

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ – CURITIBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA  
MESTRADO EM TEOLOGIA**

**DONIZETI PESSI**

**TEOLOGIA E ESTÉTICA: UM DIÁLOGO POR MEIO DA MÚSICA SACRA DO  
PADRE JOSÉ PENALVA**

**CURITIBA  
2014**

**DONIZETI PESSI**

**TEOLOGIA E ESTÉTICA: UM DIÁLOGO POR MEIO DA MÚSICA SACRA DO  
PADRE JOSÉ PENALVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teologia, Área de concentração: Teologia e Sociedade, do Centro de Educação e Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Teologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Luiz Fernandes

**CURITIBA  
2014**

Dados da Catalogação na Publicação  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná  
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR  
Biblioteca Central

P475t Pessi, Donizeti  
2014 Teologia e estética : um diálogo por meio da música sacra do padre José  
Penalva / Donizeti Pessi ; orientador, Marcio Luiz Fernandes. – 2014.  
105 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,  
Curitiba, 2014  
Bibliografia: f. 100-105

1. Teologia. 2. Estética. 3. Aculturação. 4. Liturgia. 5. Música sacra.  
I. Fernandes, Márcio Luiz. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná.  
Programa de Pós-Graduação em Teologia. III. Título.

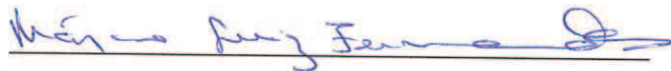
CDD 20. ed. – 230

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO Nº. 91  
DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE**

**Donizeti Pessi**

Aos trinta dias, do mês de agosto de dois mil e catorze, às nove horas e trinta minutos, reuniu-se na Sala de Defesa – Segundo Andar da Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, a Banca Examinadora constituída pelos professores: Márcio Luiz Fernandes, Mario Antonio Sanches e Paulo Adriano Ronqui para examinar a Dissertação do candidato, **Donizeti Pessi** ingressante no Programa de Pós-Graduação em Teologia - Mestrado e Doutorado no primeiro semestre de dois mil e doze. Linha de Pesquisa: Teologia e Sociedade. O mestrando apresentou a dissertação intitulada: **“TEOLOGIA ESTÉTICA: UM DIÁLOGO POR MEIO DA MÚSICA SACRA DO PADRE JOSÉ PENALVA”**. O candidato fez uma exposição sumária da Dissertação, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e, após a defesa, o candidato foi APROVADO pela Banca Examinadora. A sessão encerrou-se às 11 h 15 min. Para constar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Márcio Luiz Fernandes  
Presidente/Orientador - PUCPR



Prof. Dr. Mario Antonio Sanches  
Convidado Interno - PUCPR



Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui  
Convidado Externo - UNICAMP



  
**CIENTE**  
Prof. Dr. Agenor Brighenti

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Teologia - *Stricto Sensu*  
PPGT - PUCPR





Aquele que é Canto que nunca se esgota é também O Cantor único que deu voz à  
toda criação.

À minha esposa Ingrid,  
Às minhas filhas Sofia e Ana,  
Que me inspiram e me harmonizam.

## AGRADECIMENTOS

À Música Eterna e Beleza incriada.

À Música Encarnada sempre vibrante e ressoante.

À Música Fecunda que toca o homem em seu íntimo com amor inefável.

Aos meus amados pais, José Caetano e Tereza de Jesus, pela vida, educação, exemplo de simplicidade e força.

À minha tão querida sogra Sônia Regina, pelo incentivo, pela colaboração, por acreditar em mim, e pelo cuidado e atenção especial com as obras que para mim refletem a Harmonia Eterna: Ingrid, meu diapasão, que traz no ventre a beleza da harmonia 'cheia de graça': a Ana, e meu motivo de sabedoria e 'escala maior': a Sofia.

Ao primo Valdir Poss, e sua tão acolhedora e querida família, por me possibilitar um lugar de alento nos dias 'frios e quentes' de 'idas e vindas'.

Ao meu orientador, o estimado Padre Marcio, pela paciência, atenção e disponibilidade; bem como pela aceitação do meu trabalho. Agradeço pela sugestão inicial de mudar todo o projeto. Como me foi enriquecedor conhecer o 'brilhantismo' do Padre Penalva.

