

MÚSICA DA LITURGIA CATÓLICA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI, EM SEU CONTEXTO RITUAL E ELEMENTOS DE ANÁLISE

MUSIC FROM THE CATHOLIC LITURGY AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY, IN ITS RITUAL CONTEXT AND ANALYSIS' ELEMENTS

Maria Clara de Sousa Tavares¹
Pedro Henrique Carneiro Tavares²
Vandeleia Alves da Silva Souza³

RESUMO: Este artigo apresenta os resultados de pesquisa realizada sobre repertórios de música litúrgica católica na atualidade, analisando esses resultados por meio de estudos em música e liturgia católica. Falamos sobre como as músicas da celebração litúrgica católica estão presentes nos estudos acadêmicos musicais em suas formas mais antigas, e que há uma lacuna no que diz respeito à atualização desse conhecimento. Acompanhamos vinte celebrações, gravando algumas músicas a partir de sua transmissão online, procuramos identificar as músicas registradas, e a partir do quantitativo de músicas tocadas, destacamos aquela que foi mais repetida, fazendo sobre ela uma análise mais detalhada. Nossos resultados mostraram que podemos encontrar cânticos com a letra idêntica ou quase idêntica aos que aparecem nos estudos tradicionais em música da idade média e renascentista, estando esses cânticos também situados nos mesmos momentos rituais da celebração ao longo dos séculos, porém, no que diz respeito às características melódicas e estruturais, com diversas mudanças. Esperamos contribuir para atualizar os conhecimentos em música, considerando a relevância que essa arte tem para as celebrações católicas, que ressoam na história da música na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Música católica, Música litúrgica, Música ritual

ABSTRACT: This paper presents results of a research about repertoires of Catholic liturgical music today, analyzing these results through studies in Catholic music and liturgy. We talked about how the songs of the Catholic liturgical celebration are present in academic musical studies in their oldest

¹ Mestrado em Etnomusicologia (UFPB, 2015); Doutoranda em Educação (UFBA).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1579629468276905>

² Mestrado em Composição Musical (UFPB, 2016). Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/3898935374097470>

³ Ensino Médio (IFSertãoPE) Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2624045580432016>

forms, and there is a gap in terms of updating this knowledge. We followed twenty celebrations, recording some songs from their online transmission, trying to identify the songs recorded, and from the amount of songs played, we highlight the one that was most repeated, making a more detailed analysis on it. Our results showed that we can find chants with the same or almost identical lyrics to those that appear in traditional studies in music of the Middle Ages and Renaissance, these chants also being situated in the same ritual moments of celebration over the centuries, however, as far as to the melodic and structural characteristics, with several changes. We hope to contribute to updating knowledge in music, considering the relevance that this art has for Catholic celebrations, which resonate in the history of music today.

KEYWORDS: Catholic music, Liturgical music, Ritual music.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta os resultados e discussões de uma pesquisa sobre repertórios musicais em celebrações católicas, realizada entre os anos de 2018 e 2019, no município de Santa Maria da Boa Vista - PE. O projeto de pesquisa, que originou os dados, teve duração de oito meses e a partir dos dados pudemos identificar hinos católicos cantados em diversas celebrações, associados aos seus momentos rituais específicos, e compreender esses hinos tanto no contexto da celebração quanto em suas características sonoro-musicais. Buscamos produzir um ponto de referência acerca dos cantos tocados em celebrações atuais, tendo em vista que há bibliografias sobre repertórios católicos em períodos mais antigos mas sobre as celebrações litúrgicas recentes são poucos os estudos. A Igreja Católica destacou-se, na história da música ocidental, pelo desenvolvimento de importantes conhecimentos musicais teóricos e práticos (RAYNOR, 1981, p. 26), empregados até a atualidade. A Igreja Católica também produziu diversos documentos que falam sobre a importância da música para suas celebrações e como essas músicas deveriam ser tocadas.

A música católica, que preenche vários capítulos de livros de história da música ocidental, onde podemos destacar o período medieval, com o passar do tempo vai perdendo boa parte de sua relevância nos estudos de música. Considerando certa exceção para estudos sobre catolicismo popular, há poucos

trabalhos acerca das músicas do meio católico, especificamente nos centros urbanos, embora haja nesses locais um grande número de católicos, com celebrações e eventos sociais importantes. Podemos supor que a importância da música diminuiu dentro do catolicismo? Ou supor que talvez as músicas católicas continuam sendo tocadas da mesma forma que em períodos mais antigos da história da música ocidental? Fugindo de tais suposições, buscamos com o estudo proposto levantar dados que demonstrassem quais músicas tocam em celebrações católicas atuais, fazendo paralelo com dados referentes a estudos de música católica em períodos mais antigos, de forma a perceber melhor as características dessa música e possíveis mudanças ou continuidades ao longo do tempo.

O artigo foi escrito a partir de dados coletados em pesquisa no município de Santa Maria da Boa Vista, município de Pernambuco na região do Vale do São Francisco, no qual o catolicismo predomina, com grande diferença sobre a segunda religião mais citada no último censo (IBGE, 2010). Considerando que nessa cidade os eventos católicos têm relevância na vida social da população, buscamos compreender o repertório que compõe as celebrações católicas, e para isso realizamos um levantamento durante o período de setembro de 2018 a abril de 2019, bem como análises referentes a características musicais e contextuais.

2 MATERIAL E MÉTODOS

O levantamento dos cânticos litúrgicos das missas foi realizado em visitas às igrejas de Nossa Senhora da Conceição e de São José, respectivamente nos horários das 19:30 às 21:00 e das 7:30 às 9:00, e escutas da rádio Boa Vista FM, que transmitiu as missas das 19:30 às 21:00. Durante o período da pesquisa um total de 20 missas foram acompanhadas. A partir dos dados coletados foi elaborada uma lista dos cânticos que mais foram cantados em cada momento da missa, junto a uma análise das letras das músicas mais tocadas no conjunto geral, e também foram analisadas características da melodia e forma da canção que destacou-se como a mais tocada no geral. A análise musical foi realizada a

partir de transcrição de gravação efetuada durante transmissão de missa ao vivo, realizada pela rádio Boa Vista FM.

Pela perspectiva de Queiroz (2006), os métodos de pesquisa quantitativa e qualitativa, quando somados e em complementação mútua, são enriquecedores. Buscamos trabalhar aplicando essa complementação, e podemos apontar que de forma quantitativa foi realizado um certo número de acompanhamento de celebrações, e levantado o quantitativo das músicas tocadas, enquanto na análise qualitativa buscamos registrar a contextualização de cada música em seu momento ritual específico, e destacar elementos da fraseologia musical, compreendendo a organização e significado dos elementos presentes na canção. A repetição de uma música dá indicativos sobre ela ser mais bem apreciada do que rejeitada, e pode também significar uma tendência a manter da mesma forma aquele momento ritual específico.

