

## **A Produção Musical Católica após o Concílio Vaticano II: Uma análise a partir da teoria das redes**

MODALIDADE: Comunicação oral

*Fernando Lacerda Simões Duarte*

*Doutorando em Música – UNESP – lacerda.lacerda@yahoo.com.br*

**Resumo:** Neste trabalho buscou-se compreender a dinâmica da produção musical de uso litúrgico na Igreja Católica Romana após o Concílio Vaticano II a partir da teoria das redes, proposta por Paul Baran. Questionou-se como esta produção se alterou com o Concílio. Assim, delimitou-se temporalmente este trabalho ao período que antecedeu o Concílio (1903-1962) e à era pós-conciliar até o presente. Os resultados obtidos apontam para o fato de que a maior transformação no perfil da rede de produção musical não é posterior ao Concílio, mas o antecedeu.

**Palavras-chave:** Música litúrgica – Igreja católica. Concílio Vaticano II. Música pós-conciliar. Teoria das redes e música.

### **The Catholic Musical Production after Second Vatican Council: An analysis based on network theory**

**Abstract:** In this paper we tried to understand the dynamic of the musical production to liturgy in Roman Catholic Church after the Second Vatican Council, based on the network theory by Paul Baran. We asked how this production changed by the Council. Then, we delimited temporally to the time before the Council (1903-1962) and to the post-Council era to today. Obtained results point out to the change in network character didn't occur after the Council, but before them.

**Keywords:** Liturgical music – Catholic Church. Second Vatican Council. Post-Council music. Network theory and music.

### **Introdução**

A produção musical católica assumiu ao longo dos séculos diferentes configurações. Em determinados momentos esteve centrada no modelo contrapontístico romano de Palestrina – estilo associado ao Concílio de Trento (1545-1563) e à centralização do governo da Igreja em Roma –, em outros, assumiu características regionais, como polifonia dos franco-flamengos antes do Concílio ou a assimilação de características da música instrumental e da ópera, sobretudo na segunda metade do século XIX – processo que pode ser verificado já em Monteverdi.

Estudar a Igreja Católica e sua produção musical como um sistema pode eficiente para compreender a relação entre a instituição e a sociedade (DUARTE, 2011), mas a abordagem a partir das redes permite que se olhe para as relações entre as partes que compõem este sistema.

Para pensar a Igreja Católica Romana como uma rede, pode-se partir da relação estabelecida entre pessoas que tem uma crença em comum e se reúnem em comunidades e tais comunidades reúnem-se em regiões (dioceses) dentro de países. Aqui se propõe o caminho

inverso: da instituição até as pessoas, observando-se a existência de uma rede fractal na qual cada ponto ou *hub* reflete a existência de redes menores (figura 1)<sup>1</sup>.

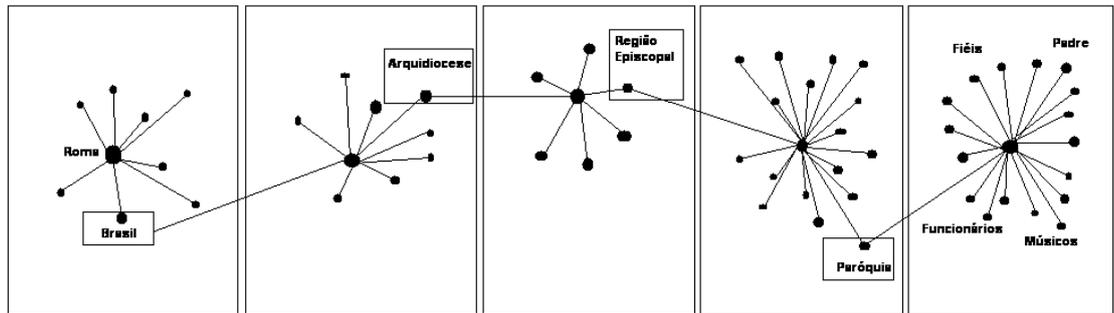


Figura 1: Ilustração simplificada da rede fractal de relações que caracteriza a Igreja Católica, desconsideradas suas relações com outros sistemas ou redes: da instituição às pessoas.