Ao Padre Penalva, sem dúvida pela intercessão.

A todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a realização desse trabalho.

Já se observou que a música torna livre o espírito humano?

Que faz alçar vôo o pensamento?

E que alguém se torna mais pensador,

Quanto mais se torna músico?

## **RESUMO**

A presente pesquisa problematiza a relação entre Teologia e Música a partir da arte musical de Padre José Maria de Almeida Penalva como análise e reflexão sobre a Teologia da Beleza, dentro e fora do contexto litúrgico. A abordagem foi dada, também, com questionamentos acerca da sensibilidade teológico-litúrgico-artística expressa na música que reflete a Igreja dos dias atuais. O tema Teologia e Estética constitui um desafio para a área das artes sacras, e em particular para a liturgia, que diz respeito à música sacra e litúrgica, principalmente no que se refere à constituição mesma da consolidação da fé e da devoção à Beleza, conseqüentemente da Teologia e da Música Sacra aculturadas. E para a análise desse tema pretende-se articular as obras musicais do Padre José de Almeida Penalva que se referem ao período da reforma litúrgica empreendida pelo Concílio Vaticano II – o qual representa um momento de capital importância não só para a Igreja, mas, também para a cultura em geral – pois ofereceu aos artistas uma excepcional oportunidade de criação musical em vernáculo.

**Palavras-chave:** Aculturação, Estética, Liturgia, Música Sacra, Teologia.

## **ABSTRACT**

The present study discusses the relationship between theology and music from the musical art of Father José Maria de Almeida Penalva as analysis and reflection on the Theology of Beauty, inside and outside the liturgical context. The approach was also given to questions about the theological-liturgical and artistic sensibility expressed in music which reflects the present day Church. The Theology and Aesthetics theme constitutes a challenge for the field of sacred arts, and in particular for the liturgy, concerned to the sacred and liturgical music, especially with regard to the very constitution of the consolidation of faith and devotion to Beauty, consequently of the Theology and acculturated Sacred Music. And for the analysis of this topic, it is intended to articulate the musical works of Father José de Almeida Penalva which refer to the period of the liturgical reform undertaken by the Second Vatican Council - which represents a moment of utmost importance, not only for the Church but also for culture in general -thereby it offered to artists an exceptional opportunity to musical creation in vernacular.

**Key Words:** Acculturation, Aesthetics, Liturgy, sacred Music, Theology.



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CELAM	- Conferência Episcopal da América Latina
CMF	- <i>Missionariorum Filiorum Immaculati cordis B.M.V.</i> (Congregação dos Filhos do Coração de Maria)
CNBB	- Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
Doc.	- Documento
EMBAP	- Escola de Música e Belas Artes do Paraná
MRMS	- Movimento de Renovação da Música Sacra
MS	- Instrução <i>Musicam Sacram</i>
N	- Número
SC	- Constituição Sacrosanctum Concilium

## ABREVIATURAS BÍBLICAS

Col	- Colossenses
Ef	- Efésios
Gn	- Gênesis
Mt	- Mateus

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Santo de Nicolau Vale

Figura 2 – Santo – Ernst Widmer

Figura 3 – Salve, Ó Cheia de Graça – Osvaldo Lacerda

Figura 4 – Hosana – Fausto de Santa Catarina

Figura 5 – Santo – Almeida Prado

Figura 6 – a. Modinha – Osvaldo Lacerda  
b. Música Caipira – Osvaldo Lacerda  
c. Ciranda – José Weber

Figura 7 – Modos Gregos:

- a. Dórico – José Penalva
- b. Frígio – José Penalva
- c. Lídio – Osvaldo Lacerda
- d. Mixolídio – Osvaldo Lacerda
- e. (c+d) Mixolídio + Lídio – José Penalva
- f. Eóleo – José Penalva
- g. Modos Bivalentes – Ernst Widmer

Figura 8 – Missa Ferial – Osvaldo Lacerda

Figura 9 – Vigília Pascal (Responsórios) – José Penalva

Figura 10 – Cordeiro – Osvaldo Lacerda

Figura 11 – Missa da Santa Cruz – Osvaldo Lacerda

Figura 12 – Exemplos de Constâncias Polifônicas a partir dos Modos Gregos –  
Nicolau Vale, José Penalva, Osvaldo Lacerda