Acerca da metodologia de análise em melodia e forma musical, empregamos ferramentas já consolidadas, pois esses são aspectos já trabalhados e debatidos pelo menos desde o século XVI. Reconhecemos que tais ferramentas são adequadas aos tipos de músicas vinculados àqueles contextos nos quais se originaram, e não tanto a alguns tipos de música popular, porém consideramos que são adequadas ao contexto deste trabalho. Se levarmos em consideração que as músicas católicas foram alvo de muitos dos estudos que originaram tais ferramentas de análise, seu uso parece-nos ainda mais relevante.

Em estudos mais recentes sobre música e cultura, ao ser considerada a relevância do ponto de vista nativo, a compreensão dos elementos musicais passa a levar em consideração também outros aspectos, diferentes dos anteriores. Clara Tavares (2015), ao analisar músicas católicas em contexto de grupos de oração, identificou semelhanças estéticas com a música conhecida como *gospel*, e uma notável aproximação com estilos de música popular urbana. Nesse sentido, trabalhamos com a hipótese de que as músicas católicas tocadas nas missas atualmente tem uma aproximação maior com estilos populares e de mídia do que com a música oficial católica, que teve

suas origens registradas desde o surgimento do canto gregoriano e ainda tem relevância em diversos segmentos do catolicismo (TAVARES, 2015).

Álvaro Neder (2010) em seu artigo sobre o estudo da música popular, destaca que a própria definição do que é música popular ainda é uma questão, bem como as ferramentas para fundamentar a análise. Ele propõe que tais questões sejam trabalhadas por meio de uma “articulação crítica que envolve estruturas musicais, sociedade e cultura” (NEDER, 2010). Martha Ulhôa (1999) aponta complexidades específicas no estado da música popular presentes na forma musical denominada “canção”, que é sua principal expressão, e o emprego de elementos de linguagens diferentes é uma dessas complexidades específicas. Nesse sentido a letra se destaca como um elemento inseparável e fundamental na compreensão musical, sendo preciso reconhecer na análise a relevância da letra, algo que esteve previsto na execução deste trabalho. Para Middleton (1993), a análise de música popular tem razão em prezar pelo significado, e o formalismo dos métodos tradicionais não favorece o entendimento desse tipo de música. Segundo ele,

Desde seus primórdios, os estudos sobre música popular conduziram um diálogo implícito (às vezes explícito) com a musicologia. (...) Dentro da esfera de análise, o principal problema que se sente ao se apegar aos métodos tradicionais tem sido a tendência ao formalismo. Em contraste, a análise da música popular insistiu (com razão, eu acho) na prioridade do significado. (MIDDLETON, 1993. p.177).

Molina (2014), ao escrever sobre a música popular cantada, compartilha uma visão semelhante, pois segundo o autor

Especialmente a partir das duas últimas décadas do século XX, (...) fortaleceu-se a visão de que - devido às características multidisciplinares que o contexto da música popular cantada inegavelmente envolve - uma análise exclusivamente musical não seria o caminho mais apropriado para dar conta da pluralidade de significações que tal objeto sugere. (MOLINA, 2014. p.7).

Em Matos et al (2008), as organizadoras destacam o caráter interdisciplinar que perpassa os estudos sobre a forma musical denominada canção, algo que também foi observado por Ikeda (2000). Dessa forma, nossa

análise adotou um olhar atento para as características das músicas presentes nas músicas das celebrações católicas, considerando a influência da canção popular na composição dessas músicas, e dedicando atenção ao texto e momento ritual, enquanto componentes fundamentais da canção.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Duarte (2016) faz um resumo da história da música católica no Brasil, em especial um período de muitas mudanças, que foi o século XX. Ele cita as variadas tendências musicais e como essas tendências se relacionaram com alguns contextos sociais da época, bem como ações e posicionamentos da Igreja registrados nos documentos citados. O autor busca observar os processos de mudança e continuidade na música da liturgia católica, destacando que as metas musicais, ao invés de fixas e universais, estão em mudanças e interações. Ele aponta a tendência de demarcar um momento de ruptura na música católica a partir do Concílio Vaticano II. As modificações na música da liturgia católica a partir do Concílio Vaticano II também são registradas por Grout:

desde a substituição do latim pelas línguas vernáculas, com o Concílio Vaticano II, de 1962-1965, o cantochão praticamente desapareceu dos serviços regulares da igreja católica. (...) os cânticos tradicionais têm vindo a ser, em grande medida, substituídos por música considerada própria para ser cantada por toda a congregação: versões simplificadas das melodias mais familiares, canções de composição recente, experiências ocasionais no campo dos estilos populares. (GROUT, 2005. p.50).

Muitos elementos estilísticos da música popular foram absorvidos na estética das músicas litúrgicas católicas desde então. Duarte (2011) fala de uma simplificação na estética musical católica, devido às mudanças nas práticas após o Concílio Vaticano II. Segundo ele, nesse período a Igreja Católica no Brasil buscou se afastar das práticas consideradas elitistas, as tidas como eruditas, e direcionar o interesse do que propiciasse a participação de toda a comunidade. A CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) reconhece as “raízes musicais populares” como uma exitosa fonte de inspiração do canto

litúrgico, como consta em seu documento *A música litúrgica no Brasil*, de 1999. O documento distingue a música que chama “folclórica” das “expressões musicais urbanas mais recentes” (CNBB, 1999), e menciona também, entre sugestões que surgiram em reuniões do clero latino americano, coordenar uma seção de musicólogos, artistas e compositores, no intuito de aprimorar o fazer musical litúrgico.

Pudemos perceber, com a realização da pesquisa, que os cânticos registrados de fato traziam mais semelhanças estéticas com canções populares atuais do que com os cantos da liturgia católica dos séculos anteriores ao século XX, tais como os estudados em livros de história da música ocidental. No entanto, os momentos da celebração e seus textos são os mesmos, de forma que não cabe aqui considerar que houve ruptura musical total. Nesse sentido, nos dedicamos a analisar um pouco como se situam os estudos em música popular e como poderiam ser adequados a um contexto ritual religioso tão tradicional, como é a missa católica.

Tavares (2015), que pesquisou a música dos grupos de oração da Renovação Carismática Católica (RCC), menciona semelhanças entre músicas religiosas católicas e músicas populares, sendo que diferencia a música litúrgica das músicas para os grupos de oração, que são outro tipo de encontro dos fiéis. No surgimento da RCC a música dos grupos de oração carismáticos possuíam grande semelhança com músicas evangélicas, e soavam diferente do que era aceito para ser tocado nas missas, o que provocava conflitos. Segundo a autora, as diferenças entre a estética das músicas dos grupos de oração e as músicas da liturgia tendem a ser cada vez menores, à medida que a Renovação Carismática cresce no Brasil e cada vez mais artistas carismáticos compõem músicas para uso litúrgico.

