

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

INTERTEXTUALIDADE COMO INSTRUMENTO DE COMPOSIÇÃO DE
MÚSICA SACRA CATÓLICA CONTEMPORÂNEA

JOÃO ISAAC DE CARVALHO E SILVA MARQUES

Rio de Janeiro, 2018

Rio de Janeiro, 2018

INTERTEXTUALIDADE COMO INSTRUMENTO DE COMPOSIÇÃO DE
MÚSICA SACRA CATÓLICA CONTEMPORÂNEA

Por

JOÃO ISAAC DE CARVALHO E SILVA MARQUES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Daniel Eduardo Quaranta.

Rio de Janeiro, 2018

de Carvalho e Silva Marques, João Isaac

dM537 Intertextualidade como ferramenta de composição de Música

Sacra Católica contemporânea. / João Isaac de Carvalho e Silva Marques. — Rio de Janeiro, 2018. 222

Orientador: Daniel Eduardo Quaranta. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

1. Intertextualidade. 2. Música Sacra. 3. Música Católica. 4. Intermusicalidade. I. Eduardo Quaranta, Daniel, orient. II. Título.

CDD 781.7

Autorizo a reprodução total ou parcial da minha dissertação Intertextualidade como Instrumento de composição de Música Sacra Católica Contemporânea, para fins didáticos ou de pesquisa, desde que citada a fonte.

*Dedico este trabalho
a quem sempre me recorda de que
“onde há Amor, Deus ali está”:
minha avó Luzinette,
meus pais Bárbara e João Batista,
minha afilhada Giovanna.*

AGRADECIMENTOS

A meus pais Bárbara e João Batista, pelo amor, paciência, bom humor e apoio incansável.

Ao reverendíssimo Cardeal Dom Orani João Tempesta e ao padre Omar Raposo de Sousa, amigo e pároco, pela confiança depositada e por terem viabilizado um ano letivo de estudos em Roma. Sem Sua ajuda, tudo isso seria irrealizável.

Ao Professor Doutor Daniel Eduardo Quaranta, pela orientação, pela franqueza, paciência e generosidade e suporte nas decisões.

Ao Monsenhor Vincenzo de Gregorio, pelo acolhimento sempre atencioso e solícito no Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma

Ao CNPq pela bolsa de estudos recebida durante os dois primeiros semestres.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música, pelo apoio e atenção recebidos, principalmente pela anuência de poder aprofundar minha pesquisa em Roma.

Às admiráveis professoras Maya Lemos, Valéria Matos e Julio Moretzsohn, pelas contribuições tão valiosas dadas ao longo do trabalho e pela enorme boa vontade.

Aos amigos que não me deixaram sozinhos durante o exílio romano e estiveram próximos mesmo em situações drásticas: Leisberth Moreno, Dom Ezequiel Pereira OSB, Pëtr Sorókin, Cesare Grassi e Maria Carmen Bauzá

A Arvo Pärt, pela inspiração.

A Papa Francisco, pelas Suas bênçãos dadas pessoalmente.

E sobre todas as coisas, a **Deus**, porque em tudo, Ele **sempre** esteve.

אֲשִׁירָה לַיהוָה כִּי-גָאֵה גָאֵה !
Cantarei ao Eterno, pois Sua glória fez resplandecer.
(Êxodo 15, 1)

MARQUES, João Isaac de C. e S. Intertextualidade como ferramenta de composição de Música Sacra Católica contemporânea. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta a união de duas perspectivas de pesquisa. A primeira traz o estudo da Intertextualidade, conceito originado na Literatura — proposto por Julia Kristeva em 1969 — e posteriormente transportada por alguns autores para a Música. Em segundo, o trabalho traz a perspectiva da religiosidade, com o recorte católico romano, como fonte criativa e ambientação temática para o trabalho de composição musical. Discute-se ainda o lugar do compositor que deseja produzir um repertório sacro católico na conjuntura atual, levando-se em conta as dificuldades encontradas no âmbito musical eclesial hodierno e a secularização das instituições artísticas, todas decorrentes de processos históricos — estudados aqui com maior ênfase aqui a partir do século XX . Como concretização da pesquisa traz-se a confecção de dois produtos artísticos: ET OMNIA VANITAS, para viola, fagote, trombone tenor, trombone baixo, dois tímpanos e harpa e ET IN TERRA PAX ET BONUM, para coro misto, solistas e órgão.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade, Música Sacra, Música Católica.

MARQUES, João Isaac de C. e S. Intertextuality as a tool for Catholic Sacred Music composition. 2018. Master Thesis (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis has the purpose to link two perspectives of study. The first is the study of Intertextuality, as original concept from Julia Kristeva (2005) and others later writers, aiming to transpose its concepts to the musical camp. Then, this thesis brings the religious perspective as creative font and thematical environment. It discusses the role of composition and experimentation in the current ecclesiastical scope and its historical roots. As concretization of the research, this writing brings two artistic products: ET OMNIA VANITAS, for viola, bassoon, tenor trombone, bass trombone, timpani and harp; and ET IN TERRA PAX ET BONUM, for mixed choir and organ.

KEYWORDS: Intertextuality, Sacred Music, Catholic Music,

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS E ILUSTRAÇÕES

FIGURA	PÁG.
Exemplo musical 1 -- Linha melódica transcrita para fagote em notação moderna sem hastes de <i>Ach Vanitas Vanitatum</i> . As alturas estão transpostas um tom e meio abaixo em relação à referência auditiva.....	40
Exemplo musical 2 — Rigas iniciais da sequência <i>Dies Iræ</i> , da <i>Missa Pro Defunctis</i> em vétero ordimaneto, notação Vaticana.....	41
Exemplo musical 3 -- <i>Lacrimosa</i> , da sequência <i>Dies Iræ</i> da <i>Missa Pro Defunctis</i>	42
Exemplo musical 4 -- Melodia de <i>Passacaglia della Vita</i> , atribuída a Stefano Landi.	43
Exemplo musical 5 — Trecho do <i>Libera me</i> , responsório da <i>Missa Pro Defunctis</i>	43
Exemplo musical 6 — <i>Lux æterna</i> , Comunhão da <i>Missa Pro Defunctis</i>	43
Exemplo musical 7 - Solo de barítono de <i>Libera me</i> , do Requiem de Gabriel Fauré	45
Exemplo musical 8 — Análise melódica do início da parte para tenor solista de ET IN TERRA PAX ET BONUM com realces a cores dos ajnãs empreganos na melodia.	56
Exemplo musical 9 — Efeitos texturais para coro com consoantes oclusivas na <i>Passio [...]</i> <i>secundum Lucam</i>	58
Exemplo musical 10 — Efeitos texturais para coro com consoantes oclusivas na <i>Passio [...]</i> <i>secundum Lucam</i>	58
Exemplo musical 11 — Efeito textural com coro. <i>ET IN TERRA PAX ET BONUM</i> , compasso 29.	59
Exemplo musical 12 — Extrato da parte coral de <i>Passio [...]</i> <i>secundum Lucam</i>	60
Exemplo musical 13 — Extrato da parte para o Coro 1 de [...] <i>PAX ET BONUM</i> , compassos 31 a 34	61
Exemplo musical 14 — Extrato da parte coral de <i>Passio [...]</i> <i>secundum Lucam</i>	62
Exemplo musical 15 — Exemplo musical de [...] <i>PAX ET BONUM</i> , adaptado para exposição neste trabalho.....	63
Exemplo musical 16 — Cãnone serial nas partes de Contralto e Soprano, parte [2] de [...] <i>PAX ET BONUM</i>	67
Exemplo musical 17 — Efeito coral em <i>bocca chiusa quasi pizzicato</i>	68
Exemplo musical 18 — Exemplo de emprego do tintinnabuli de Pärt em [...] <i>PAX ET BONUM</i>	72

Exemplo musical 19 — Uso dos modos de construção melódica de Pärt na elaboração da mão esquerda da parte do órgão em [3] ^β de [...] <i>PAX ET BONUM</i>	73
Exemplo musical 20 — Parte coral de [...] <i>PAX ET BONUM</i> , compassos 154 a 159	73
Exemplo musical 21 — Trecho do <i>Gloria</i> da Missa VIII do Kyriale Romanum em notação vaticana.....	74
Exemplo musical 22 — Tema do <i>fugato</i> introduzido pelos contraltos em [...] <i>PAX ET BONUM</i> em paralelo com a melodia das duas primeiras células do <i>Gloria VIII</i>	75
Exemplo musical 23 — Linha principal de sopranos e acompanhamento de órgão na subseção [4] ^β de [...] <i>PAX ET BONUM</i>	76
Ilustração 1 — Série octodecafônica original usada em [...] <i>PAX ET BONUM</i>	66
Ilustração 2 — Disposições possíveis de uma voz em <i>tintinnabuli</i> (losangos) em relação à uma linha melódica (notas comuns)	70
Ilustração 3 — Modos de construção melódica baseado no texto.....	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Motivos que conduziram ao tema.....	1
2. Justificativa, objetivos e fundamentação teórica do trabalho.....	2
Capítulo I	5
Intertextualidade	
1.1 Definição do conceito e debate na literatura	5
1.2 Categorizações dos processos intertextuais na Literatura e na Música	11
1.2.1 Tipologias intertextuais encontradas na bibliografia de referência	11
1.2.2 Revisitação das tipologias intertextuais: Uma proposta.....	14
CAPÍTULO II	18
Musica Sacra:	
espiritualidade, Igreja Católica, cenário atual e desafios para o compositor	
2.1 Ocorrência e delimitações terminológicas acerca da sacralidade na Música ..	19
2.2 Música no Catolicismo: a salvaguarda da missão apostólica e patrimônio artístico	21
2.3 Sacralidade frente à secularização e autonomização das Artes.....	27
2.4 Debates eclesiásticos sobre a música século XX: restauração e <i>aggiornamento</i>	29
2.5 Música Sacra e a Composição nos tempos hodiernos	32
2.4.1 Concertos espirituais como exercícios piedosos.....	36
CAPÍTULO III	39
ET OMNIA VANITAS:	
Análise do produto artístico	
3.1 Motivações.....	39
3.2 Análise da estrutura e dos intertextos da obra.....	40
3.2.1 Identificação dos procedimentos intertextuais empregados	45
CAPÍTULO IV	49
ET IN TERRA PAX ET BONUM:	
Análise do Produto Artístico	
4.1 Motivações.....	49
4.2 Análise da obra	54
4.2.1 Estruturação e escolha dos subsídios intertextuais	54

4.2.2 Análise do projeto artístico com base nas referências intertextuais escolhidas	55
4.2.3 Identificação dos procedimentos intertextuais empregados no processo composicional.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
ANEXO I	91
Partitura de ET OMNIA VANITAS	
ANEXO II	131
Partitura de ET IN TERRA PAX ET BONUM	

INTRODUÇÃO

1. Motivos que conduziram ao tema

Os primeiros indícios da pesquisa de Mestrado apontavam para a obra do compositor Arvo Pärt¹, que desde o primeiro contato me comovera por seu transparente conteúdo sacro e extraordinário apelo a uma emotiva espiritualidade. A sugestão veio através do professor doutor Caio Nelson Senna, discente do departamento de Composição da UNIRIO.

Ao submeter a proposta de pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, que intendia investigar novas aplicações da técnica *tintinnabuli* de Pärt — será explicada na sessão 4.2 deste texto — sugeriu-se que fosse ampliado o espectro de investigação. Dessa forma, o objeto de pesquisa foi ampliado para todo o âmbito da Música Sacra Católica Romana.

Porém, sendo o patrimônio artístico católico milenar, foi necessário encontrar um segundo viés de pesquisa que delimitasse e direcionasse o trabalho num campo de atuação tão vasto e que favorecesse, ao final, um resultado artístico inteligente e experimental. A Intertextualidade foi a resposta encontrada nos primeiros semestres sob a orientação do professor Daniel Quaranta. A prática intertextual mostrou-se fortemente potente, capaz de dar novas leituras e jogar com o simbolismo de materiais artísticos já existentes, incentivar a descoberta de mundos musicais ainda pouco conhecidos e dar subsídios à capacidade criativa da Composição. Além disso, verificou-se que as referências bibliográficas sobre a aplicação da intertextualidade no âmbito sacro são raras e quase sempre voltadas para a Análise Musical de obras já existentes. Já o presente trabalho propõe uma aplicabilidade criativa da intertextualidade para a produção de um repertório sacro inédito.

Paralelamente, outras interrogações que orbitavam o projeto já existiam antes do início da confecção da proposta inicial apresentada ao PPGM da UNIRIO [em princípio na esfera interior e pessoal], mas só se tornaram evidentes ao longo do processo de pesquisa. Como músico religioso atuante na Arquidiocese do Rio de Janeiro, observava o descompasso existente entre a formação musical acadêmica e realidade das paróquias com as quais mantinha contato, majoritariamente dos Vicariatos Leopoldina e Sul. A praxe predominante dos ministérios de música se concentra no repertório pós-Conciliar das últimas décadas do século XX

¹¹ Nascido em Paide, na Estônia, Arvo Pärt é um compositor conhecido pelo seu estilo minimalista e pelo seu exponencial na Música Sacra. Sua técnica de composição chamada *tintinnabuli* (do latim: “sinos”) remete ao canto gregoriano e elementos estilísticos medievais, gerando, entretanto, um resultado artístico propriamente moderno. Possuidor de várias condecorações e doutorados honorários, destacam-se a Cruz de Honra pelas Ciências e Artes de 1ª Classe (concedida pelo governo da Áustria em 2008) e o Prêmio Ratzinger (concedido em 2017 pelo Pontifício Conselho da Cultura, das mãos de Papa Francisco).

e/ou o repertório originário da Renovação Carismática Católica². Observa-se um distanciamento acentuado entre músicos e patrimônio histórico artístico da Igreja, tão amplo, milenar e rico.

Ao mesmo tempo, encontrava no âmbito acadêmico a dificuldade de associação entre o experimentalismo e as temáticas sacras, seja pela evocação recorrente da tradição musical cristã europeia anterior ao século XX — postura por vezes não muito bem-vista pelas correntes vanguardistas atuais —, seja pela elevada exigência técnica interpretativa que as novas linguagens portam, o que torna a execução do repertório muito mais difícil.

Em março de 2017, no início do segundo período do Mestrado recebi o convite do Cardeal Dom Orani João Tempesta, arcebispo metropolitano do Rio de Janeiro, para comparecer ao Simpósio “Musica e Chiesa: culto e cultura a 50 anni dala *Musicam Sacram*” (Música e Igreja: culto e cultura 50 anos após a [instrução] *Musicam Sacram*) no Vaticano, promovido pelo Pontifício Conselho da Cultura. No evento foram debatidos temas como: o estado atual da promoção de música sacra ao redor do mundo; as relações com a modernidade e desafios; diálogo intercultural; formação dos ministros de música e clero, entre outros assuntos. Na ocasião, foi-me concedida a oportunidade de estudar durante um ano letivo como aluno extraordinário do Pontifício Instituto de Música Sacra, da Santa Sé, em Roma, onde enriqueci a presente pesquisa. Vale ressaltar que as idas e manutenções só se tornaram viáveis através da extraordinária generosidade de Padre Omar Raposo de Sousa, reitor do Santuário do Cristo Redentor no Corcovado e pároco da Paróquia São José da Lagoa (RJ).

2. Justificativa, objetivos e fundamentação teórica do trabalho

Ao se estudar o decorrer das mudanças que se deram na história da arte, é facilmente perceptível que a revisitação de procedimentos já desenvolvidos e estabelecidos traz novos horizontes à própria continuidade da arte. Quando se constrói uma nova ponte conectando aspectos determinados de contextos artísticos diferentes entre si, gera-se aí um substrato fértil à germinação de novos procedimentos, que, por sua vez, podem vir a configurar um novo contexto artístico. Em outras palavras, a produção de cada artista ou movimento artístico é resultado da resignificação de aspectos pontuais de repertórios já consolidados.

Em se tratando de um patrimônio artístico de Música Sacra Católica, pesam-se vinte séculos de história. Devido a diversas questões políticas e sociais, o cristianismo niceno

² A Renovação Carismática Católica é um movimento da Igreja Católica Apostólica Romana surgido nos Estados Unidos em meados da década de 1960. Dentro de uma lógica de diálogo ecumênico, foi difundida por todo o mundo através Movimento Carismático da Igreja episcopal protestante. No Brasil, o movimento conta com a participação de dezenas de milhões de seguidores.

exerceu influência monolítica em quase todas as esferas da sociedade europeia do século IV ao Renascimento. Assim, a história da Música Sacra Católica se confunde, em muitos momentos, com a própria história da Música ocidental. No cenário artístico atual, após um século intenso no qual sua relevância pareceu ter sido derrubada de seu pedestal, o Sagrado parece estar sendo resgatado em algumas tendências (ANDREOPOULOS, 2000). Arvo Pärt, Henryk Gorecki, Olafur Eliasson, Anne Patterson, Bernat Vivancos, Ola Gjeilo, são alguns exemplos de artistas em cujas obras o Transcendente ocupa um lugar de destaque. Mesmo ensaístas como Nicholas Schalz (1977), Pablo López Raso (2008), Arthur Hunkins (1968) e Andreas Andreopoulos (2000) constatarem esse fenômeno.

Entretanto, os desafios que o compositor contemporâneo de música enfrenta são resultados de um panorama adverso ao seu trabalho. No entanto, a pesquisa acadêmica busca não só enfrentar esses dilemas quanto contribuir positivamente para uma mudança no cenário das atividades pastorais para a Música.

A intertextualidade — conceito originário da Literatura, proposto por Julia Kristeva em 1969 — aponta para um conjunto de alternativas capazes de munir os compositores com novas ferramentas, que permitam a elaboração de criações artísticas inteligentes, conservando então seu valor perante a comunidade acadêmica e concomitantemente salvaguardando a eficácia de sua finalidade pastoral. Deste modo, a presente dissertação se ocupa de trazer reflexões e sugestões que contribuam para interligar os pontos dispersos pelos dilemas envolvidos no difícil empenho de compor música sacra já na segunda década do vigésimo primeiro século da era Cristã.

CAPÍTULO I

Intertextualidade

1.1 Definição do conceito e debate na literatura

“Texto” é etimologicamente originado de *textus*, que, em Latim, é o particípio do verbo *textere*, ou seja, aquilo que foi “tecido”. (ORIGEM... 2017) Assim, para além da noção comum de “concatenação de palavras”, o texto artístico conota um entrelaçamento de ideias, com variados graus de subjetividade, cosidas de forma a criar sentidos estéticos e simbólicos. Por esse raciocínio, **intertextualidade**, a própria composição da palavra já indica a relação entre dois “tecidos de ideias”.

É no trabalho do filósofo e escritor russo Mikhail M. Bakhtin³ (1895-1975) que se pode encontrar o germe do conceito, sobretudo em seu livro *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1965)⁴. Neste trabalho, Bakhtin elabora dois conceitos-chave em sua compreensão literária: dialogismo e ambivalência.

Dialogismo é entendido por Bakhtin como o modo de funcionamento real e constitutivo da linguagem; uma forma particular de composição do discurso.

A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo lingüístico), entabulam uma relação dialógica. (BAKHTIN, 1992 *apud* FIORIN, 2006, p.169)

Assim, Bakhtin defende a linguagem como mediadora da relação entre os homens e realidade. Ele afirma que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro”, pois o homem só acesso à semiótica⁵ da linguagem. Deste modo, os nossos discursos não lidariam com as coisas do mundo em si, mas com outros discursos. E não existindo objeto que não seja cercado, envolto e embebido em discurso, todo discurso dialoga necessariamente com outros discursos; toda palavra é cercada de outras palavras (Idem, p.167). O dialogismo pode ocorrer como recurso composicional, ficando aparente, visível, o que Bakhtin chama de “concepção

³ Filósofo e crítico literário russo. Seus trabalhos se destacam pelo impacto em diversas áreas como: crítica literária, história, filosofia, antropologia e psicologia. Para um conhecimento mais enriquecido sobre a vida e obra do escritor, recomendamos consultar o endereço eletrônico do Centro Bakhtin de Pesquisas da Universidade de Sheffield: <https://www.sheffield.ac.uk/bakhtin/overview/index> [Acesso em 11 ago. 2018]

⁴ O texto original (cujo título em russo é *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*) foi escrito em 1940 por Bakhtin como monografia. Sua primeira publicação foi feita em 1965. A tradução de Yara F. Vieira que aqui adotamos, de 1987, é baseada na versão francesa publicada pela editora Gallimard em 1970.

⁵ Por semiótica entende-se o estudo da relação entre signo e significado na comunicação. Para consultar uma definição mais profunda, ao mesmo tempo concisa, recomenda-se: HÄMÄLÄINEN, Wilhelmiina. *Semiology vs. semiotics*. 2003. Itä-Suomen yliopisto (University of East Finland).

Disponível em: <http://www.cs.joensuu.fi/~whamalai/skc/semiology.html> [Acesso em: 11 ago. 2018.]

estreita do dialogismo” (Idem, p.173). Ainda na visão bakhtiniana, um texto está em relação não só com enunciados do passado, mas também com discursos que sucederão na cadeia textual (Idem, p.178).

Outro conceito que Bakhtin explora é a **ambivalência**. O termo *ambivalente* aparece n’*A cultura popular na Idade Média* no trecho de algumas páginas que o autor dedica sobre a figura da *paródia* no carnaval na Idade Média. De forma compacta, Bakhtin expõe que, no carnaval medieval, os símbolos sérios da sociedade são retirados de sua aura natural elevada e são “rebaixados” e reexpostos numa conotação terrena, mundana. Todavia, no juízo de Bakhtin, a concepção de paródia não carrega em si qualquer sentido depreciativo⁶. Ele descreve que:

a degradação cava um tûmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, re-generador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 1987, p.19 [grifo original])

Aqui, não nos importa a alegoria carnavalesca, mas, sim, a percepção da paródia como um recurso linguístico, ambivalente e bivocal. Bivocal porque contém a voz do locutor que parodia e da voz do locutor do discurso parodiado, segundo Bakhtin. Daí, cunha-se a concepção de **polifonia literária**, segundo qual todo texto possui não só a voz do interlocutor, mas também as vozes de locutores de outros textos (MANFRINATO et al., 2013).

Poucos anos depois d’*A cultura popular na Idade Média*, Julia Kristeva⁷ trouxe os pensamentos de Bakhtin para o Ocidente. Mesmo a Filologia já conhecendo de longa data as terminologias *alusão*, *paródia*, *plágio*, *paráfrase*, *concordância*, etc, como explica Lopez Cano (2007), só em 1969 Kristeva introduziu finalmente o termo “intertextualidade” em sua obra *Introdução à Semanálise* (MANFRINATO et al., 2013). Neste livro, a autora importa de Bakhtin alguns conceitos como o *dialogismo* e *ambivalência*, acrescentando suas considerações. Numa de suas passagens, Kristeva (2005) postula a existência de três “dimensões espaciais” da palavra. Tais dimensões seriam: 1) o texto-sujeito⁸; 2) o destinatário; 3) e outros textos, exteriores à escritura. Estas dimensões, explica Kristeva, relacionar-se-iam através de

⁶ Este aspecto da paródia, como processo linguístico não-detentor de sentido satírico *a priori*, é de um dos pontos centrais do livro *A Theory or Parody* de 1985 (“Uma teoria da paródia” em Português) da escritora e crítica literária canadense Linda Hutcheon. Ao contrário de uma conotação de deboche, a reelaboração textual paródica é vista como um procedimento de grande potência criativa. Este ponto de vista será trabalhado na seção 1.2.

⁷ Escritora búlgaro-francesa nascida em 24 de junho de 1941. Suas atuações se estendem no campo da linguística, filosofia e psicanálise. O seu trabalho e biografia podem ser consultados no endereço eletrônico: <http://kristeva.fr/> [Acesso em 7 ago. 2018]

⁸ Embora “texto-sujeito” não seja um termo cunhado propriamente por Kristeva — na tradução utilizada consta o termo “texto da escritura” — nós o sugerimos dessa forma para reforçar o caráter substancialmente impessoal atribuído por Kristeva a essa dimensão da palavra.

dois “eixos”: o *eixo horizontal* do discurso literário concerniria à relação entre o sujeito e o destinatário, o locutor e o interlocutor; já o *eixo vertical*, referir-se-ia à relação multivetorial entre: o sujeito, o contexto no qual este está inserido, os textos que antecederam e os que sucederão na cadeia do discurso.

Logo após postular sua teoria dos eixos, Kristeva estabelece um paralelismo entre o seu eixo horizontal e a noção de dialogismo de Bakhtin; da mesma forma, equipara seu eixo vertical com a propriedade de ambivalência de um interdiscurso. Kristeva segue sua elucidação acrescentando que a ideia de dialogismo não se trataria, entretanto, de um diálogo face a face entre dois sujeitos. Ao invés disso, ela sugere que os interlocutores desses processos de comunicação só deveriam ser considerados enquanto seus próprios discursos (noção de do “eu esvaído” que veremos ser apontada por Fiorin (2006) mais à frente). A implicação desta constatação é que a diferenciação dos “eixos” se torna nebulosa. Contudo, ao contrário de ser um problema, a falta de diferenciação entre ambivalência e dialogismo é vista por Kristeva como uma grande descoberta encontrada já nos escritos de Bakhtin:

Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: **todo texto se constrói como mosaico de citações** [grifo nosso], todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* [grifo original], e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p.68)

Dessa forma, a ideia que Kristeva desenvolve a partir de Bakhtin é de uma estrutura literária não-hermética, mas sempre elaborada a partir de outra estrutura. Nesse sentido, “a *palavra literária* não é um ponto (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras; do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (Idem, p. 66). É esta concepção de cruzamento de superfícies que tanto nos interessa na presente investigação.

Paralelamente à repercussão do trabalho de Kristeva na Literatura, foi publicada em 1973 a obra *A Angústia da Influência: uma teoria da Poesia*⁹ do nova-iorquino Harold Bloom¹⁰. Em seu trabalho, Bloom defende o processo de *misreading* (desleitura) através do qual os “poetas fortes” — jargão usado pelo próprio autor — conseguem gerar um novo poema a partir da resignificação de poemas anteriores. Para Bloom, a própria história da poética é “indistinguível da influência da poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo”

⁹ Livro publicado em 1973 sob o título original *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* pela Oxford University Press, New York.

¹⁰ Nascido em 1930, Harold Bloom é crítico literário e professor emérito da Universidade de Yale.

(BLOOM, 2002, p.55). Em contraste com a perspectiva de Kristeva, Bloom resgata fortemente o papel chave do autor no processo de cruzamento de aspectos subjetivos entre discursos diferentes. Embora Bloom num primeiro momento pareça estar tratando da relação entre poemas puramente, entende-se no decorrer da leitura que, na verdade, seu estudo é principalmente inclinado ao influxo entre poetas.

Tal “questão do ‘eu’” é levantada pelo linguista brasileiro José Luiz Fiorin (2006), como um ponto de contraste entre as visões dos escritores supracitados. Fiorin (2006) considera que a maneira como os pensamentos de Bakhtin foram trazidos para o Ocidente estaria carregada de resíduos das filosofias da própria Kristeva, sobretudo na tradução do Russo para o Francês. Fiorin aponta que em Bakhtin, apesar da compreensão de que o “eu” locutor nunca está assepticamente sozinho, esse “eu” é substancialmente presente, mesmo que desmantelado. Já em Kristeva, o foco se limita ao(s) texto(s) e deste modo a presença do “eu” se esvai em sua observação (MANFRINATO et al., 2013). Esta problemática do “eu” ocupa um lugar vital em nosso trabalho, pois no dissertar do Capítulo 2, veremos que a sacralidade está essencialmente atrelada à experiência espiritual pessoal do artista que a produz. Desta forma, seria impossível — num campo de estudo da religiosidade — desconsiderar o influxo da pessoalidade e subjetividade do “eu-autor” na análise de uma obra artística.

