



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
CURSO DE MESTRADO**

ANTÔNIO PETRÔNIO DA SILVA

**MÚSICA RELIGIOSA E AFETOS:
UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA OBRA SACRA DO PADRE
CHROMÁCIO LEÃO**

**RECIFE
2021**

ANTÔNIO PETRÔNIO DA SILVA

**MÚSICA RELIGIOSA E AFETOS:
UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA OBRA SACRA DO PADRE
CHROMÁCIO LEÃO**

Área de concentração: Religião, Cultura e Sociedade; Linha de pesquisa: Tradições e Experiências Religiosas, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral.

RECIFE
2021

S586m Silva, Antônio Petrônio da.

Música religiosa e afetos: um estudo de caso a partir da obra sacra do padre Chromácio Leão / Antônio Petrônio da Silva, 2021.

222 f. : il.

Orientador: Newton Darwin de Andrade Cabral.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião. Mestrado em Ciências da Religião, 2021.

1. Música sacra - Igreja Católica. 2. Amor.
3. Leão, Chromácio. I. Título.

CDU 246.8

Pollyanna Alves - CRB-4/1002

TERMO DE APROVAÇÃO

ANTÔNIO PETRÔNIO DA SILVA

“MÚSICA RELIGIOSA E AFETOS: UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA OBRA SACRA DO PADRE CHROMÁCIO LEÃO”

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) para obtenção do título de Mestre em CIÊNCIAS DA RELIGIÃO.

Aprovada em 02 de setembro 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral – UNICAP
Orientador



Prof. Dr. Gilbraz de Souza Aragão
Avaliador Interno



Profa. Dra. Emanuela Sousa Ribeiro
Avaliadora Externa

Recife
2021

*A Deus, força suprema que nos guia à vida.
À minha grandiosa família, pelo apoio irrestrito.
Aos meus amigos (as).
Aos colegas de trabalho do IFPE campus Barreiros, casa
que transforma vidas.*

AGRADECIMENTOS

A Deus por nos conceder a vida e nos propiciar à música. Esta que deu e dá sentido à minha vida, fonte inesgotável de inspiração e motivo deste trabalho.

Aos meus pais (ambos *in memoriam*), e minhas irmãs por todo suporte cultural e social compartilhado.

A minha companheira Suzanete Silva, pelos incentivo, compreensão e sensibilidade ao reconhecer a importância da conquista desse objetivo em minha vida.

Aos meus filhos Rebeca Rayane e João Antônio, agradeço ao incentivo e apoio nos momentos adversos.

Ao meu orientador Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral, pela experiência e sabedoria de uma longa trajetória acadêmica colocada a nossa disposição. Sem dúvidas, esta Dissertação somente foi possível graças às suas correções, sua experiência e orientação.

À Coordenação do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião (PPGCR), da Universidade Católica de Pernambuco e a todos os professores do PPGCR, especialmente àqueles de cujas aulas participamos, dentre eles, Dr^a Zuleica Dantas, Dr. Newton Cabral, Dr. Luiz Carlos Marques, Dr. Gilbraz Aragão, Dr. Drance Elias, Dr. Afonso Chaves, Dr. Tadeu Souza e Dr. João Luiz. Igualmente sou grato a todos os funcionários da Secretaria do Programa.

Aos colegas discentes do PPGCR. Um agradecimento especial a Lucy Patrícia, João Paulo e Welington pelas colaborações, ensinamentos e partilhas.

Aos amigos do curso técnico em Instrumento Musical do IFPE/Barreiros; Kleyber Borges, Severino Crisóstomo, Eudes Vieira, Denys Luan e Philip Moreira pelo incentivo e colaboração, muito obrigado!

A família Chromácio Leão, na pessoa do músico e Prof. Chromácio Leão Sobrinho, por autorizar o acesso a todo o acervo musical do compositor Padre Chromácio Leão.

Ao Instituto Histórico de Jaboatão na pessoa do amigo Flávio Torres por gentileza e colaboração em consentir o contato ao acervo musical.

Aos maestros José Givaldo Ribeiro, Franklin Welington Maciel e integrantes da Banda Municipal de Jaboatão Dos Guararapes “Banda Padre Chromácio Leão” pela convivência, colaboração e generosidade com que disponibilizaram as partituras de seu acervo musical.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fragmento de papiro do texto do “Orestes” de Eurípides (verso 330) com sinais de notas acima das palavras.....	42
Figura 2 - Quadro dos sinais neumáticos de Saint-Gall.....	43
Figura 3 - Gradual de Sant-Michel de Gaiac, notação “diastemática”.....	44
Figura 4 - Neumas: Relação melódica entre Virga (/) e Tractulus (-).....	44
Figura 5 - Motivos melódico do canto Gregoriano usados em contextos diferentes.	45
Figura 6 - Linha guia: pauta de uma e duas linhas.....	46
Figura 7 - Elementos auxiliares da notação: Clave de Fá = F e Dó = C.....	46
Figura 8 - Elementos auxiliares da notação: Guião.....	46
Figura 9 - Quadro de neumas.....	48
Figura 10 - Distribuição das 12 notas e suas respectivas letras representativas....	133
Figura 11 - Escala de Dó maior destacando os intervalos de semitons.....	134
Figura 12 - Escala de Dó maior destacando os intervalos de tons.....	135
Figura 13 - Exemplo 01 - Escala de Dó menor natural.....	135
Figura 14 - Exemplo 02 - Escala de Dó menor harmônica.....	136
Figura 15 - Exemplo 03 - Escala de Dó menor melódica.....	136

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Correspondência entre tonalidades e afetos: modo maior.....	148
Tabela 2: Correspondência entre tonalidades e afetos: modo menor.....	148
Tabela 3: Quadro geral com as composições musicais do Padre Chromácio Leão	153
Tabela 4: Quadro com as composições religiosas do Padre Chromácio Leão.....	155
Tabela 5: Quadro com as composições religiosas do Padre Chromácio Leão analisadas	157
Tabela 6: Síntese dos resultados.....	182

LISTA DE SIGLAS, ABREVIATURAS E SIMBOLOS

SIGLAS

ABM – Academia Brasileira de Música

ALMUB – Academia de Letras e Música do Brasil

CNBB – Confederação Nacional dos Bispos do Brasil

CNBB NE 2 - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil Nordeste 2

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IDHeC – Instituto Dom Helder Câmara

IHJ - Instituto Histórico de Jaboatão

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFPR – Universidade Federal do Paraná

ABREVIATURAS

(T-S-D-T). – Tônica, Subdominante, Dominante e Tônica

a.C. – Séculos antes de Cristo

d.C. – Séculos depois de Cristo

E.M. – Empréstimo modal

Lc. 1, 46-55 – Evangelho de São Lucas

SC. – *Sacrosanctum Concilium*

St. – Semitom e/ou meio tom

T. – Tom

SIMBOLOS

(*) - Partituras não encontradas no arquivo digital do Instituto Histórico de Jaboatão dos Guararapes

(**) – Gênero não religioso

(I) – Primeiro grau da escala musical

(IV) – Quarto grau escala musical

(V) – Quinto grau escala musical

11^a – Décima primeira justa

11^{a#} - Décima primeira aumentada

3^{aM} – Terça maior

3^{am} – Terça menor

4^a aum – Quarta aumentada

4^a dim – Quarta diminuta

4^{aJ} – Quarta justa

5^a aum – Quinta aumentada

5^a dim – Quinta Diminuta

5^{aJ} – Quinta justa

6^{aM} – Sexta maior

7^a – O número sete sozinho significa o intervalo de sétima menor

7^{aM} – Sétima maior

9^a – Nona maior

9^{a#} – Nona aumentada

9^{ab} – Nona menor

A – Lá

B – Si

C – Dó

C/E – Acorde de dó na primeira inversão com a nota mi no baixo

D – Ré

Dó# - Dó sustenido

E – Mí

F – Fá

Fá# - Fá sustenido

G – Sol

G7(b9) – Acorde de sol maior com sétima e nona menor

Lá# - Lá sustenido

Ré# - Ré sustenido

Sol# - Sol sustenido

RESUMO

A arte ocupa papel relevante nas relações humanas, seja no modo de vida, através do legado social, na forma de pensar e agir, no conjunto de orientações padronizadas, como mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento. Sendo a música parte integrante desse processo, é necessário conhecer as relações e funções que ela ocupa em determinado contexto para revelar que papel e significado traz para a cultura. Ela é importante, também, para as Ciências da Religião, a partir do momento em que apresenta no campo da investigação, informações relevantes acerca das inter-relações religiosas. Assim, o estudo realizado buscou conhecer o significado da obra musical de padre Chromácio Leão em seu contexto histórico cultural (1912-1951), em especial, à música de gênero religioso. Nesse sentido, numa perspectiva em que a música desempenha funções, suscita sentimentos e representa simbologias religiosas, é que aconteceram as análises efetuadas. Assim, foi necessário conhecer desde os primórdios da música cristã, inteirar-se de orientações e normas da Igreja Católica, obter informações sobre a teoria dos afetos, estéticas e técnicas musicais. Em complemento, apresentaram-se as inter-relações entre música e religião, nelas pontuando gêneros, estilos, formas e simbologias inerentes ao processo de diálogo musical na Igreja Católica, igualmente foram estudados sacerdotes compositores de estilos variados, suas práticas e ideologias artísticas aplicadas à música religiosa no Brasil. Por fim, com a análise de partituras das músicas selecionadas, capturou-se informações e nuances, confrontando-as com a corrente da doutrina dos afetos, música descritiva, fundamentos estéticos e informações da harmonia funcional. E estas, trouxeram respostas aos objetivos dessa pesquisa. Foram utilizados como referenciais teóricos, no campo da História da Música, autores renomados, a exemplo de Candé (1994), Grout e Palisca (1994) e Palen ([1958]); já na relação música e religião na Igreja Católica do Brasil, trabalhou-se com pesquisadores e historiadores como Croato (2010), Tinhorão (2010), Kiefer (1976), Diniz (1971) e Andrade (2015). Em paralelo, teóricos e estudiosos da Doutrina dos Afetos, entre os quais pontuam-se Mattheson (1681-1764), Rameau (1683-1764), Quantz (1679-1773) e Charpentier (1643-1704); da estética musical, Koellreutter (1984); da harmonia funcional Chediack (1986), Kostka e Payne (2020) e Almada (2012), foram utilizados como ferramentas metodológicas nas análises das obras musicais religiosas estudadas.

Palavras-chave: Igreja Católica, Arte musical, Doutrina dos afetos.

ABSTRACT

Art plays a relevant role in human relationships, whether in the way of life, through the social legacy, in the way of thinking and acting, in the set of standardized guidelines, as a mechanism for the normative regulation of behavior. Since music is an integral part of this process, it is necessary to know the relationships and functions it occupies in a given context to reveal the role and meaning it brings to culture. It is also important for the Sciences of Religion, from the moment it presents in the field of investigation, relevant information about religious interrelations. Thus, the study sought to know the meaning of the musical work of Father Chromácio Leão in its historical and cultural context (1912-1951), in particular, to music of a religious genre. In this sense, from a perspective in which music performs functions, arouses feelings and represents religious symbologies, the analyzes carried out took place. Thus, it was necessary to know since the beginnings of Christian music, learn about guidelines and norms of the Catholic Church, obtain information about the theory of affections, aesthetics and musical techniques. In addition, the interrelationships between music and religion were presented, punctuating genres, styles, forms and symbologies inherent to the process of musical dialogue in the Catholic Church. religious music in Brazil. Finally, with the analysis of selected music scores, information and nuances were captured, confronting them with the current of the doctrine of affections, descriptive music, aesthetic foundations and information on functional harmony. And these brought answers to the objectives of this research. Renowned authors such as Candé (1994), Grout and Palisca (1994) and Palen ([1958]) were used as theoretical references in the field of Music History; in the relationship between music and religion in the Catholic Church in Brazil, we worked with researchers and historians such as Croato (2010), Tinhorão (2010), Kiefer (1976), Diniz (1971) and Andrade (2015). In parallel, theorists and scholars of the Doctrine of Affections, among which are Mattheson (1681-1764), Rameau (1683-1764), Quantz (1679-1773) and Charpentier (1643-1704); of musical aesthetics, Koellreutter (1984); of functional harmony Chediack (1986), Kostka and Payne (2020) and Almada (2012), were used as methodological tools in the analysis of the studied religious musical works.

Keywords: Catholic Church, Musical art, Doctrine of affections.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	A MÚSICA OCIDENTAL CRISTÃ	19
2.1	DO MUNDO PRIMITIVO AO SURGIMENTO DA MÚSICA CRISTÃ	20
2.2	A ESCRITA MUSICAL: DOS SÍMBOLOS E DESENHOS AOS SERVIÇOS RELIGIOSOS	38
2.3	A MÚSICA CRISTÃ E SEUS DESDOBRAMENTOS: DO SÉCULO XIX AOS DIAS ATUAIS	54
3	MÚSICA E RELIGIÃO NA IGREJA CATÓLICA: DA MÚSICA SACRA, LITÚRGICA E RELIGIOSA AOS SACERDOTES COMPOSITORES DO BRASIL	63
3.1	MÚSICA SACRA: CONCEITOS E INTER-RELAÇÕES CULTURAIS, ARTÍSTICAS, ESTILÍSTICAS E ESTÉTICAS	64
3.2	A PRESENÇA DA MÚSICA NA IGREJA CATÓLICA BRASILEIRA: DOS ELEMENTOS MUSICAIS, HISTÓRICOS E SIMBÓLICOS AOS RITOS CARACTERÍSTICOS DA MÚSICA RELIGIOSA NO BRASIL (SÉCULOS XVI AO XX)	82
3.2.1	Fatos religiosos-musicais e elementos simbólicos e rituais: características da música religiosa no Brasil.	83
3.3	SACERDOTES COMPOSITORES DO BRASIL, DA COLÔNIA AO SÉCULO XX: INFLUÊNCIAS, ESTILOS E PRINCIPAIS OBRAS	106
4	O COMPOSITOR E SUA OBRA	118
4.1	BIOGRAFIA DE CHROMÁCIO LEÃO TEIXEIRA DA SILVA	120
4.2	FUNDAMENTOS E CONCEITOS MUSICAIS IMPORTANTES NA ÁREA DA MÚSICA RELIGIOSA	131
4.3	DOCTRINA DOS AFETOS	141
4.4	ANÁLISE DAS OBRAS MUSICAIS	150
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
	REFERÊNCIAS	190
	ANEXOS	195 191
	A: Fotografias	195
	B: Cartaz	197
	C: Partituras das obras musicais analisadas	198

1 INTRODUÇÃO

É fato que desde os tempos mais remotos, artes e religião têm-se constituído elementos indissociáveis nas práticas e cerimônias religiosas. Nos tempos áureos do Império Romano (os dois primeiros séculos da era cristã), obras de arte, arquitetura, música, filosofia, ritos religiosos e muitos outros bens culturais foram importados do mundo helenístico. Parte desta herança foi especificamente grega, outra parte era comum ao mundo antigo. Mas há de se reconhecer que, a partir da Igreja Católica, um grande número de acontecimentos vem marcando a história da música enquanto arte sacra ou profana, litúrgica ou religiosa (GROUT; PALISCA, 1994, p. 34-35).

Este trabalho aborda a importância da obra musical em seu contexto histórico cultural, debate que revela inter-relações com os diferentes fenômenos e suas implicações no cotidiano de uma determinada comunidade. A opção por explorar essa temática deve-se ao fato de o autor deste trabalho ter participado ao longo de vinte e quatro anos como músico profissional na banda municipal de Jaboatão dos Guararapes “Banda Padre Chromácio Leão”, período em que teve os primeiros contatos com a obra musical deste autor e ouviu relatos acerca da genialidade artística daquele padre compositor.

No contexto da música religiosa, compositores de variados estilos começam a produzir obras musicais nos mais diversificados gêneros. As atividades artísticas desses autores são pautadas em normas e orientações postas em documentos de Roma, bem como em atribuições determinadas por expressões religiosas; dessa forma, apresenta-se como resultado o surgimento e a formação de um repertório característico da Igreja Católica. É o que o Papa Bento XVI mostra em *O espírito da música*, quando afirma: “a liturgia não apenas foi a morada, mas é o ventre gestante do Belo, o que se constata tanto em essência quanto em história” (RATZINGER, 2017, p. 11). No Brasil, podemos citar alguns nomes que seguiram essa premissa, dentre os quais os dos padres compositores José Maurício Nunes (1767-1830), Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), João de Deus de Castro Lobo (1797-1832), Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989), José de Almeida Penalva (1924-2002) e Chromácio Leão (1889-1951).

Contemplando temas que ligam o homem, a música, o sagrado – dimensões intrínsecas às Ciências da Religião – que, todavia, alargam o alcance da arte musical

religiosa quando colocados simultaneamente em prática, ou ombreados em determinada ação. Isso tudo faz do estudo do fenômeno religioso uma tarefa fascinante. O uso da arte musical na religião faz confluírem símbolos, mitos, ritos e doutrinas que, a partir de uma análise detalhada, descortinam significados de uma comunidade pesquisada. Segundo Croatto (2010, p. 09), todas as culturas têm expressão religiosa “com vínculo na simbologia, na linguagem, na literatura, na arte, em rituais variadíssimos, nos corpos doutrinários, em modelos de vida”. A importância de trabalhos dessa natureza está em poder conhecer, analisar e descrever o significado da obra musical no contexto histórico cultural ao qual está inserida. A partir daí, oportunizar o direcionamento de procedimentos que busquem promover e divulgar o acervo musical desse compositor, essencial para a compreensão da cultura em questão.

O caminho percorrido desde a experiência do sagrado até sua manifestação múltipla é o que faz o homem religioso; já o pesquisador parte das expressões religiosas e vai até sua intenção e origem (CROATTO, 2010, p. 09). Do outro lado, ao leitor, de maneira analítica e/ou interpretativa, se sugere o entendimento do título. Logo, o que traduz “MÚSICA RELIGIOSA E AFETOS: um estudo de caso a partir da obra sacra do Padre Chromácio Leão”? Seria uma dissertação que visa apresentar dados biográficos de um compositor? Ou um trabalho catalográfico de uma obra musical? Podemos afirmar que ambos, e ainda acrescentar que é um estudo analítico sincrônico, buscando conhecer o significado da obra musical de padre Chromácio Leão em seu contexto histórico, tal qual suas variadas inter-relações (religiosa, técnico-musical, social e histórico-cultural).

No processo de criação o compositor articula diferentes ideias, que confluem com temas diversos. Nessa perspectiva, o estudo de uma obra de arte cruza várias vertentes que vão desde ideologias artísticas a técnicas específicas. Padre Chromácio Leão foi um homem de atuação híbrida, utilizou a prática sacerdotal como caminho para o exercício da atividade musical e social, neste caso específico, pode-se constatar essa afirmação no livro biográfico “Padre Chromácio na Intimidade”. Era o ano de 1912:

Jamais imaginaria a então pequena e humilde cidadezinha de Jaboação, que o novo vigário recém nomeado, estivesse destinado a desempenhar ali missão de tal relevância social a ponto de se tornar ainda em vida mito. Reuniu ele no seu presbitério o pastorado, a arte

e o magistério, sendo ao mesmo tempo, o conselheiro, o confidente, o amigo, o advogado, o protetor, o pai... A par de todas as virtudes, cultuava a arte musical, vocação que lhe aureolava a personalidade e completava coadjuvante sua missão de pescador de almas. A marcialidade da banda de música e o misticismo da liturgia cristã cedo se revelam na inspiração de seus dobrados e de suas ave marias. O lirismo das noites nordestinas, entretanto, não se ausenta jamais de suas valsas enquanto a candura da alma cabocla é constante nos sambas, choros e côcos que compôs. Se, porém, perscrutamos suas missas, ópera, poema-lírico, sonata, sinfonia e outras composições, deste, já encontramos a técnica segura de mestre experimentado coerente e o talento singular de uma orquestração ponderada (SILVA, 2004, p. 197).

Almejando alcançar o objetivo dessa pesquisa – conhecer o significado da obra musical do padre Chromácio Leão em seu contexto histórico cultural – fez-se necessário transitar por variados e longos caminhos. Por se tratar da obra musical de um sacerdote¹ compositor, buscou-se conhecer um pouco sobre a origem da música cristã, suas inter-relações e evoluções, bem como compreender estética, e estruturalmente os gêneros, formas, estilos, práticas religiosas e sociais que ligam e legitimam essa arte. Tudo isso é de fundamental importância para o entendimento de uma dada realidade. Logo, buscando assimilar as implicações e inter-relações que a arte musical pode propiciar, atentemos ao pensamento do Papa João Paulo II (1999), quando afirma:

A Igreja tem necessidade da arte. De fato, perceptível e até o mais fascinante possível o mundo do espírito, do invisível, de Deus. Por isso, tem de transpor para fórmulas significativas aquilo que, em si mesmo é inefável. Ora a arte possui uma capacidade muito própria de

¹ Sacerdote (1. sacerdos, talvez de sacer = sacro e dós = prenda, dote, ou de sacer = sacro e dare = dar). (V. Presbítero). Para diferenciar o Bispo do simples sacerdote, chama-se aquele sumo sacerdote; a este dava-se antigamente também o nome de sacerdote menor ou de segunda ordem. Dicionário (Frei Basílio Röwer 1947, p.203). Para aplicações neste estudo, o significado da palavra sacerdote, faz referência ao período histórico vivido por Padre Chromácio Leão, sabendo que após o Concílio Vaticano II, são considerados sacerdotes todos os cristãos batizados. Segundo o DECRETO PRESBYTERORUM ORDINIS SOBRE O MINISTÉRIO E A VIDA DOS SACERDOTES: 1. Este sagrado Concílio já por várias vezes chamou a atenção de todos para a excelência da Ordem do presbiterado na Igreja (1). Todavia, em virtude desta Ordem ter uma parte sumamente importante e cada vez mais difícil na renovação da Igreja de Cristo, pareceu muito útil tratar dos sacerdotes com mais amplitude e profundidade. As coisas que se dizem neste Decreto aplicam-se a todos os sacerdotes, sobretudo àqueles que têm cura de almas, com a conveniente adaptação quando se trata dos presbíteros religiosos. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_decree_19651207_presbyterorum-ordinis_po.html. Acesso em: 16 ago.2021.

captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam as intuições de quem os vê e ouve. E isto, sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e de seu halo de mistério². Grifo do mestrando.

A metodologia utilizada durante esse trabalho concentrou-se em pesquisas bibliográficas acerca dos temas tratados em cada capítulo, nas análises de partituras e das letras das obras, nos conceitos trazidos das Doutrina dos Afetos, estética musical, música descritiva, além de informações publicadas em matérias jornalísticas.

O segundo capítulo traz o título “Música cristã ocidental”. Os estudos centralizam-se muito na área da história da música, com foco em expressões da cultura ocidental e seu desenrolar, narrando desde a origem e percurso até desaguar na música cristã; desenvolvimento da escrita musical; desdobramentos da música cristã até os dias atuais. Nesse primeiro momento, encontramos algumas dificuldades a serem superadas. Sem dúvidas, uma das maiores foi redigir um texto que abrange mais de dois mil anos de história em apenas algumas linhas. Entretanto, autores como Candé (1994), Pahlen ([1958]), Cardine (1994), Ratzinger (2017), Grout e Palisca (1994) foram de fundamental importância para superar os obstáculos.

O terceiro capítulo foi intitulado “Música e religião na Igreja Católica: da música sacra, litúrgica e religiosa aos sacerdotes compositores do Brasil”. Nele, o trabalho procurou trazer ao leitor informações pontuais sobre músicas religiosas e principais padres compositores brasileiros, dados essenciais para se dialogar com as canções analisadas. Outros assuntos importantes que ligam música e religião também foram tratados no capítulo. Temas como a inserção da música na Igreja Católica brasileira, de elementos constituintes a serviços religiosos, aspectos históricos, simbólicos e dogmáticos, seus agentes, métodos, ritos e símbolos da Igreja Católica no Brasil Colônia. Através de referências como Durkheim (1996), Hanslick (2011), Coli (1995), Croato (2010), Bourdieu (1989), Geertz (2008), Tinhorão (2010), Kiefer (1976), Diniz (1971), Mattos (1996), Almeida (1926), Andrade (2015), autores que trouxeram entendimentos essenciais para a compreensão das obras de padre Chromácio Leão analisadas.

² Carta do Papa João Paulo II aos Artistas. **Libreria Editrice Vaticana**. Roma, 1999. Disponível em: http://www.vatican.va/content/johnpaulii/pt/letters/1999/documents/hf_jpii_let_23041999_artists.html. Acesso em: 12 nov. 2020.

Por fim, no quarto capítulo, intitulado “O compositor e sua obra”. Além da biografia resumida do compositor, são apresentados fundamentos e conceitos na área da música, com o propósito de tornar a leitura mais acessível àqueles que não têm conhecimento específico em música. Logo após, abordamos “a Doutrina dos Afetos”. É importante ressaltar que essa teoria foi utilizada como ferramenta metodológica nas análises da obra musical religiosa de padre Chromácio Leão, postas no último capítulo.

O referencial teórico consultado para a biografia do compositor foi baseado em Silva (2004), Veloso (1982) e IHJ (2020). Já as informações trazidas sobre os conceitos e fundamentos estão amparadas em autores como Med (1996), Koellreuter (1984), Chediack (1986), Kostka e Payne (2020), Almada (2012). Especificamente sobre a “Doutrina dos Afetos”, usamos estudiosos e pesquisadores como Chaisn (2004), Gatti (1997), Higuchi e Leite (2007), Ramos e Santos (2010) e Pascoa (2011); eles apresentaram suporte teórico de grande relevância para as análises.

Em seguida, passou-se à análise das obras religiosas selecionadas, cuja ordem corresponde exatamente à tabela de número 05 apresentada no quarto capítulo, delas contendo músicas, gêneros e tonalidades. Nessa parte, confrontamos as tonalidades identificadas nas partituras com as respectivas representações e informações trazidas pela Doutrina dos Afetos e pela estética composicional, apresentadas, respectivamente, na segunda e terceira seções do capítulo, mas, utilizadas, efetivamente, na quarta seção como ferramenta metodológica.

Vale ressaltar que o acervo musical do padre Chromácio Leão, em sua completude, não se limita ao gênero religioso; ele transita por diversos segmentos e ritmos musicais, um verdadeiro “ecumenismo artístico” que pode ser consultado no IHJ³ e no arquivo da Banda Municipal de Jaboatão dos Guararapes-PE. Por outro lado, devido a essa grande quantidade de composições, não caberia, neste trabalho, analisar o acervo em sua totalidade. Diante desta realidade, e em razão da qualidade de suas obras musicais, vislumbra-se a possibilidade de que pesquisas futuras possam contemplar outras perspectivas, sobretudo, pelo nível, quantidade e ineditismo de suas composições.

³ Instituto Histórico de Jaboatão. Rua Desembargador Henrique Capitolino, 65 Jaboatão dos Guararapes - Centro - PE – Brasil. CEP 54.110-050. De Utilidade Pública: Lei Estadual No 11.259/95. Lei Municipal No 98/94. Disponível em: <http://ihj.com.br/>. Acesso em: 22 dez. 2018.

2 A MÚSICA OCIDENTAL CRISTÃ

O que se propõe com esse primeiro capítulo é dissertar sobre os aspectos principais e necessários à compreensão do significado da obra musical religiosa em seu contexto, sobretudo, para tentar compreender, através desse estudo, o significado da obra musical do padre Chromácio Leão em seu âmbito histórico-cultural. Para tal, será imprescindível “percorrer” os períodos históricos da música, cujo ponto referencial, neste trabalho, reporta às práticas musicais, dos primeiros cristãos (313 d.C.) até os dias atuais, pontuando as peculiaridades musicais de cada período, com foco na música religiosa cristã.

No entanto, dissertar sobre os primórdios da história da música se torna uma tarefa um tanto quanto desafiadora, considerando que nessa época “primitiva”, ainda não se tinha o recurso da gravação de áudio, fato que deixava sem registro o principal protagonista: o som. Ainda assim, será possível afirmar que a música por vezes acompanhou o homem. Segundo Pahlen ([1958], p. 13), continuamente estivemos cercados por sons e ruídos oriundos da natureza e das várias formas de vida que ela produz. O homem fala e canta há imensuráveis milhares de anos e, graças ao seu ouvido, percebe sons e ruídos, embora essa percepção seja apenas uma parte diminuta da imensidão de tudo que soa, desde os vindos das forças de fontes diversas, como os trovões, os ventos, os raios, os sons das águas, dos pássaros, ou mesmo do próprio corpo humano, como o bater de palmas, o choro, o riso, o canto, o pulsar e bater do coração, etc. Em consonância,

essa comprovação ainda pode ser atestada em museus e em livros de história, filosofia, religião, matemática e astronomia, muitas referências comprovam essa estreita ligação entre o homem e a música. Estudos e descobertas arqueológicas veem confirmando através de achados como: gravuras antigas, desenhos, esculturas, resquícios arqueológicos, instrumentos antigos deixados por antepassados em urnas, incutindo na consciência de que havia uma prática musical, contudo, sem que seja possível saber como era, verdadeiramente, a música daqueles tempos (PALLEM, [1958], p.18).

2.1 DO MUNDO PRIMITIVO AO SURGIMENTO DA MÚSICA CRISTÃ

O meio ambiente apresenta-se repleto de sons e o homem nasceu nesse mundo carregado de sonoridades. Segundo Pahlen ([1958], p. 13-14), antes que houvesse ouvidos humanos para captá-los, jorravam as águas, estrondavam os trovões, murmuravam as folhas ao vento. Durante infinitos períodos de tempo deve ter o órgão natural da gruta de Fingal ressoado suas melodias, muito antes que os celtas lhe chamassem “Ilhaimh bin”, gruta de música, e muito antes, ainda, que um compositor romântico, Mendelsson, transferisse aqueles sons naturais para a moderna orquestra. A terra a abrir-se na mocidade, as fontes a jorrar, os vulcões e as montanhas a explodir, as águas do dilúvio a subir, tudo deve ter constituído uma gigantesca sinfonia que ninguém descreveu. *A priori*, é a própria natureza quem oferece a música; e o seu uso é admitido de acordo com as características culturais de cada sociedade.

Segundo Pahlen ([1958]), a influência da música na mente humana sempre se apresentou permanentemente ativa. Considerando que o homem primitivo dispunha de um vocabulário reduzido, recorria aos sons para criar algum tipo de melodia que o ajudasse a exprimir seus sentimentos: exteriorizar alegrias, tristezas, amor, instintos bélicos, crença nos poderes supremos e até vontade de dançar. Para ele, melodias faziam parte da vida, desde o acalanto até a elegia fúnebre, da dança ritual até a cura dos doentes pela melodia e pelo ritmo.

Musicólogos, antropólogos e pesquisadores em geral, frequentemente têm encontrado em textos históricos várias citações que fazem alusão aos poderes atribuídos à música e aos seus efeitos nos seres humanos.

Davi toca a harpa para afugentar os maus pensamentos do Rei Saul; Farinelli, com o auxílio da música, cura a terrível melancolia de Felipe V. Timóteo provoca, por meio de certa melodia, a fúria de Alexandre, o grande, e acalma-o por meio de outra. Os sacerdotes celtas educam o povo com a música; somente eles conseguem abrandar os costumes selvagens. Diz-se que Terpandro, tocando flauta, abafou a revolta dos lacedemônios. Santo Agostinho conta que um pastor foi, em virtude de suas melodias, eleito imperador. E a história do caçador de ratos de Hameln é um exemplo conhecidíssimo do efeito da música sobre o homem e o animal. Na literatura moderna, deparam-se nas numerosas obras de psicologia profunda em que as mais fortes excitações sentimentais

são provocadas pela influência da música. Com exceção de “Werther”, nenhuma outra obra de arte originou semelhante onda de melancolia e suicídio como o “Tristão”, de Wagner (PAHLEN, [1958], p. 14).

Para Pahlen ([1958], p. 14-15), a música tanto age sobre o indivíduo quanto no corpo social (coletividade); participa efetivamente na história das revoluções como também nas psicoses da guerra. Nas mãos dos homens, ela pode ser usada como um feitiço. O seu efeito pode alcançar desde o despertar dos mais nobres sentimentos ao desencadeamento dos mais depreciativos instintos, desde um momento de recolhimento e meditação devotada até a perda da consciência, comparada a um momento de embriaguez, desde a veneração religiosa a mais exorbitante sensualidade. Pelas possibilidades a ela atribuídas, já se constata que a música tem inúmeras características particulares e distintas. Um coral de monges na solidão de um mosteiro difere, de ofício e sentimento, de uma canção de dança moderna. Difere também da canção de berço à da marcha que deve estimular os soldados ao ataque contra o inimigo. A canção de amor tem clímax diferente de um alto-falante de uma fábrica moderna que toca toadas rítmicas para aumentar a sua produção. Inúmeras são as variedades de músicas.

Contudo, apesar da diversidade e particularidade que a definem, a todas elas denominamos uma palavra – “música”⁴. Da melodia tritônica, sempre repetida do indiano, à sinfonia de um grande compositor, das músicas sagradas do longínquo Oriente à música europeia de ópera, do coral gregoriano ao jazz. E, não obstante, tudo vive ao mesmo tempo, agora, no nosso planeta, e a tudo denominamos com a mesma palavra.

Ainda nas palavras de Pahlen ([1958], p. 17), tanto a música quanto a dança são consideradas as mais velhas de todas as artes (apesar de não poderem ser identificadas como tal pelo homem primitivo, visto que ele desconhecia o conceito de arte). Contudo, a história da música, em sentido literal, pode ser considerada, de fato, a mais curta e nova, sobretudo se consideramos a existência de monumentos de

⁴ Segundo a Gramática.net.br, c2020. “Etimologicamente a palavra “música” tem sua origem no grego antigo. Vem de “TECHNE”, que significa técnica, junto a “MOUSIKÊ”, que pode ser interpretado como musas. Para os gregos, a música tinha um sentido muito mais amplo que o atual. A arte de ‘extrair’ sons de instrumentos artesanais era toda a cultura da arte e estava ligada às divindades, às belas artes e à vida social do povo – assim como as suas manifestações culturais”. Disponível em: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-musica/>. Acesso em: 09 abr. 2020.

bronze e de pedra que testemunham culturas desaparecidas, poesias, lendas e filosofias de milhares de anos que formam uma imagem espiritual das épocas passadas. No entanto, apenas com a música a história é diferente. Pouquíssimo se sabe da música da antiguidade, de acordo com Pahlen ([1958], p. 17); acima de tudo falta o mais importante: a própria música. Encontra-se vários livros que versam sobre esse tema e, em todos eles, a música ocupa, amiúde, lugar de destaque. Observa-se que ela é citada em poemas antigos, sagas, lendas e contos. Dela encontra-se citações na Bíblia, na fala dos sábios da China e nas tradições indianas, a ela são outorgadas a beleza, o feitiço e o poder. Ainda assim, verifica-se que não se pode ter acesso a nenhum som produzido de culturas mortas.

Contudo, como seria a música do passado? Testemunhos antigos, esculpidos em pedra, revelam evidências acerca da música primitiva, como monumentos, monólitos, figuras, relevos, vasos, travessas, urnas, nos quais são encontradas, muitas vezes, cenas musicais com reproduções de instrumentos e até mesmo de orquestras inteiras. Estudiosos fizeram medições para buscar conhecer a consonância e o timbre desses instrumentos antigos (contaram as cordas das liras e harpas, fizeram os orifícios dos instrumentos de sopro, precursores das nossas flautas, oboés e trompetes, além de reconstituírem instrumentos de percussão) e estudaram suas inter-relações e efeitos, comparando-os com instrumentos de hoje. Mesmo assim, a curiosidade permanece, pois não se tem como conhecer, exatamente, como era o som daquela música (PAHLEN, [1958], p. 18-19).

A respeito das antigas teorias musicais, descobriu-se importantes pontos de apoio.

Tem-se conhecimento de um sábio chinês, Ling Lum, que por volta de 2500 antes de Cristo, ordenou os cinco tons da música oriental, explicou-os, sistematizou-os e deu-lhes nomes estranhos. Cada tom tinha nome e representava uma classe social, desde o imperador até o camponês, e que, os nomes dados as notas, faziam relação com as classes sociais da época. Desse modo, *Korg*, o imperador, *Chang*, o ministro, *Kyo*, o burguês, *tchi*, o funcionário e *yu*, o camponês, mostram a influência da música na vida pública. Esses cinco tons ao qual denominou-se posteriormente de escala pentatônica, ainda hoje é sistematicamente utilizada e divulgada no mundo inteiro: na China, no Japão, na América, na Groelândia e até na Europa. A Ásia como pode ser atestado, os guardou numa teoria antiquíssima e que ainda hoje esses cinco tons são característicos em grandes partes do Oriente (PAHLEN, [1958], p. 19-20).

Mas, ainda assim, ficam algumas lacunas a serem preenchidas, e que, apresentem respostas que confirmem o desenvolvimento da música antiga, tais como: Será a música pentatônica⁵ um simples começo ou já um progresso comparado ao sistema de três tons que ainda hoje encontra-se entre as raças primitivas da África e da América? E como se originou dessa música primitiva a cadeia dos sistemas de tons de que hoje se tem conhecimento? Aumentaram os sistemas de tons de três para quatro, para cinco progressivamente? Na Grécia passaram para seis e sete, e na Idade Média, pela “elevação” e “abaixamento”, para um número muito maior que depois, pelo “tempero” se restringiu aos nossos doze tons? Pode ser afirmado que houve realmente um desenvolvimento contínuo, e que esse desenvolvimento se deu cronologicamente de acordo com a história que se conhece sobre a música antiga?

Essas e outras questões podem ser provocadas por meio de outras indagações. Assim, Pahlen ([1958]), faz os seguintes questionamentos:

Os indianos, os árabes e provavelmente também os chineses não conheciam há milhares de anos outro sistema musical, música com intervalos de terças e quartas? Terá um povo ao mesmo tempo duas músicas diferentes, uma religiosa e uma profana? E aqui um ponto importante entre todas as pesquisas musicais, será verdade que a música polifônica só foi “inventada” na Idade Média, e todos os milhares de anos anteriores, todas as prévias culturais apenas criaram música monódica, uma só melodia, sem contraponto, sem harmonia, sem acompanhamento? Então, para que as grandes orquestras existentes nas cortes de Nínive, Susa e Babilônia? Para que o grande coro de sopradores no grande templo de Jerusalém? E a tragédia Grega, exemplo de todos os teatros, com sua profunda sabedoria, apresentava uma fusão de todas as artes, tragédia que era cercada de música, quando não acompanhada e parcialmente cantada, tudo isso sem polifonia? Diante de todos esses enigmas, seria prudente uma reflexão a respeito de alguns aspectos citados, sem com isso, querer nada afirmar, mas sim, só a título de perscrutação (PAHLEN, [1958], p. 20-21).

Seguindo a antiga teoria, a música deve ocupar-se exclusivamente dos sons. Pahlen ([1958], p. 15) pontua que muitos foram os instrumentos considerados como produtores apenas de ruídos, não de sons, a julgar pela orquestra malaia de gongos, instrumentos classificados como ressonantes de ruídos pela física, mas que produzem

⁵ Segundo a enciclopédia livre do Wikipédia “Música que é composta, derivada de uma escala de cinco sons. Denominam-se escalas pentatônicas e/ou música, ao conjunto de todas as escalas formadas por cinco notas ou tons”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_pentat%C3%B4nica. Acesso em: 10 abr. 2020.

um som harmônico impressionante, transmitindo uma forte impressão musical. Assim, a classificação de som e ruído⁶, desenvolvida anteriormente no sistema de tons “superiores”, e que constituiu a base da música ocidental, tornou-se pelo “tempero”, mais simples, mas matemática e fisicamente tão impuro, que essa distinção atualmente torna-se subjetiva.

A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruído, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros.

Dá-se uma explosão de *ruídos* na música de Stravinski, Schoenberg, Satie, Varése (para citar alguns nomes decisivos). É de se pensar na relação entre o desencadeamento desses eventos na música e o contexto da Primeira Guerra Mundial (da qual, diz Walter Benjamin, os soldados voltaram pela primeira vez, para perplexidade das famílias, mudos, sem histórias para contar: o potencial acumulado das armas de guerra, sua capacidade mortífera e ruidosa, muito amplificada, estoura a dimensão individual do espaço imaginário, e o silêncio). A ecologia sonora do mundo moderno estará alterada, e *ruído e silêncio* estarão com inevitável violência no templo leigo do som, a redoma da representação tonal em que se constituía o concerto [...], a história humana ganha um caráter pós-moderno (WISNIK, 1989, p. 43-44).

Não é objetivo deste capítulo discutir teoria nem ciência relacionada à música, desde os números de vibrações puros ou falsos, o dó sustenido igual ou não ao ré bemol, o semitom a menor unidade ou não, a subtônica uma imposição, o sistema dodecafônico um capricho, mas sim, a título de compreensão, pontuar alguns conceitos que fizeram parte da história musical de épocas passadas, na perspectiva de compreender as obras que o sistema produziu e o desenvolvimento da música durante milhares de anos da história humana, desde as primeiras expressões da vida até a obra de arte mais elevada e nobre da humanidade.

⁶ De acordo com Wisnik (1989, p. 30-31), “a música, em sua história, é uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). *Som e Ruído* não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indefinível o limiar dessa distinção). Não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som que é sempre produção e interpretação das culturas, uma permanente seleção dos materiais visando ao estabelecimento do *som e ruído*”.

Após alguns pontos de interrogações e dúvidas apresentadas anteriormente, examinemos fatos concretos da música da antiguidade. Quanto à China, já foi dito que ali viveu o primeiro teórico de música, Ling Lun, que sistematizou os cinco tons perfeitamente de acordo com as relações de vibração. Ainda no campo da teorização musical propriamente dita, além do sábio chinês, já citado, merecem destaques a intervenção de alguns teóricos importantes na história da música antiga que, segundo Grout e Palisca (1994, p. 19), seriam os teóricos, Pitágoras (cerca de 500 a.C.), Aristides Quintiliano (IV a. C.), Platão (168-90 a.C.), Cláudio Ptolomeu (século II d. C.), e ainda, na concepção de Candé (1994, p. 197), merece destaque a figura de Boécio (480-526 d.C.).

A partir dos séculos VI, V, IV a.C., Atenas transformou-se no centro espiritual da Grécia, onde viviam grandes autores de tragédias, como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes, cujas obras foram acompanhadas de música. O teatro de Dionísio, por exemplo, localizado sob o templo do Partenon da Acrópole, tinha capacidade para abrigar 30.000 espectadores, que podiam assistir aos espetáculos musicais com a presença do coro falado ou cantado durante os dramas gregos (PAHLEN, [1958], p. 27). Apesar da origem do teatro artístico ser justificada pelo desejo do homem primitivo disfarçar-se, usar máscara para talvez enganar um deus furioso, ou para escapar ao seu próprio ego torturado e fazer coisas que, de outra maneira, seriam proibidas, o teatro grego da Idade Média atinge a maior perfeição possível. Autores e compositores começavam a surgir; crônicas e música eram inteligentemente incluídas nos espetáculos.

Dentre nomes de relevo no campo musical, o matemático Pitágoras, que estudou no Egito e viveu no século V antes de Cristo, acreditava existir uma estreita ligação entre música e filosofia e, nessa direção, vemos que a música era tratada com extrema importância e cuidados nos cultos sagrados. Nos seus ensinamentos e dos seus seguidores, a música e a aritmética não eram disciplinas separadas. Os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico. Eles regiam o sistema dos sons e ritmos musicais, exemplificando e correspondendo a harmonia universal “cosmos” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 19).

Para o mais importante astrônomo da antiguidade, Cláudio Ptolomeu (século II d.C.), a música estava intimamente ligada à Astronomia, na qual as leis matemáticas estavam na base tanto do sistema de intervalos musicais quanto do sistema dos

corpos celestes, acreditando que certos modos e até certas notas musicais correspondiam a um ou outro planeta. Essas conotações e extensões misteriosas da música eram comuns a todos os povos orientais.

Platão deu a essa ideia uma forma poética no belo mito – da música das esferas –, a música produzida pela revolução dos planetas, mas que os homens não conseguiam ouvir. Tal concepção foi evocada por diversos autores que escreveram sobre música ao longo de toda a Idade Média e, mais tarde, entre outros, como Shakespeare e Milton (GROUT; PALISCA, 1994, p. 20).

Outra maneira relevante atribuída aos efeitos proporcionados pela música foi defendida por Platão e Aristóteles, de acordo com Grout e Palisca (1994, p. 20-21). Ambos defendiam as qualidades e os efeitos provocados pela música, “*Doutrina do Etos*”, segundo a qual ela agia sobre a vontade, o caráter e a conduta humana. Desse modo, era possível produzir pessoas “boas” mediante um sistema público de educação cujos dois elementos fundamentais eram a ginástica e a música, visando a primeira à disciplina do corpo, e a segunda à do espírito. Por essa doutrina grega, a música afeta o caráter humano e, por sua vez, os diversificados tipos de música os afetam de diferentes formas. Nessa perspectiva, havia uma divisão genérica em duas categorias de música: a que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual e a que tendia a suscitar excitação e entusiasmo. A primeira categoria era associada ao culto de Apolo e a segunda, que fazia uso do *aulo*⁷ e tinha como formas poéticas afins o ditirambo e o teatro, eram associados ao culto de Dionísio.

Severino Boécio (480-526 d.C.) foi um filósofo, poeta, estadista e teólogo romano cujas obras tiveram uma profunda influência na filosofia cristã do Medievo. Seus textos transformaram-se num dos mais influentes da filosofia medieval europeia.

Notabilizou-se também como um dos teóricos da música da antiguidade clássica greco-latina, escrevendo a obra *De institutione musica*, também aparentemente com base em antigos escritos gregos.

Boécio, que era filósofo e senador romano, produziu uma obra literária sobre música, intitulada “*De institutione musica*” (A instituição da música). Ele acreditava nas proporções matemáticas e universais contidas e expressas pela música, conforme postuladas 12 séculos atrás, por Pitágoras. No primeiro capítulo deste seu livro, Boécio

⁷ De acordo com o dicionário infomal 28 nov. 2017. “Na Grécia antiga, instrumento semelhante a um oboé duplo”. Disponível em: <https://www.dicionarioinfomal.com.br/aulo/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

apresenta sua teoria de inspiração pitagórica, postulando que a harmonia que rege as leis universais é a mesma que rege a música. Assim, ele classifica 3 tipos de harmonia: mundana; humana e instrumental. A harmonia mundana, também chamada de música universal ou música das esferas, era definida como sendo constituída pela proporção e regularidade dos movimentos dos corpos celestes, ocorrendo como uma forma de harmonia inaudível, porém regular, perene e responsável pela manutenção do mundo e do universo como era conhecido. A harmonia humana definia as proporções e regularidades encontradas no corpo humano e principalmente no que então se entendia como sendo a sua alma. A harmonia instrumental era definida como sendo a única que é de fato audível, uma vez que é produzida através da ação da voz ou de instrumentos musicais. Segundo Boécio, esta era gerada por distintos tipos de instrumentos musicais, que podiam ser constituídos por objetos sob tensão (como as cordas), sob a ação do vento (como os instrumentos de sopro) ou por objetos de percussão. Seu trabalho em música foi também fundamental para o registro histórico das antigas peças musicais gregas, que sem este, poderiam ter se perdido ao longo da história⁸.

A cultura do mundo antigo concentra-se e brilha na Grécia. Durante as conquistas de Alexandre Magno, era comum acontecer misturas da cultura grega com as dos povos orientais conquistados. Foi através dos seus feitos que os costumes gregos se expandiram pelo Oriente, sendo estes considerados quase um mundo em si. Candé (1994, p. 184-185) acrescenta que a música cristã primitiva é produto da síntese de três elementos: da civilização greco-romana, da influência das tradições célticas e das tradições orientais judaico-cristãs.

Já em relação aos egípcios, não há dúvida quanto ao seu extraordinário desenvolvimento musical. Com esse povo, parece ter havido verdadeira vida musical conforme a compreendemos, com música religiosa e profana, canções de trabalho e melodias de danças. “Nos túmulos, não era raro encontrar frequentemente reproduções de instrumentos, por meio das quais confirma-se que os egípcios já possuíam instrumentos de sopro, de percussão e de cordas” (PAHLEN, [1958], p. 25).

Outro povo que merece destaque na história da música antiga é o celta, povo regularmente organizado em múltiplas tribos e pertencente à família linguística indo-europeia⁹ que se espalhou pela maior parte do Oeste da Europa a partir do segundo

⁸ José Fornari. “Musicologia na Grécia antiga e na Idade média”. **Blog de Ciência da Universidade Estadual de Campinas**. São Paulo 09 jan. 2019. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/musicologia/2019/01/09/2/>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁹ Segundo a enciclopédia livre do wikipédia, “o indo-europeu é uma família (ou filo) composta por diversas centenas de línguas e dialetos, que inclui as principais línguas da Europa, Irã e do norte

milênio antes de Cristo. As tradições célticas têm como maiores representantes os bardos, povo influente, guardião de vasta obra musical e literária, que conservou a sua arte através da *cantilação* de longos poemas épicos, com acompanhamento de liras, de *crwth* ou de harpas. Encontramos vestígios dessa civilização entre os contadores ou cantores de *gwerziou* bretões, no País de Gales, na Escandinávia, entre os *cantastorie* na Córsega e na Itália meridional (CANDÉ, 1994, p. 184-185).

E, finalmente, os judeus, outro povo asiático em cujo seio a cultura musical floresceu e que, de certa maneira, forma a transição entre a antiguidade e a primitiva música cristã. Esse povo desenvolveu pouca aptidão para as artes plásticas, como escultura e pintura, sobretudo por causa da proibição de representar Deus por imagens; assim, os judeus concentraram toda a sua força criadora na poesia e na música que serviam, por excelência, à religião.

Dois reis se tornaram símbolo de povo amante de música: Davi (1000-960 a.C.), sempre reproduzido de harpa na mão, e o seu sucessor, Salomão, cujo conhecimento da arte era tão admirado em todo o Oriente a ponto de ilustres visitantes – como a rainha de Sabá – acorrerem de longe à sua corte, para conhecer-lhe as obras (PAHLEN, [1958], p. 25).

O povo judeu tem marcado, em sua história, informes muitíssimo iluminados por vários acontecimentos nos quais é facilmente detectada a presença da música, desde o episódio do cerco dos muros de Jericó, narrado na Bíblia, que caíram ao toque das trombetas, até o cuidado dispensado à música no grande templo de Jerusalém, quando este foi destruído em 70 d.C., iniciando a dispersão dos judeus pelo mundo inteiro (dessa forma, eles influenciaram a cultura de muitos países através dos quais o espírito da música oriental conseguiu penetrar e fertilizar o Ocidente, como se pode observar em Roma). Dessa maneira, conclui-se que também aí, a música foi irmã da religião e foi sabedoria, beleza, bondade e consolo (PAHLEN, [1958], p. 25).

À vista disso, para discorrer um pouco sobre a influência judaica na música cristã primitiva, será prudente estabelecer uma distinção entre as funções atribuídas às músicas religiosas praticadas no templo e na sinagoga. Dessa forma, Grout e

da Índia, além dos idiomas predominantes historicamente na Anatólia e na Ásia Central. Atestado desde a Era do Bronze, na forma do grego micênico e das línguas anatólias, a família tem considerável significância no campo da linguística histórica, na medida em que possui a mais longa história registrada depois da família afro-asiática". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_indo-europeias. Acesso em: 09 abr. 2020.

Palisca (1994, p. 35) descrevem que, durante muito tempo, historiadores da música pensavam que os primeiros cristãos tinham copiado os serviços religiosos das sinagogas. Os especialistas, hoje, mostram-se mais reticentes a essa teoria por não haver dados documentais que a confirmem. Segundo esses mesmos autores, essa distinção fica bem explícita ao relatarem que, no templo de Jerusalém, que existiu no lugar do primeiro templo, o de Salomão, entre os anos de 539 a.C. até a sua destruição pelos romanos em 70 d.C, funcionava um local de culto público, e esse culto fundava-se, principalmente, no canto de salmos e no sacrifício de animais, geralmente um cordeiro, realizado por um sacerdote, assistido por levitas (entre os quais se contavam vários músicos) e na presença de leigos israelitas; esses sacrifícios se realizavam diariamente, pela manhã e tarde, no “*sabbath*¹⁰”, havendo sacrifícios suplementares nas festas. Nessas circunstâncias, os sacerdotes e os crentes leigos comiam parte do animal assado.

Enquanto decorria o sacrifício – um coro de levitas – com doze elementos, pelo menos, cantava um salmo, diferente para cada dia da semana, acompanhado por instrumentos de cordas. Nas festas mais importantes, como a véspera da Páscoa, cantavam-se os salmos 113 a 118, que têm refrãos em aleluia, enquanto os crentes faziam os sacrifícios pessoais, e em seguida um instrumento de sopro semelhante ao *aulo* vinha associar-se ao acompanhamento das cordas (GROUT; PALISCA, 1994, p. 35).

Já a sinagoga era um centro de leituras e homilias, bem mais do que de sacrifícios ou orações. Lá, reunidos em assembleias ou serviços, os frequentadores liam e comentavam as escrituras. Havia leituras específicas para cada momento, como, por exemplo, nas manhãs do *sabbath* e nos dias de mercado (segundas e quartas feiras), além de leituras para os dias de festividades das peregrinações, para os dias de jejum e para os de lua nova. Assim, com a destruição do templo pelos romanos, as sinagogas passaram a incorporar também algumas práticas adotadas no templo, que carregavam consigo práticas musicais. “O que a liturgia cristã ficou a dever à sinagoga foi principalmente as práticas de leituras associadas a um calendário e o seu comentário público num local de reuniões dos crentes” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 35).

¹⁰ Nome dado ao dia de descanso semanal no judaísmo, simbolizando o sétimo dia em Gênesis, após os seis dias de Criação. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sab%C3%A1>. Acesso em: 11 abr. 2020.

Voltando um pouco à concretização do ideal de Alexandre Magno que buscava difundir a cultura grega nos territórios conquistados, pode-se afirmar que o helenismo marcou um período de transição para o domínio e apogeu de Roma. Lamentavelmente, muito pouco é o que se sabe da música helênica, uma vez que falta o principal: o som. Partindo da influência musical grega, é de se desconfiar que a música do mundo helênico tenha sido tão esplêndida quanto a arquitetura, a escultura e a poesia das quais dispomos de muitos exemplos que ainda hoje são admirados. Outro fato a ser considerado é a estreita ligação entre todas as artes e delas com a vida, ligação que representa um marco básico na cultura helênica (PAHLEN, [1958], p. 26).

Como todo período transitório, “o império helênico lentamente se encaminhou para a ruína” (PAHLEN, [1958], p. 31). Roma se torna a nova potência mundial, e a ela a Grécia sucumbiu. Mas não foi o conquistador que impôs a sua cultura ao vencido. Pelo contrário, a cultura grega, superior, foi aceita pelo vencedor. Assim entraram a música e o teatro grego em Roma e em toda a Europa. Todavia, tirar uma cultura do seu terreno natural e fixá-la em outro lugar onde as condições básicas de vida são completamente deferentes tem suas consequências.

Roma, materialista, não compreendeu a cultura que adotou, insensível para sentir as profundas raízes que se prendiam num mundo diferente. A elevação espiritual tornou-se trivialidade, os pensamentos seletos descambaram para um simples palavrorio. Os cantos meditativos, místicos talvez, entoados por uma multidão imersa na contemplação dos sagrados lugares de oráculos dos gregos, transformaram-se em fanfarras sensuais – que abriram sangrentos espetáculos no Circo Máximo e que precisavam abafar os gritos dos torturados – ou em rufar de tambores que acompanhava a marcha das legiões vencedoras até às fronteiras do mundo conhecido (PAHLEN, [1958], p. 31).

Dessa forma se edificou o império romano, forte na sua organização como potência política e militar, mas protagonista do final de uma época cultural; a música sendo rebaixada ao simplismo de acompanhar festas sensuais e representações cruéis (PAHLEN, [1958], p. 31).

A partir daí, para se chegar até a obra musical de padre Chromácio Leão, em especial, a de natureza religiosa, alcançando as relações afetivas em seu contexto histórico-cultural, faz-se necessário direcionar o olhar para a música e suas inter-relações a partir do século primeiro, ou seja, a música da era cristã. Assim, para

discorrer um pouco sobre os primórdios dessa música, é preciso refletir como se originou esse som, e identificar as práticas religiosas dos seguidores de Cristo. Também é importante lembrar que todo esse processo, manifestamente, deu-se através de uma mudança morosa e ininterrupta, com o passar dos anos.

Considerando que toda verdadeira revolução necessita de música, não poderia ser diferente com a mais profunda revolução da humanidade ocorrida há milhares de anos (nesse caso, o cristianismo). Em Roma veremos nascer agora outra cultura, completamente diferente da que lá se viveu há dois mil anos. No entanto, muitos séculos dessa nova cultura musical pertencem à pré-história. Segundo Pahlen ([1958], p. 32), somente lentamente é que se levanta a cortina do passado e aparecem os primeiros manuscritos, capazes de decifrar as primeiras melodias que ainda hoje vivem e os primeiros criadores de música, cujas obras, de fato, nos falam. A partir desse momento, uma nova página da história começa a ser escrita,

Na brilhante metrópole de Roma, nas suas magníficas ruas e praças, nos seus palácios, nos seus locais de diversões, nos seus quartéis e bairros pobres, desaparece o mundo antigo, devagar e quase insensivelmente. Ao mesmo tempo nasce nos subterrâneos da cidade, nos corredores secretos, nas catacumbas, uma nova época da humanidade. Ali se reúnem, em número cada vez maior, diariamente, os discípulos do Mestre de Nazaré. A princípio detestam a música que conhecem apenas como fanfarra de guerra ou como rufar de tambores com os quais se abafavam os gemidos de morte dos irmãos nas arenas, ou também, como música sensual de dança ou de acompanhamento dos ritos pagãos. Os primeiros crentes, reunidos nas sombrias catacumbas, procuraram erguer o coração a Deus por meio dos cânticos de louvor, mas não conheciam melodia que pudesse exprimir a pureza dos seus pensamentos, nem som que se prestasse às suas preces (PAHLEN, [1958], p. 32).

Contudo, no ano de 54 d.C., chega a Roma o apóstolo Pedro, que ensinou a jovem comunidade cristã a rezar. Alegando as suas reuniões noturnas com a apresentação de estranhas melodias de triste beleza e casto entusiasmo, oriundas do Oriente, de Antioquia, onde Pedro vivera por muito tempo. Eram melodias muito antigas, estreitamente ligadas aos cânticos sagrados dos judeus. A multidão revolucionária das catacumbas enfim, encontrara aquilo que procurava. Desse modo, um novo espírito penetrou nas velhíssimas melodias, surgia um canto que por dez séculos não nos abandonará e por mil anos preencherá toda a história da música, estreitamente ligado ao desenvolvimento da religião cristã. Os missionários serviram-

se desse para converter os pagãos e, assim, disseminar nova religião, através de uma “nova” música (PAHLEN, [1958], p. 32).

No entanto, o canto conquistou triunfo e atingiu expansão no mundo. De acordo com Pahlen,

o canto – falo intencionalmente do canto e não de música, por que nenhum instrumento acompanha a melodia cantada durante inúmeros séculos – atravessa uma fase de desenvolvimento, adapta-se e abandona algumas coisas para poder aceitar outras. O seu cultivo, mesmo com longas interrupções, não cessou até hoje na Igreja Católica e o seu nome eterniza o de um papa que colecionou todas as melodias do culto divino naquele tempo, as anotou e ordenou: foi Gregório Magno (540?-604). Por muitos séculos o grande livro que representa a sua obra ficou preso por uma corrente ao altar da Igreja de São Pedro, e ainda hoje a ele se deve a uniformidade da música da Igreja Católica. Devemos, contudo, mencionar também Santo Ambrósio, Bispo de Milão, que por volta de 400 conquistou o maior mérito pela música da Igreja Ocidental (PAHLEN, [1958], p. 33).

Com a promulgação do Édito de Milão¹¹ em 313 d.C. por Constantino, o cristianismo transformou-se em religião oficial do Estado e a sua música pôde sair das catacumbas para entrar nas igrejas (CANDÉ, 1994, p. 186). O imperador Constantino se converteu ao cristianismo, adotou uma política de tolerância após a sua conversão e fez do cristianismo a religião da família imperial. Conseqüentemente, os seguidores do Messias tiveram direito instituído às suas práticas religiosas.