Mendonça (2009) relaciona a cultura gospel com a pós modernidade, e aponta esse estilo musical como sendo notoriamente integrado aos padrões da indústria da música popular. O autor aborda a interação entre o aspecto religioso e sagrado do fazer musical gospel com a mídia e elementos da cultura pop. A música feita pelos carismáticos católicos apresenta alguns elementos semelhantes ao gospel protestante, embora busquem evitar tal aproximação

(TAVARES, 2015). A influência protestante na musicalidade católica também é percebida por Borburema (2015), que estudou os usos e funções da música na Renovação Carismática e aborda tanto o trabalho em grupos de oração como na liturgia.

Naves et al (2001) observaram em seu levantamento que o momento histórico mais analisado pelos pesquisadores de música popular no Brasil é a década de 1960, tendo sido analisados diversos aspectos da canção, que se relacionavam com o contexto social brasileiro, e vários desses estudos abordaram o conceito da MPB. Os títulos apresentados no levantamento não trazem menção a músicas religiosas, nem mesmo pelo nome “gospel”, estilo esse que só mais recentemente tem alcançado visibilidade entre os estudos de música popular.

O Concílio Vaticano II, na década de 1960, teve um papel importante na trajetória da música litúrgica no Brasil. As resoluções do concílio levaram a uma busca por maior valorização da participação da comunidade nas celebrações, que passaram a ser rezadas e também cantadas nos idiomas locais. Além da letra, se buscou também modificar outros elementos musicais, como a melodia e a forma, no intuito de aproximar as músicas do povo para que houvesse maior participação (FONSECA e WEBER, 2015). A música litúrgica que predominava anteriormente era de origem europeia, trazida em formatações europeias tradicionais, consolidadas ao longo dos séculos, as mesmas que citamos neste artigo como tendo sido largamente estudada nos livros de história da música.

Podemos perceber as convergências entre músicas religiosas e músicas populares, e essas convergências ainda não foram suficientemente estudadas nas pesquisas em música. Os estudos em música católica mostraram que houve uma aproximação intencional a formas populares de fazer música, e assim envolver mais o povo na celebração. Há conflitos que permeiam esses processos, interações com diversas práticas culturais brasileiras, e daí se constituem repertórios, estilos vocais e instrumentais, características na melodia, harmonia, ritmo e forma musical. Tudo isso ocorre simultâneo a mudanças sociais e tecnológicas, e as questões decorrentes dessas mudanças

em meio às buscas de valorização e respeito aos elementos sagrados na missa católica.

O crescimento de estudos em música popular urbana foi apontado como sendo recente por Ikeda (2000) e Neder (2010), e muitos desses estudos vinham sendo feitos por profissionais de outras áreas que não a música. O termo *popular*, ao nos referirmos à *música popular*, representa “muito mais a origem ‘popular’ dessa prática musical, incluídos aí seus processos característicos de composição, do que o fato de essa música ter se ‘popularizado’ via meios de comunicação em massa.” (MOLINA, 2014. p.9). Ulhôa (1999) adota a expressão “Música brasileira popular”, ao invés da conhecida “Música popular brasileira”, pois esta última traz em sua sigla (MPB) uma vinculação imediata a um estilo musical específico e restrito.

Após estas considerações sobre os variados olhares que guiaram nossa percepção das músicas desta pesquisa, traremos agora os resultados específicos dos registros referentes às listas de músicas e seu contexto, que é a celebração litúrgica católica. A missa católica é uma celebração composta de vários ritos, e cada um desses momentos tem suas próprias características e músicas. De acordo com os dados obtidos na pesquisa, os principais momentos da missa são: Entrada (marca o início da missa, onde o padre entra dirigindo-se ao altar); Ato penitencial (Momento em que o povo pede perdão pelos pecados); Glória (A comunidade exalta a glória de Deus e se dirige à trindade divina: Pai, Filho e Espírito Santo); Aclamação (Reverência ao texto sagrado que será lido); Ofertório (no altar é preparado o início do ritual do pão e vinho, enquanto isso representantes da igreja passam recolhendo oferendas dos fiéis); Santo (Proclamação da santidade de Deus); Cordeiro (pedido da misericórdia de Deus); Comunhão (Momento no qual os fiéis recebem a hóstia, representando a ceia em comunidade); Cântico final (momento final e despedida).

Os momentos acima descritos foram identificados nas celebrações assistidas durante a pesquisa de campo, e também estão presentes em materiais teóricos que trazem detalhamento sobre a música católica do ponto de vista da instituição. Gelineau (2013) descreve os cantos da missa abordando uma compreensão ritual dos cantos dentro da liturgia. Podemos destacar cinco

partes da missa que são apontadas por esse autor como tendo sido alvo do estudo de musicólogos: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*. A chamada “missa breve” não continua o credo. Além dessas, o autor fala também de outras cinco partes: *Introito, Gradual, Aleluia, Ofertório e Comunhão*. Gelineau é padre, se dedica ao estudo da música litúrgica católica, e o livro citado faz parte da coleção “Liturgia e música”, lançado por uma editora católica.

Podemos perceber os momentos rituais que ele cita apontados também em Grout (2005), um renomado livro de história da música. De acordo com Grout (2005) os textos de algumas partes da missa são invariáveis enquanto outras “mudam conforme a época do ano ou as datas de determinadas festividades ou comemorações” (GROUT, 2005. p.54), as partes invariáveis são referidas como *próprio* e as partes variáveis de *ordinário*. Compõem o *próprio* partes como “intróito, o gradual, o aleluia, o trato, o ofertório e o comúnio” (GROUT, 2005. p.54), enquanto são partes do *ordinário* o “Kyrie, o Glória, o Credo, o Sanctus, o Benedictus e o Agnus Dei” (GROUT, 2005. p.54).

De acordo com as descrições dos autores e as características musicais e rituais, esta é uma associação que pode ser feita entre alguns dos principais momentos destacados:

Quadro 1: Nomes em latim e em português dos momentos rituais

Latim (nome antigo)	Português (nome atual)
Kyrie	Ato Penitencial
Gloria	Glória
Aleluia	Aclamação
Sanctus	Santo
Agnus Dei	Cordeiro de Deus

Fonte: Elaboração própria

Todos esses momentos contem letras que obedecem a um texto fixo, permitindo pouca variação. Mais adiante, quando mostrarmos a lista das

músicas registradas nas celebrações, será possível perceber indícios das repetições na letra, especialmente no Glória e nos cantos de aclamação. No caso da música Cordeiro de Deus, tocou-se várias vezes exatamente a mesma música, em outros casos foram repetições na letra com mudanças na melodia e no ritmo, o que podemos considerar que configura uma nova música, ainda que tenham o mesmo texto. Houve repetição da letra com variação melódica nos cantos de Ato Penitencial, Glória e Santo. Na aclamação se repete o Aleluia e não necessariamente o restante da letra. Já Comunhão e Entrada não seguem um padrão, tendo a introdução de músicas com uma maior variedade de letras, e também são os cantos que tem maior diversificação de músicas, como será visto mais adiante no quadro.

