suas cercas, todo o mundo agora passa, cada um invade e rouba, quebra os ramos e devasta.”

Já na terceira estrofe, o que se encontra de forma mais estampada é o clamor dirigido ao Senhor, de forma orante, para que transforme a situação descrita pela estrofe anterior: “Senhor Deus, ouve, escuta”. Este brado é feito com confiança, comparando Deus ao pastor que cuida do seu rebanho. Assim, o imperativo “Vem salvar-nos” surge como uma peroração de tudo o que foi dito, reforçando a certeza no poder transformador daquele em quem se depositam as esperanças.

Por fim, nota-se a trajetória descendente que a melodia toma nos compassos 17 e 18, partindo da nota fá e chegando por graus conjuntos até a nota lá, sexta menor abaixo (exemplo 11):

Exemplo 11 – Excerto de *Ó povo de Sião*



Este desenho melódico quer reforçar o sentido do texto, o qual descreve que a vinha replantada firmou raízes fundas na nova terra. Assim, o movimento descendente faz alusão ao movimento feito pelas raízes ao crescer, penetrando na terra. As raízes, que servem como um firme sustentáculo à

planta, ratificam a metáfora da vinha como sendo o povo liberto da escravidão, que toma posse de forma definitiva da nova terra.

#### 4.5 NAS TERRAS DO ORIENTE

Depois de transcorrido o período do Advento, chega-se à solenidade do Natal de Jesus Cristo. Nela se celebra o nascimento de um Deus que se encarna e se faz presente em nosso meio, conforme relatos bíblicos dos quatro evangelistas. Neste sentido, o texto da canção *Nas terras do Oriente* (anexo F), composto por Maria de Fátima de Oliveira, narra o fato em questão. No contexto ritual, exerce a função de exórdio para a celebração, podendo ser executada como canto de abertura.

Na primeira estrofe, a figura da luz evoca o próprio Cristo. A primeira leitura bíblica proferida na Missa da Noite do Natal<sup>11</sup>, do livro do profeta Isaías, mostra esta relação: “O povo que andava nas trevas viu uma grande luz” (BÍBLIA, Isaías, 9:1).

A antítese presente na segunda estrofe – “é grande e tão pequenino” – reforça a ideia de um ser supremo que se apresenta ao mundo sob a forma frágil de um recém nascido. A terceira estrofe também vem realçar esta característica, com os adjetivos “pequeno, pobre, escondido”.

A quarta estrofe expõe a predileção pelos menos favorecidos, dando a eles esperança por dias melhores: “Os pobres, os pequeninos, que não têm vez e nem voz, agora têm companheiro”. Esta opção pelos pobres está presente em várias passagens bíblicas, como no cântico de Maria, por exemplo, no evangelho de Lucas: “derruba do trono os poderosos e eleva os humildes; aos famintos enche de bens, e despede os ricos de mãos vazias” (BÍBLIA, Lucas, 1:52-53).

O refrão sintetiza o sentido geral da solenidade em questão: “Nasceu Jesus Salvador”, “É Ele o Cristo Senhor”, intercalando a exclamação “aleluia”, que é um louvor a Deus pelo nascimento de seu Filho.

---

<sup>11</sup> Esta Missa é tradicionalmente conhecida como Missa do Galo, e é celebrada sempre na noite do dia 24 de dezembro. Recebe este nome porque, antigamente, iniciava-se à meia noite e, quando do seu término, os galos já estavam cantando.

A música de Pe. José Weber apresenta um caráter que busca exprimir a alegria pelo nascimento de Cristo, após o período de expectativa proporcionada pelo tempo do Advento. O uso de figuras rítmicas de menor valor e a combinação entre elas favorecem esta percepção, dando à peça um cunho mais movimentado.

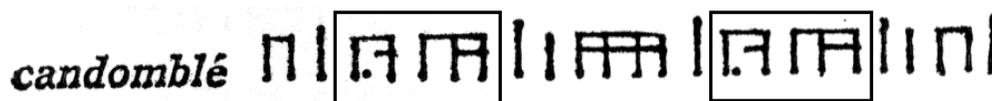
Tomando por base os trabalhos de Pe. José Geraldo de Souza e Frei Francisco van der Poel, que buscam uma sistematização das constantes rítmicas presentes na música brasileira, podemos destacar alguns pontos em comum entre a composição de Pe. José Weber e os padrões rítmicos ordenados pelos dois autores citados. Quanto à rítmica da peça em questão, percebe-se que se trata praticamente de um ostinato, com uma pequena variação nos finais de alguns versos. O modelo básico, presente em praticamente toda a peça, é o que consta no exemplo 12, o qual foi dividido em parte A e parte B:

Exemplo 12 – Constante rítmica utilizada em *Nas terras do Oriente*



Esta mesma combinação rítmica, ou parte dela, pode ser encontrada em outros gêneros da música brasileira. O elemento “A” pode ser encontrado no ritmo de candomblé, segundo consta no artigo *Elementos da rítmica nacional*, de Pe. José Geraldo de Souza. Este trabalho integra a coletânea *Música brasileira na liturgia*, editada em 1969 (figura 4):