Os primeiros cristãos começaram a espalhar suas práticas de Jerusalém para a Ásia Menor e para o Ocidente, atingindo a África e a Europa. Durante o processo de expansão, elementos musicais provenientes de outros lugares foram acumulados. Os mosteiros e igrejas da Síria tiveram um papel importante no desenvolvimento do canto dos salmos e dos hinos.

Estes dois tipos de canto religioso parecem ter-se difundido a partir da Síria, via Bizâncio, até Milão e outros centros ocidentais. O canto dos hinos é a primeira atividade musical documentada da igreja cristã (Mat., 26, 30; Mar. 14, 26). Por volta do ano 112, Plínio, o jovem, faz referência ao costume cristão de cantar – uma canção a Cristo como se ele fosse um deus – na província de que era governador, a Bitínia,

¹¹ O Édito de Milão ou Mediolano (em latim: *Edictum mediolanense*) promulgado aos 13 de junho de 313, foi um documento proclamatório no qual se determinava que o Império Romano seria neutro em relação ao credo religioso, acabando oficialmente com toda perseguição aos cristãos. Tal documento, publicado em forma de carta, oficializava o acordo entre os tetrarcas Constantino (imperador do Ocidente) e Licínio (imperador do Oriente). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89dito_de_Mil%C3%A3o. Acesso em: 11 abr. 2020.

na Ásia Menor. O canto dos cristãos era associado ao ato de se comprometerem através de um juramento (GROUT; PALISCA, 1994, p. 36).

De sorte que, abolidas as perseguições aos cristãos, a partir do governo do imperador Constantino, foram erguidas numerosas basílicas onde o culto se desenvolvia livremente na alegria de certa paz, ainda que momentânea. Santo Atanásio de Alexandria (296-373 d.C.), no século IV, conta que, em Mileto, eram ouvidos, na igreja, cantos alegres acompanhados por palmas ritmadas. Mas, na sua própria diocese, ele mandava executar os salmos de uma forma bela e simples que provocava a admiração de Santo Agostinho (354-430 d.C.). Aliás, já fazia bom tempo que a igreja pregava a simplicidade como uma das principais virtudes musicais: Clemente de Alexandria (150-217 d.C), por volta do ano 200 d.C., já se posicionava contra o gênero cromático¹² que, muito utilizado pela música profana, era uma herança do sistema musical grego, vigente à época (CANDÉ, 1994, p. 186).

Perante diversificadas formas de culto, Pahlen ([1958], p. 33) afirma que tiveram início várias discussões no clero, que se ocupava de questões musicais para se buscar um modelo. O canto da comunidade foi violentamente atacado, pois a música deveria ser privilégio exclusivo do clero. O Concílio de Châlons, por exemplo, proibiu, em 650 d.C., o canto das mulheres na igreja. Havia uma luta entre a tendência oriental, que defendia as melodias complicadas como o canto melismaticamente¹³ florido, e a tendência ocidental, que pretendia impor cantos mais simples e modestos.

Nos primeiros séculos, o papel da música na Igreja Católica foi muito maior que o de hoje. E um dos pontos de ataque, importante aliás, da reforma protestante foi precisamente a questão musical, não satisfatoriamente resolvida; pois o protestantismo deu livre acesso ao povo no exercício da música. Especialmente longa e violenta foi a luta em torno do uso de instrumentos musicais na igreja; só depois de muito tempo foi que se permitiu o uso do órgão (PAHLEN, [1958], p. 33).

¹² De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 239), “cromatismo (do gr. Chroma, “cor”) o uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica do tom em que ela está escrita”.

¹³ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 591), “melisma corresponde a um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba, especialmente no canto litúrgico. É uma característica de graduais, tratos, responsórios e aleluias no repertório gregoriano. No antigo canto medieval, um melisma podia ser inserido ou removido de um cântico, adquirindo com isso características melódicas estereotipadas. Os melismas gregorianos eram usados como cantus firmus na polifonia, do séc. XII ao XV; o estilo melismático foi usado com regularidade na música vocal polifônica a partir do séc. XIV”.

Mas seria importante pontuar que, apesar de todas as divergências, a música constituiu, na crescente atividade das obras de missões e catequização, um elemento essencial. Nas palavras de Pahlen ([1958], p. 32-33), quando a prédica do sacerdote não conseguia atingir o objetivo, seja pelo fato dos indígenas não compreenderem o latim e os missionários não falarem a língua do país, seja porque os que conservavam a antiga crença se recusavam a ouvir os sermões dos recém-chegados, a música realizava verdadeiros milagres. Talvez possa ter convertido ao cristianismo tanta gente quanto a palavra falada.

Diante do papel exercido pela música e da expansão de várias práticas na conversão ao cristianismo, possivelmente se justifique a criação, em Roma e nas principais cidades da época, de escolas chamadas *Scholae Cantorum*, onde os missionários aprendiam música. Posteriormente, ao se espalharem pela Europa inteira, construíram eles mosteiros em que as aulas de música desempenhavam importante papel. Muitos desses mosteiros tornaram-se famosos, como o que Santo Agostinho fundou em Kent, na Inglaterra, em 597 d.C. (PAHLEN, [1958], p. 34).

Além de Roma, a história destaca outras cidades importantes. Dentre elas, uma atenção especial a Bizâncio, que foi a capital do Império do Oriente por mais de 1000 anos, de 330 a 1453 d.C., quando foi conquistada pelos turcos. Durante boa parte desse tempo foi sede do governo mais poderoso da Europa e centro de uma cultura florescente, na qual se combinavam elementos helenísticos e orientais. As Igrejas orientais, na ausência de uma autoridade central forte, desenvolveram liturgias diferentes nas várias regiões. Embora não subsistam manuscritos anteriores ao século IX com a música usada nestes ritos orientais, algumas inferências podem ser feitas quanto aos primórdios da música religiosa no Oriente. Grout e Palisca (1994, p. 36), afirmam que a prática musical bizantina deixou marcas no cantochão¹⁴ ocidental, particularmente na classificação do repertório em oito modos e em certo número de cantos importados pelo Ocidente em momentos diversos, entre o século VI e IX. Esse formato antigo de conceber a música foi, posteriormente, descrito pelos estudiosos como *ars antiqua* ou arte antiga, cuja base composicional fundava-se na monodia,

¹⁴ De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 194), a palavra “cantochão refere-se particularmente aos repertórios com textos latinos, das principais liturgias cristãs ocidentais (Ambrosiano, Galicano, Moçárabe e Gregoriano), e, num sentido mais restrito, ao repertório do canto gregoriano, o canto oficial da Igreja Católica Romana”.

desacompanhada de instrumentos musicais (basicamente vocal), que era executada de forma muito improvisada.

As peças mais perfeitas e mais características da música medieval bizantina eram os hinos. Um dos tipos mais importantes é o *kontakion* estrófico, espécie de elaboração poética sobre um texto bíblico. O judeu S. Romano Melódio foi o mais alto expoente da composição *kontakia*. Outros tipos de hinos tiveram origem nos breves resposos (*troparia*) intercalados entre os versículos dos salmos e que foram musicados com base em melodias ou géneros musicais, talvez da Síria ou da Palestina. Algumas inserções foram ganhando importância crescente e algumas entre elas acabaram por se converter em hinos independentes, dos quais existem dois tipos principais: os *stichera* e os *kanones*. [...]. Os *stichera* eram cantados entre os versículos dos salmos normais do ofício. Um *kanon* era uma composição em nove partes, baseada nos nove cânticos ou odes da Bíblia (GROUT; PALISCA, 1994, p. 36).

Diante desse processo composicional, os textos dos *kanones* bizantinos não eram inteiramente originais, mas, sim, colagens de frases estereotipadas, do mesmo modo as suas melodias, que eram construídas segundo um princípio comum a toda música oriental, chamado *centonização*, igualmente observável em alguns cânticos ocidentais. As unidades estruturais eram breves motivos ou fórmulas que Grout e Palisca descrevem:

Os tipos ou modos de melodias têm designações diferentes nas diversas culturas musicais – *rāga* na música hindu, *maqam* na música árabe, *echoi* na grega e bizantina – e em hebraico são conhecidos por vários termos traduzíveis por *modo*. Um *rāga*, *maqam*, *echoi*, ou *modo* é, ao mesmo tempo, um vocabulário das notas disponíveis e um repertório de motivos melódicos; os motivos melódicos de cada grupo têm como denominador comum o facto de exprimirem mais ou menos a mesma gama de sentimentos, o de serem compatíveis em melodia e ritmo e o de derivarem da mesma escala musical. A escolha de determinado *rāga* ou *modo* pode depender da natureza do texto que se pretende cantar, da ocasião em que vai ser cantando, da estação do ano ou mesmo da hora do dia (GROUT; PALISCA, 1994, p. 37).

Especialmente sobre a música bizantina, Grout e Palisca (1994) pontuam que a mesma adotava um sistema de oito *echoi*, e as compilações de melodias para *kanones* organizavam-se de acordo com este sistema. Os oito *echoi* bizantinos agrupavam-se em quatro pares e tinham por notas finais, respectivamente, Ré, Mi, Fá e Sol. A exemplo do que sucedia em Bizâncio, passaram a distinguir-se, por volta do século VIII ou IX, oito modos diferentes no canto ocidental.

Tanto no Ocidente quanto no Oriente, as igrejas locais eram, de início, relativamente independentes. Nas palavras de Grout e Palisca (1994, p. 37-38), embora partilhassem de uma ampla gama de práticas comuns, é provável que cada região tenha recebido a herança oriental sob uma forma ligeiramente diferente, dando origem a várias liturgias e corpos de cânticos distintos entre os séculos V e VIII. De modo geral, acredita-se que, com o passar do tempo, a maioria das versões locais desapareceram ou foram absorvidas pela prática uniforme que tinha em Roma a sua autoridade central.

Os primeiros textos decifráveis e completos datam de meados do século X e uma grande parte das melodias que conhecemos foram transcritas de manuscritos ainda posteriores (nomeadamente dos séculos XII e XIII). Todavia, há que considerar que muitas dessas peças deviam existir já há muito tempo quando foram escritas. Foi muito provavelmente uma tradição estabelecida nos séculos VIII e IX, fortalecida pela autoridade imperial e pontifícia, que a notação nos transmitiu: os redatores dos manuscritos de *neumas* só podiam referir-se ao estilo imposto pela Igreja, uma vez que o gosto que o imperador achava “corrompido” fora certamente extirpado por todos os meios. Esse repertório carolíngio ou romano-galicano representa já sem dúvida uma certa decadência em relação às melodias da “idade do ouro” (CANDÉ, 1994, p. 214).

Nesse processo de mudanças entre os séculos VII e início do VIII, Grout e Palisca (1994, p. 38) lembram que o controle da Europa Ocidental estava repartido entre lombardos, francos e godos, e cada uma destas divisões políticas tinha o seu repertório de cânticos. Na Gália – território que correspondia, aproximadamente, à França atual – havia o canto *galicano*, no sul da Itália, o *benaventino*, em Roma, o canto *romano antigo*, em Espanha, o *visigótico ou moçárabe*, na região de Milão, o *ambrosiano*. Mais tarde a Inglaterra desenvolveu o seu dialeto do canto gregoriano, chamado *sarum*, e que subsistiu do final da Idade Média até a Reforma. Na opinião de Kurt Pahlen ([1958], p. 36-37), uma das espécies de cantochão mais conhecidas é o canto gregoriano, uma música pura, vocal, sem cooperação instrumental, monofônica, sem contraponto, sem acompanhamento e sem compasso. Seu cultivo, até hoje, não cessou na Igreja Católica e o seu nome eterniza o de um papa, Gregório I (590-604 d.C.) que colecionou todas as melodias do culto divino naquele tempo, as anotou e ordenou.

Não obstante, o canto romano antigo é um repertório que subsiste em manuscritos de Roma com datas que vão do século XI ao século XIII, mas as origens

remontam pelo menos ao século VIII. Julga-se que essa liturgia representaria um uso mais antigo, que terá persistido e continuado a desenvolver-se em Roma mesmo depois de o repertório gregoriano, fortemente impregnado de influências do Norte, do País dos Francos, ter se difundido pela Europa. O reino franco, fundado por Carlos Magno (742-814), ocupava a zona que hoje corresponde à França, à Suíça e à parte ocidental da Alemanha (GROUT; PALISCA 1994, p. 39).

Depois de Carlos Magno ter sido coroado em 800 como chefe do Sacro Império Romano, ele próprio e os seus sucessores procuraram impor este repertório gregoriano e suprimir os diversos dialetos do cantochão, como o céltico, o galicano, o moçárabe, o ambrosiano, mas não conseguiram eliminar por completo os usos locais. Os monges da abadia beneditina de Solesmes, em França, organizaram nos séculos XIX e XX edições fac-similadas e comentadas das fontes do canto gregoriano na série *Paléographie musicale*. Lançaram também edições modernas do cantochão em notação neumática, coligindo-o em volumes separados para cada categoria de canto; em 1903 o papa Pio X conferiu a esta obra o estatuto de edição oficial do Vaticano. Com a promoção da missa em língua vernácula pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), estes livros passaram a ser muito pouco usados nos serviços religiosos modernos e deixaram de ser regularmente reeditados (GROUT; PALISCA, 1994, p. 40).

Mais tarde, durante a Idade Média, a liturgia católica, através do Papa Gregório I, adaptou estas formas de estruturação musical e sistematizou esses oito modos. Cada modo tem uma sonoridade, um sabor específico. Assim, especula-se que a música litúrgica daquele período usava modos específicos de acordo com a sensação ou estado mental que se queria despertar nos fiéis em cada parte de uma cerimônia. Com relação a esse tema, Cardine comenta:

Com efeito, a modalidade “real” única interessante porque objetiva, é a *que se deduz dos fatos*, que resulta do olhar *novo* que se volta *sobre cada um deles*. Pois, abordando a análise das peças com esquemas *pré-estabelecidos*, corre-se o risco de falsear, num ou noutro ponto, a intenção do compositor. Não terá o canto gregoriano nenhuma relação com uma teoria precisa? É claro que o compositor não caminha a esmo. Tem sua formação, sua técnica e seus hábitos, que o guiam e o mantêm em determinado setor das possibilidades musicais. O resultado modal de sua composição obedece a leis, consciente ou inconscientemente impostas. Na medida em que foi relacionada sua elaboração, poderia o compositor explicar o que quis fazer, onde se dobrou a esta ou àquela lei, quando se libertou das leis comuns. O conhecimento de sua “intenção” poderá ajudar-nos a compreender e a melhor executar sua obra. Na realidade, não possuímos nenhum outro meio de conhecimento senão a análise do dado concreto

apresentado pelos manuscritos. Daí o interesse e a necessidade de extrair dos manuscritos *tudo* o que somos capazes de ler neles (CARDINE, 1989, p. 49).

Mas, voltando à figura de Gregório I (590-604 d.C.), não restam dúvidas de que ele desempenhou um papel de destaque na história da música cristã. Segundo Grout e Palisca (1994, p. 42), as realizações de Gregório I iniciam-se com a regulamentação e uniformização dos cânticos litúrgicos; recodificação da liturgia e a reorganização da *schola cantorum*; designação de determinadas partes da liturgia para os vários serviços religiosos ao longo do ano; além disso, teria sido ele o impulsionador do movimento que levou à adoção de um repertório uniforme de cânticos em toda a cristandade. Os cânticos da Igreja Romana são um dos grandes tesouros da civilização ocidental. Erguem-se como um autêntico monumento à fé religiosa do homem medieval e foram a fonte e a inspiração de boa parte do conjunto da música ocidental até o século XVI. Constituem um dos mais antigos repertórios vocais ainda em uso no mundo inteiro e umas das mais notáveis realizações melódicas de todos os tempos.

2.2 A ESCRITA MUSICAL: DOS SÍMBOLOS E DESENHOS AOS SERVIÇOS RELIGIOSOS

De todas as artes, a música é a mais efêmera, a mais difícil de traduzir em palavras, daí que as histórias das músicas mais tradicionais se baseiem em biografias de compositores e em descrições cheias de adjetivos das obras e dos estilos mais relevantes, e é raro que consigam dar sentido ao que é intuído na escuta musical. A música antiga não é como a poesia ou a pintura, por falta de um sistema próprio de registro na época (gravação), ela vive um momento e desaparece, e, uma vez desaparecida, ninguém mais pode reproduzi-la fielmente sem o auxílio de um registro mais real.

Dessa forma, para discorrer um pouco acerca da “música do passado”, considerar-se-á dois caminhos descritos em Pahlen ([1958], p. 21-22): um é a existência da tradição oral; há povos em que as melodias vivem, às vezes, por muito tempo, contudo, por se tratar de melodias populares cuja conservação não está oficialmente confiada a ninguém, essa possibilidade só consegue remontar uns poucos séculos dessa música. Dentre essas tradições orais, destacamos dois

grupos¹⁵: o canto sagrado dos judeus que, talvez, no período de três mil anos, pouco mudou e, a ele relacionado, o canto do primitivo cristianismo. Essas duas formas de música permitem que se lance os olhos pela antiguidade.

O segundo caminho para o conhecimento da música antiga é o da escrita, que, apesar de parecer genuíno e elementar, apresenta muitas dificuldades e problemas. Em princípio, não é simples transcrever sons em caracteres como no caso da fala. Tampouco é fácil ser preciso e exprimir, através deles, a altura, duração, força e expressão de um som, de uma frase ou de uma melodia, podendo sofrer influências diretas da cultura local e sua padronização poderá desvirtuar da originalidade musical. Ver-se-á quão longo foi, através dos séculos, o caminho percorrido para se chegar à perfeição das notas. As dificuldades não são apenas técnicas, mas, por vezes, psicológicas. Dessa maneira, houve longas épocas em que os povos não queriam escrever sua música. Sacerdotes incumbiam-se de conservá-la e recebiam a tarefa como revelação divina, executando-a em honra à divindade, nos templos; consideravam-na ciência oculta ao povo, transmitindo-a oralmente exclusivamente aos filhos ou sucessores. De outro modo, qualquer partitura, por mais informação que traga, ou seja, por mais minúcias que apresente, é apenas um esboço aproximado daquilo que de fato é (ou foi) a música, porque não há símbolos que consigam expressar fielmente todos os sentimentos musicais (emoções). Nessa perspectiva, quando havia o desejo ou necessidade de anotar a música, deparavam-se com duas alternativas: símbolos semelhantes à escrita ou desenhos.

Na representação semelhante à escrita *dó, mi, sol* podiam indicar uma melodia de três tons; mas não se tinha como saber se a melodia sobe, se o *mi* está acima ou se está abaixo do *dó*, e também igualmente obscuro é o caso do *sol*. Acredita-se que esses empecilhos sejam solucionados com o uso de setinhas indicadoras de direção, nesse caso, a definição de altura do tom estaria bem indicada, mas não a sua duração e intensidade do som; além disso, falta clareza nessa representação. No caso de representação por meio de desenhos é justamente o contrário; neste, uma linha que sobe uniformemente corresponde a uma melodia que também sobe, e assim por diante. Essa forma de escrever, utilizada em algumas culturas antigas, é aprimorada

¹⁵ Ressaltamos que existem outras tradições ocidentais que não conhecemos; assim, as duas citadas não nos permitem tirar conclusões quanto às demais.

pelos gregos e, provavelmente, constitui o ponto de partida do qual se originou a escrita atual.

Essa maneira de escrever usada em algumas culturas antigas e da qual lentamente se originou a nossa escrita nasceu provavelmente dos sinais feitos pela mão do regente do coro que, para guiar os seus cantores, traçava a linha melódica no ar, em seguida, para dela lembrar-se, transcrevi-a num material qualquer, que não era ainda o papel. Por isso é que tal espécie de escrita, cujos estranhos hieróglifos foram encontrados nas vizinhanças do Mediterrâneo, recebeu o nome grego de *neuma*, que significa gesto ou aceno (PAHLEN, [1958], p. 23).

Em estudo feito nas Edições Vaticanas sobre a escrita do canto gregoriano, Cardine afirma que:

O “*neuma*” significa a *síntese das notas existentes sobre uma só e mesma sílaba*. Quando a sílaba comporta uma só nota – um punctum –, este punctum é um neuma; quando a sílaba comporta duas notas – *podatus* ou *clivis* –, esse *podatus* ou esse *clivis* são um neuma; quando, como frequentemente ocorre, à sílaba correspondem quatro, cinco, dez, vinte ou mais notas o conjunto dessas notas formará ainda *um só neuma cujo ritmo é precisado pelo modo como as notas estiverem agrupadas ou separadas* (CARDINE, 1989, p. 32-33).

Já na visão de Grout e Palisca, para ler ou cantar os cânticos numa edição em que se adapta à notação moderna do cantochão, será necessário estar de posse das seguintes informações:

A pauta é de quatro linhas, uma das quais é designada por uma clave como correspondente a Dó ou Fá. Estas claves não indicam alturas de som absolutas; são apenas relativas. O método atual de interpretação consiste em considerar que todas as notas (a que chamamos *neumas*) têm basicamente a mesma duração, independentemente da forma, um ponto a seguir a um neuma duplica o valor deste. Dois ou mais neumas em sucessão numa mesma linha ou espaço, quando correspondentes a uma única sílaba, são cantados como se estivessem ligados. Um traço horizontal por cima de um neuma significa que este deve ser ligeiramente prolongado. Os neumas *compósitos* (sinais que representam duas ou mais notas) devem ser lidos da esquerda para a direita, à maneira normal, exceto o *podatus* ou *pes*, em que a nota inferior é a primeira a ser cantada. Um neuma oblíquo indica simplesmente duas notas diferentes (e não implica um *portamento*). Um neuma, quer simples, quer compósito, nunca comporta mais de uma sílaba. Os bemóis, salvo quando surjam num sinal no início da linha, só são válidos até a próxima linha divisória vertical ou até o início da palavra seguinte. O pequeno sinal que surge no fim de cada linha é uma orientação para indicar a posição da primeira nota da linha

seguinte. Um asterisco no texto mostra onde é que o coro substitui o solista, e os sinais *ij* e *ijj* indicam que a frase anterior deve ser cantada duas ou três vezes (GROUT; PALISCA, 1994, p. 56-57).

Dessa maneira é que, de acordo com Pahlen, ([1958], p. 28), tal espécie de escrita, cujos estranhos hierógrafos encontram-se nas vizinhanças do Mediterrâneo, recebeu o nome grego de Neuma¹⁶, que significa gesto ou aceno. Informações sobre a teoria da música grega, fazem surgir o protagonismo meritório de Pitágoras, que viveu no século V antes de Cristo e foi educado no Egito. Provavelmente a música grega é, nas suas bases teóricas, uma consequência direta da ciência da música no império dos faraós. Pitágoras era matemático, como todos os estudiosos da música na Antiguidade e na Idade Média, e o seu conhecimento do número de vibrações dos tons harmônicos e de intervalos nunca perdeu o valor. A representação escrita das notas nessa época na Grécia não era uniforme. Havia ocasiões em que o sistema era representado por letras, em outras por neumas, o que parecia diferente para a música vocal e instrumental.

Em continuidade ao período medieval da música, é relevante lembrar que a história do Ocidente foi marcada por grandes acontecimentos surgidos entre os séculos XI e XII que contribuíram tanto para um aumento populacional quanto para o surgimento de modernas cidades. Fatos como a primeira cruzada, a conquista da Inglaterra pelos normandos, a reconquista da Espanha pelos mulçumanos, o aparecimento das primeiras universidades, a difusão da arquitetura romântica e o desenvolvimento da literatura em língua vernácula são exemplo típicos dessa época. Porém, o acontecimento mais impactante deste tempo foi o “cisma” entre as igrejas do Oriente e do Ocidente, acontecido no ano de 1054. Todas essas questões trouxeram grandes mudanças para o mundo ocidental refletindo, assim, diretamente na sua música e nos ares destas mudanças.

¹⁶ Para Roland de Candé (1994, p. 206), no tratado História da Música Ocidental, volume 1, “os neumas têm uma etimologia incerta. Derivada do grego, significa sinal de cabeça (neuma); já no século IX, referia-se aos longos vocalizes sobre a vogal final de uma frase ou de certas palavras, como alleluia (pneumo: sopra); alguns estudiosos entendem que deriva da palavra siríaca “neimo” (som, voz, canto), utilizada por Santo Efraim no século IV. A palavra “nota” (ou nótula) aparecerá como sinônimo de neuma somente no século XI”.

De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 648), “neumas são sinais de notação usados na Idade Média, que representavam tipos específicos de movimento melódico e de modos de execução. Estão associados sobretudo à música vocal, em especial ao cantochão das igrejas do Ocidente, bizantina e ortodoxa, e o canto budista da Índia. Cada neuma pode representar qualquer coisa entre uma única nota e um grupo de quatro notas”.

Em meio a essas transformações, alterações e permutas aconteceram no desenvolvimento da notação musical, imagem gráfica análoga ao som que contém uma série de indicações para a execução. É, sem dúvida, um campo muito vasto, tendo em vista sua complexidade tanto em termos de variações culturais ou regionais da escrita melódica e/ou rítmica, como em termos temporais¹⁷. Durante a Idade Média, antes do século IX, a música era passada por via da oralidade de geração para geração, sobretudo ao nível dos cantos cristãos, como o gregoriano. Contudo, foi necessário criar um sistema que permitisse que a aprendizagem e a memorização do repertório se tornassem mais facilitadas. Assim, surgiu o primeiro esboço de notação elaborada através dos chamados neumas, sinais parecidos com uma espécie de pontos ou acentos gramaticais, os quais derivaram dos utilizados pelos gregos na sua acentuação. Esses sinais eram colocados sobre as palavras para que o cantor, com alguns conhecimentos musicais, se lembrasse das melodias (notação diastemática¹⁸), tal como se pode observar na figura 1.

Figura 1: Fragmento de papiro do texto do “Orestes” de Eurípides (verso 330) com sinais de notas acima das palavras



Fonte: PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. São Paulo: Melhoramentos, [1958], p. 29.

¹⁷ Considerando que a notação musical se desenvolveu por tempos e culturas diferentes, é prudente lembrar que ela está ligada a sistemas formalizados de signos usados entre pessoas ligadas à prática musical, assim como aos sistemas de memorização e ensino da música com sílabas, palavras ou frases.

¹⁸ Quanto à notação chamada diastemática, temos: “no século X, em razão de um curioso sentimento de analogia entre sensações visuais e auditivas, imagina-se colocar os signos em alturas diferentes, conforme correspondam a sons mais ou menos agudos” (CANDÉ, 1994, p. 206).

A melodia era assim “delineada” de uma forma muito vaga, sendo que os neumas poderiam indicar uma linha melódica ascendente (/ - acento agudo), uma linha descendente (\ - acento grave), uma combinação de ambas (/ \ - acento circunflexo). Segundo Cardine (1989), os manuscritos de *Saint-Gall*, célebre abadia Suíça, parecem conter os mais ricos sinais neumáticos. O autor pontua, ainda, que o estudo da notação sangaliana impõe-se aos que pretendem aprofundar-se no conhecimento do canto gregoriano. Na figura abaixo segue um quadro com os mais ricos sinais neumáticos contidos em um manuscrito do início do século X (Saint-Gall 359) o mais antigo de todos.

Figura 2: Quadro dos sinais neumáticos de Saint-Gall

Grafias indicando o movimento melódico	Nomes das Grafias	Grafias simples	Grafias diferenciadas pela				Grafias indicando uma particularidade de ordem		
			adição		modificação		melódica	fonética	
			de letras	de episemas	do traçado	do agrupamento (corte neumático)		Liquescência	
			b	c	d	e	f	aument.	dimin.
1	virga	/	b / } c / }	c /	d	e	f	g	h
2	tractulus	-	ε ε } - /	- [H]				u	
3	punctum	.						[v] (/v)	
4	gravis	\		\					
5	clivis	/ \	/ \ /	/ [Λ]	[Λ] \		/	ρ β ρ	ρ
6	pes	✓		✓ [✓]	✓	/	/	ρ ρ ρ	u
7	porrectus	~	~	~ ~		π /		~	~
8	torculus	o	o o o	o o	o o o o	o	o o	o	o
9	climacus	/ \ /	/ \ /	/	/ \ [/]	[/]	/	/	ρ
10	scandicus	[/]	[/]	[/]	[/]	[/]	[/]	[/]	ρ
11	porrectus flexus	M	M M M	M	[M]	M	M	M	M
12	pes subbipunctis	✓	✓	[✓] ✓ ✓	✓ ✓	✓	✓	✓	o
13	scandicus flexus	[/]	[/]	[/]	[/]	[/]	[/]	[/]	[/]
14	torculus resupinus	o	o [o]	[o] o	o [o] o	o [o] o	o	o	o

Fonte: CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Attar Editorial; Palas Athena, 1989, p. 109.

Os primeiros manuscritos, segundo Cardine (1989), eram muito imprecisos quanto à situação melódica das notas. Não possuíam nenhuma linha, os sinais neumáticos eram escritos “in campo aberto”, isto é, independentemente de qualquer moldura. Os neumas primitivos não eram escritos em linhas, mas, sim, no espaço acima do texto. Embora a memória dos cantores fosse vasta e fiel, segundo Candé

(2001, p. 205), “no tempo de Gregório Magno, era necessário empregar símbolos gráficos para conservar e transmitir as melodias litúrgicas”. Com o abundante surgimento de novas melodias, Carlos Magno resolveu ajudar a memória dos cantores, colocando acima das sílabas do texto, signos que sugeriam o movimento da melodia.

Figura 3: Gradual de Sant-Michel de Gaiac, notação “diastemática”



Fonte: CANDÉ, Roland. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 205.

Com o tempo, os neumas passaram a ser escritos mais próximo ou mais longe do texto, iniciando o processo de intenção de altura mais precisa na notação. Com relação à nota que precede ou que sucede na melodia, a virga indica uma nota aguda, e o tractulus uma nota grave.

Figura 4: Neumas - Relação melódica entre Virga (/) e Tractulus (-)



Fonte: CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Attar Editorial; Palas Athena, 1989. p. 116.

A melodia e sua notação nos antigos manuscritos estão na dependência do texto, “informadas” por ele, modeladas nele. Os motivos melódicos a seguir, apresentam exemplos utilizados em contextos distintos. As nuances rítmicas que

aderem perfeitamente ao texto, realizam-se por si mesmas e conferem muita naturalidade ao canto quando se respeita a acentuação, também natural, das palavras.

Figura 5: Motivos melódicos do canto gregoriano usados em contextos diferentes

N. 71 — *Primeira série*

A. Intr. "In medio"
(Comum dos Doutores)

B. Intr. "Da pacem"
(24º dom. do Tempo Comum)

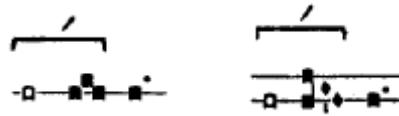
C. Grad. "Timete"
(Todos os Santos)

Fonte: CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Attar Editorial; Palas Athena, 1989. p. 65.

O surgimento de uma linha-guia viria inaugurar o aparecimento de várias outras linhas, fixando as alturas (figura 6). Pouco a pouco, foi havendo uma busca pela precisão na notação dos intervalos e os neumas, ainda em campo aberto, foram dispostos em níveis diferentes, depois fixados de maneira quase rigorosa em torno de uma linha traçada à ponta seca. Essa linha, inicialmente reservada ao notador, foi logo colorida, pois, em seguida, apareceram pautas de duas e três linhas antes que seu número fosse fixado em quatro. Por que quatro e não as cinco usadas atualmente? Especificamente porque, geralmente, o âmbito das melodias gregorianas era muito pouco desenvolvido e, por isso, podia ser anotado sobre quatro linhas. O emprego de linhas suplementares (no máximo uma, acima ou abaixo) é relativamente raro¹⁹.

¹⁹ Introdução: "Esto mihi" (6ª sem do Tempo Comum): *prote-cto-rem; Salvum me fa-ci-as*. Introdução: "Jubilate Deo" (3º Dom. do Tempo Pascal): 2º alle-lu-ia. Exemplo extraído das análises feitas nas

Figura 6: Linha guia - pautas de uma e duas linhas



Fonte: CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Attar Editorial; Palas Athena, 1989. p. 76.

A clave é uma letra estilizada sobre uma linha no início da pauta e que indica o nome das notas escritas sobre esta linha. A notação gregoriana utilizava as claves:

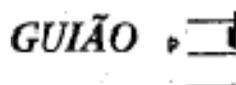
Figura 7: Elementos auxiliares da notação



Fonte: CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Attar Editorial; Palas Athena, 1989. p. 20

Ou seja, aquelas que, colocadas acima do semitom, são particularmente mais úteis à leitura dos intervalos (a forma dessas claves deriva da letra correspondente na notação alfabética: Do = C; Fá = F) mas cada uma das primeiras setes letras do alfabeto poderia ser usada como clave. A notação gregoriana utilizava apenas uma alteração, o bemol, e unicamente diante da nota Si, como seu nome indica claramente (b = bemol). O Guião é o sinal que anuncia a posição da nota seguinte em dois casos particulares: no fim da pauta, ele indica a primeira nota da linha seguinte; no decorrer da pauta quando houver mudança de clave.

Figura 8: Elementos auxiliares da notação



Fonte: CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Attar Editorial; Palas Athena, 1989. p. 20.

palavras e linhas melódicas dos primeiros manuscritos das melodias gregorianas (CARDINE, 1989, p. 76).

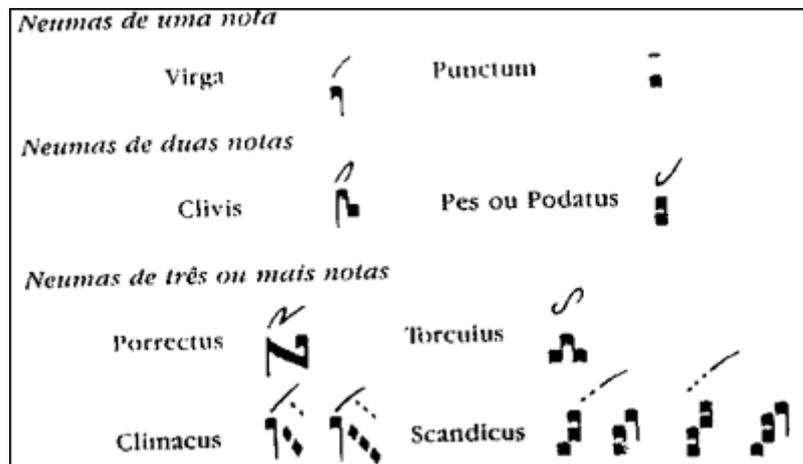
Na escrita do canto gregoriano da Edição Vaticana, temos, ainda, *barras de pontuação, quarto de barra, meia barra, barra grande, barra dupla, virgula e asterisco*. Especificamente a respeito do *asterisco*:

O asterisco simples* determina o ponto da melodia onde o coro se junta à “schola” (ou, eventualmente, a um solista). Encontramo-lo, pois: – *após a entonação* das diversas peças da missa e do ofício; – *antes da última ou das últimas palavras* dos versículos de Graduais, Tratos ou Aleluias, assim como antes do último “eleison” do Kyrie quando a 9ª invocação for formada de *dois* incisos. * N.B. O asterisco simples que, na salmodia, divide os versículos, tem por fim indicar um tempo de pausa entre os dois hemistíquios (CARDINE, 1989, p. 25).

A grafia da edição vaticana, segundo Cardine (1989, p. 26), liga-se, em última instância, às notações antigas e, entre outras, à notação sangaliana, cujos elementos foram todos tomados de empréstimo aos sinais de acentuação, pontuação etc., empregados nos textos literários da Antiguidade e da Idade Média. Mas o ritmo continuava mais ligado ao texto e, com o aparecimento da notação neumática quadrada²⁰, a notação neumática primitiva (sangaliana) perdeu a função quando a melodia passou a ser precisamente registrada na pauta. Dos sinais abaixo listados, dois fragmentos silábicos, escolhidos propositalmente por sua simplicidade, revelarão o que foi esta notação primitiva, onde o acento agudo (que se transformou na *virga*: sinal indicando uma nota mais elevada) e o acento grave (que se transformou no *punctum*: sinal indicando uma nota grave) são os elementos básicos desse sistema. De modo que, a partir do momento em que a pauta passou a permitir uma indicação mais precisa da linha melódica, o *panctum* quadrado da Edição Vaticana substituiu ambos os sinais de acento. O quadro a seguir permite reconhecer, ao menos em certas grafias atuais da Edição Vaticana, os sinais neumáticos dos antigos manuscritos sangalianos (CARDINE, 1989, p. 26):

²⁰ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia, o canto gregoriano é grafado em um sistema de quatro linhas - o Tetragrama - através de uma notação quadrada denominada Neuma. Os neumas passaram a ser utilizados a partir do Século XIII. O desenvolvimento da escrita pneumática se deve ao medo dos monges de perder a preciosidade melódica do canto Gregoriano que teve sua escrita inventada a partir de moldes musicais bizantinos [bizantina]. Os neumas, basicamente, grafam um ponto (em latim, punctus) para cada sílaba do texto. Por vezes, a mesma sílaba pode ser executada com diversas notas, neste caso uma única sílaba é grafada com diversos neumas ornando a execução do cântico. Tal técnica recebe o nome de Melisma. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Canto_gregoriano. Acesso em 24 out. 2021.

Figura 9: Quadro de neumas



Fonte: CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Attar Editorial; Palas Athena, 1989. p. 27.

Em princípio, a origem da escrita neumática, da qual derivam-se os sinais musicais usados hoje em dia, está possivelmente ligada à notação sangaliana cujos elementos foram todos tomados dos sinais de acentuação e pontuação usados nos textos literários da Antiguidade e da Idade Média (Cardine, 1989). A hipótese mais aceita pelos estudiosos do assunto é a de que a origem da escrita neumática está ligada aos acentos da palavra escrita.

A julgar que a paleografia estuda os antigos manuscritos, na busca de reencontrar a leitura exata, de localizá-la e datá-la, do mesmo modo o termo também se refere, sobretudo, aos estudos dos manuscritos gregos e latinos. Outrossim, na perspectiva de Cardine:

Analogicamente pode-se falar igualmente da paleografia musical, definindo-a: "a ciência dos antigos sistemas de notação empregados para traduzir a música no domínio visual. Em sentido lato, seu objetivo é, pois, a leitura dos antigos textos musicais para permitir a compreensão e a restituição sonora. De um modo mais preciso, a paleografia musical limita-se hoje ao estudo das grafias com suas formas, sua história e distribuição geográfica" (1989, p. 105).

Considerando que os textos de Roma não traziam notação musical, Candé (1994, p. 192) diz que não se podia esperar que as melodias fossem transmitidas fielmente. A partir da segunda metade do século IX, aplicou-se o sistema dos neumas à notação do repertório; este já evoluíra de maneira bastante sensível em contato com o mundo carolíngio. A difusão dos manuscritos de neumas realizou, porém, a ambição

de Gregório e Carlos Magno: copiados (e enriquecidos) em toda a cristandade do Ocidente – inclusive Roma –, formaram o repertório denominado “gregoriano ou “romano”, embora seja “romano-galicano” e carolíngio. Sobre o tema, o autor reitera:

A grande beleza do canto da igreja que Carlos Magno nos impôs, (acreditando impor outro), não nos impede de lamentar aquele de que fomos privados. Em sua defesa obstinada do canto “romano”, o imperador ignorou as condições psicológicas e sociais da prática musical e manifestou um desprezo total do gênio específico dos diferentes povos que constituíam seu império. Na renascença cultural que ilustrou seu reinado, a música ficou prejudicada por sua função; fora da igreja, ela é reduzida, ao que parece, a alguns cânticos de circunstâncias e a adaptações de Horácio ou de Virgílio, calcadas nos cantos litúrgicos. Recusando à inspiração seus direitos e fazendo da imitação dos modelos uma regra musical imprescritível, congelou-se em sua perfeição uma arte que tinha suas veleidades de se enriquecer e de se desenvolver (CANDÉ, 1994, p. 193).

Com relação à teorização dos signos da música em si, merece reverência a figura do músico e monge beneditino Guido d’Arezzo (990-1050) que trouxe inúmeras inovações na escrita das notas musicais. Sua principal obra, intitulada *Micrologus*, cuidava da polifonia e do ritmo, tendo sido considerada o mais importante tratado musical até o século XIV. Guido criou, ainda, uma série de exercícios práticos de entoação conhecidos como “mãos de Guido”, além de ter inventado o alfabeto musical, no qual as letras são associadas a notas musicais (CANDÉ, 1994, p. 203).

Nos manuscritos que chegaram até nós, os primeiros neumas identificáveis aparecem na segunda metade do século IX, mas eram provavelmente utilizados desde o fim do século VIII (CANDÉ, 1994, p. 206). É surpreendente que em longos séculos de história musical, não se tenha testemunhos de uma música profana pública ou doméstica. A supremacia cultural da Igreja Católica, em particular das abadias, era garantida, entre outras sob os carolíngios, pelo apoio do poder político. Preocupada em preservar a pureza de uma arte de essência religiosa, a Igreja não cessava de condenar todas as formas de música profana. Dessa forma, com raríssimas exceções, os manuscritos anteriores ao século XII somente conservam a música da Igreja.

Com considerável sucesso na cristandade, os hinos foram eleitos verdadeiras composições musicais, primitivamente em prosa, numa forma análoga a dos salmos, depois em verso a partir de Santo Ambrósio, constituindo-se como peças estróficas que compunham um repertório artístico heterogêneo. Mas, fora dos mosteiros, a liturgia romana ignora-os até o século XIII. Os hinos, muitos dos quais são

provavelmente de origem musical popular, não têm forma nem metro definidos (no entanto, o diâmetro iâmbico prevaleceu, à imitação dos hinos ambrosianos). Mais tarde, foram qualificados de hinos cantos religiosos (e até profanos) consagrados ao louvor, sem nenhuma relação com os hinos “ambrosianos” ou “gregorianos” (CANDÉ, 1994, p. 217-218). Se excluirmos os hinos, que formam um gênero à parte, as composições gregorianas podem ser classificadas em dois grupos:

a) as composições inteiramente elaboradas, nas quais a melodia se desenvolve em curvas mais ou menos amplas desde o começo das peças até suas conclusões. Distingue-se aí bem facilmente:

As melodias originais, concebidas para um dado texto, ao qual, mais frequentemente, elas ajustam-se perfeitamente: por ex. *introito Puer, Ressurexi, Viri Galilaei, Spiritus Domini etc.* – *As melodias – tipos*, adaptadas desde a origem, em condições bem determinadas, a textos diferentes: por ex. Os Graduais dos dias 17 a 24 de dezembro. – *As melodias Centão*²¹, que unem uns aos outros os motivos melódicos, (formas encontradas alhures em uma ordem diferente ou contextos variados): por ex. *Tratos Qui Habitat, Deus, Deus Meus*. Em todas as peças, mesmo aquelas das últimas duas categorias, a palavra latina é a razão de ser, a raiz e a “forma” da curva melódica, sem, contudo, limitar a liberdade de criação do compositor (CARDINE, 1989, p. 83).

b) *os Recitativos Litúrgicos*, nos quais o texto é quase inteiramente cantado *em uníssono*, sobre uma ou diversas cordas de recitação.

Os movimentos melódicos intervêm somente em algumas fórmulas mais ou menos desenvolvidas, colocadas: – às vezes no início das frases ou dos versículos (entoação); – e sempre nas pausas médias e finais (cadências)²². (CARDINE, 1989, p. 83).

Ainda na Igreja Católica primitiva, segundo Grout e Palisca (1994), organizava-se duas principais categorias de serviços religiosos, nas quais destacam-se os ofícios e a *missa*. Os ofícios, ou horas canônicas, são celebrados diariamente, em horas determinadas, sempre na mesma ordem. Dividem-se em *matinas* (antes do nascer do sol), *laudas* (ao alvorecer), *prima*, *terça*, *sexta*, *nonas* (às 6h da manhã, 9h da manhã,

²¹ Segundo a tradutora da obra de Cardine (1989), Eleanor Florence Dewey, “centão” é o mesmo que “colcha de retalho”.

²² Cadência: “a conclusão ou a pontuação em uma frase musical; a fórmula na qual tal conclusão se baseia”. In: Dicionário Grove de Música, 1994, p.153.

meio dia e 3 da tarde), as *vésperas* (ao pôr do sol) e *completas* (logo depois das *vésperas*).

O ofício, celebrado pelo clero secular e pelos membros das ordens religiosas, compõe-se de orações, salmos, cânticos, antifonas, responsos, hinos e leituras. A música para os ofícios está compilada num livro litúrgico chamado *Antiphonale*, ou *Antifonário*. Os principais momentos musicais dos ofícios são o canto dos salmos, com as respectivas antifonas, o canto dos hinos e dos cânticos e a entoação das lições (passagens das Escrituras), com os respectivos responsórios (GROUT; PALISCA, 1994, p. 51).

Em relação ao aspecto musical, para Grout e Palisca os ofícios mais importantes são as matinas, as laudas e as *vésperas*, pois contêm alguns dos mais antigos cantos da Igreja, como, por exemplo, o *Magnificat anima mea Dominum* (A minha alma glorifica o Senhor, Lc, 1, 46-55).

Considerando que a missa é o serviço religioso mais importante da Igreja Católica, inclusive com práticas bastante similares noutras igrejas cristãs (que adotaram esse ritual ou parte dele com outras denominações, como exemplo a eucaristia, a liturgia, a sagrada comunhão e a ceia do Senhor), é interessante saber que a palavra *missa* deriva da expressão latina utilizada ao final do ritual católico, onde o celebrante diz *It, missa est* (Ide-vos, a congregação pode dispersar) (GROUT; PALISCA, 1994, p. 52).

Vale ressaltar que, na Igreja Católica, esta cerimônia (missa) está dividida em duas partes: a primeira, denominada liturgia da palavra e a segunda, liturgia eucarística, na qual se encontra o momento mais importante, que é o da representação da última ceia de Cristo, através da oferta, consagração e partilha do pão e do vinho entre os fiéis. Dessa maneira,

o *ordo romanus primus*, um conjunto de instruções do final do século VII para a celebração da liturgia, promulgado pelo bispo de Roma, menciona o *Introito*, o *Kyrie*, o *Gloria* e a *Coleta* como devendo preceder as leituras da Bíblia, nomeadamente dos Evangelhos, e as orações dos fiéis reunidos para a eucaristia. Os primeiros cristãos foram incitados a reunirem-se para darem graças e louvarem a Deus. As orações de graças, a dádiva de oferendas e a partilha do pão acabaram por se combinar na liturgia da eucaristia, em que eram lembrados o sacrifício de Cristo e a última ceia, recebendo os fiéis, em comunhão, o pão e o vinho que os Padres da Igreja consideravam como sendo o corpo e o sangue de Cristo (GROUT; PALISCA, 1994, p. 52).

Segundo Candé (1994, p. 215), a música de igreja está no centro da cultura musical e, durante séculos, foi a fonte de toda a inspiração melódica. Classificou, portanto, os cantos da missa em *recitativos* (reservados aos padres), *cânticos do ordinário*, (executados pelo coro dos fiéis ou pela *schola*, compreendendo o *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Ite missa est*) e as *aclamações*, também executadas pelo coro de fiéis. Estas últimas eram espontâneas e simples na sua origem. Porém, no ano de 1570, o Papa Pio V publicou um missal (livro com os textos da missa) no qual foram fixados os textos e os ritos, reflexos do Concílio de Trento (Contrarreforma), até serem modificados pelo Concílio Vaticano II, nos anos 60 do século passado. A missa tal como começou a ser celebrada no final da Idade Média, sendo codificada pelo missal de 1570, pode ser sintetizada no esquema da missa solene da seguinte maneira:

Na sua forma tridentina, a liturgia da missa começa com o *introito*: tratava-se originalmente, de um salmo completo com a sua antífona, cantado durante a entrada do padre, mas ficou mais tarde reduzido a um só versículo do salmo com a respectiva antífona. Imediatamente a seguir ao *introito*, o coro canta o *Kyrie*, com as palavras gregas, *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade de nós), *Christie eleison* (Cristo, tende piedade de nós) e *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade de nós), sendo cada invocação cantada três vezes. Segue-se depois, (exceto nas épocas penitenciais do Advento e da Quaresma) o *Gloria*, iniciado pelo padre com as palavras *Gloria in excelsis Deo* (Glória a Deus nas alturas) e continuado pelo coro a partir de *Et in terra pax* (e paz na Terra). Vêm então as orações (*coleta*) e a leitura da *epístola* do dia, seguida do *gradual* e do *aleluia*, ambos cantados por um solista, com responsos pelo coro. Em certas festividades, por exemplo na Páscoa, o *aleluia* é seguido de uma sequência. Nas épocas penitenciais o *aleluia* é substituído pelo *tracto*, mais solene. Após a leitura do evangelho, vem o *Credo*, iniciado pelo padre com *Credo in unum Deum* (Creio em um só Deus) e continuado pelo coro a partir de *patrem omnipotentem* (pai onipotente). O *credo*, juntamente com o sermão, quando o haja, assinala o fim da primeira grande divisão da missa; segue-se depois o próprio da eucaristia. Durante a preparação do pão e do vinho canta-se o *ofertório*. Seguem-se-lhe várias orações e o *prefácio*, que conduz ao *Sanctus* (Santo, santo, santo) e ao *Benedictus* (Bendito seja o que vem), ambos cantados pelo coro. Vem depois o *cânon*, ou prece da consagração, seguido do *Pater Noster* (a oração do Senhor) e do *Agnus Dei* (Cordeiro de Deus). Depois de consumidos o pão e o vinho, o coro canta o *Communio*, após o que o padre entoia orações do *Postcommunio*. O serviço termina então com a fórmula de despedida *It, missa est*, ou, *Benedicamus Domino* (Bendigamos ao Senhor), cantada em forma responsorial pelo padre e pelo coro (GROUT; PALISCA, 1994, p. 53-54).

Dentre as missas, uma tem caráter especial, uma função específica. Para Grout e Palisca (1994, p. 55), a missa de finados, ou missa de *réquiem*, assim chamada a partir da primeira palavra do seu introito, começa com a frase *Réquiem aeternam dona eis, domine* (Dai-lhes, Senhor, o eterno repouso). Essa missa tem uma peculiaridade especial, ela não varia de acordo com o calendário. O *Gloria* e o *Credo* são suprimidos, e a sequência *Dies irae, dies illa* (Dia de ira aquele em que o universo...) é inserida logo a seguir ao tracto. Algumas modernas missas de *réquiem* como as de Mozart, Berlioz, Verdi e Fauré, incluem alguns dos textos do próprio, como o introito, o ofertório *Domeni Jesu Christe*, a comunhão *Lux aeterna* (Luz eterna) e, por vezes, o responsório - *Libera me, Domine* (Livrai-me Senhor).

Como estilo musical, a missa teve seu desenvolvimento ampliado, também cantada, objeto de arranjos polifônicos (embora só a partir de meados do século XV), esteve associada aos compositores napolitanos do início do século XVIII, a exemplo da *Missa em si menor*, de Bach. Mas os primeiros compositores do classicismo vienense introduziram uma estrutura mais integrada, geralmente sobre linhas sinfônicas.

As missas de Hydn e Mozart serviram a uma função litúrgica, e até mesmo a missa solene de Beethoven era destinada a um serviço eclesiástico. Porém, a partir daí a maior parte das missas musicalmente significativas foi escrita para salas de concerto, ou para alguma ocasião muito especial. A de Liszt, para a coroação do imperador Francisco José como rei da Hungria (1867), e a missa em fá menor de Bruckner (1867-8), encomendada pela capela real de Viena, são exemplos notáveis de partituras em grande escala; e é significativo que, no séc. XX, a grandiosa missa de Stravinsky (1948) tenha sido executada com maior frequência em salas de concerto (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 609-610).

A título de informação, vale lembrar que no corpo compositivo da obra musical de padre Chromácio Leão, existem além de hinos, dobrados, marchas religiosas, valsas, chorinhos, e também a Missa nº 3 intitulada *Jubilar*, que, entre outras, será analisada como música religiosa e considerada objeto de análise desse trabalho.

2.3 A MÚSICA CRISTÃ E SEUS DESDOBRAMENTOS: DO SÉCULO XIX AOS DIAS ATUAIS

Não há religião que não esteja inserida em uma sociedade ou cultura que não apresente algum tipo de sistema de crenças. Diante de tal afirmação, estendemos o mesmo raciocínio às inter-relações religioso-musicais. Afinal, desde a antiguidade religião e música complementam-se como instrumento das práticas e atividades de fé e, juntas, constroem um ambiente simbólico e cultural. Sendo assim, importa reter a discussão em torno dos desdobramentos históricos da música cristã, desde o Concílio de Trento (1545-1563) ao *Moto próprio (Tra Le Sollicitude)* sobre a música sacra (1903), documentos que, possivelmente, influenciaram a figura do Padre Chromácio Leão e que conduziram, a partir de então, as atribuições e práticas da igreja cristã até os dias atuais.

O século XVI foi doloroso à Igreja. Não era só na liturgia que as coisas não iam bem, em conformidade, o Concílio de Trento propôs reencontrar a genuína tradição da Igreja, reconduzindo-a à norma dos santos padres, purificando e reorganizando as celebrações com critérios de maior simplificação e clareza. Esta situação percorreu quatro séculos (04 de dezembro de 1563 - 04 de dezembro de 1963) que separam o Concílio de Trento do Concílio Vaticano II. No final do século XIX e início do século XX a liturgia voltou a ser objeto de especial atenção. Respalhado pela palavra enérgica do Papa Pio X (1835-1914), no seu primeiro documento pontifical de expressão, o célebre *Moto próprio (Tra Le Sollicitude)*²³ sobre a música sacra, (22 de novembro de 1903), o papa apresentava a participação dos fiéis nos ministérios da liturgia como fonte primária do espírito cristão. Entre outros documentos papais dirigidos aos bispos de todo o mundo, podem ser citados, a exemplo da encíclica *Musicae sacrae*²⁴ (1955) de Pio XII (1938-1958). Na mesma perspectiva, o Papa João XXIII (1881-1963), nome de também reconhecida expressão, mandou

²³ *Moto próprio (Tra Le Sollicitude)*. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 22 nov. 1903. Disponível em: http://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollicitudini.html. Acesso em: 08 abr. 2020.

²⁴ CARTA ENCÍCLICA *MUSICAE SACRAE DISCIPLINA* DO SUMO PONTÍFICE PAPA PIO XII. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 25 dez. 1955. Disponível em http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html. Acesso em: 08 abr. 2020.

publicar o novo *Codex Rubricarum*²⁵ (1960), que simplificava algumas normas da celebração e permitia antever que, em curto período de tempo, uma reforma global era iminente: a do Concílio Vaticano II.

Segundo Fonseca e Weber (2015), o Concílio Vaticano II, concluído há mais de cinquenta anos, refez a Igreja católica em muitos aspectos e, em certa medida, o próprio cristianismo. A intenção de João XXIII de promover um novo *pentecostes* na Igreja foi não somente anunciada em várias ocasiões, desde sua primeira inspiração, mas constituiu-se em uma tarefa reconstrutora assumida por ele; uma missão conduzida pela força de sua autoridade e pelo vigor de seu carisma renovador. Sem a ousada inspiração e a liderança convicta e perseverante desse papa, certamente não teria havido o Vaticano II, ao menos com a dimensão e a profundidade que o caracterizaram.

Essas mudanças não poderiam deixar de atingir a relação Música/Liturgia. Segundo Ratzinger (Bento XIV, 2017), sempre houve atritos entre música e igreja, e no debate quanto a aceitar-se ou não tal ou qual tipo de música em seu interior. Exemplos históricos são os testemunhos de São Jerônimo, no século IV, e suas críticas ferozes aos cantores da Igreja, preocupado em extirpar modos e vícios próprios à arte teatral. Santo Agostinho, paradoxalmente, criticou a música em nível teórico, mas confessou ter vivido sua mais intensa experiência de conversão ao ouvir os cânticos da Igreja de Milão. São Tomás de Aquino deixou seus *auctoritates* referentes à música, entre outros personagens centrais do catolicismo.

Como resultado da reforma musical dentro da Igreja Católica, movimento em parte estimulado pelo interesse romântico pela música do passado e que, mais tarde, viria a se chamar “*ceciliano*” (do nome de Santa Cecília, padroeira da música), resultou um ressurgimento do estilo *a cappella* do século XIX e a volta do canto gregoriano à sua forma primitiva. Entretanto, a nova música escrita pelos compositores que se devotaram a estes ideais não foi muito significativa.

A melhor música sacra católica composta na primeira parte do século foi a de Luigi Cherubini, em Paris, e a de Franz Schubert, em Viena. As missas de Schubert em Lá e Mi (D. 678, 950) contam-se entre as melhores composições sobre este texto escritas em todo o século XIX. Do lado protestante e anglicano podemos citar os salmos de

²⁵ *RUBRICARUM INSTRUCTUM* DE NOSSO ABENÇOADO PAI PAPA JOÃO XXIII. **Libreria Editrice Vaticana**, Roma, 25 jul. 1960. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/john-xxiii/pt/speeches/1960.index.html>. Acesso em: 08 abr. 2020.

Mendelssohn e os hinos de Samuel Sebastian Wesley (1810-1976). Na Rússia Dimitri Bortniansky (1751-1825), diretor de capela imperial de São Petersburgo a partir de 1796, foi o primeiro de uma longa linhagem de compositores que ao longo do século XIX desenvolveram um novo estilo de música sacra (GROUT; PALISCA, 1994, p. 586).

Grout e Palisca (1994) ainda reiteram que esplêndidas obras musicais compostas naquele período, frutos da energia romântica do estilo teatral, ainda que ligadas a temas sacros, em 1903 foram consideradas inadequadas aos serviços litúrgicos pela encíclica *Motu próprio*, do Papa Pio X, a exemplo da obra *Sataget Mater*, do compositor Gioacchino Rossini (1792-1868). As missas dos compositores Haydin, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Berlioz, Liszt e Verdi também foram igualmente censuradas.

Por aí é possível ver que a tensão entre música e igreja foi um meio fecundo pelo qual o povo cristão pôde conhecer melhor a si mesmo, a Deus e à relação entre ambos, com isso fazendo brotar cânticos que expressam dessa busca. Em perspectiva análoga, todos os citados anteriormente vivenciaram, em alguma medida, a problemática música/igreja. A respeito disso tudo, Ratzinger sugere que:

Um necessário restauro da música da Igreja não se dará pela adoção de uma postura nem exclusivamente pastoral, nem da arte pela arte. Será, antes, uma nova criatividade, que deverá intervir nutrida pela fé e vivificada pelo Espírito, ao mesmo tempo apta a suprir as necessidades pastorais e a gerar frutos de beleza renovada, capazes estes de penetrar os corações hodiernos por um diálogo corajoso com a cultura vigente – um diálogo que, como fizeram São Jerônimo e tantos outros, abraça da cultura aquilo que vale e ouse rejeitar o que não é bom (RATZINGER, 2017, p. 13).

Nas palavras de Fonseca e Weber (2015, p. 09), o Vaticano II não foi somente um evento do passado, mas constitui, de fato, o hoje da Igreja Católica, a fonte de onde a Igreja retira o sentido fundamental para sua caminhada histórica e para o diálogo com a realidade atual. Em consonância com o Concílio regulamentou-se a integração entre música e liturgia de uma maneira diferente ao que era sistematizado até então. Assim, a música inspirada no Concílio trouxe para a liturgia o caráter festivo próprio da caminhada do povo no seu esforço de viver e anunciar o Evangelho.

A comunidade evangelizadora jubilosa sabe sempre “festejar”: celebra e festeja cada pequena vitória, cada passo em frente na evangelização. No meio desta exigência diária de fazer avançar o bem, a evangelização jubilosa torna-se beleza na liturgia. A Igreja evangeliza e se evangeliza com a beleza da liturgia, que é também

celebração da atividade evangelizadora e fonte dum renovado impulso para se dar (Papa Francisco), *Evangelii Gaudium*, 24²⁶.