A repetição das letras está relacionada com a liturgia, pois cada música dentro da celebração católica tem sua característica específica e a letra deve atender à função do canto dentro do momento litúrgico (CNBB, 1999). Cada momento tem um papel importante na construção das celebrações, e segundo a CNBB

um belo arranjo instrumental, um canto brilhante e uma rica coreografia, poderão provocar nesses momentos, verdadeiras apoteoses, como no caso da glória, da aclamação ao evangelho e das grandes aclamações eucarísticas; ou então profunda meditação e interiorização, como no caso do salmo responsorial ou de um canto após a comunhão (CNBB, 1999. p.54).

A exultação vibrante citada pela CNBB (1999) foi visível em alguns momentos nas celebrações de Santa Maria da Boa Vista, notadamente após a comunhão e adoração. Houve maior participação e interação das pessoas nos momentos de ofertório, canto final e glória. Percebeu-se que não há nenhum ensaio prévio da banda com a assembleia antes de iniciar a celebração, exceto com o salmo, e há variação de cantores nas missas de domingo, exceto o salmista. Percebeu-se também a ligação dos cânticos com os momentos da missa, isto é, a letra trata do tema relacionado àquele momento.

No Quadro 2 apresentamos um resumo da lista de músicas tocadas em cada momento específico das missas, acompanhadas da contagem do número de vezes que foi executada. Foram feitas pesquisas na internet após cada

registro, em busca de mais informações sobre título e letra, e em vários desses cânticos litúrgicos não foi possível encontrar, devido ao fato de algumas serem muito antigas, aprendidas oralmente, sem ter tido veiculação midiática relevante. Várias regravações que foram feitas das músicas e a quantidade de palavras iguais que existe, a pouca disponibilidade desses estilos na internet, foram algumas das dificuldades encontradas. Fizemos a opção por apresentar a citação de trechos em diversos cantos, ao invés de um título, que embora não se assemelhe à ideia que temos do que é um título de música, é uma forma também utilizada em hinários católicos, e neste caso é a forma mais precisa para uma identificação correta do leitor.

Quadro 2: Principais músicas tocadas em seus momentos específicos das missas.

Momentos	Músicas que tocaram mais vezes (nº de vezes que foi tocada)
Entrada	1. Sê a rocha que me abriga (3x) / 2. Vamos celebrar (3x) / 3 Senhor vem salvar teu povo (2x) Além destas três músicas, houveram outras doze músicas, que tocaram uma vez cada.
Ato penitencial	1. Senhor que vieste salvar (4x) / 2. Kyrie eleison (ovelha perdida) (3x) / 3. Senhor tende piedade de nós (3x) / 4. Senhor que vieste salvar (Kyrie eleison) (2x) Além destas quatro músicas, houveram outras sete músicas, que tocaram uma vez cada.
Glória	1. Glória a Deus nas alturas e paz na terra ao homem por Ele amado (6x) / 2. Glória a Deus Pai, glória ao criador (3x) / 3. Glória a Deus nos altos céus (3x) Além destas três músicas, houveram outras quatro músicas, que tocaram uma vez cada.
Aclamação	1. Aleluia (bis) (4x) / 2. Aleluia (bis) felizes os pobres em espírito (2x) / 3. Aleluia (bis) ficamos alegres e saltai de alegria (2x) Além destas três músicas, houveram outras onze músicas, que tocaram uma vez cada.
Ofertório	1. Bendito seja Deus Pai (4x) / 2. A vós Senhor apresentamos estes dons, o pão e o vinho aleluia (3x) Além destas duas músicas, houveram outras treze músicas, que tocaram uma vez cada.
Santo	1. Santo santo Senhor Deus do universo (9x) / 2. O Senhor é santo (bendito o que vem em nome do Senhor, Hosana) (2x) Além destas duas músicas, houveram outras cinco músicas, que tocaram uma vez cada.
Cordeiro de Deus	Ó Cordeiro de Deus (morreste por causa de nós) (19x)
Comunhão	1. Da cepa brotou a rama (3x) / 2. Felizes os pobres, felizes os mansos que buscam a justiça com sede e com fome (2x)

	Além destas duas músicas, houveram outras dezessete músicas, que tocaram uma vez cada.
Final	1. Hino da padroeira (10x) / 2. Tomado pela mão com Jesus eu vou (3x) Além destas duas músicas, houveram outras seis músicas, que tocaram uma vez cada.

Fonte: Elaboração Própria.

A repetição das palavras pode ser percebida no quadro, pela identificação da Aclamação e no Glória, e, embora menos claramente, também no Ato penitencial e Santo. Isso acontece porque mesmo que as letras sejam repetidas, as melodias e ritmos são bastante diferentes, e, sendo assim, consideramos músicas diferentes. É perceptível também que alguns momentos possuem maior variedade de músicas, como a Entrada, Aclamação, Ofertório e Comunhão, todos estes com, pelo menos, quinze músicas diferentes ao longo das vinte missas visitadas, e a grande maioria foi tocada apenas uma vez. Ao mesmo tempo, outros momentos possuem pouca ou nenhuma variação de música, como é o caso do Cordeiro de Deus, que repetiu sempre a mesma música para esse momento da liturgia.

Tendo sido acompanhadas 20 missas, é possível perceber que na Entrada, Aclamação e Ofertório a lista somada das variedades de música e repetições soma o número exato de missas acompanhadas, e o mesmo não ocorre com os outros momentos. No momento da Comunhão há 21 músicas, o que ocorreu por terem sido tocadas duas músicas neste momento em um mesmo dia, e nos demais casos, que foram todos menos de 20 músicas, é pelo texto ter sido falado ao invés de cantado, ou o momento não ter ocorrido. No quadro 3 estão apresentados trechos da letra das cinco músicas mais tocadas. No Cordeiro de Deus e Santo foi apresentada a letra inteira, por serem letras mais curtas que as outras.

Quadro 3: Letras/trechos das músicas mais tocadas.