Figura 4 – Constante rítmica utilizada no candomblé



Fonte: ALBUQUERQUE, 1969, p. 57

A síncopa que constitui o elemento “B” é comumente encontrada na música brasileira, principalmente no samba e suas variantes, como o samba canção, o choro e a bossa nova. Esta relação proporcional entre três figuras,



Estou de acordo com a ideia de que a novidade da música americana é irreduzível a qualquer dos elementos que a formaram; e também penso que a busca da origem de fórmulas rítmicas particulares, contornos melódicos ou canções particulares, se não estiver articulada à compreensão das novas músicas originadas, não apresenta grande interesse (SANDRONI, 2008, p. 23).

Quanto à linha melódica, a estrutura simples da peça favorece a participação do povo, como almeja a *Sacrosanctum Concilium*. O coro, por sua vez, incrementa a voz da assembleia, com o arranjo proposto pelo autor.

#### 4.6 EM CANÁ DA GALILEIA

A canção *Em Caná da Galileia* (anexo G) é de minha autoria, com texto<sup>12</sup> do Frei José Moacyr Cadenassi (1968)<sup>13</sup>. Foi pensada para o momento da comunhão do dia 12 de outubro, quando a Igreja no Brasil celebra, no decorrer do Tempo Comum, a solenidade de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. O conteúdo do texto foi baseado na passagem bíblica das bodas de Caná, proclamada nesta celebração, que se encontra no capítulo 2 do evangelho de João. O liturgista Joaquim Fonseca recomenda esta prática, dizendo que “o canto de comunhão, na medida do possível, esteja em consonância com o evangelho proclamado em cada celebração” (FONSECA, 2004, p. 60).

Remetendo-se primeiramente ao texto, a primeira estrofe faz alusão àquele que é tido, segundo afirmação que consta no próprio relato joanino, como o primeiro milagre de Cristo e início de sua vida pública. A figura do esposo, como referência a Jesus Cristo, se desenvolve no restante do texto. Sua manifestação em uma festa de casamento, de certa forma, funciona como uma metáfora do amor de Cristo (esposo) pela humanidade (esposa). Esta mesma ideia aparece na quarta estrofe, com o convite “Vem, amada dos meus dias”, e se desfecha na última estrofe, com a conclusão “São as bodas luminosas de Jesus co’a humanidade”. Outros textos bíblicos fazem uso desta mesma linguagem simbólica, como por exemplo o versículo 7 do

<sup>12</sup> O texto completo encontra-se no anexo H, pois na partitura constam apenas a 1ª estrofe e o refrão.

<sup>13</sup> Frei da ordem dos frades menores capuchinhos.

capítulo 19 do livro do Apocalipse: “Vamos ficar alegres e contentes, vamos dar glória a Deus, pois chegou o tempo do casamento do Cordeiro e sua esposa já está pronta” (BÍBLIA, Apocalipse, 19:7).

A segunda estrofe cita o uso das talhas, que nos ritos de purificação dos judeus eram cheias com água. O Cristo observou que as mesmas se encontravam vazias, mandou que enchessem de água e, em seguida, transformou aquela água em vinho. Assim, solucionou-se o problema da falta de vinho na festa de casamento. Simbolicamente, esta ação representa, para os cristãos, o prenúncio na nova aliança, com o vinho representando o sangue do próprio Cristo que vai ser derramado na cruz.

O refrão vem destacar o gesto de Maria, que percebeu que o vinho da festa havia acabado e foi procurar Jesus para resolver o problema. Após interpelar o filho, disse aos serventes: “Façam o que ele mandar” (BÍBLIA, João, 2:5).

Quanto ao aspecto musical e sua relação com o texto, as estrofes mantêm uma rítmica sem variações, praticamente como um pulso, com exceção os compassos 16 e 17; e uma linha melódica sem grandes saltos. Utilizei este recurso para representar a ausência de alegria na festa, no caso, pela falta da bebida. Mas este clima das estrofes vai, de certo modo, transformando-se, pelo espanto causado devido à mudança da água em vinho. A representação desta surpresa, de certo modo, se dá pelo uso de cadências harmônicas de engano, como se pode verificar no exemplo 14, destacando a palavra “revelou-se”, nos compassos 9 e 10:

Exemplo 14 – Excerto de *Em Caná da Galileia*

The musical score is written for piano and voice. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (G minor). The time signature is 4/4. Measure 8 shows the lyrics 'ran - te:'. Measure 9 shows 're - ve -' and measure 10 shows 'lou - se'. A rectangular box highlights measures 9 and 10. The melody is simple, with a stepwise descent in measure 10. The accompaniment consists of chords in the bass line.