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 MÚSICA, ESTÉTICA E TEOLOGIA</b> .....	20
1.1 CANTO E MÚSICA NA LITURGIA .....	20
1.2 MÚSICA LITÚRGICA NO MOVIMENTO LITÚRGICO.....	25
1.3 A MÚSICA LITÚRGICA NA IGREJA DE HOJE.....	26
1.4 A MÚSICA NOS DOCUMENTOS DA IGREJA LATINOAMERICANA.....	28
1.5 A MÚSICA NOS DOCUMENTOS DA IGREJA DO BRASIL.....	29
<b>2 PENALVA E SEU CONTEXT SÓCIO-CULTURAL</b> .....	31
2.1 A FORMAÇÃO TEOLÓGICA E OS CLARETIANOS NO BRASIL.....	31
2.2 PENALVA E SUA HISTÓRIA .....	32
2.3 PENALVA E O PROBLEMA DA ACULTURAÇÃO DA MÚSICA SACRA.....	45
2.4 PENALVA ENTRE A AUTOCTONIA E A SACRALIDADE .....	50
2.5 O PROBLEMA DA ACULTURAÇÃO.....	55
2.6 A ACULTURAÇÃO NO BRASIL .....	56
2.7 PANORAMA DA ACULTURAÇÃO DA MÚSICA SACRA BRASILEIRA .....	56
2.7.1 Das Missas .....	62
2.7.2 Dos Próprios.....	63
2.7.3 Semana Santa.....	63
2.7.4 Vários .....	64
<b>3 A METODOIOGIA DE PADRE PENALVA</b> .....	66
3.1 O METODOLOGIA .....	66
3.2 O COMPOSITOR .....	67
3.3 A COMPOSIÇÃO .....	69
3.3.1 As Constâncias Melódicas .....	71
3.3.2 As Constâncias Rítmicas.....	79
3.3.3 As Constâncias Harmônicas .....	81

3.3.4 As Constâncias Polifônicas .....	82
3.4 ENTRE MÉTODOS E CRÍTICAS .....	85
3.5 UMA AVALIAÇÃO DE TODO CONTEXTO EM QUESTÃO SITUADA.....	86
3.5.1 Fichas Do Povo De Deus – uma análise .....	90
3.5.2 Números com Sérios Problemas.....	91
3.5.3 Números de Dificil Aceitação .....	92
3.5.4 Excessiva Romantização .....	92
3.5.5 Evocação de Ambiente Profanos que Nós Hoje Vivemos.....	93
3.5.6 Harmonização .....	94
3.5.7 Encadeamentos.....	94
3.5.8 Aspectos Estéticos .....	95
3.5.9 Linha de Aculturação.....	96
3.5.10 O Aspecto de Sacralidade.....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>102</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa utilizou um método de caráter qualitativo e documental, e tem por objetivo problematizar a relação entre Teologia e Música, para que, ao identificar o real problema, possa estabelecer uma hipótese ou questão básica de análise, a partir da coleta de dados, bem como de levantamento de implicações, consistência e suposições que colaboraram para a construção do corpo teórico do trabalho (AMARAL, 1992 p. 73).

A pesquisa tem como ponto de partida a discussão sobre a música sacra a partir da visão do compositor José de Almeida Penalva. Optou-se por uma abordagem através da qual se pudesse apresentar o compositor dentro do seu contexto e, a partir daí, analisar as perspectivas de análise por ele adotadas das peças produzidas no período Conciliar e pós-Conciliar, bem como, da apresentação de algumas de suas composições.

Essa pesquisa nasceu do interesse em conhecer um pouco mais de perto a música sacra que correspondia às orientações do Concílio Vaticano II, especificamente no Brasil, e mais especialmente ainda, a música sacra produzida em solo paranaense.

A aproximação com a execução, bem como, com a participação em corais gregorianos, possibilitou a leitura e o entendimento da continuidade do patrimônio artístico-musical da Igreja, seja ela Universal, Latinoamericana e/ou Brasileira.

