

Do canto religioso popular à música autóctone: memórias, esquecimentos e o desenvolvimento de uma identidade musical local no catolicismo pós-conciliar

Fernando Lacerda Simões Duarte¹
UNESP/PPG MÚSICA
SIMPOM: *Musicologia*
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Com o advento do Concílio Vaticano II (1962-1965), a prática musical litúrgica católica passou por profundas modificações em aspectos relacionados à composição musical, interpretação e às relações estabelecidas entre as pessoas e o repertório, sobretudo no tocante à participação ativa nas missas. Se por um lado se admite que o concílio oficializou um movimento em curso, não se pode negar certa ruptura, principalmente na América Latina. O presente trabalho teve como problemática esta ruptura, abordada pelo quadro teórico da memória, esquecimento e identidade. A musicologia brasileira tem considerado o repertório pós-conciliar basicamente do ponto de vista europeu e em comparação com aquele produzido anteriormente. Neste trabalho, buscou-se compreendê-lo em suas bases ideológicas, relacionando-o à canção de protesto latino-americana. Foi empreendida pesquisa bibliográfica e, análise do documento *Pastoral da música litúrgica no Brasil* (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) e de algumas músicas litúrgicas alinhadas às suas propostas. Esta análise considerou os referenciais de memória e identidade de Joël Candau, bem como uma abordagem sistêmica apoiada em Luhmann e Buckley. Os resultados apontam para o florescimento de um novo repertório, a *música autóctone*, não mais a partir de modelos institucionais impostos por meio de normas, mas do incentivo à criação e exploração de elementos musicais relacionados à memória musical coletiva brasileira. Este repertório não foi simples reprodução da música folclórica ou daquela associada ao catolicismo popular, mas recorreu a tais memórias. Suas principais inovações dizem respeito à exploração de ritmos, timbres e modos, além do conteúdo politicamente engajado das letras. Concluiu-se que o processo de criação de uma identidade musical-religiosa brasileira pós-conciliar envolveu a coexistência de rupturas e continuidades, memórias e esquecimentos.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Música litúrgica pós-conciliar. Canção de protesto latino-americana. Música autóctone. Memória, identidade e música.

From Popular Religious Songs to Autochthonous Music: Memories, Oblivions and the Development of a Local Musical Identity in the Post-Counciliar Catholicism

Abstract: With the advent of the Second Vatican Council (1962-1965), the Catholic liturgical musical practice underwent profound changes in aspects related to musical composition,

¹ Orientador: Prof. Dr. Paulo Castagna. Pesquisa realizada com bolsa CAPES.

interpretation and relations between people and the repertoire, especially in terms of effective participation in church services. If on one hand it is admitted that the council formalized a movement ongoing, we can't deny certain rupture, especially in Latin America. This paper had as issue this rupture, approached by the framework of memory, oblivion and identity. Brazilian musicology has considered the post-council repertoire primarily from European point of view and in comparison with that previously produced. In this paper, we sought to understand it in their ideological bases, related to the Latin American protest song. Research in Literature, analyses of the document *Pastoral da música litúrgica no Brasil* [Pastoral care of liturgical music in Brazil] (National Conference of Bishops of Brazil) and some liturgical music aligned to their proposals were undertaken. The analysis considered as benchmarks memory and identity by Joël Candau, as well a systematic approach by Luhmann and Buckley. The results point to the flourishing of a new repertoire, autochthonous music, not from institutional models imposed by rules, but from the encouraging of the creation and exploitation of musical elements related to the Brazilian collective musical memory. This repertoire was not a simple reproduction of folk music or that associated with popular Catholicism, but resorted to such memories. Its main innovations concern the exploitation of rhythms, timbres and modes, plus the politically engaged lyrics content. We concluded that the process of creating a Brazilian musical-religious identity after the Council involved the coexistence of ruptures and continuities, memories and oblivions.

Keywords: Liturgical music – Roman Catholic Church. Post-council liturgical music. Latin American protest song. Autochthonous music. Memory, identity and music.