Música	Letra da música ou trecho litúrgico
Cordeiro de Deus	“Ó Cordeiro de Deus (3x) morreste por causa de nós, foste imolado em nosso lugar por isso tende piedade, tende piedade, piedade de nós (2x) e dai-nos a paz (3x), ó Cordeiro de Deus”
Hino da Padroeira	“Tua conceição imaculada foi alvorada da redenção, esta paróquia, ó

(Refrão)	Virgem Santa, te exalta e canta com emoção”
Glória a Deus nas alturas (início da letra)	“Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens por ele amados. Senhor Deus rei do céu, Deus Pai todo poderoso, nós vos louvamos, nós vos bendizemos, nós vos adoramos, nós vos glorificamos”
Santo (Senhor Deus do universo)	“Santo, Santo, Santo, Senhor, Deus do universo, o céu e a terra proclamam a vossa glória Hosana nas alturas, Hosana! (2x) Bendito aquele que vem em nome do Senhor! (2x) Hosana nas alturas, Hosana! (2x)”
Bendito seja Deus Pai (início da letra)	“Bendito seja Deus Pai, do universo criador, pelo pão que nos recebemos, foi de graça e com amor. O homem que trabalha faz a terra produzir, o trabalho multiplica os dons que nós vamos repartir.”

Fonte: Elaboração própria.

As músicas do Cordeiro de Deus, Glória e Santo são de momentos da missa em que a letra cantada obedece a um texto padrão que é parte da liturgia, e quando não são cantados, a letra é rezada em voz alta. Ocorrem variações no texto, mas o conteúdo e palavras importantes como “Aleluia”, “Santo”, e “Glória” são rigorosamente mantidas. A música “Bendito seja Deus pai” é a única que é de um momento da missa que não exige uma letra fixa, o momento do ofertório. O Hino da Padroeira, que era dedicado à Nossa Senhora da Conceição, repetiu como canto final ao longo de todo período da festa da padroeira, uma festa importante e bastante movimentada na cidade. Por isso, embora não tenha sua letra baseada na liturgia do missal, tornou-se fixo na ocasião dessa festa.

14

3.1 ANÁLISE MELODIA E FORMA MUSICAL DO CORDEIRO DE DEUS

Apresentaremos agora uma análise mais detalhada da música que tocou mais vezes nas missas acompanhadas pela pesquisa, o Cordeiro de Deus. Fizemos transcrição a partir de uma gravação realizada durante escuta da celebração ao vivo, pela rádio Boa Vista FM. Procuramos descobrir quem compôs e quando foi lançada essa música, e encontramos o álbum “Fazedores da paz”, do Pe. Zezinho, de 1996⁴, que é um álbum que apresenta diversas canções que podem ser tocadas em momentos da missa.

⁴ Link para ouvir o Cordeiro de Deus através do canal do Pe. Zezinho:
https://www.youtube.com/watch?v=PHVRNINxB_Q. Acesso em: 26/10/2021.

Como já citado anteriormente, é possível encontrar, em livros de história da música, análises de músicas católicas. Os exemplos concentram-se majoritariamente em períodos históricos onde o catolicismo era referência acadêmica nos estudos musicais. O próprio Cordeiro de Deus, com o nome em latim *Agnus Dei*, é exposto em Grout (2005), por exemplo, nas páginas 68, 179, 195 e 201, em capítulos que tratam das músicas da idade média e do renascimento. Vale ressaltar que não estamos nos referindo às mesmas melodias e estruturas musicais, e sim ao mesmo texto, que está necessariamente vinculado ao mesmo momento ritual.

De acordo com Fonseca (2005) o Cordeiro de Deus é uma prece que se apresenta sob forma de ladainha, intercalando as frases entoadas pelo cantor(a) com respostas da assembleia. Essa prece faz parte da missa e pode ser feita na forma falada, sem música, ou na forma cantada, que foi a escolhida na maioria das celebrações acompanhadas pela pesquisa. Sua letra rezada diz: “*Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo: tende piedade de nós (2x) Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo: dai-nos a paz*”. Está na liturgia, pelo menos, desde o século VII, mas a invocação final “dai-nos a paz” foi acrescentada posteriormente, por volta do século XIII (FONSECA, 2005). A letra do Cordeiro de Deus registrado na pesquisa segue a seguinte estrutura: *Ó Cordeiro de Deus (3x); Morreste por causa de nós, foste imolado em nosso lugar; //: Por isso tende piedade, tende piedade, piedade de nós (2x); E dai-nos a paz (3x); Ó Cordeiro de Deus*. Nota-se que o texto difere da versão de sua letra rezada, embora o sentido se mantenha.

A partir de uma análise musical tradicional, pode-se perceber a princípio que a música trabalha com a região vocal dentro de um âmbito moderado, de uma nona; há predominância de intervalos de graus conjuntos; ritmos simples e caráter silábico, ou seja, uma sílaba para cada nota da melodia. Observa-se, no início da canção, a repetição de um motivo rítmico três vezes, com pequenas variações na melodia, que a cada vez caminha mais na direção descendente, principalmente na nota de cadência. O texto do motivo musical repete por três vezes a frase “Ó Cordeiro de Deus”.

Figura 1: Início de Ó Cordeiro de Deus.



Fonte: Elaboração própria.

Logo em seguida encontra-se uma frase musical composta por duas semifrases, conforme ilustrado na Figura 2:

Figura 2: Segundo trecho em O cordeiro de Deus.



Fonte: Elaboração própria.

Segue-se um período, ilustrado na Figura 3, construído por duas frases musicais que possuem grande similaridade melódica. O elemento essencial para a construção do período se dá através da relação criada entre as frases: na primeira frase a melodia se encaminha para a nota Lá, quinto grau da escala, dando uma sensação de continuidade, enquanto na segunda frase o repouso acontece na nota Ré, tônica. A relação gerada é bastante usual e, por vezes, é encontrada sendo referida como relação pergunta-resposta, uma vez que a primeira frase é instável, e “pede” por algum complemento posterior, e a segunda frase é estável, repousando e “respondendo”, ou complementando, a frase inicial. Pode-se notar também, ao comparar com a frase na Figura 2, um início anacrústico semelhante, começando uma colcheia antes do tempo forte, e com salto de sexta ascendente.

Figura 3: Período em O cordeiro de Deus.

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is divided into two main sections. The first section is labeled 'frase' and contains four motifs: b1, b2, b3, and c1. The second section is also labeled 'frase' and contains four motifs: b1, b2, b3, and c2. The lyrics are: 'por is - so ten-de pie - da - de ten-de pie - da-de pie-da-de-de nós Por is - so ten-de pie - da - de ten-de pie - da-de pie-da-de de nós'. The score is marked with 'II' and '8' at the beginning.

Fonte: Elaboração própria.

A música finaliza com três repetições da frase “E dai-nos a paz”, seguida de uma vez “Ó Cordeiro de Deus”, ilustradas na Figura 4. Musicalmente é retrabalhado o motivo inicial “a” com alternância de finalização melódica sobre a nota Lá, dominante, e Ré, tônica. De acordo com Fonseca (2005) a resolução cadencial de caráter suspensivo, no caso de nosso exemplo a cadência sobre a nota dominante “Lá”, permite sucessivas repetições pela sensação de não ter sido perfeitamente concluída. Já a cadência de caráter conclusivo, na nota tônica, dá a sensação que a “melodia repousa, de forma plena” (FONSECA, 2005). A partir dos motivos “a” no início e fim, e das frases que trabalham outros elementos no meio, podemos classificar a peça musical como ternária A-B-A.