As músicas religiosas²⁷ populares não faziam parte da missa, mas, sim, de atos religiosos como procissões, bênçãos, romarias, novenas etc. Do ponto de vista estético, acerca da execução da música na Igreja Católica, no início do século XX, antes do Concílio Vaticano II, a missa, celebrada em latim, era composta por cantos entoados por um coro oficial – erudito –, que executava um repertório específico. Assistindo pacificamente com participação mínima, figurava a assembleia, o povo que, em sua grande maioria, desconhecia o latim.

Na introdução da carta encíclica *Musicae sacrae disciplina*²⁸, de Pio XII, o Sumo Pontífice subscreve:

Sempre tivemos sumamente em consideração a disciplina da música sacra; donde haver-nos parecido oportuno tratar ordenadamente dela, e, ao mesmo tempo, elucidar com certa amplitude muitas questões surgidas e discutidas nestes últimos decênios, a fim de que esta nobre e respeitável arte contribua cada vez mais para o esplendor do culto divino e para uma mais intensa vida espiritual dos fiéis. Art. 8. Ninguém, certamente, causará admiração o fato de interessar-se tanto a Igreja pela música sacra. Com efeito, não se trata de ditar leis de caráter estético ou técnico a respeito da nobre disciplina da música; ao contrário, é intenção da Igreja que esta seja defendida de tudo que possa diminuir-lhe a dignidade, sendo, como é chamada a prestar serviço num campo de tamanha importância como é o do culto divino. Art. 9. **A liberdade do artista deve estar sujeita à lei divina.** Nisto a música sacra não obedece a leis e normas diversas das que regulam todas as formas de arte religiosa, antes à própria arte em geral. Na verdade, não ignoramos que nestes últimos anos alguns artistas, com grave ofensa da piedade cristã, ousaram introduzir nas Igrejas obras destituídas de qualquer inspiração religiosa, e em pleno contraste até mesmo com as justas regras da arte. (Grifo do mestrando)

²⁶ EXORTAÇÃO APOSTÓLICA *EVANGELII GAUDIUM* DO SANTO PADRE FRANCISCO. **Libreria Editrice Vaticana**, Roma, 24 nov. 2013. Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papafrancesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html. Acesso em: 08 abr. 2020.

²⁷ *MUSICAE SACRAE DISCIPLINA* DO SUMO PONTÍFICE PAPA PIO XII. **Libreria Editrice Vaticana**, Roma, 25 dez. 1955. A música que, embora não sendo destinada principalmente ao serviço da sagrada liturgia, todavia, pelo seu conteúdo e pelas suas finalidades, importa muitas vantagens à religião, e por isso com toda razão é chamada música "religiosa". Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html. Acesso em: 11 ago. 2021.

²⁸ "A sua ação se relaciona com o ato supremo do culto cristão, isto é, com o sacrifício eucarístico do altar. *Musicae Sacrae Disciplina*, Pio XII". 15. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html. Acesso em 11 ago. 2021.

Segundo os estudiosos Fonseca e Weber, o canto do povo em língua vernácula era considerado oficialmente, como “música religiosa” e não litúrgica:

Era muito pouco usado na liturgia oficial, e sim em procissões, nas bênçãos do Santíssimo e nos ‘pios exercícios’. A única língua litúrgica era o latim e os únicos cantos litúrgicos eram o gregoriano e a polifonia renascentista e moderna também em latim. Na liturgia oficial, o povo não cantava, o povo era mero espectador; dominava o coral, que cantava as partes fixas da Missa em latim: *Kiryé, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei* (2015, p. 17).

A partir da Constituição *Sacrosanctum Concilium*²⁹ (SC), publicada por ocasião do Vaticano II, a relação entre música e igreja passou a ter nova configuração: a participação dos leigos no sacrifício da missa sofreu grande ampliação e também os cânticos se diversificaram em comparação com o período anterior ao Concílio. Ademais, a constituição conciliar flexibilizou os antigos ritos dos documentos anteriores, numa das principais alterações do Concílio Vaticano II: a língua falada nas celebrações. Fonseca e Weber destacam o impacto da mudança conciliar sobre a liturgia, especialmente a inserção do idioma vernáculo nas celebrações:

Das reformas trazidas pelo Concílio, a liturgia foi, certamente, a mais visível e, por essa razão, a de maior impacto junto do povo. Na memória popular, as mudanças dos rituais para a língua vernácula ficaram gravadas como a grande modificação da Igreja. Ainda que se trate de uma memória somente da superfície da renovação litúrgica, ela expressa a importância do fato e abre inúmeras possibilidades em termos de participação ativa dos fiéis nas assembleias litúrgicas. A passagem da missa em latim para a missa em vernáculo foi a porta de abertura para outras renovações eclesiais junto do povo (FONSECA, WEBER, 2015, p. 11).

Mas essas reformas não deixaram de ser fieis às normas e determinações da tradição e disciplina da Igreja. O Concílio Vaticano II em sua Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* (SC) trata sobre liturgia e música sacra (artigos 112 a 116):

A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene. Não cessam de a enaltecer, quer a Sagrada Escritura (42), quer os Santos Padres e os Romanos Pontífices, que ainda recentemente, a começar em S. Pio X, vincaram com mais insistência a função ministerial da música sacra no culto

²⁹ Cf. Concílio Vaticano II. Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Liturgia. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html. Acesso em: 09 abr. 2020.

divino. A música sacra será, por isso, tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como factor de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas. A Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas autênticas de arte, desde que dotadas das qualidades requeridas. O sagrado Concílio, fiel às normas e determinações da tradição e disciplina da Igreja, e não perdendo de vista o fim da música sacra, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis, estabelece o seguinte: A acção litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada de modo solene com canto, com a presença dos ministros sagrados e a participação activa do povo. Guarde-se e desenvolva-se com diligência o património da música sacra. Promovam-se com empenho, sobretudo nas igrejas catedrais, as «Scholae cantorum». Procurem os Bispos e demais pastores de almas que os fiéis participem activamente nas funções sagradas que se celebram com canto, na medida que lhes compete e segundo os art. 28 e 30. Dê-se grande importância nos Seminários, Noviciados e casas de estudo de religiosos de ambos os sexos, bem como noutros institutos e escolas católicas, à formação e prática musical. Para o conseguir, procure-se preparar também e com muito cuidado os professores que terão a missão de ensinar a música sacra 115. Recomenda-se a fundação, segundo as circunstâncias, de Institutos Superiores de música sacra. Os compositores e os cantores, principalmente as crianças, devem receber também uma verdadeira educação litúrgica. A Igreja reconhece como canto próprio da liturgia romana o canto gregoriano; terá este, por isso, na acção litúrgica, em igualdade de circunstâncias, o primeiro lugar.

Mesmo mantendo certo rigor e tradição em suas práticas, com a adoção da missa em vernáculo, a Igreja abriu-se para outras renovações eclesiais. Inaugurou-se na estética e na comunicação uma nova postura perante sua assembleia, agora capaz de se comunicar com clareza e de convidar cada fiel à participação na vida da comunidade. No esforço de fazer da liturgia espaço de celebração da vida da comunidade, a renovação conciliar inspirou a criação de novas formas musicais que procuraram captar não só novos ritmos, mas também despertou uma liturgia participativa e aberta aos novos tempos. Essas mudanças também se refletiram em um outro tema extremamente importante no âmbito da liturgia, que foi profundamente impactado pelas mudanças conciliares: a música sacra.

A partir do final da década de sessenta, surgiram os Encontros Nacionais de Música Sacra, com a finalidade de adequar os aspectos culturais brasileiros à nova música litúrgica, promovendo uma participação ativa do povo nas missas (FONSECA; WEBER, 2015, p. 25).

Ainda segundo Fonseca e Weber (2015), esses encontros ocorreram entre 1965 e 1969. A partir do IV Encontro, realizado no Rio de Janeiro, já não se usou tanto a expressão “música sacra”, mas “música litúrgica”, ou “música na liturgia”, pois a música cantada para a missa participa da “sacramentalidade” da liturgia. Outro documento da CNBB, publicado em 1999, com o título “A música litúrgica no Brasil”, volta novamente a atenção para o sentido litúrgico do canto, ressaltando a importância de se utilizar, nas celebrações, os cânticos condizentes com o tempo litúrgico, e não escolher apenas aquilo que se desejava cantar:

Não tem sentido, por exemplo, escolher os cantos de uma celebração em função de alguns que se apegam a um repertório tradicional, ou ainda de outros que cantam somente as músicas próprias de seu grupo ou movimento, nem de outros que querem cantar exclusivamente cantos ligados à realidade sociopolítica, se isto vai provocar rejeição da parte da assembleia. Pois todos têm o direito de compreender e participar com gosto, sobretudo os mais desprovidos. É preciso que se pense em todos, e em cada um na comunhão com os demais (CNBB, 1999, p. 35).

No documento “Pastoral da Música Litúrgica no Brasil”, emitido pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, em 1976, a entidade brasileira lamentou algo peculiar em relação à música litúrgica: a extinção da maioria dos corais nas igrejas “grave erro foi cometido pela incompreensão do verdadeiro papel dos corais” (CNBB, 1976, p. 04). Eles que, antes do Concílio, eram incentivados, após a reforma foram aos poucos sendo eliminados. Isso se deveu, segundo o documento, à interpretação errônea de que poderiam atrapalhar o canto dos fiéis e, assim, prejudicar a participação ativa da assembleia. Mas essa afirmação foi logo desfeita em documento posterior: “Um coral bem formado e orientado, poderá prestar um importante serviço à assembleia, exercendo um ministério múltiplo ora reforçando o canto litúrgico da assembleia em uníssono ou enriquecendo sua melodia” (CNBB, 1999, p. 50).

Como pode ser atestado, a Igreja Católica tem preocupações com a sistematização da música religiosa, sobretudo a litúrgica. Há mais de cinquenta anos existem as regras postas pelo Concílio Vaticano II e isto promoveu, a partir da década de 1960, uma verdadeira corrida para a composição de novas canções litúrgicas, com o objetivo de fazer cumprir a premissa maior do Concílio: a participação ativa dos fiéis nos serviços religiosos.

É importante lembrar, todavia, que há diferenças estéticas entre os compositores surgidos antes, durante e logo após o Vaticano II e os atuais compositores de música católica. Nesse contexto e em busca da integração música/religião, surgiram no Brasil, ainda sob orientações do Concílio de Trento, compositores de vários estilos na música sacra e religiosa católica, a exemplo dos pioneiros José Maurício Nunes (1767-1803); João de Deus de Castro Lobo (1797-1832); Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e padre Chromácio Leão (1886 -1951).

Este trabalho busca focar especificamente a obra musical do padre Chromácio Leão em contexto histórico-cultural. Um fato em especial encoraja ainda mais esse estudo, ocorrido quando, em sua 176ª Circular Interconciliar (24/25 de março de 1965), Dom Helder Camara, pedia atenção à obra musical daquele sacerdote compositor. Escreveu o então Arcebispo de Olinda e Recife:

Seria o caso de reunir a obra musical do Pe. Chromácio Leão Teixeira, um Pe. José Maurício sem cultura musical (foi 39 anos pároco de Jaboatão). Deixou obra vastíssima, ao que me dizem, de real valor. (CAMARA, 2009, p. 302).

Logo após o Vaticano II, outros nomes, a exemplo do padre Jaime Cavalcante Diniz (1924-1989); José Penalva (1924-2002), Valdeci Farias, Zé Vicente e Pe. Zezinho, entre outros, tiveram a preocupação imediata de logo produzirem música litúrgica para atender aos apelos da *Sacrosanctum Concilium*. Mas a expressão “música religiosa”, refere-se ao grande gênero que contempla as espécies “música litúrgica”, “música sacra” e “música de louvor”. Assim, logo abriram-se portas para que compositores modernos explorassem os inúmeros gêneros de música religiosa.

É interessante destacar que a maioria das composições atuais – as que mais fazem sucesso, sobretudo as produzidas por grupos católicos, a exemplo da Renovação Carismática – não servem à liturgia em si, mas ao louvor dos fiéis. A esse respeito, Carranza (2006, p. 69) enfatiza que “a igreja Católica no Brasil passou por uma ‘recatolização’ liderada por uma nova fase de Renovação Carismática”: o catolicismo midiático, que encontrou no pontificado de João Paulo II a fonte da sua legitimação pastoral. Assim segundo a mesma autora:

É evidente que, tanto no passado quanto no presente, a arena institucional do catolicismo ficou movediça, ora na eminente *descatolização*, ora nas resistências dos próprios fiéis às investidas *romanizadoras*, quando o contexto cultural em que transita a igreja

muda, obrigando-a a sintonizar-se com as novas linguagens dos indivíduos contemporâneos (CARRANZA, 2006, p. 74).

Por outro lado, é necessário perceber que há uma diferença entre os compositores de música vocal e instrumental. Esses últimos, apesar de participarem dos dois gêneros, são especialistas em compor melodias a serem executadas por instrumentos. Suas composições geralmente se baseiam em hinários com canções da área religiosa. Essas canções também podem homenagear símbolos religiosos (tais como santos) e participar de celebrações de louvor ou adoração. A sua estrutura orquestral é direcionada a grupos instrumentais como orquestras³⁰, bandas³¹, grupos de câmara³² etc.

Nessa perspectiva é que se enquadra a maioria das composições de padre Chromácio Leão, que estão no centro das análises deste trabalho. Como o foco incidirá sobre as músicas religiosas por ele compostas, com especial atenção para o gênero instrumental, faz-se necessário conhecer um pouco sobre como se dá a estrutura compositiva da obra de alguns sacerdotes compositores da música instrumental no Brasil.

³⁰ Segundo a enciclopédia livre do Wikipédia, uma orquestra (do grego antigo ὀρχήστρα), “é um agrupamento instrumental utilizado geralmente (mas nem sempre) para a execução de música de concerto”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orquestra>. Acesso em: 10 abr. 2020.

³¹ No Brasil, inicialmente a expressão "banda de música" ou simplesmente "banda", foi utilizada para definir a formação musical composta por madeiras, metais e percussão. Essa é a tradicional banda de música a que se refere a famosa canção A Banda, do compositor Chico Buarque de Holanda. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Banda_musical. Acesso em: 10 abr. 2020.

³² Música de câmara “é a música erudita composta para um pequeno grupo de instrumentos ou vozes que tradicionalmente podiam acomodar-se nas câmaras de um palácio. Sua composição é destinada a um pequeno número de instrumentos ou vozes”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_c%C3%A2mara. Acesso em: 10 abr. 2020.

3 MÚSICA E RELIGIÃO NA IGREJA CATÓLICA: DA MÚSICA SACRA, LITÚRGICA E RELIGIOSA AOS SACERDOTES COMPOSITORES DO BRASIL

A ênfase na relação música e religião é importante pois ela dá destaque ao cenário da música religiosa brasileira; também porque ela apresenta um panorama contextualizado de uma dada realidade, com possíveis influências presentes nos ideais dos compositores e em suas respectivas obras. Dessa forma, o que importa é saber em que fundamentos balizadores esses artistas se apoiaram, e em que medida estes os influenciaram na confecção de seus acervos musicais. Pontua-se, com isso, discutir fundamentos estéticos e composicionais utilizados por estes mestres da música brasileira, especificamente no contexto das músicas sacra, litúrgica e religiosa da Igreja Católica Brasileira.

No entanto, antes de mergulhar nas entrelinhas deste capítulo, é necessário compreender um pouco sobre o conceito e significado de algumas nomenclaturas que foram importantes no desdobramento da pesquisa. A partir das normas conciliares *de Trento* (1545-1563), da Pastoral Coletiva de 1915 e do *Vaticano II* (1962-1965) relacionadas à música cristã, e dos conceitos defendidos por pesquisadores como Durkheim (1996), Coli (1995), Hanslick (2011), Bourdieu (1989) e Geertz (2008), buscar-se-á uma compreensão mais próxima possível da realidade em questão, tentando escapar ao superficial e esmiuçar um pouco mais o estudo.

A presença da música é marcante no cristianismo desde os primórdios e, por isso, os estudos acerca do emprego desta arte nos mistérios de Cristo remontam aos primeiros séculos da era cristã, e ainda hoje não cessam. Desde a edição do *Motu Proprio* “Tra le Sollecitudini”, a Igreja vem orientando o modo de se executar o cântico para se atingir uma verdadeira ação litúrgica na celebração eucarística. Por outro lado, com a constituição *Sacrosanctum Concilium* expandiu-se a participação leiga nas celebrações. Os documentos subsequentes da Igreja ratificam essa expansão. É nesse contexto que surgem os sacerdotes compositores mais expressivos da música religiosa brasileira entre o Concilio de Trento e a finalização do Vaticano II (1965), sendo poucos os que extrapolaram esse período, como foi o caso do Padre Penalva, falecido em 2002.

Dito isto, para prosseguir rumo ao objetivo deste capítulo, é interessante começar a clarificar alguns termos importantes que participaram de decisões e inspiraram estilos e formas composicionais dos sacerdotes compositores no Brasil.

3.1 MÚSICA SACRA: CONCEITOS E INTER-RELAÇÕES CULTURAIS, ARTÍSTICAS, ESTILÍSTICAS E ESTÉTICAS

A religião, na diversidade de suas caracterizações pelo mundo, congrega princípios, doutrinas e costumes que unem pessoas em torno de uma mesma crença e, conseqüentemente, em torno de hábitos, atitudes e comportamentos semelhantes. Na definição de Durkheim, a religião é “um sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas, [...], que reúnem numa mesma comunidade [...], todos aqueles que a elas aderem” (1996, p. 32). Nessa perspectiva, a música sacra pode ser considerada como um dos elementos que congrega as crenças e as diversas práticas sagradas por meio da arte dos sons. Segundo Ratzinger, a liturgia e a música foram irmãos desde as suas origens. No entanto, a partir do instante em que o homem quer louvar a Deus e a simples palavra não lhe basta, ele percebe que falar com Deus está além dos limites da linguagem humana, ele recorre, então, à música, ao canto e aos sons dos instrumentos, vozes da criação (2017, p. 75)

Estudiosos e praticantes da música sacra estabelecem suas principais características e qualidades, aquelas que devem estar presentes para que se defina uma canção como de natureza sacra. Dessa forma, o dicionário litúrgico sobre música sacra e religião traz algumas definições importantes, a esse respeito:

Música Sacra, música vocal ou instrumental que, estando de acordo com as prescrições da Igreja, é empregada nas funções do culto divino. (V. A Música Sacra, segundo o *Motu-proprio* de Sua Santidade Pio X (RÖWER, 1947, p. 156).

Mais adiante, teremos algumas explicações e exemplos que tratarão do tema “música sacra” minuciosamente, pontuando desde documentos da Igreja Católica, que tratam do gênero sacro a conceitos específicos, desde o desenvolvimento estético na história da música sacra no mundo a fatos pontuais que contribuíram para a instituição dessa música no Brasil.

Mas é no *Musicam Sacram* (1967), que trata da instrução sobre a música na liturgia, que se tem uma orientação detalhada sobre o gênero musical sacro:

Espera-se que pastores de almas, músicos e fiéis aceitem com prazer essas normas e as ponham em prática, unindo seus esforços para alcançar o verdadeiro objetivo da música sacra, que é a glória de Deus e a santificação de os fiéis. Por música sacra, entende-se aquilo que, sendo criado para a celebração da adoração divina, é dotado de uma certa santa sinceridade de forma. O seguinte vem sob o título de

música sacra: canto gregoriano, polifonia sagrada em suas várias formas, tanto antiga quanto moderna, música sacra para o órgão e outros instrumentos aprovados e música popular sacra, seja litúrgica ou simplesmente religiosa³³.

Em seu trabalho recente de dissertação “Quem canta reza duas vezes”, Batista (2018, p. 49) traz referências deveras esclarecedoras sobre o tema. O autor expõe uma diferenciação entre música sacra e música litúrgica, de modo que, para o conceito da última sugere: para uma melhor compreensão acerca do conceito de música litúrgica, é mister recorrer à sua definição, conforme ela é posta na própria constituição *Sacrosanctum Concilium*. Ali estão definidos o rito e o papel da participação da assembleia na celebração eucarística. Por música litúrgica ou ritual, entende-se aquela que acompanha o rito, ou seja, que está em função da celebração. Ainda em Batista, a expressão “música religiosa” refere-se ao grande gênero que contempla as espécies “música litúrgica”, “música sacra” e “música de louvor” (2018, p. 50).

De acordo com o quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II. no centenário do Motu Proprio *Tra le sollecitudini* (sobre a música sacra) o papa reitera:

1. Impelido por um profundo desejo "de manter e de promover o decoro da Casa de Deus", o meu Predecessor São Pio X emanava, há cem anos, o Motu proprio *Tra le sollecitudini*, que tinha como objecto a renovação da música sacra nas funções do culto. Com isso, ele pretendia oferecer à Igreja indicações concretas naquele sector vital da Liturgia, apresentando-a "quase como um código jurídico da música sacra". Tal intervenção, igualmente, fazia parte do programa do seu pontificado, que ele tinha resumido no dístico: "*Instaurare omnia in Christo*". A data centenária do documento oferece-me a ocasião para destacar a importante função da música sacra, que São Pio X apresenta seja como um meio de elevação do espírito a Deus, seja como ajuda para os fiéis na "participação activa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja". A especial atenção que é necessário reservar à música sacra recorda o Santo Pontífice, deriva do facto de que, "como parte integrante da solene liturgia, dela faz parte a finalidade geral que é a glória de Deus e a santificação e a edificação dos fiéis". Interpretando e expressando o sentido profundo do sagrado texto ao qual está intimamente unida, ela é capaz de "acrescentar maior eficácia ao mesmo texto, para que os fiéis [...] se disponham melhor para acolher em si os frutos da graça, que são próprios da celebração dos sacrossantos mistérios". [...] Portanto, foi constante a atenção dos meus Predecessores a este delicado sector,

³³ SEGUNDO CONSELHO ECUMÊNICO VATICANO *MUSICAM SACRAM INSTRUÇÃO SOBRE MÚSICA NA LITURGIA*. **Libreria Editrice Vaticana**, Roma, 05 mar. 1967. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_instr_19670305_muscam-sacram_en.html. Acesso em: 11 jun. 2020.

a propósito do qual foram evocados os princípios fundamentais que devem animar a produção da música sacra, especialmente destinada à Liturgia. Além do Papa São Pio X, devem ser recordados, entre outros, os Papas Bento XIV, com a Encíclica *Annus qui* (19 de Fevereiro de 1749); Pio XII, com as Encíclicas *Mediator Dei* (20 de Dezembro de 1947) e *Musicae sacrae disciplina* (25 de Dezembro de 1955); e, finalmente, Paulo VI, com os luminosos pronunciamentos que disseminou em múltiplas oportunidades³⁴.

Os períodos históricos que contemplam a música sacra são marcados, em verdade, por transformações culturais que influenciaram diretamente a estética e o estilo desse gênero musical. Nas palavras de Candé (1994), no início do século XIV as artes se tornam mais realistas e mais eruditas, as línguas vernáculas afirmam sua preponderância e sua originalidade. O segundo Renascimento foi um movimento cultural, intelectual e artístico surgido na Europa. O âmago da *Ars Nova* é a França, mas a Itália e a Inglaterra também sofrem suas influências. Na música, ao longo do período não se observam bruscas quebras de continuidade, mas, sim, uma prolongada e gradual transição de um predomínio absoluto da linha melódica horizontal, de ritmos livres, dependentes apenas da prosódia do texto, e desenvolvidas sobre os modelos do canto gregoriano, em direção a novos parâmetros que seriam marcados pela concepção da música em sucessivos acordes verticais encaixados dentro de compassos de ritmos invariáveis. Apesar de gradual, ao final de todo processo a mudança resultante é muito profunda. A música sacra ainda é a mais prestigiada, mas a música profana ganha crescente valor, favorecida por uma classe burguesa com notável poder e por cortes ricas que desejam música de entretenimento.

Ainda segundo Candé (1994), no barroco, a música ganha novos caminhos. Vai desde o surgimento da ópera³⁵ por Claudio Monteverdi, no século XVII, até a morte de Johann Sebastian Bach, em 1750. Trata-se de uma das épocas musicais de maior extensão, fecunda, revolucionária e importante da música ocidental, e

³⁴ QUIRÓGRAFO DO SUMO PONTÍFICE JOÃO PAULO II. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 22 nov. 2003. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html. Acesso em: 20 abr. 2020.

³⁵ Ópera (em italiano: significa obra, em latim, plural de "opus", obra) "é um gênero artístico teatral que consiste em um drama encenado acompanhada de música, ou seja, composição dramática em que se combinam música instrumental e canto, com presença ou não de diálogo falado. Os cantores são acompanhados por um grupo musical, que em algumas óperas pode ser uma orquestra sinfônica completa". Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera>. Acesso em: 22 abr. 2020.

provavelmente também a mais influente. As características mais importantes são o uso do baixo contínuo, do desejo e da harmonia tonal, em oposição aos modos gregorianos até então vigentes. Na realidade, trata-se do aproveitamento de dois modos: o modo jônico (modo "maior") e o modo eólio (modo "menor").

Em resposta a todas essas transformações ocorridas na música do Renascimento e do Barroco, a Igreja Católica, amparada nos Concílios de Trento (1545-1563) e Vaticano II (1962-1965), toma providências normativas à música sacra. Institui normas e orientações direcionadas ao seu uso na igreja. Surge o movimento *ceciliano*³⁶ ocorrido em meados do século XIX dentro da Igreja Católica. Segundo Grout e Palisca (1994), essa mobilização surgiu do interesse romântico à música do passado, fazendo ressurgir o estilo *a cappella*³⁷ e a volta do canto gregoriano à sua forma primitiva. Foi uma resposta à centenária e quase total ausência do canto gregoriano e da polifonia renascentista nas celebrações litúrgicas católicas, que estavam dando preferência aos estilos mais semelhantes à música de ópera. O principal critério das novas composições era ter maior sobriedade e buscar, através do canto, a participação na liturgia da assembleia dos fiéis. Em providências durante este período, várias "*Scholae cantorum*" nasceram em quase todas as paróquias, formações de corais dedicados à animação litúrgica e ao aprendizado de arte musical, e de vários Institutos Diocesanos de Música Sacra (IDMS), que deveriam treinar os professores das "*Scholae*".

O movimento ceciliano foi, em parte, estimulado pelo interesse romântico pela música do passado e contribuiu, em certa medida, para um ressurgimento daquilo que se julgava ser o estilo *a cappella* do século XVI e para o regresso do canto gregoriano à sua forma primitiva, mas a nova música escrita pelos compositores que se devotaram a estes ideais não foi muita nem muito significativa. A melhor música sacra católica composta na primeira parte do século foi a de Luigi Cherubini, em Paris, e a de Franz Schubert, em Viena. As missas de Schubert em Lá e Mi (D. 678, 950) contam-se entre as melhores composições sobre este texto escritas em todo o século XIX.

³⁶ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia, "Movimento Ceciliano foi o nome que assumiu um movimento musical que reformava a música sacra dentro da Igreja Católica". Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Movimento_Ceciliano. Acesso em: 22 abr. 2020.

³⁷ "O canto *a cappella* (em português "à capela", significa "à moda da capela", "no estilo da capela" tem suas origens na prática do canto gregoriano, que não exige o auxílio do órgão ou de qualquer outro instrumento, sendo executado apenas por vozes de monges ou clérigos que formavam o grupo de cantores chamado *schola cantorum*. Muitas vezes os cantores desciam do presbitério e se punham a cantar em uma capela lateral da igreja, daí a origem da expressão". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_cappella. Acesso em: 22 abr. 2020.

Do lado protestante e anglicano podemos citar os salmos de Mendelssohn e os hinos de Samuel Sebastian Wesley (1810-1976). Na Rússia Dimitri Bortniansky (1751-1825), diretor de capela imperial de Sampetersburgo a partir de 1796, foi o primeiro de uma longa linhagem de compositores que ao longo do século XIX desenvolveram um novo estilo de música sacra (GROUT; PALISCA, 1994, p. 586).

O contexto de toda essa metamorfose temporal/cultural entre música/Igreja sucedeu diante um repertório musical eclético. No século XIX surgiu uma gama de composições grandiosas de música sacra, dentro e fora da Igreja Católica, que marcou expressivamente a música religiosa mundial em suas inter-relações culturais, artísticas, estilísticas e estéticas. Considerando que essa “nova” música correlaciona características diversas em seu processo de feitura, seria importante esclarecer alguns conceitos inerentes a essa música, nesse caso: cultura, arte, estilo e estética, conceitos que constituem diretamente o gênero musical sacro.

Em seu artigo “Subsídios teóricos do conceito cultura para entender o lazer e suas políticas públicas” Almeida (2004), apresenta um debate de maneira bem detalhada sobre cultura, traz referências da tradição grega e expõe duas denotações básicas: a primeira, descreve a formação do homem enquanto agente no mundo, referindo-se ao homem como ser uno à procura do autoconhecimento e em estreita relação com as artes, ofícios e expressões sociais; a segunda, considera as mudanças mais recentes (o progresso). Nesta segunda denotação ele enuncia que o termo hoje designa o conjunto das tradições, técnicas e instituições que caracterizam um grupo humano: a cultura compreendida dessa maneira é normativa e adquirida pelo indivíduo no seio social. Dessa forma, cultura é uma palavra que se aplica tanto a uma comunidade desenvolvida do ponto de vista técnico ou econômico, quanto às formas de vida social mais rústicas e primitivas.

Em outra perspectiva, Geertz (2008) sugere que a cultura é pensada como sistema simbólico, claramente possível pelo isolamento histórico de grupos humanos, expressa as relações próprias da comunidade, passando por gerações, até caracterizar-se por um sistema integrado de ações conjuntas, identificadas por suas ideologias, crenças, expressões, formas de ser e estar. Já Bourdieu (1989) sustenta que a construção coletiva e totalmente influenciada pela representação explícita e expressão verbal.

Nesse sentido, para uma ampla compreensão a respeito de como se constituiu a “música sacra” do Brasil, em uma perspectiva expressa em documentos da Igreja

Católica no período, seria oportuno apresentar o que consta na Pastoral Coletiva de 1915 a respeito da regulamentação dessa música. Destinado a proibir abusos e definir as particularidades admitidas e planejadas na música sacra, o regulamento representou a primeira aplicação específica no Brasil do *Motu Proprio inter pastoralis officil sollicitudines (Tra le sollecitudini)* de Pio X. O documento orienta:

Música Sacra. Segundo prescreve o CPB. (d. 50), deve haver em cada diocese uma Comissão especial encarregada de fazer observar fielmente as prescrições litúrgicas e as determinações contidas no Motu próprio Inter pastoralis de Pio X (22-11-1903) e em outros documentos pontifícios e decretos da S. C. dos Ritos, assim como no código de Direito Canônico e no CPB., sobre o canto e a música nas funções religiosas (c. 1264; CPB. 363-367) (PASTORAL COLETIVA DE 1915, p. 211).

Em ações que caminhavam na direção de uma construção coletiva de sociedade, influenciadas pela representação musical e respeitando as orientações e normas da Igreja Católica, contribuía a figura do Padre Chromácio Leão. Aquele sacerdote iniciou sua carreira musical em uma banda de música e, desde adolescente, já sabia como ninguém a importância de uma instituição como essa na formação de músicos, tal e qual na participação em eventos sociais (religiosos e profanos). Entretanto, conhecedor e seguidor das constituições eclesiais sabia, antes de tudo, desempenhar seu papel doutrinário. Com isso, e por meio dessa instituição, conseguia exercitar e apresentar a arte (sacra e profana) nas festividades da Igreja Católica em Jaboatão e cidades circunvizinhas, de modo que religião, arte e cultura pudessem contribuir para a integração e constituição de sociedades.

E para estreitar e inter-relacionar os temas (cultura e arte) pode-se buscar exemplos do relacionamento vivido na Igreja Católica entre a arte *sacra* e a profana. Em uma reflexão sobre a situação da Igreja e da cultura/, Ratzinger afirma:

A música sacra, sendo parte de uma fé que acabou se tornando cultura, participa necessariamente da problemática atual das relações entre Igreja e cultura. E nessas relações o problema está dos dois lados. A relação interna da fé com a cultura atravessa uma crise. Desde o fim do Iluminismo, fé e cultura contemporânea se afastaram progressivamente uma da outra. Até então, tanto na Europa cristã como em toda a história da humanidade, a cultura tinha suas raízes mergulhadas na religião e, mesmo em suas formas profanas, permaneciam ligadas a essa matriz. A Renascença e a reforma representaram uma primeira crise para esse entrelace entre Igreja e cultura. Mas foi preciso esperar a chegada do Iluminismo para que se

assistisse uma verdadeira revolução cultural: a cultura se emancipa resolutamente da fé. Os caminhos de uma e de outra se separam a partir de então, a despeito de século XIX ainda conhecer um intercâmbio vivo entre ambas. Basta lançarmos um olhar sobre tantas igrejas neogóticas, ou mesmo neo-romanas, para percebermos que a Igreja certamente não podia negar o seu tempo, mas que se encontrava cada vez mais relegada a uma espécie de subcultura, à margem da grande corrente de desenvolvimento cultural (RATZINGER, 2017, p. 55).

Parte essencial na constituição das culturas, e de definição complexa, é o conceito de “arte”. Recorrentemente citado em assuntos ligados à “religião” ou ao “fenômeno religioso”, esse significado pode ser apresentado nas palavras bastante relevantes de Coli:

Dizer o que seja a arte é coisa difícil. Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas, se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepçomamo-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única. Desse ponto de vista, a empresa é desencorajadora: o esteta francês Étienne Gilson, num livro notável, *Introdução às Artes do Belo*, diz que "não se pode ler uma história das filosofias da arte sem se sentir um desejo irresistível de ir fazer outra coisa", tantas e tão diferentes são as concepções sobre a natureza da arte. Entretanto, se pedirmos a qualquer pessoa que possua um mínimo contacto com a cultura para nos citar alguns exemplos de obras de arte ou de artistas, ficaremos certamente satisfeitos. Todos sabemos que a Mona Lisa, que a Nona Sinfonia de Beethoven, que a Divina Comédia, que Guernica de Picasso ou o Davi de Michelangelo são, indiscutivelmente, obras de arte. Assim, mesmo sem possuímos uma definição clara e lógica do conceito, somos capazes de identificar algumas produções da cultura em que vivemos como sendo "arte" (1995, p. 7-8). (...). Desse modo, para gáudio meu, posso despreocupar-me, pois nossa cultura prevê instrumentos que determinarão, por mim, o que é ou não arte. Para evitar ilusões, devo prevenir que, como veremos adiante, a situação não é assim tão rósea. Mas, por ora, o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai (COLI, 1995, p.10-11).

Como o foco deste trabalho é abordar de maneira analítica a obra musical, identificar nuances culturais, artísticas, estilísticas e estéticas, é oportuno discutir um

pouco o conceito de estilo musical³⁸. No livro *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*, o autor apresenta uma definição suficientemente detalhada sobre este conceito:

Estilo musical seria o conjunto de características que une a produção artística de uma determinada época, de um país, de um artista; ou que separa a produção artística de uma determinada época de outra, de um país de outro, de um artista de outro. Assim, existem estilos nacionais, individuais e de épocas históricas. Cada compositor tem sua própria gramática musical, determinada por particularidades condicionantes de seu estilo pessoal. Desse modo, a música de Perotin (séc. XIII), por exemplo, se caracteriza pela predominância de quintas, quartas e oitavas. Machaut (séc. XIV) na missa de Notre-Dame, além da predominância de 5ª, 4ª e 8ª utiliza a chamado isoritmia (configurações rítmicas organizadas em forma serial), criando um estilo diferente do estilo de Perotin. Em Palestrina (séc. XVI), há predominância de terças e sextas, sendo excluídas as quintas e oitavas consecutivas. Bach (séc. XVII-XVIII) demonstra seu estilo pessoal, baseando sua polifonia (contraponto) nos princípios da harmonia diatônica e funcional estabelecida por Rameau (1722). Chopin e Liszt (séc. XIX) apresentam um estilo cuja característica é a harmonia cromática. Debussy (séc. XX) volta a utilizar quintas e oitavas paralelas e o timbre torna-se mais importante que a função dos acordes. O estilo só existe em virtude da lei da separação, segundo a qual um ser não vive senão sob a condição de separar-se dos outros. É pelo estilo, isto é, pela maneira de compreender, sentir e interpretar, que as épocas, raças, escolas e indivíduos se distinguem e se separam uns dos outros (KOELLREUTTER, 1984, p. 17).

Tendo em vista que a arte envolve uma série de subjetividades que tentam traduzir o belo por meio de percepções, sensações e sensibilidades, não causará estranheza o fato de suscitar outro termo que alguns autores denominam sendo a ideologia do artista, nesse caso, a estética. De acordo com Japiassú e Marcondes:

Estética (gr. *aisthetikós*, de *aisthanesthai*: perceber, sentir) I. Um dos ramos tradicionais do ensino da filosofia. O termo "estética" foi criado por Baumgarten (séc. XVIII) para designar o estudo da sensação, "a ciência do belo", referindo-se [...] ao gosto subjetivo, àquilo que agrada aos sentidos, mas elaborando uma ontologia do belo. 2. Kant emprega essa palavra num sentido diferente. Para ele, a estética transcendental é a ciência de todos os princípios da sensibilidade a priori. Se a estética deve ser uma ciência, não pode ser a ciência do belo, apenas uma crítica do gosto. Ela é uma teoria dos princípios a priori da sensibilidade, teoria esta que se insere no conjunto da teoria do conhecimento da filosofia transcendental. Na Crítica do juízo, ele

³⁸ No dicionário informal "são as formas de variar um mesmo gênero musical de acordo com o artista". Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/estilo+musical/>. Acesso em: 18 abr. 2020.

fornece outro sentido para a estética: ela intervém no projeto de uma crítica do juízo para definir o juízo do gosto pelo qual o sujeito pode distinguir o belo na natureza e no espírito: "O juízo do gosto não é um juízo do conhecimento; por conseguinte, não é lógico, mas estético", seu princípio determinante só pode ser subjetivo. Mas ao definir o belo como "uma finalidade sem fim", Kant prepara a integração da teoria estética num sistema filosófico, o de Hegel. 3. Hegel afasta completamente do debate o problema da imitação da natureza, que não é, em si, nem bela nem feia. A arte não é outra coisa, diz Hegel, senão o mais subjetivo desenvolvimento do espírito a partir do real; e suas formas históricas representam, cada uma a seu modo, momentos desse desenvolvimento. Assim, a arte grega não é mais um ideal fixo definitivo, que se trataria de copiar ou de redescobrir, mas um ponto de equilíbrio ligado a determinada civilização. O espírito encarna-se uma última vez na arte romântica, na qual o infinito da intuição "dissolve a cada instante" as formas fixas. Por isso, a essa evolução histórica corresponde uma ascensão progressiva da arte; mas esta ascensão anuncia, de certa forma, a "morte" da arte. 4. Contemporaneamente, a estética, tendo renunciado em princípio a todo cânone, é caracterizada por uma abundância de correntes, cada uma constituindo suas teorias particulares (JAPIASSÚ, MARCONDES 2006, p. 72).

Na concepção de Koellreutter (1984, p.13), estética é o estudo das condições e dos efeitos da atividade artística, exame racional e fenomenológico da expressão artística, quer quanto à sua conceituação (estética objetiva), quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ela suscita no homem (estética subjetiva). É parte da filosofia, e envolve conceitos da psicologia, da sociologia, da física, da estatística, da teoria da informação. Além do mais, é preciso conhecer um pouco mais sobre o universo dos estudos acerca do belo musical à estética da arte dos sons, sem querer com isso, realizar uma pesquisa na qual repouse um conceito estático de estética integral da arte dos sons, mas, sim, atingir e suscitar aríetes que consigam aventar discussões mais pormenorizadas dos princípios aqui desenvolvidos.

Passou o tempo dos sistemas estéticos que abordavam o belo apenas em relação com as "sensações" por ele suscitadas. O impulso para o conhecimento objetivo das coisas, tanto quanto à inquirição humana é concedido, devia abalar um método que partia da sensação subjetiva para, após um passeio pela periferia do fenômeno investigado, retornar mais uma vez à sensação. Nenhuma senda leva ao centro das coisas, mas cada uma deve para lá dirigir-se. A coragem e a capacidade de pressionar as coisas, de indagar aquilo que, separado das impressões muitíssimo mutáveis por elas exercidas sobre o homem, constitui o seu elemento permanente, objetivo e dotado de

imutável validade – caracterizam a ciência moderna nos seus mais diversos ramos (HANSLICK, 2011, p. 07).

Nessa direção, Koellreutter (1984, p. 13) especifica e reitera os mais variados ramos que caracterizam a estética numa perspectiva moderna, e cita: “seria o conjunto de ideias religiosas, sociais, econômicas, políticas, filosóficas que o homem tem em relação ao seu próprio comportamento dentro da sociedade”. Portanto não pode haver artista sem estética. O autor ainda destaca alguns tipos de estética:

Estética Fenomenológica: estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou fenômenos artísticos que se definem como manifestações de caráter emocional, percebidos pelos sentidos, conscientizados ou não. Estética Descritiva: descreve os fatos observados e averiguados. Estética Informacional: estuda as estruturas das artes sob o ponto de vista de um sistema de signos, ou seja, de uma linguagem. Estética Normativa: estabelece critérios e normas para o julgamento e a apreciação da atividade artística (KOELLREUTTER 1984, p. 13-14).

Nessa perspectiva, pode-se conjecturar que parte da música sacra composta durante o Renascimento e o Barroco foi julgada e considerada pela Igreja como estética normativa. Grout e Palisca (1994) reiteram que esplêndidas obras musicais compostas naquele período, frutos da energia romântica do estilo teatral, ainda que ligadas a temas sacros, em 1903 foram consideradas inadequadas aos serviços da liturgia, a exemplo da obra *Sabat Mater*, do compositor Gioacchino Rossini (1792-1868). As missas dos compositores Haydin, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Berlioz, Liszt e Verdi também foram igualmente censuradas. A esse respeito, Candé (1994, p. 390) afirma que a reação da Igreja de Roma em buscar um repertório de música sacra deu especial atenção e preocupou-se muito mais em combater os excessos da grande tradição polifônica e os desvios do teatro religioso do que em inspirar uma floração de belos hinos populares e favorecer sua difusão.

Na visão de Ratzinger (2017), o que põe a arte musical sacra em análise é a compreensão díspar entre o esotérico e o utilitário, com preferências recaindo sobre esta última:

Talvez não haja muita filosofia a ser buscada nessa maneira de ver as coisas; ela corresponde a um reflexo decorrente de atitudes pastorais vigentes, reflexo da querela entre o homem da prática, do pragmatismo, e o músico profissional. É claro que aí existem causas intelectuais e históricas mais profundas: ao evidente entusiasmo musical do Barroco sucedeu-se o século do Iluminismo, com sua

tendência ao pedagógico, à razão e ao bom senso; ao cecilianismo sucedeu-se o movimento litúrgico, inicialmente com um apego algo exagerado ao canto gregoriano – em consonância com o caráter arcaico de uma grande parte desse movimento –, e então, agora, vive-se uma tendência ao utilitário, ao fácil, à participação de todos em tudo (RATZINGER, 2017, p. 22).

Nessa perspectiva, Ratzinger (2017, p. 22) também defende que a arte é “isotérica, no bom sentido da palavra”, e a liturgia é simples, ela deve ser executável por qualquer pessoa e, precisamente, pelo homem mais modesto. Mas complementa, se quisermos encontrar uma resposta que nos aponte um sentido na maneira de eleger a música sacra, só podemos buscá-la no seio da identidade histórica do fato cristão, ou seja, no seio da tradição, pois foi somente aí que o problema foi vivido, tanto as realidades litúrgicas que se desenvolveram na história, quanto a música sacra que se formou ao longo dessa história, nos acontecimentos da cultura cristã.

Dito isto, a partir de um olhar copioso e um tanto quanto técnico, discutiremos algumas inter-relações que envolvam cultura, arte sacra, estilos e estéticas musicais mais conhecidas na história da música cristã. Mas, antes de tudo, seria interessante esclarecer o conceito de “canto chão” ou “canto plano” que, segundo Candé (1994, p. 198), seria o conjunto das melodias em latim da liturgia cristã do Ocidente. Essa denominação está sujeita a várias interpretações. No século X, *planus* qualificava o canto no registro grave, no século XIII, a *música plana* de ritmo livre se opõe à *música mesurata*, na qual a duração relativa das notas é fixada. Já no século XIII, chama-se de canto chão qualquer música monódica de igreja (uma só voz, melodia) inspirada no canto gregoriano e escrita de maneira similar. O autor ainda pontua que o canto gregoriano tem sua história bastante incerta: praticava-se o canto dos salmos, da “grande doxologia” ou “hino angélico” (*Glória in excelsis Deo*) e do “hino triunfal” (*Sanctus*); depois apareceu um vasto repertório de hinos, peças derivadas de salmos (antifonas e responsórios), e peças ornamentadas (tratos, graduais, aleluias).

Importante também é lembrar que entre o século IX e o século XVI, na teoria e na prática, a liturgia da Igreja foi se romanizando cada vez mais. Por isso, faz-se necessário retornar a algumas categorias de serviços religiosos como o *ofício* e a *missa*, ambos pertencentes à cultura da liturgia romana. Segundo Grout e Palisca (1994, p. 52), na arte sacra a música para os ofícios está compilada em um livro *antiphonale*, ou *antifonário*. A *missa* – desde o missal publicado em 1570 pelo papa Pio V, o *Concílio de Trento* que fixou a (liturgia tridentina), até as modificações do

Vaticano II – é a principal celebração religiosa da Igreja Católica e da Igreja Ortodoxa, também realizada dependendo da cultura, com algumas variáveis, nas tradições reformadas, anglicanas e luteranas. Na Igreja Católica essa forma recebe o nome de *missa solene (missa solemnis)*, e inclui um bom número de peças cantadas por um celebrante, um diácono e um subdiácono, além do cantochão ou canto polifônico interpretado por um coro e/ou pela congregação.

A música para a missa, quer para o *próprio*, quer para o *ordinário*, vem compilada num livro litúrgico, o *Graduale*. O *Liber usualis*, outro livro de música, contém uma seleção dos cânticos mais frequentemente utilizados, tanto do *Antiphonale* como do *Graduale*. Os textos da missa e dos ofícios são coligidos, respectivamente, no Missal (*Missale*) e no Breviário (*Breviarium*). (GROUT; PALISCA 1994, p. 55).

Para Candé (1994, p. 218), os cantos da missa seriam: recitativos, cantos do ordinário, aclamações, antífonas, tratos e hinos. Mais tarde foram qualificados de hinos os cantos religiosos (e até profanos) consagrados ao louvor, sem nenhuma relação com os hinos “ambrosianos” ou “gregorianos”.

Durante os primeiros séculos do cristianismo, o cantochão foi desenvolvido e dividido em categorias, formas e tipos:

No conjunto das peças do cantochão podemos distinguir as que usam textos *bíblicos* e as que usam textos *não bíblicos*; cada uma dessas divisões pode ser subdividida em peças sobre textos em *prosa* e peças sobre textos *poéticos*. Exemplos de textos bíblicos em prosa são as lições dos ofícios e a epístola e o evangelho da missa; como textos bíblicos, em prosa, temos os salmos e os cânticos. Nos textos não bíblicos em prosa incluem-se o *Te Deum*, diversas antífonas, e três das quatro antífonas marianas: cantos com textos poéticos não bíblicos são os hinos e as sequencias. O cantochão pode ainda ser classificado em: *antiphonal* (em que os coros cantam alternadamente); *responsorial* (a voz do solista alterna com a do coro); e *direto* (sem alternância). Uma terceira classificação baseia-se entre as notas e as sílabas. Os *silábicos* (baseia-se na relação entre as notas e as sílabas) e os *melismáticos* (os que se caracterizam por longas passagens melódicas sobre uma única sílaba); e ainda o *neumático* (peças silábicas que tem por vezes, breves melismas de quatro ou cinco notas sobre alguma sílaba). (GROUT; PALISCA, 1994, p. 60).

Em síntese, Grout e Palisca (1994, p. 60) acrescentam que a linha melódica do cantochão quando faz corresponder às sílabas acentuadas as notas mais agudas ou

atribui um maior número de notas a essas sílabas, reflete a arte sacra numa perspectiva cultural do estilo pós-clássico, normal das palavras latinas.

Em relação à forma (estética), podemos distinguir três tipos principais de canto:

(1) as formas exemplificadas nos tons da salmodia, com duas frases equilibradas correspondentes às duas metades equilibradas de um versículo de salmo típico; (2) a forma estrófica, exemplificada nos hinos, em que a mesma melodia é cantada para as sucessivas estrofes do texto; (3) formas livres, que incluem todos os outros tipos e não prestam a uma descrição concisa (GROUT; PALISCA, 1994, p. 60).

Segundo Grout e Palisca (1994, p. 65), musicalmente os tipos de cantos mais desenvolvidos da missa, numa visão estética de ideias religiosas, são *os graduais, os aleluias, os tractos e os ofertórios*. O *tracto* era cantado originalmente a solo. O *gradual* e o *aleluia* são cantados de forma responsorial; o *ofertório* era inicialmente, com toda a probabilidade, um canto antifonal, mas hoje não restam vestígios do salmo original, e aquela que deveria ter sido a antifona original é hoje interpretada de forma responsorial pelo solista e pelo coro. Seria oportuno salientar o fato de que, entre os séculos V e IX, os povos do norte e ocidente da Europa converteram-se ao cristianismo e às doutrinas da Igreja Católica de Roma, bem como, o canto Gregoriano *oficial* já estava implantado no império franco antes de meados de século IX.

Um tipo de canção monofônica (cântico não litúrgico) que tinha uma participação nos serviços religiosos, surgido entre os séculos XI e XIII, é o *conductus*. Em Grout e Palisca (1994, p. 84), esse tipo de canto ilustra bem como era vaga na Idade Média a distinção entre música sacra e música secular. O *conductus* era cantado nos momentos em que um clérigo, representando um drama litúrgico ou um celebrante da missa ou de outro serviço religioso, era formalmente conduzido de um local para o outro. Segundo Candé (1994, p. 274), o *Conductus* é uma composição original (sem tenor litúrgico), polifônica, comporta duas, três, excepcionalmente quatro vozes, das quais nenhuma em valores longos; todas têm os mesmos texto e ritmo.

Uma forma de compor que veio mudar a história da música em todos os níveis foi o invento da polifonia. Segundo Candé (1994, p. 252), em um tratado do fim do século IX, o *Musica Enchiriadis* ou (*Enchiriadis de musica*), encontrou-se pela primeira vez na história a descrição do princípio polifônico, ilustrado por curtos exemplos notados. As vozes simultâneas sempre devem ser paralelas, isto é, semelhantes e em consonância perfeita, formando entre si intervalos de oitava, quinta ou quarta.

Outros tipos muito utilizados de cantochão de forma polifônica, uma arte musical sacra com estilos e estéticas distintas, tanto na liturgia como em outros serviços religiosos, seriam o *Organum primitivo* e o *Organum melismático*.

Organum primitivo: uma melodia interpretada por uma voz, a voz *principalis*, é duplicada à quarta ou à quinta inferior por uma voz, a voz *organalis*, qualquer das vozes, ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava. [...]. A música polifônica, no século XI, não se aplicava a todas as partes da liturgia, sendo usada principalmente nas partes tropadas do ordinário (como o *Kyrie*, o *Gloria* ou o *Benedicamus Domino*), em certas partes do próprio (em especial os graduais, os aleluias, os tractos e as sequencias) e nos responsórios do ofício. [...]. *Organum melismático*, um novo tipo de *Organum* surge no início do século XII [...], (designado umas vezes por <florido>, outras por <melismático>, <aquitano> ou <de S. Marcial>) é um tipo de canto que a melodia do cantochão original (tocada ou cantada) corresponde sempre a voz mais grave, mas cada nota é prolongada de modo a permitir que a voz aguda (o solo) cante contra ela frases de comprimento variável (GROUT; PALISCA, 1994, p. 98, 100, 101).

Com o desenvolvimento gradual dos *organuns* e *conductus* os compositores passaram a compor de maneira polifônica este estilo, ficando conhecido como a música da escola de Notre Dame, representada por Léonin (1159-1201) e Pérotin (1170-1236), as quais manifestavam uma tendência cada vez mais acentuada para uma maior precisão rítmica, seções de estruturas bem definidas e estilizadas. Ainda no século XIII surgiu o *motete*, um gênero musical polifônico em que inicialmente os textos eram distintos para cada voz. O termo deriva do francês *mot*, que significa palavra, e começou por ser aplicado aos textos franceses que se acrescentavam ao *duplum* de uma *cláusula*. Por extensão *motete* acabou por designar a composição no seu conjunto (GROUT; PALISCA, 1994, p. 116).

Mais uma outra forma de cantochão polifônico era o *hocteto* – a palavra designa, em sentido estrito, não tanto uma forma como uma técnica. No *hocteto* o fluir da melodia é interrompido pela inserção de pausas, geralmente de forma que as notas ausentes sejam cantadas por uma voz, repartindo-se, assim, a melodia entre as diversas vozes. O efeito sonoro é o de solução (GROUT; PALISCA, 1994, p. 126).

A música sacra também teve seus desdobramentos culturais na Alemanha, na França, nos Países Baixos e na Suíça. Na Alemanha, o estilo característico do coral luterano teve uma contribuição musical importante: o hino estrófico cantado pela congregação, que em alemão se chama *Choral* ou *Kirchenlied*. Exemplos deste tipo

são os corais polifônicos e o motete coral. Nas culturas dos outros países, João Calvino (1509-1564) e outros chefes das seitas protestantes reformadas opuseram-se muito mais energicamente do que Lutero à manutenção de elementos da liturgia e do cerimonial católicos, concretizando estilos diferentes. Sobre essa temática, Grout e Palisca afirmam que a música sacra,

embora conservadora por natureza, viu-se afetada quase tão cedo e tão profundamente como a música profana pelas inovações do final do século XVI e início do século XVII. A monodia, o baixo contínuo e o estilo *concertato* também se aplicaram aos textos sagrados. Verificou-se, é certo, alguma oposição aos novos estilos, e, na verdade, a igreja católica romana nunca abandonou por completo a polifonia à maneira de Palestrina. Antes de meados do século XVII Palestrina tornara-se o modelo supremo para o estilo musical eclesiástico. Todos os compositores aprendiam a escrever contraponto com base na prática de Palestrina. A isto chamava-se o *stile antico*. Assim, ao longo de todo o século XVII opuseram-se duas abordagens distintas, uma voltada para o passado (*stilo antico*), outra actual (*stilo moderno*). Um mesmo compositor podia cultivar ambos os estilos, por vezes até numa única peça. Monteverdi, por exemplo, compôs com igual maestria em *stile antico* e em *stile moderno*. Com o passar do tempo o estilo antigo foi-se modernizando: acrescentava-se-lhe muitas vezes um baixo contínuo, os ritmos passaram a ser mais regulares, e os antigos modos deram lugar ao sistema maior-menor. O famoso tratado *Gradus ad Parnassum (Degaus para o Parnaso)*, 1725, de *Johan Joseph Fux* (1660-1741), codificou neste contraponto semipalestriniano e permaneceu como a obra de referência mais importante na matéria durante os dois séculos seguintes (GROUT; PALISCA, 1994, p. 335).

Sobre a música instrumental sacra, podemos dizer que, no barroco, ela não escapou à influência dos estilos da ária³⁹ e do recitativo⁴⁰, mas estes foram menos marcantes do que a prática do *basso contínuo*⁴¹. Durante a primeira metade do século

³⁹ No Dicionário Online de Português. c2021, o significado de ária seria “parte da música de uma ópera composta para ser cantada ou recitada por somente uma pessoa (solista). Melodia vocal ou instrumental, em geral bastante ornada, que se opõe ao recitativo e ao parlando: a grande ária da Tosca”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aria/>. Acesso em: 06 jun. 2020.

⁴⁰ “Ato de recitar. Canto declamado, de pouca ou nenhuma linha melódica e de forma livre. O recitativo com acompanhamento é chamado instrumental; sem acompanhamento, recitativo seco. É frequentemente empregado nas óperas em que existem falas muito longas”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/recitativo/>. Acesso em: 06 jun. 2020.

⁴¹ “*Baixo contínuo* pode se referir tanto ao baixo em si (a parte instrumental mais grave e não interrompida de uma composição, destinada a sustentar sua tonalidade) ou, no período Barroco, a um sistema de notação musical e da prática de performance em que uma parte de baixo instrumental era escrita por extenso, conhecida hoje por *progressão do baixo (harmônica)*, ou somente *contínuo*, como o nome implica, e um ou mais instrumentistas, frequentemente o teclado (cravo), o alaúde ou outro instrumento similar do período, preenchiam na harmonia com acordes apropriados à progressão, ou improvisavam uma linha melódica”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Baixo_cont%C3%ADnuo. Acesso em: 06 jun. 2020.

XVII a música instrumental foi adquirindo gradualmente tanta importância quanto a música vocal, tanto em qualidade como em conteúdo. As formas, esteticamente falando, no entanto, ainda estavam longe de estarem padronizadas, e as designações eram ainda confusas e inconsistentes. Uma música instrumental destinada a ser utilizada nos serviços religiosos no século XVII era o *Ricicare*. Na sua forma mais característica, uma composição relativamente breve e séria para órgão ou instrumento de tecla, na qual um tema é desenvolvido continuamente em imitação. Bom exemplo é o *Ricicare dopo il Credo*, de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), que foi organista de S. Pedro (Roma), de 1608 até sua morte (GROUT; PALISCA, 1994, p. 344).

Em alguns raros documentos, Candé (1994, p. 301) evidencia composições escritas para instrumentos. Em um manuscrito de Bamberg (século XIII), figuram sete peças que não parecem destinadas a ser cantadas. Uma delas, baseada no tenor *In saeculum*, (eternamente tenor), traz indicação *In saeculum viellatoris* (eternamente vielas), sugerindo a hipótese que era tocada pelas vielas⁴².

Outras formas e estilos musicais sacros também constituem um vasto material de pesquisa dentro das fontes complementares. No entanto, não se pode negar que no desdobrar dos serviços religiosos, na música litúrgica, a partir do século XVI, muitas obras musicais não satisfizeram as exigências da Igreja católica por diferentes motivos a serem atestados nas normas conciliares. Foi em meio a estas que boa parte da história da música sacra se desenhou, dentre tantas merece uma certa atenção o capítulo VI da Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia – *Sacrosanctum Concilium* – que trata da música sacra e sua importância para a liturgia:

Art. 112. A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene. A música sacra será, por isso, tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como factor de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas. A Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas autênticas de arte, desde que dotadas das qualidades requeridas⁴³.

⁴² Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia, “a viola (do francês: vielle) é um instrumento musical medieval de cordas friccionadas, antecessor do violino e similar à lira da braccio”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_\(instrumento_musical\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_(instrumento_musical)). Acesso em: 08 mai. 2021.

⁴³ CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SACROSANCTUM CONCILIIUM SOBRE A SAGRADA LITURGIA. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 04 dez. 1963. Disponível em: Disponível em:

Na história da música brasileira, especificamente a música sacra a partir da primeira metade do século XX (período vivido por padre Chromácio Leão), não encontramos muitas referências sobre esse gênero em nossas buscas. Podemos citar alguns que, além da música profana, compuseram música sacra, como Henrique Oswald (1852-1931) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). No entanto, encontramos outras figuras importantes da música popular, ou seja, música profana, que seria importante destacar. Segundo Candé, “nomes como Manuel Ponce (1882-1948) e seu aluno Carlos Chávez (1899-1978) no México e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) no Brasil, são os compositores mais notáveis da América Latina” (2001, p. 265).

Outros compositores também tiveram seu protagonismo na história da música brasileira naquele período com destaque para Guiomar Novaes (1894-1979), Frutuoso Viana (1896-1976), Camargo Guarnieri (1907-1997), João de Souza Lima (1898-1982), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Mozart Camargo-Guarnieri (1907-1993) e César Guerra Peixe (1914-1993), entre outros que foram contemporâneos do Padre Chromácio Leão. Disponível em: <https://souzalima.com.br/blog/historia-da-musica-compositores-eruditos-brasileiros/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

Nascido no Rio de Janeiro, aos 14 de abril de 1852, Henrique Oswald foi um dos compositores que se destacou em sua geração. De ideias musicais polidas, conhecia como ninguém seu ofício, seu acervo musical; além de músicas sacras, também contemplou outros gêneros.