Aqui, o acorde de mi maior com sétima (compasso 9), dominante de lá maior ou lá menor, tem sua resolução em dó maior (compasso 10). Um recurso que possibilitou a realização destas cadências foi o uso da escala de tons inteiros na linha melódica do baixo, que vai do compasso 3 ao compasso 10, de forma descendente, como podemos verificar, em destaque, nos exemplos 15 e 16:

Exemplo 15 – Excerto de *Em Caná da Galileia*

1. Em Ca - ná da Ga - li - lé - ia o co - me - ço ful - gu -

Exemplo 16 – Excerto de *Em Caná da Galileia*

ran - te: re - ve - lou - se

No refrão, busquei expressar uma atmosfera distinta da estrofe, com a mudança da tonalidade para dó maior e também o uso de uma rítmica mais variada. Nota-se, neste caso, a mudança na fórmula de compasso e sua alternância entre ternário simples e binário simples, concluindo em binário composto. Seu início, entoado pela voz das sopranos, com o restante do coro acompanhando em *bocca chiusa*, foi assim estruturado por tratar-se uma fala de Maria, conforme já foi explicado neste subcapítulo.

Pensando em sua aplicabilidade prática, procurei conciliar a participação do povo, que pode cantar a melodia principal (soprano), em conjunto com a harmonia realizada pelo coro, como almejam os documentos eclesiais que

tratam da música litúrgica e do papel do coro na liturgia. Por esse motivo, a melodia das sopranos não apresenta uma grande complexidade (saltos dissonantes e cromatismos complicados, por exemplo), tampouco uma tessitura extrema, não ultrapassando a uma oitava, isto para favorecer o aprendizado por parte da assembleia e sua conseqüente participação na celebração.

Como pôde ser visto nas análises deste capítulo, o Concílio Vaticano II, ao promover a reforma litúrgica, favoreceu que a música ritual fosse concebida, desde então, a partir de elementos distintos, incluindo os oriundos da música popular, folclórica e regional. Um processo histórico de sedimentação do repertório, que se dá naturalmente, com o passar do tempo, provavelmente dará uma resposta no sentido de definir, por meio de uma verificação prática, o que de fato atingiu os objetivos almejados pelos documentos eclesiais no que se refere à música litúrgica e ao papel dos corais na celebração da Missa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme se pôde verificar, o rito da Missa católica passou por uma profunda modificação na década de 60 do século passado, por meio da constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium*, promulgada durante o Concílio Vaticano II. Decorrente disto, a música litúrgica, ou seja, aquela que está integrada ao rito, também sofreu adaptações. Este rearranjo no campo musical não veio para substituir o repertório utilizado até então, mas abrir outras possibilidades para a música ritual, como o uso da língua vernácula e a sua adaptação à índole de cada povo. Assim, o canto coral, quando inserido no contexto celebrativo, passou por uma readequação, principalmente ao considerar a participação da assembleia como algo que lhe é de direito.

Com este novo panorama, mais especificamente no segmento da música litúrgica para coro, distintos foram os caminhos trilhados pelos compositores no Brasil após o Concílio Vaticano II. Cada qual à sua maneira, e também à luz dos documentos eclesiais que versam sobre a música sacra e dos encontros de reflexão promovidos pela Igreja no Brasil, contribuiu de alguma forma, buscando colocar em prática os preceitos definidos pela constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium*. Assim, por meio das peças analisadas, buscou-se apontar possíveis leituras interpretativas que os compositores brasileiros empreenderam a partir das orientações do Concílio:

a) a influência da música popular, regional e folclórica na liturgia, que se dá por meio o uso de constantes rítmicas, melodias ou harmônicas presentes na tradição musical brasileira;

b) a inspiração no canto gregoriano, não com o intuito de apenas copiar aquele que é considerado a principal referência de canto litúrgico, mas de basear-se em sua estrutura modal e no caráter orante de suas melodias;

c) formas de conciliar o canto coral sem desconsiderar a participação da congregação, com o coro cantando de forma alternada com o povo ou, em outros casos, incrementando a voz da assembleia com o uso da polifonia;

d) concepção de peças cuja estrutura musical está a serviço do texto, buscando realçar a sua mensagem.

Obviamente muitas foram as dificuldades e também as compreensões equivocadas das normas estabelecidas pelo Concílio, conforme foi exposto. Por outro lado, se levamos em conta que o período histórico em questão é relativamente curto, houve também experiências bem sucedidas, que mostraram que é possível harmonizar a participação da assembleia com o grupo coral. Outrossim, ainda há desafios a serem superados. Quiçá o próprio tempo dará conta de filtrar tudo o que foi produzido e definir o que realmente será consolidado, pela sua aplicabilidade prática.