Alguns autores mais recentes nos ajudam a compreender melhor a complexidade do fenômeno. Ana Caroline Manfrinato, Daniel Quaranta e Norton Dudeque (2013), por exemplo, identificam duas camadas de compreensão dos fenômenos de literários: **1)** o influxo de aspectos sociais, políticos, contextuais (num sentido de vida pessoal) e subjetivos na obra de um autor, bem como a obra (em sentido genérico) de outrem; **2)** o cruzamento de elementos entre textos em si, uma obra em relação com outras obras (aqui no sentido estrito), à parte de qualquer subjetividade dos autores envolvidos. Na Figura 1, mais adiante, essas camadas são representadas em círculos: os mais escuros representando, sob essa concepção, a camada 1; e os círculos mais desbotados, a camada 2. Manfrinato et al. (2013) explicam que, na literatura sobre o assunto, é recorrente argumentar que uma das tais camadas está necessariamente e integralmente contida na outra. José Luiz Fiorin (1994 *apud* MANFRINATO; DUDEQUE; QUARANTA, 2013) explica a *interdiscursividade* (equivalente ao conjunto **1**) como o conjunto dos influxos de outros discursos sobre o trabalho pontual de um autor. Já a *intertextualidade* se referiria à relação estritamente entre textos (camada **2** da elaboração de Manfrinato, Dudeque e Quaranta (2013)), sendo um subconjunto da *interdiscursividade*. Todavia, Fiorin vê necessário ponderar que “o pensamento de Bakhtin chegou empobrecido ao Ocidente e a rica e multifacetada concepção do dialogismo de Bakhtin foi

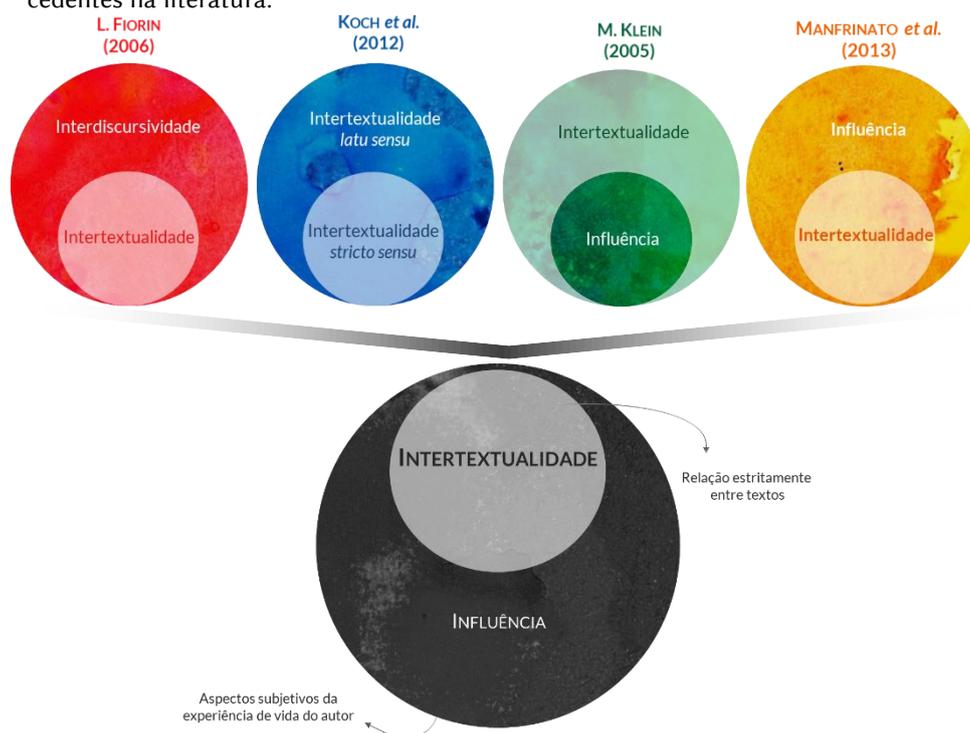
substituíd[a] pelo conceito pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade de Kristeva.” Fiorin acrescenta que “o conceito de intertextualidade, ao contrário da interdiscursividade, concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido” (FIORIN 1994 *apud* MANFRINATO; DUDEQUE; QUARANTA, 2013). Paralelamente, os autores Ingendore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Cavalcante (2012) nomeiam ambos os planos 1 e 2 como intertextualidade, mas as diferenciam entre *lato sensu* (1) e *stricto sensu* (2). Michael Klein (2005), por sua vez, entende o fenômeno em sentido inverso às propostas dos autores anteriores. Em seu livro *Intertextuality in Western Art Music* (Intertextualidade na Arte Musical Ocidental), Klein (2005) apresenta um glossário no qual exhibe dois verbetes distintos para intertextualidade e influência. Embora sua definição de *influência* esteja de acordo com a *intertextualidade lato sensu* de Koch et al. (2012) e *interdiscursividade* de Fiorin (2006), Klein a vê como fenômeno estrito da intertextualidade, no sentido inverso dos outros autores. Por último, Manfrinato, Dudeque e Quaranta (2013) propõem a observância da intertextualidade como fenômeno estrito da influência, a partir da observação dos autores trabalhados anteriormente. Esses últimos autores, porém, chamam atenção para o fato de que Fiorin, Koch, Bentes e Cavalcante baseiam suas argumentações sobre o trabalho de Kristeva, enquanto somente Klein é o único que se baseia no trabalho de Bloom. Isso poderia ser uma explicação, segundo Manfrinato, Dudeque e Quaranta, para entender o porquê do posicionamento ao revés de Klein.

A relevância de trazer esses nuances terminológicos está na necessidade de dar coerência ao emprego dessas terminologias. No nosso estudo, assumimos, enfim, a Intertextualidade como o processo intencional de construção de uma obra musical a partir de fragmentos de outros discursos e obras. O coser consciente de um tecido de ideias artístico utilizando retalhos de outras malhas.

É importante frisar a importância dada à consciência e intencionalidade neste processo, pois isso não aparenta ser uma concepção uniforme em todos os autores considerados até então. Em Kristeva (2005), por exemplo, o fato de se subtrair em importância a personalidade do autor na compreensão da intertextualidade sugere que tal fenômeno poderia ocorrer mesmo sem a consciência e intenção do autor. Já no presente trabalho é imprescindível assumir a intertextualidade como um procedimento essencialmente proposital e contido no espectro amplíssimo da(s) Influência(s) — adequando-se também o plural. Esta inferência permite compreender que, mesmo quando o estudo e classificação de procedimentos intertextuais não foquem as questões subjetivas dos autores, estas estarão sempre presentes e, no fundo, são as motivações que impelem um autor a assumir determinada postura em

relação a um intertexto pontual. Resgatando a alegoria de Kristeva (2005), se um texto é, ao fim, um mosaico, as tesselas¹¹ são os intertextos. A Intertextualidade se propõe, então, a estudar como essas tesselas são recortadas, retrabalhadas e dispostas numa superfície, observando predominantemente a técnica do manejo dos intertextos. Ao passo que, as figuras formadas pela disposição das peças, bem como a escolha das temáticas, as justificativas para seleção de determinados materiais, a forma como esses são trabalhados e dispostos, enfim, todos os porquês; tudo isso pertenceria ao campo da Influência. Sendo assim, a Influência justifica a decisões tomadas na gestão de todos os parâmetros constitutivos do mosaico, enquanto que a Intertextualidade se ocupa apenas de examinar como as tesselas são trabalhadas. A Figura 1 representa ilustrativamente conceitos tal como são abordados segundo os autores consultados acima, confluindo na inferência que melhor atende ao presente trabalho.

Figura 1 — Intertextualidade e influência compreendidas como confluência de conceitos precedentes na literatura.



Fonte: Própria.

Uma vez que o produto artístico final se dá no âmbito da Música Sacra Católica, torna-se mais claro perceber que todos os conceitos relacionados à sacralidade, Catolicismo, espiritualidade e afins, entram no presente estudo como elementos chave do espectro de

¹¹ Tesselas são as pequenas peças de vidro, cerâmica, mármore, conchas e outros inúmeros materiais, constitutivas de um mosaico.

Influências do processo composicional. Isto é, as propostas de categorização tipológica da Intertextualidade, que serão exploradas na próxima sessão, adquirem uma condição de subordinação àqueles parâmetros religiosos, subjetivos e metafísicos. E é esta condição de subordinação um dos pontos essenciais do processo composicional aqui apresentado nos capítulos 3 e 4.

1.2 Categorizações dos processos intertextuais na Literatura e na Música

1.2.1 Tipologias intertextuais encontradas na bibliografia de referência

No intuito de se compreender ou se referir a determinados procedimentos intertextuais recorrentes, para fins de análise musical, muitos autores propuseram sistemas próprios de categorização destes processos. Grande parte da terminologia sobre Intertextualidade provém da Filologia, como já dito. Alguns termos são bastante recorrentes. Outros, mais raros, são encontrados às vezes em apenas um autor. Há ainda casos em que o mesmo conceito é encontrado em mais de um trabalho acadêmico, mas apresentam nuances diferentes. Não se pode dizer que a seguinte apresentação dos conceitos seja exaustivamente abrangente, apenas buscou-se trazer pontos de vistas diversificados. Num primeiro momento, faz-se um levantamento das tipologias como são apresentadas nas referências bibliográficas. Já na seção 1.2.2, propôs-se um novo mecanismo de categorização da Intertextualidade, baseado nas classificações apresentadas nesta seção e partindo da experiência criativa dos produtos artísticos.

• Citação, extração, apropriação

Provavelmente a forma mais evidente de intertextualidade, a citação é um enxerto artístico. Extrai-se de uma obra existente um fragmento que será introduzido num novo texto artístico. Sobre este procedimento faz-se menção frequentemente na literatura. Há vários autores que partilham de conceitos com a mesma essência, mas com ligeiras diferenças.

Para López Cano (2007), a citação é “o caso mais evidente de intertextualidade”. É produzida quando, em um momento determinado de uma obra, o autor faz referência a outra obra concreta dele mesmo ou de outro compositor” (LOPEZ CANO, 2007 [tradução nossa])¹². Ele ressalta ainda que para a citação ser efetiva, é necessário cumprir quatro condições: 1) deve ser forte e evidente — muitas vezes em contraste com o restante da música; 2) deve ser feita a partir de uma obra reconhecível; 3) deve ser intencional, assumida e dosificada, a fim

¹² No original: “Cita: es el caso más evidente de intertextualidad. Se produce cuando en un momento determinado de una obra, el autor hace referencia a otra obra concreta de él mismo o de otro compositor.”

de evitar um caso de plágio; 4) deve conservar certa literalidade, para seja percebida como citação propriamente e não outra categoria de intertextualidade. (Idem)

Affonso Sant’Anna (2003), descreve o procedimento da *apropriação*, equivalente à citação. Sant’Anna descreve que apropriação teria origem nas artes plásticas, com a *collage*, o *ready-made* dadaísta e a *assemblage*¹³. Na apropriação, um objeto é retirado de sua normalidade, deslocado de seu contexto original e reinserido noutra tecido de ideias, possibilitando uma nova leitura. Não se trata de uma representação, mas de uma reapresentação de um objeto. (SANT’ANNA, 2003).

Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea (2003) dissertam sobre intertextualidade *extrativa* como uma “inserção literal de um trecho musical [...] dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003) Os autores separam ainda o extrato da importação de entidades orgânicas elementares, em que “um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou efeito sonoro” (Idem). Para ilustrar bem esta diferença pode-se pensar num trecho musical contendo vários objetos sonoros, motivos melódicos, etc. Na intertextualidade extrativa, uma seção completa ou trecho de uma obra é recortado e reinserido num novo discurso. Já numa intertextualidade de entidades orgânicas elementares, ainda segundo Barbosa e Barrenechea (2003), apenas um dos elementos constitutivos do trecho, de forte caráter, é importado e constituirá um novo trecho de uma nova obra. Em suma, um extrato compreende uma estrutura maior e mais complexa que uma entidade orgânica elementar.

- **Alusão**

A noção da alusão é bem explicada por Zani (2003). Trata-se da referência a uma obra específica, sem uma repetição completamente literal. A alusão “não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia [*sic*] central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido” (Idem).

- **Práfrase**

Paráfrase é um conceito entendido na Literatura como a reafirmação de um discurso com outras palavras (SANT’ANNA, 2003). É comumente apresentada como uma categoria isolada. Barbosa e Barrenechea (2003) descrevem a paráfrase como uma “citação reelaborada

¹³ Técnicas originárias das artes plásticas, nas quais objetos e materiais tridimensionais são usados para incorporar uma nova obra artística. Tais materiais, no entanto, permanecem reconhecíveis, ainda que tenham adquirido um novo sentido na obra artística em que se encontra.

livremente, que raramente obscurece o original, numa dialética da transformação e semelhança.” Ilza Nogueira (2003) corrobora: “paráfrase é a reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido de uma obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais”.

- **Estilização**

Na estilização, o as atenções se voltam para a *forma*, mais do que o conteúdo. A estilização reproduz os elementos estilísticos de um discurso já existente (ZANI, 2003). A estilização pode apontar para o estilo de compositores isolados, movimentos artísticos, tradições musicais de alguma região geográfica, etc. Ilza Nogueira (2003) esclarece que a estilização é uma prática criativa fiel ao paradigma original. Ela permite que o compositor introduza sua expressão pessoal sem trair a organização ideológica do Sistema, como ocorreria na paródia. Para ela, ainda, a estilização flui na mesma direção do objeto estilizado. “Inovando sem subverter, perverter ou inverter o sentido, [a estilização] possibilita [...] uma reforma, sem modificação essencial da estrutura” (NOGUEIRA, 2003).

Temos ainda as considerações de Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea:

A influência no nível estilístico, significaria que em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. Dentro do estilo, abordaremos o aspecto relacionado à ambientação sonora, ou seja, o efeito perceptível sensorialmente como resultado das associações entre as entidades sonoras e rítmicas. (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003)

É curioso que Barbosa e Barrenechea categorizem separadamente a intertextualidade estilística do que chamaram de intertextualidade *idiomática*. Esta última categoria estaria mais ambientada no campo da instrumentação e eventualmente orquestração. Na intertextualidade idiomática (em sentido de instrumentação) é “observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento” (Idem). Se considerarmos, entretanto, que a instrumentação e orquestração são aspectos constituintes de um estilo, a intertextualidade idiomática seria portanto uma subcategoria de intertextualidade estilística.

López Cano (2007), por sua vez, acrescenta um tipo de intertextualidade estilística através de *tópicos*. Isto se daria quando uma peça faz menção a outra ordem estilística abrangente, sem paternidade autoral. É como, se pensarmos como exemplos não estritos, uma sinfonia que faz alguma remissão à “música militar”, “de caça” ou uma peça para piano romântica que faça referência à música folclórica de algum grupo etnomusicológico.

- **Paródia**

Na paródia, o sentido original da obra parodiada é subvertido (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003). Nogueira (2003) afirma que a paródia possui a memória do autor parodiado e a do que parodia; trata-se do jogo intertextual da diferença. Acrescenta ainda que a paródia inverte o sentido do objeto apropriado, geralmente efetivando crítica e contestação.

Em Bakhtin (1987), todavia, denuncia que a paródia moderna é concebida exclusivamente como negativa, e que isso seria um distanciamento da noção ambivalente da noção da paródia antiga — degradar para depois fazer ressurgir. Lopez Cano (2007), ambientado estritamente na lógica musical, também reforça que o termo atual está embebido de uma conotação satírica e depreciativa, longe de sua acepção original, na qual um material seria metabolizado a fim de gerar um novo produto. De fato, Linda Hutcheon (1989) dedica um livro inteiro sobre fenômeno da paródia, no qual defende que a tal não possui, em si, nenhum sentido de escárnio. Ao invés disso, Hutcheon realça a importância da paródia como ferramenta de linguagem, com importante papel na produção criativa do século XX —o discurso da diferença. A “subversão” não tem, nem para Hutcheon, Bakhtin e López Cano um caráter intrínseco de ironia, deboche ou sátira, mas, ao contrário, é uma postura de “reciclagem” de um material primário.

Barbosa e Barrenechea (2003) falam também em *reinvenção*: quando o compositor realiza uma releitura de uma obra já existente. O compositor, nesse caso, “reage a seus predecessores, produzindo um sentido completamente diferenciado ao material compositivo anteriormente usado[. R]adicalmente ele transforma esse material atribuindo-lhe um sentido ‘novo’” (Idem). Se percebermos com cautela, tal conceito de reinvenção compartilha da mesma essência da paródia segundo Hutcheon: “um discurso construído a partir da diferença”. No entanto, a conceituação de Barbosa e Barrenechea parece referir-se ao caso no qual uma obra musical é integralmente revisitada e alguns de seus parâmetros compositivos são retrabalhados, ganhando uma nova roupagem.

1.2.2 Revisitação das tipologias intertextuais: Uma proposta

Antes da elaboração do produto artístico dessa dissertação, tinham-se em mente apenas as classificações e categorias de intertextualidade expostas na seção 1.2.1. Contudo, durante e após o processo de composição, foi sendo observado que as terminologias já catalogadas pareciam não comportar o amplo leque de possibilidades compositivas alcançadas

com a Intertextualidade, seja no sentido estrito do trabalho realizado nesta dissertação, seja também para futuras composições. Ao mesmo tempo, observámos que tal vocabulário cata-lográfico mantinha um vínculo ainda muito estreito com a Literatura, nem sempre considerando as particularidades do fenômeno em sua aplicabilidade em Música. Com isso, certas classificações, quando aplicadas num objeto musical, mostravam-se demasiadamente vagas ou insuficientes para a descrição de certos fenômenos. Partindo dessas averiguações, emanou o intuito de revisitação dos conceitos apresentados em 1.2.1, com a finalidade de elaborar um mecanismo supostamente mais apurado para a identificação de recursos empregados numa obra musical específica, bem como ampliar o horizonte de possibilidade de procedimentos intertextuais à disposição de um compositor. Não se assume que tal proposta possua abrangência exaustiva. Porém, pode-se dizer que a nova esquematização, a ser esclarecida a seguir, buscou atender às demandas da análise das obras apresentadas nos capítulos 3 e 4 e sintetizar as categorias elencadas em 1.2.1.

A presente proposta de identificação de recursos intertextuais se baseia em duas dimensões. Uma delas compreende todo o *universum musicalis* (universo musical), isto é, todas as obras musicais existentes, seus conjuntos, suas partes constitutivas, gestos musicais¹⁴, idiomatismos (maneira de escrever para determinado instrumento), traços característicos de harmonização, formas musicais¹⁵, arquétipos estilísticos, práticas compositivas, práticas interpretativas... enfim, qualquer elemento que possa ser identificado como Música ou parte constitutiva dela. Na primeira instância da intermusicalidade, elege-se uma **entidade musical** em meio ao infindável *universum musicalis*. Recorrendo à “alegoria do mosaico” de Kristeva (2005), a entidade musical representa a escolha proposital e consciente dos fragmentos de cerâmica que serão colocados ao se fazer o mosaico.

É necessário decidir, então, como dispor este material e como o mesmo será incorporado no trabalho final do mosaico. Neste segundo momento, a entidade musical selecionada é projetada sobre a segunda dimensão da Intermusicalidade: o **continuum de similaridade e diferenciação**. Tomando como referência a entidade musical de referência, o *continuum* parte da relação igualdade e se distancia em direção da diferença. Destacam-se aqui quatro regiões

¹⁴ Para uma leitura mais aprofundada sobre a conceituação de gesto musical, recomenda-se a consulta da segunda parte do livro: HATTEN, Robert S. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schumann**. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 358 p.

¹⁵ Aqui se entende formas musicais já consolidadas, típicas de um grupo de fontes. Não confundir com a forma de uma peça isolada..

principais nesta dimensão: *apografia*¹⁶, *alusão*, *paráfrase* e *paródia*. A Figura 2 busca ilustrar essa visão da intermusicalidade como projeção de uma entidade musical sobre o eixo contínuo de similaridade e diferença.

Figura 2 - Compreensão da intermusicalidade como projeção de uma entidade musical sobre o *continuum* da semelhança e diferença



Fonte: Própria.

A apografia é mais próxima à igualdade absoluta, que é axiomáticamente inatingível (uma réplica jamais será o objeto original em si); um apógrafo busca ser uma cópia, mais semelhante possível, de um original. Já a alusão mantém a entidade original reconhecível, sem reelaboração, mas não tem o mesmo compromisso de similitude que a apografia. A paráfrase, por sua vez, mantém a entidade primordial reconhecível, ao mesmo tempo em que deixa perceptível uma atitude de livre reelaboração. Por fim, na paródia, a reelaboração do intertexto é tão arrojada que o reconhecimento da entidade que lhe deu origem se torna obumbrado. Essas categorias são, na verdade, regiões do supradito *continuum*, cujas fronteiras são gradientes e esfumaçadas, dificultando, em alguns casos, o enquadramento de algumas atitudes composicionais. Porém, essa aparente inexatidão, ao contrário do que possa parecer, ajuda a corroborar a ideia de que cada caso ocupa uma posição acurada na dimensão dinâmica de semelhança-diferença. Não há, contudo, nenhuma forma de mensuração dessa posição; os únicos referenciais são essas regiões com limites nebulosos.

Observa-se que, a partir dessa compreensão quase cartesiana das duas dimensões do processo intermusical, é possível englobar todos os fenômenos listados na primeira parte deste capítulo. A *collage* e o *ready-made*, como expõe Sant'Anna (2003), por exemplo, podem

¹⁶ "Apografia" deriva metaforicamente de "apógrafo", prática de cópia e duplicação de textos, desenhos e partituras através de manuscritos.

ser entendidas como uma sorte de intertextualidade apográfica, baseada sobre um fragmento ou trecho de alguma obra¹⁷. O mesmo vale para a noção de *extrato* de Barbosa e Barrenechea (2003). A *intertextualidade de entidades orgânicas elementares*, como também descrevem Barbosa e Barrenechea (idem), pode ser esclarecida como intertextualidade apográfica baseada em sequências de valores paramétricos do som (um tema contrapontístico marcante, por exemplo, que é uma sequência de durações e de alturas) ou um objeto sonoro característico. A estilização, como exposta por Zani (2003) e Nogueira (2003), pode ser assimilada como reprodução apográfica, ou eventualmente alusiva, de um estilo em qualquer ordem (de um compositor, de um grupo geográfico, de alguma época, etc.).

As vantagens de se trabalhar o produto intertextual como projeção de elementos partitivos de um *corpus* musical sobre o *continuum* da semelhança/diferença são: maior acurácia da identificação dos fenômenos intertextuais; e a ampliação do leque de possibilidades de trabalho, viável com inúmeras combinações possíveis entre os elementos de cada um dos eixos.

Considerando todo o conteúdo abordado no capítulo 1, observou-se que se a Intertextualidade é uma plataforma de trabalho composicional rica e profícua. Constitui portanto uma ferramenta útil para a composição de Música Sacra, pois oferece subsídios criativos para se lidar com elementos musicais de diferentes conjuntos de todo o *universum musicalis* [sacro] existente.

¹⁷ Nota: tanto na *collage*, quanto no *ready-made* e na *assemblage*, pode estar presente algum tipo de sátira, e, no entanto não são caracterizados como paródia. Isso evidencia que a sátira é verdadeiramente um elemento alheio à intermusicalidade, na visão aqui proposta.

CAPÍTULO II

Musica Sacra: espiritualidade, Igreja Católica, cenário atual e desafios para o compositor

2.1 Ocorrência e delimitações terminológicas acerca da sacralidade na Música

“Sacro”, em concepção ampla, é um adjetivo atribuído àquilo que é digno de veneração, respeito, relativo à religião; é o antônimo de “profano” (DICIO, 2017). Por essa definição, Arte Sacra, em sua total abrangência, portanto, referir-se-ia a qualquer manifestação artística atrelada a qualquer denominação religiosa.

Joseph Peter Swain¹⁸ (2016) descreve nas considerações iniciais de seu *Historical Dictionary of Sacred Music* (Dicionário Histórico da Música Sacra) que, para algumas denominações¹⁹, o jargão “música sacra” é praticamente vazio de significado ou redundante, pois de alguma forma, toda a produção cultural dessas comunidades traz o referencial religioso de forma muito presente. Ou seja, para essas culturas é impossível desassociar a Música, de sua sacralidade inerente. Swain (2016) segue ainda afirmando que a necessidade de polarização entre música sacra e não-sacra estaria ligada substancialmente aos dilemas históricos da sociedade ocidental europeia e de todas as culturas a ela relacionadas. Isso permite compreender o porquê da comum associação entre os termos “arte sacra” e “música sacra” às tradições judaico-cristãs, uma vez que estas são predominantes naquela sociedade.

Antonie Vergote²⁰(1974), por sua vez, formula uma distinção entre “sacralidade religiosa” e “sacralidade pré-religiosa”. Para Vergote, a “sacralidade **pré-religiosa**” se define como a experiência espiritual, o contato interior com o transcendente e, portanto, **imanente** ao homem. Já a “sacralidade **religiosa**” se observa na expressão concreta da experiência pré-religiosa através de iconografias, símbolos, atos ritualísticos (SCHALZ, 1977)²¹. Numa metáfora biogenética, a pré-religiosidade seria a sacralidade sob a forma de genótipo, enquanto que a religiosidade, em si, é, por vez, uma expressão fenotípica. Toda exteriorização artística, nesse sentido, segundo Vergote, estaria atrelada a uma realidade imanente do artista.

¹⁸ (*195-) Organista, regente, professor de História da Música e Teoria Musical na Phillips Academy e Colgate University.

¹⁹ Swain exemplifica com o Islã, o Budismo Theravada, o Hinduísmo Hindustâni e Karnático e algumas seitas do Cristianismo primitivo.

²⁰ (1921 — 2013) Psicanalista, filósofo e teólogo belga, professor emérito na Universitas Catholica Lovaniensis.

²¹ Para absorver melhor tais considerações, vale enxertar aqui o excerto no qual os conceitos são trabalhados: *Par « sacré religieux », [Antonie] Vergote entend « la sursignifiante et la surpuissance divines communiquées au monde par la médiation des signes et des actes rituels. Autrement dit : il est le divin rendu présent dans les choses, dans le langage et dans les personnes par l'effet d'une consécration » [...] Le « sacré pré-religieux » par contre s'identifie avec « l'infini anonyme qui précède, sous-entend et englobe le sujet et le monde » : un sacré neutre, immanent, sans qui l'homme emprisonnerait Dieu « dans la logique de son image du monde et dans la magie de ses signes rituels ».* Por “sagrado religioso”, [Antonie] Vergote entende “a supersignificância e a superpotência divinas comunicadas ao mundo pela mediação dos signos e dos atos rituais. Em outras palavras: trata-se do divino tornado presente nas coisas, na linguagem e nas pessoas pelo efeito de uma consagração”. [...] o “sagrado pré-religioso”, por outro lado, identifica-se com “o infinito anônimo que precede, subentende e engloba o sujeito e o mundo”: um sagrado neutro, imanente, sem o qual o homem aprisionaria Deus “na lógica de sua [do homem] imagem de mundo e na magia de seus signos rituais”. (VERGOTE, 1974 *apud* SCHALZ, 1977, p.67)

Ocorre, contudo, que os jargões “arte sacra” e “música sacra” são facilmente encontrados portando uma conotação estrita, referindo-se a uma prática religiosa pontual, como ocorre frequentemente no âmbito judaico-cristão. Tendo em vista a abrangência religiosa universal do adjetivo “sacro”, deve-se atentar sempre à denotação do adjetivo “sacro” em determinados contextos, a fim de esquivar-se de eventuais equívocos.

Neste aspecto, a literatura alemã fornece uma terminologia muito útil. Em textos acadêmicos a partir do século XX, vale destacar a difusão do termo *Kirchenmusik*²², de origem germânica. Valéria Matos²³ (2015), em sua tese, apresenta o termo segundo materiais de referência, como o dicionário Riemann²⁴ (1967) e a enciclopédia MGG²⁵ (1997). De forma sucinta, *Kirchenmusik* refere-se diretamente à música executada em funções rituais no ambiente de igreja²⁶. O termo é ecumênico, abrangendo todas as denominações cristãs: Protestantes, Católicas, Ortodoxas, etc. É um termo útil, pois não se confunde com “música eclesiástica”, uma vez que “eclesiástico”²⁷ carrega uma denotação específica à circunscrição Católica; tampouco se confunde com “música cristã”, que abrangeria também músicas devocionais de inspiração religiosa cristã concebidas para um contexto não ritual. Outra expressão muito comumente mencionada em alemão é *geistliche Musik* — literalmente: “música espiritual/da alma” —, um conceito amplo e que engloba suprarreligiosamente todo o universo de música produzido a partir de uma experiência devocional interior (FELLERER, 1949 *apud* MATOS, 2015) — pré-religiosa. Tais terminologias são úteis para se precisar em qual esfera de abrangência se está trabalhando.