Mais que a fé em comum, a Igreja (enquanto instituição) reforça as conexões por meio de uma série de elementos de sua liturgia: as leituras da bíblia realizadas em cada dia do ano litúrgico são as mesmas para todas as paróquias ao redor do mundo. Do mesmo modo, existe uma unidade ritual que unifica também as orações, a cor dos paramentos do sacerdote e a memória daquele dia – dia de um santo, ou de determinada passagem da vida de Jesus Cristo. Antes do Concílio Vaticano II, até o idioma era único para todas as igrejas ao redor do mundo: o latim. Neste sentido, a música também constituía, antes do Concílio, um elemento de unificação desta rede, então claramente centralizada em Roma. Hoje existe maior variedade em relação à escolha de cantos litúrgicos, desde que ao texto reflita o caráter da celebração, pode-se escolher entre certa quantidade de opções.

Do ponto de vista administrativo, o pontífice romano ocupa o lugar mais alto de uma hierarquia verticalizada (nas redes, o ponto central). Subordinado à sua autoridade encontra-se o clero: cardeais, arcebispos, bispos, padres, religiosos e religiosas. O clero diocesano sujeita-se à autoridade do bispo – e em caso de uma arquidiocese, ao arcebispo – ao passo que o clero regular – ordens religiosas – se sujeita à autoridade de seus superiores. Esta relação de poder é bem expressa pelo chapéu de borlas (figura 2): as borlas representam o nível hierárquico do clérigo, de modo que a quantidade de borlas neste tipo de chapéu (denominado galero, com uso abandonado por determinações papais pós Concílio Vaticano II) indica o número de classes de clérigos subordinados à autoridade de seu portador. Note-se que apesar da submissão à autoridade do nível hierárquico superior, os clérigos ocupam *hólons*: em cada posição existe uma relativa autonomia de atos que podem ser realizados. Por exemplo, o padre pode batizar crianças, mas o sacramento

da confirmação (crisma) deve ser realizado exclusivamente pelo bispo. Do mesmo modo, bispos podem ordenar padres, mas não outros bispos.



Figura 2: Representação de um galero (chapéu eclesiástico de abas largas e cordões terminados em borlas), contando com trinta borlas, próprio do cargo de cardeal (FRINGES, 2012).

Nesta complexa rede de relações, a produção musical configura um aspecto da liturgia que pode colaborar para a unificação do sistema ou para demonstrar as particularidades de determinado ponto ou *hub*. Questionou-se neste trabalho como a produção musical nesta rede se alterou já no advento do Concílio Vaticano II no que tange às características musicais das composições. Para responder a tal questionamento, recorreu-se aos modelos de redes propostos por Paul Baran. De acordo com Baran (1964), as redes podem ser centralizadas, descentralizadas ou distribuídas (figura 3). As redes centralizadas concentram suas atividades a partir de um único *hub*, enquanto as descentralizadas – ou multicentralizadas – têm diversos *hubs*. Já nas redes distribuídas, os elementos tem conexão direta entre si, dispensando a existência de pontos que concentrem as atividades. No aspecto administrativo da Igreja, observou-se que a rede é centralizada em Roma, na figura do papa, pois todos os clérigos lhe prestam obediência. Já a produção musical, parece assumir outras configurações.

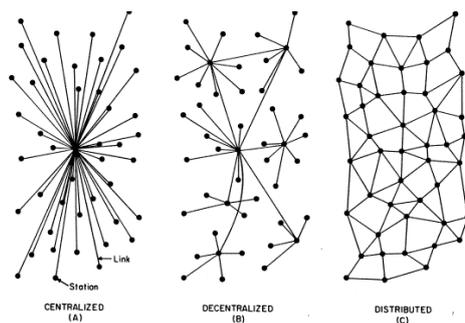


Figura 3: Perfis de redes de acordo com Paul Baran (1964). É possível observar que os pontos estão no mesmo lugar nos três casos, alterando-se somente as relações entre eles.

Para compreender tais configurações, este trabalho foi estruturado em quatro momentos históricos distintos: o início do século XX, as duas décadas que antecederam o Concílio, o Concílio em si e as décadas que o sucederam e finalmente será lançada uma visão ainda que parcial sobre o presente. Em cada um buscou-se compreender as características da rede.