O tema Teologia e Estética constitui um desafio para a área das artes sacras, e, em particular, no que diz respeito à música sacra e litúrgica. Para a análise desse tema pretendeu-se articular as obras musicais do Padre Penalva produzidas no período da reforma litúrgica empreendida pelo Concílio Vaticano II – evento que representa um momento de capital importância não só para a Igreja, mas, também para a cultura em geral, ao oferecer para os artistas a excepcional oportunidade de criação musical em vernáculo.

No período de 1964 e 1965 realizaram-se em Curitiba o I e o II Cursos Internacionais de Música do Paraná em que foi abordado – por alunos e mestres – o problema da Música Sacra em vernáculo. Nesses círculos de estudo se destacaram muitos compositores, entre eles o sujeito-objeto que escolhemos para realizar nossa pesquisa, o Padre Penalva.

Penalva viu o florescer de uma produção do repertório musical em vernáculo em estreita relação com as novas orientações da Igreja e muito colaborou para esse florescer. Nota-se, por outro lado, nesses círculos, a convicção de que só uma profunda cultura sacro-musical clássica e contemporânea poderia fazer com que a música sacra fosse uma verdadeira arte, capaz de exercer sua função ministerial.

Este trabalho tem como fundamentação teórica autores que se dedicaram a expor a música como expressão da inteligibilidade e da interioridade do ser humano. Além disso, no que se refere à música sacra, primeiramente, foi necessário o uso dos documentos do magistério da Igreja e, em segundo lugar, dos textos originais do sacerdote e compositor em questão, o Padre Penalva. E, para isso, as leituras dos textos da professora, musicóloga, historiadora e ex-aluna do Padre Penalva, Elizabeth Seraphim Prosser, além do estudo e acesso às obras, tanto musicais quanto teóricas – apostilas e estudos – do Padre Penalva, custodiadas pelo *Studium Theologicum*, para a composição deste trabalho foram necessárias.

A pesquisa se justifica pela intenção de continuar oferecendo à sociedade e à Igreja a genialidade, a teologia e a música do homem, do teólogo, do sacerdote e compositor cuja produção merece ser difundida e discutida no meio acadêmico. Para Gonçalves (2009, p.132) quando se analisa as obras deste compositor fica evidente “o interesse inquietante que Penalva tinha por novidades, fossem sonoras ou composicionais”.

E com base nessas considerações que é proposto este trabalho acerca dos processos e das práticas culturais, litúrgicas e musicais de Padre Penalva; seus valores, transmitidos à Igreja, à educação e à sociedade em geral, serviram de parâmetro para a construção da identidade cultural das novas gerações. A característica mais marcante das diversas obras de Penalva, segundo Dottori (2011), é a irrupção do caos, da desordem, do primitivo e do bruto, que fratura a convenção. Assim, para compreender seu engajamento e paixão por tudo o que representou o Concílio Vaticano II para a Igreja e a sociedade, nossa hipótese é de que a resposta se encontra na sua música.

No contexto contemporâneo da arte, e em especial da música sacra, faz-se necessário uma investigação aprofundada das obras musicais do sacerdote-compositor, onde se ressaltam as evidências de sua preocupação teológico-litúrgica, estética e musical, em consequência da relação entre teologia e arte.

Diante do exposto, pretende-se, com este estudo, encontrar respostas para



perguntas que surgem no meio musical, sobre, inclusive, a música sacra, a partir do repertório musical do músico-sacerdote Penalva, do seu estilo musical, da estética teológica e litúrgica.

Quando se pensa na música sacra e litúrgica, na Igreja hodierna, pode-se questionar sua qualidade e divergir quanto a sua utilidade. No entanto, pode-se notar no magistério recente da Igreja Católica uma preocupação com tais questões.

Daí, com a Constituição *Sacrosanctum Concilium*, do Concílio Vaticano II, com o artigo 121, orientou-se sobre a necessidade de as novas melodias apresentarem as características verdadeiras da música sacra que deveriam exprimir suavemente a oração do povo, bem como favorecer a unidade e dar solenidade aos ritos sagrados.

O momento que se vive hoje, entretanto, só pode ser bem compreendido se o ser humano souber respeitar e bem considerar a herança cultural, religiosa e estético-musical mais recente, e se admitir que o momento presente é consequência direta da sua história e do tempo imediatamente anterior ao nosso tempo.