²² Palavra formada pela aglutinação de *Kirchen*, igreja; e *Musik*, música. Em Alemão, todos os substantivos se iniciam com letras maiúsculas. Dessa forma, perde-se o efeito de distinção de significados entre “igreja” e “Igreja”, como ocorre no Português.

²³ Regente e professora de regência da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com ênfase de pesquisa em repertório coral sacro brasileiro na primeira metade do século XX.

²⁴ RIEMANN MUSIK LEXIKON. Sachteil. B. Schott's Söhne. Mainz. 1967

²⁵ GUTH, Joachim. Kirchenmusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart — **Allgemeine Enzyklopädie der Musik**. Kassel: Bärenreiter Verlag, Sachteil 5, 1997, p. 128-129.

²⁶ O termo está essencialmente vinculado mais à função litúrgica e paralitúrgica que ao espaço físico de uma igreja em si. Isto porque o termo também engloba ações celebradas em locais abertos, como missas campais, procissões, entre outras.

²⁷ O termo “eclesiástico” faz menção ao livro bíblico Eclesiástico (também chamado de Sirácida, por ter sido escrito pelo filho de Sirá, בן סירא). “Eclesiástico” deriva do grego εκκλησία, que quer dizer “assembleia” e origina o termo latino ecclesia: igreja. O livro é assim referido desde São Cipriano de Cartago (século III), em justaposição à Sinagoga judaica, que apesar de reconhecer o valor histórico do livro, não o inclui no Tanakh, o compêndio dos livros canônicos judaicos. Valendo-se disso, as linhagens de igrejas Protestantes também não o incluem em suas bíblias, sendo aceita apenas pela Igreja Católica Romana e a Igreja Ortodoxa Etíope. Sendo assim, o adjetivo “eclesiástico” faz menção diretamente à estas últimas igrejas (embora comumente à Igreja Católica Romana). (CRAWFORD HOWELL TOY, 1905)

2.2 Música no Catolicismo: a salvaguarda da missão apostólica e patrimônio artístico

Ao se lançar o olhar sobre os documentos eclesiásticos mais recentes sobre Música, percebe-se que o assunto é revestido de uma aura de grande estima e suntuosidade. Confirma esta afirmação o parágrafo 112, no sexto capítulo, da Constituição Apostólica *Sacrossanctum Concilium*, promulgada em dezembro de 1963 pelo Papa Paulo VI:

112. A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene. (CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II, 1963, p.21)

Mesmo seis décadas antes ao *Sacrossanctum Concilium*, no *motu proprio*, promulgado pelo Papa Pio X, intitulado *Tra le sollecitudini*, já se elucidara que:

1. A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene [...] concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitam mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios. (VATICANO, 1903)

Sobressai então um elemento-chave para a compreensão da tamanha importância da Música como patrimônio “de inestimável valor” para Igreja: a Música desempenha a nobre função de “revestimento” do Texto Litúrgico a fim de “acrescentar-lhe mais eficácia”. Em outras palavras, reconhece-se na Música o potencial catalisador da assimilação da Palavra Sagrada pelos fiéis.

A presença da música, no entanto, se verifica desde as origens do Cristianismo. Diz o relato bíblico de São Mateus Evangelista:

26. Durante a refeição, Jesus tomou o pão, benzeu-o, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: Tomai e comei, isto é meu corpo.
 27. Tomou depois o cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: Bebei dele todos,
 28. porque isto é meu sangue, o sangue da Nova Aliança, derramado por muitos homens em remissão dos pecados.
 29. Digo-vos: doravante não beberei mais desse fruto da vinha até o dia em que o beberei de novo convosco no Reino de meu Pai.
 30. **Depois do canto dos Salmos**, dirigiram-se eles para o monte das Oliveiras.
 (Mt 26:26-30 em: BÍBLIA, 1982) [grifo nosso]

Vê-se que, justamente na Última Ceia, passagem que narra o que a Igreja assume como a Instituição da Eucaristia, centro da celebração litúrgica da Missa, o evangelista não deixa de dar relevância ao canto dos Salmos. Desde este momento, então, a Música passa a integrar fixamente o rito Litúrgico (FELLERER, 1972).

No culto cristão primitivo, a prática musical em muito se assemelhava ao Canto da Sinagoga, não havendo significativas diferenças entre ambos (LUBMAN; KISER, 2001). As Salmódias, os Hinos, as Odes; todas estas manifestações musicais representavam o canal de comunicação entre Deus e o Homem através do canto em comunidade. Eis aí o valor teológico da Música na tradição judaico-cristã (FELLERER, 1972)!

Entretanto, a presença constante da Música no cristianismo já era acompanhada por questionamentos sobre como esse canal entre Deus e os homens deveria ser para que efetivamente cumprisse sua missão apostólica; ou seja, como garantir a associação legítima entre forma e conteúdo. O conflito espiritual relatado no Capítulo 33 do 10º livro das *Confessiones*²⁸ (397-398) de Santo Agostinho²⁹ é icônico nesse aspecto: ao mesmo tempo que ele reconhece que a música é capaz de despertar a piedade popular dos fiéis ouvintes para o conteúdo do texto proclamado, teme que o deleite causado pelo som seja mais sedutor que a mensagem da Palavra e assim, seria melhor que o canto nem fosse escutado, para Santo Agostinho.

No primeiro capítulo do livro *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (História da Música Sacra Católica), Karl Gustav Fellerer³⁰ (1965) identifica três eixos dicotômicos que permeiam os debates sobre a natureza da Música inserida no contexto cristão católico [litúrgico] ocidental³¹. O primeiro é identificado como **ratio e emotio**: a valorização da compreensão racional dos aspectos físicos dos sons concretos, empregados na prática musical, em contraponto com o apreço pela expressão da subjetividade e comoção das pessoas envolvidas na composição, execução e contemplação da música. Já o segundo eixo dicotômico é observado no embate entre **música eclesiástica e música mundana** (*musica ecclesiastica* e *weltliche Musik*), ou seja, a tentativa de buscar um isolamento e imiscibilidade entre a música dedicada à

²⁸ Neste capítulo, Santo Agostinho relata sua angústia diante da música. Por um lado, teme pecar por se deixar seduzir mais pela beleza do canto do que pela Palavra que está sendo carregada. Por outro, reconhece que a Música é capaz de elevar alma das pessoas ao transmitir a Palavra de Deus. Uma versão em português está disponível em: AGOSTINHO, Santo. Os prazeres do ouvido. In: AGOSTINHO, Santo. Os prazeres do ouvido. In: _____. **Confissões**. Covilhã, Portugal: Lusosofia, 2008. p. 83-84. Tradução de: Arnaldo do Espírito Santo; João Beato; Maria Cristina Castro-Maia de Souza Pimentel. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf> Acesso: 20 ago 2018

²⁹ Santo Agostinho (354 — 430 d.C.) foi bispo de Hipona, cidade do Norte da África, atualmente parte da província de Annaba, no território da Argélia. Seus escritos abrangem desde questões doutrinárias cristãs até domínios da música, matemática e física. Pela relevância de seus escritos para o cristianismo, é considerado um dos Padres da Igreja.

³⁰ Karl Gustav Feller (1902-1984) foi um musicólogo alemão com cerca de 600 publicações científicas sobre a música católica da igreja. Publicou por 46 anos tendo colaborado com o Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Almanaque da Música da Igreja). Dentre os prêmios, recebeu, a Grande Cruz da Ordem do Mérito da República Federal da Alemanha, a Cruz Austríaca de Honra para a Ciência e Arte (em 1977) e a Cruz do Comandante da Ordem Papal de São Gregório, o Grande. a

³¹ Fellerer sublinha algumas vezes em seu texto que no Oriente, a música percorreu um caminho diferente, adotando uma postura mais conservadora e preservando por mais tempo repertórios e práticas musicais antigas.

Igreja e outras expressões de música pagã ou profana. Por último, aponta-se o debate entre “**elaboração criativa**” (*schöpferische Gestaltung*) e “**vivência piedosa**” (*Frömmigkeitserleben*), também entendida como a dicotomia entre o senso isolado de um indivíduo (*Einzelmenschen*) em contraposição ao senso de comunidade (*Gemeinde*).

Gustav Fellerer (1972) destaca que, já nos primeiros séculos, era uma preocupação que o canto sagrado fosse, genuíno, cristão, jubiloso³² e inteligível para toda a assembleia. Nos primeiros séculos do cristianismo os Padres da Igreja foram responsáveis por uma revisitação e cristianização de importantes teóricos da Grécia Antiga. Na música, isso se deu através da incorporação das teorias de Pitágoras (VI-V séc. a.C.) — o estudo minucioso das razões, proporções e números intrínsecos à física do som, privilegiando-se o estudo das alturas — e Platão (V-IV séc. a.C.) — a soberania da “música das esferas” (a música idealizada, da qual a música concretamente audível seria apenas uma sombra projetada no plano sensível); a reafirmação da racionalização pitagórica, a doutrina do *ethos*³³ (*Ethoslehre*); e a valorização pela música tradicional e simples em detrimento das formas de música “novas” e complexas — (FUBINI, 2008).

Com a difusão do cristianismo no século IV³⁴, as primeiras missões apostólicas se depararam com as realidades pagãs que ainda eram muito presentes em várias regiões do Império Romano. Daí, surgiu a necessidade de separação entre a música para o serviço cristão e as práticas pagãs, mundanas, *pompa diaboli*³⁵ (CARLAN, 2009).

³² Fellerer sugere, como fundamentação bíblica as seguintes passagens: Epístola aos Romanos 15:9 [“Quanto aos pagãos, eles só glorificam a Deus em razão de sua misericórdia, como está escrito: Por isso, eu vos louvarei entre as nações e cantarei louvores ao vosso nome (II Sm. 22:50; Sl. 17:50).”]; Epístola de Tiago 5:13 [“Alguém entre vós está triste? Reze! Está alegre? Cante.”]; e Epístola aos Efésios 5:19 [“Recitai entre vós salmos, hinos e cânticos espirituais. Cantai e celebrai de todo o coração os louvores do Senhor.”]. (BÍBLIA, 1982)

³³ A doutrina do *ethos* defende que a música é capaz de interferir no caráter de um indivíduo e, logo, de uma sociedade. Desta forma, a Música passa a ser um assunto de responsabilidade social. GURGEL, Autumn. *Roots and Theories of the Doctrine of Ethos*. In: WELS AND ELS UNDERGRADUATE RESEARCH SYMPOSIUM, 3., 2003, Wisconsin. **Papers**. Milwaukee, Wisconsin: Charis Institute Of Wisconsin Lutheran College, 2003. p. 1 - 14. Disponível em: <http://www.charis.wlc.edu/publications/symposium_spring03/gurgel.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.

³⁴ Em 313 d.C. o Édito de Milão, emitido por Constantino Magno e Licínio, tornam lícitas todas as religiões, dando fim a perseguições, sobretudo aos cristãos (CARLAN, 2009). Em 380, durante o governo de Teodósio I, foi enfim decretado o Édito de Tessalônica, que afirmou a ortodoxia cristã nicena como religião oficial do Império Romano. Com isso, o cristianismo se difundiu rapidamente por todo o território imperial. (EHLER; MORRALL, 1967)

³⁵ “Pompa do diabo” é um jargão que surge na história da Igreja como referência aos espetáculos de entretenimento na Roma Antiga que incluíam o sofrimento e morte de pessoas. De maneira metafórica, *pompa diaboli* se refere, em outros contextos, a todo o mundo, enquanto não-cristianismo — na lógica cristã associado ao sofrimento e morte espiritual do ser humano, sobretudo na época a qual referimos —, quando este é reduzido a espetáculo e arte. DOVE s’annida il diavolo: Ambiguamente attratti dalla menzogna. **L'Osservatore Romano**. Vaticano. 22 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.osservatoreromano.va/it/news/dove-sannida-il-diavolo>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

Assim, os Padres da Igreja passaram a voltar seus interesses para a pesquisa das razões numéricas e físicas do som — resgatando Pitágoras —. Isto porque, veem nesses estudos uma maneira de garantir que a música fosse a expressão da Ordem Divina — eco da teoria da “música das esferas” de Platão — manifestada nas proporções numéricas imanentes do som (*mensura et numero et pondero*)³⁶ (FELLERER, 1972). Tais ideias reverberaram no conteúdo substancialmente matematizador de *De Musica*³⁷ (389 ca.) de Santo Agostinho, passando por *De Institutione Musica* (500-507 ca.) de Boécio³⁸, *Musica Enchiriadis*³⁹ (séc. IX ca.) e *Micrologus* (1026) de Guido d’Arezzo⁴⁰; sendo esses alguns dos principais alicerces da música [cristã] ocidental, de forma geral (FELLERER, 1972). Percebe-se então, em suma, que as teorizações sobre a música cristã, no primeiro milênio, dão-se predominantemente na esfera da racionalidade e mensuração — *ratio* — dando à música um sentido não apenas teológico, mas também científico.

Essas noções estéticas adentraram a primeira metade do segundo milênio, se observarmos as teorizações sobre música e os progressos da notação musical⁴¹. As novas experimentações com notação mensural capacitaram a criação de um repertório de maior complexidade compositiva e executiva. As obras de compositores como Léonin (1135 — 1201), Pérotin (1160 — 1230) e Guillaume de Machaut (1300 — 1377) servem muito bem como ilustração de como as novas notações propiciaram insólitas possibilidades compositivas na música eclesiástica dos séculos XII a XIV. Contudo, estas inovações foram vistas com desaprovação pelo Papa João XXII, ao promulgar, em 1322, durante o papado em Avignon, a bula *Docta*

³⁶ Expressão que deriva de “... *omnia in mensura et numero et pondero fecisti*”, do Livro da Sabedoria de Salomão, Cap. 11, Vers. 21: “[...] dispusestes tudo com medida, quantidade e peso.” (BÍBLIA, 1982)

³⁷ *De Musica* é organizada em seis livros cujo objeto principal é a música e suas proporções matemáticas, com foco nas relações duração rítmica e intervalos de alturas. Uma versão italiana completa da obra está disponível em: SANT’AGOSTINHO. **La Musica**. [389]. Nuova Biblioteca Agostiniana. Disponível em: <<https://www.augustinus.it/italiano/musica/index.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

³⁸ Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, nome latino de Boécio, é foi um filósofo, poeta, estadista e teólogo romano, cujas obras tiveram uma profunda influência na filosofia cristã, tendo sido beatificado em 1883 pelo Papa Leão XIII. Sua obra *De Institutione Musica* consolida a música como disciplina racional, inserida no *Quadrivium* (núcleo de disciplinas matemáticas incluindo Aritmética, Geometria, Astronomia e Música). *De Institutione* baseia-se solidamente em autores da Grécia Antiga, como Pitágoras, Platão, Nicômaco de Gerasa, Aristóxenes e Ptolomeu.

³⁹ Em português “Manual de Música”, é uma obra anônima do século IX, assumida como o documento mais antigo existente sobre polifonia primitiva na música ocidental.

⁴⁰ Guido foi um monge italiano da cidade toscana de Arezzo, na atual Itália. A Guido d’Arezzo é atribuída a nomenclatura das notas diatônicas (*ut, re, mi, fa, sol, la*) baseadas nas primeiras sílabas de versos de um hino a São João Batista. Guido foi também o responsável por criar o tetragrama na notação musical, além da “Mão Guidoneana”, uma técnica mnemônica para auxiliar na leitura musical. Seu tratado *Micrologus de disciplina artis musicae* aborda as práticas vocais e pedagógicas do canto gregoriano, e *organum* primitivo.

⁴¹ Para uma consulta profunda e extensiva sobre as transformações da notação musical entre 900 e 1600, sugerimos consultar: WILLI, Apel. **The Notation of Polyphonic Music: 900-1600**. Cambridge, Inglaterra: Academia Medieval da América, 1949. Disponível em: <<https://archive.org/details/notationofpolyph1953apel>> Acessado em: 24 ago. 2018

*Sanctorum Patrum*⁴². A bula trouxe restrições claras às práticas polifônicas e mensurais, permitindo apenas algumas práticas contrapontísticas primitivas (como o *organum paralelo*) e alguns intervalos. Proíbe a inserção de materiais melódicos de músicas profanas em meio às partes vocais ou instrumentais (praxe comum em obras polifônicas da época). Na postura de João XXII nota-se a valorização substancial da *ratio*, como concebe Fellerer (1972); ou seja, o papa projeto no plano dos aspectos mensuráveis a dignidade sacra da obra musical e por isso define quais elementos são idôneos e quais são inadequados (como no caso das restrições de intervalos melódicos e harmônicos permitidos). Sincronicamente, há a forte ambição de expurgar a música eclesiástica de qualquer elemento profano — e isto até-se ao empréstimo de melodias populares. Por fim, constata-se também uma preocupação com o senso comunitário da música, o que, segundo o papa, não era atendido pela excessiva sofisticação e elucubração da produção polifônica mensural da época. Segundo alguns estudiosos, como Hoppin (1978), a bula não teve tanta eficácia em banir definitivamente tais práticas polifônicas da Igreja — vide a *Messe de Notre-Dame* (1365) de Guillaume de Machaut — mas foi o bastante para afastar movimentos de desenvolvimento musical como a *Ars Nova*⁴³ e a *Ars Subtilior*⁴⁴ de temáticas religiosas, tendo estas se desenvolvido no âmbito profano.

Prova de certa ineficácia de João XXII na tentativa de erradicação da prática polifônica mais sofisticada está na reabordagem do tema no Concílio de Trento⁴⁵ (1545 a 1563). Neste período, a “clareza do texto” se torna uma espécie de bandeira em prol de um senso de

⁴² Uma versão digital pode ser visualizada em: <<https://www.scribd.com/document/349535415/Docta-sanctorum-patrum-di-papa-Giovanni-XXII-pdf>> Acesso em: 25 ago 2018

⁴³ *Ars nova* foi um estilo que floresceu no século XIV na França, trazendo inovações na notação musical, sobretudo na diferenciação de notas longas e breves. As novidades possibilitaram o desenvolvimento de um estilo musical próprio e que contribuiu com o desenvolvimento da música ocidental europeia em geral. THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Ars antiqua* In: _____. **Encyclopædia Britannica**. [edinburgh]: Encyclopædia Britannica, Inc., 2014. (Music). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Ars-Nova-music>> Acesso em: 25 ago. 2018.

⁴⁴ *Ars subtilior* (“A arte mais sutil”) foi um movimento estilístico musical desenvolvido do final do século XIV nos centros de Paris, Avinhão e alguns pontos da Itália. Caracteriza-se pela sua alta complexidade de notação e execução rítmica, harmônica e de notação, muito rebuscados para a época. THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Ars antiqua* In: _____. **Encyclopædia Britannica**. [Edinburgh]: Encyclopædia Britannica, Inc., 2014. (Music). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Ars-Antiqua>> Acesso em: 25 ago. 2018.

⁴⁵ O Concílio de Trento foi uma reação à difusão da Reforma, que causou profundo impacto na Europa a partir do início do século XVI. A questão da Música vem a ser discutida nos últimos anos do Concílio, na 22ª Sessão de 17 de setembro de 1592 no *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missæ* (Decreto do que se deve observar e evitar na celebração da Missa). Suas considerações são breves e vagas: prega-se a inteligibilidade do texto cantado e que deveria ser rejeitado tudo aqui que estivesse misturado com qualquer coisa “lasciva e impura”, nas palavras do Concílio, seja nos instrumentos ou no canto. Apesar de breves, essas considerações impactaram na produção de música para a igreja, reduzindo-se o uso da polifonia e do canto multitextual. Para uma leitura mais aprofundada sobre o impacto do Concílio de Trento na Música recomenda-se consultar a referência: FELLERER, K. G.. *Church Music and the Council of Trent*. The Musical Quarterly. Oxford University Press, out. 1953. p. 576-594.

inteligibilidade comunitária — em crítica à comum multitextualidade de obras musicais da época que dificultavam a compreensão das palavras⁴⁶. No Barroco, Fellerer (1972) aponta que a balança *ratio* e *emotio* pende claramente para a subjetividade do *emotio*. Isto, segundo Fellerer, teria ocorrido devido à cessão aos apelos das teorias humanistas da época. O espaço conquistado pela Doutrina dos Afetos⁴⁷ — que revisita a *Ethoslehren* de Platão e da retórica grega — coloca em primeiro plano a necessidade de enfatizar as expressões subjetivas e despertar sentimentos nos ouvintes. Uma vez que tais afetos são aplicados ao som somente, esses seriam, portanto, independentes a qualquer suporte textual, expandindo-se a teoria dos afetos para a praxe instrumental, que ganha cada vez mais independência e emancipação no Barroco (FELLERER, 1972; FUBINI, 2008). Não por acaso, o Papa Bento XIV sente necessidade de regulamentar os instrumentos que seriam idôneos para as celebrações litúrgicas através da encíclica *Annus Qui Hunc*⁴⁸(1749).

No final do século XVIII e XIX, chegando ao Romantismo, Fellerer (1972) e Schalz (1977) dissertam que o cerne da concepção musical está baseado na subjetividade criativa individual, na *emotio*. Para conciliar o gênio criativo e a receptividade da assembleia, os compositores encontram no lirismo da Ópera a forma de conciliar o produto musical ao senso de comunidade. Schalz (1977) realça também que a emancipação da Música da Igreja é tão forte que é capaz de não somente transferir a si mesmo, mas também as temáticas religiosas, das igrejas para as salas de concerto.

O século XX, no entanto, trará um cenário muito mais complexo. A posição da Igreja procura manter-se firme perante à forte secularização difundida nas artes, com as *Avant-gardes* europeias nas primeiras décadas. Ao mesmo tempo, o receio, de que a imensa profusão

⁴⁶ Um breve comentário: Podem-se entender tais medidas de simplificação dos cantos nas celebrações como uma resposta às propostas da Reforma Protestante e seus hinários, que optam por melodias mais simples e em idioma vernáculo, dando maior acessibilidade à participação dos fiéis.

⁴⁷ A Doutrina dos Afetos é uma teoria da estética musical, amplamente aceita pelos teóricos e compositores do Barroco alegavam que a música seria capaz de despertar uma variedade de emoções específicas dentro do ouvinte. No cerne da doutrina estava a crença de que, ao fazer uso de algum procedimento musical padrão adequado, seria possível alcançar uma resposta emocional involuntária particular em seu público. Referência: THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Doctrine of the affections. In: _____. **Encyclopædia Britannica**. [edinburgh]: Encyclopædia Britannica, Inc., 2014. (Music). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

⁴⁸ A encíclica *Annus Qui Hunc* é destinada inteiramente à música a ser usada nos templos católicos e celebrações. Um dos aspectos que mais se destacam na encíclica é a restrição dos documentos permitidos nas igrejas (órgão, violinos, violas, violoncelos e fagotes; excluem-se os tímpanos, as flautas, os *corni da caccia*, trompas, harpa, flautins, bandolins e “instrumentos semelhantes.” A intenção no plano de fundo era filtrar a “teatralidade” na música utilizada nos serviços. Os cantos figurado, harmônico e polifônico eram permitidos, mas a inteligibilidade do texto e a promoção da devoção dos fiéis permaneceu sendo um pilar firme. A tradução italiana do texto integral da encíclica pode ser lida em: BENEDETTO XIV (Vaticano). Sumo Pontífice. **Annus qui hunc**. 1749. Disponível em: <<https://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

da música teatral nos serviços banalizasse o senso de Liturgia, é uma das principais motivações do Papa Pio X ao escrever seu *motu proprio*. Tais conflitos serão explorados melhor nas próximas seções 2.3 e 2.4.

2.3 Sacralidade frente à secularização e autonomização das Artes

No decorrer da história da sociedade moderna, o lugar da religião em diversas esferas da vida passou a ser questionado e posto em xeque. Os progressos tecnológicos e a exaltação do empirismo e do método científico fizeram impugno à qualidade metafísica, mística e religiosa das coisas. O “desencantamento do mundo”, enunciado por Max Weber⁴⁹, permeia várias filosofias sócio-políticas do século XX. Tais correntes de pensamento apontam, por vezes, para uma visão fatalista da sociedade, na qual a humanidade ocidentalizada teria evoluído de uma condição sacra para uma condição secular (BERGER, 1981). A emancipação das análises científicas das estruturas que geram a Religião seria uma fase importante da revolução social (DERKSEN; XHAUFFLAIRE, 1970). Wallace (1966, p.265) chega a enunciar que “[O] futuro evolutivo da religião é a extinção”. É possível perceber nos discursos dos supracitados autores uma sorte de juízo no qual uma sociedade mais secularizada gozaria de um status mais evoluído em relação a outra sociedade na qual a religiosidade ainda ocupa um espaço significativo. Aplicando esses pensamentos na esfera artística, Michel de Certeau (1974) formula, então sua seguinte máxima: “O recuo da percepção religiosa se mensura ao avanço da percepção estética.”⁵⁰

Entretanto, em seu artigo *Do sagrado ao estético?*, Nicholas Schalz (1977) refuta claramente tais ideias, reforçado ainda por ensaístas como Gregory Baum⁵¹ e Andrew Greeley⁵². Para Greeley, por exemplo, as dicotomias sacro-profano, religiosidade-secularização não representam “polos opostos de um modelo evolutivo, mas realizam as dimensões alternantes da realidade, que se entranham reciprocamente numa periodicidade complexa”⁵³ (GREELEY, 1973 *apud* SCHALZ, 1977, p.66 [tradução nossa]).

Schalz (1977) disserta sobre a veracidade da supracitada proporção enunciada por Certeau, buscando, primeiramente, identificar os dois elementos postos na balança. O

⁴⁹ Ver: WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. Título original: *Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus*.

⁵⁰ *Le recul de la perception croyante se mesure à l'avancée de la perception esthétique*.

⁵¹ Referência: BAUM, Gregory. La pérennité du sacré. **Concilium**: Internationaal Theologisch Tijdschrift. n.81. p. 11-22. Nijmegen [Holanda]. 1973.

⁵² Referência: GREELEY, Andrew. La persistance de la communauté. **Concilium**: Internationaal Theologisch Tijdschrift. n.81. p. 23-34. Nijmegen [Holanda]. 1973.

⁵³ [...] les pôles opposés d'un modèle évolutif, mais réalisent des dimensions alternatives de la réalité, que se compènètrent réciproquement dans une périodicité complexe.

primeiro deles, “recoo da percepção crente/religiosa”, Schalz identifica como a secularização. De fato, Peter Berger já definira a **secularização** como “o processo pelo qual instituições e símbolos religiosos foram subtraídos em importância. [...] A Modernidade dá-se, na maioria das partes do mundo, em pacote [*sic.*] com a secularização (BERGER, 1981, p.9 [tradução nossa])⁵⁴.

Já o segundo elemento da balança, o “avanço da percepção estética”, Schalz identifica como o processo de estetização. A **estetização** é entendida por Schalz como a desvinculação da arte de uma funcionalidade ritualística e litúrgica. Esse processo fica mais claro tendo em mente a própria noção de obra de arte isolada, acabada, autônoma, sobre a qual Walter Benjamin (1972) discorre. Para Benjamin, quando se fala em sociedades antigas ou não-ocidentalizadas, as manifestações artísticas estão necessariamente atreladas a uma funcionalidade ritual, religiosa, social, entre outras. Porém, só a partir do Renascimento, na Europa, as manifestações artísticas teriam adquirido a noção de “obra”, cuja proposta está desvinculada da finalidade ritual religiosa; a obra de arte ocidental pós-renascentista, revestida de sua “aura” irreprodutível, volta-se, enfim, para a contemplação de sua realidade estética. Isso, Benjamin (1972) enaltece como a “grande realidade” alcançada pela Arte. Soma-se a isso a tese de Carl Dalhaus (1967), para quem a obra de arte é emancipada da ação que a criou, e do efeito que causado — aquilo que o que o musicólogo chamará de “dignidade metafísica” da obra de arte. Schalz (1977) defende, enfim, que a estetização nas artes também pode ser entendida como **autonomização** do objeto artístico de qualquer finalidade exterior à arte.