Espera-se, portanto, com esta dissertação, ter dado à área musicológica uma concepção técnica e prática de como vem sendo caracterizado este tipo de música, a partir do contexto da reforma do rito e, no que se refere à música litúrgica para coral, ter posto em destaque as possibilidades musicais pensadas por alguns compositores, com o objetivo de se efetivar as orientações emanadas do Concílio Vaticano II e de outros documentos eclesiais que tratam da música litúrgica, a qual possui um acervo considerável e que, por vezes, é pouco levado em conta nos ambientes acadêmicos.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti de, et al. **Música brasileira na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1969.
- ALVES, Pe. José. **Cantarei ao Senhor**. São Paulo, Vitale: s.d.
- AMSTALDEN, Júlio César Ferraz Almstalden. **A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)**. São Paulo, 2001. 198p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- BÍBLIA Sagrada: edição pastoral**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BUYST, Ione. Celebrar é preciso. In: BUYST, Ione; SILVA, José Arioaldo da. **O mistério celebrado: memória e compromisso I**. São Paulo: Paulinas, 2006. p. 11-42.
- \_\_\_\_\_. Oração da Igreja – eucologia. In: BUYST, Ione; SILVA, José Arioaldo da. **O mistério celebrado: memória e compromisso I**. São Paulo: Paulinas, 2006. p. 137-154.
- COMISSÃO ARQUIDIOCESANA DE MÚSICA SACRA DO RIO DE JANEIRO. **Fichas de canto pastoral**. Rio de Janeiro: [s.n.], 196-.
- DALFOVO, Michael Samir; LANA, Rogério Adilson; SILVEIRA, Amélia. Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v.2, n.4, p.01-13, Sem II. 2008.
- DIAS, Patrícia Regina Corrêa. Ritos e rituais – Vida, morte e marcas corporais: a importância desses símbolos para a sociedade. **VIDYA**, v. 29, n. 2, p. 71-86. Santa Maria: UNIFRA, 2009.
- FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto. **Gramática**. São Paulo: Ática, 1999.
- FLORCOVSKI, André. **Sequencia de Corpus Christi**. 2012. Disponível em <<http://pilulasliturgicas.blogspot.com.br/2012/06/sequencia-de-corpus-christi.html>>. Acesso em 06 fev. de 2014.
- FONSECA, Joaquim. Música: Cantando um Cântico Novo. In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **Liturgia em mutirão**. Brasília: Edições CNBB, 2007. p. 195-197.

\_\_\_\_\_. **Cantando a Missa e o Ofício Divino**. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. Apontamentos a partir da Sacrosanctum Concilium 40 anos depois. In: SIVINSKI, Marcelino e SILVA, José Arioaldo da. **Liturgia no coração da vida**. São Paulo: Paulus, 2006. p. 55-67.

FREIRE, Vanda Bellard. Música, pesquisa e subjetividade: aspectos gerais. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras: 2010. p. 9-59.

GELINEAU, Joseph. **Os cantos da Missa no seu enraizamento ritual**. São Paulo: Paulus, 2013.

JUSTINO. **Primeira apologia**. 2006 [150?]. Disponível em <[http://www.coramdeo.com.br/scriptorium/patristica/Justino\\_Primeira\\_Apologia\\_Port.pdf](http://www.coramdeo.com.br/scriptorium/patristica/Justino_Primeira_Apologia_Port.pdf)>. Acesso em: 26 de fev. 2014.

LANGARITA, María José Egido. De Tra Le Sollecitudini (1903) a Musicam Sacram (1967). In: SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA. **Revista de Musicología**. Madrid: SEDEM, 2004. p. 423-434.

LIRA, Bruno Carneiro. **Tempo e cantos litúrgicos**. São Paulo: Paulinas, 2010.

LUTZ, Gregório. **História geral da liturgia: das origens até o Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2009.

MANZINI, Eduardo José. Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação. **Revista Percurso – NEMO**, Maringá, v. 4, n. 2, p. 149- 171, 2012.

MOJOLA, Celso. A música brasileira e suas implicações da composição de música ritual cristã. In: MOLINARI, Paula (org.). **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 35-41.

MORESI, Eduardo. **Metodologia da pesquisa**. Brasília: UCB, 2003.

NOMMICK, Yvan. Sobre las Implicaciones Del Motu Proprio de San Pío X en Materia de Composición Musical. In: SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA. **Revista de Musicología**. Madrid: SEDEM, 2004. p. 125-136.

ODORISSIO, Mauro. **Missa: Mistério-Celebração-Organização**. São Paulo: AM Edições, 1994.

PEREIRA, Ney Brasil. **Entrevista**. Florianópolis: Catedral Metropolitana, 25 set. 2013.

RONCHI, Marco. **La musica nella liturgia**. Torino: Lindau, 2011.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SILVA, José Ariovaldo da. O mistério celebrado no segundo milênio da era cristã. In: BUYST, Ione; SILVA, José Ariovaldo da. **O mistério celebrado: memória e compromisso I**. São Paulo: Paulinas, 2006. p. 43-61.

SCOUARNEC, Michel. **Símbolos cristãos**. São Paulo: Paulinas, 2001.

WEBER, José. A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil. In: MOLINARI, Paula (org.). **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 11-25.

ZAVAREZ, Maria de Lourdes. Liturgia, o que é mesmo? In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **Liturgia em mutirão**. Brasília: Edições CNBB, 2007a. p. 09-11.

