

O HIBRIDISMO NO REPERTÓRIO LITÚRGICO NO BRASIL PÓS-CONCÍLIO VATICANO II

Adenor Leonardo Terra

Centro de Artes da UDESC

PPGMUS – Mestrado em Música

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo: O presente artigo foi desenvolvido como parte da avaliação da disciplina de “Pesquisa em Música” do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, e tem como objetivo analisar as tendências musicais mais evidentes que influenciaram o repertório litúrgico da Igreja Católica no Brasil depois do Concílio Vaticano II. A aprovação da constituição *Sacrosanctum Concilium*, em 1963, instituiu uma profunda reforma na Liturgia. Além da simplificação dos ritos, a principal mudança foi, sem dúvida, o fato do latim não ser mais a língua obrigatória na celebração da Missa, podendo esta ser realizada no idioma de cada país. Com isso, a Música Litúrgica, sendo um dos elementos que fazem parte da Liturgia, também foi passível de adaptações. Em cada país, foi necessária uma estruturação do repertório litúrgico como um todo, com a criação, em médio e longo prazo, de canções em língua vernácula. E no Brasil não foi diferente. Além da herança musical pré conciliar, principalmente do canto gregoriano e da polifonia sacra, compositores passaram a usar como fonte de inspiração muitas constantes melódicas, rítmicas e harmônicas presentes em nossa música popular ou folclórica para elaborar suas obras sacras. E é justamente esta mescla de tendências, fenômeno que denominaremos *hibridismo*, que busco explicitar na análise que me propus a fazer. Tendo em vista a multiplicidade de estilos presentes no repertório em questão, tomo a liberdade de selecionar o que foi considerado mais relevante, baseado no critério da presença de forma mais perceptível e em maior quantidade de determinados padrões estilísticos.

Palavras-chave: Liturgia; Música litúrgica; Reforma; Hibridismo.

The Hybridity on the Liturgical Repertoire in Brazil after second Vatican Council

Abstract: This article was developed as part of the evaluation of the discipline "Research in Music" of Program Graduate Music of UDESC – State University of Santa Catarina, and aims to analyze the musical trends most evident that influenced the liturgical repertoire Catholic Church in Brazil after the Second Vatican Council. The adoption of the Constitution *Sacrosanctum Concilium*, in 1963, instituted a thorough reform in the liturgy. In addition to the simplification of the rites, the main change was undoubtedly the fact that Latin is no longer a compulsory language in the celebration of Mass, which may be performed in the language of each country. Thus, the Liturgical Music, one of the elements that are part of the Liturgy was also subject to adjustments. In each country, we needed a structure of the liturgical repertoire as a whole, with the creation in the medium and long term, the songs in the vernacular. And in Brazil was no different. In addition to the musical heritage pre reconcile, especially Gregorian chant and sacred polyphony, composers began to use as a source of constant inspiration many melodic, rhythmic and harmonic present in our popular music or folk to develop their sacred works. And it is precisely this mix of trends, a phenomenon we refer to as *hybridity*, which seek to explain the analysis that I proposed to do. Given the multiplicity of styles present in the repertoire in question, I take the liberty of selecting what was considered most relevant, based on the criterion of presence more noticeable and more of certain stylistic patterns.

Keywords: liturgy, liturgical music, reform, hybridity.

Considerações iniciais

A *Sacrosanctum Concilium*, primeira das quatro constituições promulgadas pelo Concílio Vaticano II, está prestes a completar 50 anos. Datada de 04 de dezembro de 1963, a lei magna da Liturgia Católica trouxe, além de uma reforma no modo de se celebrar a Missa, uma nova dinâmica para a Música Litúrgica, por consequência. Isto porque "o canto sacro, baseado em palavras, faz parte necessária ou integrante da liturgia solene." (SC¹, 1966², p. 48).

Pela primeira vez depois de séculos, o canto gregoriano deixa de ter a primazia no repertório litúrgico católico, para dar lugar a uma música ritual de acordo com a cultura e os costumes de cada povo. Vale lembrar que, ainda hoje, o cantochão é tido como a mais genuína música litúrgica, e seu uso continua sendo possível. Contudo, sua utilização acabou se restringindo aos mosteiros, seminários e algumas poucas comunidades que ainda o preservam. O que ocorre é que, com a abertura dada pelo Concílio, além do canto gregoriano, uma pluralidade de gêneros musicais adentra o contexto do rito católico e, ainda, em vernáculo. É exatamente nesta linha que o artigo 118 da SC (1966, p. 50) dá a seguinte orientação: "o canto popular religioso seja inteligentemente incentivado, de modo que os fiéis possam cantar nos pios e sagrados exercícios e nas próprias ações litúrgicas".