A tradição da música sacra representa um patrimônio artístico de alta classe e primeira qualidade que não pode ser abandonado, sob pena de se esquecer a própria música. E isso, não só sob o aspecto de desfrute da arte, mas também sob o aspecto pedagógico. Pois, no que diz respeito à música sacra, torna-se impossível uma justa formação sem o gregoriano medieval, sem a polifonia renascentista, sem as grandes partituras do barroco, do classicismo, do romantismo.

Assim, considerando o desenvolvimento da história da música, observa-se que a música sacra passa do ser humano em cultura, assumindo um compromisso com o público, e dirigindo-se para Deus.

Não se questiona, aqui, a atitude e a devoção de quem canta ou toca; ou o que cada músico, esteja ele em qualquer tempo e cultura, resolverá a partir da fé professada. Mas, se questiona o fiel com um coração puro e com lábios purificados, que certamente adorará a Deus de modo agradável, com 'qualquer música ou sem música alguma'.

A história de Padre Penalva se constitui com a história de Curitiba, onde viveu, ou de Campinas, onde nasceu, e também do país, por sua brilhante atuação tanto como músico e educador, quanto como sacerdote, exercendo singular influência sobre toda uma geração de músicos, compositores e estudiosos brasileiros (PROSSER, 1996. p.16).

O próprio Padre Penalva, no ano de 1994, em depoimento prestado à Professora Elisabeth Prosser (2000, p.16-17), deu a conhecer a vida musical e artística da primeira metade do século XX.

O grande número de obras musicais do Padre Penalva compreende desde composições para música de câmara, peças solísticas para piano e órgão, peças para coro *a capella*, para vozes e instrumentos e obras orquestrais e corais-orquestrais. Mas de todas essas peças, importante se faz observar que a música sacra predomina sobre a música secular e a vocal sobre a instrumental. E, ainda, digno de observação são as músicas que eram baseadas ou inspiradas em textos bíblicos. (PROSSER, 2000, p. 19).

O Padre Penalva articulava de um lado, com magistral habilidade, a música sacra de função litúrgica, baseada no gregoriano, e de outro, a música com função de entretenimento – Madrigais Brasileiros – com suporte no folclore e na música popular brasileira. (PROSSER, 2000, p. 19).

O músico, teólogo e sacerdote José Penalva viveu profundamente as duas grandes áreas de seu maior interesse: teologia (liturgia) e música; áreas essas que o absorviam, e que, para o mesmo, dialogavam e interagem entre si. Segundo as indicações de Fernandes (2011) é possível apresentar a figura do Padre Penalva como mestre em teologia e mestre do mundo artístico, evidenciando a convergência e a harmonia de sua obra teológica com aquela musical.

Temos um homem com os pés em dois mundos. Para Dottori (2011),

[...] tanto na área de música quanto nas atividades religiosas, Penalva tomou sempre posições de vanguarda, mostrando-se integrado às mudanças de seu tempo. Quando da introdução da língua vernacular na missa no início dos anos 60, por exemplo, em suas aulas e cursos procurou logo incentivar compositores brasileiros a escreverem obras sacras de cunho contemporâneo que integrassem elementos da música folclórica e popular ao texto religioso.

Em Penalva, música e sacerdócio se fundiam. Suas obras veiculavam o pensamento estético-filosófico e a solidez dos conceitos fundados nas doutrinas bíblicas. Para ele religião e a música se assemelhavam intimamente em sua essência, complementava uma à outra, participam de um mesmo todo e eram inseparáveis. Por isso, tanto na música quanto na teologia, surpreendia a muitos que se posicionavam diante dele. (PROSSER, 2005. p. 69-88).

Logo após os primeiros anos do Concílio Vaticano II propondo inovações para a vida da Igreja, em todas as dimensões e, em especial na vida litúrgica, o Padre Penalva incorporou as propostas e assumiu, em si mesmo, a tarefa de elaborar uma nova música sacro-erudita para a Igreja presente no Brasil.

E ainda a grandeza do Padre-compositor se fazia ver quando demonstrou atualidade e identidade de pensamento estético em relação às grandes personalidades da música ocidental e brasileira, ao mesmo tempo um diálogo estável com a criação musical da Igreja, a partir de onde caminhou em direção ao povo. (PROSSER, 2005. p. 69-88).

