

Modelos sociolinguísticos enquanto alternativa metodológica possível em face da crise do Positivismo na Musicologia: um olhar voltado à produção e às práticas musicais do catolicismo romano no Brasil

Fernando Lacerda Simões Duarte

Programa de Pós-Graduação em Artes / Universidade Federal do Pará, PNPd / CAPES

lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo

O presente trabalho enfoca a aplicabilidade de ferramentas teóricas provenientes da Sociolinguística ao estudo das práticas musicais. Os conceitos de diglossia e bilinguismo cultural, bem como a adaptação das noções de línguas *pidgin* e crioula são discutidos a partir da análise da música religiosa católica, especialmente entre fins do século XIX e inícios do XXI. Questiona-se de que modo elementos autóctones somaram-se às matrizes musicais europeias em solo brasileiro e se expressam na produção e nas práticas musicais, constituindo repertórios *pidgin* ou crioulos. Os dados foram obtidos a partir dos procedimentos bibliográfico e documental. Sua análise se dá a partir das noções referidas anteriormente, constantes dos trabalhos de Burke, Martiny e Menoncin, Ferguson, Lucchesi e Garcia, além de uma abordagem sociológica baseada em sistemas sociais, de Niklas Luhmann e de uma contextualização da crise do positivismo na musicologia em Kerman, Ikeda e Volpe. Os resultados apontam para uma ampliação da compreensão dos fenômenos musicais possibilitada pela aplicação dos referenciais teóricos da sociolinguística. O chamado repertório restaurista católico revela uma aproximação das línguas de contato *pidgin*, por sua duração relativamente curta nas práticas musicais, ao passo que os cânticos espirituais se revelam repertório crioulo, pois são correntes até hoje.

Palavras-chave: Hibridismo cultural, Modelos sociolinguísticos, Música religiosa – Igreja Católica, Restauração musical católica, Música litúrgica autóctone.

Sociolinguistic models as a possible methodological alternative in the face of the crisis of Positivism in Musicology: a look at the production and musical practices of Roman Catholicism in Brazil

Abstract

This paper focuses on the applicability of theoretical tools from Sociolinguistics to the study of musical practices. The concepts of diglossia and cultural bilingualism, as well as the adaptation of the notions of *pidgin* and creole languages are discussed from the analysis of Catholic

religious music, especially from the late 19th to the early 21st century. It is questioned how autochthonous elements were added to the European musical matrices in Brazilian soil and are expressed in the production and in the musical practices, constituting Pidgin or Creole repertoires. Data were obtained from bibliographic and documentary procedures. Their analysis is based on the notions mentioned above, present in the works of Burke, Martiny and Menoncin, Ferguson, Lucchesi and Garcia, as well as a sociological approach based on social systems by Niklas Luhmann and a contextualization of the crisis of positivism in musicology in Kerman, Ikeda and Volpe. Results point to an enlargement of the understanding of musical phenomena made possible by the application of sociolinguistic theoretical references. The so-called catholic restorative repertoire reveals an approximation of the pidgin contact languages, for their relatively short duration in musical practices, while the spiritual songs reveal themselves as creole repertoire, since they are current until today.

Keywords: Cultural hybridity, Sociolinguistic models, Religious music - Catholic Church, Catholic music restoration, Autochthonous liturgical music.

Introdução

Há mais de quatro décadas, o crítico e musicólogo norte-americano Joseph Kerman atentava para as limitações da análise musical para a compreensão de fenômenos que envolvem a produção, prática e circulação da música:

Por que hão de concentrar-se os analistas unicamente na estrutura interna de cada obra de arte como entidade autônoma, sem levar em conta matérias tão importantes quanto a história, a comunicação, a emoção, os textos e programas, a existência de outras obras de arte e tantas coisas mais? [...] O potencial da análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la para o mundo real (Kerman 1987, 11).

Aproximadamente uma década após a publicação de *Musicologia*, de Joseph Kerman, no Brasil, o etnomusicólogo Alberto Ikeda chamava a atenção dos participantes do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia para outros desdobramentos da crise metodológica sinalizada por Kerman:

A questão que apresento para reflexão é a distinção entre dois procedimentos metodológicos verificados nas pesquisas musicais, ambos costumeiramente denominados e entendidos como musicologia. Podemos diferenciar o primeiro procedimento, classificável como ciência, na acepção mais plena, que chamaríamos musicologia propriamente dita, e um outro, que enquadraríamos como pré-científico, podendo ser melhor designado como musicografia. Evidentemente são partes de um mesmo processo, porém não têm sido assim entendidas. [...] Há, porém, que se insistir nestas questões, pois em nosso meio continuamos a observar posicionamentos metodológicos pragmático-reducionistas nas pesquisas, que acabam caracterizando a maioria desses trabalhos não como ciência no sentido profundo, mas, sim, como para-ciência ou proto-ciência, pelo menos quando se busca enquadrá-los no atual estágio das práticas e das reflexões das ciências humanas [...] As musicografias são

fundamentais, não resta dúvida, afinal são a base para as análises e reflexões, servindo à prática musical, à realização dos concertos e gravações (logicamente, de preferência dos músicos), mas não constituem investigações plenamente científicas se mantidas apenas nesse nível (Ikeda 1998, 63-64).

Há de se observar que a abordagem mais ampla da música, enquanto fenômeno social historicamente dado, ainda tem sido relegada muitas vezes à Etnomusicologia, ao passo que caberia à Musicologia o estudo da matéria musical em si:

Atualmente, a musicologia, preocupada com a matéria musical em si, distingue-se da etnomusicologia, destinada ao estudo da música na cultura, embora a segunda tenha algumas de suas raízes na primeira. Mesmo assim, a etnomusicologia não é considerada um ramo da musicologia, porém ambas constituem diferentes troncos, desde sua separação na década de 1950. Mais relacionada à sociologia e à antropologia, a etnomusicologia têm [sic] preferido estudar a música não-europeia ou a prática musical de nações, culturas ou classes sociais diferentes daquela à qual pertencem os pesquisadores. Nesse sentido, a etnomusicologia prioriza não exatamente a música, mas sim o homem que a produz (Castagna 2008, 10).

Em que pese ao desenvolvimento da musicologia na América Latina – e mais particularmente, no Brasil – ter sido diverso do contexto histórico e do ambiente acadêmico observados por Kerman em sua saga teuto-estadunidense, fato é que o discurso da *New Musicology* – com todas as possíveis interpretações ou distorções – tem tido considerável impacto na produção acadêmica brasileira desde inícios do século XXI. Alberto Ikeda (2001) apontou, por exemplo, que a análise musical descontextualizada seria o resultado mais notório do impacto do positivismo na Musicologia,¹ expresso na primeira citação apresentada neste texto (Kerman 1987). Ainda hoje, entretanto, tem tido lugar de destaque em estudos musicológicos brasileiros ferramentas analíticas que se limitam às estruturas musicais de determinadas obras, das quais é possível citar particularmente a análise de figuras retóricas na produção musical do período colonial. Paradoxalmente, esta produção se situa em uma fase que se poderia chamar acadêmica em sentido estrito, marcada pela consolidação dos cursos de pós-graduação no país, ao passo que estudos realizados por musicólogos de gerações anteriores foram muitas vezes mais amplos. Os interessantes trabalhos de padre Jaime Diniz (1971; 1976) acerca da atividade dos organistas revelam, por exemplo, equilíbrio entre a consulta de fontes primárias e a interpretação destas fontes no sentido de caracterizar a atividade profissional ligada ao órgão, ao longo de séculos, na sede do primeiro bispado do Brasil.