Assim, compositores passam a usar como fonte de inspiração não só toda a tradição herdada historicamente, mas também a música popular e/ou folclórica de cada país. No Brasil, foram organizados Encontros de Música Sacra, reunindo músicos e demais interessados na renovação musical proposta pelo Concílio. O *I Encontro Nacional de Música Sacra* ocorreu na cidade de Valinhos, interior de São Paulo, no ano de 1965, sob a liderança do Pe. José Geraldo de Souza e colaboração de Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho, Pe. José Alves de Souza, Pe. José Weber, Pe. Josmar Braga e Pe. Carlos Alberto Navarro. O *II Encontro Nacional de Música Sacra* ocorreu no ano seguinte, desta vez na cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, ocasião em que estiveram presentes também Fr. Joel Postma, Pe. Ney Brasil Pereira e Pe. Jocy Rodrigues.

Desde o início, a preocupação foi, além do uso da língua portuguesa, a adaptação de uma linguagem musical brasileira, que se inspire nas tradições e influências musicais presentes no Brasil, observadas as constantes rítmicas e melódicas presentes em nossa cultura.

¹ SC = Sacrosanctum Concilium.

² Apesar de sua promulgação no ano de 1963, a versão em português para o Brasil só foi editada no ano de 1966.

E é exatamente desta junção entre tradição e modernidade, sacro e popular (no sentido estilístico) que procurarei tratar neste artigo, buscando abordar os elementos musicais que mais influenciaram o repertório litúrgico pós conciliar no Brasil.

1. Híbridismo

No campo da música, é natural que, ao longo da história, haja uma transformação de estilos e gêneros musicais, alternância de paradigmas composicionais, entre outras formas de natureza estética que vão sofrendo modificações. Porém, nesta onda de mutações que está em constante movimento, é um trabalho extremamente complexo pensar em algo totalmente novo, isento de qualquer influência de modelos já consolidados.

Ao concebermos algo inédito, quem sabe um novo estilo musical, muito provavelmente este será resultado do influxo de outros estilos já existentes. Assim, elementos já conhecidos e solidificados como concernentes a gêneros musicais específicos são mesclados de tal forma que acabam gerando um novo discurso musical.

É neste sentido que entra o conceito de híbridismo. O uso, na Música, deste termo metafórico, emprestado da Biologia, é para se referir ao emprego de "modos determinados, progressões harmônicas típicas, ritmos padronizados, timbres denotativos, ou combinações de tudo isso." (PIEIDADE, 2011, p. 104) para a concepção de um produto final. Assim, a opção pelo uso destes fatores, entre outros, desempenha um "papel na expressão musical e por isso são criados para serem reconhecidos." (ibidem).

Se observarmos o contexto da música litúrgica pós Concílio Vaticano II no Brasil, é notória a presença e a mescla das mais variadas constantes melódicas, rítmicas e harmônicas pré existentes, na maioria das vezes extraídas da música popular, regional ou folclórica, justamente com o objetivo de alcançar uma maior compreensão e assimilação por parte do povo. E esta é justamente uma das principais preocupações do Concílio: tornar as cerimônias de tal modo mais compreensíveis, a fim de que o povo possa "participar plena e ativamente da celebração comunitária." (SC, 1966, p. 15). E já que a música, como vimos anteriormente, integra o contexto celebrativo, acaba, por conseguinte, sofrendo as transformações que lhe são devidas. Assim, oferecendo à assembleia algo que esteja mais em conformidade com suas raízes, no que tange à música, tem-se como consequência uma maior participação, compreensão e assimilação do que está sendo celebrado, como almejam os bispos conciliares.

2. Exemplos

Para exemplificar o aspecto híbrido no repertório litúrgico nacional, selecionei duas canções nas quais é possível perceber diferentes fontes que serviram de modelo para compositores, sob uma ótica alternativa, elaborarem um novo repertório, o qual se encontra em constante expansão.

2.1 Exemplo 1: A herança do canto gregoriano

Primeiramente, vamos analisar a canção "O vosso coração de pedra", de autoria do Pe. José Alves. Aqui, concertar-nos-emos com maior ênfase no aspecto melódico, que é o elemento que, do ponto de vista do hibridismo musical, possui mais relevância.

O primeiro ponto que nos chama a atenção é a alternância entre uma sonoridade modal, que remete ao canto gregoriano, em alguns trechos da peça, e uma estrutura tonal, em outras partes. Com uma armadura de lá maior, se observarmos o início da canção, em si menor, com um salto melódico de quarta justa ascendente da nota fá# para a nota si, podemos afirmar que se trata de um modo dórico (modo de ré) transposto para si (ver figura abaixo).