Introdução

Uma vez que se admita ser a pesquisa em ciências humanas condicionada pela visão de mundo daquele que a realiza e que a escolha da metodologia não se trate – como talvez seja o caso de outras ciências – de um critério objetivo, esvanece a ilusão positivista de uma produção científica em que se dissociam autor e objeto. Segundo Paolo Rossi,

A ideia de que a ciência seja constituída por teorias está hoje um tanto em desuso, pelo menos entre os filósofos. Também está decididamente fora de moda (nos mesmos ambientes) a afirmação de que tais teorias tenham condições de nos revelar o mundo real. [...] A ciência é sistematicamente apresentada como um conjunto de *crenças* em vez de um conjunto de *conhecimentos*. Aquela que um dia foi chamada a “verdade” das teorias foi identificada e resolvida em sua capacidade de produzir consenso. Sobre isto existe (o que é bastante raro entre filósofos) uma concordância generalizada. (ROSSI, 2010, p. 202).

Se observada por este ângulo, a produção acadêmica revela referenciais hegemônicos entre os pesquisadores de determinada área e até mesmo um espírito de época (HERMAN, 1999). Por outro lado, se torna compreensível que a busca individual por uma dimensão ética ou de caráter político-ideológico do pesquisador se evidencie em sua pesquisa. Foi o que propusemos num ensaio (DUARTE, 2012b), ressaltando a relação entre a visão de

mundo do musicólogo e não apenas sua maneira de contar, mas na própria história da música que ele conta. O etnocentrismo e o reforço à taxonomia prescritiva dos gêneros erudito e popular podem implicar a emissão de juízos estéticos sobre o repertório ao invés da compreensão de suas propostas estéticas. Nós mesmos não escapamos desta postura em certo texto (DUARTE, 2011) a partir de uma perspectiva embasada em critérios pretensamente universais tendentes a considerar decadente todo repertório que contrarie uma noção latente de progresso unidirecional (BORTOLUCI, 2009). Este progresso desconsidera a existência de uma proposta estética em grande parte da música dita “de mercado”. Para evitar tal referencial, este trabalho recorre a uma perspectiva darwinista, de evolução multidirecional e adaptativa (SERRA, 2009, p. 1), observável também em sistemas sociais.

Sem a pretensão de isenção absoluta, procuramos ao menos lançar sobre a chamada *música pastoral* um olhar que privilegie os argumentos que levaram à sua constituição. Deste modo, se questionou quais características da canção de protesto latino-americana representativas de um florescimento na música popular estão presentes nos documentos sobre música litúrgica no Brasil, na prática musical e na produção do repertório após o Concílio Vaticano II (1962-1965). Para responder a tal questionamento, foi empreendida investigação bibliográfica e documental, tendo como referenciais para análise as noções de memória e esquecimento na constituição de identidades (CANDAUI, 2011) nos sistemas sociais adaptativos, propostos por Buckley ([1971]) e Luhmann (1995).

Segundo Buckley ([1971], p. 92-93), sistemas sociais são capazes de manter (morfostase) ou elaborar suas estruturas (morfogênese), retornando a uma situação anterior de equilíbrio ou gerando desenvolvimento e adaptação rumo a novas situações. Assim, a restauração de repertórios e modelos do passado que marcou a música litúrgica a partir de 1903 até o Concílio Vaticano II – *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X – pode ser entendida majoritariamente como morfostase. Já as inovações do chamado repertório restaurista, que mesclava características do cantochão com as da música do período – modos eclesiásticos e tonalidade, ritmos livre e medido (DUARTE, 2012a) – apontam para a morfogênese. No repertório pós-conciliar se observa, entretanto, maior espaço para a criação, questionamento dos cânones musicais e abertura aos estímulos da música popular. Na abordagem sistêmica proposta por Niklas Luhmann (1995), os sistemas sociais tendem a se comportar como os orgânicos: ao aceitar estímulos do entorno, realizam abertura cognitiva e ao recusá-los, fechamento normativo. No caso da música pós-conciliar, a abertura cognitiva se deu, sobretudo, em relação à canção de protesto, por meio da Teologia da Libertação (TL),

compreensão teológica diferente da concepção da anterior, o Ultramontanismo, hegemônico a partir de finais do século XIX.