Henrique Oswald foi um dos compositores mais importantes de sua geração. De inspiração requintada e romântica, forma impecável, conhecia seu ofício, encantando até hoje os conhecedores de música com suas ideias originais e mesmo por vezes pioneiras. Sendo também pianista, compôs especialmente para piano, embora deixando-se seduzir por todos os gêneros da música erudita, como concertos para orquestra, peças para violino e violoncelo solo, música de câmara como trios, quartetos e quintetos, óperas e **uma produção generosa de música sacra**, assim como canções para voz e piano⁴⁴. Grifo do mestrando.

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacro_sanctum-concilium_po.html. Acesso em: 06 jun. 2020.

⁴⁴ Henrique Oswald, c2021. Dados biográficos. Disponível em: <https://oswald.art.br/dados-biograficos/>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Alberto Nepomuceno nasceu em Fortaleza, aos 06 de julho de 1864. Entre tantas, compôs *Ave Maria* em Lá menor, para voz e piano, e *Ave Maria* em Mi menor, para voz e órgão, ambas em 1887. Através de suas manifestações em campanha pela música sacra, Nepomuceno demonstrou ser profundamente conhecedor das regras eclesiais que regiam a composição da música litúrgica. Em suas cartas, publicadas pelo Jornal do Comércio, apresentou conhecimentos, reflexões e entendimento em referência ao regulamento para a música sacra. Em reconhecimento, foi nomeado membro da comissão criada pelo Arcebispo Arcoverde, para elaborar propostas com fins de restauração da música sacra no Rio de Janeiro. Ainda segundo Pignatari:

Compôs canções com acompanhamento de piano ao longo de toda a sua vida, totalizando cerca de 70 peças. A primeira *Ave Maria*, é de 1887, e encontra-se entre as primeiras obras que publicou; a última, *A jangada*, foi escrita no leito de morte, em 1920. Sua trajetória é marcada por estas canções, e seu estudo revela um projeto claramente definido: a criação de uma música brasileira (PIGNATARI, 2009, p. 16).

Nessa reunião de notáveis compositores brasileiros, não podemos deixar de citar nosso compositor pesquisado: o Padre Chromácio Leão. Compôs entre tantas, três missas: *Justus ut palma florebit*; *Salve Maria*; *Jubilare* e ainda uma quarta que em razão do seu falecimento não conseguiu terminar. Tais composições participavam efetivamente dos rituais da Igreja Católica Brasileira, de modo a inter-relacionar religião, arte e cultura por meio da música sacra.

Diante de todas as mudanças e transformações trazidas pelo Período Moderno, a Igreja Católica no Brasil, em meio àquela metamorfose artística, tratou de apresentar a Pastoral Coletiva de 1915. Nela, os senhores Arcebispos e Bispos do país apresentaram ao clero e aos fiéis os alicerces para a reconstrução e edificação da vida espiritual e religiosa, entre tantas, faz referências à música sacra quando diz que “deve-se constituir, em cada diocese, uma comissão encarregada de observar as prescrições litúrgicas e as determinações contidas no Motu Próprio e em outros documentos e decretos da S. C. dos Ritos”. Tal comissão deve estar atenta ao canto e à música nas funções religiosas (PASTORAL COLETIVA DE 1915, p. 211).

De maneira geral, a Igreja “aceita” todas as formas “autênticas” de arte, uma vez que tal arte se enquadre esteticamente em qualidades requeridas por suas

normas vigentes. Ratzinger chama a atenção para o contributo que a arte, enquanto instrumento pastoral, do ponto de vista estético e litúrgico, pode exercer, e pontua que a santificação dos fiéis só se realiza caso a assembleia consiga acessar intelectualmente a obra de arte.

O debate conciliar suscita a sensibilização para um problema que até então não fora percebido com tanta agudeza: a tensão entre as exigências da arte e a simplicidade da liturgia. No decorrer dos confrontos entre especialistas e pastores, as preocupações pastorais levaram a melhor, e começaram a desequilibrar a concepção de conjunto. O texto em si manteve, na luta por unanimidade, um árduo equilíbrio; mas foi lido, contudo, segundo uma nova sensibilidade quanto a um dos aspectos em questão, a tal ponto que esse equilíbrio conduziu a uma receita muito cômoda: para a liturgia, a música utilitária; e, “a música de igreja propriamente dita” poderia ser praticada em outro lugar: ela não tem mais o seu lugar na liturgia (RATZINGER, 2017, p. 21).

A partir do Concílio Vaticano II as celebrações sofreram modificações que transformaram o modo como os compositores concebiam a música sacra. Essas alterações tiveram por finalidade aproximar o povo da ação litúrgica, promovendo a participação ativa de cada fiel, como alerta a Constituição *Sacrosanctum Concilium*: “É desejo ardente da mãe Igreja que todos os fiéis cheguem àquela plena, consciente e ativa participação na celebração litúrgica que a própria natureza da liturgia exige”. Assim sendo, concluímos que a música está ligada fortemente à liturgia e não há como se separar as duas coisas. Nessa perspectiva, seria importante conhecer, por meio de estudos bibliográficos anteriores e posteriores ao Concílio Vaticano II, como se desenvolveu a chegada da música na igreja católica brasileira a partir do século XVI.

3.2 A PRESENÇA DA MÚSICA NA IGREJA CATÓLICA BRASILEIRA: DOS ELEMENTOS MUSICAIS, HISTÓRICOS E SIMBÓLICOS AOS RITOS CARACTERÍSTICOS DA MÚSICA RELIGIOSA NO BRASIL (SÉCULOS XVI AO XX)

Quanto à inserção da música na Igreja Católica brasileira enquanto elemento constituinte dos serviços religiosos, os estudos abordaram este tema seguindo vários aspectos, desde os elementos históricos e simbólicos aos estudos de dogmas eclesiásticos e orientações imperiais da época. Para tanto, considerando o contexto em que a Igreja Católica chegou e viveu no Brasil, dividindo-o de acordo com as fontes de pesquisa utilizadas, procurar-se-á mostrar em subseções, quando e como o

catolicismo introduziu a música no Brasil (jesuítas, índios, catequese, eclesiologia, manifestações religiosas, associações de leigos), seus agentes e métodos, ritos e símbolos que caracterizaram a música sacra no país dos séculos XVI ao XX.

Antes de tudo é prudente lembrar que a coroa portuguesa estendeu à colônia todos os dispositivos da súmula legislativa que havia adaptado internamente aos seus interesses sob a forma de ordenações. Os reis de Portugal iriam promover, na nova terra, não apenas a reedição de sua estrutura político-administrativa, mas os próprios costumes culturais e musicais decorrentes da aplicação do modelo: o estreito intercâmbio entre o rural e o urbano (TINHORÃO, 2010, p. 13).

Entre as ordenações da corte estaria o provimento de informes por meio escrito. Em um primeiro relato citado na carta de Pero Vaz Caminha, Tinhorão (2010) salienta que, além dos sons particulares desse primeiro encontro, o tipo de música que se considerou na citação foi a dos cantos religiosos com que todos os presentes acompanharam a cruz a ser erguida no local da primeira missa rezada na terra descoberta – “e com os religiosos e sacerdotes que cantavam à frente, fomos trazendo-a dali, a modo de procissão” –, pode-se dizer que aí estariam indicados os dois gêneros musicais que, de fato, iriam prevalecer no primeiro século da descoberta: o rural português na área dos sons profanos-populares, e o erudito da Igreja, minoritariamente responsável pelo poder civil e religioso.

3.2.1 Fatos religiosos-musicais e elementos simbólicos e rituais: características da música religiosa no Brasil.

A respeito dos primeiros sons produzidos pelos descobridores portugueses já na terra Brasil, verificou-se uma informação documental que consta na carta de Pero Vaz Caminha em 1º de maio de 1500, dando conta do achado ao rei D. Manuel. Caminha descreve:

No quinto dia após a chegada, ou seja, no domingo, 25 de abril, o capitão foi com uma equipe até perto da praia de onde os índios lhe acenavam e, satisfeita a curiosidade – conforme escrevia –, “viemo-nos às naus, a comer, tangendo trombetas e gaitas, sem mais os constranger”. Mais tarde, ainda nesse domingo, resolveram descer em terra para tomar conhecimento de um rio que ali desaguava, “mas também para folgarmos” e, então, um antigo almoxarife de Santarém chamado Diogo Dias, por “ser homem gracioso e de prazer”, resolveu atravessar o rio para o lado em que se encontravam os índios: “E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com

eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita” (TINHORÃO, 2010, p. 36).

De outra passagem da carta, Kiefer (1976, p. 09) destaca o que o mensageiro relata, em certa altura, referindo-se aos índios: “E olhando-nos, assentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço”. Outro acontecimento importante foi o primeiro documento em notação musical relativo à música dos índios (que devemos a Jean de Léry), a quem a impressão causada pela música indígena levou a descrever:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo (LÉRY, 1972, p. 164 *apud* KIEFER, 1976, p.,10).

Já com relação à reação dos padres jesuítas diante da música indígena, essa foi bem diversa. Segundo Kiefer (1976, p. 10), o relato do padre Manuel da Nobrega, em carta de 1549, dirigida ao padre Simão Rodrigues, que seu colega Aspilcueta Navarro visitava, dizia: “ora um, ora outro lugar da cidade e à noite ainda faz cantar os meninos certas orações que lhe ensinou em sua língua deles, em lugar de certas canções lascivas e diabólicas que antes usavam”. Na visão de Tinhorão (2010), a impressão definida como diabólica das canções indígenas derivava, naturalmente, da forma pela qual os padres as ouviam, sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono, pois, como informava o padre Fernão Cardim falando de “bailos e canto” dos índios, “não fazem uma coisa sem a outra”.

Diante de toda essa música diferente aos olhos europeus, os jesuítas, segundo Kiefer (1976), assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena – trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas etc. – logo trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra. Com isso, a estrutura natural da música dos indígenas, baseada em escalas diferentes da

européia, portanto, geradora de um esquema harmônico diverso, perdia sua razão de ser, reduzindo-se o som original da música da terra à marcação de um ou outro instrumento de percussão, permitido no acompanhamento de umas poucas danças julgadas inofensivas pela severa censura dos jesuítas.

Dessa forma, de acordo com Kiefer (1976, p. 11), a partir daí iniciou-se a ação propriamente catequética dos jesuítas, que incluía a música como recurso para cativar mais facilmente os índios e fixar-lhes melhor o aprendizado da doutrina. Como é sabido, os jesuítas vieram com o primeiro Governador Geral, Tomé de Sousa (1549 - 1553). Depois de fundarem o primeiro colégio da Bahia estenderam a sua ação catequética a Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente e São Paulo.

Segundo revela Tinhorão (2010), a partir da correspondência dos padres jesuítas desde a sua chegada à Bahia, em 1549, toda a atividade musical ligada à catequese dos índios oscila entre esses dois polos: das danças e cantos coletivos populares para folgar, e dos hinos e cantos eruditos da Igreja Católica (à base de cantochão e órgão) para os atos solenes rituais ou de estímulo à devoção religiosa. Não menos importante, e com atuações reconhecidas na ação musical, foi a participação de outras ordens religiosas, a exemplo de franciscanos, beneditinos, carmelitas, oratorianos, mercedários etc. que, embora um pouco menos espetaculares que a dos jesuítas, não podem ser desprezadas. Um exemplo único, segundo Kiefer:

No trabalho de catequese do gentio, o canto teve grande importância. As duas ordens que mais se distinguiam, na Amazônia, pelo cultivo da música nas suas missões e colégios foram incontestavelmente a Companhia de Jesus e a dos Frades Mercedários (KIEFER, 1976, p. 11).

Em decorrência da ação “civilizadora” dos jesuítas, a música dos índios, expressão dos povos mais fracos culturalmente, cedeu lugar à música europeia. Ainda complementa Tinhorão (2010), quando afirma que, com a prática de adaptar o cantochão ao idioma indígena e, ao mesmo tempo, ensinar-lhes instrumentos europeus, os jesuítas avançavam pondo em prática suas atividades religiosas, porque efetivamente era a que melhor se enquadrava aos propósitos. Foram os sacerdotes da Companhia de Jesus os primeiros a introduzirem o cravo (precursor do piano, junto com o clavicórdio) nos seus colégios, onde eram utilizados nas festas e cerimônias religiosas. Seu ensino chegou também a ser ministrado aos pequenos índios, conforme testemunhou o padre Fernão Cardim na visita feita às partes do Brasil

em 1583 (REZENDE, 1970, p. 13). Todo o processo vivido naquela época também envolveu uma prática trazida com os europeus nos ciclos de natal: a representação teatral que, em muito, convinha à ação catequética dos jesuítas.

Embora certos cantos devotos pudessem, às vezes, soar quase como cantigas da cidade, outros realmente se prendiam às comemorações do ciclo natalino, no qual havia um quê de festividade profana, tal como nos versos de reis cantados pelos mesmos órfãos na antevéspera da partida de Lisboa: “Gran Senhor nos há nascido/ humano e mais divino”⁴⁵.

Essa tradição portuguesa dos cantos e danças, caracterizadas ambas pela participação coletiva, foi a opção adotada pelos padres e a que melhor se enquadrava aos propósitos da catequese e evangelização em massa. Assim, conforme Tinhorão (2010), por meio das folias – desfiles dançantes típicos da área rural, nos quais o grupo de folgazões percorria grandes distâncias para chegar ao local da festa – constituíram a primeira concessão dos jesuítas ao natural desejo de diversão mais livre dos devotos. Dessa forma, segundo observou Leite⁴⁶, os primeiros contatos com os índios foram propiciados exatamente pela “música de caráter exclusivamente popular no gênero de folia”, ao que acrescentava, para não deixar dúvida quanto à origem profana da criação: “Folia a que se não deve atribuir nenhum caráter religioso, mas de simples e honesta diversão popular” (*apud* TINHORÃO, 2010, p. 41).

Se em seu relacionamento, secular ou leigo, com os indígenas e com a própria sociedade colonial, os jesuítas se mostraram abertos, a ponto de o padre José de Anchieta criar novas letras de assunto pio para “cantigas profanas que andavam em uso”, essas concessões à cultura dos naturais da terra ou ao gosto popular dos europeus colonizadores estavam absolutamente fora de caso quando se tratava do ritual religioso nas igrejas. Apesar da intromissão histórica de alguns costumes medievais, que consentia a atuação do povo em certas partes da liturgia, nos cantos e hinos eruditos da igreja, como nos atos solenes, essa participação, não era bem aceita pelo próprio Anchieta (haja vista o zelo e cuidado com que procurava evitar, na

⁴⁵ Segundo descrição do padre Domenechi, “os meninos cantavam esses versos ao saírem do Colégio dos Órfãos de Lisboa em procissão pelas ruas, a caminho do porto de Belém”. Carta de Pe. Pero Domenechi aos Padres e Irmãos de Coimbra-Lisboa, 27 de janeiro de 1550. *In: Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil*, traduzidas por Serafim Leite SJ, São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, vol. I, p. 173 *apud* TINHORÃO, 2010, p. 39.

⁴⁶ Nota nº 26 de *Serafim Leite* ao pé da p. 129, do vol. I das *Cartas dos primeiros jesuítas*. (*apud* TINHORÃO, 2010, p. 41).

Igreja, atos profanos), seu preceito era sempre da formação própria de músicos. Estes, deveriam comprovar ser capazes de executar repertório erudito e universal, aprovado pela Igreja de Roma, mesmo quando os escolhidos para essa missão fossem índios convertidos, ainda não bem desligados de sua cultura primitiva (TINHORÃO, 2010, p. 44). Sobre esse relacionamento, revela o biógrafo de Anchieta, Padre Simão de Vasconcelos⁴⁷:

É muito para louvar a Deus, ver nessa gente o cuidado com que já cristãos acodem a celebrar as festas e os ofícios divinos. São afeçoadíssimos à música e, os que são escolhidos dos padres para cantores da Igreja, prezam-se muito do ofício e gastam os dias as noites em aprender. Saem destros em instrumentos musicais, charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes; com eles beneficiam, em canto de órgão, vésperas completas, missas, proscricções tão solenes como entre os portugueses (*apud* TINHORÃO, 2010, p. 44-45).

No livro *Pequena História da Música* Andrade (2015), no capítulo XI (Música Erudita Brasileira, p. 143), o mesmo traz informações bastantes relevantes a respeito da atuação dos jesuítas no processo de catequização no Brasil colônia. Entre tantas, o entusiasmo dos jesuítas com a boa acolhida dos índios. Diante esse clima, os jesuítas foram mais longe, ensinaram do canto religioso ao adestramento em certos instrumentos musicais da época, de charamelas⁴⁸, flautas, trombetas; à baixões⁴⁹, cornetas e fagotes. Além do mais, Simão de Vasconcelos ainda acrescenta que o padre João Aspilcueta Navarro foi o primeiro a lecionar canto aos curumins brasílicos, bem como a pôr em canto de órgão as cantigas dos índios que continham a doutrina cristã. A esse respeito, Sanguinett sintetiza bem o tema em artigo, no qual afirma:

A música surgiu no Brasil nos principais núcleos da colônia associada aos ritos religiosos. Aqui, agiram a solidão, o espírito religioso do branco colonizador que invocava a proteção e a demência dos santos e santas, propiciando o aparecimento da música, sobretudo, religiosa. Mas, para a real transplantação dessa música, necessária se fazia aqui, a existência de elementos religiosos que, ao lado da religião, pudessem ajudar na transplantação. E chegaram os jesuítas. Foi tão

⁴⁷ VASCONCELOS, Simão de. *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*, cit. Vol. I, p. 172.

⁴⁸ Segundo o Dicionário Informal, “antigo instrumento musical de sopro constituído de uma palheta colocada em cápsula, onde se soprava com força como nas buzinas”. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/charamela/16149/>. Acesso em: 22 set. 2020.

⁴⁹ “[Música] Instrumento de sopro semelhante ao fagote, de som grave, e palheta dupla, muito usado no período do renascimento, do século XV ao século XVII”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/baixoes/>. Acesso em: 22 set. 2020.

feliz essa mistura de religião com música que, por essa via, mais rapidamente os jesuítas conquistaram os nativos. Simples! A música da igreja no Brasil surgiu com a catequese jesuítica. E o Padre João Azpicuelta Navarro, pioneiro do ensino da música aos pequenos nativos brasileiros, se aproveitando desse efeito mágico da música, "pôs em canto de órgão as cantigas dos índios que continham a doutrina cristã". Digna de elogio a preocupação dos jesuítas em transmitir aos curumins conhecimentos musicais e de instrumentação, mesmo considerando-se a premente necessidade da catequese (SANGUINETT, 1984, p. 216).

Diante do exposto, fica explícita a relação entre música e religião no desenvolvimento da catequização na Igreja Católica no Brasil, relações e recursos adotados para esse processo, por meio de símbolos e ritos definidos e utilizados pelos jesuítas. Fatos que, através de uma análise bibliográfica detalhada, podem descortinar experiências religiosas e caminhos percorridos e que são, muitas vezes, desconhecidos.

Considerando a concepção de Croatto (2010), de que o fato religioso pode ser abordado por todas as ciências humanas ou sociais, cada uma a partir do que lhe é próprio, nesse caso particular as Ciências da Religião que, por meio de análise bibliográfica, permite entender o caminho percorrido pelo fenômeno religioso através da música sacra na Igreja Católica brasileira. A aproximação *fenomenológica* é particular, mas necessária para enriquecer os outros acessos, pois evita os desvios causados por uma compreensão insuficiente da experiência religiosa e de suas manifestações ou linguagens. Dito isto, é prudente, antes de prosseguir, clarear alguns conceitos e linguagens específicas que expressam as experiências com o sagrado, necessários a um bom entendimento hermenêutico para a compressão do texto religioso. Assim, segundo Croatto, de forma geral:

O símbolo religioso seria elemento constitutivo também de outras linguagens, é a linguagem mais difusa e, ao mesmo tempo, a mais densa. Ele exige muita explicação para ser bem compreendido e explorado hermeneuticamente. Toda expressão religiosa é simbólica e não existe sem o símbolo (2010, p. 10). [...]. Assim, fato religioso, o símbolo é, na ordem da expressão, a linguagem originária e fundante da experiência religiosa, a primeira e a que alimenta todas as demais (2010, p. 81). [...]. *O mito* é o relato de um *acontecimento originário*, no qual *os Deuses agem* e cuja finalidade é dar *sentido* a uma realidade significativa (2010, p. 209). [...]. Em uma primeira aproximação, o rito aparece como uma *norma* que guia o desenvolvimento de uma ação sacra. *O rito* é uma prática periódica, de caráter social, submetida a regras precisas. [...]. *A imitatio* das

ações divinas é a contrapartida da intenção do rito: participar do divino, possibilitar a comunhão com o transcendente. De muitas formas, todos os ritos buscam o contato com o sagrado. Sendo assim, o rito consegue essa participação com o transcendente *imitando simbolicamente um gesto primordial*. Este último é o elemento específico do rito, o que anuncia, conseqüentemente, a presença de um mito "intencionante", que lhe dá sentido (2010, p. 330-331). [...]. A *doutrina* é outra manifestação religiosa, mas distingue-se do símbolo, do rito e do mito porque essas três linguagens refletem diretamente a experiência religiosa, enquanto que a doutrina o faz de maneira reflexa, como um ato segundo, cuja causa é a preservação ou defesa da tradição, considerando que algumas religiões possuem um *corpus* doutrinário e outras não (2010, p. 11). Grifos do Mestrando.

Com essa amostra apresentada por Croatto (2010) sobre as linguagens específicas da experiência religiosa, acrescida ao itinerário do sagrado até sua manifestação múltipla que faz o *homo religiosus* se expressar de tantas maneiras, é que, de fato, compreendem-se todos os registros das atividades da fé humana. Como toda experiência humana, as linguagens e experiências religiosas também tendem à comunicação e à socialização, daí, escolher caminhos para realizá-la é o que fizeram os padres jesuítas no Brasil.

Com amplo conhecimento nas manifestações religiosas, tendo como seu veículo as simbologias, as linguagens, a literatura, as artes e os rituais variadíssimos nos corpos doutrinários, os padres jesuítas escolheram a arte de representar como uma das possibilidades, efetivada por meio *dos Autos e suas simbologias*. Ademais, os jesuítas, profundos conhecedores da mágica da catequese, se ombream aos nativos para, conjuntamente, representarem *Autos*, dentro ou junto às igrejas.

Em linhas gerais, essa forma de expressão religiosa surgiu da preocupação com a participação mais ativa dos fiéis nos ministérios cristãos do além-mar, conseqüentemente, deram origem a pequenas cenas intercaladas e dialogadas nos dramas litúrgicos e autos no final do século IX, que culminam na Ressurreição. Segundo Candé (1994), essas cenas curtas na liturgia, apareceram na mesma época em Sankt Gallen, Saint-Martial de Limoges e talvez Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), e tais interlocuções formam a essência dos dramas litúrgicos de que descende grande parte do teatro europeu, principalmente a ópera. Após todos esses acontecimentos, por meio do Ciclo da Páscoa, Episódio dos Peregrinos, Ciclo de Natal, Auto de Daniel e Auto de Adão, o componente profano ajustou-se tão bem nas representações, que, a partir do século XIII, foram idealizados espetáculos sobre temas inteiramente

profanos, tendo como um dos mais célebres, o *Auto de Robin e Marion*, do poeta-compositor Adam de La Halle, ou Adam, o Corcunda. Candé (1994) ainda detalha as características dessas curtas cenas dialogadas da liturgia, apresentadas por volta do início do século X.

Ciclo de Páscoa, no introito da Páscoa (*Resurrexi et adhuc...*) faz surgir um tropo⁵⁰ de introdução dialogado, de admirável simplicidade ingênua e drama comovente:

“*Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?
- Jhesum nazarenum crucifixum, o coelicolae.
- Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro*”.

Tradução:

“Quem estais procurando no túmulo, ó seguidoras de Cristo?”, pergunta o anjo às Marias. “Jesus Nazareno, o crucificado; ó filhos do céu”. “Ele não está aqui, levantou-se conforme predissera; ide dizer que ele se levantou do túmulo.” A Ressureição é, em seguida, o tema do Introito (CANDÉ, 1994, p. 238-239).

Peregrinus, contado por São Lucas (24, 13 e seg.), o episódio dos peregrinos de Emaús, foi incorporado algumas vezes ao Drama do sepulcro (ms de Haia). Porém, segundo Candé (1994), suficientemente rico em diálogos, o texto do evangelho fazia suscitar um drama independente, que a partir do século XII podem ser encontrados em vários manuscritos com o título de *Peregrinus*. Certas versões acrescentam a aparição a Tomás (Tomé)⁵¹, o incrédulo, em Jerusalém (João 20, 24-29). Outros seguem o “roteiro” de São Lucas até o fim; mas Jesus reaparece aos apóstolos em Emaús e não em Jerusalém, como diz o Evangelista.

Outro ciclo dramático que se desenvolveu paralelamente ao *Visitatio sepulchri*⁵² em torno da natividade foi o *Ciclo de Natal*. As principais características do núcleo é

⁵⁰ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia, um tropo (do grego **τρόπος**, transl. *trópos*, 'direção', 'giro', do verbo *trépo*, "girar"), “é uma figura de linguagem ou da retórica na qual ocorre uma mudança de significado, seja interna (em nível do pensamento) ou externa (em nível da palavra)”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tropo>. Acesso em: 06 mar. 2020.

⁵¹ “Alguns teólogos têm mantido discordâncias a respeito da verdadeira identidade de São Tomé. Tomé ou Tomás não era propriamente um prenome, mas sim a palavra equivalente a gêmeo, vindo do aramaico Tau'ma (ܛܡܐ), e posteriormente traduzida para o grego Dídimos (Didymus). Essa palavra aparece composta com o prenome Judas nalguns trechos bíblicos. Muito se discute de quem esse Judas Tomé seria irmão gêmeo. Outros, inclusive, acreditam se tratar de Judas Tadeu, irmão de Tiago Menor, tendo-se confundido-o com uma terceira pessoa apenas porque seu nome teria aparecido com a alcunha Gêmeo algumas vezes em vez de Tadeu”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A9,_o_Ap%C3%B3stolo. Acesso em: 22 set. 2020.

⁵² “Refere-se a quatro linhas da liturgia da Páscoa medieval que mais tarde formaram o núcleo do grande corpo do drama litúrgico medieval que também é conhecido como *Visitatio sepulchri* (“Visita ao

um tropo dialogado, imitado do da Páscoa e também transportado ao fim do ofício das matinas. Um ciclo completo de *Auto de Natal*, foi copiado no famoso códex Burano, provavelmente datando ao fim do século XII. De modo geral, deve-se considerar, porém, os diferentes episódios como dramas litúrgicos independentes, destinados com frequência a cerimônias diferentes (CANDÉ 1994, p. 243). Deve-se distinguir quatro tipos principais:

1. *Ordo prophetarum*. Esse “Drama dos profetas” tem uma origem independente: um tropo lírico das Profecias das Sibila, que eram salmodiadas na noite de Natal desde o século VI. Segundo o processo habitual, outros, “profetas” uniram-se à sibila (evocada por Santo Agostinho em *A cidade de Deus*): Moisés, Davi, Isaías, Jeremias, Daniel, Santa Isabel, Nabucodonosor, Virgílio... Sucessivamente, eles anunciam a vinda do Messias pela boca de diferentes chantres, cada um com o traje e os acessórios de seu personagem. (1994, p. 243). [...]. 2. *Officium pastorum* ou “Drama dos pastores”. É o episódio tradicional do presépio, construído em torno do tropo. *Quem quaeritis in praesepe?* No códex Burano, é precedido da cena da Anunciação. A fonte de inspiração é São Lucas (2, 7-20). A melhor versão se encontra no ms. Lat. 904 da Bibl. Nat. [Biblioteca Nacional da França].

3. *Officium stellae* (segundo São Mateus 2, 1-16). Guiados pela estrela, os Magos vão levar suas oferendas à Belém. A velha tradição que os apresenta como reis foi sem dúvida inspirada pelo salmo 72, 10 (reis de Tarsis e das ilhas, de Cheba e de Seba). [...]. Esse “Drama dos Magos”, que era representado no fim do ofício das matinas da Epifania, nos é conservado por numerosos manuscritos dos séculos XI, XII e XIII. Seu êxito foi particularmente grande, graças ao interesse dramático de suas peripécias. [...]. 4. *Interfectionem puerorum*. Com exceção de uma só (ms. de Laon), as diferentes versões do drama dos Magos não compreendem o “Massacre dos Inocentes”. Em compensação, encontramos uma versão bastante desenvolvida, apresentada como um drama separado, no ms. de Fleury. O drama começa com uma procissão das crianças. Depois, a Sagrada Família é avisada pelo anjo de que tem de fugir. Herodes aparece então, e, enquanto ameaça matar-se ao saber que foi enganado (“*Delusus es*”, anuncia seu ajudante-de-ordens), as crianças reaparecem cantando. O ajudante-de-ordens aconselha então o massacre, que é decidido, a despeito das súplicas das mães. Depois da “deploração de Raquel”, tema muitas vezes explorado na Idade Média, as crianças ressuscitam e fazem uma derradeira procissão (CANDÉ, 1994, p. 245-246).

De acordo com Candé (1994), os dramas litúrgicos desses dois grandes ciclos serviram de referência a muitos outros, foram compostos com temas emprestados de

túmulo”). Foi introduzido na liturgia no século X, como um novo gênero de cerimônia litúrgica”. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Quem_quaeritis%3F. Acesso: em 22 set. 2020.

cenas dramáticas da bíblia, dos episódios mais notáveis da vida de Jesus, da vida dos profetas, dos milagres dos santos e nortearam as primeiras obras primas do nosso teatro. Suas representações tiveram início nos mosteiros, posteriormente nas igrejas, utilizando o máximo possível as particularidades arquitetônicas, os dramas litúrgicos, ou “autos”, como passaram a ser chamados, saíram dos pátios das igrejas, no fim do século XII, para serem representados nos cemitérios e praças públicas. Toda essa herança cultural pode ter sido transplantada para o Brasil pelos colonizadores e padres jesuítas.

Nessa perspectiva, Tinhorão (2010) pontua que o padre Fernão Cardin, cronista encarregado da “narrativa epistolar” da viagem liderada pelo padre visitador Cristovam de Gouveia, descreveu que o Natal, na colônia Brasil, já era comemorado naquele primeiro século da descoberta à maneira das províncias portuguesas, ou seja, com armação de presépios nas povoações, a que a gente de toda a redondeza acorria para louvar o Deus Menino com cantos e danças. O autor acrescenta:

Era o início, no Brasil, das tradições herdadas dos antigos autos hieráticos da Igreja medieval que, transformados depois nos vilancicos⁵³ natalinos tão cultivados com seus cantos e danças durante o século XVII, acabariam aparecendo no Nordeste, já no século XIX, sob os nomes de presépios e pastoris, e com seu caráter dramático transformado no esquema mais simples da divisão das pastoras em cordão (um azul e outro encarnado), para o duelo de danças ao som de loas (TINHORÃO, 2010, p. 43).

Como citado anteriormente em Tinhorão (2010), desde o início da colonização o próprio Nóbrega se encarregava de compor *Autos*, religiosos ou morais. E também Anchieta. Essa ideia foi tão feliz que os *Autos* logo se incorporaram à vida na colônia, transformando-se em elemento de comemoração. Tudo quanto era festa se celebrava com *Autos*. São estes os verdadeiros precursores do teatro no Brasil que, tal como aconteceu com a música, foram transplantados do além-mar.

Nessa perspectiva é que Croatto (2010) atenta para a importância da experiência religiosa e a expressão simbólica na constituição social por meio do fenômeno religioso. Uma das particularidades fundamentais do ser humano é estar

⁵³ De acordo com a Enciclopédia Livre do Wikipédia, “o vilancico barroco ou cantata-vilancico foi uma das principais formas poético-musicais da música sacra barroca na Península Ibérica e respetivas colônias. Surgiu da evolução dos vilancicos (também chamados vilancetes) do Renascimento. A sua popularidade era tal que enchia as igrejas de fiéis durante as festividades, tendo praticamente todos os grandes compositores ibéricos do século XVII escrito vilancicos”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vilancico_barroco. Acesso em: 22 set. 2020.

sempre em busca, gerando consciência das necessidades (físicas, psíquicas, socioculturais) e das limitações (fragmentação dos valores, a finitude e a falta de sentido em muitas experiências vitais). Sobre a base da vivência humana, ou melhor, em suas raízes, insere-se a experiência religiosa. E é nessa direção que Croatto trata das realidades e relações humanas com o transcendente:

Considerando que toda a vivência humana é relacional (com os demais seres humanos/com o mundo), a vivência religiosa é igualmente relacional e até mais pois relaciona também a realidade humana com o transcendente. Essa nova relação é específica. E também se verá que é irreduzível. Considerando, entretanto, que a experiência religiosa continua humana, seu resultado será limitado à realidade (não na aspiração) e, por isso, será sempre objeto de um desejo e de uma busca incessantes, sem fim: As "necessidades" são saciadas, na instância religiosa, por realidades de ordem transcendente: as físicas por milagres (cura, comida' ou bebida milagrosa, ressurreição...); as psíquicas com a paz, o gozo da "glória" ou a visão de Deus, estados místicos, amor plenificante...; as socioculturais por uma nova ordem social, a libertação como ação divina na história, a irrupção de um mundo novo (na apocalíptica), outros acontecimentos escatológicos etc. No estudo do mito, veremos a amplitude do leque de possibilidades de "salvação" das necessidades humanas. b') O outro aspecto da experiência humana, o das limitações (cf. b), também é tema da criatividade religiosa. O ser humano soube "imaginar", em todos os tempos, maneiras de superar suas limitações recorrendo ao sagrado: passar do fragmentário ao totalizador é um desejo essencial do homo religiosus. O bem, a felicidade, os descansos são descritos nos textos religiosos como plenificantes, como o máximo para o ser humano. Cessam-se o desejo e a busca. Tudo está dado; passar do finito ao duradouro e sem limites é o mesmo do item acima: é outra forma da "totalização", desta vez tratada sob o aspecto da duração. Por isso, o termo "eterno" é tão comum (glória eterna, vida eterna, luz eterna etc.); também a falta de sentido de muitas coisas é anulada pela esperança (da ressurreição, da libertação da alma, da justiça escatológica), pela ideia de que a providência divina dirige a história e as pessoas, pela influência de modelos "divinos" (por exemplo, o sofrimento de Cristo). O que foi defendido até agora tem duas razões: por um lado, indicar que a experiência religiosa é "humana" e que, justamente por ser assim, sua relação com o sagrado é essencial; por outro lado, já ir intuindo a importância do tema (desenvolvido em uma pluralidade de motivos) da salvação concedida em um plano diferente do humano; não há experiência religiosa que ignore o desejo de salvação. Por isso, ela é imaginada de diversas e diferentes formas. (CROATTO, 2010, p. 44-46).

Os padres jesuítas souberam bem inter-relacionar todas as possibilidades de experiência social e religiosa empregadas no processo de colonização e catequese desenvolvidos na nova terra e, principalmente, nas províncias. Assim, segundo Kiefer (1976), os centros mais importantes de cultivo da música erudita europeia em princípio foram a Bahia e, depois, Pernambuco, no século XVI. No século XVII, seguem o Pará, São Paulo, Maranhão, Paraná e também o Rio de Janeiro. No século XVIII surge a importantíssima escola mineira.

Não obstante, há de se reconhecer que todo esse processo de colonização envolvia outros interesses. Uma particularidade considerável sobre a música religiosa na colônia, segundo Mário de Andrade (1941), seriam as circunstâncias que a tornaram hegemônica. Entre tantas, constata-se o fato de Portugal ter que controlar aqui o negro e o colono brasileiro. No artigo *A música no Brasil e em Pernambuco: formação e tendências*, a autora revela tal cenário quando relata:

Ao lado do cheiro da igreja, um misto de vela, incenso e flores, se fazia ouvir o cadenciado toque dos tambores dos negros saudosos do seu torrão natal, tudo isso sob as vistas complacentes dos padres da Companhia de Jesus que, profundos conhecedores da alma humana, além dos mistérios da catequese, permitiram que os pobres negros apaziguassem a sua saudade da terra distante, por meio da música. Com essas minudências apresentadas, o autor denuncia que isso tudo tornou mais fácil a aculturação desses homens na colônia, sem dúvida, acalmando-lhes a dor do exílio forçado e as agruras do cativo (SANGUINETT, 1984, p. 217).

A relação entre o negro escravo e a música pode ser observada no esteio da propriedade econômica nos primeiros núcleos de colonização portuguesa através da escravatura, sobretudo na Bahia e em Pernambuco, onde, a partir do século XVI, obtiveram-se repercussões decisivas no desenvolvimento cultural dessas capitanias, com destaque para a participação do negro em funções musicais eruditas ou semieruditas, de caráter evidentemente europeu. De todos os centros brasileiros de cultivo de música erudita, o mais antigo e o mais importante, no início, foi o da Bahia. O fato de Salvador ter sido o primeiro bispado acarretou consequências musicais amplas como apontado em um importante trabalho de Duprat, sob o título *A música na Bahia colonial*, e que representa um início muito sério:

A tradição musical na Bahia remonta ao século XVI ou, mais precisamente, aos tempos do governo geral de Tomé de Souza. Aos 4 de dezembro de 1551 foram-criados na Sé de Salvador, por *carta*

d'El rey, os cargos de Chantre e dois moços do coro; estes últimos são indicados e nomeados pelo Bispo de Salvador já em 1552, a 17 de agosto. O Chantrado é preenchido somente no ano seguinte, pelo Capelão da Sé, *Clérigo de Ordens de Evangelho* Francisco de Vaccas que, por falecimento, foi substituído aos 18 de maio de 1554, por João Lopes, *Mestre de Capela* (sic) o qual, por sua vez demissionário, deu lugar, em 1560 (23 de março), ao Chantre Ruy Pimenta. Só em 1559 foi criada, novamente por Carta Régia, a função de Mestre de Capela da Sé da Cidade do Salvador das Partes do Brasil, preenchida, logo a seguir, por Bartolomeu Pires (DUPRAT, 1965, p. 96-97).

A contribuição inicial do negro escravo para a cultura musical baiana é simbolizada, entre tantas, por uma cooperação direta, talvez muito mais ampla do que se possa pensar, destacada no livro *História da Música Brasileira*:

Das três raças formadoras da nacionalidade brasileira foi a preta que revelou sempre maiores pendores para a música e a sua influência foi acentuada. Postos os seus ritmos não tivessem a força e a variedade que apresentam os do negro americano do Norte, dos quais surgiu esse prodigioso mundo sonoro que é o *jazz*, apresentavam um caráter bárbaro, rico e múltiplo, com um delicioso colorido, sobretudo nos instrumentos de percussão, de uma opulência magnífica. O batuque dos negros, os recursos dos seus timbres, os elementos fortes e diferentes de sonoridade, foram de uma riqueza admirável e, modernamente, quando a música busca a expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria lícito desprezar (ALMEIDA, 1926, p. 31-32).

Um acontecimento importante que liga a Igreja Católica e a alta corte de justiça de Portugal, o qual conferiu outro rumo ao relacionamento entre a música ministrada por jesuítas e a Igreja católica no Brasil, pode ser constatado em pesquisa realizada mediante Régis Duprat (1965, p. 103). O autor dá destaque à música e considera o que seria “a mais antiga obra musical erudita conhecida na história da música no Brasil, e que representa um real testemunho do nível da sensibilidade artística naquela data, na região do Recôncavo”. A obra em apreço é um *Recitativo e Ária*, de autor desconhecido, datada de 2 de julho de 1759, dedicada a José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello, desembargador da Casa da Suplicação – a alta corte de justiça de Lisboa – e protagonista, junto com Manuel Estêvão, de um ato determinante para a atuação dos jesuítas.

Este personagem foi nomeado em 1758 para o cargo de Conselheiro do Conselho Ultramarino para, juntamente com Manuel Estêvão Barbarino, agir no Brasil contra os jesuítas que, no ano seguinte, seriam expulsos dos territórios portugueses, sendo suas missões

transformadas em paróquias dirigidas por outras ordens religiosas. Coelho de Mello chegou ao Brasil em agosto ou setembro de 1758 (DUPRAT, 1965, p. 103).

O outro centro mais importante da música erudita era Pernambuco. Um acontecimento marcante, nessa província, ocorreu no século XVI. Paralelamente aos cantos coletivos profanos rurais, tolerados pelos jesuítas, e aos cantos religiosos eruditos das igrejas, um tipo de cantiga urbana semelhante àquela cultivada em Portugal pelos escudeiros retratados nos *autos* vicentinos seria denunciado ao Santo Ofício por estar a acontecer na Matriz de Olinda, gerou um novo rito desafiado à doutrina católica.

Algumas informações sobre a existência dessas cantigas a solo, favorecidas pela proliferação das guitarras ou violas como instrumentos acompanhantes, são de fato encontradas no que viria a constituir o melhor (e quase único) repositório de informações sobre o cotidiano na vida das cidades provinciais de fins do século XVI: os papéis resultantes das visitas do Santo Ofício da “Inquisição às partes do Brasil”. A mais antiga referência a versos cantados pelo personagem de uma comédia encenada em 1580 ou 1581 na matriz de Olinda, por ocasião da festa do Santíssimo Sacramento, aparece nas *Denúncias de Pernambuco*, de 1593, confirmando desde logo a ligação da viola com a canção citadina. Em denúncia apresentada ao visitador do Santo Ofício, Heitor Furtado de Mendonça, em 5 de novembro de 1593, o tabelião olindense João da Rosa declarou saber pelo irmão, Antônio da Rosa, que “cantando-se hum dia perante Bento Teixeira cristão novo mestre de moços de ler e escrever nesta vila a cantiga seguinte, trilo solo, e uno, uno solo e trilo, no es outro alguno, sino Dios devino, ho dito Bento Teixeira dixerá que esta proposição era falsa” (TINHORÃO, 2010, p. 46-47).

Um estudo realizado pelo musicólogo Jaime Diniz, sobre a vida musical do século XVIII, em Pernambuco, dá um panorama específico sobre os grupos musicais dos negros atuando em determinados ritos e solenidades. Com tais características simbólicas o autor apresenta seu testemunho:

Os conjuntos instrumentais dos *charamelleyros* é que nunca devem ter faltado às festividades de Nossa Senhora do Rosário, como também, muito provavelmente, deviam abrilhantar o dia da coroação dos reis e rainhas, angolas ou crioulos. Trata-se seguramente de uma *herança direta* da cultura portuguesa, implantada no nordeste brasileiro já desde remotas eras, inclusive no meio indígena. [...]. Louvavam ao Santo alternativamente vários coros de Música, e na porta tocavam com a melhor harmonia charamelas, trompas,

atabaques e trombetas. Entre os instrumentos tocados pelos negros figurava também a *marimba* (DINIZ, 1971, p. 28, 49).

Em relato escrito no segundo volume de sua obra, “*Músicos Pernambucanos do Passado*” (1971), o padre Jaime Diniz expõe a riqueza musical no passado de seu Estado quando diz:

A Irmandade do Rosário celebrava a sua festa principal sempre no segundo domingo do mês de outubro. Sempre houve Missa solene, Véspera e Procissão. E a música presente, com seus cantores e, provavelmente, com alguns instrumentistas. Parece que os “homens pretos e cativos”, irmãos de Nossa Senhora do Rosário, não puderam doar um Órgão à sua Capela, o que não invalida a possibilidade de o haverem tido soando em suas festas, como instrumento alugado, ou simplesmente emprestado, fato aliás em nada raro, seja em Pernambuco, como em outras áreas Brasileiras (DINIZ, 1971, p. 27).

A vida musical em Pernambuco, segundo Diniz, tem início no século XVI. O pesquisador registra, já em 1564, a presença simbólica do mestre de capela, na Matriz de Olinda, de nome *Gomes Correia*. Na sequência de mestres de capela com função em Pernambuco, encontram-se tanto leigos quanto padres. Dentre os principais nomes estaria Manuel da Cunha, artista Pernambucano nascido aproximadamente entre (1650 e 1660), uma figura expressiva de Mestre de Capela da segunda metade do século XVII em Pernambuco, Diniz (1971, p.19). Ainda de acordo com Diniz, nomes como Jerônimo Coelho de Carvalho (1752-1832), um dos mais atuantes mestres de capela no seu tempo:

Como já foi observado, neste estudo, Jerônimo Coelho de Carvalho foi, antes de tudo, um Mestre de Capela da Igreja de Santo Antônio, no Recife, contratado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento que, segundo o seu **Compromisso**, registrado em Lisboa, no dia 19 de fevereiro de 1793, no **Livro 17 de Provisões da Secretaria do Conselho Ultramarino**, fls. 214, deveria seguir o que determinava o Cap. XII: “ A Música será justa por ano, para todas as Funções fúnebres da Irmandade (DINIZ 1976, p. 101). Grifo do autor.

Em comentário escrito no seu primeiro volume, *Músicos pernambucanos do passado*, o Padre Jaime Diniz em sua pesquisa musicológica pontua a quantidade e diversidade musical do passado pernambucano:

Revelaria hoje, que andei anotando a existência de algumas centenas, ou mais precisamente, um pouco mais de 600 (seiscentos) compositores, diretores de coro, organistas, organeiros, cantores,

teóricos, cravistas, pianistas, trompistas, violonistas, flautistas, chameleiros, etc. (DINIZ 1969, p. 14 *apud* KIEFER, 1976, p. 22).

No Pará, a vida musical teve início no século XVII, tendo como marco simbólico a atuação do clero e o papel pedagógico e político da música na formação da sociedade paraense, com quase imperceptível atuação (manifestação) da arte profana. Vicente Salles (1980, p. 28), afirma que: “o complexo cultural que se instalou na Amazônia pôde desenvolver-se sob a influência dos missionários, entre os quais havia mestres insignes, os índios aprenderam diversos ofícios e artes”. O processo de colonização do Pará teve ênfase no trabalho catequético-apostólico dos missionários, principalmente os jesuítas, com desenvolvimento notavelmente baseado no auxílio da música, que eles empregavam como veículo pedagógico e político. Diversas ordens religiosas se estabeleceram na Amazônia: franciscanos, mercedários, carmelitas, capuchos da piedade, jesuítas.

Estas ordens possuíam professores de música instrumental e vocal. Mantinham classes nos principais povoados. Os mercedários entregaram-se ativamente à catequese e não faltou quem dissesse terem eles prestado mais serviços, nas missões, do que os jesuítas. Nos seus conventos davam aulas de leitura, escrita e música, frequentemente gratuitamente pelos meninos locais. Abriram também cursos de latim, cantochão, gramática, filosofia racional e moral – este, só para os rapazes. Os jesuítas agiam com extraordinário senso político. [...]. A 5 de outubro de 1653 pisava em terra do Pará o padre Antônio Vieira que, possuidor de Carta Régia, vinha pugnar pela libertação do selvagem. No ano seguinte, os jesuítas comemoravam a Paixão e Morte de Cristo com atos solenes nunca vistos (SALES, 1980, p. 36).

Em São Luiz do Maranhão, segundo Lange, houve mestres de capela já no século XVII. Diz o historiador:

Em 1648 foi nomeado mestre de capela da igreja de São Luiz do Maranhão João Ribeiro Leão, o qual ficava autorizado a pôr uma Escola (de Música) para ensinar aos que quiserem aprender, tanto na cidade como na comarca (LANGE, 1966, p. 12).

No Paraná o músico e diplomata Itiberê da Cunha, que se imortalizaria por suas composições musicais, é um magnífico exemplo de configuração colonial. Brasília Itiberê da Cunha nasceu em 1846, filho de João Manoel da Cunha e de Maria Lourenço Munhoz. Depois de estudos primários, em Paranaguá, e secundários, em Curitiba, seguiu para São Paulo, onde se formou em Direito. Seguindo para a Corte

teve oportunidade de mostrar a D. Pedro II suas qualidades de virtuoso e seu talento excepcional de músico. Suas Rapsódias Brasileiras, seu Jardim dos Trópicos, além de A Sertaneja (baseada em motivos folclóricos paranaenses), constituem, com as obras de Carlos Gomes, verdadeiras glórias da música brasileira (LIRA; ROSINA; JOSÉ; LARISSA, 2006, p. 327-328). Ainda no Paraná, mais precisamente em Paranaguá e Cananéia, estudos mostram a presença de mestres de capela no século XVII, fato que pode se confirmado no livro “*História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*”. Neste, o autor descreve:

Em 1726, Miguel Carvalho Telles já é citado na documentação de Paranaguá, realizando músicas em ofícios fúnebres, como mestre de capela. Em 1772 os censos registram a presença de Antônio de Oliveira que possui uma casa, um escravo, quatro crioulinhas e vive de músico. O mesmo era casado. Outro nome, Braz Muniz Barreto “vive de sua música e possui uma morada de casas em que reside com mulher, filho e escrava” o mesmo exercia poucos anos antes, as funções de mestre de capela em Cananéia (norte do Paranaguá). (KIEFER, 1976, p. 27).

Em relação ao passado musical de São Paulo, um símbolo que merece destaque é a figura de André da Silva Gomes (1752-1823). André Gomes revolucionou os padrões de organização e composição musical religiosa, na Sé, no último quartel do século XVIII. A vida musical de São Paulo colonial atingiu aí o seu ápice, o que se estendeu até a época da Independência, quando decaiu por razões diversas.

André da Silva Gomes nasceu em dezembro de 1752 em Lisboa, filho de Francisco da Silva Gomes e Ignácia Rosa. Nada se sabe, por enquanto, de seus estudos. Chegou ao Brasil com 21 anos, ou seja, em 1774. Sua atividade musical em São Paulo estende-se de 1774 a 1823. Entre as composições conhecidas de André Gomes destaca-se um verdadeiro monumento, a Missa composta para 8 vozes e instrumentos, formada por um *Kyrie* e um *Glória*, composta entre 1785 e 1790. Trata-se de uma obra que sustenta a comparação com as melhores criações do Pe. José Maurício, seu grande contemporâneo, Duprat descobriu o manuscrito original autógrafo (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo). Não há partitura, mas sim partes separadas (KIEFER, 1976, p. 29).

Uma capitania que teve extraordinário desenvolvimento na vida musical durante o século XVIII foi a de Minas Gerais. Em pleno sertão, distante de todos os centros culturais da Europa, surgiu uma atividade musical intensa e de alto nível de

execução e criação. De acordo com Kiefer (1976), com o desmembramento da Capitania de São Paulo e Minas Gerais, no início da década de 1720, músicos originários de Portugal e de outras regiões, principalmente Bahia e Pernambuco, instituíram a prática musical profissional. Essa prática iniciou-se com uma música no chamado *estilo antigo*, ou seja, música ainda de caráter *renascentista*, que durante o século XVIII foi-se renovando de acordo com o crescimento econômico da capitania e com o próprio desenvolvimento da música europeia do período.

Indiscutivelmente a riqueza decorrente da mineração do ouro e, posteriormente, de diamantes, foi, sem dúvidas, uma das bases do surto musical.

Nota-se desde os primórdios da formação da capitania uma estranha devoção pela música no seu confuso conglomerado humano, produto, talvez, da nostalgia e do isolamento, como também da tradição musical portuguesa, enraizada desde tempos muito antigos no seu povo e nos que procuravam uma nova vida além-mar, no misteriosamente rico Brasil (LANGE, 1965, p. 37).

Nas pesquisas de Francisco Curt Lange (1965-1966), o número de músicos profissionais alcançou cifras impressionantes, cerca de 250 em Vila Rica. E a participação do clero no desenvolvimento musical de Minas Gerais? Segundo Kiefer, as conjecturas de Lange estabelecem um quadro que não exclui a participação de padres-músicos de Pernambuco e da Bahia no período anterior ao ciclo do ouro, ainda que o profissionalismo tenha, no entanto, superado a atividade musical dos padres. Na migração para a região mineira, no início do século XVIII, houve, talvez, padres-músicos, mas provavelmente dominaram os músicos leigos. Os registros de Vila Rica mencionam alguns padres contra um número notadamente superior de músicos leigos (KIEFER, 1976, p. 34).

Uma função específica adotada por músicos leigos e que simboliza o desenvolvimento musical mineiro foi o ensino de música:

E este correspondia, como foi tradição na Europa, àqueles *Conservatórios* – Casa do Mestre de Música – que recebia aprendizes e lhes dava hospedagem, vestimenta completa, alimentação e ensino, incorporando-os, segundo a sua aptidão e aperfeiçoamento, nas suas atividades públicas e privadas, isto é, nas suas obrigações de fazer música para esta ou aquela organização, por simples chamada ou por contrato prévio, como nos casos das Irmandades e Confrarias, e do Senado da Câmara. Estes mestres eram formados em latim, teoria e prática musical, a maioria também em composição, transformavam

estes meninos, em poucos anos, em excelentes músicos (KIEFER, 1976, p. 35).

O exercício laboral por meio da atividade musical na região mineira era bem ativo. Dito isto, quais seriam as principais demandas que atendiam às atividades na capitania? Nas palavras de Kiefer, os serviços musicais atendiam, em sua maior parte, as funções religiosas:

Música durante o culto, nas procissões, em casamentos e enterros. A música religiosa estava sujeita sempre a contrato, seja por uma das numerosas Irmandades (em rivalidades constantes), seja por parte do Estado, isto é, do Senado da Câmara. Os próprios músicos pertenciam, aliás, frequentemente, a irmandades e também a uma corporação profissional. Mas havia também em um ou outro ato público. E música militar. Já no começo da colonização as *músicas* militares, ou bandas, como diríamos hoje, cultivavam instrumentos de sopros diversos, em geral a cargo de negros escravos. Estes atuavam, também, frequentemente, nas *Casas Grandes*. A história destas atividades musicais explica, certamente, a origem do gosto tradicional do brasileiro pelos instrumentos de sopro. Por outro lado, toda esta tradição foi levada à Capitania de Minas Gerais (KIEFER, 1976, p. 35).

Uma capitania emblemática na história da colonização e no desenvolvimento da música sacra no Brasil seria a do Rio de Janeiro. Com a nomeação desta capitania à Capital do Brasil, em 1763, por D. José I, houve um rápido crescimento da cidade, apresentado também pela chegada da corte de D. João. Nos relatos de Kiefer (1976) passou a funcionar no Rio, à semelhança de Lisboa, uma Irmandade de Santa Cecília, fundada em 1784, congregando músicos profissionais e tendo a figura representativa do padre Mauricio Nunes Garcia como um dos componentes que assinaram o compromisso da fundação, diferindo essa Irmandade das demais por reunir objetivos de devoção religiosa com objetivos profissionais. Aqui no Brasil, o principal mesmo era a defesa de classe, o zelo pela ética e pela capacidade artística de seus membros.

A vinda da corte de D. João ao Rio de Janeiro, em 1808, provocaria transformações culturais tão notáveis que mudaria a vida cultural da cidade. Assim, segundo Kiefer (1976), uma das primeiras iniciativas de D. João foi

a criação da *Capela Real*, agregada à Catedral. Essa última fora transferida por decreto régio, para a Igreja dos Carmelitas na Praça 15 de Novembro. Em ofícios solenes, o número de músicos, entre cantores e instrumentistas, chegava a cerca de 150. O primeiro mestre de capela foi José Mauricio Nunes Garcia, cujo talento fora reconhecido pelo regente Português. [...]. Regente que, admirador da

boa música, não poupava dinheiro com a música da Capela Real, tal como com o coro de música composto de vários componentes italianos e portugueses. [...]. Em 1811 chega ao Rio o famoso compositor Marcos Portugal. Nomeado mestre de capela de S. M., o padre José Mauricio teve que repartir com esta celebridade os encargos musicais. [...]. O esplendor da vida musical na Capela Real suscitava, naturalmente, a concorrência de outras igrejas, com isso, estabeleceu-se uma competição que muito beneficiou a música sacra no Rio de Janeiro (KIEFER, 1976, p. 48-50).

É importante que se reconheça a relevância dos negros para a música sacra brasileira, não é à toa que Dom João VI encantou-se com o Padre José Maurício e com os negros formados na Fazenda de Santa Cruz. Em seu artigo *A música no Brasil e em Pernambuco: formação e tendências*, Sanguinett (1984, p. 217) salienta que “por meados do século XVIII, a música religiosa inspirou os padres jesuítas à criação de um famoso conservatório para os negrinhos, na Fazenda Santa Cruz próxima ao Rio de Janeiro”. Geralmente, esses conservatórios estavam sob a tutela de elementos religiosos. O da Fazenda Santa Cruz – dizem os autores mais abalizados – foi um modelo. Instituição inteligentemente dirigida e tão hábil no ensino da música que chegou a espantar D. João VI, por possuir tão bons instrumentistas e cantores. Músicos eram preparados para atuar nas famosas capelas, associações musicais, famosíssimas no período colonial, comumente ligadas às igrejas, conventos e sés. Essas associações musicais floresceram musicalmente, a partir do século XVI e tiveram o seu apogeu entre os séculos XVII e meados do XIX, formando grandes músicos e compositores.

A partir do século XIX, a sociedade brasileira passou a buscar uma identidade nacional. No plano da música, o encontro da linguagem rebuscada dos poetas e grandes letristas com músicos populares de rua estava destinado a marcar o advento de um novo sistema de criação musical no Brasil. Do lundu, machinhas e polcas, surgiu desde “o som da cidade na música de barbeiros” – associações de leigos –, até a presença da música nas festas do Divino nas igrejas das pequenas cidades do interior (TINHORÃO, 1928, p. 163).

Na segunda metade do século XIX, a produção da música instrumental se apresenta, entre outras, pelas bandas das corporações militares nos grandes centros urbanos, e pelas bandas municipais ou líras formadas por mestres interioranos nas cidades menores. Entre tantos, dois grandes mestres de bandas merecem destaque, o primeiro, por estar próximo ao convívio musical do padre Chromácio Leão em

Pernambuco, José Lourenço da Silva – Cap. Zuzinha – (1889-1952) e, no Rio de Janeiro, Anacleto de Medeiros (1866-1907), este, por participar ativamente no desenvolvimento e composição do Choro.

Na verdade, uma das poucas oportunidades que a maioria da população das principais cidades brasileiras tinha de ouvir qualquer espécie de música instrumental, nessa segunda metade do século XIX, era de fato a música domingueira dos coretos das praças ou jardins, proporcionada pelas bandas (TINHORÃO, 1928, p. 193).

No mesmo período, o Padre Chromácio Leão também escrevia sua história. Segundo Veloso (1982), a cidade de Jaboatão, como tantas outras, motivada talvez pela efervescência dos traços modernistas, tinha uma vida social e cultural muito intensa. As agremiações literárias e sociais tinham vida verdadeiramente atuante, assomando as inteligências dos que se destacavam pelo saber e pela cultura. Assim, as festividades religiosas eram uma oportunidade de as associações de leigos se expressarem de forma efetiva, participando das solenidades comemorativas ao padroeiro, exercitando e renovando sua fé.

Após a sua chegada em Jaboatão, o Padre Chromácio Leão logo tratou de fundar, em 05 de agosto de 1914, a Escola Sinfônica Paroquial, mais conhecida como Banda Paroquial ou Banda do Padre. Veloso afirma que,

nos tempos áureos, a BANDA DO PADRE manteve um excelente repertório capaz de competir com as melhores bandas do Estado (mesmo as militares). Sempre levava vantagens sobre as demais bandas em repertório. Sendo o padre compositor e arranjador, nunca faltava algo de novo nas retretas domingueiras ou nas festas da cidade (VELOSO, 1982, p. 179-180).

Ao considerarmos que, entre outras coisas, as culturas se formam pela representação explícitas de ações conjuntas, após a fundação da banda do Padre Chromácio Leão, surgiram outras na Cidade de Jaboatão:

BANDA FERROVIÁRIA, fundada em 26 de janeiro de 1929; BANDA do PATRONATO AGRÍCOLA BARÃO DE LUCENA, fundada aproximadamente na década de 1920/1930; BANDA EUTERPE RECREATIVA, 21 DE FEVEREIRO e JAZZ, 21 DE FEVEREIRO fundadas em 1950; BANDA DA FÁBRICA DE PAPEL (195*); [...], (VELOSO, 1982, p. 183).