The image shows a musical score for the song "O vosso coração de pedra". It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is the refrain, starting with a 4/4 time signature and a Bm chord. The lyrics are: "Refrão: O vosso coração de pedra se converte -". The second staff continues the refrain with a 3/4 time signature and lyrics: "rá em no-vo, em no-vo coração. 1 - Ti - ra - rei do vos - so". The third staff continues with a 4/4 time signature and lyrics: "pei - to vosso coração de pedra, no lu -". The fourth staff concludes with a 4/4 time signature and lyrics: "gar co - lo - ca - rei no - vo co - ra - ção de car - ne." Chords indicated above the notes include Bm, E, D, F#m, and D.

Figura 1. "O vosso coração de pedra"

A estrutura tonal está presente nos trechos finais do refrão e da estrofe, com a conclusão da frase na nota fá#, sob a indicação do acorde de fá sustenido menor. Se fizermos um paralelo da melodia com a harmonia utilizada nestas duas seções, o uso do acorde de mi maior, precedendo o acorde final, nos dá um indício de que se trata do uso da escala menor natural. Como se sabe, esta escala, em sua estrutura intervalar, é idêntica ao modo eólio

(modo de lá). Assim, fica a dúvida se a estrutura melódica da peça compreende o uso de dois modos distintos (dórico e eólio) ou uma combinação entre os sistemas modal e tonal. Penso que esta ambiguidade não é de toda negativa, muito pelo contrário. Uma multiplicidade de análises, desde que bem fundamentadas, é benéfica, e ostenta a complexidade musical que, muitas vezes, encontra-se camuflada.

Sequências melódicas semelhantes às que acontecem em "O vosso coração de pedra" são constantes no repertório de cantochão. É possível fazer um paralelo entre a canção do Pe. José Alves e a música "Veni Sancte Spiritus" (ver figura 2). Para tanto, consideremos que esta peça encontra-se no modo dórico em sua altura original (ré); e no início, convençionemos que, embora a melodia inicie na nota dó, a nota que possui uma maior importância estrutural é a segunda, ré; tanto é que a conclusão desta primeira frase, bem como da música, está em ré, e não em dó. Com exceção da primeira vez que acontece a nota si, onde esta se encontra bemolizada, todas as outras vezes notamos o uso do si natural, sexto grau maior da escala dórica em ré. Podemos fazer uma comparação entre a estrutura melódica desta peça com o exemplo anterior, observando as notas que estão circuladas.

1. Ve-ni Sancte Spí-ri-tus, Et e-mít-te caé- li-tus,
2. Ve-ni pa-ter páu-perum, Ve-ni da-tor mú- ne-rum,
Lu-cis tu-ae rá- di-um. 3. Con-so-lá-tor óp- ti-me,
Ve-ni lumen cór- di-um. 4. In la-bó-re ré- qui-es,
Dulcis ho-spes á- ni-mae, Dulce re- fri-gé- ri-um.
In ae-stu tem-pé- ri- es, In fle-tu so-lá- ti-um.

Figura 2. "Veni Sancte Spiritus"

Assim, em "O vosso coração de pedra", composta na década de 70 do século passado, temos a combinação entre a tradição – representada pela influência da sonoridade do canto gregoriano - e a novidade – uso do vernáculo com uma estrutura modal, além de uma escrita com durações bem definidas. Vale lembrar aqui que o aspecto rítmico no repertório gregoriano se dá de forma livre, tendo o intérprete uma maior autonomia na execução, sem uma rigidez de valores (durações). Na escrita utilizada por Alves, embora a interpretação

possa, muitas vezes, ter certa maleabilidade rítmica, esta, por sua vez, não acontece de forma tão deliberada.

2.2 Exemplo 2: A influência da música nordestina

Passaremos agora à segunda análise, onde procuraremos destacar algumas particularidades na canção "Canta, meu povo" (figura 3), de autoria do pernambucano Geraldo Leite Bastos³. Desta vez, vamos focar a relação entre a melodia e a harmonia utilizadas, que se sobressaem sobre os demais aspectos por apresentarem uma sonoridade peculiar.

Assim como na peça anterior, aqui também a armadura utilizada é a de lá maior. Porém, sem muito esforço, basta observarmos os primeiros compassos da música para concluirmos que esta não repousa sobre uma estrutura tonal.