No plano internacional, a aproximação entre a Musicologia histórica e as Ciências Humanas ou Sociais tem se revelado a principal via de solução para uma compreensão mais ampla das práticas musicais, gerando uma inevitável aproximação entre a Musicologia e a Etnomusicologia. Neste sentido:

1. Outros tantos resultados decorrentes de uma abordagem positivista podem ser observados, tais como a crença em uma ilusória objetividade da pesquisa ou uma separação radical entre pesquisador-objeto. Outro traço positivista se observa em uma leitura descritiva e acrítica das fontes documentais, a partir de uma suposta imparcialidade ou verdade formal decorrente do processo de sua produção (Bellotto 2002, 24-25), muito diversamente, portanto, da noção de documento-monumento (Le Goff 1996, 538), e até mesmo na desconsideração de posicionamentos estéticos e ideológicos ou de narrativas implícitas no processo de escrita historiográfica desenvolvida pelo musicólogo.

A musicologia histórica sempre esteve interessada, de uma forma ou de outra, na compreensão da música em seu contexto. Mas o que era principalmente novo na musicologia formalmente conhecida como "Nova" era o seu interesse explícito com o ato da interpretação e com os seus valores inerentes ou, ainda, com os significados por ela construídos. Este tipo de reflexão interpretativa, entretanto, tem sido esboçado na etnomusicologia antes que se ouvisse falar da "Nova" musicologia. Em 1978, por exemplo, Kenneth Gourlay (1978, 8) escreveu que "o etnomusicólogo está *ali* e existe como parte da situação que ele tem por tarefa investigar". E é provavelmente nos anos 70 que se deve procurar pelas origens e motivações da "Nova" musicologia (Cook 2006, 8-9).

No Brasil, entretanto, este avanço ainda é muito discreto, o que se traduz no baixo impacto social que o caráter internalista ou tecnicista da disciplina acaba por gerar:

Os resultados da pesquisa musicológica brasileira não têm gerado na comunidade acadêmica ou na sociedade mais ampla o mesmo nível de interesse das demais disciplinas, como a história, a antropologia, a sociologia, os estudos literários e as artes visuais. A história cultural tem sido protagonista de disseminação significativa de estudos acadêmicos entre um público mais amplo. [...] Suspeitamos que o relativo isolamento da musicologia brasileira se deva menos aos obstáculos que o conhecimento técnico da linguagem musical coloca aos especialistas de outras áreas e ao público em geral, mas sobretudo à sua desatualização teórico-conceitual. Todos os estudos históricos, antropológicos, sociológicos, literários e visuais evocados anteriormente se alinham com as abordagens mais atualizadas de suas disciplinas e, em sua maioria, manifestam substantiva transdisciplinaridade (Volpe 2004, 107-108).

Assim, o presente trabalho busca em modelos elaborados nos campos de conhecimento da Sociolinguística e dos estudos culturais uma alternativa para a disciplinaridade que ainda marca as ferramentas de análise da musicologia. Tais modelos possibilitam perceber a existência de relações de poder nas práticas musicais, mas sem se limitarem em pares de oposição heurísticos que reduzam a compreensão de tais fenômenos. Longe de um modelo unilateral que assume a "verdade" dos documentos, ou de um recurso heurístico que acredite que a implantação de novos costumes ocorre simplesmente por meio da força, recorre-se aqui às noções de *diglossia* cultural e às línguas de contato para tentar compreender eventuais trocas ou hibridismos culturais entre distintas matrizes étnicas, no caso em tela, entre indivíduos com distintas visões acerca da identidade e das metas do sistema religioso católico no passado. Não se nega, entretanto, a existência de uma clara relação de poder sobre a qual se estruturou tal processo.

Busca-se responder, portanto, a um problema eminentemente teórico, mas que tem claros desdobramentos de ordem prática: modelos teóricos provenientes da Linguística, especialmente as noções de *diglossia* cultural, línguas *pidgin* e crioulas podem ser úteis na compreensão de distintos processos de trocas culturais que envolvam práticas musicais? Como tais modelos podem servir à compreensão da produção musical e das práticas de música religiosa no catolicismo romano no Brasil entre fins do século XIX e inícios do XXI? Busca-se compreender, em outras palavras, de que modo elementos autóctones somaram-se às matrizes musicais europeias em solo brasileiro e se expressam na produção e nas práticas

musicais religiosas, constituindo repertórios pidgin ou crioulos. Para responder aos problemas foi empreendida pesquisa a partir dos procedimentos bibliográfico e documental, resgatando dados que obtivemos em pesquisas anteriores –de doutorado (Duarte 2016b) e em estágio pós-doutoral–, buscando interpretá-los à luz das noções mencionadas. Além dos autores da área da Música que foram anteriormente citados, recorre-se aos trabalhos de Peter Burke (2003), Franciele Martiny e Camila Menoncin (2013), Charles Albert Ferguson (1974), Dante Lucchesi (2016) e Mariana Garcia (2010), além de uma abordagem sociológica baseada em sistemas sociais, proposta por Niklas Luhmann (1995).

A fim de se alcançar o objetivo central do trabalho –a possível aplicação dos referidos modelos às práticas musicais em questão–, o trabalho foi estruturado em dois eixos: uma abordagem teórica acerca das línguas de contato e da diglossia cultural, com uma retomada histórica das atividades missionárias de religiosos europeus nos séculos XVI e XVII, a título de exemplificação. Num segundo momento, foi abordado o período que compreende desde a segunda metade do século XIX até o presente a partir de tal perspectiva teórica.

1. Das línguas de contato às práticas musicais

O termo diglossia foi cunhado por Charles Albert Ferguson (1974, 99), inicialmente como a situação em que coexistiam em uma mesma comunidade duas variantes de uma mesma língua que desempenhavam papéis específicos:

Diglossia é uma situação linguística relativamente estável na qual, além da ou das variedades adquiridas em primeiro lugar (variedades que podem conter um padrão ou vários padrões regionais), se encontra também uma variedade sobreposta, muito divergente e altamente codificada, por vezes mais complexa ao nível gramatical, e que é a base de uma vasta literatura escrita e prestigiada. Esta variedade é geralmente adquirida por meio do sistema educativo e utilizada a maior parte das vezes na escrita ou nas situações formais do discurso. Não é, no entanto, utilizada por nenhum grupo da comunidade na conversação corrente (Ferguson 1974, 102).

Esta definição original gradativamente se ampliou para o uso simultâneo de mais de uma língua por um mesmo grupo, desempenhando estas funções diversas, com graus diversos de importância:

A possibilidade da ocorrência de um bilinguismo estável e harmônico oriundo da distribuição e acomodação das línguas por domínios (como propõe Fishman 1967) e por funções (Ferguson 66, 1972 apud Romaine 1995), entretanto, não é aceita por autores como Hamel (1988). Considerando o contato de dois grupos com diferentes línguas, e as relações sociopolíticas e econômicas assimétricas entre elas, Hamel propõe um novo sentido para o termo diglossia, expressando neste a existência de um constante conflito entre duas línguas. Segundo Hamel (1988), as línguas passam por um processo em que uma vai sendo gradativamente deslocada pela outra, que vai ocupando cada vez mais espaços. Nessa perspectiva, a diglossia é compreendida como integrante de um conflito intercultural maior, em que a língua em processo de deslocamento é a língua do povo sob dominação (Garcia 2007, 58).