Em Jaboatão sempre foi tradição a Festa de Santo Amaro, padroeiro da cidade. Esse evento religioso se constitui de um ato público de fé e de religiosidade do povo cristão. Aqui damos destaque para a música do Hino do Padroeiro, composição do Padre Chromácio Leão; entre tantas outras executadas na festa, essa não poderia faltar. A sua genialidade composicional, todavia, alcançava degraus bem mais altos. Compôs outros gêneros (dobrado *Casemiro Branco* e dobrado *Potiguar*), executados nas apresentações das bandas de música da região, como consta na seguinte matéria jornalística:

Das 19 às 21 horas, a banda de música do 49º Batalhão de Caçadores, fez ontem retreta na avenida Riachuelo, obedecendo ao programa abaixo: 1ª Parte – *22 de Novembro* – marcha de Benedito Silva; *Rozário de Lagrimas* – valsa de A. Passos; *Aeroplano Pas de Quatre* do Dr. Alfredo Gama; *Pierrot* – polka tango de Anacleto Medeiros; ***Potiguar – dobrado do padre Chromácio Leão***. A banda de música do 3º batalhão de polícia fará hoje apresentação em Olinda. O programa contará das seguintes peças: 1ª Parte – *Senhor dos passos*; marcha, por Antônio Araújo; *Amor de Zingaro* – valsa de F. Lehar; *Fantasia do Trovador* – Verdi; *Bonequinho* – tango de Zuzinha; ***Casemiro Branco – dobrado de padre Chromácio Leão*** (Biblioteca digital do Diário de Pernambuco, 09 jul. 1917 e 21 mar. 1918)⁵⁴. Grifos do mestrando.

Através de sua obra *Maria Virgem*, conseguiu encantar não só o público, como despertar um olhar atento da imprensa, fato que pode ser confirmado em matérias jornalísticas do Diário de Pernambuco:

Realiza-se amanhã no Theatro Santa Isabel, a segunda audição musical do poema lírico “*Maria Virgem*”, do padre Chromácio Leão. Trata-se, já o dissemos, de um trabalho de alto valor, o que não se sabe mais o que admirar, se a inspiração melódica do compositor ou a sua instrumentação, conjunto que dá um excelente efeito. Não é razoável que os apreciadores do gênero, sempre prompts a admirar e a aplaudir os autores estrangeiros, não tenham um momento de conforto para esse autor nacional, produto do nosso meio, que, pelo seu amor à arte dos sons furta sempre algumas horas do seu sacerdócio para as dedicar à música, pela qual tem especial predileção. (Biblioteca digital do Diário de Pernambuco, 17 fev. 1927)⁵⁵.

⁵⁴ Hemeroteca Digital do Brasil c2021. Diário de Pernambuco. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=029033_09&PagFis=16657&Pesq=%22chromacio%20leao%22. Acesso em: 13 ago. 2021.

⁵⁵ Hemeroteca Digital do Brasil c2021. Diário de Pernambuco. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=029033_10&pesq=%22chromacio%20leao%22. Acesso em: 11 ago. 2021.

A banda paroquial do Padre Chromácio Leão participava, efetivamente, de vários eventos; entretanto, era na festa do padroeiro que tinha participação plena em todas as noites: do novenário à procissão. No dia final da festa havia a presença de outras três ou quatro bandas de música convidadas, executando repertórios os mais variados, de músicas religiosas à música popular. No arquivo digital do Diário de Pernambuco encontramos registros sobre uma dessas festividades:

Paroquia de Jaboatão: Grades solenidades comemorativas serão levadas a efeito na cidade de Jaboatão de 17 a 24 do corrente, por motivo da passagem do jubileu do apostolado da paróquia. É o seguinte o programa: Dia 17 - 07 horas, missa com cânticos, primeira comunhão dos meninos do catecismo da matriz; 09 horas, missa, exposição do SS. Sacramento. Iniciando a semana das comemorações: 19 horas, sermão por D. Avelar Brandão, bispo de Petrolina e benção do SS. Sacramento. [...]. Ao evangelho pregará D. Gabriel Beltão, prior do mosteiro de São Bento, estando o coro e orquestra sob a regência do padre Chromácio Leão. Às 16 horas, procissão com a imagem do Coração de Jesus, e ao recolher, sermão pelo padre Publio Calado, encerrando com a benção do SS. Sacramento. (Biblioteca digital do Diário de Pernambuco 16 set. 1950)⁵⁶.

É importante enfatizar que da bibliografia analisada, a que trata da música sacra na primeira metade do século XX no Brasil, apesar de não trazer um número expressivo de referências, não foi determinante para a continuidade desse trabalho, mas, sim, significou a oportunidade de apresentar mais um nome brasileiro para essa galeria de notáveis compositores.

Contudo, os compositores não são considerados incontestáveis. Ainda assim, todos podem seguir uma linha de pesquisa e experimentação e partir de variados pressupostos, estéticos ou técnicos; não é necessária uma preocupação em saber se tal corrente terá seguidores, tampouco se será eterna e dominante. É nessa perspectiva que serão apresentados, na próxima seção, os sacerdotes compositores brasileiros, por meio de suas artes (composições), técnicas, estéticas e estilos, possibilitando ao leitor observar o conjunto de ideias e o gosto subjetivo empregado em suas obras.

⁵⁶ Hemeroteca Digital do Brasil c2021. Diário de Pernambuco. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=029033_13&pesq=%22chromacio%20leao%22. Acesso: 11 ago. 2021.

3.3 SACERDOTES COMPOSITORES DO BRASIL, DA COLÔNIA AO SÉCULO XX: INFLUÊNCIAS, ESTILOS E PRINCIPAIS OBRAS

Nesta secção de capítulo, destacando os desdobramentos do movimento da música católica no Brasil em seu contexto histórico cultural, seus principais sacerdotes compositores, estilos e principais obras, objetiva-se evidenciar a importância destes para a música sacra brasileira, pois eles provavelmente influenciaram e inspiraram, entre outros, o padre Chromacio Leão, na elaboração de suas obras musicais. Não se pretende aqui fazer uma compilação profunda da música sacra brasileira, mas, sim, realçar alguns nomes e obras sacras, estéticas e estilos, que serão bastante úteis no terceiro capítulo desta Dissertação, quando da análise das obras religiosas do padre Chromácio Leão. Dito isto, é necessário lembrar que a música da Igreja Católica se baseava em rígidas normas sistematizadas em diversos documentos, desde o *Concilio de Trento* (1545 a 1563), *Musicae Sacrae Disciplina* (Carta Encíclica) ao *Moto Próprio Sobre Música Sacra*, de Pio X:

A esse dever de solícita vigilância sempre foram fiéis os sumos pontífices; e também o concílio de Trento sabiamente proscreeu: "as músicas em que, ou no órgão ou no canto, se mistura algo de sensual e de impuro". Deixando de parte não poucos outros papas, o nosso predecessor de feliz memória Bento XIV, em carta encíclica de 19 de fevereiro de 1749, em preparação ao ano jubilar, com abundante doutrina e cópia de argumentos exortou de modo particular os bispos a proibirem por todos os meios, os reprováveis abusos que indebitamente se haviam introduzido na música. O mesmo caminho seguiu os nossos predecessores Leão XII, Pio VIII, Gregório XVI, Pio IX, Leão XIII. Todavia, em bom direito pode-se afirmar haver sido o nosso predecessor, de feliz memória, são Pio X, quem realizou uma restauração e reforma orgânica da música sacra, tornando a inculcar os princípios e as normas transmitidos pela antiguidade, e oportunamente reordenando-os segundo as exigências dos tempos modernos. Finalmente, tal como o nosso imediato predecessor Pio XI, de feliz memória, com a constituição apostólica *Divini cultus sanctitatem*, de 20 de dezembro de 1929, também nós mesmos, com a encíclica *Mediator Dei*, de 20 de novembro de 1947, ampliamos e corroboramos as prescrições dos pontífices precedentes⁵⁷.

⁵⁷ CARTA ENCÍCLICA *MUSICAE SACRAE DISCIPLINA* DO SUMO PONTÍFICE PAPA PIO XII. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 25 dez. 1955. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html Disponível em: Acesso em: 22 jul. 2020.

Esse documento pressupunha uma noção de universalidade fundada em referenciais culturais europeus. Assim, procurando discutir o legado deixado por sacerdotes e compositores ligados à arte musical sacra, religiosa e litúrgica no Brasil, abordaremos nomes como José Maurício Nunes (1767-1830), Francisco Manuel da Silva (1795-1865), Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), João de Deus de Castro Lobo (1797-1832), padre Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989) e padre José de Almeida Penalva (1924-2002). Desse modo, é zeloso considerar as inter-relações culturais e artísticas presentes nas principais obras destes compositores, as inúmeras influências estilísticas e estéticas em suas composições, além dos interesses nacionais ou religiosos envolvidos na aceitação ou não de suas composições. Por isso, este capítulo tem vital importância na pesquisa empreendida, isto porque discute as obras musicais em uma perspectiva cultural, artística, estética e religiosa.

Essa realidade, pressupõe-se, foi vivida por alguns sacerdotes compositores da época, a exemplo de um dos mais referendados compositores religiosos do Brasil, José Maurício Nunes Garcia (22 de setembro de 1767 a 18 de abril de 1830), nascido no Rio de Janeiro, filho de Apolinário José Nunes Garcia e Vitória Maria da Cruz, ambos mulatos. Com seis anos perdeu o pai e foi criado, a partir de então, pela mãe e pela tia. Ainda quando criança frequenta as aulas de música e solfejo de um pardo chamado Salvador José de Almeida e Faria, professor de vários músicos profissionais da época. José Maurício viveu em um período especial da história mundial: o século da Revolução Industrial que, iniciada na Inglaterra, inovou os métodos de produção até então conhecidos. Na música não foi diferente. Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, o Rio de Janeiro passou a monopolizar a produção artística em geral. A partir dessa época destacam-se compositores como José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, ambos contemporâneos e, segundo musicólogos, rivais. José Maurício Nunes Garcia foi um padre católico, professor de música, maestro, multi-instrumentista e compositor brasileiro (KIEFER 1976, p. 53-57).

É significativo que se evidencie a importância dos negros para a música brasileira, pois além de serem muitos, entre eles Salvador José de Almeida Faria (1732-1799) e Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), possuíam uma excelente qualidade técnica. Não é à toa que Dom João VI encantou-se com o Padre José Maurício e com os negros formados na Fazenda de Santa Cruz. Segundo Kiefer (1976), ao desembarcar, no Rio de Janeiro, no dia 08 de março de 1808, D. João

assistiu a solene *Te Deum*⁵⁸ na Catedral (então na Irmandade de N. Sra. do Rosário), e ficou bastante surpreso com o que ouviu: uma execução musical que excedia, em muito, as suas expectativas, sobretudo pelo fato de ela ser realizada em uma colônia de Portugal. A apresentação musical foi de um Mestre de capela, o padre José Mauricio Nunes Garcia; a partir daquele momento, o apreço, admiração e amizade de D. João não mais abandonaram o compositor. Uma figura que de tal forma conseguiu se impor, não apenas como artista, também como um sacerdote dos mais ilustres da sua diocese e a quem abundava talento fora da música.

Seu estilo musical é influenciado pela ópera italiana e classicismo vienês. Conhecia os setecentistas italianos, Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Giovanni Paisiello (1740-1816). Suas primeiras obras têm estilo setecentista, influenciado por seu primeiro professor, Salvador José. O Padre José Maurício possuía poucas obras profanas, fato justificável por ser a Igreja a principal fomentadora da música no Brasil colonial. Por outro lado, devido à escassez de estudos abrangentes sobre sua produção, há pouco consenso a respeito de quais sejam suas obras capitais, entre as principais estariam, segundo Mattos:

As missas da Conceição, de Nossa Senhora do Carmo, de Santa Cecília e a Pastoril, junto com o Réquiem e o Ofício de Finados de 1816, e as Matinas de Finados. Por outro lado, há pouca utilidade prática na análise da produção através do critério da forma (missa, antífona, moteto etc.), uma vez que em cada grupo observa-se grande diversidade de soluções (MATTOS, 1996, p. 265).

Em livro biográfico sobre José Mauricio, Mattos (1996) fez o cadastramento com todos os títulos de que pôde tomar conhecimento: manuscritos *in specie*, obras desaparecidas, mas citadas nos antigos catálogos e relações de obras mencionadas em sua biografia. Incluem-se, igualmente, como fontes de informação, contratos com previsão de trabalho – anuais, como os do Senado da Câmara – ou pagamentos registrados nos livros de despesa das irmandades e ordens terceiras – com as quais

⁵⁸ Segundo o Dicionário Litúrgico Frey Basílio Röwer (1947, p. 219), “*Te Deum* (hino ambrosiano), hino soleníssimo, que se divide em três partes: louvores à SS. Trindade, louvores ao Redentor, súplicas. Chama-se *Te Deum* pelas palavras iniciais. Uma legenda do século VIII atribuí a sua redação aos Santos Ambrósio e Agostinho, dizendo que o cantaram alternadamente, como que inspirados, depois do batismo de Santo Agostinho. [...]. Desde meados do século VI o hino ambrosiano está universalmente em uso e notam os autores o paralelismo que existe entre o *Gloria in excelsis Deo* e o *Te Deum*”.

trabalhou o padre José Maurício – por serviços prestados. Categoria especial foi dada às obras que a memória histórica conservou, com ou sem data.

José Mauricio não apenas teve uma formação musical muito sólida; também devem ser destacados seus estudos filosóficos, entre outros. Em 1792 ordenou-se padre. Certamente escolheu esse caminho menos por vocação e mais por razões que favorecessem o acesso a uma posição social que lhe faltava por nascimento e por sua cor – a busca por uma posição econômica relativamente tranquila. Cleofe Person de Mattos, em seu Catálogo Temático da obra de José Mauricio, publicado pelo Conselho Federal de Cultura (1996), emite opinião divergente: “Parecem outras as raízes dessa opção, e atenderiam a impulso de natureza musical, entre as quais o de habilitá-lo melhor a posição de mestre de capela” (MATTOS, 1996, p. 16). Outro fato é que a música florescia quase exclusivamente nas igrejas.

Em relação a sua carreira musical, constatou-se que, em 1798, José Mauricio tornou-se mestre de capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro. Em 1808, com a chegada da corte, foi nomeado mestre-de-capela da Capela Real, onde lhe coube assumir funções várias como organista, regente, compositor e outras atividades paralelas à sua posição de professor de música; além de suas responsabilidades de padre, atuava nas cerimônias religiosas e musicais promovidas, na Sé, pelo Senado da Câmara. Como professor, José Maurício atendia ao preparo dos músicos que atuavam na igreja (KIEFER, 1976, p. 53-56).

De acordo com Mattos (1996), no dia 16 de junho de 1808 era expedido o alvará, com força de lei, que efetivou as medidas necessárias ao funcionamento da nova Capela Real. Um documento longo, parcialmente transcrito, mas com extrema divulgação. Tendo em seu corpo de texto a intenção principal de criação da capela Real, mas entre outras, também as intenções religiosas e o zelo pela dignidade da família real, tanto quanto o cuidado em defender a posição do povo português e seus direitos de padroeiros de todas as igrejas no Brasil, fatos importantes para sua criação. O alvará alonga-se em torno da nova hierarquia dos prelados da Capela e alcança um conjunto normativo que tinha a ver com os deveres do mestre-de-capela.

Ao admiti-lo na Capela Real, a coroa portuguesa atribuía a José Maurício funções múltiplas nos termos da portaria. O ordenado era único: a mesma quantia que recebia na Sé desde 1798, o que os termos da portaria confirmam. A aula de música é mencionada e também a função de organista. Mas os trabalhos burocráticos e os

deveres de compor para a Sé, a mais importante função do mestre-de-capela porque compunha o seu perfil de músico perante a história, esta não vinha assinalada na portaria. Não sem razão. Sem previsão financeira, José Maurício exercia exaustivamente desde a instalação da Real Capela até 1811, e jamais teve pagamento (MATOS, 1996, p. 69).

A trajetória de José Maurício não teve somente realizações e conquistas prazerosas. Um ponto importante foi a questão do preconceito racial que sofreu e era recorrente nas relações e práticas dos ministros. Para estes, pessoa “com defeito físico visível”, o padre José Maurício Nunes Garcia, tinha dois defeitos graves: era brasileiro e não era branco de pele (MATTOS, 1996, p. 67). Em 1811 chegou ao Rio de Janeiro o mais renomado compositor português, Marcos Portugal. Daí em diante, José Maurício foi obrigado a dividir com ele as funções de mestre de capela na Capela Real, não tendo muita chance a partir dessa repartição de honras. Marcos Portugal era absorvente e dominador. A Gazeta do Rio de Janeiro passaria a falar somente dele. José Maurício conseguiu salvar, em parte, a sua evidência, passando a dedicar-se a realizações musicais em outras igrejas. Na Capela Real sua posição foi abalada fortemente e sua produção decaiu. Já não mais escreveu para a capela do rei (KIEFER, 1976, p. 56).

Em suas atuações como professor de música José Mauricio deixou discípulos; dentre eles, um merece destaque, apesar de não ter seguido o sacerdócio, Francisco Manuel da Silva (1795-1865):

Aprendeu violino, violoncelo, órgão, piano e composição. Ainda bem jovem escreveu um *Te Deum* para o então príncipe Dom Pedro, que lhe prometeu financiar seu aperfeiçoamento na Europa, mas não chegou a cumprir a promessa. Em vez disso, nomeou-o para a Capela Real, onde foi bastante ativo como diretor musical. Em 1833 fundou a Sociedade Beneficente Musical, que teve um papel importante na época e funcionou até 1890. Contando com a simpatia do novo imperador Dom Pedro II, foi nomeado para o posto de compositor da Real Câmara do Imperador D. Pedro I em 1841 e no ano seguinte assumiu como Mestre da Capela Real, sucedendo a Marcos Portugal. Talvez seu maior mérito seja a fundação, do qual foi presidente, do Conservatório do Rio de Janeiro, a origem da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também foi regente do Teatro Lírico Fluminense, depois transformado na Ópera Nacional. Obteve extraordinário sucesso ao reger sua grande orquestra de 653 cantores e 242 executores quando da inauguração da estátua equestre de D. Pedro I. Sua obra de composição não é considerada de grande originalidade, embora sejam interessantes a Missa Ferial e a Missa em mi bemol, mas foi o autor de uma única

peça que se tornou célebre, a melodia do atual Hino Nacional Brasileiro. Escreveu ainda "Compêndio de Música", para uso escolar de Conservatórios. Compôs o "Hino da Coroação do Imperador D. Pedro II"; "Hino à Guerra", e inúmeras composições de gêneros diversos⁵⁹.

José Maurício nunca saiu do Rio de Janeiro, construiu sua história e seu renome, em vida, nos limites da Capital. Apesar de não ter tido oportunidade de estudar em outros ambientes musicais, nem por isso, e muito menos pelas dificuldades decorrentes da presença do maestro Marcos Portugal e de uma corte hostil, deixou-se esmorecer, descumprindo a sua missão de artista criador. Após a saída da corte do Brasil, os dias de agitação política e as dificuldades econômicas do País atingiram diretamente a carreira do compositor mulato.

A Capela Real, transformada em Capela Imperial, passava por dias difíceis. Além do mais, José Maurício sentia-se cansado e enfraquecido pelo trabalho febril durante muitos anos. Em 1826, emudeceu o compositor e imobilizou-se o regente; sua última composição foi a *Missa de Santa Cecília*, de 1826 (KIEFER, 1976, p. 57).

Em relação ao passado musical de São Paulo e seus sacerdotes compositores expressivos, deve-se a Regis Duprat pesquisas mais detalhadas sobre o tema. Tal como a restauração de obras, entre as quais se sobressai uma Missa a 8 vozes e instrumentos de André Gomes que, apesar de não ter nascido no Brasil e não ter sido sacerdote, deve ser citado por sua importância no cenário da composição musical sacra no Brasil:

André da Silva Gomes (Lisboa, 30 de novembro de 1752 - São Paulo, 16 de junho de 1844), foi um organista e compositor sacro luso-brasileiro, radicado desde 1774 na cidade de São Paulo, onde atuou como organista e mestre de capela da catedral, compositor, mestre régio de latim e político (representante da instrução pública). Foi o músico mais influente em São Paulo durante o período de sua atividade como mestre de capela na catedral (1774 a 1823) e o mais antigo compositor ativo nessa cidade cujas obras foram preservadas⁶⁰.

Falando especificamente de sacerdotes compositores brasileiros, a música sacra paulista tem uma representação significativa na figura do Frei Jesuíno Francisco

⁵⁹ Enciclopédia Livre do Wikipédia 29 jul. 2021. Biografia de Francisco Manuel da Silva. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Manuel_da_Silva. Acesso em: 16 set. 2021.

⁶⁰ Enciclopédia Livre do Wikipédia 13 jul. 2021. Biografia de André da Silva Gomes. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_da_Silva_Gomes. Acesso em: 16 set. 2021.

de Paula Gusmão (Santos, 1764 - Itu, 1819). Pintor, arquiteto, escultor, encanador, dourador, entalhador, mestre em torêutica⁶¹, músico, poeta. Negro, filho de Antônio Geraldo Jácome e Domingas Inácia de Gusmão, sobrinha do padre jesuíta brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão, conhecido como Padre Voador. Em 1781 transfere-se para Itu e vive entre religiosos locais. Ao enviuvar, após breve vida matrimonial, que lhe gerou cinco filhos, ingressa na vida religiosa. É ordenado padre carmelita em 1797, e adota o nome de Frei Jesuíno do Monte Carmelo. Reza sua primeira missa no ano seguinte. Em 1945, é publicado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em São Paulo, o livro *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, de Mário de Andrade (1893-1945).

Frei Jesuíno do Monte Carmelo é reconhecido como um dos principais artistas do período colonial em São Paulo. De sua obra de compositor de músicas sacras, construtor de órgãos, entalhador e arquiteto, restam apenas os trabalhos de pintura realizados nas cidades de São Paulo e Itu. Devoto de Nossa Senhora do Carmo desde menino, os frades carmelitas exerceram papel fundamental em sua vida. O padre-mestre o iniciou na música e na técnica do órgão. Também provém dos carmelitas sua primeira encomenda importante: estofar e encarnar as imagens esculpidas em madeira de Nossa Senhora da Conceição, de Sant'Ana e de São Joaquim. Iniciou estudos de latim e recebeu a ordenação em 1797; porém, por ser negro, com a ressalva do ex defectu *natalium*. Passou a ser chamado, a partir de então, de Frei Jesuíno do Monte Carmelo. Sua produção artística diminuiu após o recebimento das ordens⁶².

Depois de seu retorno a Itu, em 1797, começou a idealizar a Congregação dos Padres do Patrocínio, por volta de 1800. Foi assessorado pelos filhos, todos religiosos. Compôs músicas para sua inauguração, mas morreu em 1819, antes de vê-la pronta, o que aconteceu um ano depois. Frei Jesuíno do Monte Carmelo é o modelo de artista do Brasil colônia, muito mais intuitivo do que culto, posicionado no entremeio da arte folclórica legítima e a arte erudita legítima. Segundo Andrade:

Do ponto de vista da arte erudita europeia, a obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo apresenta numerosas deficiências, que, a meu ver,

⁶¹ Segundo o Dicionário Online de Português: “arte de cinzelar, de esculpir em metal, madeira ou marfim”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/toreutica/>. Acesso em: 30 mai. 2020.

⁶² Enciclopédia Itaú Cultural 08 jan. 2021. Biografia de Frei Jesuíno do Monte Carmelo. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23203/frei-jesuino-do-monte-carmelo>. Acesso em: 16 set. 2021.

não o são exatamente. Deficiências de desenho, de composição, de cromática mesmo. Mas em compensação a obra do padre mantém uma unidade conceitual e evolutiva tão forte, um "ideal" perseguido e realizado com tamanha pertinácia, que não me parece possível atribuir as deficiências comparativas dela a uma incapacidade pessoal do artista, e nem mesmo a ignorância, embora esta existisse. Eu percebo, de preferência, um prescindir de tradições impostas, um não ver necessária para necessariamente poder refletir exigências íntimas pessoais e sociais (ANDRADE 1945, p. 135-136).

Suas obras musicais se apresentam no registro fonográfico do site *Musica Colonial e Imperial Brasileira* e no Instituto Musicabrasilis, que inclui 4 obras inéditas, restauradas pelo Professor Régis Duprat entre 1970 e 1980, compostas pelo Frei Jesuíno (Itú, 1764-1819): 01. Ladainha de Nossa Senhora; 02. Procissão de Domingo de Ramos; 03. Matinas de Quinta Feira Santa; 04. 9º Responsório⁶³.

A música praticada em Minas Gerais até o início do século XVIII, sobretudo religiosa, ainda era muito próxima à música até então praticada em São Paulo. Com o aparecimento das Irmandades na Matriz de São Paulo, concomitante à corrida para exploração do ouro, o elemento leigo voltou-se para o assunto das minas; nesse contexto, surgiu a música religiosa em Minas Gerais. No século XVIII e inícios do século XIX, emergiu a história da música mineira no Brasil. Em estudo sistemático sobre esse fato, o professor e musicólogo Paulo Castagna (2004) aponta alguns nomes relevantes na cena da composição musical mineira, a exemplo dos padres Manoel de Oliveira ([1734?]-1813), Manoel Luís de Araújo d'Costa (1725-[18--?]), Antônio de Souza Lobo (1725-1756), Antônio Alves Nogueira (1728-17--?) e, especialmente, o sacerdote Castro Lobo (1794-1832).

João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 16 de março de 1794 - Mariana, 26 de janeiro de 1832), foi um compositor brasileiro ativo no início do século XIX. Era filho de Gabriel de Castro Lobo, também músico, e Quitéria da Costa e Silva. Em 1815 tornou-se irmão e professor de música da Irmandade de Santa Cecília, de Vila Rica. Em 1817, iniciou suas atividades como organista junto à Ordem Terceira do Carmo, e atuou ainda como regente de coro e orquestra do Teatro de Ópera. Seu catálogo de obras compreende 23 peças, aproximadamente, entre *Matinas*, *Responsórios Fúnebres* e *Novenas*; delas se destacam a Missa a 8 vozes, a Missa em Ré Maior, as

⁶³ Música Sacra Paulista 11 out. 2017. Frei Jesuíno do Monte Carmelo. Disponível em: <https://pqpbach.sul21.com.br/2017/10/11/musica-sacra-paulista-frei-jesuino-do-monte-carmelo-francisco-de-paula-ferreira/>. Acesso em: 01 jun. 2020.

Matinas de Natal, todas para solistas, coro e orquestra, além de uma Abertura em Ré Maior para orquestra. Compôs cerca de 40 obras sacras e suas composições foram usadas de forma corrente, em Mariana, até inícios do século XX⁶⁴.

Segundo Castagna:

Castro Lobo foi compositor e organista, oriundo de família de músicos mineiros de, pelo menos, três gerações. Sua atividade musical parece iniciar-se em 1811, quando participou de uma temporada na Casa da Ópera de Vila Rica (atual Teatro Municipal de Ouro Preto), ao lado de 16 músicos e 20 cantores. Em 1815 tornou-se irmão e professor de música da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica, agremiação de profissionais que exerciam o monopólio da música na cidade. Em 1817 passou a exercer a atividade de organista da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, cargo que exerceu até 1823. Em 1819 havia concluído seus estudos de latim e em 1820 foi admitido no Seminário de Mariana, lá permanecendo até 1822, quando ordenou-se padre pela Ordem de São Pedro. Nesse ano, quando ainda atuava na Ordem Terceira do Carmo, compôs, para a Irmandade, um *Te Deum* para os festejos de recepção de D. Pedro I em Vila Rica. Em 1824 transferiu-se definitivamente para Mariana filiando-se, em 1825, à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, para a qual compôs música relativa às festividades locais, exerceu o sacerdócio e, provavelmente, o cargo de mestre de capela. Seu falecimento precoce, em 1832, antes de completar 38 anos de idade, deveu-se a doenças que o acompanharam desde a infância. Entre suas principais obras, estão: *Abertura em Ré Maior*, *Credo em Ré Maior*, *Matinas de Santa Cecília*, *Missa em Ré Maior*, *Missa e Credo a oito vozes* (1825?) e os *Responsórios Fúnebres* (1831) (CASTAGNA, 2004, p. 11-12).

Conforme Castagna (2004), com o progresso da extração de ouro e da colonização, cerca de 50 anos depois a região mineradora assumia o maior desenvolvimento produtivo e prático da música religiosa na América Portuguesa. Diante essa realidade surge uma pergunta intrigante: como uma produção de música europeia surgiria no interior do Brasil espontaneamente? Segundo Kiefer (1976), os primeiros músicos profissionais da região eram provenientes de centros culturalmente mais avançados, como a Bahia e Pernambuco. Com uma situação propícia ao crescimento da música, “os mulatos da Bahia e Pernambuco seriam os primeiros povoadores e a base profissional séria sobre a qual teve o seu fantástico desenvolvimento a atividade musical das Minas Gerais” (LANGE, 1966, p. 12).

⁶⁴ Musica Brasilis c2021. Biografia de João de Deus de Castro Lobo. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/joao-de-deus-de-castro-lobo>. Acesso em: 14 ago. 2021.

Um trabalho muito relevante para a história dos compositores brasileiros foi o desenvolvido por padre Jaime Diniz, musicólogo, compositor, regente e professor. Nasceu em Água Preta, Pernambuco, em 1º de maio de 1924 e faleceu a 27 de maio de 1989. Jaime Diniz, no prefácio do primeiro volume de sua importante obra de pesquisa musicológica, *Músicos Pernambucanos do Passado* (1969), dá destaque à riqueza musical do seu Estado. Relata, por meio de anotações, a existência de algumas centenas de compositores, diretores de coro, organistas, organeiros, cantores, teóricos, cravistas, pianistas, trompistas, violonistas, flautistas, chameleiros etc. (DINIZ, 1969, p. 14). Ricardo Meira Lins relata, em artigo de sua autoria, intitulado “O legado de Jaime Diniz”, publicado em 2011, pela Revista Brasileira de Música, do PPGM da Escola de Música, da UERJ:

Aos 12 anos de idade iniciou os estudos musicais com o padre Olímpio Torres, e os de piano, com a professora Argentina Viana Maciel (1888–1970) de quem, anos mais tarde, editaria um álbum de valsas. Diniz cedo despertou para a carreira sacerdotal e através dela a música passou a ocupar um lugar de destaque entre seus interesses. Rapidamente tornou-se o primeiro organista do Seminário de Olinda, onde ensinou Teoria e Solfejo e desempenhou a função de diretor do coro. Ao terminar o curso de Filosofia, em 1945, apresentou sua primeira composição, a missa “*Mirabilis Deus*”. Na mesma época, segue para São Paulo, para dedicar-se ao curso de Teologia no Seminário Central do Ipiranga, onde se torna aluno do maestro Fúrio Franceschini (1880-1976), radicado em São Paulo, em 1903, regente, compositor e grande organista, mestre-de-capela da Sé de São Paulo desde 1909. Depois de retornar a Pernambuco, Diniz estudou composição com César Guerra-Peixe (1914-1993) e se ordenou em 1951, na catedral de Nazaré da Mata. Destacou-se nos meios musicais da região como professor, regente de coral, compositor, conferencista e crítico musical, publicando regularmente no Diário da Manhã, no Jornal do Comercio; no Diário de Pernambuco, do Recife; e na Tribuna da Imprensa, do Rio de Janeiro. Em 1958 Jaime Diniz obteve uma bolsa para estudos na Europa, onde frequentou o Pontifício Instituto de Música Sacra e o “*Leceo Musicale Isabela Rosati*”, de Roma. Depois de retornar ao Brasil, foi convidado para criar e organizar o curso de Música na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife e foi eleito para a Academia Brasileira de Música, na cadeira nº 27, cujo patrono é Vincenzo Cernicchiaro (LINS 2011, p. 193-194).

Falando de uma geração de padres compositores que surgiu no século XX, é oportuno citar a figura do padre Penalva, um dos mais importantes compositores brasileiros. Padre José de Almeida Penalva (Campinas, 15 de maio de 1924 - Curitiba,

20 de outubro de 2002), foi um sacerdote, compositor, professor, musicólogo, regente e escritor brasileiro. Formado em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1956, e Doutorado pela Pontifícia Universidade Gregoriana, de Roma, em 1958, foi um dos mais importantes compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Estudou composição com De Benedictis e Cozzela, no Brasil, e com Porena, em Roma. Lecionou na Pontifícia Universidade Católica do Paraná e foi um dos principais professores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde atuou em cursos de Pós-Graduação. Lecionou composição e música contemporânea nas Oficinas de Música de Curitiba e outros cursos e festivais de verão e inverno em todo o Brasil. Destacou-se por compor música contemporânea de vanguarda, explorando tanto as linguagens sacra e secular, quanto as antigas e novas. Dentro de um discurso, que o próprio Penalva classificava como pós-vanguardista, fez uma releitura das formas e das linguagens do passado aplicando técnicas de vanguarda e pós-vanguarda de maneira livre e individual. Sua obra demonstra, de um lado, um compositor preocupado com o lado reflexivo e filosófico da criação, de outro, um músico de humor refinado e de profunda humanidade⁶⁵.

A Revista Eletrônica de Musicologia, do Departamento de Artes, da UFPR, traz um trabalho realizado por Prosser (1996), no qual a autora faz uma abordagem sobre a obra solística para piano, órgão e cravo do compositor. O Padre Penalva teve obras editadas tanto nas Américas quanto na Europa. Diversas foram encomendadas, premiadas e gravadas por instituições governamentais e particulares. Participou, com suas composições, em Festivais e Bienais de Música Contemporânea na Alemanha, na França e no Brasil (Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador). Foi membro fundador de sociedades culturais, inclusive a Sociedade Brasileira de Musicologia e a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Regeu o Madrigal Vocale, considerado pela crítica como um dos coros à capela mais refinados do país.

Como musicólogo, iniciou a organização do Arquivo Musical Arquidiocesano de Mariana/MG, desenvolveu pesquisas e escreveu vários livros, apostilas e artigos sobre a Música Colonial Mineira, Carlos Gomes, o Folclore Paranaense, o Canto Coral Hoje e a Música do Século XX. Entre os prêmios recebidos destacam-se duas Medalhas de Prata e Troféu concedidos pelo Governo do Paraná, o Primeiro Prêmio

⁶⁵ Enciclopédia Livre do Wikipédia 19 jun. 2021. Biografia de José Penalva. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Penalva. Acesso em: 16 set. 2021.

no Concurso Lasar Segall, de São Paulo, e Prêmio no Concurso de Monografias sobre Carlos Gomes, promovido em 1986, pela FUNARTE. Como reconhecimento maior do seu trabalho, foi eleito, por unanimidade, no dia 25 de abril de 1994, no Rio de Janeiro, membro da Academia Brasileira de Música (ABM), ocupando a cadeira de número 27. Foi também empossado membro da Academia de Letras e Música do Brasil (ALMB), em Brasília, no dia 10 de junho de 1994, na cadeira de número 43.

Segundo Prosser, a obra musical desse compositor pode ser evidenciada da seguinte maneira:

Sua obra abrange desde peças solísticas para piano e órgão e a música de câmara, até obras corais, orquestrais e corais-orquestrais, com solistas, atores e declamadores. Tem dois catálogos de obras publicados, um pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil (1978), com 114 composições, e outro pela Fundação Cultural de Curitiba (1988), com 148. Em 1995 foi elaborado o trabalho "**A obra de José Penalva - Catálogo Comentado**", com 246 obras. Observe-se, no todo da obra catalogada de Penalva (há ainda obras por localizar e outras sendo compostas), absoluta predominância da música vocal e sacra sobre a instrumental e secular. Das 246 obras do Catálogo Comentado, apenas 38 são instrumentais, incluindo-se aí 9 orquestrais, 18 para instrumento solo (piano e órgão) e 11 de câmara, contra um total de 208 obras vocais. Das 246, 112 são sacras, 81 seculares, além das 38 instrumentais e 15 corais-orquestrais, as últimas na maioria também sacras. Pode-se afirmar, assim, que 1/6, aproximadamente, da sua criação é puramente instrumental, enquanto 5/6 é vocal (PROSSER, 1996)⁶⁶. Grifo do mestrando.

Após as exposições acerca de temas como história da música cristã ocidental, surgimento da escrita musical, doutrina dos afetos, música cristã e seus desdobramentos, e um panorama da música Sacra no Brasil, passará este trabalho à análise das composições do padre Chromácio Leão. O estudo de sua obra musical tomará como matéria-prima as composições postas nos arquivos musicais da Banda Municipal de Jaboatão dos Guararapes e no arquivo do Instituto Histórico de Jaboatão dos Guararapes-PE.

⁶⁶ Revista Eletrônica de Musicologia, Vol. 1, n. 2. Curitiba: UFPR, dez. 1996. 26p. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.2/vol1.2/penalva.html. Acesso em: 15 jun. 2020.

4 O COMPOSITOR E SUA OBRA

Este capítulo analisa a obra musical do “sacerdote compositor” Chromácio Leão Teixeira da Silva. Os procedimentos adotados contam com alguns conceitos musicais já definidos no primeiro capítulo, além de referenciais da música religiosa na Igreja Católica, apontados no segundo capítulo, a fim de discorrer sobre o tema de maneira mais assertiva possível, e assim, conhecer o significado da obra musical do Padre Chromácio Leão no seu contexto histórico cultural. Dessa forma, organizamos este capítulo em três seções, assim elencadas: biografia do compositor; identificação e caracterização da obra; análise das músicas, realizada com respaldo na “*doutrina dos afetos*”; “conceitos de estética e composição musical” de Koellreutter, além de correntes do estilo descritivo ocorrida entre os períodos Romântico e Moderno.

O acervo musical do Padre Chromácio Leão é bem diversificado, contempla desde fox-trot a poema lírico. As músicas analisadas têm foco no gênero religioso (instrumental e vocal), com exceção do poemeto lírico “Uma noite de verão” que, apesar de não pertencer ao gênero supramencionado, também será analisado. Todas as obras possuem letra e música do Padre Chromácio Leão, com exceção de uma única – o “Hino de Santo Amaro” – cujo poema (letra) é de Benedito Cunha Melo.

Acerca das características necessárias para que uma música seja considerada religiosa, é oportuno destacar as orientações postas no *Musicam sacram, Sacrosanctum Concilium, Motu Proprio Tra le sollecitudini*, que trata das músicas e suas características, definindo-as de acordo com suas peculiaridades. Nessa perspectiva, a obra musical de Chromácio Leão, especificamente “Maria Virgem”, apesar de conter textos não bíblicos em sua letra, consegue se enquadrar no gênero sacro, pois engloba as características defendidas no *Musicam sacram* quando efetiva a glória de Deus e a santificação dos fiéis por meio da música popular sacra, seja litúrgica ou simplesmente religiosa. Outro exemplo, agora na categoria música religiosa de louvor, é o Hino de Santo Amaro, de acordo com relatos da CNBB NE 2 sobre a participação da obra do Padre Chromácio Leão num rito religioso:

Na noite de 15 de janeiro, dia de Santo Amaro, milhares de fiéis renovaram a sua fé ao Glorioso Santo Amaro, na 421ª edição da festa no município de Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana do Recife. O arcebispo da Arquidiocese de Olinda e Recife, dom Fernando Saburido, acompanhou a procissão que partiu da matriz paroquial, seguindo pelas ruas de Jaboatão, acompanhado pelo

pároco, o padre Damião Silva. O andor ricamente adornado arrastou uma multidão de fiéis devotos entoando o hino do padroeiro: “Santo Amaro, que és meu Padroeiro, fale aos céus Jaboaão a clamar, faze d’alma da gente um braseiro, mas, de amor, para Deus mais amar!”. Em meio à multidão, era comum encontrar muitas pessoas vestindo a cor branca e de pés descalços. São os símbolos dos pagadores de promessas, pessoas que alcançaram graças pedidas a Santo Amaro e vieram demonstrar a sua gratidão ao santo com fama de obediente e de protetor dos peregrinos. Neste ano, o tema da festa foi “Para Santo Amaro, ser santo é realizar ações ordinárias de forma extraordinária”⁶⁷.

Algumas composições, apesar de serem do gênero instrumental⁶⁸ (sem textos que acompanhem suas melodias), oferecem para a Igreja melodias que contemplam e despertam sentimentos transcendentais, participam dos ofícios, da liturgia, das festas, das solenidades, retratando afetos, um dos pontos-chave dessa análise. Entre as músicas do Padre Chromácio Leão são encontradas *Sonatas*⁶⁹, *Fugas*⁷⁰ e *Dobrados*⁷¹, melodias instrumentais que não estão em consonância com aquelas orientações e normas conciliares sobre música, e que, algumas obras e suas

⁶⁷ Disponível na página da CNBB NE2: <http://cnbbne2.org.br/421a-festa-de-santo-amaro-reune-milhares-de-fieis-em-jaboatao-dos-guararapes/>. Acesso em: 16 jun. 2020.

⁶⁸ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia, “a expressão música instrumental distingue toda música produzida exclusivamente por instrumentos musicais. Até o início do século XVI, os instrumentos musicais eram usados apenas para acompanhar os cantos ou marcar o compasso das músicas. A partir disso, as composições instrumentais foram ficando cada vez mais frequentes até que, durante o período barroco, a música instrumental passou a ter importância igual à vocal. Foi durante o período clássico (da música), porém, compreendido entre os anos de 1750 e 1810, que a música instrumental passou a ter importância maior do que a vocal, devido ao aperfeiçoamento dos instrumentos e ao surgimento das orquestras”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_instrumental. Acesso em: 17 jun. 2020.

⁶⁹ “Na origem do termo, sonata (do latim sonare) era a música feita para “soar”, ou seja, a música instrumental em oposição à cantata, a música cantada. Sonata resumidamente é um tipo de composição musical para um único instrumento ou para pequeno conjunto. Normalmente, a sonata é dividida em três partes relacionadas entre si”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sonata#:~:text=Na%20origem%20do%20termo%2C%20sonata,instrumento%20ou%20para%20pequeno%20conjunto>. Acesso em: 22 ago. 2020.

⁷⁰ “A fuga é uma peça instrumental ou vocal polifônica, referindo-se o termo “fuga” a seu modo de composição polifônico específico e, ao mesmo tempo, a seu princípio formal e estrutural. Como regra geral, seu número de vozes se acha entre 3 e 4. A fuga adquiriu sua forma regular na época de Bach. Seu princípio ordenador, severo e, ao mesmo tempo, cheio de fantasia, era considerado a imagem de uma harmonia universal superior.” (MICHELS, 1982, p. 116). Disponível em: http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html. Acesso em: 22 ago. 2020.

⁷¹ “O dobrado é um estilo ou gênero musical brasileiro derivado das marchas militares. É uma peça musical escrita originalmente para acompanhar a marcha de militares que, no Brasil, desenvolveram características próprias que originaram o gênero dobrado, popularizando-se a partir da metade do século XIX. Os dobrados são escritos para serem executados por uma banda de música formada por instrumentos como madeiras, metais e percussão. Com a popularidade das bandas de música em todo o interior do Brasil, o dobrado se espalhou pelo país e tornou-se símbolo de comemoração, festa e solenidade nas cidades”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Dobrado_\(g%C3%AAnero_musical\)#Refer%C3%AAncias](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dobrado_(g%C3%AAnero_musical)#Refer%C3%AAncias). Acesso em: 22 ago. 2020.

respectivas tonalidades não foram confrontadas em nossas análises com os referenciais da *Doutrina dos afetos*. Ainda assim, este fato não as torna menos importantes, só reforça o quanto o Padre Chromácio Leão atuava de maneira eclética, passeando com maestria na composição de *Sonatas, Fugas e Dobrados*, além de *Poemas Líricos*, como “*Uma noite de Verão*” e “*Maria Virgem*”, poemas que evidenciaram os vieses literário e musical daquele artista e selaram sua contribuição para a cultura musical brasileira.

Nos anexos, ao final desta Dissertação, seguem as grades e/ou partituras, com as respectivas melodias, letras e cifras analisadas, tudo de acordo com as partituras originais colhidas nos arquivos da Banda Municipal e Instituto Histórico de Jaboatão dos Guararapes-PE, para que sirvam como material de apoio para músicos em geral, e outras pessoas que se interessem pela obra deste compositor.

4.1 BIOGRAFIA DE CHROMÁCIO LEÃO TEIXEIRA DA SILVA

Inicialmente, é significativo conhecer um pouco sobre o sacerdote Chromácio Leão, para compreendermos sua grandeza enquanto compositor. Para tal, foram obtidas informações de sua biografia nos livros “*Jaboatão dos Meus Avós*”, de Veloso (1982) e no livro “*Padre Chromácio na intimidade*”, de autoria de seu sobrinho, maestro e ex-professor do curso de música da UFPE, Luiz Caetano da Silva (2004). Outras informações também foram obtidas no Instituto Histórico de Jaboatão (IHJ) e na hemeroteca digital do Diário de Pernambuco.

O padre, músico e compositor Chromácio Leão Teixeira da Silva nasceu em 28 de junho de 1886, na Vila da Penha-RN, hoje denominada Canguaretama. Aos 11 anos já despertava seu lado sacerdotal e aos 14 ingressou no seminário. Musicalmente foi iniciado pelo seu pai, Caetano Xavier da Silva, um instrutor de música e capitão da Guarda Nacional e, por vezes, também por sua mãe, Francisca Teixeira da Silva. Chromácio Leão fez a sua primeira composição aos 15 anos, tendo o gênero sacro como o seu principal modo de compor, mas também podemos encontrar, entre suas obras, chorinhos, valsas, tangos, dobrados e músicas sinfônicas, entre outras. Tocava vários instrumentos de sopro, especializando-se em saxofone.

Em nossas pesquisas sobre o autor, um fato raro nos chamou a atenção: em 27 de abril de 1930, houve uma audição musical em que toda a terceira parte do concerto se constituiu de músicas autorais do padre Chromácio Leão, fato que pode ser atestado na biblioteca digital do Diário de Pernambuco:

Centro Social Cathólico da Graça – Realiza-se hoje o anunciado festival promovido pelo Centro Social Cathólico da Graça. O festival que terá logar no Cine-Elite, consta do seguinte programa, organizado e dirigido pelo maestro padre Chromácio Leão: 1ª parte – I Hymno Nacional Brasileiro; II – “Hálito de Primavera” quarteto de J. W. Kalimodo; III – Wagner, cômico de guerra da ópera Rienzi – IV – “Catafau – marcha africana pelo Orpheon da “Tuna Portuguesa”. 2ª Parte – Listz [...]. 3ª Parte – Serão executadas somente músicas do padre Chromácio Leão, a grande orquestra. I – “Pregheira”, da ópera “Judith” (inédita) – soprano senhorinha Norinha Kurka Hotton; II – Preludio em fá maior (original) orquestra; III – “O canto da cigana” (canção) senhorinha Almyra Costa; IV – Valsa lente nº 8 orquestra; V – “Ária do triumpho”, da ópera “Judith” (inédita) senhorinha Norinha Kurka Hotton; VI – Protofonia do poema lyrico – “Maria Virgen”⁷².

Chromácio Leão, o quinto dentre os sete filhos do casal, foi batizado pelo vigário da freguesia de N. Senhora da Conceição da Penha, Misael de Carvalho, como consta no livro de batismo:

Certifico que revendo os livros em que se lançam os ausentes de batizados desta freguesia, em um deles de folha 17, encontrei o teor seguinte: No dia vinte e nove de novembro de mil oitocentos e oitenta e seis, batizei solenemente nesta matriz da Penha, a Chromácio, branco, com idade de quatro meses, filho legítimo do capitão Caetano Xavier da Silva, negociante, Dona Francisca Teixeira da Silva, costureira, livre e natural, ele da freguesia das Bananeiras e ela da Boa Vista do Recife; sendo seu padrinho e (*sic*) Reverendíssimo Coadjutor desta freguesia, João Francisco Soares de Medeiros (SILVA, 2004, p. 13).

O menino da Penha, em sua comunidade, era o chefe da peraltice. Segundo Silva (2004), bom cavalgador que era, vivia a galopar pelas ruazinhas descalçadas da Penha, em companhia dos irmãos mais velhos e dos colegas de infância, montando em osso, disputando corridas e arrancando em sua passagem descontrolada a porta de palha dos mocambos da vizinhança.

⁷² Hemeroteca Digital do Brasil. Diário de Pernambuco 27 abr. 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=029033_11&pesq=%22chromacio%20leao%22%20m%C3%BAasicas. Acesso em: 14 ago. 2021.

Bem cedo Chromácio Leão revelou pendor pela arte da música e, assim, começou sua educação artística aos dez anos de idade, sob orientação de seu pai, mestre exímio que lhe alicerçou os conhecimentos, dando-lhe base sólida, imprescindível a uma formação musical consistente. Antes, porém, seu pai e mestre – pedagogo experiente – fazia-o participar de sua vida musical, assistindo a ensaios e execuções de seu grupo orquestral ou filarmônico, e mais adiante, integrando-o aos mesmos, ora tocando em festas cívicas ou religiosas. Ao saxofone executava choros e valsas de sua própria autoria. Aos 15 anos compôs sua primeira obra e, um ano depois, a marcha “Potyguarânia”, cujo nome é uma homenagem à terra que lhe serviu de berço.

A par dessa vivacidade ingênua, sem maldade, Chromácio demonstrava uma piedade religiosa que coincidia com o desejo de sua mãe de ter um dos seus filhos dedicados ao altar. Ao perceber tal tendência, D. Sinhá tomou, em concordância com o mestre Caetano, a iniciativa de encaminhar o jovem para o seminário, a fim de que desenvolvesse sua vocação sacerdotal. Dessa forma, Chromácio Leão entrou no Seminário Paraibano a 31 de março de 1900. A partir de então, tudo no seminário lhe era estranho e novo, menos a prática religiosa que era familiar desde o convívio doméstico, acrescido do convívio com o seu padrinho, Padre João Soares de Medeiros, de quem naturalmente recebeu grande parte de sua instrução na fé cristã.

Em 1905, aos 19 anos, transferiu-se para o seminário de Olinda-PE, onde fez estudos religiosos e aprimorou suas habilidades musicais.

No seminário de Olinda, Chromácio com sua preeminente liderança artística e cultural, logo tornou-se encarregado da organização dos corais e orquestras sacras para as Missas Solenes, Te Deum, novenários, cerimônias pascais ou quaisquer outras atividades festivas ou litúrgicas do Seminário em que fosse necessária a participação musical (SILVA, 2004, p. 27).

Aos 21 de novembro de 1909 recebeu, das mãos de D. Luiz Raimundo da Silva, então Bispo da Diocese de Olinda, na Matriz de Santo Antônio, no Recife, a imposição das ordens sacerdotais. Celebrou a primeira missa no dia 14 de dezembro do mesmo ano, na igreja de Nossa Senhora da Paz, no bairro de Afogados (Recife). No ano seguinte, 1910, foi o novo sacerdote de apenas 23 anos de idade designado para coadjuvar a Freguesia de Garanhuns, começando sua atuação sacerdotal na

mencionada cidade. A seguir, a Paróquia de Correntes lhe serviu de entrada definitiva no exercício pastoral.

Finalmente, em 4 de fevereiro de 1912 tomou posse como vigário da Freguesia de Jaboatão, em substituição ao Cônego João Pedrosa que, por problemas de saúde, não estava em condições de exercer as funções e atribuições da paróquia. Encontrou uma paróquia decadente, semiabandonada. O Padre Chromácio, entretanto, no ardor de seus vinte e cinco anos, aceitou o desafio e a ele se entregou de corpo e alma.

Logo reconheceu que precisava formar uma equipe. Reorganizou as associações paroquiais e organizou outras inexistentes. A Escola Sinfônica Paroquial, o Orfeon Paroquial e a Pia União das Filhas de Maria, constituíram-se como três inovações de relevância religiosa e social naquele processo. A primeira, entre tantas, servia para resgatar garotos que andavam pelas ruas da cidade sem maior perspectiva de vida, lhes habilitando em um instrumento musical, oferecendo-lhes, durante toda a sua permanência na escola, o ensino gratuito da arte musical. A segunda e a terceira aglutinavam e socializavam seus participantes por meio do canto e da devoção, exercitando a teoria musical e aprimorando a técnica vocal (VELOSO, 1982, p. 179). Usando essas armas da hábil maneira que lhe era peculiar, em pouco tempo estava totalmente recuperado; as missas com abundante ocorrência; as comunhões aumentando consideravelmente. Em reconhecimento, consta no livro “Jaboatão dos meus avós” o seguinte relato:

Depois de ter prestado à cidade e ao seu povo quase 40 anos de relevantes serviços, o sacerdote e compositor, quer no púlpito ou empunhando uma batuta, padre Chromácio foi uma dessas inteligências que raramente assomam e, não obstante o vazio que deixou no coração dos seus paroquianos, continua a viver na lembrança dos jaboatanenses, porque a obra por ele realizada é imperecível. [...]. No bairro de Jardim São Paulo em Recife, há uma rua em homenagem ao seu nome e em Jaboatão dos Guararapes uma rua e uma escola (VELOSO, 1982, p. 261-262).

A partir da chegada do Padre Chromácio ao Município de Jaboatão, em fevereiro de 1912, o ressoar dos sinos aos domingos passou a representar um momento muito especial de contrição e devoção; todavia, a igreja Matriz de Santo Amaro continha algo diferente: a figura do Padre Chromácio, que convidava os fiéis jaboatanenses do início do século XX para que, além da liturgia, pudessem ver e ouvir sua obra musical, na qual, entre tantos, utilizava o gênero sacro como um de seus

principais modos de compor (IHJ). Nesse gênero podemos destacar a missa nº 3, chamada “Jubilare” e o “Hino de Santo Amaro”, que, de maneira contemplativa, agiam sobre o *ethos*⁷³ das pessoas, segundo Aristóteles⁷⁴, através da doutrina da imitação.

A música diz ele, imita diretamente (isto é, representa) as paixões ou estado da alma – brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, fiquemos imbuídos dessa mesma paixão; e, se durante um lapso de tempo suficientemente longo ouvimos o tipo de música que desperta paixões ignóbeis, todo nosso caráter tomará uma forma ignóbil. Em resumo, se ouvirmos a música inadequada, tornar-nos-emos pessoas más; em contrapartida, se ouvimos a música adequada, tenderemos a tornar-nos pessoas boas (GROUT; PALISCA, 1994, p. 20-21).

Com a atuação de Chromácio Leão, não só a vida religiosa, também a musical e a social da cidade de Jaboatão estiveram em incessante ebulição. Entre tantas, desde a catequese, a Pia União das filhas de Maria, a Banda Paroquial, a Escola de Música e o Orpheon Paroquial. Assim, com perspicácia e dedicação aos ensinamentos religiosos, respeitando e acatando as orientações romanas, o Padre Chromácio, através da catequese da Pia União das filhas de Maria, pôde estabelecer e avultar com maestria a doutrinação religiosa junto aos fiéis da Paróquia de Santo Amaro. Dessa maneira agia o Padre Chromácio Leão, num regime permanente de educar através da fé, considerando o espírito religioso como sistema individual de crenças e valores que vão-se formando no decorrer do processamento evolutivo como resultado do comportamento exploratório da espécie humana. Desse modo se constituíam as inter-relações e, como parte e produto desse processo, surge a produção musical-cúltica, entre outras, ou seja, a música produzida para o culto religioso *in loco* na Paróquia de Santo Amaro.

Além do lado religioso, outro aspecto muito importante deve ser considerado nesse percurso histórico: o lado artístico-musical do Padre Chromácio e sua relação direta com o desenvolvimento musical na Cidade de Jaboatão dos Guararapes. Nessa perspectiva, fica bem evidente a importância da presença da figura do padre para o

⁷³ De acordo com a Enciclopédia Livre do Wikipédia 19 mar. 2021. *Ethos* (em grego antigo ἔθος : 'hábito, costume, uso'; ἦθος 'caráter, disposição, costume, hábito') “é o conjunto de traços e modos de comportamento que conformam o caráter ou a identidade de uma coletividade”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ethos>. Acesso em: 19 jun. 2020.

⁷⁴ Citado em nota de rodapé: Grout e Palisca, 1994, p. 20. Aristóteles, política, 8. 1340a-b; Platão, Leis, 2.665-70C.

desenvolvimento artístico-cultural, a começar pela criação da Banda Paroquial e suas subsequentes apresentações. Segundo Veloso no livro “Jaboatão dos meus avós”:

A BANDA PAROQUIAL foi fundada no dia 05 de agosto de 1914 pelo vigário Pe. Chromácio Leão, a ESCOLA SINFÔNICA PAROQUIAL, mais conhecida como Banda Paroquial ou Banda do Padre. A Escola Sinfônica Paroquial manteve, durante toda a sua existência (37 anos), um aprendizado gratuito, donde surgiram nomes nacionalmente conhecidos nos meios musicais, militares, teatrais do rádio e televisão. Como exemplo se pode citar José Jacinto, mestre de várias corporações musicais do exército; Manoel Gomes da Silva, mestre e organizador da Banda da Base Aérea do Recife; Raul Ramos mestre também da Base Aérea; Juarez, durante muito tempo sax-tenor solista da orquestra do antigo programa “Flávio Cavalcante” conhecido como um dos melhores instrumentistas do mundo; Luiz Caetano da Silva, sobrinho do Pe. Chromácio, fagotista da Orquestra Sinfônica do Recife, regente de orquestras e corais, professor de música da UFPE, arranjador e compositor; e tantos e tantos outros mestres de bandas pelo interior e pelo Brasil afora (VELOSO, 1982, p. 179-180).

Entre tantas, em 28 de dezembro de 1916, houve uma dessas apresentações da Banda Paroquial “Escola Synphônica Parochial” em frente ao Teatro Municipal de Jaboaão, local escolhido pela comissão responsável pela organização das festividades comemorativas de final de ano. Segundo consta nos arquivos digitais do Diário de Pernambuco:

Jaboatão – 28-12-1916 - Não passará despercebida nesta Cidade a noite de anno bort⁷⁵ [ano infrutuoso]. Entre outras diversões projetadas, haverá diante o Theatro Municipal. [...] A banda musical “Escola Synphônica Parochial”, em um artístico coreto, adrede preparado, fará uma tocata até se aproximar a hora da missa, que terá logar a 1 hora da madrugada, sendo celebrante, o reverendíssimo padre Chromácio Leão⁷⁶.

Essa trajetória histórica, somada ao desenvolvimento sociocultural do período, constituiu um ambiente extremamente propício para que as ações do Padre Chromácio incentivassem o surgimento de outras bandas na cidade de Jaboaão. Tais

⁷⁵ [Miner.]- Bort, boart ou boort, “é um termo genérico usado na indústria de diamantes para se referir a fragmentos de diamantes que não são de boa qualidade e não podem ser usados como pedras preciosas”. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/bort/>. Acesso em: 26 ago. 2021.

⁷⁶ Hemeroteca Digital do Brasil. Diário de Pernambuco 30 dez. 1916. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=029033_09&pesq=%22chromacio%20leao%22. Acesso em: 15 ago. 2021.

ações estavam em consonância com o que vinha acontecendo em outras partes do Brasil.

No ano de 1929 aparece a Banda Ferroviária com a sua Sociedade Musical Operária. Chega 1930, e com ele a Banda do Patronato Agrícola Barão de Lucena, no bairro de Socorro. Destacamos ainda, neste local, a Banda do 14º RI. Em 1950 aparece a Euterpe Recreativa 21 de Fevereiro, do Doutor Joaquim Martins de Albuquerque, meio proprietário da Usina Jaboação, sendo o primeiro mestre da banda o maestro Caetano Xavier da Silva (Nozinho), tendo sido mais tarde substituído pelo seu filho, maestro Luiz Caetano da Silva, nosso associado. A Fábrica de Papel de Jaboação também possuiu a sua banda. No ano de 1980 aparece a banda Padre Chromácio, conhecida também como Banda Municipal de Jaboação e tendo os músicos como funcionários públicos dessa instituição municipal. Disponível em: <https://ihj.com.br/PadreChromacioLeao/PadreChromacioLeao-geral.htm>. Acesso em: 22 mai. 2020.

Além da criação da Banda Paroquial, o Padre Chromácio, preocupado com o ensino de música aos jovens, também criou a Escola de Música e o Coro Orpheon Paroquial. Dessa maneira, a relação se estabelece por muitas vias: se, por um lado, o ensino musical é influenciado pela cultura, por outro, também é gerador de cultura, podendo impactar diretamente a inserção da música na sociedade como expressão humana e cultural.