## 1. Produção e prática musicais anteriores ao Concílio Vaticano II

Em 1903, emanava, de Roma o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X (VATICANO, 1903). Este documento trazia normas pertinentes tanto à composição de novas músicas quanto ao resgate de obras do passado, além de versar sobre a execução musical, formação musical do clero e criação de comissões que classificavam as novas composições em adequadas ou não ao uso litúrgico. Nele, o canto-chão foi declarado a música oficial da Igreja e o órgão, seu instrumento oficial. A polifonia de Palestrina passou a servir como um modelo – ainda que no plano ideológico – para as novas composições. O *motu proprio* de Pio X refletia a autocompreensão da Igreja neste período: a Romanização, que tinha como objetivo tornar a cúria romana o modelo para todas as igrejas ao redor do mundo. Todos os elementos da liturgia deveriam colaborar para esta unidade. Deste modo, o rito tridentino expressava fisicamente a unidade da instituição, ao passo que o canto-chão e a polifonia eram a representação sonora de uma instituição monolítica, que segundo Gaeta (1997),

Engendrado com a mesma concepção medieval unitária do Universo, esse catolicismo estava marcado pelo centralismo institucional em Roma, por um fechamento sobre si mesmo e por uma recusa de contato com o mundo moderno. [...] Com uma rigidez hierárquica, reproduzida também pelas mais distantes células paroquiais, o ordenamento ultramontano aspirava a uma univocidade entre a Europa, Ásia, África e América. [...] Nesse sonho unitário não se configuravam as incompatibilidades e as alteridades identitárias. Na busca do uno, diante do múltiplo social, manifestava-se a intransigência ante o plural [...].

Nesta rede centralizada em Roma, as características da música litúrgica deveriam ser essencialmente europeias – entendidas pela cúria romana como universais –, tendo sido reprimidas – inclusive com o uso de força policial – manifestações da religiosidade popular, como os congos e reisados. A música sacra deveria ser, portanto,

2. [...] universal no sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável (VATICANO, 1903: §1º, item 2).

Ao longo da primeira metade do século XX, contudo, a relação da Igreja com seu entorno se alterou. A instituição, que havia transcendido o mundo, voltava a dialogar com ele. A este processo que já se fazia sentir nas décadas de 1940 e 1950 chamou-se *aggiornamento*.

Uma proposta de ecumenismo entre as religiões cristãs – inclusive protestantes – sob a autoridade papal foi marcante no *aggiornamento*, como ressaltou Juliano Dias (2011). Na

música, os reflexos deste despertar da instituição se fizeram sentir na maior abertura ao canto religioso popular, gênero que guardaria características de cada povo particular. Os primeiros sinais de abertura em termos de liturgia se fizeram sentir na carta encíclica “*Mediator Dei*”, de 1947. Já na encíclica “*Musicae Sacrae Disciplina*”, de 1955, e na Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia, de 1958, o canto religioso popular não só foi aceito, como incentivado (DUARTE, 2010:889). Assim, a rede de produção musical, que antes era centralizada em um modelo romano passava a ser descentralizada ou multacentralizada, à medida em que era admitida e incentivada na música litúrgica a índole de cada povo particular.

## 2. Constituição apostólica “*Sacrosanctum Concilium*” e orientações da CNBB

A constituição apostólica “*Sacrosanctum Concilium*” (VATICANO, 1963, esp. cap. I, item 39, 44, 46; cap. VI, item 112-121) é o documento conciliar que versa sobre a liturgia e tem uma parte dedicada à música litúrgica. Nela é possível observar a preservação do interesse sobre as particularidades de cada povo no fazer litúrgico. A tônica do documento foi o empenho em conseguir a maior participação dos fiéis nas celebrações. Sua redação representou um marco oficial do processo de renovação da liturgia e do surgimento de novos modelos musicais que se iniciara no *aggiornamento*. No Brasil, diretrizes sobre a música litúrgica foram elaboradas pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Os dois documentos mais significativos são “Pastoral da Música Litúrgica no Brasil” (CNBB, 1976) e “A música litúrgica no Brasil” (CNBB, 1998). O primeiro demonstrava, em 1976, a preocupação com o desenvolvimento de uma música litúrgica autóctone.