\_\_\_\_\_. Fração do pão: rito da comunhão e compromisso com a partilha! In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **Liturgia em mutirão**. Brasília: Edições CNBB, 2007b. p. 136-138.

### **Documentos eclesiais**

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **A música litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1999.

\_\_\_\_\_. Pastoral da Música Litúrgica no Brasil. 2005 [1976]. In: **Documentos da Igreja**, v. 11, p. 197-220. São Paulo: Paulus, 2005.

\_\_\_\_\_. **Guia litúrgico-pastoral**. Brasília: CNBB, 2007.

VATICANO. **Divini Cultus Sanctitatem**. 1928. Disponível em <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xi/apost\\_constitutions/documents/hf\\_p-xi\\_apc\\_19281220\\_divini-cultus-sanctitatem\\_lt.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/apost_constitutions/documents/hf_p-xi_apc_19281220_divini-cultus-sanctitatem_lt.html)>. Acesso em: 29 de abr. 2013.

\_\_\_\_\_. **Instrução Geral sobre o Missal Romano**. 2002. Disponível em <<http://www.caas-portoalegre.org.br/liturgia/>>. Acesso em: 05 de mai. 2014.

\_\_\_\_\_. **Mediator Dei**. 1947. Disponível em <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_20111947\\_mediator-dei\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html)>. Acesso em: 18 set. 2011.

\_\_\_\_\_. **Musicae Sacrae**. 1955. Disponível em  
<[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25121955\\_musicae-sacrae\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_po.html)>. Acesso em: 30 de abr. 2013.

\_\_\_\_\_. Musicam Sacram. 1967. In: **Documentos da Igreja**, v. 11, p. 155-177. São Paulo: Paulus, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sacrosanctum Concilium**. Petrópolis: Vozes, 1966.

## Partituras

BANDOLIM, Jacob do. **Doce de coco**. 1950. Disponível em  
<[http://www.sapartituras.xpg.com.br/choro/Doce\\_de\\_coco.pdf](http://www.sapartituras.xpg.com.br/choro/Doce_de_coco.pdf)>. Acesso em: 03 de dez. 2013.

CELERINO, Gilson. **Ó povo de Sião**. s.e., 2012.

JULIEN, David. Marcha da Igreja. In: COMISSÃO ARQUIDIOCESANA DE MÚSICA SACRA DO RIO DE JANEIRO. **Fichas de canto pastoral**. Rio de Janeiro, 196-. n. K1.

JULIEN, David; NAVARRO, Carlos Alberto. Vitória. In: COMISSÃO ARQUIDIOCESANA DE MÚSICA SACRA DO RIO DE JANEIRO. **Fichas de canto pastoral**. Rio de Janeiro, 196-. n. H1.

NAVARRO, Carlos Alberto; ALVES, José. **O Senhor foi preparar**. s.e., 196-.

OLIVEIRA, Maria de Fátima de; WEBER, José. **Nas terras do Oriente**. s.e., s.d.

PEREIRA, Ney Brasil. **O Senhor ressurgiu**. s.e., 1971.

TERRA, Adenor Leonardo; CADENASSI, José Moacyr. **Em Caná da Galileia**. 2012.

TOQUINHO; Moraes, Vinícius de. **Carta ao Tom 74**. s.e., 1974.

VELOSO, Reginaldo. **Como o raiar, raiar do dia**. s.e., 1970.

## ANEXOS

### ANEXO A – Entrevista com Pe. Ney Brasil Pereira

1) Como se deu a sua formação musical?

Resposta: Minha formação musical inicial foi no Seminário Menor, uma instituição que, naquele tempo, era um pequeno conservatório: aulas de teoria e solfejo, prática de canto coral e gregoriano e, no meu caso, aprendizado do harmônio. Piano não havia. Tínhamos audições semanais de música clássica. Tive a oportunidade também de reger, meio intuitivamente, com bastante autodidatismo. A mesma experiência e formação continuou no Seminário Maior e nos primeiros anos de padre. Aos 32 anos de idade recebi uma bolsa de estudos para dois semestres de cursos de graduação e pós-graduação na Faculdade de Música da Universidade de Duquesne, em Pittsburgh, Estados Unidos. Retornando, continuei a reger e compor e ensinar no Seminário, pegando em cheio o período fértil de criação da nova música litúrgica em vernáculo, como um dos grandes frutos do Concílio Vaticano II.

2) Durante o Concílio Vaticano II, especificamente após a promulgação da *Sacrosanctum Concilium*, qual foi a reação da Igreja Católica no Brasil? O rito reformado foi totalmente aceito de imediato?

Resposta: Após a promulgação da *Sacrosanctum Concilium*, em 1963, a reação da Igreja Católica no Brasil foi muito positiva, de muita abertura, porque o movimento litúrgico anterior ao Concílio já tinha preparado o terreno. Nesse sentido, o rito reformado foi aceito de imediato, e com entusiasmo.