Contudo, Schalz (1977) chama a atenção para o fato de que é impossível averiguar uma obra que seja asséptica de ambas funcionalidade e autonomia. A alegação é de que, mesmo numa circunstância litúrgica, por exemplo, a música seria totalmente vazia de simbologias e subjetividade se fosse estritamente funcional, como se presumiria. Ao mesmo tempo, mesmo uma peça de concerto não se concretizaria sem assumir sua parcela de funcionalidade social, não sendo, portanto, integralmente autônoma. Dessa forma o que variaria em cada singular obra de música seria o teor de funcionalidade e autonomia, que por sua vez varia de acordo com cada contexto em que se encontra (SCHALZ, 1977). Retomando a proposição de Atonie Vergote (1973) sobre sacralidade pré-religiosa e sacralidade religiosa — ver

⁵⁴ *By secularisation we mean the process by which religious institutions and religious symbols have lost in importance. [...] Modernity has come, in most parts of the world, in a package with secularisation. “Estar em pacote”, segundo Berger, traria uma noção de conjunção, diferentemente de uma relação de intrinsecidade, a qual se poderia inferir em sua colocação.*

seção 2.1 —, Schalz conclui enfim que todo o discurso sobre a funcionalidade-autonomização, se dá apenas no âmbito extrínseco da obra de arte, não tangendo em nada a camada interior e individual da experiência religiosa propulsora da criação musical. E dessa forma, a proporção direta entre dessacralização e autonomia das artes, como proposto por Certeau (1974), não seria sustentável, pois os dois parâmetros se dão em dimensões diferentes e independentes da experiência artística (tanto de quem compõe, de quem executa e de quem contempla).

Reiterando, reforça-se naturalmente o princípio de que a experiência do “sacro” — em sentido amplo e suprarreligioso, como propõe Swain (2016) — de uma obra artística se verifica necessariamente a partir de uma vivência intrínseca, pessoal e religiosa de todos os envolvidos na experiência artística, isto é, o compositor, o executor (no caso das artes performáticas) e o espectador. Tal sacralidade, no entanto, independe de qualquer teor de funcionalidade e autonomia que determinada obra de arte apresente num contexto determinado, da mesma forma que tal “teor” funcional, aparente e extrínseco, é insuficiente para se garantir a caracterização de uma obra como sacra ou, supostamente, não-sacra. Ambos os parâmetros não são, portanto, nem interligados nem proporcionais.

2.4 Debates eclesiais sobre a música século XX: restauração e *aggiornamento*

Nas últimas décadas do século XIX, levantou-se o movimento nomeado Cecilianismo. Centrado principalmente na Alemanha e depois difundido pela França, Itália e daí para outras regiões, o Cecilianismo portava consigo a bandeira da “restauração da Liturgia” e o resgate de diretivas do Concílio de Trento⁵⁵ (1545 a 1563) e da encíclica *Annus Qui Hunc*⁵⁶ (1749), do Papa Bento XIV (GODINHO, 2008). É nesse contexto que a Santa Sé publica, em

⁵⁵ O Concílio de Trento foi uma reação à difusão da Reforma, que causou profundo impacto na Europa a partir do início do século XVI. A questão da Música vem a ser discutida nos últimos anos do Concílio, na 22ª Sessão de 17 de setembro de 1562 no *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missæ* (Decreto do que se deve observar e evitar na celebração da Missa). Suas considerações são muito breves e vagas: prega-se a inteligibilidade do texto cantado e que deveria ser rejeitado tudo aqui que estivesse misturado com qualquer coisa “lasciva e impura”, nas palavras do Concílio, seja nos instrumentos ou no canto. Apesar de breves, essas considerações impactaram na produção de música para a igreja, reduzindo-se o uso da polifonia e do canto multitextual. Para uma leitura mais aprofundada sobre o impacto do Concílio de Trento na Música recomenda-se consultar a referência: FELLERER, K. G.. Church Music and the Council of Trent. The Musical Quarterly. Oxford University Press, out. 1953. p. 576-594.

⁵⁶ A encíclica *Annus Qui Hunc* é destinado inteiramente à música a ser usada nos templos católicos e celebrações. Um dos aspectos que mais se destacam na encíclica é a restrição dos documentos permitidos nas igrejas (órgão, violinos, violas, violoncelos e fagotes; excluem-se os tímpanos, as flautas, os *corni da caccia*, trompas, harpa, flautins, bandolins e “instrumentos semelhantes.” A intenção no plano de fundo era filtrar a “teatralidade” na música utilizada nos serviços. Os cantos figurado, harmônico e polifônico eram permitidos, mas a inteligibilidade do texto e a promoção da devoção dos fiéis permaneceu sendo um pilar firme. A tradução italiana do texto integral da encíclica pode ser lida em: BENEDETTO XIV (Vaticano). Sumo Pontífice. *Annus qui hunc*. 1749. Disponível em: <<https://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

1903, sob o pontificado de Pio X, o *motu proprio* icônico desse movimento, intitulado *Tra le sollecitudini*⁵⁷. O documento tem um cunho notavelmente legislativo e buscava dar lugar de soberania ao canto gregoriano, além de incentivar o canto coral *a cappella*, tendo como referência estética a polifonia renascentista — sobretudo o trabalho de Giovanni Pierluigi da Palestrina. (MATOS, 2015). São marcantes ainda no documento as condições muito restritivas à presença de instrumentos nas celebrações: o órgão de tubos é reafirmado como o instrumento litúrgico por excelência e quaisquer outros instrumentos estariam proibidos, com exceção de alguns instrumentos de sopro, em algumas ocasiões (VATICANO, 1903).

3. [...] Por tais motivos, o canto gregoriano foi sempre considerado como o modelo supremo da música sacra, podendo com razão estabelecer-se a seguinte lei geral: *uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo.*

[...]

4. As sobreditas qualidades verificam-se também na polifonia clássica, especialmente na da Escola Romana, que no século XVI atingiu a sua maior perfeição com as obras de Pedro Luís de Palestrina [*sic*], e que continuou depois a produzir composições de excelente qualidade musical e litúrgica. A polifonia clássica, aproximando-se do modelo de toda a música sacra, que é o canto gregoriano, mereceu por esse motivo ser admitida, juntamente com o canto gregoriano, nas funções mais solenes da Igreja, quais são as da Capela Pontifícia. Por isso também essa deverá restabelecer-se nas funções eclesiásticas, principalmente nas mais insígnies basílicas, nas igrejas catedrais, nas dos Seminários e outros institutos eclesiásticos, onde não costumam faltar os meios necessários. A Igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente. Seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados. Assim poderá ela unir a sua voz ao admirável cântico de glória que grandes homens elevaram à fé católica em séculos passados. (VATICANO, 1903 [*Tra le sollecitudini*])

De um ponto de vista histórico-musicológico, reconhece-se que o Cecilianismo deixou uma grande contribuição com as pesquisas envolvidas na confecção das Edições Vaticanas⁵⁸, que, embora não sintetizem todo o universo do canto gregoriano, são uma referência consagrada e simbolizam um reavivamento desse patrimônio musical. Entretanto, do ponto de vista da criação musical, alega-se que as exigências, tão conservadoras, de Pio X geraram um

⁵⁷ O documento pode ser acessado na íntegra conforme a referência: VATICANO, 1903.

⁵⁸ Em 1860, Dom Prosper-Louis-Pascal Guéranger, superior geral da Abadia Beneditina de Solesmes, na França, um dos principais promotores do Cecilianismo, coordena uma grande empreitada de levantamento de registros de cantos gregoriano em monastérios e paróquias pela Europa. Como resultado desta enorme investida paleográfica temos a divulgação das “Edições Vaticanas” de cantos gregorianos: destacam-se o *Graduale Romanum* (1908), coleção de cânticos do Próprio e do Ordinário de missas de todo o ano litúrgico; o *Antiphonale Romanum* (1912), compêndio de cânticos para a Liturgia das Horas; e o *Antiphonale Monasticum* (1938), de cânticos monásticos. (SAULNIER, 2010).

grande distanciamento entre os compositores e a produção sacra, pois não havia muito espaço para concepções musicais fora das diretrizes do *motu proprio* (GODINHO, 2008).

Já no final da década de 1950, a demanda pelo *aggiornamento*⁵⁹ da Igreja frente ao mundo moderno começou a ganhar força. A partir dessas demandas, o papa João XXIII convoca o Concílio Ecumênico Vaticano Segundo, realizado entre 1961 e 1965 (tendo sido encerrado pelo Papa Paulo VI). O Vaticano II se tornou um dos marcos da Igreja moderna e representa "um momento de reflexão global da Igreja sobre si mesma e sobre as suas relações com o mundo" (JOÃO PAULO II, 2000). O primeiro texto sobre música decorrente do Vaticano II está inserido na Constituição Apostólica *Sacrossanctum Concilium* sobre Liturgia. Deste texto vale destacar o parágrafo 123:

123. A Igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente. Seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados. Assim poderá ela unir a sua voz ao admirável cântico de glória que grandes homens elevaram à fé católica em séculos passados. (CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II, 1963, p.23)

Quatro anos após o *Sacrossanctum Concilium*, veio a público a instrução *Musicam Sacram*, cujo intuito foi abordar algumas questões da música sacra de forma mais extensiva que no documento anterior. De maneira sucinta, a instrução visou enriquecer as possibilidades artísticas dentro do âmbito eclesial, num intuito de reaproximação com linguagens contemporâneas, desde a acadêmica, de concerto, até os gêneros populares (FONSECA; WEBER, 2015).

Entretanto, as ressonâncias da *Musicam Sacram* (SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA OS RITOS, 1967) no cenário musical pós-conciliar trazem controvérsias, tanto no cotidiano das igrejas quanto no âmbito acadêmico (FONSECA; WEBER, 2015).

4. [...] a) Entende-se por Música Sacra aquela que, criada para o culto divino, possui as qualidades de santidade e de perfeição de forma.
b) Com o nome de Música Sacra designam-se aqui: o canto gregoriano, a polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários gêneros, a música sagrada para órgão e outros instrumentos admitidos e o canto popular, litúrgico e religioso. (SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA OS RITOS, 1967, p.1 [*Musicam Sacram*]).

⁵⁹ O termo *aggiornamento* é utilizado por João XXIII expressando a necessidade de um novo modo de ser de dentro para fora da experiência eclesial. A terminologia da reforma está presente no corpus do Vaticano II através de diversos termos: reforma, renovação, revigoramento e restauração. ROUTHIER, Gilles. O Concílio Vaticano II e o *aggiornamento* da Igreja — No centro da experiência: a liturgia, uma leitura contextual da Escritura e o diálogo. Instituto Humanitas Unisinos — IHU, Université Laval, Canadá, v. 12, n. 98, p.01-27, 22 jul. 2018. Mensal.

Uma das ideias bastante delicadas é a noção de “perfeição de forma”, mencionada no *Musicam Sacram* (1967). Segundo Steuernagel (2008), embora “forma” sugira algum paralelo direto com estilo/forma/gênero musical imutável, essa noção está relacionada, na verdade, com a noção teológica transcendental de que Deus é a Perfeição por excelência. Assim, a arte sacra, enquanto busca pelo Belo, a Perfeição, apontaria para o próprio Deus. Steuernagel (2008) esclarece “perfeição da forma” diz respeito à uma qualidade intrínseca, espiritual, subjetiva, pré-religiosa⁶⁰. Esta compreensão é fulcral para a evitar hermenêuticas que tendem a associar a ideia de “perfeição de forma” a quaisquer arquétipos estilísticos.

Na vida musical cotidiana das igrejas, após o Concílio Vaticano II, a ampliação do horizonte de possibilidades artísticas, tradução dos atos litúrgicos em idiomas vernáculos e absorção de instrumentos antes rechaçados pelo *Tra le sollecitudini* (1903) concederam espaço para a forte assimilação de gêneros musicais populares antes não permitidos, tudo sob a justificativa de promoção de maior “participação ativa da assembleia”⁶¹ durante as celebrações litúrgicas, como clama enfaticamente a *Musicam Sacram* (TRUMMER, 2014). Todavia, o *aggiornamento* parece não ter dado conta de absorver as linguagens vanguardistas e experimentais da música acadêmica, erudita e formal — Rohou usa a locução “música séria” — da segunda metade do século XX, permanecendo essa distante da realidade eclesial e restrita ao ambiente de concerto (ROHOU, 2002).

2.5 Música Sacra e a Composição nos tempos hodiernos

Na primeira metade do século XX, frente aos movimentos revolucionários, o Transcendental ainda era uma questão intrigante para artes e não desaparecera completamente — nas artes plásticas o assunto estava presente ainda na obra de Henri Matisse, Mark Rothko, Yves Klein, Antoni Tàpies; na música, em Oliver Messiaen, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Benjamin Britten — embora tenha estado menos presente em caráter formal (LÓPEZ

⁶⁰ Vide a conceituação de Antonie Vergote (1974), p. 12

⁶¹ O parágrafo nono da *Musicam Sacram* enuncia: “Na selecção do género de Música Sacra, tanto para o grupo de cantores como o povo, ter-se-ão em conta as possibilidades dos que hão-de cantar. A Igreja não exclui das acções sagradas nenhum género de Música Sacra, contanto que corresponda ao seu espírito e à natureza de cada uma das suas partes e não impeça a necessária participação activa do povo.” [*sic*] (SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA OS RITOS, 1967, p.3) Posteriormente o documento clarifica que esta participação ativa deve: “[...] ser antes de tudo interior; quer dizer que, por meio dela, os fiéis se unem em espírito ao que pronunciam ou escutam e cooperam com a graça divina.” Ao mesmo tempo, a participação “[...] deve ser também exterior; quer dizer que a participação interior deve expressar-se por meio de gestos e atitudes corporais, pelas respostas e pelo canto.” Seguindo, o texto da *Musicam Sacram* complementa: “Eduquem-se também os fiéis no sentido de se unirem interiormente ao que cantam os ministros ou o coro, de modo que elevem os seus espíritos para Deus, enquanto os escutam.” (Idem, p.4)

RASO, 2014). Já a partir dos anos 1960, observam-se tendências contrárias ao materialismo secular que se firmara nas décadas anteriores (ANDREOPOULOS, 2000). Busca-se relegitimar o espiritualismo na composição, desde budista de John Cage e seus seguidores até a religiosidade cristã de Krzysztof Penderecki, Henryk Gorecki e Arvo Pärt. (Idem)

Nas duas últimas décadas, a própria postura do Vaticano e da Santa Sé em relação às Artes aponta para uma renovação do diálogo entre a tradição e contemporaneidade. Na sua *Carta aos Artistas*, de 1999, o Papa João Paulo II não ignora os movimentos da arte durante o século XX. Ele pretende, pois, ressignificar o arquétipo “sacro”, defendendo que religiosidade pode se manifestar⁶² independente de um recorte artístico específico.

10. Verdade é que, na Idade Moderna, ao lado deste humanismo cristão que continuou a produzir significativas expressões de cultura e de arte, foi-se progressivamente afirmando também uma forma de humanismo caracterizada pela ausência de Deus senão mesmo pela oposição a Ele. Este clima levou por vezes a uma certa separação entre o mundo da arte e o da fé, pelo menos no sentido de menor interesse de muitos artistas pelos temas religiosos.

Mas, vós sabeis que a Igreja continuou a nutrir grande apreço pelo valor da arte enquanto tal. De facto esta, mesmo fora das suas expressões mais tipicamente religiosas, mantém uma afinidade íntima com o mundo da fé, de modo que, até mesmo nas condições de maior separação entre a cultura e a Igreja, é precisamente a arte que continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa. Enquanto busca do belo, fruto duma imaginação que voa mais acima do dia-a-dia, a arte é, por sua natureza, uma espécie de apelo ao Mistério. Mesmo quando perscruta as profundezas mais obscuras da alma ou os aspectos mais desconcertantes do mal, o artista torna-se de qualquer modo voz da esperança universal de redenção. (JOÃO PAULO II a, 1999)

Nas artes plásticas, o diálogo entre linguagens de *Avant-garde* e a religiosidade católica tem se mostrado bastante profícuo. Um exemplo disso é o número vultoso de instalações artísticas em igrejas históricas nos últimos anos. A literatura sobre essas manifestações instalativas é a inda raríssima, praticamente insólita; mas a produção em si é numerosa e pode ser constatada em rápida pesquisa em dispositivos virtuais de busca⁶³. Tais expressões artísticas acrescentam uma nova vida a templos desativados, cujo número é crescente em alguns países da Europa, e ainda propõem uma nova experiência aos fiéis que frequentam grandes igrejas em atividade. Destaca-se ainda no campo das artes plásticas, um momento significativo da atual atitude da Igreja no cenário artístico foi a presença de um pavilhão inteiro do Vaticano na edição de 2013 da Bienal de Veneza. A participação no evento

⁶² Lembremos aqui do conceito de sacralidade pré-religiosa de Vergote (1974).

⁶³ Sugestão de consulta [Acessado em: 3 set 2017]: <https://www.google.com.br/search?q=art+installations+church+article&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjbjvij5InWAhUF5yYKHWnVDNIQ_AUI CigB&biw=1152&bih=616> Acessado em 26 jun. 2018

partiu de iniciativa do Cardeal Gianfranco Ravasi, presidente do Pontifício Conselho da Cultura. O dicastério pontifício comissionou artistas de várias partes do mundo e que não tivessem relação direta com a Igreja — não-crentes — a fim de que produzissem obras de arte que refletissem sobre os onze capítulos do Gênesis (LÓPEZ RASO, 2014). A exposição *In Principio*⁶⁴, a presença de uma nova ala de arte contemporânea nos Museus Vaticanos, a abertura de igrejas à arte instalativas.

Mas, por que a abertura das igrejas à Música contemporânea não se dá na mesma proporção da receptividade adquirida tão merecidamente pelas artes plásticas/instalativas hodiernas? A solução indireta a esse questionamento parece fluir em iniciativas recentes que procuram equilibrar os descompassos que orbitam a questão

Para o compositor dedicado à composição de música formal, erudita e/ou acadêmica — o autor da referência também utiliza o jargão “séria” — e que atualmente se inclina a escrever repertório sacro, o panorama é adverso (HUNKINS, 1968). Existe uma dificuldade muito grande de se fazer um trabalho no âmbito eclesial que não comprometa a reputação artística do compositor frente aos ideais de muitas correntes da música contemporânea, sobretudo no âmbito acadêmico (Idem)⁶⁵. Através do texto de Hunkins é possível inferir um dos dilemas enfrentados pelo compositor atual de música sacra: a validação acadêmica. A “reputação”, à qual Hunkins (1968) se refere, está ainda associada, em muitas instituições de ensino superior em Composição, aos princípios estéticos das vanguardas europeias do início do século. Recordemos que, na primeira metade do século XX, o contexto violento da Primeira e Segunda Guerras Mundiais despertou na comunidade artística (sobretudo europeia) a necessidade de opor-se às tradições expressivas e hedonistas românticas do século XIX, que não lhes fazia mais sentido. Correntes artísticas irromperam assim, nesse período: obstinados a uma ruptura em relação às tradições vigentes; desconfiados em relação ao Belo. (SCHALZ, 1977).

Estes princípios [os princípios estilísticos da *Avant-garde*] se caracterizam essencialmente pela sua oposição ao naturalismo e ao impressionismo. Todos os movimentos da *Avant-garde* até 1945 renunciam aos efeitos da ilusão da realidade e realizam sua concepção da existência e seu sentimento vital por uma deformação,

⁶⁴ RAVASI, Cardeal. Gianfranco. **In the Beginning ... the Word became flesh Pavilion of the Holy See**. 2015. Disponível em: <http://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/pdf/eventi_novita/notizie/2015/PressKitBien-nale_EN.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2018.

⁶⁵ As palavras exatas de Hunkins (1968, p.3) são: *The plain fact is, unhappily, that under present conditions it is virtually impossible for the serious composer to write the kind of music that the Church apparently wants, without sacrificing his artistic integrity or losing his professional self-respect*. (O fato real é que, infelizmente, sob as condições presentes é impossível para o compositor sério [*sic*] escrever o tipo de música que a Igreja aparentemente exige sem sacrificar sua integridade artística ou perder sua auto-estima profissional.

frequentemente revoltada, da experiência comum (SCHALZ, 1977, p.84 [tradução nossa])⁶⁶.

Uma vez que a tradição artística da sociedade ocidental europeia se construiu a partir de um passado simbiótico com a história das instituições judaico-cristãs, o ambiente acadêmico, profundamente secularizado e permeado por algumas doses de anticlericalismo, passou a atribuir desprestígio às obras com temáticas transcendentais e religiosas (LÓPEZ RASO, 2014). Atualmente, no entanto, estas de objeções são muito mais amenas, embora ainda se encontrem ecos, como aponta Andropoulos (2000). Um desafio para o compositor contemporâneo de música sacra é, portanto, conquistar valorização no meio acadêmico e concomitantemente atender ao conteúdo temático religioso.

Um segundo desafio para o compositor são as exigências técnicas executivas de suas obras em contraste com as realidades das igrejas, que dispõem, em grande maioria, de grupos amadores. As possibilidades de qualidade técnica desses grupos variam de acordo com a formação cultural e musical básica, em geral recebida por esses indivíduos durante a formação escolar fundamental. Em todo caso, torna-se um mais desafio conciliar o experimentalismo composicional, próprio do contato com os estilos artísticos das Vanguardas, e a capacidade executiva dos músicos à disposição.

Em março de 2017, realizou-se no Vaticano o simpósio intitulado “*Musica e Chiesa: culto e cultura a 50 anni dalla Musicam Sacram*”, promovido pelo Pontifício Conselho da Cultura. Este evento destacou a preocupação da Santa Sé com o estado atual da música na Igreja, bem como as preocupações com a qualidade artística da música na igreja, o diálogo ecumênico e o interesse no fomento da renovação do repertório através do estímulo à composição de obras que consigam abranger elementos técnicos e artísticos da música contemporânea, conservando o teor sacro de suas temáticas, de forma íntegra. O Inquérito sobre o Estado da Música Sacra⁶⁷, lançado na época do supracitado simpósio, revela uma tentativa de aproximação da administração centralizada da Santa Sé às realidades e comunidades católicas ao redor do mundo inteiro.

⁶⁶ *Ces principes se caractérisent essentiellement par leur opposition au naturalism et à l'impressionnisme. Tous les mouvements de l'Avant-garde jusqu'à 1945 renoncent aux effets der l'illusion de la réalité et réalisent leur conception de l'existence et leur sentiment vital par une déformation, souvent outrée, de l'expérience commune.*

⁶⁷ Ver: DIVINO, Congregação Para O Culto. **Inquérito às Conferências Episcopais, aos Institutos Religiosos Maiores e às Faculdades de Teologia: Música Sacra 50 anos depois do Concílio.** 2018. Disponível em: <<http://www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/pdf/musica/inquerito.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Os documentos pontifícios apresentam abertura aos gêneros e linguagens musicais, como vimos ao longo das seções precedentes no capítulo 2. Mas os desafios, acadêmicos, pastorais, técnicos e culturais, parecem apontar para um não-lugar para o músico compositor contemporâneo na lógica eclesial.

No entanto, numa segunda reflexão, descobre-se que o lugar, a princípio inexistente, do a composição “séria” [*apud* Hunkins] é, na verdade, um lugar importante na vida cultural musical da Igreja. O debate em esfera acadêmica sobre composição de música sacra, visita novos lugares e levanta novas possibilidades de linguagem musical capazes de desempenhar a missão apostólica essencial da Música. Além disso, o compositor, ao tentar solucionar uma complexa equação cultural, pode ser chave para aproximação das comunidades ao Patrimônio artístico eclesial, não tão conhecido pelas assembleias. Enfim, a investigação composicional acadêmica, como defendemos neste projeto, é capaz de movimentar estruturas, mobilizar esforços e, assim, desempenhar a Missão social e apostólica, que tanto os Padres da Igreja confiaram à Música.

2.4.1 Concertos espirituais como exercícios piedosos

Uma das tendências recentes em algumas das grandes igrejas e catedrais é a promoção dos chamados “Concertos Espirituais”. Tais formas de concerto parecem ser uma das soluções mais recentes de reaproximação das assembleias a um patrimônio histórico e cultural da igreja católica que não é comportável, muitas vezes, em celebrações litúrgicas. A Sagrada Congregação para o Culto Divino emitiu em 1987 uma carta onde trata do uso das igrejas para concertos. O ponto mais interessante do documento que se deseja ressaltar é o seguinte:

2. [...] Um outro fato importante é constituído pela iniciativa dos “concertos espirituais”: seja porque a música executada nesses pode ser considerada religiosa, pelo tema que essa trata e pelos textos que as melodias revestem, pelo âmbito no qual essas execuções ocorrem. Essas podem comportar, em alguns casos, leituras, orações, silêncios. Por essa característica sua podem ser assimilados como “exercício piedoso”. [tradução nossa] (SACRA CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO, 1987, p.1)⁶⁸

⁶⁸ 2. [...] *Un altro fatto importante è costituito dall'iniziativa dei "concerti spirituali": tali perché la musica eseguita in essi può considerarsi religiosa, per il tema che essa tratta, per i testi che le melodie rivestono, per l'ambito in cui tali esecuzioni avvengono. Essi possono comportare, in alcuni casi, letture, preghiere, silenzi. Per questa loro caratteristica possono essere assimilati a un "pio esercizio".*

Por não possuírem um imperativo litúrgico, tais formas de concerto gozam de uma maior abertura a repertórios de variadas formas. Assim, torna-se um ambiente propício para a execu

De fato, é crescente o número de festivais de música sacra em igrejas, incluindo alguns que se dedicam a promover obras de música antiga até obras inéditas. Destacam-se exemplos como o Festival Sagra Musicale Umbra⁶⁹, em Perugia, o Festival International de Musiques Sacrées⁷⁰, em Fribourg; projetos audiovisuais ecléticos como o Electric Church⁷¹, em Viena, o Festival Concertando do Pontificio Istituto di Musica Sacra, etc. Todas essas iniciativas fomentam o interesse pela música contemporânea na Igreja e buscam a união valiosa entre inovação à tradição. Os concertos espirituais podem ser uma solução para o compositor de música sacra, que não acha lugar na Igreja, como defendia Hunkins em 1968.

Sítios eletrônicos:

⁶⁹ 73ª Sacra Musicale Umbra. 2018. Promovido por: Fondazione Perugia Musica Classica Onlus. Disponível em: <<https://www.perugiamusicaclassica.com/sagra-musicale-umbra/>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

⁷⁰ <http://www.fims-fribourg.ch/>

⁷¹ Electric Church. 2018. Promovido por: Electric Church. Disponível em: <<https://www.electric-church.at/>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

CAPÍTULO III
 ET OMNIA VANITAS:
Análise do produto artístico

3.1 Motivações

ET OMNIA VANITAS (em português: “E tudo é vaidade”) surgiu inspirada pela temática sugerida na 13ª edição do Concurso de Composição Festival International de Musiques Sacrées, que acontece anualmente Fribourg, na Suíça. A proposição feita pela comissão organizadora do evento consistia em compor uma obra de música sacra de dez a quinze minutos de duração para a formação instrumental supracitada, baseada no quadro *Vanitas – Stilleben mit Totenkopf* (“Natureza morta com crânio”) do pintor holandês Sebastian Stoskopff (1597-1658). A obra deveria ser escrita para formação estrita, formada por uma harpa, viola, fagote, trombone tenor, trombone baixo e dois tímpanos.

Vanitas é um gênero de pintura de naturezas-mortas que floresceu na Holanda no início do século XVII, no cenário da Contrarreforma. O termo *Vanitas* origina da passagem Bíblica de Eclesiastes 1:2 “*Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes; vanitas vanitatum, et omnia vanitas.*” traduzida como “Vaidade das vaidades, diz o Eclesiastes, vaidade das vaidades! Tudo é vaidade.” (BÍBLIA 1982. Ec. 1:2) Uma pintura do gênero *vanitas* contém objetos simbólicos da inevitabilidade da morte e da transitoriedade dos prazeres terrenos; exorta o espectador a considerar a mortalidade (ENCICLOPÆDIA BRITANNICA, 2014).

Dessa forma, a denúncia da transitoriedade dos prazeres terrenos, a suscita uma reflexão que atinge o cerne das questões sobre a sacralidade da arte, trazidas no capítulo 2 desta dissertação. De forma metalinguística, a arte em gênero *Vanitas* se vale de toda a sensibilidade que uma plataforma artística pode excitar nos seus espectadores, ao mesmo tempo que denuncia a efemeridade de si mesma. Na lógica teológica, a temática do *Vanitas* desperta a atenção para o fato de que a arte sacra, em sua natureza terrena, física e concreta, não é eterna; ao contrário, porém a sacralidade, a transcendência e a metafísica são eternas. Resgatando as conceituações de Atonie Vergote (seção 2.1) inferimos que o *Vanitas* aponta que sacralidade religiosa, manifestação extrínseca da arte, perece; mas vivência interior, a sacralidade pré-religiosa, é permanente, pois ocupa o plano da metafísica e, sob o olhar religioso cristão, é eterna.