Neste sentido, não há de pensar a desigualdade como oriunda de uma relação de poder, seja ela de ordem econômica ou cultural:

Portanto, em virtude do caráter social, histórico, cultural e ideológico que é inerente à língua, dificilmente é possível acreditar que diferentes línguas faladas em uma mesma comunidade de fala estejam sempre estáveis uma em relação à outra. Há questões relacionadas de poder que sempre propiciarão maior status de uma língua em detrimento da outra, além da necessidade de afirmar a identidade de determinado grupo social que muito provavelmente irá utilizar-se da língua para efetivar essa afirmação (Martiny e Menoncin 2013, 309).

O conceito de diglossia tem suas raízes nos estudos linguísticos, mas foi utilizado por Peter Burke para descrever uma situação cultural mais ampla, que vai além das línguas ou de dialetos falados –com distintos graus de importância– pelos sujeitos:

Em um mundo futuro de cultura global, poderemos nos tornar todos biculturais, vivendo uma vida dupla como os japoneses que foram descritos em uma seção anterior deste ensaio. Todos nos falaremos EFL (English as a Foreign Language, inglês como língua estrangeira) ou qualquer outra língua mundial (chinês, espanhol, árabe) em algumas situações: mas manteremos nossa língua ou dialeto local em outras, participando da cultura mundial mas mantendo uma cultura local. Estou chamando este resultado de “diglossia cultural” (seguindo um modelo proposto por alguns sociolinguistas da geração passada) e não de “bilinguismo cultural” porque os dois elementos provavelmente não são iguais [...] Existiram e ainda existem muitas pessoas capazes de alternar entre culturas da mesma forma como alternam entre línguas ou registros linguísticos, escolhendo o que consideram ser apropriado à situação em que se encontram. [...] No longo prazo, por outro lado, podemos predizer com segurança que pelo menos algumas das divisões entre esferas na “vida dupla” irão se desfazer. O que poderia ser descrito (do ponto de vista dos puristas) como “contaminação” está fadado a ocorrer, como de fato já aconteceu no caso do Japão, assim como no caso dos imigrantes urbanos descritos supra. Como as fronteiras nacionais, os muros dos guetos não são à prova de invasão cultural ou infiltração (Burke 2003, 106-107).

No presente trabalho se questiona em que medida a ferramenta de análise proposta por Burke para compreender fenômenos contemporâneos não pode ter também aplicabilidade ao se olhar para o passado. No plano da Linguística, estritamente, fica evidente que sim: missionários cristãos em distintas épocas e culturas se valiam dos dialetos locais a fim de realizarem seu proselitismo religioso, mas ao retornarem para suas terras de origem, deixavam de lado tais línguas, que poderiam ser ditas, neste contexto, como funcionais. Em princípios do cristianismo, tal caráter adaptativo era aplicável também à cultura, conforme os ensinamentos de Paulo de Tarso, que tendo como objetivo “ganhar as almas” de “judeus”, de “fracos” e “daqueles sem lei” se adaptava às suas condições, conforme seus dizeres na carta à comunidade dos Coríntios. O caráter adaptativo se fez sentir também em termos musicais: quando se pensa a pluralidade dos cantos litúrgicos nos primeiros séculos do cristianismo –tais como o Ambrosiano, em Milão e no norte da Itália, o canto Romano, o Moçárabe, praticado na Península Ibérica, o Beneventano e o Galicano– fica evidente que a mensagem cristã se adequava às características musicais de cada região.

Existiram, entretanto, momentos em que sistematizações buscaram cercar as diversidades internas das práticas e da produção musical do sistema religioso. Em nome da identidade musical do sistema religioso, o clero procurou limitar muitas vezes as influências provenientes do entorno desse sistema, promovendo uma operação que Niklas Luhmann (1995) denominou fechamento normativo. Este tipo de fechamento é perceptível, por exemplo, no Concílio de Trento (1545-1563), quando o decreto “*De observandis et evitandis in celebratione missae*” buscou banir da liturgia tudo o que fosse lascivo ou impuro. Também na chamada Restauração musical católica, que ocorreu na segunda metade do século XIX e primeira do XX, a representação compartilhada de uma situação de decadência da música sacra teria levado a uma sistematização – constante do motu proprio “*Tra le Sollecitudini*”, promulgado por Pio X em 1903 – que visava ao banimento das influências consideradas danosas da ópera e da música sinfônica. De maneira mais ampla, o próprio sistema religioso realiza aberturas cognitivas e fechamentos normativos (Luhmann 1995) que impactam os mais diversos âmbitos da vida eclesial. Estes movimentos são conhecidos como autocompreensões.

Os fenômenos de abertura cognitiva possibilitam contatos entre a matriz romana do catolicismo e as distintas culturas locais. No tocante aos ritos que propunham, é possível exemplificar com as práticas de contato entre missionários e ameríndios nos momentos iniciais do processo de dominação da América pelos europeus: a fim de proceder a um proselitismo mais eficiente, os jesuítas que tradicionalmente não cultivavam a música em sua congregação se valeram deste meio por ser útil no processo de expansão do cristianismo no Brasil (Holler 2007). Mais do que modificar seus costumes de maneira funcional, é possível afirmar que houve uma interpenetração entre os hábitos dos religiosos europeus e aqueles cultivados pelos autóctones, quando os jesuítas chegaram a tocar, no século XVI, instrumentos indígenas, tidos como sagrados ou rituais por estes últimos. Neste caso, mais do que “falarem” duas línguas diferentes com graus de importância diversos, parece ter se criado uma língua comum, misto das práticas musicais europeias e indígenas. Para compreender tal fenômeno, recorre-se então às noções de língua *pidgin* e crioula. Ambas são línguas de contato entre diferentes grupos humanos, resultantes do contato de línguas diversas, donde ocorreram, não raro, simplificações, mas também, nestas resultantes, inovações em relação às línguas originais de cada grupo. As línguas de contato sempre existiram, seja com finalidade comercial ou de dominação, mas se tornaram mais recorrentes a partir das grandes navegações do século XVI. Elas poderiam simplesmente perder a finalidade e serem esquecidas, sendo chamadas neste caso de *pidgin*, ou se preservarem, transformando-se em línguas crioulas. No plano da cultura, e até mesmo da produção do conhecimento científico:

Outro modelo linguístico que foi estendido a outras formas de cultura é o da “crioulização”. Generalizando estudos sobre o Caribe, os linguistas passaram a empregar este termo para descrever uma situação na qual uma língua franca ou *pidgin* anterior desenvolve uma estrutura mais complexa na medida em que as pessoas começam a utilizá-la para propósitos gerais ou mesmo a aprendê-la como sua primeira língua. Usando como base suas afinidades ou congruências, duas línguas em contato se modificam e ficam mais parecidas e assim “convergem” e criam uma terceira, que frequentemente adota a maior parte de seu vocabulário de uma das línguas originais e sua estrutura ou sintaxe da outra. [...] Seguindo mas também ampliando este modelo, alguns *scholars* escreveram a respeito da “crioulização” de culturas inteiras. O antropólogo sueco Ulf Hannerz descreve culturas crioulas como aquelas que tiveram tempo de “se aproximar

de certo grau de coerência" e "podem juntar as coisas de novas maneiras". Vários *scholars* sugeriram a relevância deste modelo linguístico para o estudo do desenvolvimento da religião, da música, do estilo de moradia, vestuário e culinária afro-americana. Eles estudaram o processo de convergência cultural em locais e períodos específicos, como na Jamaica do século XVII, novamente utilizando o termo "crioulização" para se referir à emergência de novas formas culturais a partir da mistura de antigas Formas. Pode-se dizer a mesma coisa a respeito do Brasil, onde diferentes culturas africanas se fundiram e se mesclaram com tradições nativas e portuguesas e produziram uma nova ordem.