1. Da romanização universalizante à realidade social latino-americana

Adequada a uma sociedade cuja crença no progresso científico-tecnológico e material elegia a Europa como modelo, essa concepção tinha na Sé Romana um modelo único e pouco admitia em termos de diversidade. Esta autocompreensão monolítica chamada Ultramontanismo ou Romanização procurou legar ao esquecimento todas as manifestações do *catolicismo tradicional*, que se instalara no Brasil desde o início da colonização. Este catolicismo multifacetado compreendia novenas, festas, irmandades, confrarias, rezas do terço e uso da água benta, manifestações populares como os congos, reisados, folias e, sobretudo, uma participação ativa dos leigos nas atividades religiosas, em detrimento do papel dos clérigos. O Ultramontanismo implicou a institucionalização da Igreja com o uso de normas e controle de seu cumprimento para a determinação de padrões de conduta e a centralização dos ritos no clero, com a conseqüente diminuição da participação do povo. Aparentemente prejudicial, sua expansão se legitimava pelo anseio de parte da sociedade pelo esquecimento de um passado colonial, do qual o padroado e o catolicismo tradicional eram indissociáveis, e pela busca de uma nova identidade coletiva. Nesta busca, grupos que insistiam na prática do catolicismo popular foram reprimidos até com o uso de força policial (DUARTE, 2012a). Na sociedade do progresso, se garantia a ordem, fosse qual fosse a forma de coerção empregada.

Ao se encaminhar para o centro do século XX, o discurso das identidades fortes sustentadas pelas grandes memórias organizadoras (CANDAU, 2011) esvanecia, de modo que, em documentos como a Carta Encíclica “*Mediator Dei*” de Pio XII, de 1947 já se observava o estímulo à adaptação da liturgia à índole de cada povo particular, com a ampliação do uso do canto religioso popular. Este gênero musical era, desde o *motu proprio* de Pio X, excepcional, legado somente a procissões e serviços não-solenes. Nos solenes, deveria empregar-se, além do repertório restaurista, o cantochão e a polifonia clássica (DUARTE, 2012a). Com a aproximação entre a Igreja e a modernidade – *aggiornamento* –, o gênero excepcional se tornaria regra e, com o advento do Concílio Vaticano II, passaria de moderno à tradição: sua sobrevivência representou o elo com o passado, uma memória musical pré-conciliar.

2. Um olhar sobre a *Nova canção*

Vilela (2010, p. 18) questionou, dentro do universo da música popular, cânones gerados pela crítica e pelos estudiosos. Estes cânones conduziram a esquecimentos e creditaram erroneamente alguns florescimentos a determinados movimentos musicais e artistas. Na musicologia da América espanhola, a relação entre a TL e a canção de protesto como via para o florescimento de um novo repertório parece clara há algum tempo (GUERRERO JIMÉNEZ, 1994; GERRERO PÉREZ, 2005; BELLO, 2012; CASTRO FONES, 2013). No Brasil, essa inter-relação ainda se limita ao cânone, se insinuando eventualmente em Piana (2007), Garcia (2005) e Correia (2008). Este último não é um trabalho acadêmico em sentido estrito, mas foi o que mais aproximou a discussão à esfera do repertório ritual.

Surgida na década de 1960, a *Nova canção* ou canção de protesto procurou nas memórias não-canônicas da música folclórica fontes para a construção de uma música identitária latino-americana que não perdesse de vista o engajamento e a crítica social. Garcia (2005, p. 1) enumerou os objetivos do *Manifiesto del Nuovo Cancionero* de Tejada Gómez:

1. a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetuada pelo mercado via meios de comunicação; 2. a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones; 3. a proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares na América Latina.

Algumas características tiveram, como se verá, claro reflexo na música litúrgica: dualismo entre a música autóctone e a música que se julgava ser imposta pelos meios de comunicação e a busca pela criação de um novo repertório, que, ligado à memória musical coletiva, conjuga as características de música urbana e autóctone. Neste contexto, o Sul não é apenas pensado a partir do Sul, como propôs o geógrafo Milton Santos (in STONE, 2010), mas cantado a partir do Sul. Cantados, os ideais e as críticas se difundiriam de forma mais eficiente.