Entretanto, sem apelos figurativos ou textuais a tradução destes raciocínios em produto musical constitui um particular desafio mesmo para os compositores do contexto

histórico no qual o gênero *Vanitas* se encontrava em alta na pintura e poesia. Isto é observado através da leitura de Maya Lemos (2006).

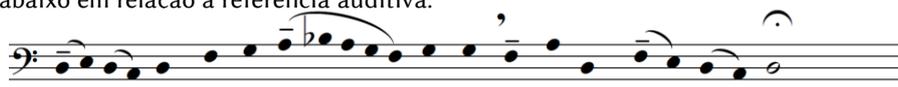
As soluções encontradas para *ET OMNIA VANITAS*, então, remetem a obras que portem algum simbolismo com a Morte. E, também não se pode omitir a profunda carga emotiva e espiritual que foi indispensável durante o processo de concepção formal da obra.

3.2 Análise da estrutura e dos intertextos da obra

ET OMNIA VANITAS é um tríptico sobre a morte e perenidade da vida. Cada quadro exprime uma contemplação da fugacidade da vida. O primeiro quadro traz a ideia de um funeral, uma cerimônia que, ao mesmo tempo que dignifica a pessoa defunta, tem função de *Memento mori*⁷² aos que presentes. Muitas vezes, é o funeral de um ente querido o primeiro contato e reflexão sobre a morte. O segundo quadro é intitulado *Talea della vita*, pois evoca a noção de transformação contínua da vida, que passa se transformando e pouco a pouco se esvai. Já o terceiro quadro traz uma Dança Macabra, uma alegoria medieval na qual a Morte dança com todas as pessoas, independente de riqueza, classe social, etc (BOYD, 2001).

A primeira parte de *ET OMNIA VANITAS* é baseada em intertextos melódicos gregorianos. O primeiro deles é baseado em *Ach Vanitas Vanitatum*, de autor boêmio desconhecido do século XIV. Não se teve acesso à fonte escrita do cantochão, sendo acessível somente através de uma única gravação realizada pela Schola Gregoriana Pragensis, divulgada em seu álbum *Ach homo fragilis* (2002). A peça chamou a atenção por ser um raro exemplo de peça do repertório gregoriano cujo *incipit* traz o excerto Eclesiastes 1:2, além de conter uma expressividade melódica marcante. A melodia (Exemplo musical 1) é exposta pelo fagote já na primeira página, acompanhada pelos outros musicistas que realizam um plano de fundo textural a partir da articulação em sussurros de passagens bíblicas.

Exemplo musical 1 -- Linha melódica transcrita para fagote em notação moderna sem hastes de *Ach Vanitas Vanitatum*. As alturas estão transpostas um tom e meio abaixo em relação à referência auditiva.



Da letra de ensaio [A] à [C] trabalha-se a melodia do *Dies Iræ*⁷³(Exemplo musical 2) sequência da *Missa Pro Defunctis* como consta no *Graduale Romanum* de 1903 (S. SEDIS APOSTOLICAE ET SACRORUM RITUUM CONGREGATIONIS TYPOGRAPHI, 1961). Segundo o professor Franz Praßl [relato informal em classe] sempre se atribuiu a esta sequência uma iconografia de obscuridade e temor; por isso, foi retirada do novo ordenamento para as missas fúnebres após o Concílio Vaticano Segundo.

Exemplo musical 2 — Rigas iniciais da sequência *Dies Iræ*, da *Missa Pro Defunctis* em vétero ordimaneto, notação Vaticana

Sequent. I.



D I- es i-rae, di- es il-la, Solvet saeclum in favíl-la :
 Teste Da-vid cum Si-býlla. Quantus tremor est fu-túrus, Quan-
 do ju-dex est ventúrus, Cúnccta stricte discussúrus! Tuba
 mi-rum spar-gens sonum Per sepúlcræ re-gi- ónum, Coget
 o-mnes ante thronum.

Fonte: S. SEDIS [...] CONGREGATIONIS TYPOGRAPHI, 1961

O trabalho rítmico apresenta plena liberdade, embora simule a agógica irregular própria da semiologia do Canto Gregoriano. A partir de [A], viola e fagote começam a dividir suas linhas em crescente até a letra [D]. A elaboração das linhas se baseia na valorização de intervalos de quarta, quinta e oitava, aproximando-se da prática do *Organum* primitivo (tendo como referência a prática do *Codex de Las Huelgas*).

⁷³ Tradução do texto do excerto a utilizado: Dia da ira, aquele dia / em que os séculos dissolver-se-ão em cinza. / Testemunhará David com Sibila. / Quanto terror está prestes a ser, / quando o Juiz estiver para vir, / em vias de julgar tudo severamente! / A trombeta espargindo um som miraculoso / pelos sepulcros da região, / conduzirá todos diante do trono.

A letra [E] faz alusão à obra *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*⁷⁴ de João Pedro Oliveira (2005). No trecho aludido da obra de Oliveira, os glissandos feitos pela parte orquestral simbolizam o desprendimento da alma do corpo no momento da morte.

Na letra [F], há a superposição do *Dies Iræ*, na parte de Viola, *Ach Vanitas Vanitatum* na parte de Trombone tenor e *Lacrimosa*⁷⁵ (Exemplo musical 3), um dos versos finais da sequência *Dies Iræ*, na linha de fagote.

Exemplo musical 3 -- *Lacrimosa*, da sequência *Dies Iræ* da *Missa Pro Defunctis*

The image shows a musical score for the piece 'Lacrimosa' from the 'Dies Irae' of the 'Missa Pro Defunctis'. The score is written for Viola and Trombone Tenor. It features a melodic line with lyrics: 'Lacri-mó-sa di-es il-la, Qua re-súr-get ex favíl-la, Ju-di-cándus ho-mo re-us : Hu-ic ergo par-ce De-us.' The score is presented in three systems, with the lyrics placed below the notes.

Fonte: S. SEDIS [...] CONGREGATIONIS TYPOGRAPHI, 1961

Encerrando o primeiro quadro, a linha [H] põe em luz mais uma vez o tema do *Ach Vanitas*, desta vez num caráter triunfante, como um final solene de um funeral.

O segundo quadro simboliza a *Talea della Vita*. A parte de harpa expõe a melodia della *Passacaglia della Vita*⁷⁶, canção atribuída. Stefano Landi (1586?-1639). A melodia,

⁷⁴ *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem* (O Abismo Ascendente para o Brilho Eterno) do compositor português João Pedro Oliveira (1959) foi composta em 2005 para piano, orquestra e parte eletrônica. A temática da obra é a descida da alma do Guf (parte do céu onde ficam as almas ainda não nascidas no misticismo judaico) à terra e sua ascensão pós-morte até o Seio de Abraão (parte do Céu no qual as almas permaneceram eternamente. Ver: ASSIS, Ana Cláudia de (2014) *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*: reflexão acerca da gestualidade místico-sonora na obra para piano, orquestra e eletrônica de João Pedro Oliveira." Revista :Estúdio, Artistas sobre Outras Obras. Vol. 5 (10): 69-76.

⁷⁵ Tradução do trecho utilizado: "Dia de lágrimas, aquele, / no qual, ressurgirá das cinzas, / um homem para ser julgado. / Portanto, poupe-o, ó Deus.

⁷⁶ Primeira estrofe da canção: "Oh come t'inganni / se pensi che gl'anni / non hann' da finire, / bisogna morire, / bisogna morire, / bisogna morire." Tradução: "Ó, como te enganas / se pensas que os anos / não hão de findar / precisa-se morrer, / precisa-se morrer, / precisa-se morrer. A canção traz um contraste muito grande entre o conteúdo cantado na poesia, desencantado e fatalista, com o caráter dançante e leve e cíclico da passacalha. No entanto, esta assimetria pode conter um significado de que a inevitabilidade da morte se sobrepõe ao deleite fugaz dos prazeres da vida (LEMOS, 2006).

visível no Exemplo musical 4, é repetida e sobreposta a si mesmo com diferentes valores de proporções rítmicas. O resultado é um emaranhado rítmico na parte da harpa, que se transforma paulatinamente.

Exemplo musical 4 -- Melodia de *Passacaglia della Vita*, atribuída a Stefano Landi.

co-me t'in-gan-ni se pen-se, che g'lan-ni non han-no fi-ni-re, bi -
so-gna mo-ri-re. Bi-so-gna mo-ri-re, bi-so-gna mo-ri-re.

Fonte: Biblioteca Virtual do Projeto ComSonante, disponível em: <http://www.comsonante.org/repertorio/passacaglia-della-vita> [Acesso em 10 jul 2018]

Sobre o pano textural delicada da harpa, as linhas de trombones executam um contraponto rítmico e melódico. A linha de trombone baixo, realiza uma linha sobre o responsório *Libera me*⁷⁷ (Exemplo musical 5); já o trombone tenor, executa uma melodia sobre o *Lux æterna*⁷⁸ (Exemplo musical 6) em ordem retrógrada, numa metáfora para a escuridão angustiante perante à morte. Ambas as linhas são construídas sobre uma *talea* rítmica de dezoito valores aleatórios. A razão do número dezoito será retomada na análise de *ET IN TERRA PAX ET BONUM*. Em todo caso, o número dezoito, na Guematria Judaica representa o Número da Vida. Daí a origem do nome do quadro *Talea della Vita*, uma alusão à talea utilizada pelos trombones e ao mesmo tempo uma paródia de *Passacaglia della Vita*.

Exemplo musical 5 — Trecho do *Libera me*, responsório da *Missa Pro Defunctis*

I.
L I-be-ra me, Dó-mi-ne, * de morte aetér-na,
in di-e il-la tre-mén-da : * Quando cae-li mo-
véndi sunt et ter-ra : †

Fonte: S. SEDIS [...] CONGREGATIONIS TYPOGRAPHI, 1961

Exemplo musical 6 — *Lux æterna*, Comunhão da *Missa Pro Defunctis*

⁷⁷ Tradução: Liberta-me, Senhor, da morte eterna, / naquele dia tremendo. / Quando céus e terras serão movidos / e tu virás / para julgar o mundo com o fogo.

⁷⁸ Que a luz eterna os ilumine, Senhor / com os teus santos pela eternidade, pois és piedoso. / Repouso eterno dá-lhes, Senhor. / E que a luz perpétua os ilumine, / com os teus santos pela eternidade, / pois és piedoso

Comm.
8.

L UX ae-térna * lú-ce- at e- is, Dómi-ne : * Cum sanctis
tu- is in aetérnum, qui- a pi- us es. ∞. Réqui- em aetérnam
do- na e- is Dómi- ne, et lux perpé- tu- a lú- ce- at e- is.
* Cum sanctis tu- is in aetérnum, qui- a pi- us es.

Fonte: S. SEDIS [...] CONGREGATIONIS TYPOGRAPHI, 1961

Ao final do segundo quadro, os instrumentistas executam um trecho de articulação falada de texto. Misturam-se os textos do *Libera me* e de uma passagem do tradicional *Cantico delle Creature* de São Francisco de Assis. O contraste da angústia do *Libera me* e a visão de gratidão em “*Laudato si' mi' Signore per sora nostra morte corporale, da la quale nullu homo vivente pò scappare*”⁷⁹ gera a tensão que propulsiona ao último quadro, a Dança Macabra.

O terceiro quadro apresenta uma estrutura rítmica complexa, com a metáfora da dança sinuosa e imprevisível da Morte. São empregados todos os temas musicais apresentados, além do solo de barítono do *Libera me* do *Requiem* (1891) de Gabriel Fauré (Exemplo musical 7) que é apresentado também pelo fagote.

O resgate das melodias gregorianas numa roupagem rítmica e dançante tem por intenção causar um contraste entre o peso de sua simbologia, ao mesmo tempo que joga com a ironia da própria noção de Dança Macabra, uma alegoria quase carnavalesca da morte.

Por fim, a partir da letra [U], a obra encaminha-se para o fim. Retomam-se alguns elementos apresentados durante a obra, numa atmosfera calma e misteriosa, retoma-se a referência a João Pedro Oliveira e se conclui com os instrumentos sendo tocados somente por mímica, como uma menção à figura alegórica dos instrumentos silenciosos, presentes em inúmeras pinturas do gênero *Vanitas*.

⁷⁹ Louvado sejas, ó meu Senhor, por nossa irmã Morte corporal, da qual nenhum homem vivente pode escapar. [tradução nossa e de acordo com as versões impressas do canto emitidos pelos membros franciscanos na comunidade de San Damiano em assim.

Exemplo musical 7 - Solo de barítono de *Libera me*, do Requiem de Gabriel Fauré

Baryton solo

Li - be - ra me, Do - mi ne, de
mor - te æ - ter - na. In di - e il - la tre -
13 *p* men - da, in di - e il - la, *p* quan - do
19 *cresc.* cce - li mo - ven - di sunt, quan - do cce - li mo - ven - di sunt et
25 *f* *sempre* ter - ra, dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sæ - cu -
lum per ig - nem.

Fonte: FAURÉ, 2005.

3.2.1 Identificação dos procedimentos intertextuais empregados

É necessário, portanto, classificar a forma como os intertextos apresentados na seção anterior foram de fato trabalhados à luz da esquematização proposta em 1.2.2, ou seja, a projeção de uma entidade musical sobre o *continuum* da semelhança-diferença (apografia-alusão-paráfrase-paródia). Os procedimentos empregados em *ET OMNIA VANITAS* estão elencados as seguir:

- **Apografias**

São encontradas em [...] *VANITAS* uma riqueza muito maior de apografias se comparado com [...] *PAX ET BONUM*. Isso se deve à predominância de quase-citações utilizadas. Vejamos os casos:

- A melodia de *Ach Vanitas vanitatum*, utilizada com destaque na sessão inicial e letras de ensaio [G], [O], [Q] e [T]. Além disso, a sequência de alturas funciona como *cantus firmus*, em [E].

- A sequência de alturas da melodia gregoriana *Dies iræ* do Ofício aos Defuntos (presente somente no rito tridentino), aparecendo no trecho de [A] a [D] na linha de fagote e em [Q], [Q] e [T] na linha de viola.
- A sequência de intervalos da melodia de *Lacrimosa* da *Missa Pro Defunctis*, apresentado na linha de fagote com livre ritmação em [F].
- O trabalho com a melodia da canção *Passacaglia della Vita* na parte de harpa em [H]. Vale notar que as transposições não ferem a apografia da sequência intervalar da melodia; no entanto, a elaboração rítmica realizada é considerada como parafrásica.
- A linha de barítono solista do *Libera me*, tirado do *Requiem* (1891) de Gabriel Fauré, presente na linha de fagote de [M] a [O]. Neste caso, o ritmo também é apografado.

• Alusões

Encontram-se apenas dois casos de alusões em alusões em [...] *VANITAS*:

- A alusão a um trecho de *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem* de João Pedro Oliveira (2005) nas letras de ensaio [E] e [U].
- E a alusão ao uso instrumental da *Danza Macabra op. 40* (1874) de Charles C. Saint-Saëns. A partir da letra de ensaio [M] de [...] *VANITAS*, a viola desenha uma linha impositiva e imprevisível, aludindo à *Danza* de Saint-Saëns, em violino solista representa a Morte, que irrompe do silêncio tocando violino num cemitério (BOYD, 2001).

• Paráfrases

Diferentemente de [...] *PAX ET BONUM*, em [...] *OMNIA VANITAS* não consta nenhuma ocorrência de parafrase

• Paródias

O “sentido inverso” remete ao simbolismo que envolve obra de referência.

- No caso de [...] *OMNIA VANITAS*, a melodia do *Lacrimosa*, dos versos finais da sequência *Dies Iræ*, é utilizada na terceira parte de forma irônica. Isto porque a melodia tem um sentido simbólico de pranto, dado o seu texto “De lágrimas é aquele dia/ Em que ressurgirá das cinzas / O homem para ser julgado.⁸⁰” [tradução nossa] Entretanto, a melodia é ambientada num contexto dançante, rítmico, em que contrasta com

⁸⁰ O texto latino é: *Lacrimosa dies illa / Qua resurget ex favilla / Judicandus homo reus.*

o peso ao qual seu significado é comumente atribuído. De certa forma, conserva alguma relação com a *Passacaglia della Vita*, ao portar um conteúdo extremamente pesado e funesto de forma tão jocosa, quase lúdica.

CAPÍTULO IV

ET IN TERRA PAX ET BONUM:

Análise do Produto artístico

4.1 Motivações

Assim como ET OMNIA VANITAS, ET IN TERRA PAX ET BONUM⁸¹ surgiu a partir da perspectiva da quarta edição do Prêmio “Francesco Siciliani”, concurso de composição organizado bienalmente pela Fondazione Perugia Musica Classica desde 2012. Nas edições anteriores, o concurso propusera a composição de obras de música sacra para coro *a cappella* ou com o acompanhamento de órgão. Comumente são escolhidos textos *obbligati* tirados da liturgia ordinária da missa, como o *Credo* (2012), *Pater Noster* (2014) e *Kyrie* (2016). Para a edição de 2018, a chamada de obras foi para uma composição baseada no texto do *Gloria*, sendo as obras vencedoras executadas na programação da 73ª Sagra Musicale Umbra, festival que ocorre sempre em cidades da região da Úmbria, na Itália.

Com o desafio de revisitar um texto tão antigo e já tão visitado, como o *Gloria*, surgiu a primeira decisão: compor uma peça litúrgica ou concertística. A escolha tomada foi realizar uma obra de finalidade puramente concertista, ainda que em nenhum momento abandonasse o sentido doxológico⁸² do texto.

O texto do *Gloria* é conhecido por fazer parte do ordinário da missa católica além de ser um texto essencial de tantas Missas (como forma musical). Portanto, uma das primeiras decisões a serem tomadas foi entre conceber uma peça litúrgica ou concertística. A concepção de uma obra concertística pareceu desde início a opção mais adequada, uma vez que permitiria uma maior liberdade artística e também atenderia melhor ao perfil do concurso.

Num primeiro momento, diversas ideias emergiram, fragmentadas e anotadas em pequenos cadernos. Entretanto, a elaboração de uma estrutura geral da peça tardou em ganhar forma. Isso se deu em realidade, por uma tentativa de fuga da primeira centelha de inspiração, que, ao fim, mostrou-se irrefutável e se consolidou no trabalho aqui apresentado.

Como já dito, sempre foi de fundamental importância sublinhar sentido doxológico do texto do *Gloria*. Entretanto, suscitava paralelamente a demanda por agregar um outro plano de sentido à composição musical. Uma vez que a relação texto-música não estaria

⁸¹ O título significa literalmente “E na terra Paz e Bem”. O nome é um jogo de palavras com o verso do Glória “E na terra paz aos homens de boa vontade” e o “Paz e Bem”, lema e saudação tradicionalmente alusiva a São Francisco de Assis.

⁸² Doxologia: uma fórmula de louvor divino. Existem muitas dessas fórmulas no Antigo e Novo Testamentos, sendo a mais familiar a “grande doxologia”, como é também chamado o Glória da liturgia católica da missa. (SWAIN, 2006) A palavra provém de δοξολογία, formada pelas palavras δόξα, “glória”, e λογία, “dizer, expressar”.

inserida numa circunscrição litúrgica, seu sentido ritualístico seria perdido. E dessa forma, sentia-se a necessidade de encontrar um sentido artístico que justificasse a extração do hino de seu habitat ritual e sua colocação como obra de concerto. E o sentido encontrado para preencher esta lacuna foi agregar ao Gloria um significado conjugado com alguma conjuntura social atual. E, no caso, tal dimensão de significado busca dialogar com questões de perseguição religiosa de hoje e do passado.

Nos últimos anos, têm-se tornado assíduos os gestos em prol da unidade ecumênica e aproximação inter-religiosa, com tentativas de conagração ecumênico entre Igreja Católica e Igrejas Ortodoxas e denominações protestantes, bem como a reaproximação de lideranças da comunidade judaica e propostas de apaziguamento com a comunidade muçulmana. Ao mesmo tempo, tais iniciativas chamam a atenção da perseguição religiosa, muito forte e extremamente violenta nos dias atuais no Oriente Médio, sem esquecer do drama sofrido no Holocausto judaico na 2ª Guerra Mundial a campanha antirreligiosa soviética. Assim, tornaram-se frequentes as exortações pontifícias em prol daqueles que são martirizados sob a força da perseguição religiosa. Ilustram essa tendência, por exemplo, dois excertos de discursos pontifícios oficiais como: “Quando o seu [dos cristãos perseguidos] sangue é derramado, não obstante pertençam a diferentes confissões, juntos tornam-se testemunhas da fé, mártires, unidos no vínculo da graça batismal.”⁸³ enunciado durante a homília Papa Francisco na celebração das Vésperas por ocasião da Solenidade da Conversão de São Paulo Apóstolo e encerramento da 51ª Semana de Oração por Unidade dos Cristãos em 25 de janeiro de 2018 na Basílica de São Paulo Fora dos Muros em Roma; “Acreditamos que estes mártires do nosso tempo, pertencentes a várias Igrejas mas unidos por uma tribulação comum, são um penhor da unidade dos cristãos.”, trecho do 12º parágrafo da Declaração Comum⁸⁴ do Papa Francisco e do Patriarca Kirill de Moscovo e de toda a Rússia, assinada em 12 de Fevereiro de 2016 no Aeroporto Internacional “José Martí” de Havana em Cuba.

⁸³ O texto completo pode ser lido em tradução oficial para Português em: FRANCISCO, Papa. **Homília da Celebração das Vésperas na solenidade da Conversão de São Paulo Apóstolo**. Basílica de São Paulo Fora dos Muros. 25 janeiro 2018. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/francesco/pt/homilies/2018/documents/papa-francesco_20180125-vespri-conversione-sanpaolo.html>. Acesso em: 22 ago. 2018.

⁸⁴ A declaração conjunta pode ser lida em tradução oficial para Português em: FRANCISCO, Papa; KIRILL, Patriarca. **Declaração Comum do Papa Francisco e do Patriarca Kirill de Moscovo e de Toda a Rússia**. Havana, Cuba, 12 fev. 2016. Viagem Apostólica do Papa Francisco ao México. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2016/february/documents/papa-francesco_20160212_dichiarazione-comune-kirill.html#Declara%C3%A7%C3%A3o_comum>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Vale notar também as aproximações com comunidade judaica, como na visita pontifícia à Sinagoga de Roma⁸⁵ em 2016; e à comunidade árabe.⁸⁶

“O sangue dos mártires é semente de união entre os povos.” Embora não tenha sido jamais proferida dessa forma, essa parecia ser uma máxima extraída de todas essas ações e exortações atuais em prol da unidade cristã e o diálogo inter-religioso. E este foi uma motivação de inspiração a ser agregada na composição do *Gloria*. “Glória a Deus nas Alturas e **paz** na terra aos homens de boa vontade.” A peça adquiria um significado ulterior ao seu senso doxologia primordial, passaria a ser uma homenagem aos mártires, aqueles que são privados da liberdade de expressar sua fé e que doam sua vida por essa razão. Seria, portanto, “um Glória em honra a quem não pode glorificar; um canto em honra a quem não pode cantar.” Além disso, esse discurso traz uma reflexão sobre a liberdade de profissão religiosa, da qual milhares de pessoas não gozavam no passado, como no caso dos judeus durante a era nazista e dos cristãos — sobretudo ortodoxos — durante o Regime Soviético, e ainda não gozam atualmente, como ocorre a milhares de cristãos e outras minorias religiosas em grande parte do Oriente Médio.

Assim, surgiu a ideia de entrelaçar o texto latino do *Gloria* com partes de sua tradução em Árabe, Hebraico e Eslavo Litúrgico. Também era intenção inserir ao final, uma discreta inserção da primeira frase do texto em Grego (Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ), fazendo menção à origem do texto, ou seja, sua aparição no Livro de Odes da Septuaginta⁸⁷. A versão do texto final utilizado na obra está exposta no Quadro 1.

A escolha dos trechos em outros idiomas baseou-se nos pontos de encontro teológicos com o texto latino. O trecho em Hebraico compreende versos que são de comum crença tanto no Judaísmo quanto do Cristianismo, isto é, não englobam os versos claramente cristológicos do *Gloria*. Apesar de ligeiras diferenças de uso, o texto do Glória é comum às Igrejas Católicas e Ortodoxas. Assim, o trecho em Eslavo Litúrgico está teologicamente de acordo com as duas denominações. As transliterações dos textos foram feitas em parceria com falantes nativos. A parte em eslavo litúrgico foi feito em parceria com o Pëtr Alexandrovitch Sorókin, nativo de São Petesburgo e de tradição Ortodoxa, diretor de capela do Collegium Russicum em Roma. Já a parte em árabe foi feita com a já mencionada Irmã Narjis Henti, de rito sírio-

⁸⁵FRANCISCO, Papa. **Discurso durante visita à Sinagoga de Roma**. 17 jan. 2016 Disponível em: http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2016/january/documents/papa-francesco_20160117_sinagoga.html

⁸⁶ Ver discurso do Papa Francisco aos participantes do encontro promovido em 2015 pelo Pontifício Instituto de Estudos Árabes e Islâmicos. Em: https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2006/september/documents/hf_ben-xvi_spe_20060925_ambasciatori-paes-arabi.html

⁸⁷ Ver: MILLER, 2006.

caldeu, originária do Iraque, colaboradora da disciplina de Tradições Musicais de Ritos Orientais Não- Latinos no Pontifício Istituto di Musica Sacra, em Roma. A transliteração do Hebraico parte de um contato pessoal de 7 anos com a língua hebraica, além de estarem de acordos com as indicações de transcrição de Joshua Blau (2010) em *Phonology and Morphology of Biblical Hebrew*, com a ressalva de que Blau utiliza um sistema próprio de transliteração que nós adaptamos ao sistema IPA.

Quadro 1 Textos usados na obra **ET IN TERRA PAX ET BONUM**. À direita, texto latino com tradução em Português; à esquerda, textoss não-latinos utilizados com transcrição fonética em IPA.

ÁRABE / IPA	LATIM/PORTUGUÊS
<p>المجد لله في العُلَى، el'meʒdu lil'la:hi fi el'ʕula وعلى الأرضِ السَّلامُ، w'ʕala al'ʔardi s:a'la:m للناس الذين بهم المسرَّة. lil'na:si le'ðina 'bihi mi_lme'sa:ra</p>	<p><i>Gloria in excelsis Deo</i> Glória a Deus nas Alturas <i>et in terra pax</i> e na terra paz <i>hominibus bonæ voluntatis.</i> aos homens de boa vontade.</p>
<p>HEBRAICO / IPA</p> <p>אוֹתָךְ נְשַׁבַּח, אוֹתָךְ נְבָרֵךְ, ʔot'χa nefab'baħ, ʔot'χa neba'reχ לְפָנֶיךָ נִסְגָּוֵד וְלִךָ נִתֵּן יְקָר. leɸa'neχa nisg'god ule'χa ni'ten je'kar נוֹדָה לְךָ עַל תְּפִאֲרֹתֶיךָ כִּי רַבָּה. no'de le'χa ʕal tiɸ,ʔare'teaχ ki ra'ba אֲנֵא ה' אֱלֹהִים, מֶלֶךְ הַשָּׁמַיִם, ʔan'a ʔado'naj 'meleχ haf'am'majim, הָאֵב אֵל שַׁדַּי. ha'ʔaβ ʔel fad'daj</p>	<p><i>Laudamus te, benedicimus te,</i> Louvamos-Te, bendizemos-Te <i>adoramus te, glorificamus te.</i> adoramos-Te, glorificamos-Te. <i>Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,</i> Graças damos a ti por Tua glória imensa. <i>Domine Deus, Rex cælestis,</i> Senhor Deus, Rei celeste, <i>Deus Pater omnipotens.</i> Deus Pai onipotente.</p>

<p>ESLAVO LITÚRGICO / IPA</p> <p>ГДН СЊЕ ѠДИНОРѠДНЫИ, ИЊЕ ХРТѠ. 'gɔspodi 'sin'ɛ jɛdino'rɔdnɨj, i:'sus'ɛ 'χri:st'ɛ</p> <p>ГДН БЖЕ, АГНЧЕ БЖИИ, СЊЕ ѠЧЬ. 'gɔspodi 'bozɛ agn'ɨɛ 'bozɨj 'sɨn'ɛ 'ot'ɛɨf</p> <p>ВЗЕМЛАИ ГРѠХ МІРА, vz'em'laj 'grɨ'χ 'mi:rɛ</p> <p>ПОМИЛИ НАС. pɔ'miluj na:s</p> <p>ВЗЕМЛАИ ГРѠХИ МІРА, vz'em'laj grɨ'χi: 'mi:rɛ</p> <p>ПРИИМИ МЛТКѠ НАШИ. 'pri:mi: mɔ'litvu 'na:ʃu</p> <p>СѠДАИ ѠДЕСНЮ ѠЦА, sɨ'dɨaj oɔ'es'nuju o'tsa:</p> <p>ПОМИЛИ НАС. pɔ'miluj na:s</p> <p>GREGO / IPA</p> <p>Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ 'dɔksa en hy'psistojs t'h'e'o</p>	<p>Domine Fili Unigenite, Jesu Christe Senhor Filho Unigênito, Jesus Cristo</p> <p>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai;</p> <p>qui tollis peccata mundi Tu que tiras o pecado do mundo, miserere nobis; tem misericórdia de nós;</p> <p>qui tollis peccata mundi, Tu que tiras o pecado do mundo, suscipe deprecationem nostram. acolhe a nossa súplica.</p> <p>Qui sedes ad dexteram Patris Tu que estás sentado à direita do Pai miserere nobis tem misericórdia de nós,</p> <p>Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus Porque só Tu és Santo, só Tu és o Senhor tu solus Altissimus, Jesu Christe, só Tu és o Altíssimo, Jesus Cristo cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris. com o Espírito Santo na glória de Deus Pai.</p> <p>Amen. Amém.</p>
--	---

Fonte: Própria. Baseado em fontes diversas descritas no corpo do texto.