Figura 4: Final de O cordeiro de Deus.

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score starts at measure 20. It features four motifs labeled a4, a5, a6, and a7. The lyrics are: 'E dai-nos a paz e dai-nos a paz E dai-nos a paz Ó Cor-dei-ro de Deus'. The score is marked with '8' at the beginning.

Fonte: Elaboração própria.

Por fim, acrescentamos a informação de que o Cordeiro de Deus transcrito está na tonalidade de Ré maior, e sua harmonia, apesar de manter a estrutura básica das progressões tonais, pode variar bastante de missa para missa, se formos levar em consideração uma certa liberdade que instrumentistas populares possuem nas harmonizações.

Além da versão registrada pela pesquisa, buscamos outras três versões. Por se tratar de uma música da liturgia fixa da missa, ela tem diversas composições atuais e antigas, que mantêm a oração da letra. Nosso intuito é

ofertar elementos de comparação, que permitam a identificação de semelhanças e diferenças entre versões antigas e atuais desse cântico.

Trazemos a seguir um outro Cordeiro de Deus, seguido por dois Agnus Dei, equivalente em latim ao Cordeiro de Deus. O próximo Cordeiro de Deus apresentado estabelece uma base comparativa com outra obra relativamente contemporânea, enquanto que os Agnus Dei selecionados são de períodos diferentes, um escrito por Mozart em 1780 e outro do período medieval.

Fonseca (2005) apresenta um Cordeiro de Deus cujo texto corresponde a uma versão igual à da letra rezada. Nesta obra pode-se reparar, também, o uso das cadências suspensivas no final dos primeiros dois períodos, localizadas no compasso com ritornello e finalizações 1 e 2, e a cadência conclusiva ao final do terceiro período, localizada no último compasso da partitura.

Figura 5: Cordeiro de Deus extraído de Fonseca (2005. p.59).

M.: Joel Postma

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do.

Ten - de pie - da - de de nós! Cor - dei - ro de Deus, que ti -

rais o pe - ca - do do mun - do. Dai - nos a paz!

Fonte: Editoração própria, reproduzindo partitura presente em Fonseca (2005. p.59).

Um outro elemento que se destaca é o uso do acorde da dominante menor, C#m, ao invés da dominante maior, C#. Tal uso é reforçado através da melodia pela nota Mi ascendendo a nota Fá# nos momentos cadenciais presentes nos terceiro e último compassos, ao invés da nota Mi#. Tal característica contribui para uma sonoridade com elementos modais na peça.

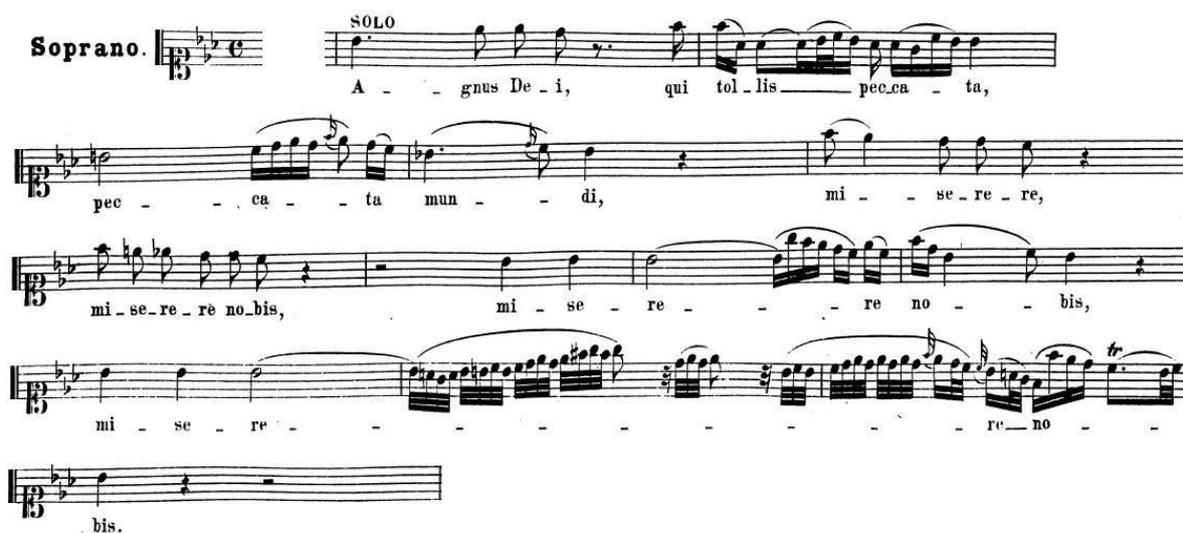
É feita agora a análise de uma peça de título Agnus Dei, correspondente

ao Cordeiro de Deus em latim, composta em 1780 por Mozart como parte de sua missa solene em Dó maior, K.337. O seu texto inicial é: *Agnus Dei, Qui tollis peccata, peccata mundi, Miserere nobis, miserere nobis, miserere nobis*, que significa “Cordeiro de Deus que tirais o pecado, pecado do mundo, tende piedade de nós, tende piedade de nós, tende piedade de nós”. Essa letra é cantada por uma soprano solo, repetindo a letra com melodia diferente, do compasso 5 até o 30. No compasso 30 entra um coro a 4 vozes cantando *Agnus Dei qui tollis peccata, qui tollis peccata mundi*. Esse início da peça é um *Andante* em dó menor até o compasso 34, e no compasso 35 muda para *Allegro* em dó maior.

No *allegro*, há uma introdução instrumental de oito compassos e o coro entra com a letra *Dona, dona nobis pacem, dona nobis pacem*, que significa “Dai-nos a paz”. Logo depois duas vozes solistas cantam, seguidas por outras duas vozes solistas de forma imitativa. Acontece uma alternância entre coro e solo quatro vezes nessa parte, com variações nas melodias e letra, mantendo a oração base: *Dona nobis pacem*, depois a música encerra com os solistas. Essa peça tem um total de 119 compassos, sendo 35 no *Andante* e em tom menor, e 85 no *Allegro* e em tom maior.

A parte inicial, em que diz “Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós”, está no tom menor e no andamento *andante*, enquanto a parte que diz “e dai-nos a paz” está em andamento *allegro* e em tonalidade maior. Trazemos aqui a partitura da melodia da primeira parte cantada pela soprano, para destacar alguns pontos presentes na melodia.

Figura 6: Compassos 5-17 do soprano no *Agnus Dei*, Mozart K.337 (MOZART, 1878).

Soprano. 

SOLO

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta,
 pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re,
 mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,
 mi - se - re - re no - bis.