3) Em linhas gerais, quais foram as mudanças que o sr. julga mais relevantes no rito da Missa como um todo?

Resposta: A mudança mais relevante no rito da Missa como um todo foi certamente a introdução do vernáculo, isto é, a mudança da língua litúrgica. Um rito, antes cristalizado pelas rubricas, praticamente intocável, passou a reger-se pela regra áurea da participação ativa da assembleia celebrante. Mesmo aí, as coisas não mudaram de repente, “do dia para a noite”: o

movimento litúrgico anterior já praticava as “missas dialogadas”, embora o presidente, de costas para a assembleia, rezasse tudo em latim.

4) Especificamente no campo da Música Litúrgica, o que o Concílio trouxe de novidade?

Resposta: A grande novidade, além da mudança da língua, foi a concepção de “cantar a Missa”, não “cantar na Missa”, isto é, os cantos passaram a ter ressaltada a sua dimensão ritual, de certo modo equiparando-se o “Próprio” e o “Ordinário” da Missa. Antes, a “Missa cantada”, desde o século XV, era o conjunto do Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, em canto coral, entremados do “Próprio” em gregoriano.

5) Como era compor música para a Liturgia Católica antes do Concílio e como é agora?

Resposta: Antes do Concílio, compunha-se em latim, tanto as partes do “Ordinário” da Missa como outros textos, tirados sempre do Missal Romano. Depois do Concílio, a mudança da língua proporcionou uma enorme criatividade, que ainda não deu sinais de esgotamento.

6) O papel do coral na celebração da Missa sofreu alguma alteração?

Resposta: O papel do Coral sofreu sem dúvida enorme alteração. O próprio princípio da participação ativa da assembleia celebrante levou, por um mal-entendido, à desmobilização de muitos Corais. Isso, pelo fato de que não é fácil conciliar os dois papéis: o do Coral e o da assembleia. O ideal seria, mas repito que não é fácil, o entrosamento entre Coral e assembleia, dando a cada um a sua parte. Para isso, os compositores deveriam escrever levando em conta a participação da assembleia, o que, porém, esbarra na dificuldade de ensaiar para alcançar esse entrosamento. Não é impossível, e há belas experiências na Europa e nos Estados Unidos, mas não é fácil. Por outro lado, se antes os Corais dominavam, agora quem domina são vocalistas, cantando em solo e em grande volume, em geral músicas menos conhecidas, e também silenciando a assembleia...

7) Em sua opinião, a polifonia sacra tradicional, especialmente os motetos e Missas de compositores como Mozart, Beethoven, Bruckner, entre outros, ainda têm lugar na Liturgia atual no Brasil? Ou estas peças acabaram se tornando apenas música de concerto?

Resposta: A música sacra tradicional, mesmo o canto gregoriano (!), dificilmente se entrosa com a participação ativa da assembleia. Naturalmente, há as exceções, e tipos variados de assembleia. Mas, de modo geral, esse repertório imenso, riquíssimo, tornou-se praticamente música de concerto.

8) Para finalizar, quais são os maiores desafios, hoje, para os compositores litúrgicos que buscam seguir a linha instituída pelo Concílio Vaticano II?

Resposta: Os maiores desafios, hoje, para os compositores litúrgicos, na linha do Concílio Vaticano II, me parecem os seguintes: a) ter formação litúrgica, além da formação musical; b) ter cuidado quanto aos textos a serem musicados: que sejam textos bíblicos, sóbrios, não intimistas; c) crescer no espírito litúrgico de “cantar a Liturgia”, não “na Liturgia”; d) quanto aos Corais, compor de maneira a dar também a eles a possibilidade de cantar com a assembleia.

Florianópolis, Catedral Metropolitana, 25 de setembro de 2013.

ANEXO B – Partitura de *Como o raiar, raiar do dia***Como o raiar, raiar do dia (Is 58)***L. e M.: Reginaldo Veloso**Arr.: Fr. Joel Postma*

The musical score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into three systems, each with four staves. The lyrics are written below the notes.

**System 1 (Measures 1-3):**

2

Co - mo\_o rai - ar, rai - ar do di - a, a tu - a

Co - mo\_o rai - ar, rai - ar do

Co - mo rai - ar, co - mo\_o rai

Co - mo\_o rai - ar, rai - ar do di - a

**System 2 (Measures 4-6):**

4 6

luz sur - gi - rá e mi - nha gló - ria te se - gui -

di - a a tu - a luz sur - gi - rá, te - se - gui

- ar do di - a a tu - a luz sur - gi - rá

a tu - a luz sur - gi - rá e mi - nha gló - ria te

**System 3 (Measures 8-10):**

8

rá e mi - nha gló - ria te se - gui - rá e mi - nha

- rá mi - nha gló - ria, mi - nha gló - ria te se - gui - rá,

e mi - nha gló - ria te se - gui - rá e mi - nha

se - gui - rá, mi - nha gló - ria se - gui - rá, mi - nha

10 *Fine* 12

gló - ria te se - gui - rál 1. Pe - ni - tén - cia que me\_a -  
2. Teus cla - mo - res ou - vi -

mi - nha gló - ria te se - gui - rál

gló - ria te se - gui - rál

gló - ria se - gui - rál 1. Pe - ni - tén - cia que me\_a -  
2. Teus cla - mo - res ou - vi -