4.2 Análise da obra

Antes de se iniciar a análise, é necessário ter em mente que a obra foi pensada para um órgão como o da Basílica Superior de São Francisco em Assis (do fabricante Mascioni, modelo *Opus 1053*), um coro de 32 vozes⁸⁸, três solistas: um tenor, um barítono e um mezzo-soprano.

4.2.1 Estruturação e escolha dos subsídios intertextuais

A sobreposição do texto multilíngue ao texto latino suscitara desde o princípio um seccionamento do trabalho musical baseado nos blocos de versículos em mesma língua. Ao final, a obra resultou dividida em cinco partes. A parte [1] — *da capo* até o compasso 56 — compreende o início do texto latino “*Gloria in excelsis [...] voluntatis.*” e seu equivalente em árabe “المجد لله [...] المسرّة.”. Já a parte [2] abrange os versos “*Laudamus te, [...] Deus Pater omnipotens.*” e sua correspondente tradução em Hebraico “אֱלֹהֵינוּ יְהוָה אֱלֹהֵינוּ”, sendo a parte mais extensa, indo do compasso 57 ao 117. Em [3] são cantados os versos “*Domine Fili Unigenite [...] miserere nobis.*”, em latim, e “ГДН СЊЕ ѿДИНОРОДНЫИ, [...] ПОМІЛѸИ НАСЪ.”, em eslavo litúrgico. A parte [4] é cantada somente em Latim, pois são os versos aos quais se atribui tradicionalmente um senso teológico de unidade “*Quoniam tu solus Sanctus, [...] Amen.*” Enfim, o Finale, parte [5] reexpõe os versos iniciais do *Gloria*, em fulgor máximo e como uma explosão de alegria, um contraste bastante acentuado em relação às partes [1], [2] e [3], que possuem um caráter tenso e aflito. É na parte [5] que os baixos cantam em grego o *incipit* Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, fazendo constar, mesmo que discretamente, o idioma original no qual foi escrito o texto da Doxologia Maior, segundo a Septuaginta.

Após haver claramente uma estruturação temática da obra, adveio então a necessidade de se estabelecer os intertextos que seriam trabalhados no discurso do trabalho. Para as partes bilíngues, buscou-se incorporar algum elemento musical que remontasse à música das tradições que utilizam estes idiomas em suas liturgias; isto é, foram importados elementos do canto árabe em [1], uma melodia tradicional judaica em [2] e elementos do canto litúrgico ortodoxo-bizantino em [3]. E, para agregar elementos intertextuais compositivos técnicos, além de um sentido humano, viu-se que seria benemérito homenagear em cada uma dessas partes um compositor que, para além de suas contribuições musicais prestigiadas no âmbito acadêmico e concertístico e sacro, tiveram de alguma forma um contato biográfico com a

⁸⁸ Tendo em mente o S:t Jacobs Kammarkör, sugerido pelo edital do concurso Francesco Siciliani.

censura e perseguição religiosas. Foram esses compositores homenageados: o polonês Krzysztof Eugeniusz Penderecki (1933), o austríaco Arnold Franz Walter Schönberg (1874 — 1951) e o estoniano Arvo Pärt (1935). As referências a seus trabalhos, de forma geral, encontram-se esparsas por toda a obra, sendo mais concentradas em alguns pontos do que outros, como será visto no tópico seguinte. Finalmente, nos versículos “*cum Sancto Spirito [...] Amen.*” e na recapitulação do “*Gloria in excelsis [...] voluntatis.*” fez-se menção à tradição católica romana, através da inserção parafrásica, quase paródica, do *Gloria* da *Missa VIII* gregoriana, conhecida popularmente como *Missa “De Angelis”*. No tópico 3.2.2, explicar-se-á mais detalhadamente como se deram os diálogos intertextuais com as referências supracitadas.

4.2.2 Análise do projeto artístico com base nas referências intertextuais escolhidas

Para uma melhor compreensão, a análise será dividida em cinco momentos, correspondentes às cinco partes maiores da obra. Cada parte é indicada com um caractere numérico enclausurado num quadrado e suas subdivisões serão elencadas com letras gregas minúsculas sobrescritas, de forma a não gerar confusão com as letras de ensaio escritas na partitura.

A parte $\boxed{1}$ é subdividida em cinco subpartes. Do compasso 1 ao 18 temos a subparte $\boxed{1}^{\alpha}$. O início da obra se dá com uma linha melódica dramática ricamente ornamentada para tenor solista. Toda a linha solista é construída sobre *ajnās*⁸⁹, pequenas estruturas tri, tetra ou pentacordais que servem como elementos constitutivos dos *maqāmāt*⁹⁰, escalas características da música árabe oriental. A escolha dos *ajnās* a serem usados veio, não somente através dum arbitrário raciocínio de gosto, mas também baseados numa sorte de sentimentos suscitados por cada *jins*. De acordo com a Irmã Narjis Henti, de rito sírio-caldeu, originária do Iraque, é comum no imaginário popular uma associação de afetos aos *ajnās*. Por exemplo: *Hijaz* (حجاز) (ré — mi^{bemol} — fá^{sustenido} — sol) conferiria um humor de solidão, deserto, distância; já *Rast* (راست) (dó — ré — mi^{meio-bemol} — fá) atribuiria ideia de regozijo, orgulho, poder, firmeza de caráter; *Saba* (صبا) (ré — mi^{meio-bemol} — fá — sol^{bemol}) seria revestido de tristeza e lamento; e *Bayati* (بياتي) (ré — mi^{meio-bemol} — fá — sol^[natural]) evocaria vitalidade e alegria. São afetos estereotipados como o modo maior é associado a alegre e o modo menor à tristeza. Porém, os quatro *ajnās* citados acima foram escolhidos para compor a linha melódica inicial do solo para tenor justamente para conferir, fantasiosamente, uma aura de sentimentos

⁸⁹ Do árabe: أَجْنَاس (/ʔaʒ'na:s/). É a forma plural da palavra جُنْس (/ʒins/).

⁹⁰ Do árabe: مَقَامَات (/ma'qa:ma:t/). É a forma plural da palavra مَقَام (/ma'qa:m/), palavra que também significa “lugar”.

muito contrastantes à melodia — que segundo a sensibilidade pessoal, seria uma forma de representar os sentimentos de uma pessoa que porta um sentimento de glorificação muito sincero e efusivo, ao mesmo tempo que convive com o medo e o sofrimento. No Exemplo musical 8 vemos um esquema ilustrativo que possibilita compreender como foram empregados os *ajnās*. Vale notar que a rítmica neste caso, ao contrário, é totalmente livre, responde somente às palavras as quais se buscou dar mais atenção e imita um canto improvisativo, cuja rítmica seria totalmente fluida.

Exemplo musical 8 — Análise melódica do início da parte para tenor solista de ET IN TERRA PAX ET BONUM com realces a cores dos *ajnās* empregados na melodia.

ADAGIO ♩ = 56
intensamente sentimentale come un cantico dell'Oriente

TENORE SOLO

mf *pp* *mf* *pp*

Hijaz sobre sol. *Hijaz sobre dó entelaçado com Saba sobre sol*

Rast sobre dó

Bayati sobre sol e sobre dó

dim. *rit.*

el - 'me - z-du, li - l - 'la - - - - - hi - fi - el - su - la -
u - sa - l - al - 'a - - - - - r - di - se - 'lam -
lil - na - - si - le - 'ði - na - bi - hi - - mi - l - mes - sa - - ra -

Fonte — Própria.

Sob o solo orientalesco de tenor, após a entoação tripla da palavra *المجد* (/el'mæzdu/, “glória”), tem-se a entrada do coro, que sustenta um pedal isotônico em dó³. Tal pedal sustentado pelo coro não é estático e, ao invés disso, apresenta um trabalho de timbre, dinâmica e estereofonia: A alternância de fonação entre a vogal *posterior* arredondada /u/ e a vogal *anterior* arredondada /y/, induz a uma movimentação do dorso da língua de trás para a frente, e vice-versa, que, provocando uma variação tímbrica da voz, realça os parciais harmônicos superiores das vozes dos coristas (*overtone singing*⁹¹). A oscilação /u/ ↔ /y/ é ainda

⁹¹ Para uma ilustração do fenômeno e da técnica de canto usando parciais harmônicos, sugere-se : POLYPHONIC overtone singing - explained visually. Produção de Anna-maria Hefele. Realização de Thomas

ênfatizada pela ondulação de dinâmica sincronizada, gerando um efeito estereofônico dinâmico, tendo em vista a disposição do coro.

Entre os compassos 19 e 24 tem-se a primeira aparição do texto latino, na subseção $\boxed{1}^{\beta}$. É uma curta passagem, que explora efeitos de eco entre as vozes, trabalhando fragmentos da melodia entoada pelo tenor solista em $\boxed{1}^{\alpha}$ no breve trecho entre c. 21 e 23. Um breve solo de mezzo-soprano faz a conexão com a subseção seguinte.

Já $\boxed{1}^{\gamma}$ possui uma dimensão maior, em relação às demais subseções da primeira parte. O princípio inspirativo desta parte foi a imaginação de um pesadelo de uma pessoa que vive em constantes condições de conflito e perseguição religiosa no Oriente. Para isso, recorreu-se ao uso de efeitos texturais que provocassem um cenário turbulento e angustiante. Assim, foi pertinente iniciar o diálogo estilístico com o compositor homenageado Krzysztof Penderecki, aclamado por sua linguagem musical arrojada e inserida dentro da perspectiva do **sonorismo**⁹² (MIRKA, 1997). Duas obras suas que foram de profunda inspiração para o presente trabalho foram *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1966) e seu *Dies Iræ* (1967), embora todos os exemplos que serão expostos neste trabalho foram extraídos apenas da partitura da primeira. Duas obras substanciais, sombrias e angustiantes; a primeira retrata o sofrimento de Jesus Cristo durante Sua trajetória do aprisionamento até a morte em Cruz; já a segunda é dedicada às vítimas de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial. (TOMASZEWSKI, 2014) O que impressiona em ambas as obras é o trabalho textural que Penderecki alcança, lançando mão de uma coleção de clusters, efeitos e técnicas expandidas, tanto nos instrumentos, quanto na parte coral. Em ambas as obras, porém, Penderecki conta com um coro sinfônico de quase cem pessoas, dispostos em três coros, além de solistas e coro de crianças. Já ET IN TERRA PAX ET BONUM foi pensada para um coro de trinta e duas vozes dispostas em dois coros mistos. Isso significa que é necessário levar em consideração as diferenças de massa sonora e densidade textural que se pode alcançar com tal diferença de número de cantores. Nos Exemplos musicais a seguir serão elencados alguns dos excertos que serviram como subsídio intertextual para ET IN TERRA PAX ET BONUM.

Um dos primeiros elementos técnicos importado de *Passio [...]* foi a articulação repetida e veloz de consoantes oclusivas. Nos Exemplos musicais 2 e 3, vemos este efeito realizado

Radlwimmer. [dirlewang, Alemanha]: Anna-maria Hefele, 2014. (9 min.), son., P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UHTF1-lhuC0>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

⁹² Por “sonorismo” entende a compreensão dos “valores do som” (*sound values*) como fator primordial para a composição musical (MIRKA, 1997. p.7).

em associação com uma variação imprecisa de alturas⁹³. A notação é feita com valores de semicolcheia em fonte reduzida e indicações do tipo “*Presto possibile*” — ou seja, as bandeiras não têm valor absoluto, apenas visual e relativo. O resultado é uma textura buliçosa e ondulante:

Exemplo musical 9 — Efeitos texturais para coro com consoantes oclusivas na *Passio [...] secundum Lucam*

Musical score for Example 9, showing vocal parts for Coro I (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Coro II (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked "a tempo". The notation features dense clusters of notes with dynamic markings like "f" and "ppp...sim."

Fonte — (PENDERECKI, 1967, p.38) Cedido pela biblioteca do Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma.

Exemplo musical 10 — Efeitos texturais para coro com consoantes oclusivas na *Passio [...] secundum Lucam*

Musical score for Example 10, showing vocal parts for Coro I, Coro II, and Coro III (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked "Presto possibile". The notation features dense clusters of notes with dynamic markings like "ppp...sim.", "staccatissimo", and "pp".

Fonte — (PENDERECKI, 1967, p.37) Cedido pela biblioteca do Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma.

⁹³ Um breve comentário: Penderecki nota muitos desses seus efeitos utilizando as letras P e T e simultaneamente variações de altura. Porém a forma mais precisa para a notação seriam as letras B e D, uma vez que /p/ e /t/ são consoantes surdas e não geram o efeito de variação de alturas como /b/ e /d/, que são fonemas vozeados. Outra solução possível, é a adjunção de alguma vogal, muito possivelmente a vogal central média /ə/.

Em ...ET IN TERRA PAX ET BONUM, tal efeito foi incorporado fazendo-se aproveitar o próprio texto do Gloria. No Exemplo musical 11 temos os naipes masculinos sendo requisitados para executar o texto “*Pax hominibus bonæ voluntatis*” (não necessariamente na ordem textual original) enfatizando as sílabas tônicas que contêm consoantes oclusivas, ou seja: /'paks o'minibus 'bɔnæ volun'tatis/⁹⁴. É inevitável também desconsiderar o som penetrante da sibilância de /s/, mesmo não estando em destaque, mas contribuindo para uma textura buliçosa. O efeito se mantém até o compasso 31 (aproximadamente 23'' de duração) e depois é repetido em c.38-40, porém com outras palavras. Uma diferença notável é que em Penderecki, a articulação dessas consoantes é realizada sobre alturas variáveis e indeterminadas. Aqui ocorre que o texto é articulado sobre uma nota pedal constante, o que finda por gerar um suporte harmônico às linhas de Barítono e Mezzo-Soprano solos e a mão direita do órgão, ainda que tais linhas não descrevam nenhuma progressão harmônica tonal tampouco modal.

Exemplo musical 11 – Efeito textural com coro. ...ET IN TERRA PAX ET BONUM, compasso

The musical score for Example 11 consists of eight staves, labeled S. I, C. I, T. I, B. I, S. II, C. II, T. II, and B. II. The top four staves (S. I, C. I, T. I, B. I) and the bottom four staves (S. II, C. II, T. II, B. II) each contain a vocal line and a bass line. The vocal lines are in treble clef, and the bass lines are in bass clef. The time signature is 4/4. The lyrics "Pax bonæ hominibus voluntatis" are written above the vocal lines. The bass lines feature a constant pedal point. Annotations in Italian are placed below the vocal lines, providing performance instructions: "articolare individualmente il testo più presto possibile, accentando le silabe in grassetto".

Fonte — Própria

⁹⁴ É possível que, em velocidade, o fonema /s/ de *hominibus* seja articulado como /z/ alofônico, em proximidade com /b/ em *bonæ*.

Já no Exemplo musical 13 vemos ainda um extrato da parte do Coro 1 de [...] *PAX ET BONUM* — os efeitos se repetem na parte do Coro 2 com apenas algumas sutis diferenças. Aqui vemos, como mencionado no parágrafo anterior, os clusters com assobios e a articulação de texto falado, executado por solistas especializados entre os naipes masculinos (considerar um solista dentre os Tenores 2 e outro dentre os Baixos 2, ocultos na imagem). Para criar uma sorte de contrapeso sonoro aos sons agudos e penetrantes dos assobios, os Baixos executam clusters em voz basal, efeito que não é encontrado em Penderecki literalmente — o mais próximo são indicações de clusters com notas “mais graves possível” em naipes masculinos, porém com emissão ordinária —, porém não ferem o ideal sonórico da referência a seu estilo.

Exemplo musical 13 — Extrato da parte para o Coro 1 de [...] *PAX ET BONUM*, compassos 31 a 34

31 *mp* *bocca aperta* 5:4 **C**
 S. I. *pp* 5:4 *b. ap. pp*
 C. I. *fischio* *ppp*
 T. I. *p* *ff*
 B. I.

33 *p* *f* *mf* *p*
 S. I. *p* *f* *mf* *p* *f*
 C. I. *p* *f* *mf* *p* *f*
 T. I. *el - 'me - z - du lil - la - hi fi la - su - la*
 SOLO: *mf* parlando
 SOLO: *mf* parlando
el - 'me - z - du lil - la - hi fi la - su - la u - sa - la tar - di se - la - m
 B. I. *voce basale*

Fonte — Própria

Em [1]^δ, o tenor solista irrompe e silencia subitamente a massa sonora que o precedia e retoma o tema inicial arábico de [1]^α com desenvolvimentos, que serão explorados com detalhes posteriormente. O coro, juntamente com a sustentação do órgão, cria uma textura de fundo movediça, com glissandos entre notas curtas em notas de valores amplos, em *bocca chiusa* e *pianississimo*; este tipo de plano de fundo é também encontrado em Penderecki (1976) como se vê no Exemplo musical 14. O curto contraponto rítmico e melódico entre o mezzo-soprano e o barítono solistas de c. 26 a 30 será compreendido melhor juntamente às análises da parte [2].

Exemplo musical 14 — Extrato da parte coral de *Passio [...] secundum Lucam*

The image displays a musical score for three choirs, labeled CORI I, II, and III. Each choir part includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and glissandos. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). A cluster of notes is indicated by a large bracket and a 'f' dynamic marking. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and glissandos. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). A cluster of notes is indicated by a large bracket and a 'f' dynamic marking. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and glissandos. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). A cluster of notes is indicated by a large bracket and a 'f' dynamic marking.

Fonte — (PENDERECKI, 1967, p.48)

Deve-se fazer nota de que numa situação de *cluster*, Penderecki procura jogar com a espacialização das dissonâncias. No caso acima, nota-se que quando um naipe ataca em uníssono esse então “glissa” até um intervalo dissonante; já quando o naipe já ataca dividido, esse então desliza até uma outra altura em uníssono. Soma-se ainda que Penderecki controla os intervalos entre as vozes de forma que a subdivisão de naipe mais próxima esteja

executando um intervalo consonante; quando não, o intervalo dissonante é sempre preparado. Isso tem como fim auxiliar a entoação precisa das notas de maneira mais orgânica. Na transposição dessa escrita para [...] *PAX ET BONUM*, ilustrada no Exemplo musical 15, evitou-se ao máximo a entoação de intervalos dissonantes entre as vozes adjacentes, sobretudo segundas menores. Nas situações onde isso ocorre, o intervalo dissonante é alcançado por movimento oblíquo.

Exemplo musical 15 — Exemplo musical de [...] *PAX ET BONUM*, adaptado para exposição neste trabalho.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 41-44) features vocal parts S. I, C. I, T. I, and B. I. It includes a rehearsal mark 'E' at measure 41. Dynamics include *ppp* and *b. ch. ppp*. The second system (measures 45-48) features vocal parts S. II, C. II, T. II, and B. II. It includes a rehearsal mark 'E' at measure 45. Dynamics include *ppp* and *b. ch. ppp*. The third system (measures 49-52) features vocal parts S. I, C. I, T. I, and B. I. It includes a rehearsal mark '48' at measure 49. Dynamics include *cresc.* and *affrettando*. The fourth system (measures 53-56) features vocal parts S. II, C. II, T. II, and B. II. It includes a rehearsal mark '48' at measure 53. Dynamics include *cresc.* and *affrettando*.

Fonte — Própria.

A linha virtuosística do tenor solista sobre a parte coral vista no Exemplo 8 culmina em 51, com um si^{bemol}_3 em *fortissimo* e com um gesto de “cascada” tocado pelo órgão, que propulsiona à subseção [1]^ε. Chega-se então ao final da parte [1] com uma passagem homofônica e forte do coro, que canta todo o *incipit* “*Gloria in excelsis [...] bonæ voluntatis.*” Aqui, utiliza-se a técnica do *tintinnabuli* de Arvo Pärt. Por isso, retornar-se-á a esta passagem juntamente com a elucidação sobre a parte [3].

A parte [2] há uma tríplice dedicatória aos cristãos de língua hebraica, aos judeus vítimas das perseguições na Europa dos anos 1930 e 1940 e o compositor Arnold Schönberg. Os cristãos de língua hebraica, ou “judeus cristãos”, como são conhecidos, são uma pequena comunidade que vive em Israel, pertencentes a uma origem étnica judaica, mas que professam a fé cristã e por isso se encontram numa difícil situação de inclusão social, pois são vistos com desconfiança pela comunidade muçulmana e ao mesmo tempo não são bem aceitos por parte da comunidade judaica (MORUJÃO, 1998). Embora não sejam mencionados com alguma forma musical intertextual, são homenageados com o próprio excerto cantado em hebraico — que, embora também estejam em conformidade com a fé judaica, é um texto típico do ordinário da Missa celebrada em hebraico —, pronunciado segundo convenções de pronúncia bíblica (BLAU, 2010) A homenagem aos judeus vítimas da Shoá⁹⁶ se deu utilizando parafrasicamente a melodia da canção *Ani Ma’amin*. Essa canção é baseada originalmente sobre o décimo segundo dos treze princípios de fé de Maimônides (século XII)⁹⁷. A melodia foi atribuída a Azriel Dovid Fastag, varsoviano, e é conhecida por ter sido cantada pelos judeus enquanto caminhavam para a morte, nos guetos poloneses e em campos de concentração (FRIEDMANN, 2012). Já Schönberg é homenageado através de uma revisitação de sua técnica compositiva com doze sons, como é descrito por ele próprio em seu ensaio “Composição com doze sons”⁹⁸, escrito na década de 1940, e com uma influência à sua obra para coro *a cappella Friede auf Erden* (“Paz na Terra”) Op.13 de 1907.

Começaremos a estudar a parte [2] através da revisitação de sua técnica dodecafônica. O dodecafonismo é a técnica que utiliza o total cromático temperado, constituído de **doze** sons, e os organiza em sequências, séries, que são utilizadas para compor todo o material melódico e harmônico de uma peça. É uma técnica usada para se atingir a um ideal

⁹⁶ [Ha]Shoá é a forma transliterada de שואה[ה], que literalmente quer dizer “[o] desastre” e é a palavra hebraica utilizada como referimento ao Holocausto Judaico durante a Segunda Guerra Mundial.

⁹⁷ “Creio com plena fé na vinda de Mashiach. Mesmo que demore, esperarei por sua vinda a cada dia” (REVISTA MORASHÁ, 2015)

⁹⁸ *Composition with twelve sounds*, como aparece na tradução e edição de Dika Newling.

harmônico atonal. (SCHÖNBERG, 1950. p.102-144)⁹⁹ Por ter sido um método de escritura muito difuso no século passado, não foi desejado empregar meramente sua técnica como ele mesmo cunhara. Ao mesmo tempo era desejado incluir no trabalho em homenagem ao compositor austríaco alguma forma de idiossincrasia numerológica, visto que Schönberg mesmo era conhecedor da numerologia judaica e havia uma certa obsessão pelos significados intrínsecos dos números, tendo isso influenciado a escrita de muitas de suas obras (STERNE, 1982-1983). A junção das duas ideias resultou na geração de uma série fundamental que, ao invés de doze sons do total cromático, utiliza **dezoito** (o total cromático mais com 6 dos sons repetidos). Dezoito, na numerologia judaica, é tido como “o número da vida”¹⁰⁰. A partir dessa simbologia, tal série **octodecafônica** passaria a ter um significado simbólico da vida na construção da música.

Antes de seguir, vejamos como de fato foi concebida esta série “octodecafônica”. Primeiramente obteve-se uma série dodecafônica com simetria, isto é, havendo a primeira metade da série a mesma sequência de classes de intervalos do que a outra metade¹⁰¹. Na Ilustração 1, tal série de doze sons cromáticos é representada em tons de azul. As notas em azul-lilás (1, 2, 4, 5, 7 e 8), formam entre si, desconsiderando as notas em verde, as classes de intervalos 1-5-4-5-1 (curiosamente, uma sequência não-retrogradável). Observa-se que as notas em azul-turquesa possuem a mesma sequência de classes de intervalos, sendo, portanto, uma transposição das notas em azul-lilás, em termos de classes de intervalos, sempre. Isso faz com que a série formada pelas classes de intervalos 1-5-4-5-1-5-1-5-4-5-1 seja considerada uma série dodecafônica **simétrica**. Os seis sons ainda restantes foram escolhidos por ser o hexacorde formado sobre a escala menor da nota inicial da série. Tais seis notas foram entrelaçadas com a série básica de 12 sons de forma que: cada uma ocupasse uma posição múltipla de três ($6 \times 3 = 18$); não fosse repetida em nenhuma das duas notas precedentes nem subsequentes. A série final confeccionada se vê abaixo, na Ilustração 1:

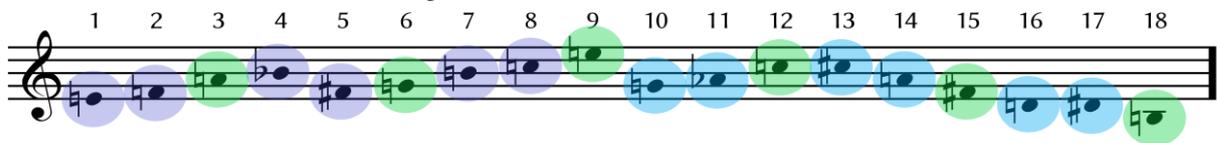
⁹⁹ Por ser o dodecafonismo uma técnica já bastante consagrada na literatura a partir do século XX, não a trataremos de forma extensiva aqui. Para uma leitura mais aprofundada, sugere-se a leitura da referência utilizada ou ainda:

LEEuw, Ton de. 2005. **Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure**, translated from the Dutch by Stephen Taylor. Amsterdam: Amsterdam University Press. Tradução de **Muziek van de twintigste eeuw: een onderzoek naar haar elementen en structuur**. Utrecht: Oosthoek, 1964. Terceira edição. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema, 1977.

¹⁰⁰ Ver o conceito de Guematria em: FREEMANN, 2018

¹⁰¹ Como todas as notas da série podem ser enarmonizadas e transpostas, um intervalo qualquer, seu inverso e seus intervalos compostos possuem o mesmo valor na composição da série. A classificação de intervalos varia de 0 a 6, sendo estes o número de semitons contidos no menor intervalo de uma classe. Por exemplo: uma segunda maior, uma nona e uma sétima menor são todos intervalos de classe 2 (dois semitons contidos na segunda maior) e assim por diante.