11.1.8 — Outra conquista do trabalho musical renovador foi o encontro com os valores sócio-culturais e religiosos de nossa Música Autóctone. Norteados pelo Concílio (SC 119) e pelos Encontros Nacionais de Música Sacra, diversos compositores partiram para uma criação mais genuína, aproveitando as riquezas de nossa música: as constantes melódicas, harmônicas, formais e rítmicas da música folclórica e popular brasileira, visando uma progressiva independência face às melodias estrangeiras. [...] (CNBB, 1976).

Neste trecho, observa-se que o perfil de rede de produção musical pela CNBB é diverso do modelo do início do século XX: buscavam-se, nos termos do documento, composições que integrassem as origens do povo brasileiro, com características das músicas do negro, do índio e do europeu. A parte da crítica que se possa fazer quanto a tais objetivos – como a reafirmação de mitos de origem ou à dualidade que praticamente baniu da música litúrgica o canto coral a vozes –

, a mudança proposta no perfil da rede é inegável. O processo de desenvolvimento desta música litúrgica autóctone se deve em grande parte ao movimento conhecido como Teologia da Libertação, que apresentou forte aspecto social e político. Seu impacto na música litúrgica se percebe a partir do trecho abaixo.

2.1.4 — Quanto aos TEXTOS destinados ao canto, [...] levem em conta a dimensão social e comunitária do cristianismo, formando homens comprometidos na construção de um mundo de paz (cf. Paz, 24), pois "na hora atual de nossa América Latina, como em todos os tempos, a celebração litúrgica coroa e comporta um compromisso com a realidade humana (GS 43), com o desenvolvimento e com a promoção, precisamente porque toda a criação está inserida no desígnio salvador que abrange a totalidade do homem" (Liturgia, n° 4). (CNBB, 1976).

Assim, no espírito de renovação litúrgica e criação de um modelo autóctone de música e liturgia, a CNBB propunha uma rede descentralizada ou multacentralizada de produção musical. Esta proposta seguiu o caminho que já se esboçava no período do *aggiornamento*. Em “A música litúrgica no Brasil”, pode-se observar uma preocupação com a criação de um perfil de rede distribuída: “344. [...] Porém, ele [Hinário Litúrgico da CNBB] não quer inibir a criatividade das mesmas comunidades na seleção e na composição dos cantos, desde que estejam de acordo com os critérios litúrgicos” (CNBB, 1998: item 11).

Do mesmo modo, apesar da existência de um hinário oficial da instituição, o documento apontou como positiva a diversidade na produção musical: “11. Grande variedade de publicações, nestes últimos anos, tem dado apoio eficiente à prática da música litúrgica em todas as regiões do nosso país. [...] Um pouco por toda a parte, foram-se multiplicando as publicações de livros ou cadernos de cantos” (CNBB, 1998) e atribuiu tal iniciativa aos compositores, Editoras, Dioceses, Pastorais, Movimentos ou Grupos.

Assim, pode-se afirmar que a rede tornou-se distribuída até o nível das dioceses ou regiões eclesiais, mas não deixou de ser em certa medida multacentralizada ou descentralizada, na classificação de Baran. Para que chegasse a ser totalmente distribuída, as composições deveriam surgir em cada comunidade. Esta configuração de rede seguramente não se concretizou por uma série de razões, dentre as quais uma que é reiteradamente citada nos documentos: a falta de formação dos músicos que tomam parte nas celebrações.

### **3. A prática musical no presente**

Hoje se observa um novo fechamento – ainda discreto – da Igreja e a busca do fortalecimento de seus elementos comuns. Observando a instituição, vê-se o resgate de elementos

litúrgicos do passado pelo pontífice, indicando um retorno à tradição e à unidade. Este movimento foi denominado pelo próprio Bento XVI, quando ainda era cardeal de Hermenêutica da Continuidade, ou seja, a reinterpretação do Concílio Vaticano II não como uma quebra, mas continuação do modelo litúrgico anterior (DIAS, 2011). De igual modo, a gradativa rigidez em relação à liturgia que se observa entre alguns bispos brasileiros também aponta para o fechamento. No que diz respeito à música, apesar da diversidade musical que se pode ouvir quando se toma parte de uma celebração católica como instrumentista, já se observa certas limitações ou cuidados concernentes sobretudo ao texto litúrgico.