Diante de diversas possibilidades de formação humana através da música, consubstanciamos historicamente a importância do cantochão na relação do canto com a liturgia da igreja. Segundo Grout e Palisca (1994), o ofício celebrado pelo clero secular e pelos membros das ordens religiosas compõe-se de orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. A música para os ofícios está compilada num livro litúrgico chamado *Antiphonale* ou antifonário, de modo que

os principais momentos musicais dos ofícios são os cantos dos salmos, com as respectivas antífonas, o canto dos hinos e dos cânticos e a entoação das lições (passagens das escrituras), com os respectivos responsórios. Do ponto de vista musical, os ofícios mais importantes são as matinas, as laudas e as vésperas. As matinas incluem alguns dos mais antigos cantos da igreja. Às vésperas compreendem o cântico *Magnificat anima mea Dominum* (“A minha alma glorifica o Senhor”, Lucas, 1, 46-55); e, na medida em que este ofício era o único que desde os tempos mais remotos admitia o canto polifônico, adquire especial importância para a história da música sacra (v, a análise de NAWN 4, segundas vésperas do Natal, mais adiante neste capítulo). Aspectos característicos das completas e o canto das quatro antífonas da Santa Virgem Maria, as chamadas

antífonas Marianas, uma para cada uma das divisões principais do ano litúrgico⁷⁷ (GROUT; PALISCA, 1994, p. 51).

Provavelmente, os serviços religiosos e a preocupação de sistematizar os signos musicais “modernos” junto aos fiéis da Paróquia de Santo Amaro foram motivos suficientes para que o Padre Chromácio instituisse o coro Orpheon Paroquial. Para tanto, implementou meios necessários para garantir por escrito as melodias, exercitar o domínio da escrita musical e o conhecimento prévio dos seus signos o que, através do coro, possibilitou o desenvolvimento das aulas teóricas e práticas. Como também outras atribuições e definições a respeito do coro que Zampronha sintetiza:

Favorece o indivíduo em razão de seus múltiplos estímulos, biológicos, fisiológicos e psicológicos. Daí que “fazendo” música, escutando, cantando, vivenciando, o indivíduo acaba por influir no ritmo de seus pensamentos e emoções, na harmonia de sua saúde corporal e mental. (ZAMPRONHA, 2007, p. 123).

Sem dúvida, essa relação entre a música instrumental da banda paroquial e a música vocal do coro possibilitou inter-relações de dimensões que se complementaram nas práticas religiosas, musicais e socioculturais. Nessa perspectiva, a participação do Orfeon Paroquial sem dúvida fez história, com diversas exposições no Teatro Municipal de Jaboatão e cantando missas e *Te-Deum* em outras paróquias e no teatro de Santa Isabel no Recife, demonstrou quanto ativa e efetiva foi sua participação.

O ORFEON fez inúmeras exposições não somente na cidade como fora daqui. No seu repertório, além de músicas profanas, constavam missas e *Te-Deum* de autoria de seu maestro e organizador, sendo muito solicitado para tomar parte em festas religiosas. O padre Chromácio Leão ainda organizou um coral com cem figuras para cantar a sua missa nº 03 (Jubilare) e o *Te-Deum* em homenagem, em julho de 1947, a D. Miguel de Lima Valverde pelos seus 25 anos de arcebispado. Os seminaristas do velho Seminário de Olinda também estavam sendo ensaiados pelo Pe. Chromácio Leão para cantar entre os cem figurantes. E entre esses seminaristas também estava Lamartine Soares que foi vigário de Jaboatão e posteriormente bispo coadjutor de Olinda e Recife (VELOSO, 1982, p. 181).

⁷⁷ Segundo Grout e Palisca (1994, p. 51-52), “as principais épocas do ano litúrgico são o advento, que começa no quarto domingo antes do Natal, o Natal, que inclui os doze dias até a *Epifania* (6 de janeiro) e as semanas seguintes; a Quaresma, da quarta-feira de Cinzas até a Páscoa; o tempo da Páscoa, que incluía ascensão (quarenta dias depois da Páscoa) e se prolonga até Pentecostes, dez dias depois da ascensão ou sete semanas depois da Páscoa; e a *Trindade* do primeiro domingo a seguir ao *Pentecostes* até o início do Advento. O Advento e a Quaresma são, por vezes, designados como as épocas penitenciais”.

A chegada de Chromácio Leão à Paróquia de Santo Amaro propiciou, além da elaboração da música do hino do padroeiro de Jaboatão dos Guararapes (Santo Amaro) e diversas composições musicais em diferentes gêneros, a ampla participação na formação social e cultural de moradores da cidade. Ele evidenciou as relações do sujeito com o divino, consigo mesmo, com a música e com os demais indivíduos que constituem uma sociedade. As inter-relações religiosas, musicais e sociais estariam em constante e progressiva convergência. Um acontecimento que comprova tal inter-relação social e religiosa aconteceu no dia 28 de outubro de 1926, por ocasião de uma audição, no Círculo Católico, com vistas à aprovação da obra eclesiástica “Maria Virgem”: uma apresentação para a sociedade e com a presença da imprensa. Àquele evento compareceram o Arcebispo Metropolitano de Olinda e Recife, D. Miguel de Lima Valverde, padres, religiosos, jornalistas e músicos. Após à apresentação, os relatos foram assaz laudatórios. Os jornais da época assim registraram:

Jornal A Rua – 29/10/1926: “Convidado pelo seu autor estivemos ontem, no “Círculo Católico” para ouvirmos em audição especial para a imprensa e autoridades eclesiásticas, o belíssimo poema lyrico “Maria Virgem”, feliz inspiração do ilustre Padre Chromácio Leão. Todo e qualquer elogio que pretendêssemos fazer ao valioso trabalho desse homem de alto mérito que é o Padre Chromácio, longe, muito longe mesmo ficaríamos de seu verdadeiro valor.

Jornal do Commercio – 29 de outubro de 1926. “O trabalho do Padre Chormácio Leão deixa a mostra suas ótimas qualidades de musicista. Dividido em sete partes e uma abertura, notam-se desde o começo a riqueza de tons e segurança orquestral sobre todo o poder, a clareza e a eloquência com que o compositor transpõe para a pauta os seus sentimentos. Se alguma coisa houvesse a destacar na partitura, era bem isso: o brilho da expressão” (SILVA, 2004, p. 131-133).

O Padre Chromácio Leão se imortalizava por meio da religião e da arte. Foi no período em que esteve como pároco e maestro na Igreja de Santo Amaro, na cidade de Jaboatão, que compôs grande parte de seu acervo musical. Empunhou a batuta para reger uma composição de sua autoria na qual tudo é próprio, surgido de suas ideias: a melodia, a harmonia, a orquestração, o estilo e o modo de interpretar. Segundo consta nas páginas do livro “Padre Chromácio na intimidade”:

Da simples marchinha para festas teatrais infantis até a imponência de uma sonata, tudo é bem inspirado, bem feito e burilado com esmero. De suas inúmeras composições, comentaremos algumas. No gênero sacro, onde é mais elevado o seu modo de compor como sacerdote

que é, destacamos a missa chamada “Jubilare”, imponente, moldada dentro das regras da sagrada liturgia, empolgando pela religiosidade de seus motivos principais, revelando a chama da sublime inspiração. Prosseguindo no desfile das melodias, temos a valsa Nº 8 onde o contraste frisante dos movimentos é encantador. Ora estamos em ritmo apressado, tumultuoso; ora suave como o balançar da folhagem dos coqueiros, leve como as jangadas que bordam nossos mares, manso como as águas de nossos rios... (SILVA, 2004, p. 46).

O comprometimento e a disciplina com sua formação refletiam no amadurecimento tanto melódico quanto harmônico de suas composições, adquiridos em raríssimos livros direcionados ao estudo da música que possuía. Segundo Silva (2004), era prática comum a Chromácio Leão estar, muitas vezes, ao *harmonium* dedilhando Perosi, Palestrina e outros mestres da música sacra, buscando exercitar e aprimorar sua técnica composicional, quando não, nos estudos de suas próprias e quão difíceis belas composições litúrgicas. Segundo consta no livro “Padre Chromácio na intimidade”:

Chromácio Leão, houvera prometido a si mesmo ser um dia sacerdote músico para escrever as mais lindas páginas musicais em louvor à Virgem Santíssima. Seu amor pátrio era também muito forte: Dia não houve em que, longe do rincão natal, não o lembrasse e o citasse com carinho e devoção. Ao ausentar-se da casa paterna para iniciar seus estudos eclesiásticos, compôs como já aludimos antes, a marcha religiosa “Potyguariana” – alusão à terra potyguar, onde nascera. É esta uma prova cabal do auto mérito em que tinha sua gente e sua terra. Jaboatão, cidade naquele tempo desprovida de desenvolvimento, mas por essa mesma razão, poética quanto campestre, fazia o lembrar-se dos campos livres, das pitorescas, dos distritos paupérrimos, mas românticos e ricos de um folclore abundante e autêntico, que mais tarde haveria de inspirar-lhe a composição de “Coco Viola Nordestina” Nº 1 e 2, este sobre o motivo rítmico e melódico do Bumba-meu-boi da Vila Flor (distrito de Canguaretama, atualmente município autônomo). (SILVA, 2004, p. 97-98).

Sua vida foi dedicada a Jaboatão. O Padre Chromácio Leão Teixeira da Silva, viveu sessenta e quatro anos e seis meses, dos quais, trinta e oito e onze meses foram passados nesta cidade. Faleceu no dia 5 de janeiro de 1951, levando abaixo da cabeça um travesseiro com terra da sua querida Vila da Penha, confeccionado por ele mesmo em 1905. Sua paixão e dedicação à paróquia de Santo Amaro não tinha limites. Logo, Padre Chromácio descreve as duas Cidades:

“E sem esquecer a minha humilde modesta cidade natal, poética em suas carnaúbas infundas, característica por suas praias largas e alvas, sombreadas de coqueiros, onde vicejam “boas noites” e “boninas”, Jaboaão, se não sou teu filho por não ter primeiro respirado teu ambiente nem recebido os primeiros beijos do sol vivificador, sou, no entanto pelo coração, pois, aqui me há colocado o destino, ou mais teologicamente falando, a Providência e a ti me hei consagrado, desde a juventude, as melhores e mais puras energias de minh’alma”. As palavras deste discurso bem atestam minha afirmação supra (SILVA, 2004, p. 169).

Havia respeito para com as principais orientações propostas no *Moto Próprio Tra le sollecitudini dell’officio pastorale* que buscava evitar, ainda que na música com acompanhamento instrumental, o hibridismo da música sacra com a profana, como se lê no texto a seguir:

Documento eclesiástico emitido pelo Papa Pio X em 22 de novembro de 1903 e ratificado pela Sagrada Congregação dos Ritos como Decreto nº 4121 orientam que: Com o objetivo geral de regular a prática e produção de música sacra e o objetivo específico de promover a restauração da música sacra a partir dos princípios restauristas do movimento ceciliano e da restauração do canto gregoriano pelos monges de Solesmes (formulados ao longo do século XIX e apoiados nos anteriores Documentos da Igreja Católica sobre Música Sacra), que defendiam a separação entre os estilos sacro e teatral (ou operístico). Foi uma das mais extensas, objetivas e impactantes determinações sobre a música sacra publicadas pela Igreja Católica, por conta da restauração do canto gregoriano e da polifonia clássica (e pelo estímulo à música contemporânea baseada nessa estética), e pela exclusão, da música sacra, de grande parte dos instrumentos então em uso, dos conjuntos musicais até então mais difundidos (especialmente as bandas e orquestras) e dos estilos então em voga (especialmente o operístico ou teatral)⁷⁸.

Ainda assim, com maestria, o Padre Chromácio propiciava em suas composições uma certa liberdade na orquestração: além dos instrumentos de cordas, usava instrumentos de sopro, o que possibilitava ao povo uma participação ativa nos serviços da Igreja, principalmente através de uma música de fácil entendimento e composta tanto em latim quanto em língua vernácula. Padre Chromácio compôs uma série de missas, dentre as quais pode-se citar: “*Justus ut palma florebit*” (Nº 1); “*Salve Maria*” (Nº 2); “*Jubilare*” (Nº 3); “*Inacabada*” (Nº 4). Essas quatro composições são

⁷⁸ MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI DO SUPREMO PONTIFF PIUS X NA MÚSICA SAGRADA. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 22 nov. 1903. Disponível em: https://www.vatican.va/content/piusx/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini.html. Acesso em: 14 ago. 2021.

consideradas litúrgicas, pois as letras foram extraídas de fontes oficiais da Igreja Católica.

As músicas de Chromácio Leão estão sendo abordadas, neste trabalho, considerando as possíveis influências do período histórico vivido e as orientações postas nos documentos da Igreja Católica no que diz respeito à música cantada dentro dos serviços eclesiais, ampliando-se ao gênero religioso, mas também, com um olhar mais técnico, sob a égide da música e dos gêneros característicos empregados. Para isso, se faz necessário trabalhar, ainda que brevemente, alguns conceitos, como o de tonalidade, harmonia e estética, considerando que tudo isso se passa no universo da música tonal.

4.2 FUNDAMENTOS E CONCEITOS MUSICAIS IMPORTANTES NA ÁREA DA MÚSICA RELIGIOSA

Para compreendermos minimamente as análises feitas na obra musical do Padre Chromácio Leão, é de extrema importância conhecer alguns conceitos e fundamentos que constituem a linguagem musical. Para quem não é da área de música, esse conhecimento se faz ainda mais necessário. Assim, um dos primeiros elementos que compõem o todo musical, cujo entendimento se faz muito importante, é o conceito de som. Considerando que o som é a unidade fundamental da música, representado no contexto da música ocidental por 7 notas diferentes que podem ser desmembradas e distribuídas em sete principais e cinco intermediárias, totalizando doze notas. Logo, para um entendimento gradual dos fundamentos musicais, seria significativo definir que:

Som é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações dos corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar na forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente. Estas atingem a membrana do tímpano fazendo-a vibrar. Transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro que as identifica como tipos diferentes de sons. Embora sejam inúmeros os sons empregados na música, para representá-los bastam somente sete notas: dó – ré – mi – fá – sol – lá – si. A estes monossílabos (sistema silábico introduzido por Guido d'Arezzo), usados predominantemente em línguas latinas, correspondem as sete letras (sistema alfabético introduzido pelo Papa Gregório Grande 540 d.C.) usadas em inglês, alemão grego, etc.: C – D – E – F – G – A – B. (MED, 1996, p.11-13).

Outros conceitos que detêm grande importância para o entendimento do mosaico musical são melodia, harmonia e ritmo que, na perspectiva de Med seriam:

Melodia, conjunto de sons dispostos em **ordem sucessiva** (concepção horizontal da música). Harmonia, conjunto de sons dispostos em **ordem simultânea** (concepção vertical da música). Ritmo, ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e harmonia (MED, 1996, p. 11). Grifos do mestrando.

A prática de relacionar os sons musicais às letras do alfabeto de A a G, tem origem extremamente antiga – remonta à época dos gregos e romanos. Foi deles que nossos vizinhos anglo-saxões herdaram o sistema que utilizava letras para representar as notas musicais. O monge italiano Guido d'Arezzo (992-1050) também já desenvolvia um sistema de notação que considerava a pauta⁷⁹ de quatro linhas, então usada, associando-a, através de letras, às notas fá, dó e, por vezes, sol (F, C e G), letras que acabaram dando origem às modernas claves⁸⁰. Mesmo depois da criação da escrita musical com o uso da pauta (ou pentagrama), as letras para identificar as notas permaneceram e ampliaram suas possibilidades. De maneira convencional, a nota “Lá” inicia a ordem das notas representadas pelo alfabeto, assim, convencionou-se que o lá seria representado pela letra “A”; a nota “Si” seria representada pela letra “B”, a nota “Dó” pela letra “C”, e assim sucessivamente. A associação, portanto, ficou da seguinte maneira: A = Lá; B = Si; C = Dó; D = Ré; E = Mi; F = Fá; G = Sol. Outra observação importante é que a nota “Lá” também ficou definida como diapasão, nota que serve de referência para sistematizar a afinação das orquestras, diferentes grupos musicais e demais instrumentos.

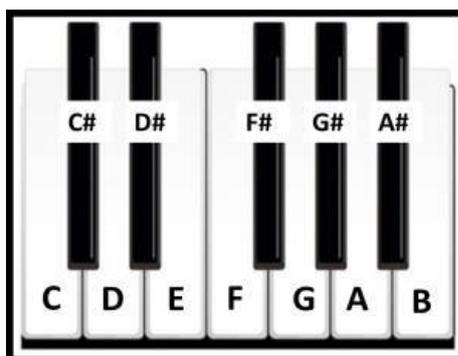
Para um melhor entendimento na distribuição das notas e suas respectivas letras representativas, é necessário um exemplo com ilustração e visualização dessas notas dispostas em sequência natural, numa escala, da esquerda para a direita em qualquer instrumento de teclas. Para tanto, na figura a seguir, teremos as notas sequenciadas da seguinte maneira: as teclas brancas, contêm as sete notas naturais,

⁷⁹ “Pauta ou Pentagrama: a princípio em uma única linha horizontal colorida (vermelha – representava a nota Fá), à qual foi posteriormente acrescentada outra linha colorida (amarela – representando a nota Dó). Guido d'Arezzo sugeriu o emprego de três e quatro linhas (o canto gregoriano utiliza até hoje o tetragrama). O pentagrama, sistema de cinco linhas paralelas, conhecido desde o século XI, foi adotado apenas no século XVII e utilizado até os dias atuais” (MED, 1996, p. 13).

⁸⁰ “Clave: é um sinal colocado no início da pauta que dá seu nome à nota escrita em sua linha” (MED, 1996, p.16).

e as pretas contêm as cinco notas intermediárias com alterações (sustenidos⁸¹), contemplando as doze notas, assim representadas: dó – ré – mi – fá – sol – lá – si.

Figura 10: Distribuição das 12 notas e suas respectivas letras representativas



Fonte: Blog Tania Ochoa. Disponível em: <https://www.taniachoa.com/blog/157433/part-2-what-campbells-power-of-myth-tells-us-about-consciousness-and-sacrifice>. Acesso: 05 jul. 2020.

No exemplo anterior, as sete notas principais estão organizadas na seguinte ordem: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si, as cinco notas intermediárias aparecem entre as notas principais da seguinte maneira: entre as notas dó e ré, aparece uma nota intermediária que seria o dó sustenido, soa numa frequência mais alta que a nota dó, no entanto mais baixa que a nota ré. Se o ponto referencial for a nota dó em direção ascendente à nota ré, a nota intermediária é denominada dó sustenido, se o ponto referencial for a nota ré em direção descendente à nota dó, a nota intermediária seria ré bemol⁸². Este mesmo raciocínio se aplica aos sons ré e mi, fá e sol, sol e lá e entre lá e si, existindo uma nota intermediária entre elas.

A partir desta razão, fica evidente um sistema intervalar entre os sons e, dessa forma, conclui-se que entre dois sons diferentes pode haver intervalos. Segundo Almada (2012, p. 19), “na linguagem musical um intervalo é a medida da distância que separa dois sons”⁸³. Os intervalos ainda podem ser classificados de várias maneiras:

Podem ser harmônicos (quando ambas as notas são tocadas simultaneamente) ou melódicos (quando uma nota é tocada logo após a outra), ou seja, sucessivamente⁸⁴. Quanto a direção (ou orientação),

⁸¹ “Sustenido: eleva a altura da nota natural um semitom ou meio tom” (MED, 1996, p. 31).

⁸² “Bemol: abaixa a nota natural um semitom ou (meio tom)”. (MED, 1996, p. 32).

⁸³ “Acusticamente, o intervalo entre dois sons (ou notas, ou alturas) é a diferença de suas frequências absolutas” (ALMADA, 2012, p. 19).

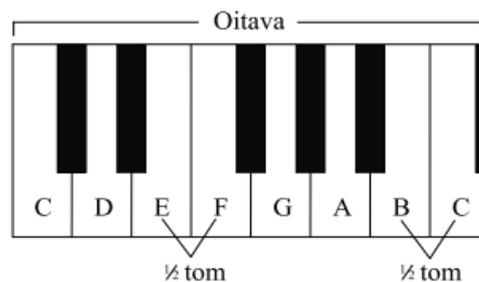
⁸⁴ Dessa forma, é fácil concluir que qualquer melodia pode ser considerada uma longa sequência de intervalos melódicos (ALMADA, 2012, p. 06).

no caso de intervalos melódicos podem ser ascendentes ou descendentes. Quanto ao tipo do intervalo (ou seja, quanto a sua extensão) podem ser: uníssono, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava (ALMADA, 2012, p. 19-20).

Os intervalos ainda constituem o tom e o semitom. Segundo Med (1996, p. 30-31), na música ocidental o semitom é o menor intervalo adotado entre duas notas. Abrevia-se “st” ou “mt” o menor intervalo entre dois sons. Tom é a soma de dois semitons. Abrevia-se “T”. Fazendo uso de uma sequência de sete notas diferentes e consecutivas – a oitava nota é a repetição da primeira –, guardando entre si o intervalo de tom ou semitom, teremos a escala diatônica natural de dó maior, que compreende dó – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó, entre as notas mi – fá e si – dó, há um intervalo de semitom. Nas demais notas tem-se um intervalo de tom. Assim, as escalas que formam a base da música tonal seriam:

A escala maior, um padrão específico de pequenos intervalos (chamados de semitom) e intervalos maiores (chamados de tom inteiro) dentro de uma oitava. Um semitom é a distância entre uma tecla no piano para a próxima tecla, seja ela branca ou preta. Usando somente as teclas brancas do piano, existem somente dois semitons dentro de uma oitava como nas figuras 11 e 12, abaixo (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 06).

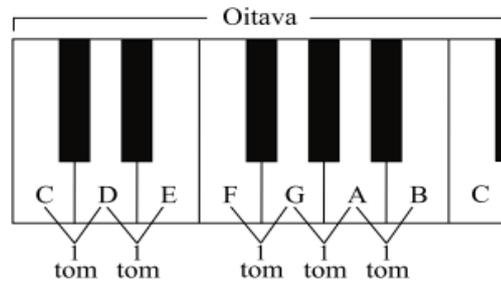
Figura 11: Escala de Dó maior destacando os intervalos de semitons



Fonte: Harmonia Tonal (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 06).

Um tom inteiro pula a nota vizinha do teclado e vai para a segunda mais próxima. Usando somente as teclas brancas do piano, existem cinco tons inteiros em cada oitava.

Figura 12: Escala de Dó maior destacando os intervalos de tons



Fonte: Harmonia Tonal (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 06).

Assim, esses sons organizados sucessivamente numa sequência de notas musicais, guardando uma estrutura intervalar entre elas, denomina-se escala. Na música temos vários tipos de escalas e, no caso específico, abordamos a escala diatônica maior, construída a partir de um padrão intervalar, e considerada o alicerce primordial no estudo da harmonia funcional⁸⁵. A escala diatônica maior ainda pode se transformar em uma escala menor, com três modelos diferentes; para isso, basta alterar a estrutura intervalar entre as notas:

Músicos, tradicionalmente, memorizam e praticam três formações de escalas menores, apesar de que elas não são usadas com igual frequência. Uma destas é a escala menor natural Ex. 01. Você pode ver na ilustração abaixo que a escala menor natural é parecida com a escala maior com o 3, 6 e 7 graus abaixados. A outra é a escala menor harmônica Ex. 02, que pode ser pensada como uma escala maior com o 3 e o 6 graus abaixados. O terceiro tipo de escala menor é a escala menor melódica Ex. 03, que tem uma forma ascendente e uma forma descendente. A forma ascendente, mostrada abaixo, é como uma escala maior, com o 3 abaixado. A forma descendente da escala menor melódica é a mesma da escala menor natural (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 11).

Figura 13: Exemplo 1 - Escala de Dó menor natural

Dó maior	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó
Grau da escala	1	2	3	4	5	6	7	1
Dó menor	dó	ré	mi ^b	fá	sol	lá ^b	si ^b	dó

Fonte: Harmonia Tonal (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 11).

⁸⁵ Conceitualmente, harmonia funcional seria como cada acorde desempenha mais ou menos uma função padrão dentro de uma tonalidade, esta característica é por vezes denominada "harmonia funcional" (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 06).

Figura 14: Exemplo 2 - Escala de Dó menor harmônica

Dó maior	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó
Grau da escala	1̂	2̂	3̂	4̂	5̂	6̂	7̂	1̂
Dó menor harmônica	dó	ré	mi ^b	fá	sol	lá ^b	si	dó

Fonte: Harmonia Tonal (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 11).

Figura 15: Exemplo 3 - Escala de Dó menor melódica

Dó maior	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó
Grau da escala	1̂	2̂	3̂	4̂	5̂	6̂	7̂	1̂
Dó menor melódica ascendente	dó	ré	mi ^b	fá	sol	lá	si	dó

Fonte: Harmonia Tonal (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 11).

A construção de escalas a partir das doze diferentes notas (ou tônicas), consiste na apresentação dos sons pertencentes a uma dada tonalidade, ordenados crescentemente pelas alturas (ou frequências) que compõem o universo tonal. A partir de uma nota fundamental e suas vibrações, surgem os harmônicos que, por meios acústicos, dão origem aos sons que caracterizam a tônica de uma tonalidade (ALMADA, 2012, p. 26). Assim, os caminhos a serem seguidos para identificar uma tonalidade são:

Uma das formas de aprender escalas maiores é através do padrão de tons e semitons (...). Outra é memorizando as armaduras de clave associadas com as várias escalas. O termo tonalidade é usado em música para identificar o primeiro grau de uma escala. Por exemplo, a tonalidade de Sol maior se refere a escala maior que se inicia na nota sol. Uma armadura de clave é um padrão de sustenidos ou bemóis que aparecem no começo de um pentagrama, e indicam que certas notas serão consistentemente alteradas ascendentemente ou descendentemente. Existem sete armaduras de claves que usam sustenidos e sete armaduras de claves que utilizam bemóis. Em cada caso, o nome da tonalidade maior pode ser encontrado subindo meio tom a partir do último sustenido. No caso de bemóis, exceto para a tonalidade de Fá maior, o nome da tonalidade é a mesma do penúltimo bemol na armadura de clave (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 08).

As notas também servem para, a partir de suas combinações intervalares verticais, montar acordes e criar harmonias que, somadas ao ritmo, constituem os pilares fundamentais da morfologia musical tonal. Considerando que a música tonal

adota um ponto de referência em que os outros sons giram em torno dele, no qual a música popular de hoje é baseada e constitui-se com essa estrutura, seria oportuno lembrar que as obras musicais de compositores renomados como Bach, Mozart, Handel, Haydn, Beethoven, Schubert, entre outros, fizeram uso desse mesmo sistema, o que significa que ambas têm bastante em comum. Alguns fundamentos específicos caracterizam o sistema da música tonal, a saber:

Ambas adotam um centro tonal, uma classe de nota que dá o centro de gravidade. Em seguida, ambas fazem uso quase que exclusivamente de escalas maiores e menores. Ambas também usam acordes com estrutura em terças sobrepostas. Isso significa que os acordes são construídos pela sobreposição de terças, tal como dó-mi-sol, diferentemente de dó-fá-si. E por último, e muito importante, é que os acordes construídos sobre os diversos graus da escala se relacionam entre si e em relação ao centro tonal de uma forma mais ou menos hierárquica (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 06).

Uma maneira de aumentar as possibilidades de uso de um centro tonal é adotar a tonicalização ou tonicização. O termo é geralmente adotado nas práticas teóricas e harmônicas da música popular e de concerto. Weiskopf e Ricker apresentam uma definição que descreve bem o termo definido no campo do *jazz theory*:

Um tema pode ser originado em um tom, mas brevemente modula para outro tom. Quando isto ocorre à progressão de acorde, é dito tonicalizar em um tom exterior. Portanto, tonicalizar é estabelecer um tom como tônica por uma curta duração. Esta tonicalização é apropriadamente chamada por alguns como “o tom do momento” (“key of the moment”). Um tema pode ter uma ou mais destas tonicizações (ou tons do momento) antes de retornar para o tom original (WEISKOPF; RICKER *apud* BERTON, 2005, p. 35-36).

Um recurso de grande importância na constituição da música tonal é o acorde. Derivado de vários tipos de escalas, construído de maneira vertical, na maioria das vezes as notas que os constituem são executadas de forma simultânea. O acorde seria o agrupamento de três ou mais sons, superpostos em intervalos de terças⁸⁶ (ALMADA, 2012, p. 35). Nas palavras de Chediak (1986, p. 79), “o acorde pode ser formado por três, quatro ou mais sons. Quando formado por três sons é chamado de tríade, por quatro sons tétrade e por mais de quatro sons, de tétrade com nota

⁸⁶ Denominada de harmonia tercial. Seria possível também conceber acordes a partir de outras organizações intervalares (como segundas e quartas, por exemplo), porém, segundo Almada, “tais sistemas harmônicos transcendem aquilo que é convencionalizado como Tonalidade” (ALMADA, 2012, p. 35).

acrescentada”. Segundo o autor, essas denominações se resumem da seguinte forma:

A tríade é formada pelo agrupamento de três notas separadas por intervalos de terças e pode ser maior, menor, diminuta ou aumentada. A formação da tríade maior é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta justa (5J) e se caracteriza, também, pela superposição de uma terça maior e uma terça menor. A primeira nota do acorde é chamada de fundamental (1). A tríade menor é formada pela fundamental (1), a terça menor (3m) e a quinta justa (5J) que se caracteriza, também, pela superposição de uma terça menor e uma terça maior. A tríade diminuta é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e a quinta diminuta (5dim) e se caracteriza, também, pela superposição de duas terças menores. A tríade aumentada é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta aumentada (5aum) e se caracteriza, também, pela superposição de terças maiores. A tétrade é formada pelo agrupamento de quatro sons separados por intervalos de terças superpostas (CHEDIAK, 1986, p. 79-80-81).

Visto que apreciadores, e até mesmo pessoas ligadas à área de música, confundem os conceitos de acorde/harmonia, ainda mais porque ambos estão intimamente ligados; dessa maneira, será prudente uma explicação mais detalhada sobre estes fundamentos. Acorde e harmonia são conceitos complementares, porém, com especificidades diferentes na estrutura musical. Segundo Guest (2009, p. 41), “harmonia é o acompanhamento da melodia feito por um encadeamento de acordes”. Assim, buscando esclarecer e definir pormenores entre estes dois conceitos, seria importante dizer que harmonia é algo muito mais amplo, pois engloba desde acordes, suas combinações e funções, às relações hierárquicas que estes estabelecem com a trama musical.

Há acordes com funções semelhantes, mas com qualidades funcionais distintas aos graus que ocupam na escala, isto é, preparando e resolvendo a frase musical com maior ou menor força. Nessa perspectiva, Chediak afirma:

Cada um dos acordes correspondentes aos graus tem a sua qualidade funcional, isto é, prepara e resolve com maior ou menor força. Podendo ser qualificados de forte, meio-forte e fraco. Os acordes de função principal, isto é, formados sobre os graus: I, IV e V, são os fortes; os de II e VII graus (substitutos do IV e V, respectivamente), são meio-fortes; e os de III e VI graus (substitutos do I grau), são os fracos (CHEDIAK, 1986, p. 92).

A harmonia é responsável por acompanhar a melodia, organizar e distribuir as progressões dos acordes de maneira satisfatória. A harmonia é idealizada

considerando as funções dos acordes e essas funções determinam as pontuações necessárias à ideia musical. Daí a nomenclatura de harmonia funcional, acordes com funções de iniciar a ideia musical (funções de tônica), outros com funções de desenvolver (subdominante) e outros com funções de preparar a finalização (dominante) e finalizar (tônica), constituindo a sigla funcional (T-S-D-T), Tônica, Subdominante, Dominante e Tônica. Segundo Chediak:

Em música temos momentos instáveis, estáveis e menos instável, e são variações que motivam a continuidade da música até o repouso final. A palavra *função* serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável). (CHEDIAK, 1986, p. 91).

Diante da identificação das notas por meio de letras, criou-se um sistema de designação das notas musicais para nomear e identificar os acordes em um contexto harmônico (cifras cordais), que é muito utilizada na música popular. Na definição de Chediak (1986, p. 75), “são símbolos criados para representar o acorde de maneira prática”. É uma simbologia composta por letras maiúsculas, números e sinais, com função de representar os acordes. As letras maiúsculas e suas respectivas fundamentais são: A – lá; B – si; C – dó; D – ré; E – mi; F – fá; G – sol.

A cifra simples (letras sem complemento), além da fundamental do acorde, já inclui a 3ªM e a 5ªJ. Qualquer alteração deve ser especificada. Obs.1: Em acordes invertidos também tem essa função. Ex.: C/E – o “E” representa que a nota “mi” será a nota do baixo, e não um “acorde de mi”. Obs.2: 3ªm = m. Ex.: Cm = dó (fund.), mib (3ªm) e sol (5ªJ). Os números e sinais usados na cifra representam os intervalos das escalas, a partir da nota fundamental, em que são formados os acordes. Ex.: G7(b9) – G = sol (fund), si (3ªM), ré (5ªJ). O número “7” significa o intervalo de 7ªm (fá) a partir da fundamental “sol” e o “b9” (lá^b), o intervalo de nona menor. Obs.3: todo número sozinho (sem sinal), significa seu intervalo Maior ou Justo. Ex.: 6 = 6ªM, 11 = 11ªJ. A exceção é o número “7”, pois 7 = 7ªm (7M = 7ªM). A importância da cifra está em estabelecer o tipo de acorde, as alterações e a inversão.

Quanto ao mais, considerando que este trabalho é da área de Ciências da Religião e não de música em si, não é necessário um maior mergulho em fundamentos e conceitos mais complexos sobre música, como formas musicais, tipos de acordes e escalas exóticas, harmonia modal e contraponto modal e tonal. É importante apenas

conhecer os conceitos básicos apresentados nesta seção e diferenciar as nuances que caracterizam as notas musicais principais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) e as intermediárias (dó#, ré#, fá#, sol# e lá#), seus intervalos e respectivas escalas que constituem a tonalidade, das quais derivam os acordes e que organizam as tramas harmônica e melódica.

Antes de passar para a análise da obra musical em si, é ainda oportuno considerar que

podemos dividir a história da música em períodos distintos, cada qual identificado pelo período que lhe é peculiar. É claro que um estilo musical não se faz da noite para o dia. Esse processo é lento e gradual, quase sempre com os estilos sobrepondo-se uns aos outros, de modo a permitir que o “novo” surja do “velho”. Por isso mesmo, dificilmente os musicólogos estão de acordo a respeito das datas que marcam o princípio e o fim de um período, ou mesmo sobre os nomes a serem empregados na descrição do estilo que o caracteriza. No entanto, aqui apresentamos uma forma de dividir a história da música do ocidente em seis grandes períodos: música medieval até cerca de 1450; renascentista 1450 - 1600; barroca 1600 - 1750; clássica 1750 - 1810; romantismo do século XIX 1810 - 1910; moderna (século XX) 1900 em diante (BENNETT, 1986, p. 11).

Na história da música o vínculo entre música e afetos vem sendo desenvolvido e explorado desde os primórdios da Idade Média. Segundo Grout e Palisca (1994, p. 20), Claudio Ptolomeu já ligava as leis matemáticas aos sistemas dos intervalos musicais e aos sistemas dos corpos celestes. Platão com a *música das esferas*, defendia a música produzida pela revolução dos planetas. Pitágoras, em *A Doutrina do Ethos*, enuncia qualidades e efeitos morais da música e, posteriormente, passou a sublinhar os efeitos da música sobre a vontade, o caráter e a conduta dos seres humanos; na poética, *Aristóteles* com *A Doutrina da Imitação*, diz que a música imita diretamente (isto é, representa) as paixões ou estado da alma.

Nessa perspectiva, seria oportuno reafirmar que, nas últimas décadas do século XVI, estimular afetos ou paixões era o principal objetivo da poesia e da música. No final do século XVI, e durante os séculos XVII e XVIII, foram escritos diversos tratados musicais que abordavam, de alguma forma, as relações entre os afetos ou paixões e a música (GATTI 1947, p. 28). A chamada Teoria ou Doutrina dos Afetos na música é constituída de regras ou indicações apresentadas em capítulos ou seções de inúmeros tratados musicais, sobre o modo de despertar determinados sentimentos por intermédio da música. Teóricos e pesquisadores como Johann Mattheson (1681-

1764), Joham Joachim Quantz (1697-1773), Marc Antoine Charpentier (1645-50?-1704), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) entre outros, foram os que mais utilizaram essa teoria. Apesar de ter suas características primárias extraídas da música sacra por meio dos modos eclesiásticos, essa teoria pode respaldar a análise de diversos gêneros musicais.

4.3 DOCTRINA DOS AFETOS

Desde as primeiras linhas, com efeito, a teoria musical não existe senão pela sua finalidade artística: determinar quais *affectiones* (propriedades) do som produzem os diversos *affectus* (paixões): "a finalidade da música é nos encantar, despertar em nós sentimentos ou emoções diversas" (DESCARTES *apud* GATTI, 1997, p. 19).

Nos antigos textos, o valor da música é entendido como sendo um projeto de organização ética da sociedade humana. O despontar dos tempos modernos, inaugurados pela *Renascença*, pode ser pensado da seguinte maneira: os primeiros séculos da cultura cristã, na opinião de Candé (1994), parecem prolongar a Antiguidade de tal maneira que os primórdios da Idade Média deixam a impressão de uma imensa fusão de imagens, resultando na renovação cultural que assinala, no século VIII, o advento dos carolíngios; no século XII, a cultura medieval entra na Idade de Ouro, de que o século XIV vê o apogeu, mas também o declínio.

O fim da Guerra dos Cem Anos (1453) costuma ser proposto como a transição entre a Idade Média e a Renascença. Mas esse novo espírito renascentista aflora desde o século XIV, em particular na Itália de Dante, Petrarca e Boccaccio. Em quase toda a Europa, as estruturas feudais ruíram e uma vasta fermentação de ideias liberta novas forças. O surto do individualismo e da liberdade de pensamento favorece o desenvolvimento de um espírito científico, cujo procedimento experimental se opõe à superstição e à rotina (CANDÉ, 1994, p. 306).

Sobre este tema, voltemos um pouco a alguns teóricos mais respeitados e mais influentes da Idade Média no domínio da música. Platão e suas passagens relativas à música dos diálogos, Aristóteles e seus oito livros da *Política*, e Boécio. Este último escreveu, em seu Tratado sobre música, manuais similares para aritmética, geometria e astrologia. Para esse teórico, a música já se inter-relacionava a outras ciências, sublinhando também a influência dela no caráter e na moral humana. Grout e Palisca destacam a influência dos modos gregos no comportamento humano:

A convicção de que a escolha de um modo era a chave do compositor para despertar as emoções do ouvinte foi introduzida pela leitura dos antigos filósofos. Tanto Platão como Aristóteles insistiam nos diferentes efeitos éticos dos vários modos. A história de Pitágoras, conseguindo acalmar um jovem agitado de tendências violentas ao mandar o flautista passar de um para outro modo, ou a de Alexandre Magno, levantando-se de repente da mesa do banquete e armando-se para o combate ao ouvir uma ária do odo frígio, foram contadas inúmeras vezes. Os teóricos e os compositores partiam do princípio de que estes modos gregos eram idênticos aos modos eclesiásticos com os mesmos nomes e de que os poderes emotivos dos antigos podiam ser atribuídos aos modos eclesiásticos, procurando, assim, inflectir o seu potencial para servir a determinados fins (GROUT; PALISCA, 1994, p. 186).

No diálogo greco-renascentista (séculos XVI e XVII) aproximadamente, que divisa uma determinada universalização categorial, Girolando Mei, Doni e Gallilei encontram nas terras gregas um ponto de referência para a reflexão sobre a música moderna e seus caminhos. Mei, especialmente, adota como seu movimento teórico mais decisivo o reconhecimento de que a *voz humana é intrínseca à dimensão afetiva*. Então, o autêntico mosaico teórico que se constitui nesse período transitório indica a dimensão do universo artístico que estará por vir, uma trama teórica argumentativa que significou uma *sonoridade humanística, canto expressivo e/ou uma nova prática ou expressividade*. Segundo Chaisn:

A partir deste fundamento então, com estes e para além destes pensadores, foi possível esboçar a determinação de que canto é *pulso subjetivo*, logo, que não elabora uma mimese da poesia, mas do anímico, da vida afetiva, da subjetividade. Vida anímica que ecoante, ato contínuo, de inclinações, posturas, tendências humanas, faz do canto não mero ato sonoro, que compraz, mas instrumento *torneador* da alma: pois canto é palavra, palavra que é *mélos*, *mélos* que é alma, alma que escorre pela voz, voz que tornada paixão faz-se canto: *canto dos afetos* (CHASN, 2004, p. 123).

Algumas influências e características musicais são importantes nesse novo período. Segundo Grout e Palisca (1994, p. 208), boa parte da música vocal desse tempo atesta a influência do humanismo e, indubitavelmente, também a da *chanson* e das formas italianas contemporâneas, como a *frótola* e a *lauda*, influenciando os pilares composicionais, dando ênfase a um texto compreensível e à correta acentuação das palavras. A esta técnica, mais tarde se denominou, *música reservata*. Grout e Palisca (1994) trazem a descrição de um erudito e médico holandês, chamado

Samuel Quickelberg, acerca de uma composição de Orlando di Lasso, intitulada salmos *penitenciais*.

Adequar a música ao sentido das palavras, exprimir a força de cada emoção diferente, tornar as coisas do texto tão vivas que julgamos tê-las de veras diante dos olhos, a este tipo de música chama-se *música reservata*. Este termo começou, aparentemente, a ser usado pouco depois de meados do século XVI para designar o novo estilo dos compositores que, impelidos por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, introduziram na música e num grau até então inédito o cromatismo, a variedade modal, os ornamentos e os 44 contrastes de ritmo. Subtende-se ainda que esta música estaria, possivelmente, “reservada” aos aposentos de um determinado mecenas (GROUT; PALISCA, 1994, p. 209-210).

O Renascimento é um momento histórico em que diversas tendências de pensamento estão mutuamente em diálogo e contraposição. Neste movimento,

a música é a disciplina que se ocupa a examinar minuciosamente a diversidade dos sons agudos e graves por meio da razão e dos sentidos. Por conseguinte, o verdadeiro músico não é o cantor ou aquele que faz canções por instinto sem conhecer o sentido daquilo que faz, mas o filósofo, o crítico, aquele “que apresenta a faculdade de formular juízos, segundo a especulação ou a razão apropriada à música, acerca dos modos e ritmos, do gênero das canções, das consonâncias, de todas as coisas” respeitantes ao assunto (GROUT; PALISCA, 1994, p. 47).

Ainda na perspectiva de Candé (1994, p. 320-321), a Renascença foi para os músicos o clima favorável à difusão de novas técnicas e à evolução audaciosa da grande tradição ocidental de antes da *ars nova*. Ela não é uma cultura superior, mas, sim, uma mudança de luz, evoca a sensibilidade refinada, a expressão adequada, o hedonismo sonoro e o brilho das festas, a busca da perfeição numa arte livre das injunções, o impulso e a descoberta de uma arte humanística.

Esta ideia de relacionar música aos sentimentos humanos remonta à Antiguidade, a exemplo da doutrina do *ethos* e do mito da música das esferas, ambos de Platão. Aristóteles, por sua vez, tratou deste tema na obra *Retórica*. Para ele, a música possuía capacidade para transmitir impressões e criar diversos estados de ânimo. A partir do período barroco, alguns compositores começaram a se preocupar com a representação do texto na música, um desses exemplos é o compositor Josquin Des Prez:

Josquin nasceu cerca de 1440, “provavelmente na França”, próximo da fronteira do Hainaut, que pertencia ao Sacro Império Romano-Germânico. Entre 1459 e 1472 foi cantor na catedral de Milão e membro da capela ducal de *Galeazzo Maria Sforza* [...]. Entre os anos de 1486 e 1494, trabalhou na capela papal de Roma e serviu, entre os anos de 1501 e 1503, na corte de Luis XII. Já em 1503 foi nomeado *maestro di cappella* da corte de Ferrara. Sua obra inclui 18 missas, 100 motetes e 70 *chansons*, além de outras obras vocais profanas (GROUT; PALISCA, 1994, p. 205).

Ainda lembram Grout e Palisca que compositores barrocos se sentiam atraídos por uma escrita idiomática (específica para um determinado instrumento ou voz). Também se esforçavam no sentido de exprimirem, ou mesmo de representarem suas ideias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência possíveis na música.

Esse esforço constituía, de certo modo, uma extensão da *música reservata* renascentista. Os compositores, prolongando certas tendências já evidentes no madrigal dos finais do século XVI, procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem *afectos* ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos musicais por meio de contrastes violentos (GROUT; PALISCA, 1994, p. 312).

Seguindo nessa direção e muito presente no período barroco da música ocidental, ainda que tenha surgido no período renascentista, merece ser destacada a corrente denominada de *Doutrina dos Afetos*⁸⁷. Esse conceito foi definido no Dicionário Grove de Música como sendo

um termo usado para descrever um conceito teórico da era barroca, derivado das ideias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os “afetos” (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionava determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos etc) a estados emocionais específicos. (1994, p. 09).

É oportuno salientar ser de extrema importância para este trabalho, discorrer um pouco sobre o assunto, pois, no terceiro capítulo desta pesquisa, a Doutrina dos Afetos será utilizada como ferramenta metodológica para a análise da obra musical do Padre Chromácio Leão.

⁸⁷ História da Música 13 jun. 2011. Teoria dos afetos. “A palavra *affectus* (verbo latino) tem a ver com a palavra grega “*pathos*” que significa cada estado do espírito humano, sofrimento e emoção da alma”. Disponível em: <http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>. Acesso em: 04 abr. 2020.

Alguns movimentos intelectuais tentaram organizar as paixões de maneira sistemática, guiados em sua maioria pelo Racionalismo de *René Descartes*. Em sua dissertação “A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperen (1668-1733)”, Gatti enfatiza que:

O Tratado das Paixões da Alma (1649) é o último grande estudo realizado por Descartes, no qual o filósofo busca sistematizar a teoria geral sobre os afetos ou as paixões. Trata-se, portanto, de um texto representativo desse pensamento de época e uma referência básica para a compreensão dos tratados musicais do Período Barroco. Contudo, o Tratado das Paixões da Alma não é um texto sobre a música. É importante assinalar que Descartes, muito antes do Tratado das Paixões da Alma, escreveu um tratado sobre música: o *Compendium Musicae*, escrito em 1618 (GATTI, 1997, p. 18).

A obra *Compendium Musicae* (1618) tenta introjetar a música sob o enfoque da razão através da mensuração matemática da afinação e dos modos. Já seu último trabalho, o *Tratado das Paixões da Alma* (1649), dividia-se em três partes: as paixões em geral, o número e ordem das paixões; e as paixões específicas. Em publicação no seu blog, o professor Márcio Leonel Farias Reis Páscoa⁸⁸ postou um artigo, ligado à temática, que menciona a importância de Descartes para a teoria dos afetos. Reitera:

René Descartes (1596-1650) foi um pensador que influenciou profundamente o pensamento do Período Barroco. Em 1618, compôs sua primeira obra teórica, intitulada *Compendium Musicae*, com base na obra *Institutione Armoniche* do teórico Gioseffo Zarlino (1517-1590). Ele trata da música pela razão, pela mensuração matemática da afinação dos modos, procura situar o intérprete e seu público como “almas sentindo música”. Na sua última obra, o tratado *As Paixões da Alma*, que foi publicado em 1649 na Holanda e na França, para responder as perguntas da princesa Palatina, Descartes descreve vários estados emocionais e seu processo no corpo humano (TEORIA DOS AFETOS, 2011).

No entanto, foi a escola alemã que se preocupou em estudar a influência da música na natureza humana. Para Bukofzer (*apud* TEORIA DOS AFETOS, 2011) a

⁸⁸ Doutor em Ciências Musicais Históricas, pela Universidade de Coimbra, fez Mestrado em Musicologia, no Instituto de Artes da UNESP (1997), mesmo lugar onde se graduou em Instrumentos Antigos (1994). Possui, ainda, graduação em Direito pela Universidade Federal do Amazonas (1989). Atualmente é professor do Curso de Música, da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural. Tem desenvolvido projetos de pesquisa sob o estipêndio da ELETROBRÁS, PETROBRÁS, Secretaria de Cultura do Pará, Secretaria de Cultura do Amazonas, Associação Amigos do Teatro da Paz e FAPEAM. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3633926295444257>. Acesso em: 10 ago. 2021.

discussão da doutrina (ou teoria) dos afetos começou com os trabalhos de *Nucius, Cruger, Schonsleder e Herbst*, e tornou-se mais explícita com *Bernhard*, finalmente se solidificando de forma definitiva com *Vogot, Mattheson e Scheibe*.

Foram, em particular, os teóricos alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica. O próprio processo de composição musical era concebido, por analogia, com as regras da retórica, como consistindo em três passos: *invento*, a “descoberta” de um tema, ou ideia musical de base; *dispositivo*, a planificação ou exposição das divisões ou “subtítulos” da obra; *elaboratio*, a elaboração do material (GROUT; PALISCA, 2005, p. 312).

Entre os séculos XVI e XVIII, foram idealizados e escritos vários tratados que abordavam de maneira direta as relações entre os afetos ou paixões e a arte musical, apresentando regras ou indicações sobre como despertar determinados sentimentos por intermédio da música. Um tipo de escrito que sistematizava instruções para o compositor e o interprete, um repertório de fórmulas para representações dos sentimentos, um vocabulário de possibilidades musicais.

Nomes como Athanasius Kircher⁸⁹ (1601-1680), polímata⁹⁰, teólogo e teórico alemão, e que, entre suas diversas obras, destaca-se a *Misurgia universalis*⁹¹ (1650), um compêndio que aborda a música, sua produção e seus efeitos. Sugeriu que os variados afetos poderiam ser categorizados em três grupos (alegria, piedade e tristeza) pelos quais todos os demais afetos se originariam. Heinrich Christoph Koch (1749-1816), em sua Enciclopédia Musical (1802), explica alguns elementos específicos e pontua certos cuidados que o compositor e o interprete deve tomar, na tentativa de conseguir expressar diferentes sentimentos na obra musical. Outro nome de destaque é o do teórico, compositor, cantor e organista alemão Johann Mattheson (1681-1764) foi uma das figuras mais representativas na sistematização dos afetos retóricos, expostos em sua obra *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). O texto é dividido em três partes, sendo a 1ª e a 3ª expondo fundamentos históricos e

⁸⁹ Enciclopédia Livre do Wikipédia 05 mar. 2021. Vida e Obra de Athanasius Kircher. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Athanasius_Kircher. Acesso em: 01 out. 2020.

⁹⁰ Segundo a enciclopédia livre do Wikipédia “Pessoa que tem conhecimento em muitas ciências; quem conhece ou estudou muitas ciências”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/polimata/>. Acesso em: 04 abr. 2020.

⁹¹ “Foi um compêndio do pensamento antigo e contemporâneo sobre a música, sua produção e seus efeitos. Ele explorou, em particular, a relação entre as propriedades matemáticas da música (por exemplo, harmonia e dissonância) com saúde e retórica.”. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Misurgia_Universalis. Acesso em: 01 out. 2020.

composicionais (do contraponto) e a 2ª parte focando a composição da melodia em seu aspecto agógico⁹², retórico e afetivo (GATTI, 1997).

Embora seja inegável a importância da estrutura composicional na evocação das emoções através da música, é dominante o entendimento de que uma composição musical com elementos expressivos não seria suficiente para que as ideias e os sentimentos imbuídos na música fossem transmitidos aos ouvintes. A ideia de que a forma de executar a obra exerce um importante papel neste processo é bastante defendida por uma grande parte dos profissionais da área musical.

Em outro escrito acadêmico bem interessante, assinado por Higuchi e Leite (2007), é reconhecida a importância da estrutura composicional da obra na evocação das emoções. No entanto, segundo eles, as ideias e os sentimentos imbuídos na música dependem também da forma como o intérprete executa a obra musical. Estudos da Psicologia Cognitiva Musical e da Neurociência, relacionam os sentimentos proporcionados aos ouvintes à performance musical. Ainda reiteram que já têm algumas explicações a respeito do processamento das expressões através da interpretação musical.

Recentemente, porém, estudos a respeito da capacidade expressiva de performances musicais têm aumentando e, atualmente, a Psicologia Cognitiva Musical e a Neurociência já têm algumas explicações a respeito do processamento das expressões através da interpretação musical (HIGUCHI; LEITE, 2007, p. 199).

Em “A comunicação musical na performance pianística”, Ramos e Santos (2010), utilizam concepções trazidas pela Doutrina dos Afetos ao seu trabalho. Afirmam que o conceito de “emoção musical” mudou muito ao longo da história, e citam vários teóricos atuais que trabalham o assunto.

As teorias modernas sobre as emoções musicais incluem as de Langer (1942), Meyer (1956), Cook (1959) e Clynes (1977). A pesquisa empírica sobre a expressão das emoções em música tem sido conduzida durante um século, incluindo os primeiros estudos de Hevner (1936), cujo trabalho explorou propriedades expressivas de parâmetros musicais como altura, modo, timbre, entre outros. A partir de então, foi possível definir aspectos da composição musical que

⁹² De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 12). “Agógica é um vocábulo às vezes usado para designar qualquer tipo de desvio em relação ao rigor rítmico”. Já na Enciclopédia Livre do Wikipédia, “cinética musical (do grego kine = movimento), também chamada de agógica (ou agoge) é a parte da música que estuda a velocidade ou andamento com que cada peça musical deve ser executada”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9tica_musical. Acesso em: 16 abr. 2020.

podem influenciar a expressão das emoções (RAMOS; SANTOS, 2010, p. 35).

Buscando explicitar a teoria, Páscoa (2010) oportunamente junta, ao seu artigo, uma tabela com as correspondências entre as tonalidades e os afetos. De modo que, a tabela que segue, servirá como ferramenta metodológica nas análises do corpo compositivo da obra musical do padre Chromácio Leão no terceiro capítulo:

Tabela 1: Correspondência entre tonalidades e afetos: modo maior

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
DÓ maior	Rude	Alegre	Alegre	Guerreiro
RÉ maior	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre
MI maior	Penetrante	Alegre	Grandioso	Questionador
FÁ maior	Generoso	Prazeroso	Majestoso	-
SOL maior	Amoroso	Prazeroso	Afetuosos	Doce, alegre
LÁ maior	Brilhante	Alegre	Brilhante	-
SIb maior	Magnífico	Alegre	Intempestivo	-
Mib maior	Choroso	Cantábile	-	-

Fonte: Blog prof. Márcio Páscoa. Disponível em:
<http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

Tabela 2: Correspondência entre tonalidades e afetos: modo menor

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
DÓ menor	Triste	Melancólico	Lamentoso	Triste
RÉ menor	Devoto	Terno	Compaixão	Devoto
MI menor	Aborrecido	Terno	Terno	Lamentoso
FÁ menor	Doloroso	Melancólico	Lamentoso	-

SOL menor	Encanto	Terno	Afetuosos	Magnífico
LÁ menor	Honroso	Melancólico	-	-
SIb menor	Melancólico	Melancólico	Terno	Melancólico -

Fonte: Blog prof. Márcio Páscoa. Disponível em:
<http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

A respeito da relação entre os afetos e as tonalidades, outros autores também discutiram esse tema com propostas diversas, tais como: *Marc Antonie Charpentier* (1643-1704)⁹³, mestre de capela da Sainte Chapelle de Paris, na obra *Règles de Composition*, sugere a correspondência entre os tons e a expressão de afetos, e *Jean Phillippe Rameau* (1683-1764), compositor e teórico francês no seu *Traité de l'Harmonie*, publicado em 1722 (GROUT, PALISCA, 1994, p. 432). Francesco Geminiani (ca.1687-1762) foi um dos mais eminentes violinistas de sua época. Publicou a obra *The Art of Playing the Violin* (1751), em Londres (GATTI, 1997, p. 56-57). Na obra deste autor encontramos também orientações específicas a respeito da utilização dos ornamentos e a maneira como deveriam ser executados, de acordo com os respectivos afetos.

Além disso, acredita-se não haver entre os teóricos uma resolução definida das tonalidades e seus respectivos sentimentos humanos. Nesse caso, eventualmente cada pesquisador elaborou seu próprio teorema. Ainda assim, não falta o fio condutor que possa guiar toda essa profusão de ideias. Destarte, pode-se afirmar que a música intervém profundamente na alma humana.

Chromácio Leão viveu entre 1886 e 1951, período que, na música ocidental, envolveu os estilos Românticos⁹⁴ e Modernos⁹⁵, tendo ainda surgido, entre eles, o

⁹³ A música de Marc Antoine Charpentier c2021. Biografia detalhada. Disponível em : <https://mjrmusica.wixsite.com/macharpentier/biografia>. Acesso em: 16 set. 2021.

⁹⁴ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia, “o romantismo é a arte do sonho e fantasia. Valoriza as forças criativas do indivíduo e da imaginação popular. Opõe-se à arte equilibrada dos clássicos e baseia-se na inspiração fugaz dos momentos fortes da vida subjetiva: na fé, no sonho, na paixão, na intuição, na saudade, no sentimento da natureza e na força das lendas nacionais”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>. Acesso em: 05 ago. 2020.

⁹⁵ “Música moderna é o nome que se dá às tendências musicais que surgiram durante o período da primeira metade do século XX (conhecido como modernismo), após o romantismo, e que possuem caráter quase exclusivamente experimental”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_moderna. Acesso em: 05 ago. 2020.

Movimento da Música Descritiva⁹⁶, contendo traços composicionais que, além da *doutrina dos afetos*, podem ser analisados nas obras do Padre Chromácio Leão.

4.4 ANÁLISE DAS OBRAS MUSICAIS

Como todo grande compositor, aos 15 anos Chromácio Leão já despertava interesse em compor e rabiscava suas primeiras ideias musicais. Todavia, no período em que assumiu a Paróquia de Santo Amaro, em Jabotão dos Guararapes (1912 - 1951), registrou-se a fertilidade da sua trajetória, pois foi quando teve inspirações para compor grande parte de suas obras musicais. Padre Chromácio Leão, em consonância com a prática composicional, organizou na paróquia de Santo Amaro a catequese, a Pia União das Filhas de Maria, a Escola Cantorum Sagrado Coração de Jesus e a Sinfônica Paroquial, grupos utilizados para apresentar e ecoar suas composições nas mais variadas manifestações religiosas, inclusive para registrar e catalogar em arquivos musicais suas obras. Através de nossas buscas, conseguimos encontrar obras completas para orquestra e banda sinfônica, coro, quartetos e trios vocais, perfazendo um extenso acervo musical que catalogamos na tabela 03.

Devido ao grande número de composições em seus mais diversificados gêneros (profano e religioso), se fizeram necessárias, além da tabela geral de número 03, com ordem, nomes, gêneros e as tonalidades originais de todas composições, outras duas tabelas específicas, divididas em dois grupos (recorte): das músicas religiosas (tabela 04) e músicas religiosas a serem analisadas (tabela 05), esta última contemplará, além do grande grupo de músicas religiosas, especificamente, também a música litúrgica e sacra.

⁹⁶ "Música programática, música de programa ou música descritiva é a música que tem por objetivo evocar ideias ou imagens extramusicais na mente do ouvinte, representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo". "Pelo contrário, entende-se por música absoluta aquela que se aprecia por si mesma, sem nenhuma referência particular ao mundo exterior à própria música. O termo é aplicado exclusivamente na tradição da música clássica europeia, particularmente na música do período romântico do século XIX, durante o qual o conceito teve grande popularidade, chegando a converter-se numa forma musical autónoma, apesar de antes já existirem peças de carácter descritivo. Habitualmente o termo é reservado para as obras puramente orquestrais (peças sem cantores nem letra) e, portanto, não é correto utilizá-lo para a ópera e os *lieder*". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_program%C3%A1tica. Acesso em: 05 ago. 2020.

Apesar de a “Doutrina dos afetos” e os conceitos de Estética terem se mostrado suficientes para as nossas análises, ainda assim é prudente esclarecer que outras variáveis estão imbricadas no estudo do significado musical e que, de certa forma, foram consideradas no processo analítico como um todo. Aspectos como a relação entre música e linguagem natural, as motivações para o fazer musical e as funções que a música exerce, aspectos psicológicos e neurológicos da escuta musical; em suma, todo o processo histórico de desenvolvimento da espécie humana.