Ilustração 1 — Série octodecafônica original usada em [...] *PAX ET BONUM*



Fonte — Própria

A primeira utilização da série é no curto solo contrapontístico e polirítmico do barítono e mezzo-soprano solos em [B], partindo de fá na linha de barítono em 26, e sendo repetida em 29 e partindo de fá^{sustenido} na linha do mezzo-soprano em c. 29. É empregada no solo de tenor em c.47 (em ordem inversa, partindo de mi^{bemol}) e c.49-51 (ordem original, também partindo de mi^{bemol}). Mas é na parte [2] que a série-da-vida é utilizada com maior recorrência. Em [C] e [H], as vozes femininas realizam um cânone a quatro partes construído inteiramente sobre a série-da-vida inversa (uma figura de linguagem, no qual a inversão da “vida” é uma metáfora para a morte.) Entretanto, é um cânone com algumas particularidades: contraltos e sopranos cantam identicamente a mesma melodia. Porém a linha de soprano transpõe algumas notas uma oitava acima, além de um pequeno ajuste de valores rítmicos se compararmos c.16 em Contraltos 1 e c.72 de Sopranos 1. No entanto a série permanece inalterada. Tendo em vista o excerto dessa passagem no Exemplo musical 16, percebemos também que o contraponto melódico procura fugir das dissonâncias atacadas nos tempos principais, ao mesmo tempo cria uma atmosfera harmônica flutuante. O *mp legatissimo* confere ainda um caráter lamentoso à passagem.

Sob o canto triste e *legatissimo* das partes agudas, as partes graves também executam um cânone a quatro partes em *p quase “pizzicato”* baseado sobre a melodia de *Ani Ma’amin*. A melodia foi parafraseada, substituindo seu texto original pelo excerto latino do Glória “*Laudamus Te [...] gloriam tuam.*” Daí foram necessários ajustes rítmicos em função do cânone e da prosódia do texto latino. Nesse aspecto, a variedade de versões existentes da melodia de *Ani Ma’amin* minimiza a sensação de alteração da melodia primordial.

Exemplo musical 16 – Cãnone serial nas partes de Contralto e Soprano, parte [2] de [...] PAX ET BONUM

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes parts for Soprano I (S. I), Contralto I (C. I), Soprano II (S. II), and Contralto II (C. II). The music is marked *mp legatissimo*. The lyrics are in Hebrew, with some words in Latin script (e.g., 'qar', 'fal', 'tiḥ - ṭa-re - 'te-aḥ').

System 1 (Measures 61-66):

- S. I:** 70 - t'ḥ ne - fab - 'bah 70 - t'ḥa ne - ba-'reḥ le - ḫa - ne - ḫa nisg 'god u - le - ḫa ni - 'ten je -
- C. I:** (rest)
- S. II:** (rest)
- C. II:** 70 - t'ḥ ne - fab - 'bah 70 - t'ḥa ne - ba-'reḥ

System 2 (Measures 67-71):

- S. I:** 70 - t'ḥa ne - fab - 'bah 70 - t'ḥa ne - ba-'reḥ le - ḫa - ne - ḫa nisg 'god u - le -
- C. I:** 'qar no - 'de no - 'de fal tiḥ - ṭa-re - 'te-aḥ ki - rab - 'ba ki -
- S. II:** (rest)
- C. II:** le - ḫa - ne - ḫa nisg 'god u - le - ḫa ni - 'ten je - 'qar no - 'de no - 'de

System 3 (Measures 72-76):

- S. I:** 'ḫa ni - 'ten je - 'qar no - 'de no - 'de fal tiḥ - ṭa-re - 'te-aḥ ki - rab -
- C. I:** rab - 'ba
- S. II:** t'ḥa ne - ba-'reḥ le - ḫa - ne - ḫa nisg 'god u - le - ḫa ni - 'ten je - 'qar no -
- C. II:** fal tiḥ - ṭa-re - 'te-aḥ ki - rab - 'ba ki - rab - 'ba

System 4 (Measures 77-81):

- S. I:** ba ki rab 'ba
- C. I:** (rest)
- S. II:** 'de no - 'de fal tiḥ - ṭa-re - 'te-aḥ ki - rab - 'ba ki - rab - 'ba
- C. II:** (rest)

Fonte — Própria

Na letra de ensaio [I], faz-se uma nova menção a Penderecki. Afinal, o compositor polonês presenciara a ablegação dos judeus da Polônia durante a Segunda Guerra, o que marcou suas memórias e algumas de suas obras, como o *Dies Iræ* (1967). Relata Penderecki: “Eu cresci rodeado pelo mundo judeu. Dębica havia uma igreja católica e cinco sinagogas.

Lembro-me das canções que soavam das sinagogas judaicas; tenho esta música no ouvido.” (PENDERECKI, 1967 *apud* TOMASZEWSKI, 2014, p.137). Por isso, era inevitável reinseri-lo em [2]. Desta forma, após uma passagem sombria e receosa, a peça caminha para o desespero da letra [J], parte [2]^β. Gradativamente, o trabalho de alturas com notas cede lugar aos efeitos mais ruidosos do “*pizzicato em bocca chiusa*”, o texto sussurrado, o ruído branco (*white airy noise*, obtido com a emissão enfática do fonema /h/) e a ondulação de altura com a emissão do fonema /ʃ/¹⁰². O primeiro efeito é importado também de Penderecki, como visto no Exemplo musical 17. Entretanto, a escrita empregada é radicalmente diferente. Em *Passio [...]*, Penderecki escreve hastes de com comprimentos diferentes espaçadas irregularmente, unidas por uma bandeirola de colcheia e em seguida pela linha de repetição — · — · — ·. Já em ...ET IN TERRA PAX ET BONUM o efeito é escrito cabeças de nota dispostas em alturas diferentes, reportando à indefinição de altura, dispostas sem hastes e bandeirola (sugerindo um descompromisso com alguma figura rítmica) e por fim com a indicação de *staccato*.

Exemplo musical 17 — Efeito coral em *bocca chiusa quasi pizzicato*

CORI

The image shows a musical score for three voices (I, II, III) in bass clef. The notation is minimalist, consisting of horizontal lines with vertical stems of varying lengths, indicating a lack of defined pitch. The text 'b. ch. quasi pizz.' is written above each staff. Dynamics include 'f' and 'mf'. The text 'b. ch. quasi pizz.' is written above each staff.

Fonte — (PENDERECKI, 1967, p.23)

A letra de ensaio [J] se inicia com a irrupção de um acorde extremamente dissonante em *fortissimo* com gritos em registro agudo do coro. A partir do compasso 95, o órgão segue num *motu perpetuo* prestíssimo construído sobre a série da vida, alternada sobre suas formas original e inversa. Sob o jogo de vida e morte da parte manual, a parte pedal se baseia na melodia de *Hatikvah* de Naftali Herz Imber, outra melodia judaica que metaforiza a ideia de “esperança” (GRADENWITZ, 1996) As notas dessa melodia são inseridas à medida em que aparecem na sequência de notas executada pelo manual. Sobre a passagem virtuosística para o órgão, o coro executa uma recitação de todo o texto latino de *Laudamus te [...]* *gloriam*

¹⁰² Embora os fonemas sibilantes /s/, /ʃ/, /ç/ e /ʒ/ não sejam vozeados, o ruído branco obtido por suas fonações pode sofrer variações voluntárias de altura com a movimentação dos lábios e do dorso da língua, sendo que no último deles, por ter um local de articulação pós-alveolar, o efeito é mais incisivo. Pode-se ter uma ideia do efeito com coro entre 1’40” e 2’25” e entre 3’38” e 4’20” da gravação realizada em 2015 pelo coro sueco S:t Jacobs Kammarkör da obra *Credo* (2012) de Giovanni Bonato (1961) em: <https://soundcloud.com/stjacobskammarkor/bonato-credo>

tuam. Todas as referências escolhidas para a passagem, além de seu próprio caráter turbulento, funcionam como metáfora do momento final da vida perante a morte, o desespero do fim, oscilando com a crença e esperança de um “depois”.

E eis que após a agonia da morte e o último suspiro, representado abstratamente nos compassos 105 a 107 com o ruído branco que emerge e desaparece, a subseção [2]^Y propõe uma atmosfera celestial. A imagem que se busca representar é a vida após a agonia do embate com a morte, uma significação da passagem “*Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*”, na qual a “**imensa glória**” é a vitória sobre a morte. Em aspectos musicais, enfatiza-se mais uma vez a utilização da série-da-vida, empregada nas vozes agudas de forma quase canônica, sobre o texto em latim. Paralelamente, em segundo plano, as vozes graves preenchem harmonicamente sobre o texto em Hebraico. Toda a letra de ensaio [K] é composta buscando-se uma semelhança com *Frieden auf Erden Op. 13* de Schönberg, na qual o compositor busca realizar encadeamentos harmônicos partindo de elaborações de motivos recorrentes. No caso da seção em questão, apenas um motivo melódico trabalhado também em *Frieden* (quatro semínimas dispostas em uma segunda descendente, uníssono, segunda descendente) é importado para o trecho e é utilizado recorrentemente.

Com um forte-piano súbito inicia-se a parte [3] na anacruse do compasso 115. Nesta parte há um jogo estilístico com a música ortodoxa russa e a música de Arvo Pärt. O trecho também traz uma homenagem àqueles que foram martirizados sob a perseguição religiosa no regime soviético.

Os elementos técnicos primordiais usados na composição da seção são o cantochão bizantino e o *tintinnabuli* de Arvo Pärt.

Em [3]^α, que abrange os compassos de 118 a 129, há um jogo de pergunta-resposta com o barítono solista e o coro. De forma geral, o solista canta um verseto em Eslavo Litúrgico e sopranos e contraltos cantam os mesmos versos em latim, utilizando a técnica do *tintinnabuli*.

O solo de Barítono é construído sobre o uma aproximação do segundo modo plagal do canto Bizantino. Isto porque o intervalo de uma oitava é dividido, na música ortodoxa bizantina, em setenta e duas (!) subunidades, ou seja, o intervalo de um tom apresenta seis subdivisões. (SAVAS, 1965) Em nosso caso, utilizou-se a subdivisão máxima de um tom em quatro partes. Isso porque a prática coral no ocidente não explora massivamente o solfejo contendo intervalos menores que um semitom.

Ainda que seja comum em coros profissionais e semiprofissionais desfrutar de sistemas de afinação não temperados, são raríssimas ainda as obras vocais corais que exploram quartos, sextos ou oitavos de tom. Sendo assim, concerniu-se adotar apenas quartos de tons e apenas nas partes solistas. Já para a compreensão do *tintinnabuli*, é necessária uma breve interrupção na descrição analítica corrente.

Desde a estreia de *Für Alina*, em 1976, o trabalho de Arvo Pärt passou a remontar ao tonalismo, ao cantochão gregoriano, ao minimalismo; sem contar o aspecto profundamente religioso e sentimental de suas obras (GREENBAUM, 1999). De fato, apenas com a descrição do compositor sobre a técnica, é possível perceber a grande carga de introspecção com qual Pärt reveste seu trabalho.

Tintinnabulação é uma área na qual eu, algumas vezes, vagueio procurando por respostas — na minha vida, minha música, meu trabalho. Nas minhas horas escuras, eu tenho o sentimento certo de que tudo fora desta coisa única não tem sentido algum. O que é complexo e multifacetado só me confunde e eu preciso buscar por unidade. O que é isto, esta coisa única, e como eu encontro meu caminho a si? Traços desta coisa perfeita aparecem em várias circunstâncias — e tudo que não é importante cai por terra.

Tintinnabulação é assim. Aqui estou eu sozinho com o silêncio. Eu descobri que é suficiente quando uma única nota é belamente executada. Esta nota, ou pausa, ou momento de silêncio me conforta. Eu trabalho com poucos elementos — com uma voz, duas vozes... Construo a partir de materiais primitivos — com a tríade, com uma tonalidade específica. As três notas da tríade são como sinos e por isso eu chamo isso de *tintinnabulação*. (PÄRT, *apud* HILLIER, 1997.)[tradução nossa]

Tintinnabuli, em Latim, significa “sinos”. Tal técnica consiste na utilização de uma tríade, como elemento central e gerador de um “centro gravitacional tonal”, associado a uma melodia, descrita em uma escala diatônica correspondente à tríade principal. Em uma estrutura a duas vozes, por exemplo, uma caminha livremente, de modo diatônico, enquanto a outra só utiliza notas oriundas da tríade principal. Abaixo, na Ilustração 2 veem-se as diferentes disposições de uma voz em *tintinnabulum* (losangos pequenos) em relação a uma melodia principal (cabeças de nota comuns).

Ilustração 2 — Disposições possíveis de uma voz em *tintinnabuli* (losangos) em relação à uma linha melódica (notas comuns)

The illustration shows a musical staff with a treble clef. A single melodic line is written with solid black dots (heads of notes). Small diamonds (losangos) represent the notes of a triad used by a second voice. The diagram is divided into two main sections: "Posição primeira, estreita" (Position first, narrow) and "Posição segunda, alargada" (Position second, wide). The first section shows three variations: "superior" (triad above the melody), "inferior" (triad below the melody), and "alternante" (triad alternating above and below). The second section shows three variations: "superior", "inferior", and "alternante", with the triad notes placed further from the melody than in the first section.

Fonte: Própria. Baseado em KAUTNEY (2014, p.142)

No exemplo, a melodia tem sua tônica em sol e a voz-*tintinnabulum* executa arpejos sobre o acorde de sol maior. As notas desses arpejos podem ser escritas em combinações dos atributos estreito/alargado e superior/inferior/alternante. Nas disposições estreitas, as notas da tríade principal escolhidas são aquelas mais próximas das notas da melodia, enquanto que na segunda posição, são escolhidas as segundas mais próximas notas pertencentes à tríade principal. Pärt não considera ainda a alternância de posições alargada-estreita sobre notas sempre inferiores ou sempre superiores, nem a alternância de ambos os parâmetros, nem tampouco uma possível “terceira posição”. Além condução de vozes em *tintinnabuli*, Pärt frequentemente apresenta um trabalho melódico baseado na quantidade de sílabas de uma palavra (naturalmente em se tratando de repertório vocal). Os quatro modos, visíveis na Ilustração 3 variam dois aspectos: partida ou chegada a uma nota tônica, ascendente ou descendente. Os modos não consideram a prosódia das palavras, isso é regulado pela métrica ou articulações adicionadas às partes num momento posterior.

Ilustração 3 — Modos de construção melódica baseado no texto.



Fonte: Própria. Baseado em KAUTNEY (2014, p.142)

Este princípio de composição de um contorno melódico a partir das palavras foi utilizado tanto na parte coral quanto na parte organística em toda a subseção 3^β. No Exemplo musical 18 vê-se a resposta das vozes masculinas ao solo de barítono no compasso 123. Partindo da linha de Sopranos 1, a linha melódica é composta sobre as palavras do texto com combinações diversas dos modos melódicos da Ilustração 3 — precisamente são, a cada palavra: modo 1, modo 3, modo 3, modo 2 (“Jesu Christe” inserido como a mesma ideia), descritos sobre mi bemol maior. A voz dos segundos contraltos, por sua vez, realiza uma sorte

de discanto modular, ou seja, é baseada em modos de movimentação contrária aos escolhidos para compor a linha de Sopranos 1. Daí, as demais vozes se comportam em *tintinnabuli*: Sopranos 2 em relação a Sopranos 1, Contraltos 1 em relação a Contraltos 2; ambas em disposição estreita e alternada.

Exemplo musical 18 — Exemplo de emprego do tintinnabuli de Pärt em [...] *PAX ET BONUM*

The musical score for four voices (S. I, C. I, S. II, C. II) is presented in 3/2 time. Each voice part includes the lyrics: "Do-mi-ne Fi-li Un-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste." The score features dynamic markings such as *mf* and *mp*, and performance instructions like "luminoso come oro". The notation includes triplets and quintuplets, and the piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Fonte — Própria.

Vê-se, então, no Exemplo musical 19 um excerto da parte do órgão no qual a linha para a mão esquerda é composta sobre o texto que o coro canta logo a seguir. Na imagem, o texto inserido é apenas ilustrativo. A mão direita, por sua vez, realiza, em contratempo, o *tintinnabulum* da linha da mão oposta, em disposição estreita e alternada uma oitava acima. A ideia de dispor o *tintinnabulum* numa das mãos em contratempos deriva de *De Profundis* (1980)¹⁰³ de Arvo Pärt, obra que possui esse elemento durante toda sua duração. O princípio dos contratempos permeia também a parte coral de [3]^β. Como exemplo, vemos no Exemplo musical 20 um momento no qual os Baixos 1 cantam uma linha construída sobre os modos melódicos (o modo 1 somente) de Pärt. Sopranos um cantam um cânone invertido, como se caracterizasse uma linha composta sobre o modo melódico 2. As demais vozes realizam *tintinnabuli*: Tenores em relação aos baixos e contraltos em relação aos sopranos. Entretanto, a entrada das vozes intermediárias é defasada e em síncopes, o que gera um falso *hoquetus*¹⁰⁴.

¹⁰³ A partitura da peça pode ser visualizada em:

<https://www.scribd.com/doc/296112143/Arvo-Part-De-Profundis> [Acesso em 10 jul. 2018]

¹⁰⁴ Para um aprofundamento sobre o *hoquetus*, ver: LE VOT, Gérard. Hoquet. In: _____. *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris: Minerve, 2001. p. 106. (Musique Ouverte).

Exemplo musical 19 — Uso dos modos de construção melódica de Pärt na elaboração da mão esquerda da parte do órgão em $\boxed{3}^{\flat}$ de [...] *PAX ET BONUM*

(Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram)

Fonte — Própria.

Na letra \boxed{R} ocorre o momento de maior tensão do trecho, construído através da superposição dos coros, em pseudo-*hoquetus* como no Exemplo musical 20, na página seguinte, em dois ambientes diatônicos distantes: dó sustenido menor, no coro 2, e sol menor, no coro 1 (escalas naturais, eólias). Associado a isso, acrescenta-se a indicação expressiva *perturbadore*. A parte para Barítono solista, gradativamente um contorno mais cromático e longe de um centro tonal gravitacional. Além disso, a linha solista precisa se esmerar cada vez mais para ser ouvido num âmbito sonoro tão ruidoso.

Exemplo musical 20 — Parte coral de [...] *PAX ET BONUM*, compassos 154 a 159

mf sonorità scura
S. I. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis

mf sonorità scura
C. I. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis

mf sonorità scura
T. I. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis

mf sonorità scura
B. I. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis

Fonte — Própria

Destaca-se no trecho o emprego das risadas escarnejadoras em \boxed{O} e \boxed{P} . As risadas são um elemento técnico importado da *Passio* de Penderecki, utilizado em alguns pontos, como, por exemplo, a cena em que Jesus está sendo julgado no Sinédrio. No trecho em

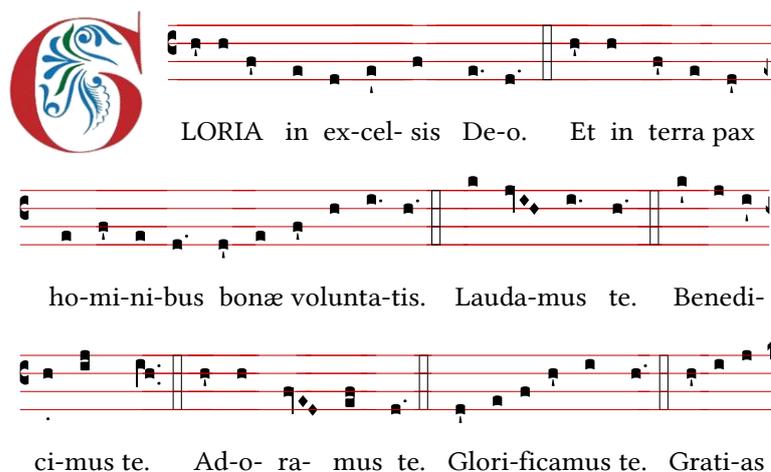
questão, as risadas simbolizam o escárnio sofrido pelos religiosos ortodoxos russos durante o regime soviético. Entretanto, compreendeu-se que bastava a indicação textual¹⁰⁵.

Após uma curta ponte nos compassos 174 a 177 chega-se finalmente à parte [4], o encerramento da obra. É basicamente dividida em duas subpartes. [4]^α compreende o texto “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*”, que encerra o texto Glória. [4]^β é uma retomada do texto inicial “*Gloria [...] glorificamus te.*” Ambas têm caracteres muito distintos, porém se baseiam ambas unicamente no material melódico do *Gloria* (Exemplo musical 21) da Missa VIII do Kyriale Romanum, comumente conhecida como *Missa De Angelis*.

O “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*” é escrito em fugato, cujo tema é escrito *sore* o retrógrado da melodia como no Exemplo musical 21, na página seguinte:

Após uma curta ponte nos compassos 174 a 177 chega-se finalmente à parte [4], o encerramento da obra. Agora, as referências estilísticas intertextuais anteriores, Pärt, Schönberg, Penderecki, são gradativamente colocadas de lado, favorecendo uma escrita com o máximo de espontaneidade. É basicamente dividida em duas subpartes. [4]^α compreende o texto “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*”, que encerra o texto Glória. [4]^β é uma retomada do texto inicial “*Gloria [...] glorificamus te.*” Ambas têm caracteres muito distintos, porém se baseiam ambas unicamente no material melódico do *Gloria* da Missa VIII do Kyriale Romanum, comumente conhecida como *Missa De Angelis*.

Exemplo musical 21 — Trecho do *Gloria* da Missa VIII do Kyriale Romanum em notação vaticana



LORIA in ex-cel- sis De-o. Et in terra pax
ho-mi-ni-bus bonæ volunta-tis. Lauda-mus te. Benedi-
ci-mus te. Ad-o- ra- mus te. Glori-ficamus te. Grati-as

Fonte — Própria, baseado no *Graduale Novum* (PRAßL et al., 2010).

¹⁰⁵Na partitura consta com a terminologia em italiano “*risate beffarde*”.

A passagem com os versículos finais, “*Cum Sancto [...] Amen.*”, é disposta numa sorte de fugato, cujo tema apresenta um contorno melódico extraído das duas primeiras células do *Gloria VIII*, em disposição inversa — ver Exemplo musical 22. Os naipes de mesma tessitura entram em uníssono a cada entrada do tema, e depois se dividem, conferindo um preenchimento harmônico.

Exemplo musical 22 — Tema do *fugato* introduzido pelos contraltos em [...] *PAX ET BONUM* em paralelo com a melodia das duas primeiras células do *Gloria VIII*

The musical score for Example 22 consists of two staves, C.I. & C.II, in 2/4 time. The melody is marked *mp*. The lyrics are: Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris Amen. The melody is a simple, rhythmic line with a mix of quarter and eighth notes.

Fontes — Própria, sendo a melodia inferior baseado em *Graduale Novum* (PRAßL et al., 2010)

A sessão segue crescente em andamento, densidade e intensidade até culminar na *GIOIA MASSIMA* de [V]. Repentinamente, a peça muda completamente de humor, como se saísse de toda a lamentação para, enfim, regozijar em júbilo. A motivação para este *finale* provém do questionamento motor da peça: “Como compor uma música sobre um hino de extrema alegria sem pensar em tantos que sofreram e sofrem por não ter a liberdade de fazê-lo em paz?” Em outras palavras, o sentimento genuíno de uma música espontânea, reluzente sempre existira, mas não poderia ser escrito sem fazer as homenagens que foram feitas. Dessa forma, tendo sido expressos todos os lamentos — e, sobretudo, apesar de todos eles — pode-se então abandonar-se no canto de “máxima alegria”. Em contraste com as partes anteriores, que gozavam de um trabalho composicional mais idiossincrático e inevidente. Em contraste, [4][♯] representa a total entrega à intuição. Isso se refere à ritmação das três primeiras rigas do *Gloria De Angelis*, bem como a harmonização explicitamente tonal — até mesmo kitsch, eventualmente. No Exemplo musical 23 é evidenciada a linha cantada pelos sopranos. Em c. 199-201, as demais vozes cantam quase todo em uníssono em relação aos sopranos, com eventuais irregularidades rítmico-melódicas. Já de 202-208 as linhas passam a ser completamente distintas, com forte caráter silábico, rítmico e polifônico, ainda dentro do âmbito tonal.

Após o desfecho [4][♯] num acorde perfeito e tônico de Mi maior, sucede ainda uma pequena *Coda*. Trata-se de uma alusão à melodia inicial da abertura da peça no tenor solista, em destaque. O grande acorde de mi maior vai se dissolvendo aos poucos, em glissandos descendentes, transformando-se em sibilação do fonema /s/ e deixando o tenor solista em

evidências. A peça se encerra com a ressonância do pedal do órgão em registro de Campana (sinos).

Exemplo musical 23 — Linha principal de sopranos e acompanhamento de órgão na subseção [4]^β de [...] *PAX ET BONUM*

CON GIOIA MASSIMA ♩ = 116

199
Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, et in ter-ra pax, ho-mi-ni-bus bo-næ vo-lun-ta-tis.

202
Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te ad-o-ra-mus te

205
glo-ri-fi-ca-mus Te

Fonte — Própria

4.2.3 Identificação dos procedimentos intertextuais empregados no processo composicional

Aplicando-se a classificação procedimental proposta na sessão 1.2.2, ou seja, da projeção duma entidade musical projetada sobre o *continuum* de semelhança-diferenciação (apografia-alusão-paráfrase-paródia) em *ET IN TERRA PAX ET BONUM*, é possível identificar as seguintes ocorrências:

- **Apografias**

Em [...] *PAX ET BONUM* encontra-se apenas um caso de apografia. Trata-se do uso da melodia do hino *Hatikvah*, na parte para pedal do órgão, na letra [J].

• Alusões

Já de alusões são elencadas as seguintes:

- A alusão melódica à melodia tradicional *Ani Ma'amin* (de Azriel Dovid Fastag) na sessão [2]^α.
- A alusão textural a *Penderecki* com os efeitos de articulação de textos e risadas em [...] *PAX ET BONUM*. Notemos que em [...] *VANITAS* esses recursos são visíveis, porém a referência alusiva não ocupa um lugar na construção de um discurso artístico, fazendo parte mais do campo da Influência que Intertextualidade.
- O uso alusivo da técnica compositiva *tintinnabuli* de Arvo Pärt nas letras [F], [N], [M] e [S]. Considerou-se o uso da *tintinnabuli* alusivo e não apográfico porque a técnica não é trabalhada estritamente como Pärt a concebera, havendo ligeiros desvios.

• Paráfrases

Paráfrases são identificadas:

- no uso dos *ajnās* (elementos comuns de um grupo etnomusicológico) na construção do solo de tenor na seção [1].
- no trabalho textural aportando a *Penderecki* nas partes [1] e [2]^{α.2}.
- no uso de motivos e encadeamentos tirados de *Frieden auf Erden Op. 13* de Schönberg na subseção [2]^γ.

• Paródias

O “sentido inverso” das paródias adquire aqui um significado geralmente relacionado com a simbologia presente no intertexto de referência. Vejamos os casos:

- A harmonização e ritmação da melodia do *incipit* do *Gloria* da *Missa de Angelis* na última sessão de [...] *PAX ET BONUM* traz caráter de paródia por contrastar drasticamente com a hermenêutica e agógica comum daquele texto musical. A prática executiva do canto gregoriano é caracterizada pela sua sobriedade e austeridade. Aqui, ao invés, a melodia é revestida por uma ritmação agitada e harmonização quase jazzística, fora do senso comum da prática de harmonização do canto gregoriano, que se baseada comumente no modalismo eclesiástico.
- O uso de uma série octodecafônica em [...] *PAX ET BONUM* seria, a princípio, poderia ser considerado um uso parafrásico da técnica do dodecafonismo. Entretanto, o uso torna-se paródico quando inverte o sentido de negação da tonalidade, como

Schönberg (1950) defendia. A série de dezoito sons não nega um centro tonal em seu uso e não é a única fonte de harmonização das outras partes. Ela funciona, ao fim, com caráter metafórico e de enriquecimento cromático modal.

◦ Em[...] *PAX ET BONUM*, o uso da *tintinnabuli* em [3]^{β.1} e [3]^{β.2} (c. 130-151) é parafrásico. No entanto, em [3]^{β.3} (c.152-168) o emprego da técnica inverte seu sentido de afirmação de um centro gravitacional e diatônico. O trecho busca um resultado dissonante e polimodal, antagônico àquele ideal estilístico que Pärt emprega em suas obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos períodos iniciais do percurso de Mestrado, houve grande dificuldade para se ajustar os vieses que norteariam as investigações até a conclusão do curso. Isto se deu devido ao primeiro contato com o colossal volume de informação bibliográfica existente sobre Música Sacra Católica e a fragmentação das intenções de frente de estudo. Nesta etapa, a sugestão de se trabalhar com o campo teórico da Intertextualidade foi uma orientação formidável do professor Daniel Quaranta. Ao fim, buscou-se unir dois âmbitos acadêmicos muito densos de conteúdo, a fim de gerar um produto dialético artístico. Desta forma, as investigações teóricas trazidas para o corpo da dissertação não se propuseram a mergulhar em profundidade exaustiva sobre nenhum de ambos os vieses. Intendeu-se, ao invés, adotar uma abrangência suficiente para subsidiar a composição musical.