O Padre Penalva, como o filósofo, sociólogo, crítico social e musicólogo Theodor W. Adorno – que questionou muito acerca da perda da racionalidade expressa na arte, que, para ele, reflete a sociedade contemporânea na sua regressão intelectual estimulada pela Indústria Cultural – exaltou e fez fantástico uso do dodecafonismo herdado do ilustre compositor contemporâneo Arnold Schönberg.

Foi somente no final de sua brilhante vida de sacerdote e músico, que Padre Penalva se preocupou em dar um lugar adequado às suas obras.

A metodologia proposta para a presente pesquisa se constitui de uma investigação bibliográfica, elaborada a partir de material já publicado, tais como: livros, artigos de periódicos e materiais disponibilizados na internet, que dizem respeito ao Padre Penalva e sua imensa contribuição teológico-musical.

A pesquisa se realizará também a partir do uso das fontes primárias, isto é, na consulta aos arquivos e partituras do próprio compositor nas dependências do Acervo Claretiano do *Studium Theologicum*. Pois, “pesquisa é a aplicação de um método ao estudo de um problema” (AMARAL, 1991, p. 71), e nesse trabalho, especificamente a música, para que se possa apresentar uma síntese especulativa, analítica e crítica da produção musical do Padre Penalva.

Também a pesquisa qualitativa se fez necessária, pois, além de responder à questões particulares, ocupou-se, ainda, de análise de peças musicais do mesmo sacerdote compositor, Padre Penalva, para maior elucidação da pesquisa.

A pesquisa em música,

[...] pode ajudar, e em particular o objeto de estudo que se apresenta, a encontrar importantes relacionamentos entre o que é, ou o que deve ser, dentro dos conhecimentos musicais, ensinando como fazer para alcançar o conhecimento desejado (AMARAL, 1991, p.73).

Para o aprofundamento teórico do objeto de estudo, a pesquisa bibliográfica, serviu de suporte na fase exploratória das análises das peças musicais.

No primeiro capítulo foram expostas ideias sobre a situação da música na Igreja e sua relação com a liturgia e a cultura, e, mais especificamente, com a música sacra e litúrgica na América Latina e no Brasil, contexto próprio e específico no qual se insere o sacerdote compositor Padre Penalva.

No segundo capítulo foi feita uma contextualização, e uma caracterização do repertório musical de Padre Penalva, bem como um levantamento das fontes primárias e secundárias do seu trabalho, que auxiliarão na construção de sua teoria.

No terceiro e último capítulo, foi apresentado o método teológico-musical de Padre Penalva; uma avaliação do seu estilo e dos fundamentos teológico-litúrgicos do repertório se fez presente nesse capítulo para melhor entendimento da produção dessa grande referência da música, seja ela sacra-litúrgica ou não: Padre Penalva.

Para a concretização dos resultados planejados para o presente estudo, os dados para a pesquisa bibliográfica e qualitativa serão coletados a partir de fontes primárias (compostas pela literatura produzida pelo compositor, bem como por suas peças musicais), e secundárias, compostas pelos textos de comentadores e estudiosos de Padre Penalva.

## **1 MÚSICA, ESTÉTICA E TEOLOGIA**

### **1.1 CANTO E MÚSICA NA LITURGIA**

Todas as belas artes foram, de certa maneira, em todo tempo, postas pelo homem a serviço do culto; a música, em especial, sempre se destacou como um elemento inseparável do culto e das manifestações litúrgicas. Em qualquer época e entre as mais variadas classes de pessoas, toda vez que se organizava um culto público, a música teve ali seu papel, mais ou menos importante segundo o maior ou menor desenvolvimento da organização litúrgica.

O canto, como parte integrante da música, sempre foi considerado pelo ser humano como a manifestação mais solene do sentimento religioso, bem como a expressão mais sublime da súplica, da ação e do graças do louvor.

Entre os povos antigos — assírios, babilônios, egípcios, gregos —, a música se apresenta primeiramente como algo sagrado, isto é, um dom dos deuses ao ser humano, destinado exclusivamente a honrar a divindade; tanto isso é verdade, que Platão acreditava ser um abuso e quase um sacrilégio empregá-la com fins profanos. Por isso, a música era considerada dotada de poderes mágicos; para, por exemplo, espantar os espíritos malignos, para chamar a divindade para se apossar do sacrifício. Nos cultos místicos, à música foi atribuída uma eficácia catártica, quer dizer, uma ação purificadora (CNBB, 1999. p. 21-28).