O conceito de crioulização começou a ser usado de forma mais ampla para discutir as culturas europeias, por exemplo, ou disciplinas intelectuais. Até a história da ciência está começando a ser discutida nestes termos em um trabalho que descreve grupos das diferentes "subculturas" da física do século XX (físicos experimentais, por exemplo, e físicos teóricos) que se comunicam em uma língua mista que poderia ser descrita como um *pidgin* ou um crioulo científico (Burke 2003, 62).

Como se vê, as noções de crioulização e *pidgin* têm sido usadas para explicar tanto a religião, quanto a música. Elas pressupõem também o estudo das relações de poder entre os distintos grupos ou parcelas de um mesmo sistema social que estão em contato:

Portanto, as pesquisas sobre as línguas *pidgins* e crioulas têm reunido evidências de que as situações de contato massivo entre línguas que envolvem a aquisição de uma segunda língua por uma população de adultos, em situações adversas de dominação e sujeição, desencadeiam mudanças que produzem simplificação morfológica (Trudgill 2009). Em um espectro mais amplo, pode-se dizer que as situações de contato massivo entre línguas produzem simplificação morfológica, e a fortiori incremento da transparência, mesmo quando a variedade que se forma não é uma língua *pidgin* ou crioula típica, mas uma variedade da língua dominante na situação de contato (Lucchesi 2016, 356).

Nos primeiros tempos da colonização do Brasil, o costume dos jesuítas de tocarem instrumentos indígenas a fim de estabelecerem um contato mais eficiente com os nativos pode ser compreendido como um fenômeno que se aproxima das línguas *pidgin*, pois, graças à oposição de Pero Sardinha, primeiro bispo do Brasil, a prática foi logo abandonada pelos religiosos (Wittmann 2000). Se tivesse se mantido, dela provavelmente se originaria uma resultante estável que poderia ser considerada um gênero musical crioulo. É o que parece ter ocorrido no caso do *Çairé*, baile de índios realizado com a anuência dos jesuítas que se preserva até o presente nas práticas culturais em algumas regiões amazônicas, como é o caso de Santarém, no estado do Pará (em que pesem eventuais descontinuidades desta prática, que somente um aprofundado estudo documental poderia atestar ou refutar).

Pudemos ainda atestar a aplicabilidade das ferramentas oriundas da Sociolinguística à produção musical do presente, ao estudar o álbum *Amazônia Eletrônica – Outra Visão* de José Jacinto da Costa Kahwage. As composições analisadas mesclaram elementos rítmicos da música amazônica próprios do estado brasileiro do Pará a sonoridades e à tecnologia que marca a produção musical em âmbito internacional, especialmente o uso de sintetizadores.

Por não se tratar de uma simples instalação ou de uma música produzida para uma específica, mas de um traço que marca o fazer musical do compositor, observaram-se elementos que permitem caracterizar *Amazônia Eletrônica – Outra Visão* como um repertório crioulo (Kahwage e Duarte 2017).

Assim, se vê queo modelo de análise no plano cultural procedente da Linguística que aqui pesquisado se revela adequado para pensar as diferentes formas de contato –presentes ou pretéritas– entre grupos heterogêneos, tanto em relação às suas culturas, quanto no que diz respeito à religião. As práticas musicais resultantes destes contatos figuraram –ou figuram– como vias para a compreensão das relações de poder que subjaz aos diversos grupos. Alguns acadêmicos das ciências humanas e sociais assim já procederam, conforme afirmou Peter Burke (2003). Isto posto, é possível lançar um olhar sobre o sistema religioso católico, para então alcançar suas práticas musicais nos séculos XIX, XX e inícios do XXI, com destaque para a primeira metade do século XX.

2. Sistemas religiosos e hibridismos culturais

Abordar a Igreja Católica Romana enquanto um sistema religioso permite observar, por um lado, as resultantes da interação dos sujeitos que a integram e, por outro, o papel dos indivíduos ou de pequenos grupos em relação aos movimentos hegemônicos, que têm como centro irradiador a Sé Romana. Ademais, a opção de tal abordagem evita que se perca de vista a inserção da religião no panorama mais amplo da cultura. Neste sentido, por mais que os objetivos religiosos sejam a transcendência e se revistam do mistério inerente às crenças –nas palavras de Mircea Eliade (2010), a *hierofania* ou abertura da dimensão material ao transcendente–, tais sistemas se encontram em constante comunicação com seu entorno. Longe de uma simples absorção dos estímulos exteriores, este processo de comunicação pode resultar ou não em trocas. Desta maneira, buscamos compreender as práticas musicais do catolicismo romano no Brasil entre 1903 e 2013, recorrendo às abordagens sistêmicas provenientes da sociologia, com Niklas Luhmann (1995) e Walter Buckley ([1971]), ao longo de nossa pesquisa de doutorado (Duarte 2016b).

Tal pesquisa revelou –a partir da pesquisa documental realizada em setenta cidades,² em todos os estados do país– distintos graus de alinhamento dessas práticas em relação aos modelos romanos, determinados, sobretudo, pelo *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” e pela *Constituição Apostólica* “*Sacrosanctum Concilium*”, em duas fases que têm sido reiteradamente estudadas de maneira dualista: pré e pós-Concílio Vaticano II (1962-1965). Percebemos, entretanto, que tal abordagem não se revela totalmente adequada, uma vez que parte razoável do repertório que era executado nas chamadas missas baixas ou não-solenes –em língua vernácula– se preserva até o presente nas celebrações. Outro aspecto que pode ser considerado comum a estas duas fases aparentemente opostas diz respeito às missões, ou seja, à atividade de sacerdotes e leigos de levarem a outros povos suas crenças e eventuais atritos ou adaptações destas crenças e da liturgia que as externa em relação às distintas culturas.

2. Foram visitadas cerca de quinhentas instituições, sendo que em cerca de cento e setenta e cinco delas foi possível localizar alguma fonte que servisse ao estudo das práticas musicais, seja no catolicismo romano, seja em outros contextos.