No viés da Intertextualidade, deparou-se com a vastidão da produção bibliográfica sobre o assunto. Atraiu ainda a atenção o interesse de muitos autores em propor terminologias para classificar diversos tipos de ocorrência do fenômeno, embora se verificassem alguns dissensos. Frequentemente desconsideravam-se pontos em que a Música não compartilha das mesmas faculdades da Literatura, por exemplo, quanto à questão tão em debate por teóricos sobre a presença de “sentido” na música. Por isso, cogitou-se propor um mecanismo capaz, não só, de englobar todos os conceitos identificados nas referências, mas que se ativesse ao terreno da Música e ampliasse o horizonte de alternativas à disposição para a Composição e Análise Musical. Ao fim, formulou-se um raciocínio no qual a intertextualidade foi dividida em dois momentos. O primeiro trata da seleção de uma entidade extraída arbitrariamente dum *corpus* musical de referência. O segundo é adoção de uma postura que projeta a entidade musical eleita numa dimensão dinâmica de semelhança e diferença. Esta segunda dimensão se constitui num *continuum* segmentado em quatro regiões — apografia → alusão → paráfrase → paródia —, partindo da situação de maior similitude à maior diferenciação do produto elaborado em relação ao intertexto original. Essas regiões, embora apresentem fronteiras esfumaçadas, servem de referenciais para identificar a localização da ocorrência intertextual nesse *continuum*.

Outro aspecto abordado sobre a Intertextualidade, foi a sua subordinação ao fenômeno da Influência, constatado a partir da confluência dos textos de referência. Em outras palavras, reconheceu-se que o trabalho de elaboração de intertextos está suscetível aos fluxos subjetivos, pessoais, sociais, culturais do autor, etc. do autor. Isso permite a

compreensão de que, se “todo texto é um mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005), a lapidação e talha das tesselas representa assim a intertextualidade, mas é a Influência que impacta que amalgama e impacta as escolhas envolvidas no processo, é a Influência.

No viés católico, buscou-se responder à interrogação sobre o lugar e significado de se escrever Música Sacra nos dias de hoje. A investigação traçou um brevíssimo histórico, ressaltando momentos-chave para a compreensão de algumas transformações de pensamentos que conduziram à forma de como alguns dos dilemas que orbitam a produção Sacra são concebidos atualmente.

Uma das primeiras questões discutidas é o debate entre *ratio* (estudo da realidade matemática, numérica e proporcional da música) e *emotio* (aspectos da subjetividade interior individual ou coletiva). Seguindo o discurso de Fellerer (1972), desde os Padres da Igreja, as teorizações sobre a música [sacra] se debruçavam prioritariamente sobre investigação das razões e medidas dos parâmetros do som. A visão da música como uma disciplina de ciências naturais — traços de neo-pitagorismo — encontrava uma fundamentação teológica na medida em que, através da compreensão da ordem numérica do som, verificar-se-ia a manifestação da própria Ordem Divina — cristianização da noção de “música das esferas” de Platão —, cuja sombra, apenas, seria perceptível aos homens através da música “sensível”. Somente em meados do segundo milênio que a Música começou a intensificar um processo de emancipação do domínio religioso e os teóricos passaram, por influência do pensamento humanista, a enfatizar a experiência emotiva e pessoal, tanto produtores quanto dos receptores do discurso musical. A da Doutrina dos Afetos —remontando à Doutrina do *Ethos* de Platão —, que já se encontra consolidada no Barroco, marca, finalmente, a transferência do valor da música como ciência do plano natural ao plano de ciência humana. Também na esfera do Sacro, como se observa através de Fellerer (1972) o valor teológico da música é transferido da esfera da *ratio* para o plano da *emotio*.

A Igreja testemunhou um período tumultuoso no século XX. Na primeira metade do século, confrontaram-se as *Avant-gardes* europeias, de um lado, com seus ideais estéticos inovadores, embebidos pela refutação da tradição artística, e de outro, as medidas conservadoras impostas pelo *motu proprio* de Pio X, que almejava um resgate das prerrogativas do Concílio de Trento (séc. XVI) e da encíclica *Annus Qui Hunc* (1794) de Bento XIV. Já a segunda metade do século XX aponta para um *aggiornamento* da Igreja com o mundo moderno, a partir do Concílio Vaticano II, a partir do qual as medidas duramente restritivas de Pio X são postas ao lado das considerações dos documentos *Sacrosanctum Concilium* (1963) e

Musicam Sacram (1967), que preveem uma conduta muito mais aberta e atenta às novas linguagens do mundo Contemporâneo.

Ao preconizar alguns gêneros e aspectos estilísticos, tidos como modelos “soberanos” de sacralidade em detrimento de outros, indica a tendência de projeção do valor sacral da arte sobre seus resultados extrínsecos, aparentes, sensível; ou seja, defende que a percepção da Ordem Divina se dá, antes de tudo, no plano racional, mensural, pitagórico, etc. Desta forma, deduz-se que o documento *Tra le sollecitudini* (1903) tem sua distinção na sucessão da história da Música Sacra Católica por representar uma medida reinserção abrupta do privilégio *ratio* [*conceptus apud* Fellerer (1972)], o que disturbou a continuidade da valorização da *emotio* [idem]¹⁰⁸ que se verificava claramente desde o Renascimento. Assim, sente-se um contraste muito acentuado entre a posição de Pio X e o conteúdo das propostas do Vaticano segundo. Excertos como “A Igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos” (CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II, 1963, §123) contrapõem-se a hegemonia de determinados gêneros estilísticos sugeridos por Pio X. Ao sobrepor as duas linhas de pensamento contrastantes na atualidade — deve-se considerar que ambas as linhas de pensamento mantêm-se vigentes — o resultado constatado é um comportamento pendular entre *ratio* e *emotio*, “tradicional” e “moderno”.

Neste momento, vale reiterar alguns conceitos levantados na seção 2.3. Antonie Vergote (1974) distingue *sacralidade pré-religiosa* — vivência espiritual intrínseca, individual, humana — e a *sacralidade religiosa* — objeto concreto confeccionado como expressão da vivência pré-religiosa. Nicholas Schalz (1977) por sua vez, lança mão desses conceitos para sustentar que a secularização atua somente no plano da sacralidade religiosa. Dando seguimento hermenêutico à dedução de Schalz, chega-se à inferência de que não se pode mais, numa sociedade secularizada, prevenir que um objeto artístico, confeccionado para fins religiosos, seja reapresentado ou apreciado num contexto em que sua função se atenha apenas ao plano estético, à parte de uma experiência religiosa. Os objetos sacros são secularizáveis enquanto função apenas estética. Contudo, a experiência pré-religiosa, emotiva, imanente, pessoal e espiritual, permanece “insecularizável”, para Schalz. Ao mesmo tempo que não se pode haver sacralidade religiosa sem a sacralidade pré-religiosa. E estas deduções apontam para a necessidade de zelar por esse plano imanente.

¹⁰⁸ A *ratio* e *emotio* não se limitam apenas em suas traduções literais “razão e emoção”. Mais adequado seria conceber uma relação entre “objetividade externa” e “subjetividade interior” em relação a todas as pessoas envolvidas num discurso musical: compositores, executores e ouvintes.

A condecoração de Arvo Pärt com o Prêmio Ratzinger de Teologia em novembro de 2017, durante o desenvolver desta dissertação em Roma, foi um ato icônico em confirmação das inferências relatadas no parágrafo anterior. À influência da sua religiosidade católica Ortodoxa, Pärt transporta para a música o conceito envolvido na escritura (e não pintura!) de um ícone. Na Ortodoxia, o ícone é um artefato pictográfico, geralmente com representações de Jesus, Sagrada Família, anjos, santos... A confecção desses artefatos é precedida de uma intensa preparação espiritual, incluindo jejum, longas orações e atos de oblação. Este sentido, de que o cuidado com a espiritualidade deve ser efetivamente transportado para a composição musical é uma das justificativas da condecoração recebida por Pärt. Vale a citação:

O instrumento mais sensível é a alma humana. O segundo é a voz humana. Deve-se purificar a alma antes que ela comece a soar. Um compositor é um instrumento musical e ao mesmo tempo um tocador deste instrumento. O instrumento deve estar em ordem para produzir som. Deve-se iniciar com isso... não com a música. Através da música o compositor pode verificar se seu instrumento está afinado e em que “nota” está afinado. (PÄRT, 2014)¹⁰⁹

Pärt, através de sua técnica do *tintinnabuli* traz uma conciliação entre a vivência pré-religiosa e a idiossincrasia compositiva, um equilíbrio entre *ratio* e *emotio*. Seu estilo, de forte identidade, baseia-se na revisitação de elementos da música medieval e do canto gregoriano, criando um elo entre um material do patrimônio eclesiástico e a modernidade.

De fato, a questão da preservação do patrimônio musical é uma das preocupações latentes no âmbito eclesiástico. Isto se notou ao longo claramente durante a estada em Roma. Discute-se que a difusão massiva dos gêneros populares em muitas realidades paroquiais, somada ao amadorismo dos coros e ministérios a serviço e a carência de corpos artísticos profissionais, limitam drasticamente a viabilidade de reavivamento de grande parte do repertório patrimoniais dentro das circunstâncias litúrgicas para os quais foram confeccionados. A alternativa para os compositores, tanto na Europa quanto no Rio de Janeiro, é submeter as suas obras a festivais e prêmios especializados ou não. Na Europa, festivais como o *Sagra Musicale Umbra* e o *Festival International de Musiques Sacrées* são mais comuns e promovem concursos de composição sacra. No Rio de Janeiro, os concursos são quase em sua totalidade seculares¹¹¹, obrigando o compositor a disputar espaço com outras obras seculares.

¹⁰⁹ *The most sensitive musical instrument is the human soul. The next is the human voice. One must purify the soul until it begins to sound. A composer is a musical instrument and at the same time a performer of that instrument. The instrument has to be in order to produce sound. One must start with that... not with the music. Through the music the composer can check whether his instrument is tuned and to what key it is tuned.*

¹¹¹ Na edição de 2017 da XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, chamou a atenção o número de peças premiadas com temáticas sacras, havendo um dia da programação dedicado inteiramente a obras sacras.

Enquanto revisitação do patrimônio musical da Igreja, a Intertextualidade se mostra, então, como uma ferramenta de grande potencial, pois é capaz de tanger num valor muito importante para o âmbito católico: inovar, conservando elos com a tradição. Curiosamente, todavia, *intertextualidade* não é ainda um termo amplamente difundido entre os músicos da Igreja, soando totalmente novo para muitos ouvidos. Esta constatação surpreende, uma vez que muitos dos estilos consagrados da história desenvolvidos no âmbito eclesiástico já se valiam de práticas intertextuais. Basta ter em mente a prática de ornamentação a partir de *cantus firmus*¹¹² ou a utilização de melodias gregorianas como temas de peças organística dos séculos XIX e XX, mas estes são apenas dois dos muitos exemplos de intertextualidade com os quais os músicos especializados em repertório Sacro já convivem. Surpreende então que sejam raros os textos acadêmicos que trazem o conceito associado à Música Sacra — em geral, tratando-se de análise de alguma obra pontual. Esses dados chamam a atenção para este lugar de fala acadêmico ainda pouco explorado.

Por fim, o produto artístico foi destinado a uma circunstância de concerto. Buscou-se estar em conformidade com a recomendação de São João Paulo II: “o espaço sagrado da celebração litúrgica jamais deve tornar-se um laboratório de experiências ou de práticas de composição e de execução, introduzidas sem uma verificação atenta” (JOÃO PAULO II, Papa)¹¹³. Sendo assim, a música sacra para concerto pareceu ser o espaço mais seguro para se trabalhar com experimentações estilísticas. No entanto, não se esquece de que o desenvolvimento e razão de toda preocupação da Igreja sobre Música é oriundo do sentido Litúrgico da Música. Isto aponta para frentes futuras de trabalho, visando utilizar a Intertextualidade para a composição de um repertório Litúrgico. Não somente, pode-se vislumbrar o emprego da intertextualidade para a composição litúrgica em conjugação com a problemática do diálogo Intercultural, que, embora não tenha sido objeto de investigação neste trabalho acadêmico, representa um grande desafio ainda para Igreja Pós-Conciliar. Na confecção de *ET IN TERRA PAX ET BONUM*, por exemplo, veem-se influências da aproximação com realidades culturais diversificadas, fruto da rica estada em Roma.

É possível ouvir as obras do dia no arquivo fonográfico do programa Música das Américas da Rádio MEC FM disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/musica/serie-musica-nas-americas-radio-mec-fm/>> Acesso em 2 ago. 2018

¹¹² Praxe comum da polifonia na primeira metade do segundo milênio, no qual uma melodia, geralmente gregoriana — embora em muitos casos também do repertório profano popular —, serve de alicerce para o livre desenvolvimento das outras partes vocais e instrumentais.

¹¹³ JOÃO PAULO II, Sumo Pontífice. Quirógrafo no centenário do *motu proprio* “*Tra le sollicitudini*” sobre a Música Sacra. 22 nov. 2003. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html> Acesso em: 26 ago. 2018

Encerramos dizendo que os frutos deste projeto de pesquisa seguramente não estão encerrados aqui. Espera-se que toda a pesquisa aqui realizada traga substanciais contribuições ao panorama da música sacra na igreja, em especial da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREOPOULOS, Andreas. The return of religion in contemporary music. **Literature & Theology**, Toronto, v. 14, n. 1, p.81-95, 2000. Mensal.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, Sp: Editora da Universidade de Brasília, 1987. 213 p. Tradução de Yara Frateschi Vieira.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.8, 2003. p. 125-136

BERGER, Peter L.. Modernisation and religion. **Geary Lecture**. [Dublin], p. 1-20. 1981.

BENJAMIN, Walter. **Ursprung des deutschen Trauerspiels**. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1972.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução do Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1982.

BLAU, Joshua. **Phonology and Morphology of Biblical Hebrew: An Introduction**. Winona Lake: Eisenbrauns, 2010. (Linguistic Studies in Ancient West Semitic 2).

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da Poesia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 207 p. Tradução: Marcos Santarrita.

BOYD, Malcolm. Dance of death. In: GROVE Music Online. [Oxford]: Oxford University Press, 2001.

BROTHERS, Joan. Réflexions sur la sécularisation. **Concilium**, Nimègue, p.45-56, 1973.

CARLAN, Cláudio Umpierre. Constantino e as transformações do Império Romano no século IV. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, v. 1, n. 11, p.27-35, jan./jun. 2009. Semestral.

CERTEAU, Michel de; DOMENACH, Jean Marie. **Le christianisme éclaté**. Paris: Éditions Du Seuil, 1974, p.18.

CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. Constituição Apostólica de 4 de dezembro de 1963. Sobre a Sagrada Liturgia. **Sacrosanctum Concilium**. [Vaticano], p. 21-23. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em: 4 jul. 2017.

CRAWFORD HOWELL TOY. Sirach, the wisdom of Jesus the son of: (Hebrew, Ḥokmat ben Sira; Latin, Ecclesiasticus). In: ISIDORE SINGER (Estados Unidos da América) (Ed.). **Jewish Encyclopedia: descriptive record of the history, religion, literature, and customs of the Jewish people from the earliest times to the present day**. Nova Iorque e Londres: Funk & Wagnalls, 1905. p. 388-396. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Jewish_Encyclopedia_Volume_11.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.

DARHAUS, Carl. **Musikästhetik**. Köln: Gerig, 1967.

EHLER, Sidney Z.; MORRALL, John B.. Edict of the Emperors Gratian, Valentinian II and Theodosius I establishing Catholicism as the State Religion: February 27, 380. In: EHLER, Sidney Z.; MORRALL, John B.. **Church and State Through the Centuries: A Collection of Historic Documents with Commentaries**. [New York, NY]: Biblio & Tannen Publishers, 1967. Cap. 1. p. 6-7.

FAURÉ, Gabriel. Requiem: in D minor, opus 48. [s.l.]: Editado Por Philipp Legge, 2005. 1 partitura (117 p.). Choro e orquestra. 1888/1893 version.

FELLERER, Gustav. Die katholische Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart. In: _____. **Geschichte der katholischen Kirchenmusik: Von den Anfang bis zum Tridentinum**. Kassel: Bärenreiter, 1972. Cap. 1. p. 1-7. Band I.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo, SP: Contexto, 2006. p. 161-193.

FONSECA, Joaquim; WEBER, José. **A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2015. 12 p. (Coleção Marco Conciliar).

FREEMANN, Spartakus. **Guématria, Temourah et Notariqon**. 2007. Kabbale en Ligne. Disponível em: <<https://www.kabbale.eu/guematria-temourah-et-notariqon/>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

FRIEDMANN, Jonathan L.. Euphoria. In: FRIEDMANN, Jonathan L.. **Social Functions of Synagogue Song: A Durkheimian Approach: A Durkheimian Approach**. Plymouth, United Kingdom: Lexington Books, 2012.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Coimbra: Edições 70, 2008. 182 p. (Convite à Música). Título original: Estetica della Musica. Ano do original: 1993. Tradução: Sandra Escobar.

GODINHO, Josinéia. **Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX**. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música: Estudo das Práticas Musicais, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-7XPHWU/disserta__o_josin_ia__do_iluminismo_a_cecilianismo.pdf;jsessionid=11AE36E8A5BE79AC07B068A82B270A67?sequence=1>. Acesso em: 31 ago. 2017.

GRADUALE Romanum. 696. ed. Parisiis, Tornaci, Romæ, Neo Eboraci: Desclée & Socii, S. Sedis Apostolicæ et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1961. 1219 p. Restitutum et editum ad exemplar editionis typicæ concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis.

GRADENWITZ, Peter. **The Music of Israel: From the Biblical Era to Modern Times**. Portland: Amadeus Press, 1996.

GREELEY, Andrew. Edutiruak. **Concilium**, Nimègue, p.7-8, 1973.

GREENBAUM, Stuart. **Arvo Pärt's Te Deum: A compositional watershed**. 124f. Tese (Doutorado em Música). Faculty of Music, University of Melbourn. 1999.

GRILLO, Andrea. Musica sacra, musica liturgica e musica per la liturgia: Una breve rilettura storica a partire da "Sacrossanctum Concilium". **Notizie Organistiche: Speciale Concilio Vaticano II**, Roma, p.1-7, dez. 2005. Disponível em:

<<http://www.artcurel.it/ARTCUREL/ARTE/MUSICA/musicasacraemusicaliturgicaAndreaGrillo.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

HILLIER, Paul. **Arvo Pärt**. Nova York: Oxford University Press Inc. (Oxford Studies of Composers). 1997.

HOPPIN, Richard Hallowell. **Medieval Music**. New York, New York: W. W. Norton & Company, 1978. 566 p.

HUNKINS, Arthur. The serious contemporary composer and the Church today. **Sacred Music**, Dallas, v. 95, n. 4, p.3-6, 1968. Trimestral.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989. 165 p. (Arte & Comunicação). Título original: *A Theory or Parody*, 1985. Publicado originalmente por: Methuen & Co, Ltd. Tradução: Teresa Louro Pérez.

JOÃO PAULO II, Papa . **Carta aos Artistas**: A todos aqueles que apaixonadamente procuram novas « epifanias » da beleza para oferecê-las ao mundo como criação artística.. 1999. Emitida através de: Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html>. Acesso em: 03 set. 2017.

_____. **Congresso Internacional Sobre a Atuação dos Ensinamentos Conciliares**. Vaticano, 7 fev. 2000. Discurso de encerramento aos Congressistas. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/speeches/2000/jan-mar/documents/hf_jp-ii_spe_20000227_vatican-council-ii.html>. Acesso em: 11 jul. 2017.

KAUTNY, Oliver. Arvo Pärt: (*1935). In: HOCHSTEIN, Wolfgang; KRUMMACHER, Christoph (Org.). **Geschichte der Kirchenmusik**: Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderung der Gegenwart. Regensburg: Laaber, 2014. p. 141-142.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 3. ed., São Paulo: Cortez, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 212 p. (Debates). Título do original: Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse. Editions du Seuil, 1969. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz.

LEMONS, Maya Suemi. **Du Discours Moral Au Discours Musical - Le thème de la vanité dans la musique italienne post-tridentine** -. 2006. 427 f. Tese (Doutorado) - Curso de Musicologie Et Histoire de La Musique, Musique Université Paris IV Sorbonne, Université Paris IV - Sorbonne École Doctorale Concepts Et Langages, Sorbonne, França, 2006.

LÓPEZ CANO, Rubén . Música e intertextualidad. **Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical**, La Habana, v. 1, n. 104, p.30-36, 28 ene. 2007.

LÓPEZ RASO, Pablo (2014) El diálogo del artista contemporáneo y la iglesia católica. **Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras**. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5 (10): 61-68.

LUBMAN, David; KISER, B.. The History of Western Civilization Told Through the Acoustics of its Worship Spaces. In: INTERNATIONAL CONGRESSES ON ACOUSTICS, 17., 2001, Roma. **Proceedings...** . Roma: Associazione Italiana di Acustica, 2001. p. 2 - 3. Disponível em: <http://www.icacommission.org/Proceedings/ICA2001Rome/5_02.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2017.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2013.

MATOS, Valéria. **O motu proprio Tra Le Sollecitudini (1903) e suas repercussões na música coral sacra e religiosa brasileira**. 2015. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MILLER, James A.. **"Let us sing to the Lord": The Biblical Odes in the Codex Alexandrinus**. 2006. 387 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Marquette University, Marquette, Michigan, 2006.

MIRKA, Danuta. **The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki**. Olkusz, Drukarnia: Music Academy In Katowice, 1997. 398 p. Disponível em: <https://eprints.soton.ac.uk/71829/1/The_Sonoristic_Structuralism_of_Krzysztof_Penderecki.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2018.

MONSON, Craig. The Concil of Trent revisited. **Journal of the American Musicological Society**. [s.l.], p. 1-37. Spring 2002.

MORUJÃO, Geraldo. Os Cristãos na Terra Santa. **Millenium: Educação, Ciência e Tecnologia**, Viseu, Portugal, v. 3, n. 10, abr. 1998. Trimestral. Revista do Instituto Politécnico de Viseu. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/esf10_germ.htm>. Acesso em: 25 jun. 2018.

NOGUEIRA, Ilza. A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas. **Brasiliana**. Revista da Acadêmia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2-12, jan. 2003

ORIGEM da palavra texto. In: 7GRAUS ([brasil]) (Comp.). **Dicionário Etimológico: etimologia e origem das palavras**. [s.l.]: 7Graus, 2017. p. 1. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

OLIVEIRA, João Pedro. **Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem**. [s.l.]: [sem editora], 2005. 1 partitura. Piano, orquestra e sons eletrônicos. Disponível em: <http://www.jpoliveira.com/Site/Abyssus_Ascendens_files/Abyssus%20Ascendens.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2018.

PÄRT, Arvo. Speech from his Musical Diaries. [New York]. 31 mai. 2014 Discurso ao Seminário Teológico São de Vladimir. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qh-kjp2hLCw>> Acesso em 27 ago. 2018

PENDERECKI, Krzysztof Eugeniusz. **Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam**. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967. 1 partitura (118 p.). Coro sinfônico e grande orquestra. Redatora: Elżbieta Widłak.

PRAßL, Franz Karl et al (Ed.). **Graduale Novum: De Dominicis et Festis**. Regensburg: Conbrio Verlagsgesellschaft, 2010. 538 p. Em cooperação com Libreria Editrice Vaticana.

REVISTA MORASHÁ (Brasil). Instituto Morashá de Cultura.. **Maimônides: Os Treze Princípios da Fé Judaica**. 2015. Disponível em: <<http://www.morasha.com.br/leis-costumes-e-tradicoes/maimonides-os-treze-principios-da-fe-judaica.html>>. Acesso em: 1 jul. 2018.

ROHOU, Jean. **Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine**. Paris: Seuil, 2002. 672 p.

SACRO. In: DICIO: Dicionário Online de Português. Rio de Janeiro: 7Graus c2009. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sacro/>>. Acesso em: 24 de jun. 2017.

SACRA CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO. **Concerti Nelle Chiese**. Città del Vaticano, 5 nov. 1987. Disponível em: <<https://www.chiesadibologna.it/alle-gati/125086/3.%20Congregazione%20Culto%20Divino%20-%20Lettera%20%205%20novembre%201987%20-%20Concerti%20nelle%20chiese.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA OS RITOS. Instrução de 9 de fevereiro de 1967. Sobre a música na sagrada Liturgia. **Musicam Sacram**. Vaticano, 5 mar. 1967. Disponível em: <http://www.edms.pt/data/_uploaded/file/documentos/InstrucaoMusicamSacram.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2017.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. 97 p. (Princípios).

S. SEDIS APOSTOLICAE ET SACRORUM RITUUM CONGREGATIONIS TYPOGRAPHI (Vaticano). **Graduale Romanum: de Tempore et de Sanctis**. 696. ed. Parisiis, tonaci, Roæ, Neo Eboraci: Desclée & Socii, 1961. 1219 p.

SAULNIER, Dom Daniel. **Gregorian Chant: a guide**. [s.l.]: Church Music Association Of America, 2010. 128 p. Tradução: Edward Schaefer.

SAVAS, Savas I.. **Byzantine Music: in Theory and Practice**. Boston: Hercules Press, 1965.

SCHALZ, Nicholas. Du sacré a l'esthétique? **La Maison-dieu: Revue de pastoral liturgique**, Paris, v. 1, n. 131, p.63-95, 3^o trimestre 1977. Título da Edição: Musique d'Église: pratiques et idéologies.

SCHÖNBERG, Anold. Composition with twelve tones. In: NEWLIN, Dika (Ed.). **Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg**. New York, Ny: Philosophical Library, 1950. Cap. 5. p. 102-143.

SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS. Ach Vanitas Vanitatum (5 min 21 seg) In: Ach, homo fragilis. [Praga, República Tcheca]: Supraphon a.s., 2002. 1 CD (70min55seg). SU 3623-2231.

STEUERNAGEL, Márcio. **Ad Vigiliam et Missa Paschalem: Estratégias de Composição Sacra Litúrgica Cristã no Século XXI**. 2008. 384 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Departamento de Artes da Ufpr, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <http://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/17239/Ad_Vigiliam_et_Missam_Paschalem.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 set. 2017.

STERNE, Colin C.. Pythagoras and Pierrot: An Approach to Schoenberg's Use of Numerology in the Construction of *Pierrot lunaire*. **Perspectives Of New Music**. S.l., p. 506-534. Autumn-Summer. 1982-1983. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/832890>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

SWAIN, Joseph Peter. **Historical Dictionary of Sacred Music**. 2. ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016. 379 p. (Historical Dictionaries of Literature and Arts).

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Vanitas In: _____. **Encyclopædia Britannica**. [edinburgh]: Encyclopædia Britannica, Inc., 2014. (Music). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/vanitas-art>> Acesso em: 25 ago. 2018.

TOMASZEWSKI, Mieczysław. Krzysztof Penderecki: (*1935). In: HOCHSTEIN, Wolfgang; KRUMMACHER, Christoph (Org.). **Geschichte der Kirchenmusik: Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderung der Gegenwart**. Regensburg: Laaber, 2014. p. 137-140.

TRUMMER, Johann. Musik in jungen Kirchen. In: HOCHSTEIN, Wolfgang; KRUMMACHER, Christoph (Org.). **Geschichte der Kirchenmusik: Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderung der Gegenwart**. Regensburg: Laaber, 2014. p. 227-292.

VATICANO. **Motu Proprio Tra Le Sollecitudini do Sumo Pontífice Pio X Sobre A Música Sacra**. Cidade do Vaticano , 22 nov. 1903. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html>. Acesso em: 19 jun. 2018.

_____. PONTIFICIO CONSIGLIO DELLA CULTURA. Perfil. Disponível em: <<http://www.cultura.va/content/cultura/it/organico/profilo.html>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

VERGOTE, Antoine. Equivoques et articulation du sacré. **Le Sacré: Etudes et recherches**, Paris, p.471-492, 1974.

WALLACE, Anthony. **Religion: An Anthropological View**. New York: Random House, 1966. p. 265.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 121-132, jan./jun. 2003.