Entre os judeus, a música teve grande estima desde o tempo de Moisés. Os filhos de Israel, saídos do Egito, ao chegar milagrosamente à margem oposta do Mar Vermelho, entoaram, com Moisés, um cântico ao Senhor, enquanto todas as mulheres, dirigidas por Maria, a irmã de Aarão, respondiam com tímpanos e coros. E Davi, se ocupou em estabelecer em Jerusalém um digno tabernáculo para a arca da aliança, e pensou em organizar um serviço regular de música sagrada. E na famosa festa da dedicação do templo de Salomão, a música, tanto vocal como instrumental, teve uma parte principal. Também o povo participava com entusiasmo no canto,

respondendo aos salmos no templo e durante o serviço sabático matinal das sinagogas, no *hallel*<sup>1</sup> da ceia pascal e no Hosana da festa dos tabernáculos.

Não é de estranhar, portanto, que a Igreja, tenha antecipado o mundo escatológico perfeito pelo culto litúrgico. Ele quis que a arte da música fosse parte integrante do culto, e este estreitamente vinculada à missa e ao ofício, a fim de celebrar com ela, a música, os mistérios da salvação e da graça instaurados por Cristo e expressar isso na língua mais eficaz, elevando seus sentimentos de admiração e agradecimento a Deus.

É verdade que nos séculos IV e V se manifestou em algumas partes da Igreja, sobretudo entre os monges orientais, uma corrente que, baseando-se na doutrina de mortificação professada pelo cristianismo, mostrava-se hostil ao canto, o qual considerava como um afloramento dos sentidos, chegando a não mais executá-lo durante os cultos (CNBB, 1999).

Mas, contra esses extremos, prevaleceu a opinião daqueles que não viam no canto um elemento profano e mundano, e, sim, um fator de glória a Deus e edificação dos fieis. São Basílio, Santo Ambrósio e São João Crisóstomo foram seus melhores e maiores defensores.

A música, na Antiguidade, designava três artes do movimento: a *palavra*, o *canto* e a *dança*. E desde o período antigo do Cristianismo, durante os primeiros séculos, a música foi entendida, liturgicamente, como uma arte nobre, fruto da razão e do espírito, distante da pura imitação e da simples virtuosidade, o que Santo Agostinho já havia testemunhado quando escreveu que a:

M. - Música é a ciência de modular bem.

D. - [...] modular deriva-se de *modus* (medida), posto que em toda obra bem feita deve-se guardar a medida [...]

M. - ... discutamos primeiro o que é modular, depois o que é modular bem, já que não é em vão que se acrescentou este matiz à definição. Por último, tampouco há que menosprezar que se empregue neste caso o termo ciência, pois que nestes três elementos, se não me engano, está configurada a definição [...] (SANTO AGOSTINHO, 1988).

---

<sup>1</sup> Hallel é uma oração judaica baseada em Tehilim, que é utilizada como louvor e agradecimento, recitada pelos judeus nas festividades judaicas.



Assim, pode-se afirmar que música e canto não são apenas uma arte pura, um acessório de beleza na liturgia cristã, mas uma arte sagrada, um elemento litúrgico em sentido próprio e verdadeiro, com caráter não de canto privado, e, sim, social e coletivo, e que concorre com os demais elementos, antes de tudo, para a glorificação de Deus, bem como para o proveito das almas. Por isso, a música sagrada não se apresenta somente com sons melódicos, mas, sobretudo, com as palavras do texto sagrado, palavras que ela acentua maravilhosamente por meio da melodia e as funde numa única expressão (CNBB, 1999).

A música sempre foi, desde tempos mais remotos, apreciada como um instrumento de comunicação entre os povos, e isso não era diferente no que dizia respeito às suas manifestações religiosas.