Isso porque, num país marcado pela predominância da oralidade em comparação à escrita (pelo alto índice de analfabetismo, entre outros fatores que aqui não poderemos aprofundar), a canção popular mostrava-se como a obra cultural capaz para se alcançar o objetivo pretendido: fazer-se ouvir e ajudar nas causas sociais (RIBEIRO, 2011, p. 181).

O surgimento da *Nova canção* deu-se, segundo Garcia (2005), num contexto político, social e econômico de profundas mudanças, provocadas, dentre outros elementos, pela Guerra Fria, Revolução Cubana, descolonização da África e Ásia, além do avanço da

industrialização e urbanização na América Latina, motivado pela injeção de capitais estrangeiros. Ao mesmo tempo, foram desestabilizadas ou ao menos questionadas antigas relações de controle social pautadas em relações de poder (BUCKLEY, [1971], p. 271-272).

A *Nova canção* se opôs à massificação cultural que gerava o esquecimento dos costumes locais. Em termos musicais, esta oposição se traduziria na “renovação do cancionero popular – experimentação e fusão de gêneros, timbres e ritmos – como resposta às formas estereotipadas impostas pelo mercado – o tango para exportação e os ritmos estrangeiros [...]” (GARCIA, 2005, p. 5). No Brasil, acrescentam-se ainda a tais elementos, os modos da música regional se uniriam ao ritmo e ao timbre como elementos marcantes no florescimento de um novo repertório alheio à música feita para exportação (VILELA, 2014, informação oral²).

3. Do anticlericalismo à música pastoral

Se no início a canção de protesto identificava a Igreja Católica com a autocompreensão ultramontana tornando-a alvo de suas críticas, afirma Guerrero Jiménez (1994) que o advento do Concílio Vaticano II, as conferências episcopais de Medellín e Puebla, a TL e outros eventos levaram a uma reavaliação em tais críticas. Por outro lado, como poderia a *Nova canção* pensar a identidade musical do povo ignorando o papel da religião em sua constituição? Parece ter havido, a partir de então, o que Buckley ([1971]) chamou de realimentação ou *feedback positivo* entre a TL e a canção de protesto: se a autocompreensão católica comprometida com a transformação da realidade por meio dos valores cristãos fornecia à *Nova canção* a inspiração na transcendência e a memória religiosa, esta lhe retribuía com parâmetros para a criação de uma nova música ritual. Assim,

Do hinário tradicional ao canto combativo se passou com relativa facilidade. Se sentia a necessidade de que na música e no texto estivesse encarnado um discurso com sentido, que mostrasse a realidade e fosse capaz de transmitir os sofrimentos ou a realidade em que estavam os povos da América. Fomos transitando dos salmos de Gelineau [...] às canções de Los Perales; passamos dos hinos religiosos de caráter marcial para as melodias combativas. (CASTRO FONES, 2013, p. 34).

Em Teresina-PI, a realimentação se processou ainda no incentivo dado por padres alinhados à TL para que se realizassem festivais da canção, nos quais os ideais da *Nova canção* eram difundidos (SILVA; CASTELO BRANCO, 2013). Se revelou também em

² Minicurso Música popular brasileira: cânones e esquecimentos ministrado por Ivan Vilela (USP) durante o IV Simpósio Internacional de Musicologia da UFG e VI Encontro de Musicologia Histórica da UFRJ, em Pirenópolis-GO – junho de 2014.

compositores dedicados tanto à *Nova canção* quanto à música religiosa, como foi o caso de Ariel Ramirez, que compôs tanto a *Oración al Sol* – que lembra Deus Inti como a força contra as injustiças sociais (GERRERO JIMÉNEZ, 1994, p. 64) – quanto a *Misa Criolla*, que assimilou ritmos e instrumentos populares, além ser modal em diversas passagens. Além da *Misa Criolla*, Castro Fones (2013, p. 34-35) chamou a atenção para a *Misa Nicaragüense* de Ernesto Cardenal, “a maior expressão musical da Teologia da Libertação”. Nela, o texto litúrgico foi reescrito de modo a contemplar a realidade dos fiéis sem perder sua função litúrgica: no *Kyrie*, há uma invocação para que Cristo se solidarize não com a classe opressora, mas com o oprimido e com o povo sedento de paz e lhe conceda o perdão.