Segundo Ferreira (2011), historicamente o primeiro passo para uma abordagem analítica estaria na tentativa de isolar a obra musical de fatores externos, de modo que o analista seja capaz de aplicar uma observação objetiva. Essa observação se inicia na partitura, a partir da qual o analista busca decodificar a obra em toda a sua riqueza, tecendo conclusões sobre as características dos signos identificados, sobre o porquê de a disposição específica adotada para estes, e sobre as possíveis e diversas relações existentes entre tais elementos. Muitos estudiosos da área musical buscaram formas de alcançar tal objetivo, levando-os ao desenvolvimento de diversos métodos de análise, os quais são constructos teóricos que, adotando como ponto de partida certos pressupostos sobre a construção e a organização geral do fenômeno musical, tornam possível o estudo detalhado e exaustivo das características específicas de uma obra musical. Um breve levantamento dos métodos mais difundidos na atualidade incluiria a análise schenkeriana⁹⁷, a teoria dos conjuntos⁹⁸, a

⁹⁷ “Entende-se como análise schenkeriana um método analítico desenvolvido por Heinrich Schenker em diversos textos, sintetizado na obra *Der freie Satz*, publicada, postumamente, em 1935 (em inglês foi publicada em 1979, com tradução de Ernest Oster). Essa metodologia, bastante difundida desde então, apoia-se sobre a compreensão de Schenker sobre a estrutura tonal e as suas formas de organização em múltiplos níveis, dentro de uma teoria que procura estabelecer os princípios da coerência tonal”. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/339487651_O_conceito_de_estrutura_fundamental_na_analise_schenkeriana_e_suas_bases_cognitivas. Acesso em: 17 set. 2021

⁹⁸ “A teoria musical dos conjuntos usa alguns dos conceitos da teoria matemática dos conjuntos para organizar os objetos musicais e descrever suas relações. Esse tipo de operação é chamado de isometria, porque preserva os intervalos entre sons num conjunto”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_e_matem%C3%A1tica. Acesso em 17 set 2021.

análise semiológica⁹⁹, a análise motívica¹⁰⁰, a análise psicológica¹⁰¹ e a análise tópica¹⁰², além das abordagens mais tradicionais, as quais englobam atividades como classificação formal, análise harmônica e identificação temática.

Em sua tese de doutoramento, intitulada “A música é uma linguagem? um estudo sobre o discurso musical no contexto do Século XX”, Ferreira traz reflexões deveras importantes sobre análises musicais quando afirma:

Teoria e Análise são dois domínios específicos dentro de um campo de estudos mais geral denominado Musicologia, ciência que estuda a Música em suas mais diversas facetas e cujo estabelecimento remonta ao início do século XIX. Entendida em seu sentido mais abrangente, a Musicologia engloba todos os aspectos relativos ao fenômeno musical (físico, psicológico, estético e cultural, abrindo espaço para a interação do campo musical com diversas áreas do conhecimento humano, como Antropologia, História, Sociologia, Acústica), assim como abarca a enorme diversidade de manifestações musicais, do passado e do presente, que fazem parte da história da humanidade. Entendida em seu sentido mais restrito, que é o sentido mais difundido e aceito na atualidade, o âmbito da Musicologia restringe-se exclusivamente ao estudo da música ocidental de tradição europeia (Western Art Music), deixando os demais tipos de manifestações musicais para outras áreas (como a Etnomusicologia, por exemplo) (FERREIRA 2011, p. 01).

⁹⁹ “A Semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semioses) na natureza e na cultura”. Disponível em: https://www.unirios.edu.br/revistarios/media/revistas/2020/25/semiotica_e_musica.pdf. Acesso em: 19 ago. 2021.

¹⁰⁰ “Em síntese, a análise motívica seria o uso de letras minúsculas para identificação das ideias musicais básicas, o que é uma constante na produção bibliográfica sobre forma musical. Tais letras são, com frequência, acompanhadas de índices, os quais, por sua vez, podem ser numéricos – sobrescritos ou não: a2, b1, c3, a7 etc. – ou representados por apóstrofes acumuladas, às vezes chamadas de “linhas”: “a linha” (a’), “b duas linhas” (b’), “a quatro linhas” (a’’’). Como existem muitas peças com grande riqueza de transformação motívica, consideramos mais adequada a simples indicação por meio de letra e número (não sobrescrito) “. Disponível em: <https://ppgmufrrj.files.wordpress.com/2016/12/07-anc3a1lise-motc3advico-fraseolc3b3gica.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2021.

¹⁰¹ “Consiste em estudar a natureza dos processos perceptivos, cognitivos, motores, emocionais e psicossociais envolvidos na experiência musical. Como campo de investigação, a Psicologia da Música procura desvendar características comuns sobre os processos de percepção, produção, criação, assim como referentes às respostas e às formas de integração de músicas em suas vidas”. (TAN; PFORDRESHER; HARRÉ, 2010). Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=revista+m%C3%BAsica+em+perspectiva+m%C3%BAsica+em+perspectiva+v.5+n.1,+mar%C3%A7o+2012+da+UFRGS&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwiOqIC8hr7yAhWkrZUCHbfOCKMQBSgAegQIARA6&biw=1301&bih=608>. Acesso em: 19 ago. 2021.

¹⁰² A perspectiva retórica e a “teoria das tópicos” “representam orientações de análise musical que superam o mero formalismo ao envolver, simultaneamente, conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais. Desta forma, funcionam como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música”. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html. Acesso em: 19 ago. 2021.

Amparado na “doutrina dos afetos” e no conceito de “estética” de Koellreutter (1984), os resultados apresentados respondem ao objetivo principal desta pesquisa: “o significado da obra musical do Padre Chromácio Leão em seu contexto histórico cultural”. Os critérios utilizados para escolha das músicas analisadas seguiram a seguinte ordem: 1. legibilidade das informações contidas na partitura; 2. características e informações que classifiquem e enquadrem a obra em um determinado gênero; 3. enquadrar-se no grande gênero religioso. Lembrando que uma exceção feita foi à música “Uma noite de verão” (poemeto lírico) que, apesar de não se enquadrar no grupo de música religiosa, devido às suas características estéticas e composicionais chamou nossa atenção por causa da ilustração narrativa que a obra apresenta para a organização dos sons; por isso, decidimos analisá-la mais detalhadamente.

Tabela 3: Quadro geral das composições musicais do Padre Chromácio Leão

Nº	TÍTULO	GÊNERO	TONALIDADE
01	Nº 1 POTYGUARÂNIA	MARCHA – RELIGIOSO	Mib maior
02	Nº 2 (Casemira Branca)	DOBRADO – PROFANO	Dó menor
03	Nº 3 (Língua de Ouro)*	DOBRADO – PROFANO	*
04	Nº 4 (Potyguar)*	DOBRADO – PROFANO	*
05	Nº 5 (Sem Título)*	DOBRADO – PROFANO	*
06	Nº 6 (Sem Título)	DOBRADO – PROFANO	Sol menor
07	Nº 7 (Sem Título)	DOBRADO – PROFANO	Ré maior
08	Nº 8 (Sem Título)	DOBRADO – PROFANO	Sol menor
09	Nº 9 (Sem Título)	DOBRADO – PROFANO	Síb maior
10	Nº 10 (Sem Título)	DOBRADO – PROFANO	Sol menor
11	Nº 11 (Rinaldo Silva)	DOBRADO – PROFANO	Fá menor
12	Nº 12 (F.E.B.)	DOBRADO – PROFANO	Ré menor
13	Nº 7 (Sem Título)	VALSA – PROFANO	7- Sol menor
14	Nº 8 (Valsa de Concerto)	VALSA – PROFANO	Lá menor
15	Nº 9 (Mimosa)	VALSA – PROFANO	Ré menor
16	Nº 10-11-12-13 (Sem Título)	VALSAS – PROFANO	10 - Fá maior 11- Dó menor 12 - Síb menor 13 - Sib menor
17	Nº 14 (Noite de Lirismo) – Letra de Durval César	VALSA – PROFANO	14 - Síb maior
18	Nº 15 (Deusa das Estrelas) 16 (Sem Título)	VALSAS – PROFANO	15 - Sol maior 16 - Ré maior
19	Nº 5 (Sem Título)	TANGOS BRASILEIROS – PROFANO	Sol menor
20	Viola Nordestina Nº 01	COCOS – PROFANO	Eb maior
21	Nº 2-3-4-7-9 (Sem Título)	CHOROS – PROFANO	2 - Ré menor 3 - Lá menor

			4 - Do menor 7 - Eb maior 9 - Ab maior
22	Liège Nº 1	FOX – TROT - PROFANO	Sol menor
23	Moema	LEGENDA – PROFANO	Dó menor
24	A quatro partes	FUGA – PROFANO	Fá maior
25	(Sem Título)	PRELÚDIO – PROFANO	Mib maior
26	(Sem Título)	MINUETO – PROFANO	Sol maior
27	1-Canções indígenas, 2- as Ciganas, 3- da Roça	CANÇÕES – PROFANO	1 - Dó menor 2 - Mí menor 3 - Sib maior
28	Fabiola	MELODRAMA RELIGIOSO	Dó maior
29	Maria Virgem	POEMA LÍRICO - RELIGIOSO	Dó maior
30	Uma noite de verão	POEMETO LÍRICO – PROFANO	Dó menor
31	Judith	ÓPERA – PROFANO	Ré menor
32	Rumo ao Mar	FANTASIA ORIGINAL – PROFANO	Ré maior
33	Única	SINFONIA – PROFANO	Fá menor
34	Única	SONATA – PROFANO	Fá menor
35	Gloria à quatro vozes	LITÚRGICO	Fá maior
36	Gloria à três vozes	LITÚRGICO	Mib maior
37	Nº 1-2-3-4-5	AVE MARIA - LITURGICO	1 - Dó maior 2 - Sol maior 3 - Si menor 4 - Sib maior 5 - Ré menor
38	Nº 1	TANTUM ERGO (canto chão) – LITÚRGICO	Mi menor
39	“Tibi soli pecavi”, “Libera-me” e “Miserere”	MOTETES – RELIGIOSO	Ré menor
44	a) Oh! nome cândido, b) Vosso altar, c) <i>Regina Coeli</i> , d) Oh! Proteja nós, e) Oh! Prometi (Hino da Pia União das Filhas de Maria de Jaboação), f) Euge, g) <i>Veni Creator</i> , h) <i>Te Joseph</i> (Hino a S. José), i) <i>Is Te Confessor</i> , j) Hino da Escola Paroquial do Sagrado Coração, k) Hino da Escola de Trabalhos Manuais (Letra de Durval César).	(Hinos) – RELIGIOSOS	a) - Ré maior b) - Dó maior c) - Dó maior d) - Mib maior e) - Db maior f) - Sol maior g) - Sib maior h) - Sib maior i) - Sib maior j) - Fá maior k) - Sol maior

41	“ <i>Justus ut palma florebit</i> ” (Nº 1), “ <i>Salve Maria</i> ” (Nº 2), “ <i>Jubilare</i> ” (Nº 3), Inacabada (Nº 4) *por causa do falecimento do autor.	MISSAS – LITURGICO	1 - Dó menor 2 - Ré menor 3 - Dó menor 4 - *
42	<i>TE DEUM</i>	LITÚRGICO	Dó maior
43	<i>Domine</i>	LITÚRGICO	Sib maior
44	Ladainha de Nossa Senhora	LITÚRGICO	Mib maior
45	Auto de Natal	AUTO – PROFANO	Sol maior
46	Hino de Santo Amaro (adaptação de um dos dois hinos eucarísticos com letra de Dom Aquino Correia, posteriormente recebeu poesia de Benedito Cunha Melo e foi dedicado à Paróquia de Santo Amaro, passando a intitular-se “Hino de Santo Amaro”).	HINO – RELIGIOSO	Fá maior

* Partituras não encontradas no arquivo digital do Instituto Histórico de Jaboatão dos Guararapes.
Fonte: SILVA, 2004, p. 101-105.

Tabela 4: Quadro com as composições religiosas do Padre Chromácio Leão

Nº	TÍTULO	GÊNERO	TONALIDADE
01	POTYGUARÂNIA	MARCHA RELIGIOSA	Mib maior
02	Fabiola	MELODRAMA RELIGIOSO	Dó maior
03	Maria Virgem	POEMA LÍRICO RELIGIOSO	Dó maior
04	Glória a quatro vozes	LITÚRGICO	Fá maior
05	Glória a três vozes	LITÚRGICO	Mib maior
06	Nº 1	AVE MARIA	1 - Dó maior
07	Nº 2	AVE MARIA	2 - Sol maior
08	Nº 3	AVE MARIA	3 - Si menor
09	Nº 4	AVE MARIA	4 - Sib maior
10	Nº 5	AVE MARIA	5 - Ré menor
11	Nº 1	TANTUM ERGO (canto chão)	Mi menor
12	“ <i>Tibi soli peccavi</i> ”, “ <i>Libera-me</i> ” e “ <i>Miserere</i> ”	MOTETES	Ré menor
13	Oh! nome cândido	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Ré maior
14	Hino Vosso altar	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Dó maior
15	Hino <i>Regina Coeli</i> ,	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Dó maior
16	Hino Oh! Proteja nós	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Mib maior
17	Hino Oh! Prometi	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Db maior
18	Hino Euge	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Sol maior
19	Hino <i>Veni Creator</i>	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Sib maior
20	Hino <i>Te Joseph</i> (Hino S. José)	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Sib maior
21	<i>Is Te Confessor</i>	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Sib maior
22	Hino da Escola Paroquial do Sagrado Coração	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Fá maior

23	Hino de Santo Amaro	CÂNTICOS SACROS (Hino coral)	Fá maior
24	Hino da Escola Trab. Manuais	CÂNTICOS SACROS (Hinos)	Sol maior
25	Domine (a três vozes)	CÂNTICOS SACROS	Sib maior
26	“ <i>Justus ut palma florebit</i> ” (Nº 1),	MISSA	1 – Dó menor
27	“Salve Maria” (Nº 2),	MISSA	2 – Ré menor
28	“ <i>Jubilare</i> ” (Nº 3)	MISSA	3 - Dó menor
29	Sem Título	TE DEUM	Dó maior
30	Sem Título	NOVENÁRIO	Sib maior
31	Ladainha da Nossa Senhora	LADAINHA	Mib maior
32	Hino de Santo Amaro	HINO RELIGIOSO	Fá maior

Fonte: SILVA, 2004, p. 101-105.

Considerando que a religião, congrega princípios, doutrinas e costumes diversos, une pessoas em torno de uma mesma crença, hábitos, atitudes e comportamentos, em analogia, com a música religiosa não é diferente, pois esta dispõe de tantas especificidades de uso que dão origem a inúmeros gêneros musicais. Além disso, deve-se ressaltar que esses pressupostos não se restringem apenas a conceitos técnicos, mas englobam, também, o conjunto de valores associados à música: da natureza do fenômeno musical ao papel que a música ocupa na sociedade, da relação que o intelecto humano estabelece com as obras musicais aos sentimentos e afetos produzidos entre mente humana e a música. Ademais, baseado em normas e orientações como Concílio de Trento (1545-1563); *Motu proprio Tra le sollecitudini* (1903); *Movimento ceciliano Séc. XIX*; *Sacrosanctum Concilium* (1963); Vaticano II (1962-1965); *Musicam Sacram* (1967), e considerando a instrumentação (que instrumentos são mais frequentemente usados), texto (sacro, profano, romântico etc.), funções (sacramentos¹⁰³ - eucaristia¹⁰⁴, ofícios¹⁰⁵ etc.), estrutura (vocal, instrumental, monofônica, polifônica) e contextualização de uso, além da consonância com os

¹⁰³ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia, “a Igreja Católica celebra os sete sacramentos, que são: batismo, confirmação (ou crisma), eucaristia, reconciliação (ou penitência), unção dos enfermos, ordem e matrimônio. [...]. O sacramento católico é um ato ritual destinado aos fiéis, para eles receberem a graça de Deus, e situações da vida cristã. Eles foram instituídos por Jesus Cristo como “sinais sensíveis e eficazes da graça [...] mediante os quais nos é concedida a vida divina” ou a salvação e foram confiados à Igreja”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacramentos_cat%C3%B3licos. Acesso em: 01 nov. 2020.

¹⁰⁴ “Na eucaristia, renova-se o mistério pascal de Cristo, atualizando e renovando assim a salvação da humanidade”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacramentos_cat%C3%B3licos. Acesso em: 01 nov. 2020.

¹⁰⁵ “Consiste basicamente na oração quotidiana (dia a dia) em diversos momentos do dia, através de Salmos e cânticos, da leitura de passagens bíblicas e da elevação de preces a Deus. Com essa oração, a Igreja procura cumprir o mandato que recebeu de Cristo, de orar incessantemente, louvando a Deus e pedindo-lhe por si e por todos os homens”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacramentos_cat%C3%B3licos. Acesso em: 01 nov. 2020.

gêneros musicais que constituem o repertório musical da Igreja Católica, aditado às análises técnicas e estéticas realizadas, estas nos deram subsídios para definir e classificar a obra musical religiosa de Padre Chromácio Leão em uma dessas categorias: religiosa; sacra; litúrgica e de louvor. De acordo com o *Musicam Sacram*:

A organização adequada de uma celebração litúrgica requer a devida atribuição e desempenho de certas funções, pelas quais "cada pessoa, ministro ou leigo, deve realizar todas e apenas as partes que pertencem ao seu ofício pela natureza do rito e das normas da liturgia". Isso exige também que o sentido e a própria natureza de cada parte e de cada canto sejam cuidadosamente observados. Para conseguir isso, devem ser cantadas especialmente aquelas partes que, por sua própria natureza, requerem ser cantadas, usando o tipo e a forma de música que é adequada ao seu caráter¹⁰⁶.

Tabela 5: composições religiosas do Padre Chromácio Leão analisadas

Nº	TÍTULO	GÊNERO RELIGIOSO	TONALIDADE
01	POTYGUARÂNIA	MARCHA RELIGIOSA	Mib maior
02	Maria Virgem	POEMA LÍRICO	Dó maior
03	**Uma noite de verão	POEMETO LÍRICO	Dó menor
		GÊNERO LITÚRGICO	
04	" <i>Justus ut palma florebit</i> "	MISSA - Litúrgico	1 - Dó menor
05	"Salve Maria"	MISSA - Litúrgico	2 - Ré menor
06	" <i>Jubilare</i> "	MISSA - Litúrgico	3 - Dó menor
		GÊNERO SACRO	
07	<i>Tantum ergo</i>	(canto chão) - Litúrgico	Mi menor
08	<i>Libera-me</i>	CÂNTICO (responsório) - Sacro	Ré menor
09	Ave Maria nº 01	Litúrgico	Dó menor
10	Ave Maria nº 04	Litúrgico	Sib maior
11	Ave Maria nº 05	Litúrgico	Ré menor
		GÊNERO LOUVOR	
12	Hino de Santo Amaro	HINO RELIGIOSO	Fá maior

** Gênero não religioso

Fonte: SILVA, 2004, p. 101-105.

A partir das músicas selecionadas na tabela acima foram realizadas análises técnicas apoiadas na Doutrina dos Afetos, leituras completas das partituras relacionando tonalidades (maiores/menores), intervalos (melódicos/harmônicos),

¹⁰⁶ SEGUNDO CONSELHO ECUMÊNICO VATICANO MUSICAM SACRAM INSTRUÇÃO SOBRE MÚSICA NA LITURGIA. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 05 mar. 1967. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_instr_19670305_muscam-sacram_en.html. Acesso em: 19 out. 2020.

progressões harmônicas e reconhecimento melódico. Mas vale ressaltar que em uma análise musical criteriosa, vários aspectos técnicos precisam ser considerados: tipos de intervalos que constituem e concatenam a melodia, cadências harmônicas e suas resoluções, inversões de acordes, clímax¹⁰⁷ da melodia, tonicalização das partes, entre outros. A partir daí, considerando o processo composicional e suas técnicas específicas, foi feito um paralelo entre técnicas aplicadas e possibilidades emocionais desejadas; dessa forma, constatou-se, como resultado, características, afetos e sentimentos estimulados por fundamentos musicais próprios, apresentados pela doutrina dos afetos, confirmados, aceitos e expostos na tabela de número 06.

Neste caso, um outro ponto analítico corroborou fundamentalmente para configurar o significado das obras musicais de Padre Chromácio Leão em seu contexto histórico cultural. Durante a pesquisa, foram consideradas variáveis metodológicas que, de alguma forma, contribuíram para atestar o resultado final. Além da Teoria dos Afetos, o estudo também acolheu como apoio as análises schenkeriana¹⁰⁸ e a Psicologia da Música¹⁰⁹. Conjuntamente, aspectos como o emissor ou produtor da mensagem (o compositor); o indivíduo ou grupo receptor da mensagem (o público ou ouvinte); a mensagem propriamente dita (a partitura e as letras); o médium (o canal por onde a mensagem foi enviada); e o grupo musical executante (os intérpretes) foram similarmente considerados.

É também importante salientar que no Período Romântico a representação de sentimentos era sublinhada musicalmente através da sugestão de ações referidas no texto, como os suspiros, o choro, o riso, fato que constatamos na obra analisada “Uma Noite de Verão”, a qual apresenta confluências entre música e texto, inspirações estimuladas na “Estrela Vésper” (Estrela D’alva). Igualmente constatou-se, por meio de matérias jornalísticas da época, que inúmeras inter-relações religiosas, sociais e culturais se faziam presentes nos eventos e ações, tanto religiosas quanto profanas. Dessa forma, não só a Teoria dos Afetos comprovou o significado da obra, conjuntamente, as inter-relações religiosas, sociais e culturais imbricadas nesse

¹⁰⁷ O ponto culminante de uma melodia ou tema é seu clímax, a nota estrutural mais aguda. Disponível em: <https://www.ufjf.br/mus/files/2011/12/Almada-Arranjo-Defini%C3%A7%C3%A3o-e-segmenta%C3%A7%C3%A3o-de-motivos-p.-251-252.pdf>. Acesso em 13 set. 2021.

¹⁰⁸ É importante ressaltar que o apoio dessa teoria se restringiu apenas para estabelecer os princípios da coerência tonal.

¹⁰⁹ Numa perspectiva que buscou analisar e desvendar características comuns sobre os processos de percepção, produção, criação, assim como referentes às respostas e às formas de integração de músicas com a sociedade.

processo, juntas e em consonância, apontaram outros caminhos, reforçaram a metodologia e atestaram os resultados das análises.

- POTYGUARÂNIA (música instrumental)

A música religiosa é a música executada ou composta para fins religiosos, mesmo sendo vocal ou instrumental. Segundo Grout e Palisca (1994), durante a primeira metade do século XVII a música instrumental adquiriu importância igual a música vocal. No Barroco tardio (1650-1750) o meio de execução instrumental a que a composição se destinava condicionou fortemente a sua imaginação criadora, dessa forma, as ideias musicais estariam livres de orientações a qual a música religiosa vocal estava submetida em razão da teologia. O Papa Bento XVI pontua:

A música religiosa não pode subsistir se não sob a forma do canto comunitário, que por sua vez não deve ser apreciado segundo seu valor artístico, mas unicamente a partir de sua funcionalidade, ou seja, de sua capacidade de suscitar e animar a comunidade (RATZINGER 2017, p. 41).

Em meados do século XVIII um tipo de música (instrumental), que por sua origem, espírito e função já se poderia chamar de música popular, ou seja, a música de barbeiros, surgiu no Brasil. Segundo Tinhorão (2010), o ensino da solfa nos colégios jesuítas, a instrução dos mestres de capela nas principais igrejas de Setecentos ao lado das criações de conjuntos musicais (bandas de música), garantiram sempre o cultivo da música por toda a colônia. A marcha religiosa foi um gênero musical muito utilizado nesse período pelas bandas de música, por vezes, nas apresentações em coretos, em louvor ao Padroeiro, em alvoradas que anunciavam dias festivos e comemorativos ou em cortejo popular em reverência e fé ao Santo.

Em paralelo a isso tudo, segundo Silva (2004, p. 97), Padre Chromácio Leão, ao ausentar-se da casa paterna, compôs a marcha religiosa Potyguarânia em homenagem a sua terra Potyguar, uma prova cabal do alto mérito em que tinha a sua gente, e ao povoado onde nascera, mas também uma forma de traduzir, através da música, as influências religiosas, sociais e culturais da agora Cidade de Canguaretama. Em se tratando de uma obra musical, religiosa e instrumental (sem texto), o foco das análises se direciona especificamente para as partes melódicas, rítmicas e harmônicas.

Por intermédio da música, Padre Chromácio Leão conseguiu transmitir suas ideias religiosas, sociais, políticas e filosóficas, realizando, assim, um diálogo entre o ouvinte e sua obra. De certa forma, confirma o que Koellreutter defende quando afirma: “A estética é a ideologia do artista” (1984, p. 13). Por fim, de acordo com Mattheson (1681-1764), Quantz (1679-1773) Rameau (1683-1764) e Charpentier (1643-1704), a “doutrina dos afetos” representa sentimentos que o compositor, propositalmente ou não, consegue despertar no ouvinte por meio de tonalidades (centros tonais) principais, assunto tratado na segunda seção deste capítulo. A marcha Potyguarana foi composta originalmente na tonalidade de Mib maior (tom de concerto), vide partitura posta nos anexos deste trabalho. A doutrina dos afetos relaciona essa tonalidade a sentimentos de expressões “chorosa”, “*cantabile*”, tal qual a trajetória de vida de Chromácio Leão sugere a música.

- MARIA VIRGEM (poema lírico)

(1º quadro) – **A invocação**

Aos céus, aos céus!
 Se elevam ardentes votos
 Nossa esperança, Deus de Israel
 Que pressurosa, as nossas lagrimas
 Os prantos d’alma vinde extinguir

(2º quadro) – **Anunciação**

Pobre casinha de pobre aspecto
 De tosco tecto um pobre lar
 Maria Virgem mais casta pura
 Toda a candura está a orar
 Ave maria, Ave maria

(3º quadro) – **Natal – 1º ato**

(Latim)

*Et Verbum caro factum est
 Glória In Excelsis Deo
 et in terra pax hominibus bonae
 voluntatis*

(Português)

E o verbo se fez carne
 Glória a Deus nas alturas
 E paz na terra aos homens de boa vontade.

(4º quadro) – Natal II – 2º ato (Português)

Noite feliz, Noite feliz
 Ô senhor Deus d'amor
 Pobrezinho nasceu em Belém
 Eis na lapa Jesus nosso bem
 Dorme em paz oh Jesus

(5º quadro) – A casa de Nazareth

Diz-nos, diz-nos
 Quem é tal família
 Onde natal maravilha

(6º quadro) – Calvário - (Latim)

*O vos omnes qui transitis per viam,
 attendite et videte Si est dolor similis sicut dolor meus*

(Português)

Ó vós todos que passais pelo caminho
 Vinde e vede se existe dor tão grande quanto a minha dor

E findo o tempo de ter vivido
 De ter sofrido de ter chorado
 Vai se unir-se oh gozo extremo
 Prazer supremo ao filho amado

Tradução disponível em: <https://www.letras.mus.br/catolicas/o-vos-omnes-latim/traducao.html>. Acesso: 21 out. 2020.

(7º quadro) – Assumpção

Maria excelsa a fronte funde a alma
 Rende a alma, rende e o cílio fecha
 Aos céus ascende, cheio d'encanto
 Seu corpo santo e glorioso
 O levam os anjos cantando hinos
 Salmos divinos melodiosos (coro dos Bem aventurados)
 Coros de anjos vozes de santos
 Concertam cantos a sua entrada
 Pelas mãos divinas do omnipotente
 De Deus clemente é coroada

O gênero lírico originou-se na Grécia Antiga, época em que a manifestação poética era apresentada ao público oralmente, em forma de canto. Segundo Candé (1994, p.70), esse gênero nasceu no “Peloponeso dórico no início do século VII a.C.,

a poesia lírica fez a canção e a dança saírem do anonimato das festas populares, cria forma e leis musicais de que toda música grega será tributária”. O poema lírico é um gênero artístico que conflui aspectos textuais e musicais em uma única obra, mas lembrando que, tanto a poesia quanto a música são artes completas em si mesmas, e não necessitam de complementos além de suas propriedades básicas para que sejam reconhecidas como tal.

Maria Virgem é um poema lírico que começa com uma protofonia¹¹⁰, seguida por sete atos cantados, que se revezam entre solos e um coro com acompanhamento harmônico. No livro biográfico “Padre Chromácio na intimidade”, Silva (2004, p. 129) descreve que para uma primeira audição o elenco de solistas, coro e orquestra se constituíam de: M. Kurka Hotton - Soprano (personagem - Virgem Maria), Norinha Kurka Hotto - Soprano (personagem - Anjo Gabriel), Izabel Pereira - (personagem - Menino Jesus), Adalgisa Lubambo - (personagem - S. José). Outros personagens apenas teatrais – Anjos, Profetas, Justos da Antiga Lei etc. E um coral composto de senhorinhas e senhoras jaboatonenses. A orquestra foi formada pelos melhores músicos do Recife. Ainda no livro biográfico pode-se comprovar, por meio de recortes de jornais e relatos variados de intelectuais da época, vários elogios. Um deles pode ser atestado em matéria escrita pelo “Jornal de Recife” de 29 de outubro de 1926 (sexta feira), em sua notícia sobre a referida audição ressalta:

Antes foi executada uma protofonia da peça, deixando todo o trabalho a mais agradável impressão no auditório. Nota-se em todo poema elevação de ideias, cantos muito bem conduzidos em que o desenho melódico se desenvolve naturalmente, num encadeamento lógico, a tudo presidindo sempre uma larga inspiração (SILVA, 2004, p. 132).

Dando continuidade a uma análise mais técnica, de início, nota-se imponente apresentação instrumental por parte da orquestra, um fato técnico que chama atenção é que apesar da tonalidade principal ser Dó maior, a progressão harmônica usa acordes de empréstimo modal, concatenando progressões harmônicas de uma maneira bem interessante: C maj7 – Fm – Cm – Eb. Assim, fazendo um paralelo com alguns sentimentos associados, conforme prega a “doutrina dos afetos”, vê-se que a canção representa sentimentos como rude, alegre e guerreiro na tonalidade principal, mas também, por meio de acordes derivados de outras tonalidades (E.M.), traz

¹¹⁰ Segundo o Dicionário Online de Português c2021, protofonia seria: “prelúdio musical; abertura”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/protofonia/>. Acesso em: 21 out. 2020.

contraste de sentimentos ao usar os acordes de C maior Alegria – Fm “doloroso”, Cm “triste” – Eb “choroso”, isto na harmonia de abertura.

Ao continuar a análise, agora também na letra da poesia, é possível verificar a presença de um discurso religioso, cujo primeiro quadro remonta a Invocação, na qual o devoto entrega o controle de sua alma ao senhor. Na estrofe invocação de Maria Virgem, padre Chormácio Leão, em seu poema, clama aos céus uma intercessão suprema para cessar os sofrimentos terrenos. Das várias invocações marianas, o texto ratifica o papel de Nossa senhora, a intercessora, a protetora, a advogada dos cristãos [...]. Ela é a Rainha pelas maravilhas que n’Ela operou o poder e o amor de Deus...” (VAZ, 2005, p. 15). Em relação a tonalidade principal (Mi maior), de acordo com a “doutrina dos afetos” representa sentimentos como alegre, grandioso e questionador.

O próximo quadro é a Anunciação¹¹¹ a notícia levada pelo Anjo Gabriel à virgem Maria de que seria a mãe do filho de Deus. Na Anunciação o poema é cantado na tonalidade de Dó maior, de acordo com a “doutrina dos afetos” representa, acima de tudo, um sentimento de alegria.

No terceiro quadro, Natal I, o texto foi escrito em latim, copiado de uma passagem famosa do Evangelho de João, que trata da encarnação do verbo¹¹². O quadro de Natal I está escrito na tonalidade de Fá maior e, de acordo com a “doutrina dos afetos”, esta tonalidade desperta os sentimentos “generoso”, “prazeroso” e “majestoso”, tudo em consonância com a festividade natalina, comemorada pela Igreja Católica em referência ao nascimento de Jesus.

O quarto quadro é o Natal II, trata da letra da música “*Stille Nacht*” traduzida para o português como “Noite Feliz”¹¹³, uma das canções natalinas mais populares de todas. Foi escrita pelo Padre Joseph Mohr e a melodia foi idealizada por Franz Xaver Gruber em 1818. Na versão do Padre Chormácio Leão ele manteve a letra, mas a música (melodia) é totalmente diferente do original. Natal II foi composta na tonalidade principal de Lá maior que, de acordo com a “doutrina dos afetos” sugere os sentimentos brilhante e alegre.

¹¹¹ Enciclopédia Livre do Wikipédia **21 mar. 2021.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anuncia%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 21 out. 2020.

¹¹² Enciclopédia Livre do Wikipédia **03 out. 2014.** Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Et_verbum_carum_factum_est. Acesso em: 21 out. 2020.

¹¹³ Enciclopédia Livre do Wikipédia 31 jul. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Noite_Feliz. Acesso em: 21 out. 2020.

Já o quinto quadro retrata A Casa de Nazareth. Referência à cidade descrita como local de nascimento de Maria, mãe de Jesus, e local onde ele mesmo passou sua infância. O quadro traz uma introdução sinfônica com uma das mais belas e singelas melodias da obra, em que o violino e o trompete parecem brincar em um diálogo musical. A tonalidade principal do quadro é Dó maior, e pela “doutrina dos afetos” esse tom sugere os sentimentos rudes, alegres e guerreiros.

O sexto quadro é o que representa a cena do Calvário. Esse quadro relembra os momentos da crucificação de Jesus. Na obra musical que estamos analisando podemos identificar, nesse momento, um andamento maestoso¹¹⁴ acompanhado por acordes de E.M., que misturam sonoridades fortes e melancólicas com um andamento agitado, em seguida, contrapondo, um adágio dolente. Este simboliza o desalento de Maria ao perder seu filho. A tonalidade principal está em Mí maior o que, para a “doutrina dos afetos”, traduz um sentimento grandioso, penetrante e questionador.

O sétimo e último quadro é o momento da Assunção. De acordo com os dogmas da Igreja Católica, houve a assunção do corpo da Virgem Maria ao Céu ao final de sua vida terrestre. Esta doutrina foi dogmaticamente definida pelo Papa Pio XII, em 1º de novembro de 1950, através da constituição apostólica *Munificentissimus Deus* dentro do exercício da infalibilidade papal. Assim, sobre a definição do dogma da Assunção de Nossa Senhora em corpo e alma ao céu, o texto relata:

E aqueles que "o Espírito Santo colocou como bispos para reger a Igreja de Deus" (At 20, 28) quase unanimemente deram resposta afirmativa a ambas as perguntas. Essa "singular concordância dos bispos e fiéis" em julgar que a assunção corpórea ao céu da Mãe de Deus podia ser definida como dogma de fé, mostra-nos a doutrina concorde do magistério ordinário da Igreja, e a fé igualmente concorde do povo cristão — que aquele magistério sustenta e dirige — e por isso mesmo manifesta, de modo certo e imune de erro, que tal privilégio é verdade revelada por Deus e contida no depósito divino que Jesus Cristo confiou à sua esposa para o guardar fielmente e infalivelmente o declarar. De fato, esse magistério da Igreja, não por estudo meramente humano, mas pela assistência do Espírito de verdade (cf. Jo 14,26), e portanto absolutamente sem nenhum erro, desempenha a missão que lhe foi confiada de conservar sempre puras

¹¹⁴ “Andamento um pouco mais rápido que o Andante, na indicação metronômica aproximada de (84-88) para o andamento majestoso” (MED, 1996, p. 189).

e íntegras as verdades reveladas; e pelo mesmo motivo transmite-as sem contaminação e sem lhes ajuntar nem subtrair nada¹¹⁵.

Neste último quadro Padre Chromácio compôs uma Elegia¹¹⁶, poema lírico com dois versos em uma estrofe, seguido por oito versos octossílabos, distribuídos em duas estrofes. Cada estrofe explicita bem o gênero lírico, assim, demonstrando através dos versos, seu sentimento, subjetividade e musicalidade por meio das sílabas poéticas estruturadas em cada estrofe. Padre Chromácio Leão conseguiu transmitir suas ideias religiosas, sociais, artísticas e filosóficas, realizando, assim, um diálogo entre o ouvinte e sua obra, o que, segundo Koellreutter, seria a “arte aplicada” na qual a sociedade participa de um mundo integrado (1984, p.15).

A música dos dois primeiros versos que anunciam a morte de Maria apresenta uma melodia simples, que, apesar de a tonalidade Dó maior sugerir, na “doutrina dos afetos”, um sentimento rude, alegre e guerreiro, a melodia elaborada para o verso sugere outra atmosfera, digamos triste. A música da primeira e segunda estrofes, em seus quatro versos cada, apresenta uma mesma melodia para as duas estrofes, estas, simples, mas marcantes e imponentes na tonalidade de Sib maior que, segundo a “doutrina dos afetos”, desperta sentimentos como magnífico e intempestivo.

- UMA NOITE DE VERÃO (poema lírico)

Árias do poema lírico “Uma noite de verão”

- **Ária da “Estrela Vésper”**

As brisas fagueiras murmuram ao passar
Tangendo as barquinhas no mar a singrar
Agitam as frondes dos verdes palmares
Trazendo a terra as vozes do mar

O sol cansado já se esconde com fulgor
E a natureza lenta vai em breve sonhar
Sonhar a vida, desabrochando em flor

¹¹⁵ CONSTITUIÇÃO APOSTÓLICA DO PAPA PIO XII *MUNIFICENTISSIMUS DEUS*. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 01 nov. 1950. Disponível em: http://www.vatican.va/content/piusxii/pt/apost_constitutions/documents/hf_pxii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html. Acesso em: 31 out. 2020.

¹¹⁶ De acordo com a Enciclopédia Livre do Wikipédia 30 set. 2020, “elegia é uma poesia triste, melancólica ou complacente, especialmente composta como música para funeral, ou um lamento de morte”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Elegia>. Acesso em: 21 out. 2020.

○ **Ária do “Coro das Estrelas”**

Que lindas horas vamos passar
 Noite e estrelas estão a sonhar
 Gracis e singelas viemos bailar
 Nós somos estrelas do céu a brilhar
 Saudemos a noite a cintilar

○ **Ária da “Aurora”**

Brumas da noite espessa
 Dissipai-vos à aproximação da luz
 Salve! Natureza adormecida
 Deixa o sono a que te deste
 E vem cantar comigo a vida

O prazer, a paz e a ventura
 São anelos que não podem ser
 Baldados para os corações
 Mas a dor que não pode se evitar
 Podemos, no entanto, suavizar....

O poemeto lírico é um poema curto, com definições claras, sem obrigatoriedade de rimas, mas que diz tudo que precisa dizer poeticamente. Grout e Palisca relatam que a maioria dos compositores italianos de madrigais, do século XVI, escreveram música para *intermedii*¹¹⁷ e, no final do século XVI, os motivos dramáticos invadiam já o próprio madrigal, “a representação de sentimentos era sublinhada musicalmente através da sugestão de ações referidas no texto, como os suspiros, o choro ou o riso” (1994, p. 316).

Estas características podem ser constatadas na obra musical “Uma noite de verão”. A partir de confluências entre música e texto, as árias¹¹⁸ escritas pelo padre Chromácio Leão tiveram inspirações na “Estrela Vésper”¹¹⁹ (Estrela D’alva), que

¹¹⁷ De acordo com a Enciclopédia Livre do Wikipédia c2021, “o intermédio (no plural italiano, intermedii) era uma forma renascentista de entretenimento teatral baseado em música, dança, canto ou declamação que acontecia entre atos de tragédias, comédias, etc. Na época, devido ao seu estilo amistoso e agradável, gozou de grande popularidade, principalmente como contraste com o drama que estava sendo representado. De origem italiana, consistia, em princípio, em um simples enxerto de música instrumental ou vocal”. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Intermedio_\(m%C3%BAAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Intermedio_(m%C3%BAAsica)). Acesso em: 17 set. 2021.

¹¹⁸ De acordo com a Enciclopédia Livre do Wikipédia 11 mar. 2020, “ária, no sentido estrito, é qualquer composição musical escrita para um cantor solista, tendo quase o mesmo significado de canção. Geralmente (mas não necessariamente) usa-se o termo “ária” quando está contida dentro de uma obra maior, como uma ópera, cantata ou oratório e “canção” quando é uma peça avulsa. No Barroco, esse termo também era usado para designar peças instrumentais, para orquestra ou solista, que constituíam parte de uma suíte”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81ria>. Acesso em: 26 out. 2020.

¹¹⁹ Segundo o Online Star Register 07 out. 2018. Vênus ou Estrela Vésper. “Muita gente acreditava que eram duas estrelas diferentes, entretanto, hoje todos sabemos que se trata de apenas um corpo

surgia ao amanhecer e anoitecer, fenômenos naturais que inspiraram o Padre Chromácio na confecção de seus poemas. Chromácio Leão viveu durante os anos de 1886 a 1951, conseqüentemente, no período romântico da música ocidental, com características singulares ao processo composicional, fato importante para o processo de análises. Segundo Kiefer (1976, p. 64), no Brasil, “o movimento romântico só entrou aqui com muito atraso em relação a Europa”. Carpeaux pontua que o romantismo musical não se define cronologicamente tão fácil, nomes como Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Chopin, Tchaikovsky, Wagner e na literatura seus contemporâneos, Tolstói e Ibsen, integram esse movimento. Ainda reitera:

O romantismo domina toda a música do século XIX. Todos aqueles românticos, tão diferentes, revelam certos traços comuns. Primeiro, a maior liberdade de modulação, o cromatismo cada vez mais progressivo que leva os compositores até as fronteiras do sistema tonal de Bach e Rameau. O cromatismo romântico serve à maior expressividade dessa música subjetivista e individualista. Mas é pouco compatível com o rigor formal dos esquemas arquitetônicos de Haydn, Mozart e Beethoven. A verdade é que Beethoven esgotou certas formas e gêneros: depois dele já não teria sido possível escrever uma autêntica e original sonata para piano; e cada vez mais difícil escrever uma sinfonia. Os românticos, enquanto não se dedicam à ópera, elaboram **esquemas programáticos** como Berlioz, subordinando as formas musicais e **enredos literários: a sinfonia de programa; a abertura** que resume peças teatrais; a suíte, tirada de música teatral, ou então preferem **formas pequenas**, como Chopin e Schumann, **poesia lírica** sem palavras; ou, como no lied, com palavras. A música romântica vive de **estímulos literários** (CARPEAUX, 2001, p. 93). Grifos do mestrando.

Os períodos romântico e moderno suscitaram outras correntes musicais, entre elas a música programática¹²⁰, ou descritiva que, de certa forma, influenciou compositores que vivenciaram esse contexto. O ideal musical dos românticos era buscar captar realidades através da emoção, do sentimento e da intuição. Por essa razão, a música romântica é caracterizada pela maior flexibilidade das formas musicais e procura focar mais no sentimento transmitido pela música do que

celeste, e que não é uma estrela, mas, sim, um planeta”. Disponível em: <https://osr.org/pt-br/blog/astrologia-br/venus/>. Acesso em: 27 out. 2020.

¹²⁰ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia 22 ago. 2021, “música programática ou descritiva é a música que tem por objetivo evocar ideias ou imagens extramusicalis na mente do ouvinte, representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_program%C3%A1tica. Acesso em: 10 ago. 2020.

propriamente pela estética; traços nítidos dessas características são encontrados na obra “Uma noite de verão”.

No processo de análise dessa obra identificamos características e traços da música programática ou descritiva. Na narrativa dos versos o poema descreve o enredo de um começo de manhã, musicalmente, a poesia bucólica do crepúsculo é descrita no *allegretto* em compasso 6/8. Um imagético de crianças brincando, flores desabrochando, longínquos sons de trabalho que vão desaparecendo. A transição do dia é descrita em um *andantino* com ritmo acentuado. Cai a tarde, momento em que a Estrela Vésper é protagonista de um cenário natural em que padre Chromácio com habilidade e maestria os musicou. Aqui, ali, um pássaro preludia uma canção e seus pares gorjeiam em trilos estilizados de grande efeito. É o sabiá da mata, a ária da Estrela Vésper, melodias instrumentais que representam os cantos dos sabiás, o sono da tarde, uma onomatopeia poética. Passa o crepúsculo, mas a estrela continua a saudar a natureza que “adormece sonhando a vida que desabrocha em flor”. A noite desce descrita num *andante*, ora agitado, ora ralentando e ora acelerando. Aparecem as estrelas representadas por uma valsa expressiva. Preludia a música a chegada dos pirilampos e o sono vem demonstrar o seu domínio por meio dos sonhos. A noite e os sonhos vão desaparecendo. Surge a aurora, melodias que descrevem o crepúsculo no amanhecer, dessa maneira, a organização dos sons propicia uma base narrativa ou ilustrativa aos ouvintes.

Nesse momento artístico Padre Chromácio Leão conseguiu transmitir suas ideias religiosas, sociais, artísticas e filosóficas, realizando, assim, um diálogo entre a música e o poema, o ouvinte e a obra, caracterizando-se, segundo Koellreutter, como “uma estética descritiva” na qual são descritos os fatos observados e averiguados (1984, p. 14).

Por fim, é necessário dizer que a melodia de abertura foi criada dentro de uma tonalidade menor; traçando um paralelo com alguns sentimentos associados à “doutrina dos afetos”, vê-se que a melodia foi originalmente composta em Dó menor, na qual a exortação literária entra em confluência com os estímulos melódicos, despertando sentimentos que, de acordo com a doutrina referida, representam tristeza, melancolia e lamento.

- “*Justus ut palma florebit*” – Missa nº 01

○ **Kyrie**

Original (Grego)

Kyrie, eleison
Christe, eleison
Kyrie, eleison

Tradução

Senhor, tende piedade de nós
Cristo, tende piedade de nós
Senhor, tende piedade de nós

○ **Gloria**

Original (Latim)

*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*

Tradução

Glória a Deus nas alturas
e paz na terra aos homens de boa vontade.
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.
Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito,
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

○ **Credo**

Original (Latim)

*Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem,
Factorem caeli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium
Et in unum Dominum, Iesum Christum,
Filium Dei unigenitum
Et ex Patre natum, ante omnia sæcula
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero
Genitum, non Factum, consubstantialem
Patri:
Per quem omnia facta sunt*

Tradução

Creio em um só Deus
Pai Todo-Poderoso
Criador dos céus e da terra
De tudo o que é visível e invisível
E no Senhor Jesus Cristo
Filho Unigénito de Deus
E nascido do Pai antes de todos os séculos
Deus de Deus, Luz da Luz
Deus verdadeiro do Deus verdadeiro
Foi gerado e não criado, consubstancial ao
Pai:
Por quem tudo foi feito

*Qui propter nos homines,
Et propter nostram salutem,
Descendit de cælis*

E que, por nós, homens
Para nossa salvação
Desceu dos céus

*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 cælum:
Sedet ad dexteram Patris
Et iterum venturus est cum gloria,
Iudicare vivos et mortuos:
Cuius 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 exspecto resurrectionem mortuorum
Et vitam venturi sæculi
Amen*

E encarnou pelo poder do Espírito Santo,
Nascendo da Virgem Maria: e fez-se
homem.
Crucificado também por nós:
Sob ordem de Pôncio Pilatos,
Padeceu e foi sepultado.
E ressuscitou ao terceiro dia
Segundo as escrituras.
E subiu aos céus
Onde está sentado à direita do Pai
Voltará novamente com 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 provém do Pai e do Filho
E com o Pai e o Filho
É adorado e glorificado:
Ele que falou pelos profetas.
Creio numa única, santa, católica
E apostólica Igreja
Confesso único batismo,
Para remissão dos pecados
E espero pela ressurreição dos mortos
E a vida no mundo que há-de vir.
Amém.

○ Sanctus

Original (Latim)

*Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus, Deus Sabaoth
Pleni sunt cæli et terra gloria tua
Hosanna in excelsis
Benedictus qui venit in nomine Domini
Hosanna in excelsis*

Tradução

Santo, Santo, Santo
Senhor Deus dos Exércitos
O Céu e a Terra estão cheios da Vossa
glória.
Hosana nas alturas
Bendito o que vem em nome do Senhor
Hosana nas alturas

○ Agnus Dei

Original (Latim)

*Agnus Dei
Qui tollis peccata mundi
miserere nobis
Agnus Dei*

Tradução

Cordeiro de Deus
que tirais o pecado do mundo
Tende piedade de nós
Cordeiro de Deus

*Qui tollis peccata mundi
Dona nobis pacem*

que tirais o pecado do mundo
Dai-nos a paz

Tradução disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Missa_\(m%C3%BAAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Missa_(m%C3%BAAsica)). Acesso em: 28 out. 2020.

As duas categorias principais dos serviços religiosos são o Ofício e a Missa. Esta última cumpre o mandamento de Cristo de fazer o que ele mesmo fez na Última Ceia e é o sacramento em que se recebe o Corpo e o Sangue de Cristo sob a matéria do pão e do vinho e da partilha destes entre os fiéis. Assim, temos a missa rezada, na qual as palavras são ditas em vez de cantadas. A *missa solene*, forma cerimonial de celebrar a missa, inclui um bom número de peças cantadas por um celebrante, um diácono e um subdiácono, além do canto chão ou canto polifônico interpretado por um coro e/ou pela congregação. Um compromisso moderno entre a missa rezada e a solene é a missa cantada (*missa cantata*), em que um único padre celebra a missa, mas assistido por um coro e/ou pela congregação, cantando canto chão ou polifônico, (GROUT; PALISCA, 1994, p. 52).

Com relação à Missa nº 01 do Padre Chromácio Leão, esta foi dedicada ao taumaturgo Santo Amaro (SILVA, 2004, p. 78). Integra o gênero litúrgico¹²¹, classificação obtida por participar do rito com textos litúrgicos e contemplar características musicais que acompanham o Ordinário¹²² da missa. Estes traços podem ser atestados em Grout e Palisca quando relatam:

Os diversos elementos da missa foram entrando na liturgia em momentos e em lugares diferentes. Logo nas primeiras descrições da celebração da *última ceia*, ou *eucaristia*, se torna evidente que a cerimônia se divide em duas partes: a liturgia da palavra e a liturgia da eucaristia. Já por volta de 381-384, Egéria, uma peregrina da Espanha ou da Gália, referindo-se à liturgia em Jerusalém, fala das orações, das leituras e dos cânticos que assinalavam as diversas partes dos serviços (...). O *Ordo Romanus Primus*, um conjunto de instruções do final do século VII para a celebração da liturgia, promulgado pelo bispo

¹²¹ Segundo a Enciclopédia Livre do Wikipédia 25 mar. 2019, “a música sacra, em sentido restrito (e mais usado), é a música erudita própria da tradição religiosa cristã católica e ortodoxa. Em sentido mais amplo é usado como sinônimo de música litúrgica, que é a música própria para missas e ritos religiosos”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAAsica_sacra. Acesso em: 28 out. 2020.

¹²² De acordo com o Dicionário Litúrgico Frey Basílio Röwer (1947, p. 168). Ordinário da Missa (1. *Ordo Missae*), complexo de todas as fórmulas, com as respectivas rubricas, que o celebrante repete em todas as Missas, desde as orações ao pé do altar até ao último Evangelho inclusivamente. Para maior comodidade vem inscrito no corpo do Missal, precisamente no centro do ano litúrgico, entre a Missa de Sábado Santo e a de Domingo de Páscoa.

de Roma, menciona o *introito*, o Kyrie, o Glória e a coleta como devendo preceder as leituras da Bíblia, nomeadamente dos Evangelhos, e as orações dos fiéis reunidos para a eucaristia. Os primeiros cristãos foram incitados a reunirem-se para darem graças (*eucharistein* em grego) e louvarem a Deus. As orações de graças, a dádiva de oferendas e a partilha do pão acabaram por se combinar na liturgia da eucaristia, em que eram lembrados o sacrifício de Cristo e a última ceia, recebendo os fiéis, em comunhão, o pão e o vinho que os Padres da igreja consideravam como sendo o corpo e o sangue de Cristo (GROUT; PALISCA, 1994, p. 52).

O Ordinário contém as partes que acompanham o rito em todas as missas ou cultos. Convém na música compor cinco partes, que são: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei. Quase todos os compositores de missas optam pelo texto em latim, porém o Kyrie continua em grego. Paralelo a isso, padre Chromácio Leão seguiu esteticamente esse modelo de composição, pois do Kyrie ao Agnus Dei, da Missa nº 01, encontramos uma forma que segue literalmente o padrão das missas. Artisticamente, o compositor conseguiu transmitir suas ideias religiosas, sociais e artísticas, por meio de criações melódicas dispostas nas partes da missa. Um estilo padronizado, que, segundo Koellreutter, caracteriza-se como arte utilitária, ou seja, a sociedade a julga por seu valor utilitário (1984, p.14). As características próprias do compositor podem ser assinaladas já na introdução, de oito compassos, que anunciam o Kyrie numa Cadência á Dominante¹²³ (Dominante)¹²⁴

Escrita em Dó menor, a melodia principal do Kyrie é distribuída em três vozes independentes e complementares entre si, fazendo uso de polifonias, suspensões harmônicas e imitações de motivos¹²⁵. Traçando um paralelo com alguns sentimentos associados à “doutrina dos afetos”, podemos perceber que o Kyrie da Missa nº 01, em Dó menor, retrata os sentimentos de tristeza, melancolia e lamento. O Glória escrito em Fá maior (porém com várias tonalizações entre as partes melódicas), de acordo com a “doutrina dos afetos”, retrata sentimentos como Generoso, Prazeroso e Majestoso. O Credo, na tonalidade de Dó menor, em consonância com a “doutrina

¹²³ No Dicionário Grove de Música (1994, p.153), “Cadência à Dominante; [meia cadência; cadência imperfeita].” Uma cadência que termina na dominante”.

¹²⁴ Dominante: “Acorde do quinto grau de uma escala maior ou menor; funcionalmente importante na música tonal como nota mais aguda da tríade tônica; a tonalidade da dominante é o complemento natural da tônica” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA 1994, p.273).

¹²⁵ “O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. [...] É frequentemente considerado o “germe” da ideia musical” (SCHOENBERG, 1996, p. 35).

dos afetos”, também retrata os sentimentos de tristeza, melancolia e lamento. *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus dei*, as últimas três partes que compõem a Missa, estão na tonalidade de Eb maior o que, em consonância com a “doutrina dos afetos”, retrata os sentimentos choroso e cantábele.

- Salve Maria – Missa nº 02

A Missa nº 02, “Salve Maria”, foi “o cumprimento de uma promessa feita na juventude de que, tornando-se um músico competente, escreveria as mais belas páginas musicais em honra à Virgem Maria” (SILVA, 2004, p. 78). Essa missa também segue, literalmente, o padrão estético das missas. As características próprias do compositor podemos assinalar já na introdução, que está desenvolvida em oito compassos quaternários em 4/8, com preparação para entrada do Kyrie por intermédio de uma cadência á Dominante. Escrita em Ré menor, a melodia principal do Kyrie é distribuída em três vozes independentes e complementares entre si, faz uso de polifonias, suspensões harmônicas e imitações de motivos. Em comparação aos sentimentos associados à “doutrina dos afetos”, podemos perceber que o Kyrie da Missa nº 02 em Ré menor retrata sentimentos como devoção, ternura e compaixão. O Glória, o Credo e o *Sanctus* foram escritos na tonalidade de Ré maior, compasso quaternário e algumas tonalizações entre as partes, de acordo com a “Doutrina dos Afetos”, essa tonalidade sugere o sentimento alegre.

Já o *Benedictus* e o *Agnus Dei*, foram escritos em Fá maior, o primeiro em compasso ternário, mas com um momento lento entre as partes em compasso binário, retornando para o ternário no *Agnus Dei*. O compositor transmitiu suas ideias religiosas, sociais e artísticas por meio de criações melódicas dispostas nas partes da missa, a despeito do estilo padronizado que a caracteriza, que é, segundo Koellreutter, a “arte utilitária”, ou seja aquela que “a sociedade julga por seu valor utilitário” (1984, p. 14). Ainda assim, o autor conseguiu expressar sua criatividade melódica e harmônica. Apesar das tonalidades iguais, as melodias são bem distintas, provocando uma atmosfera diferente entre elas. Em analogia aos sentimentos associados à “doutrina dos afetos”, podemos perceber que as duas partes na tonalidade de Fá maior aguçam os sentimentos generoso, prazeroso e majestoso.

- *Jubilare* – Missa nº 03

A missa *Jubilare* nº 03 foi escrita especialmente para as comemorações das bodas de ouro sacerdotais do Arcebispo de Olinda e Recife, D. Miguel de Lima Valverde (SILVA, 2004, p. 78). De forma semelhante às outras duas, também segue literalmente o padrão das missas. As características próprias do compositor podemos assinalar já na introdução, que está desenvolvida em oito compassos ternários simples em 3/4, com preparação para entrada do Kyrie por intermédio de uma cadência á Dominante.

Escrita em Dó menor, a melodia principal do Kyrie começa em ritmo anacrústico¹²⁶, distribuída em três vozes masculinas (1º e 2º tenores e baixo) independentes e complementares entre si, faz uso de polifonias, suspensões harmônicas e imitações de motivos. Em comparação aos sentimentos associados à “doutrina dos afetos”, podemos perceber que o Kyrie da Missa nº 03 em Dó menor retrata os sentimentos triste, melancólico e lamentoso. O Glória, o Credo, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* foram escritos na tonalidade de Dó menor, compasso ternário e algumas tonalizações entre as partes.

O Glória traz algumas particularidades: a melodia começa na voz do primeiro tenor com um andante solene¹²⁷, as outras vozes vão sendo introduzidas paulatinamente ao corpo melódico do Gloria, tonalizações vão sendo preparadas harmonicamente com progressões harmônicas e cadências para outros tons de momento, como Sol maior, Dó maior, Bb maior e Ré menor respectivamente, causando uma atmosfera sonora contrastante ao tom principal. Sonoramente, as ideias religiosas e artísticas vão se apresentando por meio de criações melódicas e harmônicas dispostas em cada parte da missa, apesar do estilo padronizado que caracteriza a já referida “arte utilitária”; a obra contempla aspectos subjetivo, objetivos e históricos. Assim, de acordo com a “doutrina dos afetos”, a utilização do Dó menor que contempla as tonalidades principais das partes, sugere sentimentos como triste, melancólico e lamentoso.

- *TANTUM ERGO*

Latim

Tantum ergo sacramentum

Tradução Português

Veneremur cernui

¹²⁶ Ritmo anacrústico ou protético – “as notas iniciais precedem o início do compasso” (MED, 1996, p. 147).

¹²⁷ Andante (63-72): “andamento pausado como quem passeia” (MED, 1996, p. 189).

*Et antiquum documentum
Novo cedat ritui
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui*

Prostrados adoremos,
E a antiga Lei
ceda lugar ao novo Rito.
A fé venha suprir
os sentidos deficientes.

*Genitori, genitoque
Laus et iubilatio
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio
Amen
Ó Sacramento tão sublime*

Ao Pai e ao Filho
saudemos jubilosos.
Saudemo-os, honremo-os, dando lhes
e bendizendo-os.
Gracias ao Espíritos que de ambos vem
louvemos igualmente.
Amém.

Tradução disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tantum_ergo. Acesso em: 29 out. 2020.

Tantum ergo são as palavras iniciais das duas últimas estrofes do *Pange lingua*, um hino latino medieval escrito por São Tomás de Aquino. Estas duas últimas estrofes são cantadas durante adorações e bênçãos do Santíssimo Sacramento na Igreja Católica e em outras igrejas que adotam estas práticas. Na classificação entre música litúrgica e sacra, não queremos reavivar uma discussão teológica vivida no passado. A música sacra foi motivo de discussões que disputavam qual papel ela assumia no processo teológico, uma dualidade que confrontava “o exotérico e o utilitário”. O Papa Bento XVI oferece um apanhado de fatos referente a essa disputa ao longo da história, em sintaxe, descreve as questões de Santo Tomás de Aquino:

É necessário que o façamos precisamente porque a importância de sua obra vem do fato de ela refletir todas as correntes essenciais da tradição. Santo Tomás trata dessa questão no contexto específico de sua análise da noção e da natureza do *religio*, entendendo por este termo não a “religião” no sentido atual da palavra, mas o domínio amplo do culto, da adoração a Deus. Uma questão é dedicada aí ao problema do “louvor divino em voz alta”, e após um artigo introdutório no qual ele se pergunta se de fato faz sentido louvar a Deus oralmente, um segundo artigo examina, “se o canto deve ser admitido no louvor divino”. Ora, a Igreja já canta desde o tempo de Jesus e seus Apóstolos, que cantavam na sinagoga e trouxeram esse canto para a Igreja. Assim a questão foi e está, em termos essenciais, resolvida (RATZINGER, 2017, p. 23-24).