Nas últimas décadas, a noção de inculturação da liturgia tem sido a tônica de vários discursos teológicos católicos, além de se fazer notar nos documentos que determinam as metas do sistema religioso, sobretudo no Brasil. Por inculturação entende-se a adaptação da liturgia católica romana (rito latino) às distintas culturas locais. Paula Montero (1992, 92) afirmou que a Igreja Católica, após o Concílio Vaticano II, passou a "incorporar um sentido mais antropológico de cultura", acatou "como fato inelutável, a diversidade cultural" expressa no "pluralismo das formas de conceber religião, a moral e a lei, abrindo mão de priorizar uma cultura em detrimento de outras". Anteriormente ao Concílio e ao destaque dado ao discurso acerca da inculturação litúrgica, o papa Pio XII já falava na valorização da índole de cada povo particular no fazer litúrgico, em sua Encíclica "*Mediator Dei*", de 1947, especialmente nos "países em missão". Há de se observar, nesta ressalva, que o catolicismo oficial assume um caráter essencialmente adaptativo nos casos de missões, desenvolvendo novas "línguas" para estabelecer comunicação com as distintas culturas locais. O período em que foi redigida *Mediator Dei* é conhecido como *Aggiornamento*, ou seja, uma grande atualização da Igreja em relação à sua autocompreensão anterior, a Romanização, que foi marcada por uma perspectiva essencialmente eurocentrista. No que diz respeito à música, o *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*", promulgado por Pio X em 1903 prescrevia a universalidade como uma característica da música litúrgica: em relação às formas musicais inerentes a cada cultura, "que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria", ninguém de outra nação, ao ouvi-las, deveria sentir, "uma impressão desagradável" (Sobre música sacra 1903). Em outras palavras, esta universalidade –que se expressava maximamente no canto gregoriano– tinha caráter essencialmente europeu.

Há de se notar que a Romanização se estabeleceu, enquanto autocompreensão, discurso ou identidade coletiva compartilhada entre o clero, sobretudo a partir do último quartel do século XIX, em um movimento de *fechamento normativo* do sistema religioso (Luhmann 1995) em uma situação na qual seu entorno era bastante desfavorável: os ataques iluministas aos direitos até então considerados naturais pela Igreja, que resultaram, sobretudo, na separação oficial entre Estado e Igreja em grande parte do Ocidente, resultando no fim da dotação financeira estatal, no fim do monopólio do ensino religioso, no surgimento de leis de divórcio, cemitérios laicos, perda do foro privilegiado dos clérigos, espoliação de propriedades, especialmente de ordens religiosas, etc. (Wernet 1987). A reação representada pela Romanização foi uma espécie de busca pelo fortalecimento institucional, por meio da centralização do governo eclesiástico em Roma, após a declaração da infalibilidade papal, em 1870, a busca por maior instrução e moralização do clero, a valorização dos dogmas e principalmente uma clara oposição dos discursos religiosos ao socialismo, ao positivismo, ao espiritismo, à maçonaria e, em menor grau, também ao capitalismo, como é possível observar na Encíclica "*Rerum Novarum*", de Leão XIII, de 1891. Outro aspecto marcante no Brasil foi uma clara fragmentação dos territórios abrangidos pela jurisdição eclesiástica dos bispos e preladados, por meio da multiplicação de dioceses, o que possibilitava maior controle institucional das práticas religiosas de cada região. No plano da liturgia, do mesmo modo que na música, o modelo era europeu, tridentino e a maior parte das manifestações da religiosidade popular foi julgada abusiva, profana ou em desacordo com os modelos de moralidade romanizados, devendo ser como que expurgada dos costumes dos fiéis:

O ultramontanismo tentou, portanto, substituir a realidade presente, completamente multifacetada, plural, por uma outra nova, positiva e absolutamente única. Estabeleceu uma marca de polaridade entre o velho e

o novo, o bom e o mau, o presente e o futuro, o existente e a realidade a ser criada. Acreditou na possibilidade de se gerar um homem novo, envolvido na neo-espiritualidade tomista, depurado de suas antigas crenças, tidas então como atraso e crendices [...] Sem combater diretamente as devoções tradicionais, os padres romanizadores limitavam-se a não participar delas e a condenar os excessos cometidos durante as suas festas, tais como a dança, a bebida e os jogos, bem como criticar o mau uso do dinheiro recolhido pelos devotos. Tentativas de eliminar os elementos picarescos populares dos eventos religiosos esquadrihavam-se durante as procissões, as novenas e as romarias (Gaeta 1997, 194).

Tal processo foi certamente violento, não apenas simbólica, mas também literalmente, envolvendo, por vezes, o uso de força policial para a repressão às manifestações do catolicismo popular (Duarte 2016b). Outro aspecto relevante para que se fixasse em solo brasileiro este catolicismo de feições europeias foi a massiva atuação de ordens religiosas provenientes da Europa, que se multiplicaram no Brasil neste período. Tais religiosos também precisaram aprender a lidar como os costumes e práticas locais, uma vez que a simples imposição pela força não mais fazia sentido em pleno século XX e como a experiência histórica de missão católica no Novo Mundo demonstrava, também era necessário assimilar elementos locais para que algum diálogo fosse estabelecido.

3. As práticas musicais na Romanização e na Restauração musical católica

Do ponto de vista temporal, é possível dizer que a Romanização no Brasil se estendeu, enquanto autocompreensão da Igreja majoritariamente compartilhada pelo clero, do último quartel do século XIX até o Concílio Vaticano II (1962-1965). Antes, porém, o já referido período do *Aggiornamento*, que ocorreu a partir da segunda metade da década de 1940 começava a mudar as metas do sistema religioso, o que viria a culminar com o Concílio.

Em relação à música, as metas oficializadas por Pio X em seu *motu proprio*, em 1903, foram fruto de um longo movimento que buscava restaurar a música dos templos ao seu “lugar de dignidade”, daí a nomenclatura de Restauração musical católica ou repertório restaurista quando se trata das composições alinhadas aos princípios do referido documento. Tais princípios pressupunham, dentre outras coisas, o completo afastamento da ópera e da música instrumental, a proibição de uma série de instrumentos que remetesse aos teatros (piano, tímpano e outros instrumentos de percussão) ou à música ouvida fora dos templos no cotidiano, além da oficialização do canto gregoriano como gênero musical da Igreja de rito latino e a revalorização da polifonia de Palestrina e seus contemporâneos. Do ponto de vista da memória (Candau 2011), é possível afirmar que a proposta restaurista se valia de grandes memórias organizadoras a fim de estruturar uma identidade coletiva forte, medieval e unitária, que pudesse ser compartilhada por todo o sistema religioso. O resultado prático desta busca foi uma produção musical sistemática dentro dos modelos do repertório restaurista: composições para vozes iguais (duas ou três vozes masculinas), com acompanhamento instrumental de órgão que somente sustentava o canto, sem figuração, ritmos ou clara independência da parte instrumental em relação às vozes, sem virtuosismo vocal, mantendo, entretanto, uma linguagem musical do período, sobretudo em aspectos harmônicos e utilizando muitas vezes temas musicais provenientes do canto gregoriano.

No Brasil, à exceção de tentativas pontuais de implantação da Restauração musical no Rio de Janeiro e no Ceará, em fins do século XIX, é possível dizer que a difusão do repertório restaurista –seja por meio de fontes trazidas da Europa, seja no cultivo entre os compositores locais– somente se deu após o *motu proprio* de Pio X, e ainda mais após o Concílio Plenário Brasileiro, de 1939, que teve sessões especialmente dedicadas à música de uso litúrgico. Assim, foi possível observar a permanência ainda muito intensa, entre as décadas de 1900 e 1920, de um repertório de características própria da música de concerto e da ópera do século XIX, com uso de grupos instrumentais, acompanhamento figurado, passagens a solo com grande ornamentação vocal –e até mesmo *cadenza* para os solistas– e algumas vezes, até mesmo a contrafação de melodias operísticas com textos sacros, revelando uma situação de contato entre duas estéticas bastante distintas, ou seja, uma situação de bilinguismo. Há de se notar que mesmo após a ampla difusão do repertório restaurista nas paróquias brasileiras, alguns costumes locais foram preservados: ao invés do órgão, declarado por Pio X o instrumento oficial da Igreja Católica Romana, instrumentações para bandas foram a regra observada em acervos do país todo. Salvo raras exceções nas quais grupos de cordas foram usados, o que costumeiramente se observou foram instrumentos de sopro de metal e madeira, com uso pontual de cordas (Duarte 2016b).