No Brasil, proposta do *Manifesto* de Tejada Gómez ecoa, como se verá, nos documentos da CNBB sobre música e no repertório litúrgico autóctone. Amstalden (2001) observou que o afastamento das composições de uso ritual dos referenciais europeus que marcavam o repertório restaurista se deu a partir da década de 1970, revelando um esquecimento dos códigos da chamada cultura erudita, que esta reforçaria as relações de dominação. Disto resultou o gradativo abandono da prática coral, que se observava ainda nas composições dos primeiros anos após o Concílio Vaticano II. A partir de 70, se tornou hegemônico um repertório marcado pelo canto uníssono, acompanhado de violão e instrumentos de percussão, que incorporava ritmos populares. Este repertório foi hegemônico pelo menos até a década de 1990, quando, com o enfraquecimento da TL, ganhou espaço aquele ligado à Renovação Carismática Católica, mais próximo do gênero *pop* urbano.

Pastoral da música litúrgica no Brasil pode ser considerado uma síntese das propostas estéticas que passariam a orientar, num plano geral, a música litúrgica católica durante pelo menos três décadas. De acordo com este documento, figuravam entre os pontos positivos do trabalho renovador da música: “o encontro com os valores socioculturais de nossa Música Autóctone”, a busca de diversos compositores por uma “criação mais genuína”, “visando uma gradativa independência face às melodias estrangeiras” por meio do aproveitamento das “riquezas de nossa música: as constantes melódicas, harmônicas, formais e rítmicas da música folclórica e popular brasileira” e como “consequência natural”, o uso de instrumentos diversos do órgão e do harmônio, sendo citado o violão, que realizava “um acompanhamento espontâneo e simples, antes inexistente devido à legislação em vigor” (*motu proprio*). Citando o já referido encontro de Medellín, os textos litúrgicos deveriam levar em conta “a dimensão social e comunitária do cristianismo” e equilibrar “o cunho contemplativo[...] com a mensagem engajada” que deveria transmitir (CNBB, 1976, p. 3; 5-6).

Seguindo a mesma proposta estética, *A música litúrgica no Brasil* propunha o recurso à memória musical coletiva na criação do repertório religioso: “a dança passa a ser uma questão de coerência e fidelidade às nossas raízes indígenas, ibéricas e africanas” (CNBB, 1998, p. 12). Deste modo, além da participação ativa da assembleia por meio do canto, esta o faria por meio da dança litúrgica, contrariando os modelos pré-conciliares de relação entre o fiel e a liturgia. Estas propostas se refletiram na mudança de interpretação dos antigos cantos religiosos populares e principalmente na criação de um novo repertório com estes padrões.

Além da diversificação de timbres instrumentais, se observa a inspiração na tradição popular, em trechos cantados da missa, no *Hinário litúrgico* da CNBB (1991, p. 52-53; 58; 60; 65-69; 76; 308), como as *Aclamações da Oração Eucarística V (B)*, “inspiradas num Bendito de pedir chuva” e que têm caráter modal. Este caráter se repete no *Prefácio dos domingos do tempo comum I* e em *Quem irá, Senhor, morar?* (modos de Fá e Ré, respectivamente). A melodia da *Louvação de Cristo Rei* inicia com um acorde de sétima de dominante arpejado que não resolve num quarto grau, evidenciando o modo mixolídio. Além destes, outros exemplos podem ser encontrados nos quatro fascículos de hinários da CNBB.

Quanto à textura, é corrente a escrita a duas vozes cantadas terças ou sextas paralelas, como se observa na *Oração do Senhor VIII*, “adaptação da cantoria popular do terço do interior do Brasil” ou no canto de comunhão para os domingos 15º a 18º do Tempo comum “A” (CNBB, 1991, p.58; 253; 303; 327; 338-342; 355; 424; 442). Músicas a três ou quatro vozes se tornaram, entretanto, absolutamente excepcionais (CNBB, 1991, p. 62; 291). Se por um lado há um recurso à protomemória intimamente ligada à música regional – memória instalada por meio da repetição ou inserção num contexto social, cujo acesso prescinde de reflexão (CANDAU, 2011) –, por outro, se constata um esforço para o esquecimento da textura coral.