Assim, por apresentar características típicas, melodia simples em canto chão e texto extraído de um hino medieval, participa do rito do Santíssimo Sacramento, entre outros aspectos, *Tantum Ergo*, composta por Padre Chromácio, se enquadra no

gênero de música litúrgica (a que participa do rito, fazendo referência a textos bíblicos). É importante frisar que o compositor conseguiu transmitir suas ideias religiosas, sociais e artísticas por meio de criações melódicas dispostas no hino. Aspectos subjetivos, objetivos e históricos também foram contemplados. Quando algo novo é acrescentado em relação aos seus antecessores, é um valor que se agrega porque obedece ao princípio da raridade, mesmo na “arte utilitária”, conforme definição de Koellreutter (1984) várias vezes mencionada neste trabalho.

Após as análises feitas, é necessário dizer que este canto foi criado em uma tonalidade menor. Traçando um paralelo com alguns sentimentos associados à “doutrina dos afetos”, este canto – originalmente composto na tonalidade de Mi menor, melodia simples, *grosso modo* compara-se ao ritmo melódico andante expressivo, característico do Canto Chão – é relacionado a sentimentos como aborrecido, terno e lamentoso, tal qual a música oportunamente sugere.

- *Libera-me*

Latim

*Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda
Quando coeli movendi sunt et terra
Dum veneris iudicare saeculum per ignem.*

*Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira
Quando coeli movendi sunt et terra.*

*Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde
Dum veneris iudicare saeculum per ignem.*

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.

Português

Livra-me, ó Senhor, da morte eterna naquele dia terrível,
Quando os céus e a terra se moverem,
Quando virás julgar o mundo pelo fogo.

Estou feito a tremer, e temo, até que o julgamento caia sobre nós, e a ira vindoura,
Quando os céus e a terra se moverem.

Naquele dia, dia de ira, calamidade e miséria, dia de grande e excessiva amargura,
Quando virás para julgar o mundo pelo fogo.

Descanso eterno conceda a eles, ó Senhor: e deixe a luz perpétua brilhar sobre eles.

Tradução disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Libera_me. Acesso em: 02 nov. 2020.

Libera me ("Deliver me") é um responsório católico romano cantado no Ofício dos Mortos e na absolvição dos mortos, um serviço de orações pelos falecidos proferido ao lado do féretro imediatamente após a Missa de Réquiem ou antes do sepultamento. O texto da *Libera me* pede a Deus que tenha misericórdia da pessoa falecida no Juízo Final. Além do canto gregoriano no Gradual Romano, muitos compositores escreveram configurações diferentes para o texto. Nessa perspectiva, padre Chromácio Leão seguiu esteticamente o objetivo da obra, de valor utilitário. "A obra de arte deve ter uma função que satisfaça às necessidades do grupo ao qual é dirigida" (KOELLREUTTER, 1984, p. 14). Padre Chromácio Leão escreveu a melodia do *Libera-me* em um andante *con moto* (com movimento), a melodia está distribuída em três vozes – soprano, tenor e baixo - concatenando-se polifonicamente com imitações, suspensões melódicas e harmônicas. A tonalidade principal Ré menor, de acordo com a "doutrina dos afetos", sugere sentimentos de devoção, ternura e compaixão.

- Ave Maria nº 01

Latim

*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum
Benedicta tu in mulieribus
Et benedictus fructus ventris tui, Jesus
Sancta Maria, Mater Dei,
Santa Maria, Mãe de Deus
Ora pro nobis peccatoribus
Nunc et in hora mortis nostrae
Amen.*

Português

Ave, Maria, cheia de graça,
o Senhor é convosco.
Bendita sois vós entre as mulheres,
e Bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus!

rogai por nós, pecadores,
agora e na hora de nossa morte.
Amém!

Rezada desde os primórdios na liturgia bizantina, a Ave Maria foi adicionada à liturgia latina por São Gregório Magno, o organizador do canto gregoriano, como antífona do ofertório. Vários compositores escreveram músicas para o texto da Ave Maria em suas mais diversificadas versões musicais e elas foram gravadas por diversos grupos e cantores. Padre Chromácio Leão escreveu melodias distintas para suas cinco versões, mas por questões de ilegibilidade das partituras, só analisaremos três, na ordem a seguir: números 01, 04 e 05. Na Ave Maria número 01, por ser uma de suas primeiras composições, datada de 1907, a simplicidade melódica e harmônica ficam evidentes logo na introdução composta por quatro compassos, com encadeamento harmônico básico de I – IV – V graus, na qual o introito melódico é

desenvolvido com notas orgânicas (as pertencentes aos acordes), graus conjuntos e alguns arpejos na formação da melodia. A estética musical da Ave Maria é entendida como um grupo de diretrizes que o compositor segue. O texto, seguindo os dogmas da Igreja Católica, sugere a intercessão da Virgem Maria:

A Ave Maria, ou ave-maria, também chamada de Saudação Angélica, é uma oração, que saúda a Virgem Maria baseada nos episódios da Anunciação e da Visitação (Lucas 1:28-42). Segundo São Luís Maria Grignon de Montfort, cada vez que se reza a Ave Maria, a Virgem Maria no céu louva a Deus por nós com seu canto, o Magnificat (Lucas 1:46-55)¹²⁸.

Em relação ao aspecto musical, na Ave Maria número 01 o compositor confirma os traços de compositor iniciante, a tonalidade escolhida foi a de Dó maior, tecnicamente, confortável para escrita, porém, cheio de esperança e confiança na mãe de Jesus. A música teria assim, características de ser algo “rude”, “alegre” e “guerreiro”.

- Ave Maria nº 04

Na Ave Maria número 04, já na introdução, composta em quatro compassos, é possível observar entre as vozes a existência de arranjos melódico e harmônico bem tramados. As vozes extremas – soprano e baixo – seguem estáticas enquanto as vozes intermediárias se movem em uma trama harmônica interessante. A base harmônica também é simples, acordes de I – IV – V graus; no entanto, as vozes intermediárias, em seguidos movimentos melódicos, formam outros tipos de acordes, gerando um clima de mudanças harmônicas. A melodia principal é apresentada em uma única voz – soprano solo – com acompanhamento harmônico. No *Sancta Maria, Mater Dei, Jesus!* O compositor fez uma modulação para tonalidade de sol maior, a entrada de outras duas vozes, fazendo assim um trio com soprano, contralto e tenor. A estética musical da Ave Maria nº 04 é entendida como um grupo de diretrizes que o compositor segue.

O texto também segue os dogmas da Igreja Católica, sugerindo a intercessão da Virgem Maria. Em relação ao aspecto musical, na Ave Maria número 04 o compositor apresenta de maneira clara sua habilidade melódica e harmônica. A

¹²⁸ Enciclopédia Livre do Wikipédia 16 set. 2021. Ave Maria. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ave_Maria. Acesso em: 02 nov. 2020.

tonalidade escolhida foi a de Bb maior, porém, com passagens cromáticas na parte da harmonia, como se estivesse marchando cheio de esperança, confiança e certeza da intercessão da Virgem Maria. Por fim, em confluência com a “doutrina dos afetos”, a música teria características de ser algo “magnífico”, “alegre” e “intempestivo”.

- Ave Maria nº 05

Comentaremos, agora, a Ave Maria número 05, composta em uma tonalidade menor. Na introdução bem curta, apresentada em dois compassos quaternários a três vozes, é possível observar, entre elas (vozes), um arranjo melódico bem movimentado, as vozes dialogam em uma polifonia harmonizada com suspenções, concluindo o introito com uma cadência á Dominante. A melodia principal se desenvolve a quatro vozes – soprano, contralto, tenor e baixo –, enquanto as vozes intermediárias se movem numa trama harmônica inter-relacionada. A base harmônica também é simples, agora em tom menor, acordes de Im – IVm – V graus; no entanto, assim como na anterior, as vozes intermediárias, em seguidos movimentos melódicos, formam outros tipos de acordes gerando um clima de mudanças harmônicas. A estética musical da Ave Maria 05 é entendida como um grupo de diretrizes que o compositor segue, ainda que ele tenha feito uso de outros recursos musicais com dupla finalidade: fugir das amarras e embelezar sua obra.

Procurando sair da monotonia, o compositor usou o recurso da modulação uma terça menor acima do tom principal, mudando a tonalidade para Fá menor e permanecendo até o final. Esta Ave Maria foi composta no tom principal de Ré menor, tonalidade que, de acordo com a “doutrina dos afetos”, representa, na música, as características de devoção, ternura e compaixão.

- Hino de Santo Amaro

Lá de um cimo velando a cidade,
Tua velha matriz sempre em pé,
Conta mais de cem anos de idade,
Vive mais de cem anos de fé.

Santo Amaro, que és meu Padroeiro
Fale aos céus Jaboatão a clamar
Faze d'alma da gente um braseiro
Mas, de amor, para Deus mais amar! (Bis)

Ao mar bravo estuante, fremente,
Uma vida correste a salvar
Foste o Santo que, a Deus obediente,
Pés enxutos, andou sobre o mar.

Santo Amaro, que és meu Padroeiro
 Fale aos céus Jaboaão a clamar
 Faze d'alma da gente um braseiro
 Mas, de amor, para Deus mais amar! (Bis)

Ei-la ao mastro, subindo de novo
 Entre palmas e vivas ardor!
 É a tua bandeira, é teu povo
 Que te vem tributar mais amor.

Santo Amaro, que és meu Padroeiro
 Fale aos céus Jaboaão a clamar
 Faze d'alma da gente um braseiro
 Mas, de amor, para Deus mais amar! (Bis)

Abençoa esta terra, que é tua
 Desde os altos às várzeas, além...
 Quer no morro, no campo ou na rua
 Uma só fé em todos. Amém!

É importante lembrar que o Hino de Santo Amaro é uma derivação dos Hinos Eucarísticos 1 e 2 que, posteriormente, recebeu letra escrita por Benedito Cunha Melo e música e orquestração compostas pelo Padre Chromácio Leão, sendo dedicado à Paróquia de Santo Amaro (Jaboaão). Por esse motivo, sua análise se limitará à música e a partes estéticas da obra.

A introdução, desenvolvida de maneira instrumental em dezesseis compassos quaternários, com fortes e imponentes variações rítmicas, melódicas e harmônicas entre as vozes. Na melodia desse trecho, destaque para as quiálteras¹²⁹ (ou tercina), que intercalam momentos imitativos entre metais e palhetas, constituindo um diálogo musical de apresentação. O canto surge de forma agradável no décimo sexto compasso, com ritmo melódico ténue e compassado, harmonias simples I - V, algumas passagens cromáticas e uso de inversões no baixo, exceto no terceiro compasso do refrão, no qual o compositor usa um acorde de empréstimo modal (Réb), que tem harmonia pontual com característica rebuscada. A estética musical do hino se define através de sua melodia suave e emotiva, despertando manifestações de caráter emocional, percebidos pelos sentidos conscientes ou não do fiel. Segundo Koellreutter (1984, p.13), estética fenomenológica é o estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou fenômenos artísticos de caráter emocional.

¹²⁹ "São grupos de notas empregados com maior ou menor valor do que normalmente representam" (MED, 1996, p. 206).

Em sua importante obra, o compositor, crítico e teórico musical alemão Johann Mattheson (1681-1764), além de tratar de tópicos essenciais de música, traz indicações do processo composicional quando apresenta indicações de como expressar afetos em música. Assim sendo, o compositor de peças instrumentais, deveria saber utilizar para cada sentimento específico os recursos musicais adequados. Em sua dissertação “A Expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin”, Gatti destaca alguns afetos defendidos por Mattheson:

ALEGRIA: expansão da alma. Este afeto pode ser expresso na música por intervalos expandidos e largos (amplos). TRISTEZA: contração da alma. Movimento oposto ao da alegria. Para esta emoção o mais apropriado é utilizar intervalos pequenos e estreitos. A ESPERANÇA e uma elevação do espírito. O DESESPERO, porém, é uma depressão do espírito. Ambos os sentimentos, embora opostos, podem ser representados muito naturalmente pelo som, quando associados à noção de andamento (GATTI 1997, p. 31-32).

Nessa perspectiva compositiva, o fato de uma parte da melodia do Hino de Santo Amaro se apresentar com intervalos cromáticos curtos, expressando angústia, tristeza e melancolia, podemos dizer que essa parte da música, representa bem o sentimento que Pedro sentiu ao chorar. Por outro lado, o ouvinte, mesmo sem compreender o texto, mas se familiarizado com o sistema tonal, perceberá que se trata de uma passagem angustiante; ademais, somando-se a todas essas nuances, o fato da tensão harmônica resultante dos acordes de dominantes e suas resoluções em intervalos melódicos concatenados entre o baixo e a primeira voz, são elementos musicais suficientes para estimular tais afetos.

Por fim, o Hino de Santo Amaro foi idealizado no tom principal Fá maior, tonalidade que, de acordo com o que preconizam as proposições da “doutrina dos afetos”, representa, na música, sentimentos como “generoso”, “prazeroso” e “majestoso”. Ademais, esse gênero musical contempla inter-relações sobrepostas em um único evento. Segundo Koellreutter (1984), esteticamente as obras musicais podem desempenhar várias funções na sociedade. Nessa perspectiva, o Hino de Santo Amaro representa um símbolo e participa do rito. Aliás, ele foi tema de matéria jornalística da CNBB/NE2, que descreveu um evento ritual no qual os religiosos cantam e se emocionam com os acordes e melodia deste Hino. Tal matéria corrobora com a linha de pensamento de Koellreutter, pois ele se caracteriza como obra utilitária (desempenha alguma função na sociedade) que pode ser estudada como estética

fenomenológica e/ou descritiva. A primeira (fenomenológica), seria o estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou fenômenos artísticos que se definem como manifestações de caráter emocional, percebidos pelos sentidos, conscientizados ou não. A segunda (descritiva), descreve os fatos observados e averiguados.

Dito isto, constatamos que de acordo com as funções que ocupam na sociedade, as músicas possibilitam o surgimento de gêneros musicais diversos que atendem a funções específicas. Assim sendo, foi o que concluímos na tabela 06, quando apresentamos os resultados relacionados à Doutrina dos Afetos e aos conceitos de estética defendidos por Koellreutter (1984). Das obras analisadas, ficou evidente que o compositor pesquisado, além de contribuir para realizações de determinados ritos religiosos, também deixou um acervo musical capaz de interagir e atender a diversas funções na sociedade. Outra questão é a grande variedade de músicas, diversos gêneros e estilos que o compositor conseguiu engendrar. Um fato em destaque comprova tais afirmações. Em consulta à Hemeroteca Digital no Diário de Pernambuco, vimos que uma matéria jornalística relatara um acontecimento surpreendente, pois informa que “toda segunda parte da apresentação era composta de composições exclusivas do padre Chromácio Leão”, constituindo-se encontros que corroboram outros achados, entre tantos. Nesse cenário foram desenvolvidos os processos investigatórios desta pesquisa.

Após concluídas as análises, apresentamos uma tabela de síntese dos resultados.

Tabela 6: Síntese dos resultados

Nº	Título	Tonalidade	Gênero	Significado Estético	Afetos
01	Potyguarânea	Mib maior	Hino Louvor	Social/Religioso	Choroso-Cantábile
02	Maria Virgem	Dó maior	Sacro	Arte utilitária	Rude-Alegre-Guerreiro
03	*Uma Noite De Verão	Dó menor	Lírico	Arte Aplicada Descritiva	Triste-Melancólico-Lamentoso
04	<i>Justus et Palma Florebit</i>	Dó menor	Litúrgico	Arte utilitária	Triste-Melancólico-Lamentoso
05	Salve Maria	Ré menor	Litúrgico	Arte utilitária	Devoto-Terno-Compaixão
06	<i>Jubilare</i>	Dó menor	Litúrgico	Arte utilitária	Triste-Melancólico-Lamentoso
07	<i>Tantum Ergo</i>	Mi menor	Litúrgico	Arte Objetiva/ Utilitária	Aborrecido-Terno-

					Lamentoso
08	<i>Libera-me</i>	Ré menor	Sacro	Arte utilitária	Devoto-Terno- Compaixão
09	Ave Maria	Dó maior	Litúrgico	Arte normativa	Rude-Alegre- Guerreiro
10	Ave Maria	Bb maior	Litúrgico	Arte normativa	Magnifico- Alegre- Intempestivo
11	Ave Maria	Ré menor	Litúrgico	Arte normativa	Devoto-Terno- Compaixão
12	Hino de Santo Amaro	Fá maior	Hino Louvor	Arte Utilitária/ Fenomenológica	Generoso- Prazeroso- Majestoso

Fonte: elaboração do mestrando

A tabela acima possibilita constatar a riqueza estética e musical das obras do Padre Chromácio Leão. Percebe-se, nitidamente, que o compositor trazia consigo não apenas conceitos teológicos, mas também informações acerca das técnicas composicionais que afloram emoções musicais, pois manipulou, com maestria, as confluências entre música, texto, tonalidades e instrumentos, buscando provocar, nos ouvintes, sentimentos correspondentes a suas perspectivas musicais, ratificando significados religioso, social e cultural à sua arte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um trabalho de pesquisa científica, a busca constante por caminhos que tragam informações tem a finalidade de obter dados relevantes acerca de um determinado assunto. Logo, é importante salientar que, através do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião (UNICAP), um universo de novas possibilidades epistemológicas nos foi apresentado. Discussões sobre recursos metodológicos revelaram que nos estudos dessa área, deve-se ter profundo interesse e atenção quanto aos métodos e à criatividade metodológica; da mesma forma, em configurações históricas complexas, exige-se das Ciências das Religiões uma proposta contemporânea, ou seja, uma abordagem interdisciplinar na análise dos fenômenos estudados. Logo, a escolha por uma abordagem qualitativa visa a descrever e analisar, em detalhes, as inter-relações vivenciadas entre religião e música na história da humanidade, demonstrando que, particularmente em relação à obra musical deixada por Padre Chromácio Leão, ela caminha paralelamente ao que prega o Concílio Vaticano II, quando lembra

o quanto a Igreja aprecia o papel daqueles que, por seu canto, contribuem com a beleza da liturgia. Pois “o Cristo está presente quando a Igreja ora e canta”, e nós nos unimos à Igreja do Céu. Vós tendes, pois, uma missão importante para ajudar o povo de Deus a rezar com dignidade, pois a música sacra é uma “função ministerial” no serviço divino (RATZINGER 2017, p.137-138).

A pesquisa foi motivada pelo interesse de conhecer o significado da obra musical desse sacerdote compositor, suas inter-relações religiosas, culturais e sociais, conjuntamente, considerando o período de sua vida (1886-1951). Recortar o período histórico em que ocorreram inter-relações com a obra musical do Padre Chromácio Leão foi importante porque, mesmo que a Doutrina dos Afetos se aplique a uma pesquisa de cunho atemporal e que a música religiosa desempenhe um papel específico na Igreja Católica, entre outros, provavelmente os resultados seriam diferentes se os dados coletados tivessem sido recolhidos e confrontados em datas diferentes, a julgar que os períodos históricos modificam-se através dos comportamentos religiosos, sociais e artístico/culturais; ademais, a arte dialoga com subjetividades e estéticas diferentes, provocando sentimentos diversos.

Os dados foram coletados a princípio no Instituto Histórico de Jaboatão dos Guararapes, onde toda a obra encontra-se depositada, mas, também, no arquivo da banda municipal Padre Chromácio Leão e no livro “Padre Chromácio Leão Na Intimidade”, de 2004. Posteriormente, os dados contendo todo o acervo musical foram catalogados, selecionados e analisados. Analisar a obra musical do Padre Chromácio Leão, especificamente a de gênero religioso, permitiu compreender que sua vocação sacerdotal não superou o pendor para a música, mas, isto sim, que ambos se complementaram. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a Igreja Católica propiciou uma parceria constante no processo de vida religiosa e artística do padre compositor, atribuiu sentido às configurações religiosas, sociais e culturais por meio dos serviços religiosos, oportunizou inter-relações e significados aos que tiveram contato com sua obra musical. Dessa forma, este trabalho dissertativo, buscou conhecer amplamente o significado da obra musical em seu contexto histórico-cultural, examinando, minuciosamente, as composições religiosas nas suas inter-relações e diversificadas peculiaridades.

Metodologicamente, fez-se uso de referências bibliográficas e de pesquisas em acervos musicais que foram analisados à luz de conceitos de história da música ocidental, de estética e teoria musical, além da Doutrina dos Afetos, principalmente para evidenciar a trama artística elaborada pelo compositor em uma perspectiva que inter-relaciona, de maneira complementar, texto, música e religião.

No primeiro capítulo, a pesquisa documental sobre história da música ocidental foi fonte imprescindível para apresentar e esclarecer alguns fatos determinantes à consolidação da relação homem/religião/arte musical. No primeiro momento, descrevemos, cronologicamente, os períodos históricos da música, especificamente as práticas musicais dos primeiros cristãos, o desenvolvimento da escrita musical, dos símbolos e desenhos utilizados nos serviços religiosos como, por exemplo, a Doutrina dos Afetos, uma teoria musical que determina quais propriedades do som produzem afetos, sentimentos e emoções. Finalizando o primeiro momento, dissertamos sobre a música cristã e seus desdobramentos, a partir de um recorte do século XIX aos dias atuais, bem como sobre música e religião e suas inter-relações. Ainda no primeiro capítulo, algumas dificuldades precisaram ser superadas. Quando tratamos da Música Cristã Ocidental, o referencial teórico acerca do tema oferece um número reduzido de fontes (doutrinadores especializados). Outro ponto dificultoso foi

dissertar de maneira sucinta uma história da música, com tantos acontecimentos ao longo de vinte séculos, em apenas algumas laudas.

No segundo capítulo intitulado “Música e Religião na Igreja Católica”, o objetivo primeiro foi discorrer sobre o relacionamento entre música e religião na Igreja Católica, conceitos, doutrinas, símbolos, ritos e formas que englobam relacionamentos litúrgicos musicais, com ênfase na relação entre música e religião no cenário brasileiro, destacando os desdobramentos do movimento da música católica no Brasil em seu contexto histórico cultural, seus principais sacerdotes compositores, estilos e principais obras, tanto quanto, discorrendo sobre as influências presentes nos ideais destes compositores, e, em que medida essa influência está presente nas suas obras, discutindo fundamentos estéticos e composicionais utilizados por aqueles mestres. Sobre o relacionamento entre música e religião na Igreja Católica, outras dificuldades se apresentaram: primeiro, por ser um campo de domínio limitado do pesquisador; segundo, o grande número de fundamentos balizadores, tais quais transformações culturais que influenciaram diretamente a estética e o estilo desse gênero musical. Diante disso, a pesquisa exigiu detalhamento específico de alguns conceitos, doutrinas e formas que englobam os relacionamentos litúrgico-musicais.

No terceiro e último capítulo da Dissertação, analisamos a obra musical do “sacerdote compositor” Chromácio Leão Teixeira da Silva. Através dele constatamos e conhecemos o significado da obra musical do Padre Chromácio Leão em seu contexto histórico cultural. Este capítulo foi organizado em três seções, que elencamos da seguinte maneira: biografia do compositor; identificação e caracterização da obra; análise das músicas, realizada com respaldo na “*doutrina dos afetos*”; “conceitos de estética e composição musical”, além de correntes do estilo descritivo ocorridas entre os períodos Romântico e Moderno. Utilizamos como ferramenta analítica uma tabela contendo tonalidades que indicam e relacionam afetos, emoções e sensações provocadas por sons das notas musicais.

Segundo Matheson (1681-1764), quando se usa os recursos técnicos específicos e padronizados na composição, estes podem despertar emoções no ouvinte, igualmente comuns a todos. A partir dessa indicação e tomando como parâmetro tal tabela, analisamos e selecionamos as tonalidades de cada música religiosa estudada, frases, cadências, melodias, progressões harmônicas, um minucioso estudo estético da obra. Em seguida, essas músicas foram confrontadas

com a tabela em questão, revelando os afetos e emoções que cada composição representava. Por se tratar de um método de pesquisa que busca a descrição, seria oportuno salientar que é notória a importância da estrutura composicional da obra na evocação das emoções. No entanto, as ideias e os sentimentos imbuídos na música também dependem da forma como o intérprete executa a obra musical, embora esse detalhe não seja suficientemente determinante para invalidar o resultado das análises, mas, sim, um ponto complementar.

Outros aspectos relevantes também foram considerados nas análises, tais quais: os períodos históricos (Romântico e Moderno), os serviços religiosos da Igreja Católica e os eventos sociais que a obra do Padre Chromácio Leão se fez efetivamente presente, alguns destes, relatados em matérias jornalísticas de então. Isso tudo é importante porque ratifica as inter-relações religiosas, sociais e artísticas em que a obra se envolveu e, conseqüentemente, essa relação desenvolve sentimentos e significados nos ouvintes, através de um processo de internalização que passa a fazer parte de sua vida.

Dessa maneira, tal significado, numa perspectiva de vida que nos une e nos liga a Deus, tem como fio condutor a relação música/religião. Logo, as obras analisadas reuniram detalhes específicos importantes que descortinaram e revelaram que o exercício da fé desenvolve, por meio da música, algum tipo de experiência religiosa que permite vivenciar significados particulares e coletivos. Nesse caso específico, nos prendemos aos significados comuns a todos, visto que, por meio dos dados coletados, não seria possível indicar significados subjetivos a cada participante.

Desta forma, a pesquisa respondeu as indagações acerca do significado da obra musical daquele compositor em um determinado contexto histórico, através de suas inter-relações (serviços religiosos: música litúrgica, sacra e religiosa), tonalidades, gêneros e aspectos da composição musical, teoria dos afetos, influências e expressões de emoções – alegrias, tristezas, compaixão – por meio de ritos e símbolos (significados e práticas religiosas) que, de maneira comunitária, empreenderam e socializaram práticas da fé. Contudo, por causa da falta de legibilidade em algumas partituras (desgaste temporal), e/ou ausência de indicação de datas, na maioria delas não foi possível indicar, nas tabelas informativas, os anos precisos das composições analisadas.

Em relação à figura do Padre Chromácio Leão, a sapiência beletrista¹³⁰ se revela na concatenação literária de suas letras, uma vez que a beleza das músicas fala por si só, pois ele era um músico, compositor e estudioso consciente das suas ideias e ações de um sacerdote que se fez competente na missão e nos trabalhos que implementou. Uma enfática comprovação de todos esses atributos, e que merece destaque por sua riqueza composicional, é a obra “Uma noite de verão”, na qual o idealizou em estilo descritivo, uma peça na qual o objetivo principal é evocar ideias ou imagens extramusicais na mente do ouvinte, representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo. Nela, o sacerdote e compositor Chromácio Leão evidenciou toda a sua intelectualidade musical a partir de uma inspiração comparável à dos grandes compositores românticos. Além do mais, Padre Chromácio Leão deixou um riquíssimo acervo musical, composto por dobrados, valsas e tangos, entre outros, embora tenha sido na música religiosa que mais ficou marcada a sua forma de compor. Demonstrou ser possível escrevê-la de maneira agradável aos ouvidos, com esmero técnico planejado e adequado aos serviços religiosos, esteticamente coerente com os sentimentos humanos e em sintonia com as regras da Igreja Católica. Tudo isso, sem abrir mão da beleza artística.

Concluimos sublinhando que este é apenas um caminho, entre tantos, que podemos esmiuçar por meio da obra musical religiosa do Padre Chromácio Leão. Captar sentimentos e significados, mediante teorias e princípios estéticos, é apenas um fio, em meio a essa teia complexa que denominamos “música religiosa”. Como afirma Hanslick (2011, p. 13), “toda a verdadeira obra de arte se estabelecerá numa qualquer relação com o nosso sentir, mas *nenhuma* numa relação exclusiva”. Nessa perspectiva, e considerando as várias inter-relações que podem se estabelecer na relação religião x música x sociedade, é que se conjecturam outros estudos que podem ser realizados explorando a obra musical deste compositor.

Vislumbramos a possibilidade de um estudo que comece pela impressão subjetiva e siga para a essência da arte – ainda que perfazendo um caminho metodológico inverso ao realizado nesta Dissertação – possibilitaria investigar o objeto numa perspectiva comportamental dos estados emotivos perante uma obra

¹³⁰ De acordo com o Dicionário Informal 12 dez. 2011, “é a arte das belas letras. O falar e escrever cheio de termos antigos e tidos como cultos, mas pouco utilizados no nosso cotidiano”. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/beletrismo/>. Acesso em: 17 set. 2021.

musical religiosa, da diversidade religiosa às emoções causadas pela música, da epifania à fenomenologia; dessa forma, bucar-se-ia chegar à natureza de sua causa, um prisma mais religioso e/ou psicossocio-cultural do que técnico e/ou estético musical. Essa seria mais uma entre tantas possibilidades exequíveis.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. 285p.
- ALMEIDA, Marcos Antônio Bettine. Subsídios teóricos do conceito cultura para entender o lazer e suas políticas pública. *Revista Conexão, Educação Física, Esportes e Saúde*. Unicamp, V. 2, n 1, p. 48-63. Nov. 2004.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. F. Briguiet & Cia., 1926. 240p.
- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 14. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. 260p.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 250p. E-book Lelivros.love. Disponível em: <https://lelivros.love/book/baixar-livro-pequena-historia-da-musica-mario-de-andrade-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 22 set. 2020.
- BATISTA, Percy Marques. “*Quem canta reza duas vezes*”: uma análise de canções marianas de Lindbergh Pires. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 143f. 2018.
- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Traduzido por Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. 80p.
- BERNARDINO, Cássia Paula Fernandes. *Ofélia, poemeto lírico de Henrique Oswald: confluências entre música e texto*. 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 146f. 2009.
- BERTON, César Gabriel. *Inventividade melódica: outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 161f. 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 313p.
- CAMARA, Dom Helder. *Circulares interconciliares: de 23/24 de novembro de 1964 a 17/18 de abril de 1965*. Recife: CEPE, 2009. 354p. (Obras Completas de Dom Helder). V. 2, T. 2. Org.: Zildo Rocha.
- CANDÉ, Roland. *História universal da música*. Tradução Eduardo Brandão, revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 629p.
- CANDÉ, Roland. *História universal da música*. Vol. 02. Tradução Eduardo Brandão, revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 512p.

CARDINE, Eugene. *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*. São Paulo: Attar; Palas Athena, 1989. 349p.

CARPEAUX, Oto Maria. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 209p.

CARRANZA, Brenda. Catolicismo midiático. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (orgs.). *As religiões do Brasil: continuidades e rupturas*. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 69-87.

CASTAGNA, Paulo. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. São Paulo: Apostila do curso História da Música Brasileira - Instituto de Artes da UNESP, 2004.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 208p.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação I*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986. 357p.

CNBB. *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil*. (Estudos da CNBB; 79) - São Paulo: Paulus, 1999. 78p.

CNBB. *Pastoral da música litúrgica no Brasil*. (Estudos da CNBB). Rio de Janeiro, 1976. 17p.

COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 131p.

CONSTITUIÇÕES ECLESIÁSTICAS DO BRASIL. PASTORAL COLETIVA dos senhores arcebispos e bispos das províncias eclesiásticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Mariana, S. Paulo, Cuiabá e Porto Alegre comunicando ao clero e aos fiéis o resultado das Conferências Episcopais realizadas na cidade de Nova Friburgo de 12 a 17 de Janeiro de 1915. Constituições das Províncias Eclesiásticas Meridionais do Brasil. Rio de Janeiro: Tipografia Martins de Araújo, 1915.

CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa: uma Introdução à Fenomenologia da Religião*. Tradução de Carlos Maria Vásquez Gutierrez. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2010. 526p.

DICIONÁRIO BÁSICO DE FILOSOFIA. JAPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 218p.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. 1048p.

DINIZ, Jaime C. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Ed. da UFPE, Recife, 1971, vol. II. 219p.

DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. *Revista de História* (Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). São Paulo, v. 30, n. 61, p. 93-116, 1965.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 609p.

FERNANDES, J. N. Paralelismo entre História e Psicogênese da escrita do ritmo musical. *Revista de Psicologia USP*. São Paulo, v. 9, n. 2, p. 221-247, 1998.

FERREIRA, Artur Rinaldi. *A música é uma linguagem?: um estudo sobre o discurso musical no contexto do Século XX*. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 228f. 2014.

FONSECA, Joaquim; WEBER, José. *A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015. 88p.

GATTI, P. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupeirin (1668-1733)*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 125f. 1997.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323p.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994. 759p.

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009. 164p.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011. 115p.

HIGUCHI, Maria Kazue Kodoma; LEITE, João Pereira. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. *Opus*, v. 13, n. 2, p. 197-207, 2007.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, 1976. 132p.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. ed. Curitiba: Movimento, 1984. 57p.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Harmonia tonal*. Traduzido por Hugo L. Ribeiro, Jarmy Oliveira e Ricardo Bordini. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/kostka_Payne-Harmonia_Tonal_Capa.pdf. Acesso: 08 jul. 2020.

LANGE, Francisco Curt. *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiro, Coimbra, 1966.

LANGE, Francisco Curt. *Os compositores na Capitania Geral de Minas Gerais*. Separada da Revista Estudos Históricos, n. 3 e 4. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1965. 37p.

LINS, Ricardo Meira. O legado de Jaime Diniz. *Revista Brasileira de Música* – Programa de Pós-graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 193-203, jan./jun. 2011.

LYRA, Cyro Illídio Corrêa de Oliveira; PARCHEN, Rosina Coeli Alice; LA PASTIN FILHO, José; BROTTTO, Larissa Aparecida. *Espirais do tempo: bens tombados do Paraná*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.440p. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/arquivos/File/bibliografiacpc/espisais/prg.pdf>. Acesso em: 26 set. 2020.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Brasília: INL, 1996. 373, XXp.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996. 189p.

PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. 2. ed. Traduzido por A. Della Nina. São Paulo: Melhoramentos, [1958]. 346p.

PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank (org.). *Compêndio de Ciência da Religião*. São Paulo: Paulinas; Paulus, 2013. 703p.

PIGNATARI, Dante. *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 150f. 2009.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. A obra solística para piano, órgão e cravo de José Penalva. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol. 1, n. 2. Curitiba: UFPR, dez. 1996. 26p. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.2/vol1.2/penalva.html. Acesso em: 02 jun. 2020.

RAMOS, Danilo; SANTOS, Rafael dos. A comunicação emocional na performance pianística. *Música em perspectiva*, v. 3, n. 2, p. 34-49, 2010.

RATZINGER, Joseph Aloisius (Bento XVI). *O espírito da música*. Campinas: Editora Ecclesiae, 2017. 194p.

RÖWER, Basílio. *Dicionário litúrgico*. Petrópolis: Vozes. 1947. 236p.

SALES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. 426p.

SANGUINETT, Maria Luiza. A música no Brasil e em Pernambuco: formação e tendências. *Ciência & Trópico*. Recife, 12 (2): 215-224, jul./dez., 1984.

SILVA, Luiz Caetano da. *Padre Chromácio na intimidade*. Jaboatão: s.n., 2004. 205p.

TEORIA dos afetos. Disponível em: <http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

TINHORÃO, Jose Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 384 p.

VAZ, Dom José Carlos de Lima. *O louvor a Maria: comentários sobre as invocações da Ladainha de Nossa Senhora*. São Paulo: Loyola, 2005. 165p.

VELOSO, Van-Hoven Ferreira. *Jaboatão dos meus avós*. 2. ed. Recife: Centro de Estudos de História Municipal, 1982. 343p.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 283p.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. *Da música, seus usos e recursos*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007. 189p.

Sites relacionados

<http://jotapublicidades.blogspot.com/2012/07/historia-de-padre-chromacio-leao.html>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocMultiMobile.aspx?bib=029033&pesq=%22chromacio%20leao%22>

<http://www.acervocepe.com.br/acervo/colecao-do-jornal-diario-da-manha--1927-1985--1>

<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM01-09.htm>

http://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html#%C2%ABPrimeirear%C2%BB,_envolver-se,_acompanhar,_frutificar_e_festejar

<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/jaboatao-dos-guararapes/historico>

<https://musicabrasilis.org.br/compositores/joao-de-deus-de-castro-lobo>

<https://souzalima.com.br/blog/historia-da-musica-compositores-eruditos-brasileiros/>

ANEXOS**A: FOTOGRAFIAS****Foto 01: PADRE CROMÁCIO LEÃO**

Fonte: <https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/padre-chromacio/>. Acesso em 02 dez. 2020.

Foto 02: Ensaio da missa nº 03 (Jubilare), com o coro da Matriz de Santo Amaro em 1950.

Fonte: Veloso 1982, p 261.

Foto 03: Desfile de 7 de setembro da banda paroquial em 1930.



1930 — Desfile desola a Rua Padre Chromácio Leão. Ainda estava de pé a Igreja de N.S. do Rosário dos Homens Pretos que servia de sede da Banda Paroquial, à frente do desfile. Observe-se o antigo calçamento em grandes Lajes, construído pelo prefeito Nobre de Lacerda

Ativar o Windows

Fonte: Veloso 1982, p. 181.

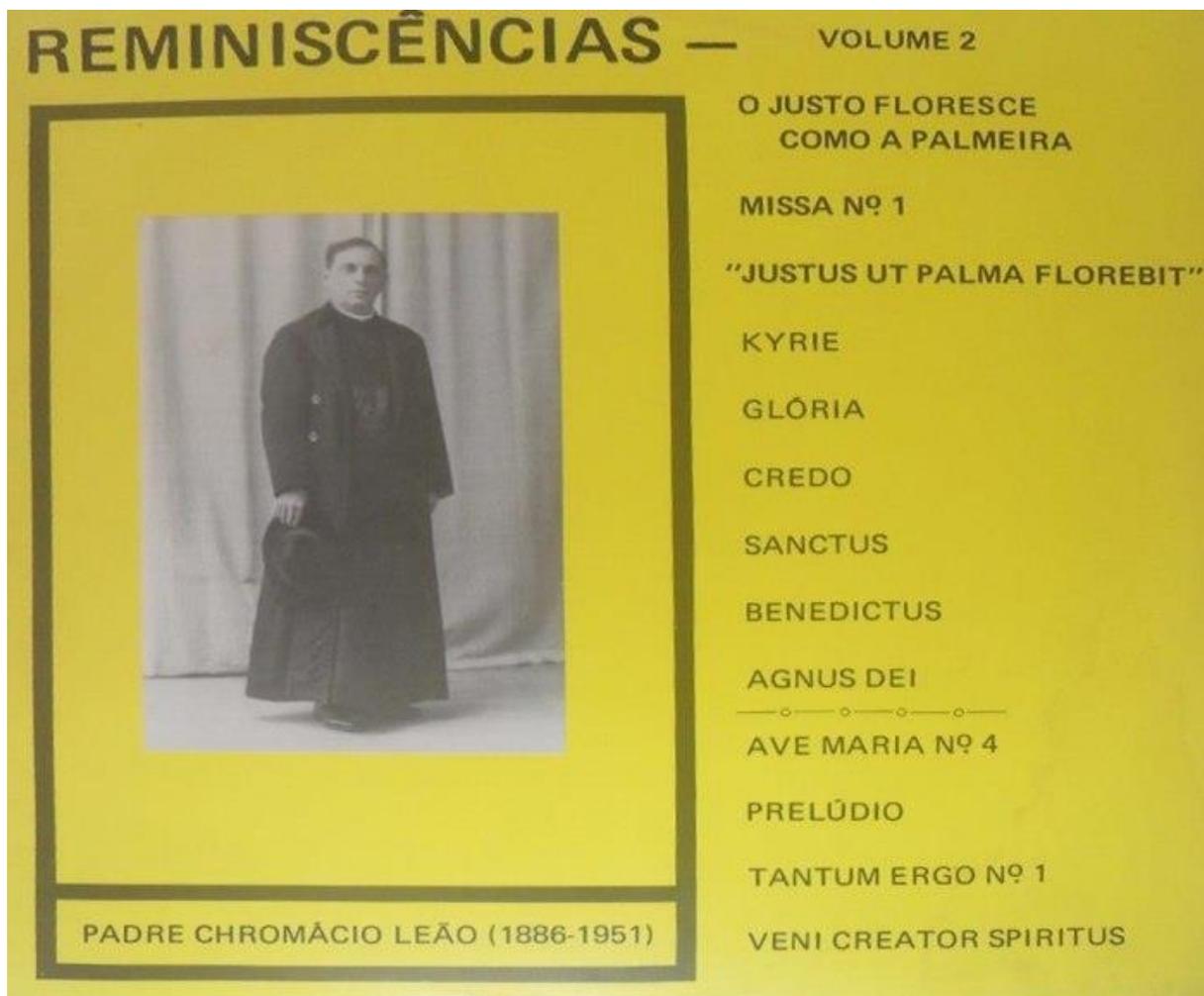
Foto 04: Festa de santo Amaro em 15 de janeiro de 2020.



Fonte: Registro fotográfico realizado pelo pesquisador em 15 jan. 2020.

B: Cartaz

Imagem 05:
Padre Chromácio Leão, capa de disco.



Fonte: Disponível em: <https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/padre-chromacio/>. Acesso em: 18 de nov. 2020.

C: Partituras das obras musicais analisadas

POTYGUARÃNEA

Clarinete sib solo – Música: Padre Cromácio Leão

Handwritten musical score for Clarinet in B-flat solo, titled "Potiguarãnia Marcha" by Padre Cromácio Leão. The score is written on ten staves. The title "Potiguarãnia" is written in large, stylized letters, with "Marcha" written below it. The composer's name "Padre Cromácio Leão" is written to the right. The instrument is specified as "Clarinete sib solo". The score begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "f" (forte). A section marked "2. solo" is indicated with a bracket and the word "solo" written above it. The score concludes with a double bar line and a final cadence.

MARIA VIRGEM

Música e letra:
Padre Chromácio Leão

Celeste Pinto
Pessoa

Poema-Lyrico Maria Virgem
A Invocação pelo P.^{re} Chromacio Leão.

*Aos ceos aos ceos aos ceos aos ceos aos ceos se elevam as den-
no-...-tes Nossa es-pe-ran-ça Deus Deus d'Is-ra-el Deus de Is-ra-
el As nos-sas la-grimas Os pran-toes d'al-ma Vende-x-tin-quir
Nossa es-pe-ran-ça Deus d'Is-ra-el Que puz-se no-sa As nos-sas
la-grimas Os pran-toes d'al-ma Vende-x-tin-quir*

Annuniação = *Po-bre ca-si-nha De pobre ar-pe-cto De tór-co
te-cto Um po-bre lar Al-li-a Vir-gem Mais casta pu-ra Toda-a can-
dura es-tá a o-rar A-ve-Mari-a A-...-ve!.....*

Hatal: *et ver-...-tum ca-...-ro
fa-...-stum-est Glo-...-ria In ce-les-tis De-...-
o et in ter-ra pac-po-mi-ni-bus bo-nae
co-lun-ta-...-tis*

Natal II

côro dos pastores

Nóis-te fe-liz Nóis-te fe-liz O se-nhor Deus d'a-mor

hem Dorme em paz Oh Je-sus

côro

Acara de Nazaréth = $\frac{6}{8}$ | 20 $\frac{2}{4}$ | 16 $\frac{4}{4}$

Diz-nos diz-nos quem é tal fa-mi-lia On-de ha-tal ma-ra-vi-lha

côro int.

Calvario = $\frac{6}{8}$ ~ 13 $\frac{3}{4}$ | 8 $\frac{2}{4}$

O vos Om-nes qui tran-si-tis per vi-am at-ten-di-te et vi-detis te sit est do-lor si-cut-do-lor me-us

Assumpção = $\frac{3}{4}$ | 32 $\frac{2}{4}$ | 33 | 14 $\frac{4}{4}$

Ma-ria ex-cel-sa A fronte pen-de a al-ma rende a al-ma rende o ci-lis cer-ra

ang. (côro dos Demasinturados)

Nos ceos as-cen-de chui-o den-can-to Gó-nos de an-fos vo-nos de san-tos

Sua cor-po san-to e glo-ri-o-sos O le-cam con-cer-tam can-tos a ma-en-tra-da Pelas mãos di-

an-fos can-tan-do hym-nos Paal-mos di-vi-nos vi-nas Do Om-ni-po-ten-te De Deus cle-men-te

Nóis-lo-di-o-sos Et-co-ro-a-da

Fine

UMA NOITE DE VERÃO

Música e Letra:
Padre Chromácio Leão

Uma Noite de Verão 1º Violino

ff

P

Poco meno mosso e maestoso

Allegro

rit.

Andante

Andantino

ff

ff

pp

rit.

pp

pp

Cantabile

Arco

Pim

PP

PP

Handwritten musical score on aged paper, page 202. The score consists of approximately 14 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- And^{te} Marc^{ato}* (Andante Marcato)
- arco* (arco)
- rit.* (ritardando)
- molto* (molto)
- And^{te} Marc^{ato}* (Andante Marcato)
- rit.* (ritardando)
- molto* (molto)
- And^{te} Marc^{ato}* (Andante Marcato)
- rit.* (ritardando)
- molto* (molto)
- And^{te} Marc^{ato}* (Andante Marcato)
- rit.* (ritardando)
- molto* (molto)

The manuscript shows signs of age, including some ink bleed-through and a small handwritten number '9' in the upper right corner.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music with notes, rests, and chords. The text "Radio Tamandare Ltda." is written vertically on the left and right sides of the page. The word "acord" is written above the first staff, and "tempo" is written above the second staff. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and chord symbols.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music with notes, rests, and chords. The text "Radio Tamandare Ltda." is written vertically on the left and right sides of the page. The word "acord" is written above the first staff, and "tempo" is written above the second staff. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and chord symbols.

Una volta al mese

1° Violino

4

And^{te} mosso

Finale

Sonata

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin part. At the top, it is titled 'Una volta al mese' and '1° Violino'. The page number '4' is in the upper right. The tempo is marked 'And^{te} mosso'. The first section is labeled 'Finale' and consists of ten staves of music. A red arrow points to the beginning of this section. The second section is labeled 'Sonata' and consists of three staves of music. A red arrow points to the beginning of this section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Claro de Viento

Ludwig Mozart (Violino) 5

Allegro

Allegro

Adagio

Despertar

JUSTUS ET PALMA FLOREBIT – Missa nº 01

Música:
Padre Chromácio Leão

Score

Justus Ut Palma Florebit
Missa Nº 1
KYRIE

PAVRE CHROMÁCIO LEÃO
1886 - 1951

And.te Moder.

Score

Missa Nº 1
Glória

PAVRE CHROMÁCIO LEÃO

Allegro - 1/4

Score

CREDO
MISSA Nº 1

PAVRE CHROMÁCIO LEÃO

Allegro

Score

Missa Nº
SACTUS

PAVRE CHROMÁCIO LEÃO

Andante

Score

MISSA Nº 1
BENEDICTUS PADRE CILMÁCIO LEÃO

Andante

Flute I

Flute II

Clarinet in Bb

Bassoon

Trumpet in Bb

Trombone

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Organ

Score

MISSA Nº 1
Agnus Dei PADRE CILMÁCIO LEÃO

Flute I

Flute II

Clarinet in Bb

Bassoon

Trumpet in Bb

Trombone

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Organ

Contralto Pag. 5

Mod. **Sanctus**

San - ctus

San - ctus Do - mi - nus Deus sab - ba - oti - Fi - li - us Do - mi - ni et

ve - ra glo - ria lu - ce - a - na

na ho - sa - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis

Benedictus

Bene - dic - tus qui ve - nit Bene - dic - tus qui

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni ho - sa - na - na

na ho - sa - na ho - sa - na in ex - cel - sis

Agnus Dei

A - gnus Dei qui tol - les pec - ca - ta mun - di A - gnus Dei qui tol - les pec - ca -

ta mun - di mi - se - re - re no - bis A - gnus Dei qui tol - les pec - ca -

ta mun - di mi - se - re - re no - bis

JUBILARE – Missa nº03

Música:
Padre Chromácio Leão

1 **Kyrie**

And^{te} Solene

EXPRESSIONO

A TEMPO

atempo

GLORIA

And^{te} Solene

Poco mosso

Et in ter-ri-na pa-re Ho-

Et in cae-

Et in

mi-ni-steri-um bo-nae con-scien-tia-

ter-rae ho-mi-nu-m bo-nae con-scien-tia-

ter-rae ho-mi-nu-m bo-nae con-scien-tia-

Sanctus – Introdução e canto

CREDO

And^{te} Solene

Pa-ter om-ni-po-ten-tes

De-us om-ni-po-

San-ctus

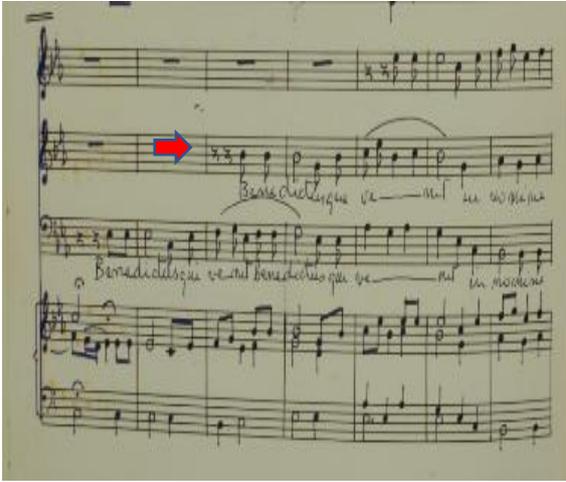
San-ctus

San-ctus

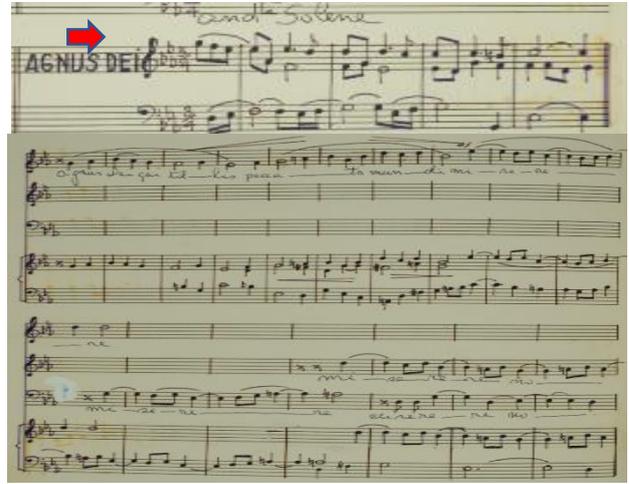
San-ctus

San-ctus

Benedictus – canto



Agnus Dei - Introdução e canto



AVE MARIA Nº 01

Música:
Padre Chromácio Leão
Transcrição: Luiz Caetano

Ave Maria
Sem de fanylino

et la ille

gra - ti a plena fo - mi - nati - onem

lu - mi - nis (la - tis) mi - nis - teri - um et se - ne

ditus pro - ce - des - tis ho - si - ge - sa

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in ink and consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written in Portuguese and Latin. The paper has some stains and is held together by yellow tape on the left edge.

Handwritten musical score on aged paper, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Italian and appear to be a religious or liturgical text. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano accompaniment staff. The lyrics are: *Sancta ecclesia*, *in a tua terra*, *Quia pro nobis*, *pro nobis peccato*, *risit*, *Quia pro nobis pro nobis peccato risit*, *sumus et in hoc sa*, *crificamus*, *tris*, *Ad min*, *Ad min*. The piano part includes a section labeled *arco* (arco). The handwriting is in cursive, and the paper shows signs of age and wear.

AVE MARIA Nº 04

Música:
Padre Chromácio Leão
Transcrição: Luiz Caetano

5.13 Ave Maria Nº 4
pelo Padre Chromácio Leão

Ave Ma-ri-a gra-ti-a ple-na
Do-mi-nus de-us de-i ge-ni-tus de-i

2 AVE MARIA Nº 4 - P.C.L.

San-cta Ma-ri-a ma-ter De-i
O-ra pro no-bis no-bis pec-ca-to-ribus

3 AVE MARIA Nº 4 P.C.L.

ma-ter in-ter-mun-di
San-cta Ma-ri-a ma-ter De-i

1 AVE MARIA Nº 4 P.C.L.

ma-ter in-ter-mun-di
ma-ter in-ter-mun-di

(Cantata) #12 Maria V's (P. Chromatic) 2

The image shows a handwritten musical score for a cantata. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics "de-ctus fructus" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "re-ter-ter-ter-ter" and piano accompaniment. The third system features a piano accompaniment with the instruction "molto rall...". The fourth system includes a vocal line with lyrics "San-cta Ma-gna" and piano accompaniment. The fifth system continues the vocal line with lyrics "na-ty-ty-ty" and piano accompaniment. The sixth system includes a vocal line with lyrics "ca-to-ribus" and piano accompaniment. The seventh system continues the vocal line with lyrics "munc et tu" and piano accompaniment. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

de-ctus fructus re-ter-ter-ter-ter

molto rall...

San-cta Ma-gna

na-ty-ty-ty

ca-to-ribus munc et tu

HINO DE SANTO AMARO

Letra: Benedito cunha
Música: Padre Chromácio Leão
Transcrição: Luiz Caetano

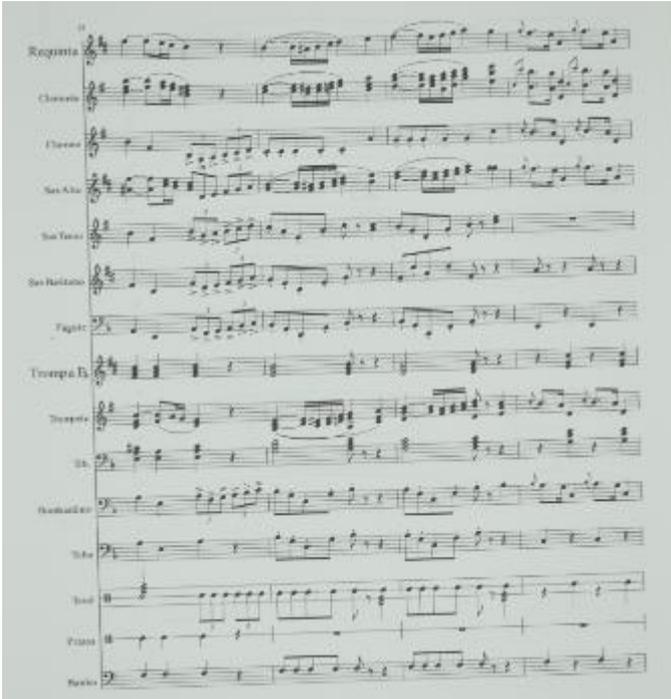
Introdução



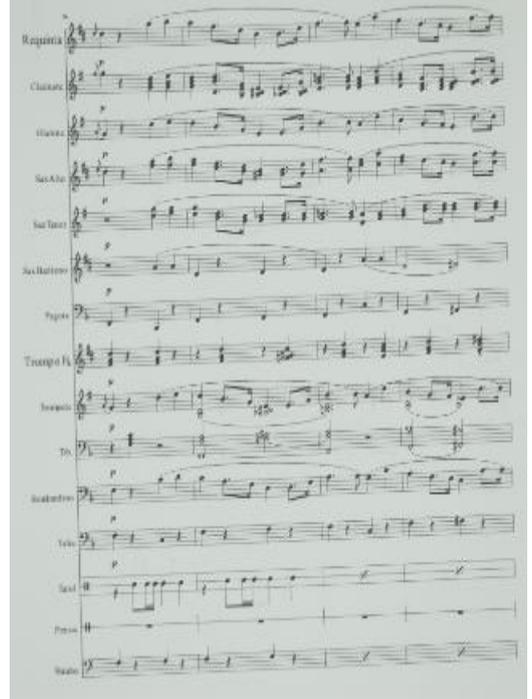
Hino a Santo Amaro

Pa. Chromácio Leão

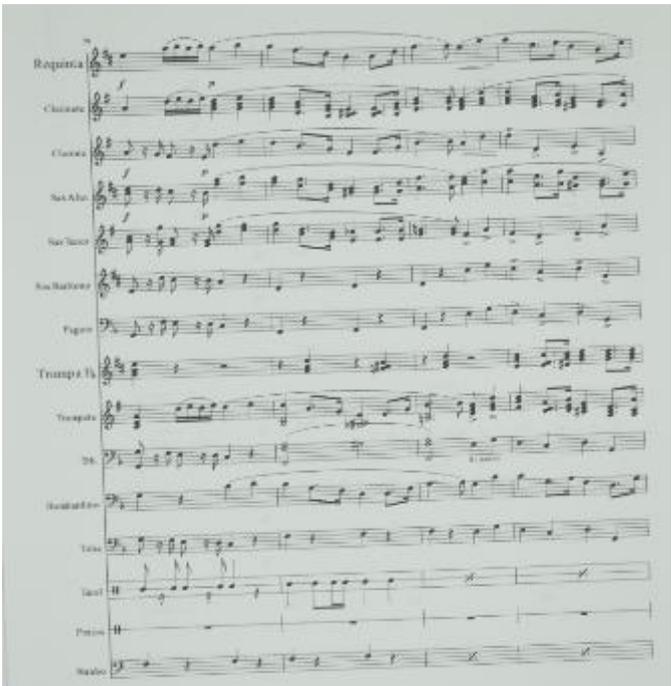
 Canto



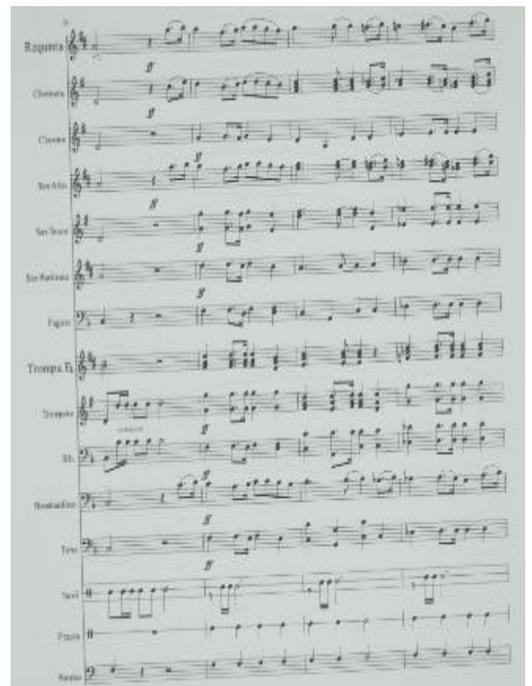
Musical score for Requiem, measures 1-10. The score includes parts for Requiem, Clarinet, Clarinet, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Bassoon, Trumpet II, Trombone, Tuba, Horn, Percussion, and Double Bass.



Musical score for Requiem, measures 11-20. The score includes parts for Requiem, Clarinet, Clarinet, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Bassoon, Trumpet II, Trombone, Tuba, Horn, Percussion, and Double Bass.



Musical score for Requiem, measures 21-30. The score includes parts for Requiem, Clarinet, Clarinet, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Bassoon, Trumpet II, Trombone, Tuba, Horn, Percussion, and Double Bass.



Musical score for Requiem, measures 31-40. The score includes parts for Requiem, Clarinet, Clarinet, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Bassoon, Trumpet II, Trombone, Tuba, Horn, Percussion, and Double Bass.

First system of a musical score for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Requinta, Clarinet, Clarinet, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Fagot, Trompa II, Trompa, Tbn, Contrabajo, Tuba, Tbn, Posauna, and Barbo. The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Second system of the musical score, continuing the instrumentation from the first system. It includes Requinta, Clarinet, Clarinet, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Fagot, Trompa II, Trompa, Tbn, Contrabajo, Tuba, Tbn, Posauna, and Barbo. The notation continues with complex rhythmic and melodic passages.

Third system of the musical score, featuring the same instrumentation. This system includes a vocal line for Requinta with lyrics: "Tu Caba... In' a' Caba". The instruments listed are Requinta, Clarinet, Clarinet, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Fagot, Trompa II, Trompa, Tbn, Contrabajo, Tuba, Tbn, Posauna, and Barbo. The score continues with intricate musical notation.