Fonte: Montagem de linha de soprano através de recortes de Mozart (1878).

Nota-se que Mozart utiliza muito mais ornamentação que o Cordeiro de Deus registrado na pesquisa, que apresenta um predomínio silábico, uma nota musical para cada sílaba do texto. A linha de soprano apresenta o texto do início do Agnus Dei a primeira vez, compassos 5 a 17 da partitura. Além da questão de escrita contrapontística para coro a quatro vozes que virá em seguida, duas outras características destacam-se ao comparar as músicas, que retratam as orientações sugeridas pelo Concílio Vaticano II: nas mais recentes ocorreu a substituição do latim pelo uso da língua vernácula, e a melodia é mais simples e acessível à comunidade.

Ao observarmos um exemplo de Agnus Dei mais antigo, recuperado de manuscrito do século XIV e presente na compilação realizada pelo *Liber Usualis* (1961), percebe-se algumas características próximas do canto Cordeiro de Deus transcrito na pesquisa, mais do que com o Agnus Dei de Mozart, mesmo estando historicamente mais afastado alguns séculos. Trata-se de um canto gregoriano do tipo, ou gênero, silábico. A letra é igual à oração rezada, já descrita anteriormente, sendo que nesta versão está em latim.

Pode-se notar o numeral 1 presente no início da partitura, este refere-se ao modo utilizado, no caso, o primeiro modo. O primeiro modo tem como nota *finalis*, ou final, Ré, podendo ser também chamado pelo nome de modo dórico. Ressaltamos que as notas escritas

não representam uma altura de som <<absoluta>> - concepção estranha ao cantochão e à Idade Média em geral -, tendo sido escolhidas simplesmente por forma a que as relações interválicas características pudessem ser objecto de uma notação com um recurso mínimo aos acidentes. (GROUT; PALISCA, 2005. p.78).

Destacamos, também, o uso da pauta de quatro linhas com Clave de Dó na quarta linha⁵. Nesta notação, levando em consideração a clave utilizada e sua posição, temos o Ré, nota *finalis* do modo utilizado, na primeira linha, na qual a melodia conclui ao final de cada frase, imediatamente antes de cada barra dupla de compasso, utilizando o empréstimo do termo contemporâneo para ilustração. O Agnus Dei resgatado de manuscrito do século XIV encontra-se ilustrado a seguir.

Figura 7: Agnus Dei de manuscrito do século XIV, retirado do *Lieber Usualis* (1961).

XIV. c.

1.

A - gnus Dé-i, * qui tóllis peccá- ta múndi : mi-se-
ré-re nóbis. Agnus Dé-i, * qui tól- lis peccá-ta mún-
dí : mi-se-ré-re nóbis. Agnus Dé-i, * qui tóllis pec-cá- ta
múndi : dóna nóbis pácem.

Fonte: *Lieber Usualis* (1961)

Percebe-se que o caráter silábico do Agnus Dei medieval é próximo ao estilo encontrado no Cordeiro de Deus registrado na pesquisa, e bastante diferente do estilo melismático encontrado no Agnus Dei presente na missa K.337 de Mozart. Por outro lado, a escrita em língua vernácula, no nosso caso o português, é encontrado no Cordeiro de Deus da pesquisa e no Cordeiro de Deus extraído de Fonseca (2005), visto que foram compostos após Concílio Vaticano II, enquanto que ambos os Agnus Dei trazido para comparação estão

⁵ Concordando com o exposto por Weber (2013. p.76), ao tratar das claves utilizadas no contexto do canto gregoriano, assim como, também, com o trazido por Grout e Palisca (2005. p.56-57).

escritos em latim, já que foram escritos antes do Concílio Vaticano II.

Podemos perceber que, por se tratar de um canto católico que faz parte da liturgia fixa, os exemplos de outras composições desse mesmo canto, embora sejam de outra época, trazem o mesmo conteúdo na letra e o mesmo contexto ritual. A versão registrada pela pesquisa tem um pequeno acréscimo na parte central da letra, enquanto as demais são mais fiéis às palavras presentes na forma rezada. Na harmonia, tivemos três cantos em modo menor e apenas o registrado pela pesquisa inicia em modo maior. A versão de Mozart apresenta de forma muito marcante uma separação entre a frase final "dai-nos a paz" e toda primeira parte da música, trazendo também uma maior repetição dessa frase final, uma característica que não se apresenta na oração rezada.

3.2 QUESTÕES SOBRE LITURGIA E OBRAS MUSICAIS

Uma discussão que pode ser colocada, a partir destas análises, é: podemos dizer que o Cordeiro de Deus seria uma música com diferentes versões a cada celebração? Ou o mais adequado é considerar que, dadas as diferenças de uma versão para outra, configuram-se como músicas diferentes? Do ponto de vista estritamente técnico da composição musical, cada uma das versões traz suas próprias características, e se diferenciam enquanto músicas isoladas. Porém, do ponto de vista da liturgia católica, talvez seja válido pensar que a letra e o momento da música são referências mais importantes que elementos melódicos isoladamente, e, sendo assim, as diferenças nas versões da música não seriam tão definidoras. A partir dos resultados do estudo, algo que consideramos válido ressaltar é: a letra da oração e seu contexto dentro do ritual católico são elementos predominantes para o reconhecimento dessa música, mais do que os contornos e frases melódicas.

Até que ponto certas músicas da liturgia católica estão vinculadas a um mesmo nome? O quanto podem ser diferenciadas enquanto obras musicais? A questão da separação entre obra musical e sua adequação ritual é muito antiga, com debates bastante conhecidos como, por exemplo, o ocorrido no Concílio de Trento, no período de 1545 a 1563. Nessa ocasião foram consideradas

questões como o uso de melodias populares para basear a composição de músicas de missa, uso de excessiva complexidade musical, particularmente em relação ao contraponto, dentre outras questões que, segundo a visão dos religiosos, causavam prejuízo da compreensão textual e da adequação à liturgia (GROUT, 2005. p.284).

Tal debate renova-se, perdurando até hoje, passando por tópicos como, inclusive, a popularização de músicas religiosas em mídias de massa. Podemos perceber que há músicas evangélicas sendo distribuídas e acessadas de forma ampla nas mídias, enquanto as músicas católicas parecer ter com as mídias uma relação mais cuidadosa (TAVARES, 2015); (TAVARES et al, 2019). Pode ser um cuidado em preservar o aspecto sagrado dessa música, e afastá-la de uma concepção de música do mundo, obra artística, e dessa forma podemos considerar que as músicas de missa teriam sua essência fixada ao contexto da celebração e o que ele representa, ao invés de representarem uma peça musical por si só.