Em relação ao ritmo, além de se tornar mais elaborado (AMSTALDEN, 2001, p. 190), o hinário da CNBB (1991, passim) fornece, em diversas músicas, nomes dos ritmos ou células rítmicas com padrões de acompanhamento, sendo os mais recorrentes samba e baião, além de xote, bumba, marchinha, marcha-rancho, marcha-rancho lenta e baião-samba.

Quanto ao conteúdo das letras, o engajamento se observa, no Ordinário da Missa, nas estrofes do *Glória das Comunidades I*: “2. Paz para o povo sofrido, é o grito do oprimido! [...] Ouve o clamor do teu povo, vem e nos livra de novo! A terra mal repartida clama por sua justiça!” e “3. Glória a Jesus [...] Vens para o meio dos pobres pra carregar nossas dores! Pelo

Espírito ungido, vens libertar os cativos! [...]”. Também se faz notar no *Hino do V centenário da evangelização da América Latina*, cuja letra evidencia o recurso à memória coletiva de cunho étnico: “América do índio, América do branco, América do negro”. Ao tratar de cada grupo, denuncia as injustiças do passado e assume o compromisso “de renovar tua gente, pelo vigor do Evangelho; Força libertadora [...]”. O recurso à memória dos grupos étnicos também está presente no *Baião das comunidades*, que conclama à luta por “terra, pão e paz” e relembra a opressão sofrida por tribos indígenas, que “insistem no direito de viver” e pelos negros, “irmãos no sangue e na sina”, cujo “gingado nos ensina a dança da redenção”.

Finalmente, *Seu nome é Jesus Cristo* recorre ao mesmo procedimento da *Misa Nicaragüense*: identifica o Cristo sofredor e sintetiza a mensagem desta verdadeira canção de protesto de uso litúrgico no refrão “Entre nós está e não o conhecemos, entre nós está e nós o desprezamos” (CNBB, 1991, p. 97, 309, 372-373). Este canto foi criado para a Campanha da Fraternidade (CF), iniciativa da CNBB no tempo litúrgico da Quaresma no qual são discutidos temas de interesse social. A renovação do repertório do tempo quaresmal e a busca por uma “música jovem” foram temas de um artigo do cardeal Paulo Evaristo Arns (apud DUARTE, 2011), que tinha fortes ligações com movimentos sociais. Recentemente, entretanto, houve um gradual *fechamento normativo* por parte da hierarquia da Igreja Católica à TL, sobretudo nos pontificados de João Paulo II e Bento XVI. O reflexo musical deste fechamento se nota, por exemplo, no incentivo à criação de um repertório fixo para o tempo da Quaresma, diminuindo o espaço dado à CF: uma tentativa de esquecimento do repertório tributário da *Nova canção*.

Considerações finais

De moderno a símbolo da tradição, o canto religioso popular era composto a partir de normas rígidas, que limitavam inclusive sua execução. Já a música autóctone trouxe para o interior das celebrações católicas características musicais que antes eram desprezadas: assimilação de novos timbres instrumentais, texturas, emprego de modos característicos da música dita regional, além da assimilação de ritmos populares na composição e interpretação musicais. Quanto à letra, o conteúdo politicamente engajado passou a traduzir, na missa, as aspirações das canções de protesto. Finalmente, a dança e a participação ativa dos fiéis no rito foram respostas ao silenciamento imposto pela Romanização. Nesta história, memórias populares foram resgatadas a partir da proposta estética da *Nova canção*, ao passo que o repertório associado à opressão foi deliberadamente esquecido. Entre passado e presente, o canto religioso popular foi ressignificado como elemento de continuidade num processo de

criação da identidade musical-religiosa brasileira e latino-americana no qual as rupturas se tornaram canônicas por meio da historiografia religiosa e da música.

Referências

AMSTALDEN, Júlio C. F. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2001.