14

gra - da é li - vrar o o - pri - mi - do das al  
rei, tu - as cha - gas sa - ra - rão, se\_ex - pul -

gra - da é li - vrar o o - pri - mi - do das al  
rei, tu - as cha - gas sa - ra - rão,

16 18

- ge - mas da\_in - jus - ti - ça, a - bri - gar o des - va -  
sa - res de tua ter - ra to - da vil es - cra - vi -

- ge - mas da\_in - jus - ti - ça, a - bri - gar o des - va -  
sa - res de tua ter - ra to - da vil es - cra - vi -

20

li - do, re - par - tir co - mi - da\_e rou - pa co'o fa  
dão, se com po - bres e fa - min - tos di - vi

li - do, re - par - tir co - mi - da\_e rou - pa co'o fa  
dão, se com po - bres e fa - min - tos di - vi

22 *D.C.*

- min - to\_e mal - tra - pi - lho.  
di - res o teu pão.

- min - to\_e mal - tra - pi - lho.  
di - res o teu pão.

ANEXO C – Partitura de *O Senhor ressurgiu***O Senhor ressurgiu**

Jubiloso

*Pe. Ney Brasil*

O Se - nhor res - sur - giu, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia;  
 O Se - nhor res - sur - giu, res - sur - giu, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia; o Se -  
 é o Cor - dei - ro Pas - cal, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia,  
 nhor é o Cor - dei - ro Pas - cal, a - le - lu - ia, i - mo -  
 i - mo - la - do por nós, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia;  
 la - do por nós, i - mo - la - do, a - le - lu - ia; é o  
 a - le - lu - ia; é o  
 é o Cris - to Se - nhor, E - le vi - ve e ven - ceu, a - le - lu - ia!  
 Cris - to, Cris - to Se - nhor, a - le - lu - ia!  
 Cris - to, Cris - to Se - nhor, a - le - lu - ia!

**Solo - recitativo (tenor)**

17

Cm Gm Fm B<sup>b</sup>

1. O Cristo Se - nhor ressuci - tou, a nossa espe - rança reali - zou:  
 2. O Cristo re - miu a seus ir - mãos, ao Pai os condu - ziu por sua mão:  
 3. O Cristo, nossa Páscoa, se imo - lou, seu sangue da morte nos li - vrou:

21

E<sup>b</sup> Fm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> D.C.

ven - cida a morte para sempre, tri - unfa a vida eterna - mente.  
 no Es - pírito Santo unida es - teja, a fa - mília de Deus, que é a I - greja!  
 in - cólumes, o Mar atraves - samos e à Terra Prome - tida cami - nhamos!

Ref.: O Senhor ressurgiu, aleluia, aleluia;  
 É o Cordeiro Pascal, aleluia, aleluia,  
 Imolado por nós, aleluia, aleluia;  
 É o Cristo Senhor, Ele vive e venceu, aleluia!

1. O Cristo Senhor ressuscitou,  
 A nossa esperança realizou:  
 Vencida a morte para sempre,  
 Triunfa a vida eternamente.
2. O Cristo remiu a seus irmãos,  
 Ao Pai os conduziu por sua mão:  
 No Espírito Santo unida esteja  
 A família de Deus, que é a Igreja!
3. O Cristo, nossa Páscoa, se imolou,  
 Seu sangue da morte nos livrou:  
 Incólumes, o Mar atravessamos  
 E à Terra Prometida caminhamos!

ANEXO D – Partitura de *O Senhor foi preparar***O Senhor foi preparar***Letra.: Pe. Carlos Alberto**Música: Pe. José Alves*

Assembléia

Ref: O Se - nhor foi pre - pa - rar um lu - gar pa-ra nós no céu.

Soprano  
Contralto

Ref: O Se - nhor foi pre - pa - rar um lu - gar pa-ra nós no céu.

Tenor  
Baixo

6 *Fine* 8 10 *A - le - lu - ial*

1. Ó va - rões ga - li - leus, que es - tais no céu a o - lhar? *A - le - lu - ial*

12 14 *D.C.*

*A - le - lu - ial*

*A - le - lu - ial*

sus que su - biu ao céu de - ve, de - pois, vol - tar *A - le - lu - ial*

*A - le - lu - ial*

2. Entre cantos e hinos triunfais se eleva o Senhor. Aleluia!  
Cante a terra e o mar também: Cristo é vencedor! Aleluia!
3. Glorioso, à direita do Pai, sentou-se Jesus. Aleluia!  
Que nos foi preparar o céu, reino de eterna luz. Aleluia!