Mais uma vez, temos um exemplo do uso do modalismo na música litúrgica. No entanto, aqui, o modo utilizado é o mixolídio transposto para mi. A principal característica desta escala, e que a diferencia da escala maior, é o uso do sétimo grau menor (neste caso, a nota ré natural). Este, por sua vez, não tem uma preocupação de criar uma cadência harmônica ao que, hipoteticamente, seria a região de subdominante, no caso da estrutura tonal. Numa tonalidade de mi maior, o uso do sétimo grau menor acrescentado à tríade de tônica levaria, naturalmente, a uma resolução na harmonia correspondente ao quarto grau da escala (lá maior, subdominante, sensação de afastamento da tônica). Porém, não é isso que acontece. Tanto é que o compositor optou pelo uso de apenas dois acordes: mi maior, que às vezes aparece acrescido do sétimo grau menor, sem resolução; e si menor.

Estas características são bastantes comuns na música popular da região nordeste do Brasil, e dão o "colorido" que é peculiar ao modo mixolídio, e certamente foram usadas intencionalmente pelo autor, com o objetivo de oferecer à sua comunidade uma música ritual com a qual eles pudessem ter uma maior identificação. Segundo Fonseca (2000, p. 164), Geraldo Leite Bastos "buscou nas manifestações populares, especialmente na etnomúsica religiosa nordestina, a vertente mais genuína para criar uma Música Litúrgica inculturada." E como o próprio compositor afirma, suas canções "são descrições de fatos da vida, cantados nas feiras populares, são narrações com a alma viva e crente, às vezes ingênua, mas quase sempre sagaz e vibrante." (BASTOS *apud* FONSECA, 2000, p. 166).

³ Nasceu em Moreno (PE) a 12/12/1934, e faleceu em Escada (PE) a 19/04/1987 (domingo de Páscoa).

Neste caso (ver figura abaixo), temos um claro exemplo de hibridismo musical entre o popular e o religioso. O popular, estilisticamente falando, serve de inspiração para a confecção de uma peça para um contexto sacro, no caso, litúrgico.

R.: Can-ta, meu po - vo, can-tã_o lou- vor de teu Deus, que se fez ho - mem
 e por nos mor- reu, que res-sus-ci- tou pe-lo_a-mor dos seus! 1. So-mos a na-ção
 san-ta e_o po-vo_e lei - to, um sa-cer-dó-cio re - all! Deus nos cha-mou das tre-vas à su - a
 luz, su - a luz i - mor - tal!

Figura 3. "Canta, meu povo"

Considerações finais

Ao tratar de hibridismo na Música Litúrgica no Brasil, um país com enormes dimensões territoriais, poderia citar inúmeros exemplos que possuem, além dos aspectos aqui mencionados, influências dos mais variados estilos musicais de regiões específicas. Todavia, espero, através da abordagem aqui adotada, ter conseguido dar uma pequena pincelada na Música Litúrgica, com uma inclinação mais calcada na cultura e no jeito de cada comunidade.

Segundo o famoso compositor húngaro György Sándor Ligeti (1923 – 2006), ao se manifestar sobre a simbiose entre o sacro e o profano, ele afirma que “é mais uma questão da localização: igreja – sala de concertos, (...) não é correto transferir para o íntimo do compositor uma distinção entre religioso e profano, eclesiástico e mundano.” (LIGETI *apud* ANTUNES, 2004, p. 6).

Para concluir, deixo uma citação do Papa João Paulo II que, ao tratar da Música Ritual Católica, em um quirógrafo de 2003, viu como positiva esta multiplicidade de estilos que estão atualmente presentes neste tipo de repertório: "deve-se, porém, reconhecer que as composições atuais utilizam frequentemente modos musicais diversificados não desprovidos da sua dignidade. Na medida em que servem de ajuda para a oração da Igreja, podem revelar-se como um enriquecimento precioso".

Referências

- ANTUNES, José Paulo. Arte e Liturgia ou Arte Litúrgica? *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto, v. III, p. 237 – 254, 2004.
- FONSECA, Joaquim. *O Canto Novo da Nação do Divino*. São Paulo: Paulinas, 2000.
- MOLINARI, Paula (org.). *Música Brasileira na Liturgia II*. São Paulo, Paulus: 2009.
- VATICANO. *Quirógrafo sobre a Música Sacra* In: PAULUS. *Documentos da Igreja*. São Paulo: Paulus, 2005.
- PIEIDADE, Acácio. *Perseguindo Fios da Meada: Pensamentos Sobre Hibridismo, Musicalidade e Tópicas*. Belo Horizonte: Per Musi, n. 23, 2011, p. 103 – 112.
- VATICANO. *Sacrosanctum Concilium*. Petrópolis: Vozes, 1966.