BELLO, Giovanna O. *Faith and Revolution in the Latin American Nueva Canción Movement*. Washington, D.C., 2012. 250f. Tese (Doutorado em Filosofia). School of Arts and Sciences, The Catholic University of America, Washington, D.C., 2012.

BORTOLUCI, José Henrique. Para além das Múltiplas Modernidades: eurocentrismo, modernidade e sociedades periféricas. *Plural*, São Paulo, v.16, n.1, p. 53-80, 2009.

BUCKLEY, W. *A Sociologia e a Moderna Teoria dos Sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTRO FONES, Andrés. Música Litúrgica: libre desarrollo post-conciliar. *Revista Mensaje*, Santiago de Chile, n.618, 2013, p. 34-37.

CNBB – Conferência nacional dos Bispos do Brasil. *A Música Litúrgica no Brasil*. 1998. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em 9 set. 2011.

_____. *Hinário Litúrgico*. v. 3: Domingos do tempo comum. 3.ed. São Paulo: Paulus, 1991.

_____. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em 9 set. 2011.

CORREIA, Vânia. *Músicas progressistas da igreja católica*. [2008]. Disponível em: <www.latinoamericano.jor.br/musica_igreja_progressista.html>. Acesso em 16 jun. 2014.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. De um chocante e deseducativo primitivismo: considerações sobre a música litúrgica pós-conciliar a partir do estudo das missas de Furio Franceschini. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ABEM, 7., 2011, Montes Claros. *Anais...* Montes Claros: ABEM, 2011. p. 130-137.

_____. *Música e Ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012a.

_____. Sobre partituras, práticas musicais e pessoas: o estudo do desenvolvimento humano a partir da musicologia. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012b. p. 1173-1182.

GARCIA, Tânia Costa. Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 6., 2005, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: IASPM-AL, 2005. 11p. Disponível em: <www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf>. Acesso em 10 jun. 2014.

GUERRERO JIMÉNEZ, Bernardo. Religi3n y Canci3n de Protesta en America Latina: un ensayo de interpretaci3n. *Revista de Ciencias Sociales*, Iquique, Chile, n.4, p.55-64, 1994.

GUERRERO PÉREZ, Juan José. *La Canci3n Protesta Latinoamericana y la Teologí de la Liberaci3n*: estudio de g3nero musical y an3lisis de v3nculo sociopolítico y religioso (1968-2000). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005.

HERMAN, Arthur. *A Id3ia de Decad3ncia na Hist3ria Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

PIANA, Marivone. Mú sica e movimentos sociais: perspectivas iniciais de an3lise. In: SEMIN3RIO NACIONAL MOVIMENTOS SOCIAIS, PARTICIPAÇ3O E DEMOCRACIA, 2., 2007, Florian3polis. *Anais...* Florian3polis: Núcleo de Pesquisa em Movimentos Sociais, 2007. p. 502-513.

ROSSI, Paolo. *O Passado, a Mem3ria, o Esquecimento*: seis ensaios sobre a hist3ria das ideias. S3o Paulo: EdUNESP, 2010.

RIBEIRO, Mari3ngela. Mú sica em Cena: a canç3o popular como forma de resist3ncia polítca ou sucesso de mercado? *Tem3ticas*, Campinas, v.19, n.37/38, p. 179-200, jan.-dez. 2011.

SERRA, Rita. Darwin, evoluç3o e progresso. In: ENCONTRO INTERNACIONAL “DARWIN, DARWINISMOS E EVOLUÇ3O (1859-2009)”, 2009, 6p. Vers3o em portugu3s do texto publicado nos anais disponibilizada pela autora em: <www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/encontros/355_serra-osiris-ces.pdf>. Acesso em 29 abr. 2014.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Cantar e Seguir a Canç3o ou Para n3o Dizer que n3o Esgrimi a Palavra. *Revista Hist3ria e Cultura*, Franca, v.2, n.2, p. 234-247, 2013.

STONE, Oliver. *Ao Sul da Fronteira*. Document3rio, 78 min., 2010.

VILELA, Ivan. Nada Ficou Como Antes. *Revista USP*, S3o Paulo, n. 87, p. 14-27, 2010.