Após o Concílio Vaticano II, e por clara influência do movimento internacional voltado para a reforma da música litúrgica *Universa Laus*, que teve como grande expoente o padre Joseph Gelineau, a música católica de função ritual passou a se orientar, no Brasil, por um modelo que visava à participação ativa dos fiéis nos ritos, por meio da simplificação das melodias, do uso ampliado da língua vernácula e da predileção do uníssono à textura coral. Com a propagação da Teologia da Libertação em todos os setores da Igreja, o processo de esquecimento do passado pré-conciliar foi acelerado e a busca por uma música litúrgica autóctone, acelerada. Se na Encíclica "*Mediator Dei*" de Pio XII, o pontífice já se referia à assimilação da índole de cada povo particular nos cantos litúrgicos, tanto mais esta meta foi buscada a partir da década de 1970. Disto resultou a assimilação de ritmos populares no acompanhamento das músicas, o regionalismo, expresso, sobretudo, pelo ampliado uso da modalidade nas composições, a assimilação do violão e dos instrumentos de percussão nas práticas musicais, com um consequente esquecimento do órgão e da música coral.

Diante deste quadro, é possível afirmar que o repertório restaurista em sentido estrito – representado por composições de Lorenzo Perosi, Licinio Refice, Ignaz Mitterer, J. Ev. Haberl, João Batista Lehmann, Johann G. E. Stehle, Pedro Sinzig, Basílio Röwer, Bernardino Bortolotti, Furio Franceschini, parte das composições de João Gomes de Araújo, dentre outros– foi legado ao esquecimento em face de novas metas musicais institucionalizadas. Deste modo, é possível dizer que as missas e demais repertório composto para as funções litúrgicas solenes, em língua latina, figurou como uma língua *pidgin*, pois possibilitou o contato de um repertório europeu de acordo com as metas vaticanas, conservando, porém, elementos claramente locais, expressos principalmente pelas instrumentações desenvolvidas em cada comunidade, pelas negociações em relação à participação feminina em coros mistos e muito provavelmente, pela maneira de cantar, com andamentos próprios e com suas próprias pronúncias do latim, misturadas aos sotaques de cada região do país. Sua caracterização como *pidgin* é assim considerada em razão da permanência relativamente curta deste repertório nas práticas musicais, o que não ocorreu em relação aos cantos religiosos populares.

Em nossas pesquisas, pudemos perceber que os cantos religiosos populares em língua vernácula começaram a ser introduzidos no Brasil na década de 1860, praticamente um século antes do Concílio Vaticano II (Duarte 2016a), sobretudo pelos padres da Congregação da Missão, os ditos lazaristas, com seu manual *Canticos espirituas colligidos pelos padres da Congregaçã da Missão Brasileira impressos com a aprovação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*, de 1867.

O canto religioso popular era, portanto, toda a música vocal escrita em latim ou vernáculo que possuísse texto fácil, capaz de expressar a doutrina da fé católica em melodias simples, mas que guardassem a gravidade e a dignidade da liturgia. Suas características musicais estavam intimamente relacionadas à índole do povo que o compôs. Este canto não poderia guardar características profanas ou teatrais, pelo contrário, seria tão mais santo quanto se aproximasse do cantochão. Poderia ser cantado com acompanhamento instrumental e seu uso era estimulado, sobretudo, nas funções litúrgicas não-solenes e em exercícios de piedade (Duarte 2016b, 101).

Neste sentido, o contato da música romana com a língua vernácula em terras brasileiras era retomado no plano da Igreja institucionalizada, já que em inícios da atuação dos missionários europeus junto aos ameríndios o uso do vernáculo era corrente e no plano do catolicismo popular, ele sequer se perdeu:

Ora, quando em 1549, os primeiros missionários jesuítas [...] chegaram à Baía [sic], é certo e seguro não disporem de qualquer outro repertório poético-musical que não fosse o que constava do uso diário nas igrejas maiores e menores ou seja, dos formulários dos hinos e seus derivados. [...] Num segundo tempo, já com a imprensa, as matrizes latinas tradicionais favoreceram as adaptações nas línguas vernáculas, tarefa facilitada pela circunstância de se tratar de matéria literária e musical não catalogada como litúrgica *stricto sensu*.

E na sequência do tempo, sem cronistas a apontar-lhe os passos, foram-se acumulando os cânticos religiosos em vulgar até à edição de colectâneas que surgiram no Brasil muito antes das primeiras publicadas em Portugal.

É o caso dos *Canticos Espirituas* compilados pelos Padres da Congregação da Missão Brasileira cuja 3a. edição foi impressa no Rio de Janeiro em 1867.

Trata-se de um acervo de 261 cânticos com textos adaptados de variadíssimas fontes mas cuja organização estrófica conserva intacto o prestígio das origens (Alegria 1992).

Se não há dúvidas de que no plano internacional o *Aggiornamento* possibilitou o advento de composições de uso litúrgico que possuíam características musicais locais, como a *Missa Luba*, composta já na década de 1950, no Congo Belga, pelo franciscano Guido Haazen, e outras, fato é que os cantos religiosos populares já propiciavam, ainda que com melodias europeias, a ampliação do uso da língua vernácula, sobretudo na chamada paraliturgia, o que incluía também as missas não solenes –para as solenes, deveriam ser utilizadas somente obras em língua latina (Duarte 2016a). A difusão dos cantos religiosos populares parece indissociável dos religiosos europeus que vieram para o Brasil durante a Romanização: lazaristas franceses,

verbitas e franciscanos alemães e outros tantos contribuíram para a propagação deste gênero. No caso da publicação dos lazaristas, a falta de alinhamento às propostas da Restauração musical lhes rendeu críticas posteriores:

Com um pouco de jeito conseguiram até cantar, nas igrejas, melodias profanas, e mesmo teatrais, de Pergolesi, Cimarosa, Jomelli, substituindo as palavras originais por um texto sacro (Renato de Almeida, *História da Música Brasileira*, pág. 132). E não foram somente os leigos que assim procederam. Os "Cânticos espirituais", coligidos pelos Padres da Missão Brasileira, em edição de Garnier, contêm de preferência cantos profanos e de óperas de Mozart, Haydn, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, Lambelotte, Herman, Nicou-Cheron e outros. Bastava o chapéu novo dum texto sacro para tornar "espiritual" uma ária, uma cavatina, um coro de ópera (Schubert 1980, 21).