No decorrer deste trabalho foi citado o Concílio Vaticano II, no qual foram tratadas orientações como o uso da língua vernácula e a busca por maior participação do povo nas celebrações. Reforçar a participação da comunidade no momento de cantar os hinos religiosos é uma forma de tratar estes momentos como imersão e elevação espiritual de toda a igreja por meio da participação, ao invés da escuta silenciosa das músicas, o que poderia se assemelhar a estar assistindo a um concerto musical. No entanto, as formas de fruição de música são muito diversificadas, e em certos contextos cantar junto com os artistas é uma expressão marcante de musicalidade popular, mas isso já seria assunto para outro estudo.

Os pontos levantados trazem questões interessantes, que, no alcance do estudo que foi realizado, ainda estão sem resposta. Esperamos com este trabalho ter sublinhado algumas importantes indagações e nuances presentes nas músicas das celebrações litúrgicas católicas. Reforçamos ainda que, pelo fato de a religiosidade católica ter a importância que tem no Brasil, é preciso ampliar e aprofundar os debates sobre seus aspectos importantes, dentre os quais se destacam a música e a participação da comunidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, (...) faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos.” (PINTO, 2001. p.223). Esta citação, de Tiago Pinto, ilustra bem o que buscamos na realização da pesquisa sobre músicas de missa e nas análises realizadas para este trabalho. Procuramos destacar a relevância da música enquanto elemento primordial na vida social, em diversas formas de celebrações, e o quanto os estudos em música podem contribuir para uma compreensão de contextos sociais e modos de vida do ser humano.

Devido a pouca existência de trabalhos que abordam esse tema, sentimos que o que trazemos ainda possui um caráter inicial nesse panorama, e buscamos colaborar com uma perspectiva onde possa haver ampliação e aprofundamento dos dados e análises que realizamos. Há diversas pesquisas que ainda poderão ser feitas, no sentido de compreender melhor os documentos católicos que orientam práticas musicais, compreender outras das músicas que compõem as missas, bem como os meios de divulgação e alcance dessas músicas, e ainda o ponto de vista nativo de celebrantes, compositores e músicos católicos em contextos mais específicos.

Acreditamos que aumentará a compreensão sobre diversos aspectos de vida social, se houver um aumento de estudos em músicas religiosas, especialmente aquelas que se sobressaem na maioria dos contextos religiosos brasileiros, como, por exemplo, missas, cultos, encontros, eventos, grupos de oração, dentre outros, e também na internet. Esses contextos são diversificados e trazem uma riqueza em possibilidades de estudo, pois em sua variedade há também uma multiplicidade no fazer musical e construções sociais em torno das práticas.

REFERÊNCIAS

BORBUREMA, Débora Gonçalves. **Usos e funções da música na Renovação Carismática Católica**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-A7HP3A/disserta_o_d_bora_gon_alves_borburema.pdf?sequence=1. Acesso em: 08/05/2018

CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil**. Estudos da CNBB; nº 79. São Paulo: Paulus, 1999. Disponível em: <http://www.arquidiocesede goiania.org.br/liturgia/formacao/documentos> Acesso em: 11/05/2018

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Música e Ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini**. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2011. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95106/duarte_fl_s_me_i_a.pdf?seq%252520uence=1&isAllowed=y. Acesso em: 09/05/2018

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical. In: **Opus**, v.22, n.1, p.339-362, jun. 2016. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/375> Acesso em: 08/05/2018

FONSECA, Joaquim. **Cantando a missa e o ofício divino**. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005.

FONSECA, Joaquim. WEBER, José. **A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2015.

GELINEAU, Joseph. **Os cantos da missa no seu enraizamento ritual**. São Paulo: Paulus, 2013.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 3.ed. Gradiva, 2005. Tradução de Ana Luísa Faria. Título original em inglês: A History of Western Music.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo demográfico: Santa Maria da Boa Vista**, 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/santa-maria-da-boa-vista/panorama> Acesso em: 03/05/2018

IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: **Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Bogotá, 2000.

Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/lkeda-pesquisa_mpb_urbana-intrinseco_extrinseco.pdf

Acesso em: 08/05/2018

MATOS, Cláudia Neiva de. TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz**. 7Letras. Rio de Janeiro, 2008

MENDONÇA, Joezer de Souza. **O gospel é pop: Música e religião na cultura pós moderna**. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2009.

Disponível em:

http://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/artigos/gospel_pop_joezer.pdf

Acesso em: 09/05/2018

MIDDLETON, Richard. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. In: **Popular Music**, Vol.12, No.2, Maio 1993, Págs.177-190. Cambridge University Press, 1993.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/931297>. Acesso em: 22/04/2018.

MOLINA, Sérgio Augusto. **A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960**. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MOZART, W.A. **Missa solemnis in C major, K.337**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878.

1. partitura. Disponível em:

https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP79699-PMLP161714-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_01_KV337.pdf. Acesso em: 08/12/2020.

NAVES, Santuza. COELHO, Frederico. BACAL, Tatiana. MEDEIROS, Thais. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. In: **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais BIB**, n. 51. São Paulo, 2001. Disponível em:

<http://anpocs.org/index.php/universo/acervo/biblioteca/periodicos/bib/bib-51/9387-levantamento-e-comentario-critico-de-estudos-academicos-sobre-musica-popular-no-brasil-1/file>

Acesso em: 07/05/2017

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular braileira: dois problemas e uma contribuição. in: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

PINTO, Tiago. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. In: **Revista de Antropologia**, v.44 nº1. p.221-286. São Paulo, USP, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>
Acesso em: 18/09/2018

QUEIROZ, Luiz. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da Etnomusicologia. **Claves**, n. 2, págs 86-98. João Pessoa, 2006
Disponível em:
<http://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/view/366/showToc>
Acesso em: 16/05/2018

RAYNOR, Henry. **História Social da Música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TAVARES, Maria Clara de Sousa. **A música da Renovação Carismática Católica em grupos de oração na região metropolitana do Recife**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.
Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8435>
Acesso em: 04/03/2022

TAVARES, M. C. S.; GUIMARÃES, R. S.; TAVARES, P. H. C.; CUNHA, P. A. F. Repertórios musicais nas rádios de Santa Maria da Boa Vista - PE. **Revista Semiárido De Visu, Petrolina**, v. 7, n. 3, p. 380-389, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ifsertao-pe.edu.br/ojs2/index.php/semiaridodevisu/issue/view/27/showToc>
Acesso em 04/03/2022

ULHÔA, M. T. A análise da música brasileira popular. In: **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, p. 61-68, 1999. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ulhoa-Analise_Musica_Popular.pdf
Acesso em: 25/06/2020

The Liber Usualis: with introduction and rubrics in english. Edited by the Benedictines of Solesmes. Desclée & Co, Tournai. 1961.
Disponível em: http://archive.ccwatershed.org/media/pdfs/13/08/14/14-59-32_0.pdf.
Acesso em: 13/12/2020.

WEBER, José. **Introdução ao canto gregoriano**. São Paulo: Paulus, 2013.