## ANEXO E – Partitura de Ó povo de Sião

## Ó povo de Sião

II Domingo do Advento - Entrada (Is 30, 19, 30)

Texto: Missal Romano (refrão) e Hinário Litúrgico I (estrofes)

Música: Gilson Celerino

Soprano  
Contralto

Tenor  
Baixo

Acomp.

Ó po - vo de Si - ão, o Se - nhor vem sal - var as na - ções. E, na a - le -

gri - a do vos - so co - ra - ção, ma - jes - to - sa, sua voz so - a - rá! 1. Do E -

gi - to u - ma vi - nha ar - ran - cas - te com a mor, com cui - da - do a re - plan -

*Cômodo*

*Fine*

*Fine*

*Cômodo*

6

11

2

## Ó povo de Sião

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 16 and features a vocal line with lyrics 'tas - te, fun - das ra - í - zes lan - çou e por so - bre a ter - ra' and a piano accompaniment. The second system starts at measure 20 and features a vocal line with lyrics 'to - da su - a som - bra se es - pa - lhou. Ó' and a piano accompaniment. The score includes performance directions such as 'a tempo', 'D.S. al Fine', and 'a tempo'.

**Ó povo de Sião,  
o Senhor vem salvar as nações.  
E, na alegria do vosso coração,  
majestosa, sua voz soará. (Is 30,19.30)**

Sl 79(80)

1. Do Egito uma vinha/ arrancaste com amor;/  
com cuidado a replantaste,/ fundas raízes lançou/  
e por sobre a terra toda/ sua sombra se espalhou.
2. Mas, Senhor, o que fizeste?/ Por que teu amor se agasta?/  
Derrubaste as suas cercas,/ todo o mundo agora passa,/  
cada um invade e rouba,/ quebra os ramos e devasta.
3. Senhor Deus, ouve, escuta:/ do teu povo és o Pastor,/  
do teu trono de bondade/ faze-nos ver o esplendor;/  
teu poder, desperta e vem,/ vem salvar-nos, ó Senhor!

ANEXO F – Partitura de *Nas terras do Oriente***Nas terras do Oriente***Letra: Maria de Fátima de Oliveira**Música: Pe. José Weber*

1. Nas terras do Oriente surgiu dos céus uma luz que  
vem brilhar sobre o mundo e para Deus nos conduz. Que  
para Deus nos conduz. Ref.: Nasceu Jesus Salvador: aleluia, aleluia -  
ia! É Ele o Cristo Senhor: aleluia, aleluia!

1. Nas terras do Oriente surgiu dos céus uma luz  
Que vem brilhar sobre o mundo e para Deus nos conduz.

Ref.: Nasceu Jesus Salvador: aleluia, aleluia!  
É Ele o Cristo Senhor: aleluia, aleluia!

2. Nasceu-nos hoje um Menino, um Filho que nos foi dado.  
É grande e tão pequenino, Deus forte é Ele chamado.

3. Cantai com grande alegria, que grande amor Deus nos tem!  
Pequeno, pobre, escondido, nasceu por nós em Belém.

4. Os pobres, os pequeninos,  
Que não têm vez e nem voz,  
Agora têm companheiro,  
Jamais irão ficar sós.

ANEXO G – Partitura de *Em Caná da Galiléia***Em Caná da Galiléia**

(Comunhão - N. Sra. Aparecida - 12/10)

*L.: Fr. José Moacyr Cadenassi**M.: Adenor Leonardo Terra*

1. Em Ca - ná da Ga - li - lé - ia o co - me - ço ful - gu -

ran - te: re - ve - lou - se o Cor - dei - ro, o Es - po - so

tri - un - fan - te. Ref.: "Fa-zei tu - do o que E - le vos dis - ser",

u u u u u

de Ma - ri - a a fe - liz in - di - ca - ção. É as - sim que, no al - vor de ca-da

di - a, vi - ve - re - mos o a - mor em pro - fu - são.

vi - ve - re - mos o a - mor em pro - fu - são.

ANEXO H – Texto completo de *Em Caná da Galileia***Em Caná da Galiléia  
(Comunhão – N. Sra. Aparecida – 12/10)**

*Letra: Frei José Moacyr Cadenassi  
Música: Adenor Leonardo Terra*

1. Em Caná da Galiléia  
O começo fulgurante:  
Revelou-se o Cordeiro,  
O Esposo triunfante!

**Ref.: “Fazei tudo o que Ele vos disser” (Jo 2,5):  
De Maria a feliz indicação.  
É assim que, no alvor de cada dia,  
Viveremos o amor em profusão.**

2. Grandes talhas, tão vazias,  
Dos antigos rituais,  
Acolheram novo rito  
De valores triunfais.
3. A bebida transformada  
Tem sabor da grande vinha,  
Que um dia foi plantada  
Pelo Deus que nos aninha.
4. “Vem, amada dos meus dias,  
Ao amor transfigurante!”  
É o amado que ressoa  
Sua voz vivificante.
5. Do amor a primazia  
É o festim da eternidade:  
São as bodas luminosas  
De Jesus co’a humanidade!