É inegável, entretanto, que a prática dos cantos religiosos populares se tornou absolutamente difundida no Brasil, sendo raríssimo não se encontrar em alguma paróquia brasileira que ainda preserve fontes musicais pré-conciliares, um volume de *Harpa de São*, coletânea de cânticos espirituais editada pelo padre verbita João Batista Lehmann, que se tornou a mais representativa do gênero no país. Com uma prática tão intensa –provavelmente tão intensa quanto a das missas polifônicas em língua latina, ou mais–, esta memória musical se preservou nas práticas do presente. Diversas são as razões que facilitaram tal manutenção: a facilidade proporcionada pelo idioma, o fato de o uso da língua vernácula tê-la livrado da oposição ao passado que foi inerente à autocompreensão do catolicismo hegemônico nas décadas de 1970 e 80, ou ainda pelas memórias afetivas dos fiéis, que mantiveram os cantos religiosos populares pré-conciliares em suas práticas devocionais. Longe de ser uma grande memória organizadora –nos termos de Joël Candau (2011)– que remetesse a algum passado memorável ou a um mito de fundação –como era o caso do canto gregoriano e a Igreja medieval–, este repertório simples e funcional se preservou nas práticas musicais, sendo possível conjecturar até mesmo que alguns cantos religiosos populares publicados na primeira edição de *Cânticos espirituais* dos padres da Congregação da Missão, em 1867, se preservem nas práticas musicais católicas até o presente (Duarte 2016a). Deste modo, muito mais do que um simples repertório de contato ou "repertório *pidgin*", é possível afirmar que os cânticos religiosos populares se revelam um repertório crioulo, cujas bases foram dadas por missionários europeus, mas que gradativamente se desenvolveu enquanto gênero frutífero no Brasil, se preservando nas memórias e práticas musicais dos fiéis até o presente.

Após o Concílio Vaticano II, há de se falar ainda da chamada *inculturação* litúrgica, ou seja, o conjunto de metas da Igreja para aproximar a liturgia romana da índole de cada povo particular, o que se reflete também na produção do repertório musical. Isto revela, em certa medida, a busca por uma crioulição do repertório. Longe de ser uma proposta inédita, é possível afirmar que o cristianismo sempre foi absolutamente adaptativo às distintas culturas, o que se observa nas feições indígenas das imagens dos anjos e santos esculpidos nas oficinas jesuíticas no Brasil, em anjos de pele negra pintados nas igrejas por artistas mulatos ou ainda, muito anteriormente, nas diferenças entre as características musicais do canto gregoriano produzido e executado na Gália ou em Roma. Deste modo, não há de se falar em um sistema religioso fechado ao seu entorno, mas em constante comunicação com este (Buckley [1971]), se adaptando e se recriando a partir dos estímulos dele provenientes (Luhmann 1995). Por outro lado, a Romanização tinha uma clara intenção de fechamento a tudo o que poderia

ser considerado profano, o que resultou em uma forte repressão às práticas do catolicismo popular no Brasil. Disto resultou um silenciamento de práticas musicais próprias do chamado catolicismo tradicional brasileiro (Riolando Azzi apud Wernet 1987, 17), um misto de catolicismo institucionalizado de modelo tridentino e outro popular, de bases medievais. Com o advento da *Teologia da Libertação* e da busca por uma música litúrgica autóctone, tais memórias musicais antes reprimidas retornaram como uma força renovadora, servindo de fonte material para a composição de obras litúrgicas (Duarte 2016b). Assim, não é raro se observar composições baseadas em benditos cantados na cidade cearense de Juazeiro do Norte e outros tantos, em louvações e outras manifestações do catolicismo popular no *Hinário Litúrgico* da CNBB. Há de se observar, entretanto, que tais referências musicais servem de matéria-prima para a composição de novos cantos pastorais, mas não são utilizadas de maneira literal na liturgia, por serem consideradas pouco adequadas a ela. Assim, mais do que uma efetiva troca cultural entre o universo do catolicismo popular e do institucionalizado, é possível observar mais uma vez certa diglossia cultural na qual a “língua” cantada nas manifestações populares do catolicismo rural é tida como menos importante do que aquela falada nos interiores dos templos.

Curiosamente, o contato com fontes musicais anteriores à Romanização nos permitiu asseverar que na década de 1860 uma folia do Divino –manifestação posteriormente combatida por diversos bispos romanizadores– foi cantada como intróito em uma missa de Pentecostes, revelando, neste caso, uma efetiva assimilação das práticas populares no rito da missa (Duarte e Castagna 2016). Nas fontes em questão, a letra da folia do Divino se encontrava no verso de partes vocais para vozes masculinas, a saber, do tenor no Responsório I das Matinas de Pentecostes, João de Deus de Castro Lobo, sobre o texto *Dum complerentur dies Pentecostes* e do baixo, no *Cum Sancto Spiritu* do *Gloria da Missa em Mi bemol*, de José Maurício Nunes Garcia. A ausência de partitura da folia, mas tão somente seu registro por meio do texto sugere que os cantores tivessem decorado a melodia, levando-nos a supor que os praticantes dos cantos das folias nas ruas eram os próprios homens que cantavam no coro. Assim, tem-se, de um lado, a música “erudita”, própria do catolicismo institucionalizado, dos padres João de Deus de Castro Lobo e José Maurício Nunes Garcia, e de outro, as folias do Divino, populares, provavelmente cantadas nas ruas em situações nas quais os cantores iam de porta em porta pedir alimentos e pouso para prosseguirem em sua prática devocional de bases medievais. Dentro da análise aqui proposta, não é possível falar, neste caso, em diglossia cultural, mas em uma situação de um bilinguismo, na qual duas manifestações da religiosidade muito diferentes entre si – e as músicas a elas associadas – foram equiparadas no rito católico.

Finalmente, no plano internacional, é possível dizer que, salvo no atual pontificado, a Igreja em Roma tende a permanecer, do ponto de vista da música, totalmente europeia, sem absorver práticas musicais dos chamados países em missão, ao passo que nestes chamados países a instituição ainda busca se adaptar localmente. Mais que um fenômeno de troca, no qual as práticas musicais figurariam em pé de igualdade, é possível observar ainda hoje a permanência de uma situação de diglossia cultural. Um primeiro passo no sentido oposto parece ter sido dado, entretanto, com a execução litúrgica da *Misa Criolla* de Ariel Ramirez na Basílica de São Pedro, nas solenidades de Nossa Senhora de Guadalupe de 2014 (Ministerio de Cultura de la Nación 2015).

Considerações finais

Ao final deste trabalho, deve-se salientar que a interface entre a Linguística e os estudos culturais é, de modo algum, um fenômeno inédito, já tendo se estendido inclusive às práticas musicais, conforme afirmou Peter Burke (2003). No âmbito da Musicologia, porém, sobretudo no Brasil, este nos parece um vasto campo a ser ainda explorado.

Os modelos teóricos provenientes da Linguística, especialmente as noções de diglossia cultural, línguas *pidgin* e crioulas foram e continuam a ser úteis na compreensão de distintos processos de trocas culturais que envolvam práticas musicais, seja entre povos de distintas culturas, seja até mesmo entre distintas partes de um mesmo sistema social. No estudo das práticas musicais de função ritual no catolicismo romano no Brasil, em um panorama de distintas autocompreensões institucionais e diferentes metas musicais, é possível afirmar que, do ponto de vista do repertório produzido e executado, situações distintas de contatos culturais existiram, entre os séculos XIX e XX, e que este quadro segue em transformação, podendo ser percebido por meio das práticas musicais.