Ainda é cedo para constatar a eficiência da Hermenêutica da Continuidade, mas caso este processo se torne hegemônico, a prática e a produção musicais poderão retornar a um modelo de rede centralizada em Roma.

### **Considerações finais**

Ao longo deste trabalho foi possível perceber que as características musicais das composições de uso litúrgico se alteraram ao longo do século XX, da passagem de um arquétipo europeu às características de cada povo particular. Este processo de transformação – ao contrário do se pode pensar – é anterior ao Concílio Vaticano II, se situa no período do *aggiornamento*. Pode-se dizer, portanto, que já nas décadas que antecederam o Concílio existiram esforços para a passagem de um modelo de rede centralizada para descentralizada ou multicentralizada no que diz respeito às características musicais das composições. Os documentos conciliares tornaram esta tendência a principal ou hegemônica, ao passo que no Brasil a CNBB no Brasil as iniciativas da CNBB estabeleceram uma efetiva rede descentralizada, embora essas iniciativas tenham sido resultantes de resistência e resposta às restrições militares, inclusive apontando para tendências de estabelecimento de uma rede distribuída, com tendência à dispersão da rede. Apesar dos esforços desta instituição em conseguir uma rede totalmente distribuída com o surgimento de novas composições em cada comunidade, esta rede permaneceu multicentralizada em um nível fractal menor da rede: dioceses ou regiões pouco maiores.

Finalmente, pode-se dizer que a história da Igreja não é estática e alterações na rede continuam existindo. Deste modo, existe hoje a possibilidade do retorno a um modelo de rede centralizada em razão da Hermenêutica da Continuidade.

## Referências:

BARAN, Paul. On distributed communications: I. Introduction to distributed communications networks. *Memorandum RM-3420-PR*, Santa Mônica: The Rand Corporation, 1964; Disponível em: <[http://www.rand.org/pubs/research\\_memoranda/2006/RM3420.pdf](http://www.rand.org/pubs/research_memoranda/2006/RM3420.pdf)>. Acesso em 21 out. 2012.

FRINGES [imagem]. 2012. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/06307b.htm>>. Acesso em 16 jan. 2012.

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *A Música Litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999. Estudos da CNBB, 79.

\_\_\_\_\_. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <<http://www.catoliconet.com/pub/publicacoes/8ad76cc3a9cbf3d6d9137cc52606913a.pdf>>. Acesso em 16 jul. 2012.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium Laudis: A Hermenêutica da Continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A teoria dos sistemas autopoieticos de Niklas Luhmann como ferramenta para a compreensão da história da música litúrgica católica. In: Congresso da ANPPOM, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011. p.959-965.

\_\_\_\_\_. Canto religioso popular católico: O porta-voz de mudanças?. In: Congresso da ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p.888-892.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura Clerical e a Folia Popular: estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX. *Revista Brasileira de História*. v.17. n.34. São Paulo, 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881997000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010)>. Acesso em 29 abr. 2010.

PIMENTEL, Homero; URBAN, Paulo. *Fractais da História: A humanidade no caleidoscópio*. São Paulo: Madras, 2003.

VATICANO. *Sacrosanctum Concilium – A sagrada liturgia*. 1963. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vatii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html)>. Acesso em 12 dez. 2011.

\_\_\_\_\_. *Tra le Sollecitudini*. Pio X, 22 novembre. 1903. Texto em português. Disponível em: <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html)>. Acesso em 3 mai. 2009.

## Notas

---

<sup>1</sup> “Fractais, em termos simples, são formas geométricas elementares, cujo padrão pode repetir-se indefinidamente, gerando complexas figuras que preservam em cada uma de suas partes a singularíssima propriedade de representar o todo.” (PIMENTEL, URBAN, 2003:17).