No primeiro caso aqui analisado a partir dos referenciais desenvolvidos no campo da Linguística foi o do repertório restaurista em sentido estrito, ou seja, das missas polifônicas, em língua latina, com harmonia e outros aspectos próprios da linguagem romântica, porém sem acompanhamento figurado, sem ornamentação vocal e escrito, na maior parte das vezes, para coros masculinos a duas ou três vozes. Em que pese o *motu proprio* de Pio X ter prescrito as regras que determinaram a produção de obras nesta linha, sobreviveram no Brasil, sobretudo nas três primeiras décadas do século XX, resquícios do repertório do século XIX, revelando, neste aspecto uma situação de bilinguismo. Uma vez que o repertório restaurista passou a ser assimilado nas práticas musicais brasileiras, o fenômeno se deu com adaptações, sobretudo no que diz respeito aos intérpretes (coros mistos) e às instrumentações, nas quais as partituras de canto e órgão foram adequadas às realidades locais. Desta maneira, há de se dizer que o repertório restaurista figurou, no plano das práticas musicais, como um repertório de contato, pois revela uma estrutura proveniente do sistema dominante, mas adaptações locais por parte dos grupos que a recebeu. Dado o silenciamento deste repertório restaurista no interior dos templos católicos no Brasil após o Concílio Vaticano II, é possível classificá-lo, a partir dos referenciais adotados, como um repertório *pidgin*, pois após um tempo de contato, caiu em desuso.

Por outro lado, os cânticos espirituais ou cantos religiosos populares podem ser considerados um repertório crioulo, pois, tendo as bases de sua prática lançadas pelos missionários europeus atuantes no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, se desenvolveram plenamente a partir da prática e produção locais, permanecendo, ao contrário das missas polifônicas restauristas, na prática musical litúrgica até o presente.

Finalmente, os resultados apontam para um esforço da Igreja institucionalizada no sentido de que haja uma crioulação do repertório, que vem se desenvolvendo desde o *Aggiornamento* ocorrido no pontificado de Pio XII, mas que se estabeleceu de maneira definitiva após as mudanças oficializadas pelo Concílio Vaticano II. Este objetivo parece ter sido alcançado localmente, ainda que com restrições pontuais, como é o caso de certa desigualdade de valoração entre as produções autóctones do catolicismo popular, que servem de matéria-prima para o canto pastoral, mas que ainda são tratadas como pouco adequadas ao uso literal

na liturgia. Também no plano internacional, em que pesem os discursos para uma adaptação local da liturgia, não é possível afirmar –salvo exemplos pontuais– que tenham existido trocas entre a Igreja institucionalizada e as distintas culturas locais. Em outras palavras, na Europa, a Igreja Católica permanece europeia. Deste modo, é possível afirmar que os discursos da inculturação visam a uma crioulização da liturgia e da música nos planos locais, mas não às trocas culturais de maneira global na Igreja Católica, remanescendo, desta maneira, não um compartilhamento efetivo entre o sistema religioso e as distintas culturas, mas um modelo que revela ainda uma disparidade de valores própria da diglossia cultural.

Referências

- Alegria, José Augusto. 1992. “Presença da romana cantilena no Brasil”. *Brasil-Europa* 20 (6). Acesso: 2 de fevereiro de 2016. <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM20-01.htm>.
- Bellotto, Heloísa Liberalli. 2002. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo.
- Buckley, Walter. [1971]. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP.
- Burke, Peter. 2003. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo-RS: Unisinos.
- Candau, Joël. 2011. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.
- Castagna, Paulo. 2008. “A Musicologia Enquanto Método Científico”. *Revista do Conservatório de Música da UFPEL* 1 (1): 7-31.
- Cook, Nicolas. 2006. “Agora somos todos (etno)musicólogos”. *Ictus* 7 (1): 7-32. Acesso: 10 de janeiro de 2017. <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/110>.
- Diniz, Jaime Cavalcanti. 1971. “Velhos organistas da Bahia”. *Universitas* 2 (10): 5-42.
- _____. 1986. *Organistas da Bahia: 1750-1850*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- Duarte, Fernando Lacerda Simões. 2016a. “A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos”. *Opus* 22 (2): 115-146. Acesso: 15 de abril de 2017. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/386/379>.
- _____. 2016b. “Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)”. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista.
- Duarte, Fernando Lacerda Simões e Castagna, Paulo. 2016. “Folia e Matinas do Divino Espírito Santo em um manuscrito musical de Catas Altas-MG de 1855: memórias e esquecimentos das devoções populares em distintas identidades do catolicismo no Brasil”. Comunicação apresentada no XI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, Brasil, 21 e 22 de julho.

- Eliade, Mircea. 2001. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferguson, Charles Albert. 1974. "Diglossia", em *Sociolinguística*, editado por Maria S. V. Fonseca e Moema F. Neves, 99-117. Rio de Janeiro: Eldorado.
- Gaeta, Maria Aparecida Junqueira. 1997. "A Cultura clerical e a folia popular: Estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX". *Revista Brasileira de História* 17 (34): 183-202. Acesso: 29 de abril de 2010. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881997000200010.
- Garcia, Mariana de Souza. 2010. "A questão agrária na continuidade das línguas minoritárias: o caso Terena de Ipegue". *Guavira Letras* 10 (1): 60-76.
- Holler, Marcos. 2007. "O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial". *Revista eletrônica de Musicologia* 11 (1): 1-7. Acesso: 10 de janeiro de 2017. http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf
- Ikedá, Alberto T. 1998. "Musicologia ou musicografia?: algumas reflexões sobre a pesquisa em música". Comunicação apresentada no I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, Brasil, 10 a 12 de janeiro.
- _____. 2001. "Pesquisa em música: algumas questões". *Cadernos da Pós-Graduação* 5 (2): 43-45.
- Kahwage, José Jacinto da Costa e Fernando Lacerda Simões Duarte. 2017. "Amazônia Eletrônica – Outra Visão: Identidade Musical Amazônica e a Construção de um Repertório Híbrido". Comunicação apresentada no VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia, Macapá, Brasil, 16 a 18 de novembro.
- Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Le Goff, Jacques. 1996. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Lucchesi, Dante. 2016. "Transparência e opacidade na gênese e desenvolvimento das línguas pidgins e crioulas: o caso das palavras interrogativas". *Estudos Linguísticos* 45 (1): 348-360.
- Luhmann, Niklas. 1995. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Martiny, Franciele Maria e Camila Menoncin. 2013. "O estudo do bilinguismo e da diglossia para uma perspectiva linguística educativa". *Sociodialetto* 4 (11): 301-322.
- Ministerio de Cultura de la Nación. 2015. *Misa Criolla en el Vaticano - Gloria*. Acesso: 14 de junho de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=X1zirOg97IY>.
- Montero, Paula. 1992. "Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 20 (7): 90-112.

Schubert, Monsenhor Guilherme. 1980. “Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910”, em *Brasil 1900-1910*, editado por Luiz Antônio Severo da Costa e outros, 11-46. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Sobre música sacra. 1903. “Motu proprio Tra le Sollecitudini”. Acesso: 10 de janeiro de 2010. http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html.

Volpe, Maria Alice. 2004. “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”. *Debates: Revista da Pós-Graduação em Música da Uni-Rio* 7 (1): 113-136.

Wernet, Augustin. 1987. *A Igreja Paulista no Século XIX: a reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)*. São Paulo: Ática.

Wittmann, Luisa Tombini. 2011. “La música en las aldeas de la Amazonia portuguesa (siglo XVII)”. *Vibrant* 8 (1). Acesso: 2 de abril de 2017. www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412011000100013.

R