Para muitos, a música se apresentava como um diálogo com Deus, bem como uma ascensão ao conhecimento de Deus e de Sua presença no mundo. Os padres conciliares chegaram à conclusão, durante o Concílio Vaticano II, ao analisarem a tradição viva da Igreja, de que a arte musical, por ela preservada, é um tesouro de inesgotável e precioso valor que está para além de todas as outras expressões artísticas, sobretudo porque o canto e a música sagrados estão intimamente unidos com o texto, que, por sua vez, constitui parte necessária ou integrante da liturgia solene. (*CONSTITUIÇÃO SACROSANCTUM CONCILIUM* – n. 112).

A constatação de Agostinho, aplicada nas manifestações religiosas de culto, acompanhou o desenvolvimento do Povo de Deus, levando a liturgia cristã às diversas reformas e novas observações, até alcançar as necessidades litúrgicas urgentes tão discutidas antes, durante e depois do Concílio Vaticano II.

E para bem atender as necessidades do povo, foram propostas reformas, na Igreja, principalmente no que se refere à liturgia e ao canto litúrgico. Essas propostas emergiram das preocupações, manifestadas nos documentos da Igreja, sobre a música, como veículo de comunicação entre o ser humano e Deus, desde a antiguidade (CNBB, 1999).

Dessa maneira, a Igreja, enquanto Povo de Deus Peregrino neste mundo e a comunhão dos Santos, executa um magnífico e eterno canto de louvor à Santíssima Trindade.

O cantar, na Igreja, sempre foi uma expressão de elevação da alma a Deus, uma prestação de culto, uma oferenda daquilo que se é em totalidade – corpo, alma e espírito; e, nesse sentido, novamente aparece a relação entre palavra, canto e música. Pois, a música tem o poder de envolver a totalidade do ser humano.

A Carta Encíclica *Mediator Dei* sugere uma ‘rígida’ observação da própria Igreja em relação àquilo que ela pode oferecer de moderno ao mundo no que diz respeito à música como instrumento litúrgico e de culto a Deus. Por isso,

Não se pode, todavia, asseverar que a música e o canto moderno devam ser de todo excluídos do culto católico. Aliás, se nada têm de profano e de inconveniente à santidade do lugar e da ação sagrada, nem derivam de uma procura vã de efeitos extraordinários, certamente devemos abrir-lhes as portas de nossas Igrejas, podendo ambos contribuir não pouco para o esplendor dos ritos sagrados, para a elevação das mentes e, ao mesmo tempo, para a verdadeira devoção. (PIO XII, 1960, n. 178).

Essa preocupação do Papa Pio XII chegou até as salas conciliares e despertou o interesse pela renovação litúrgica que se fazia urgente num contexto emergente de século XX.

Quando se pensa na música das igrejas hoje em dia, pode-se questionar sua qualidade e divergir quanto a sua utilidade. Alguns temem pela direção que pode tomar; outros almejam por mudanças maiores e melhores, que libertem essas igrejas de qualquer fardo do passado (CNBB, 1999. p. 22 ss).

No entanto, pode-se notar, por exemplo, no magistério recente da Igreja Católica uma preocupação com tais pontos: em 1903 Pio X, com o *Motu Proprio Inter Pastoralis Officii*, estabelece uma espécie de instrução jurídica da música sacra e sintetiza as qualidades próprias dessa arte em termos de santidade, perfeição da forma e universalidade; em 1955 Pio XII escreve o documento *Musicae Sacrae* onde afirma a necessidade de alargar o amor ao canto sacro cristão na língua e nas melodias dos respectivos povos; e, por fim, na Constituição *Sacrosanctum Concilium*, no artigo 121, fala-se da necessidade de as novas melodias apresentarem as características verdadeiras da música sacra que seriam a de exprimir suavemente a oração do povo; favorecer a unanimidade e dar solenidade aos ritos sagrados.

O momento que se vive hoje, entretanto, só será bem compreendido se o

homem contemporâneo souber ter em consideração a herança cultural, religiosa e estético-musical mais recente, e se admitir que o momento presente é consequência direta da história e do tempo imediatamente anterior ao nosso tempo. A tradição da música sacra representa um patrimônio artístico de primeiríssima qualidade que não pode ser esquecido, sob pena de se esquecer a própria música. E isso não só sob o aspecto de desfrute da arte, mas também sob o aspecto pedagógico. Impossível uma justa formação sem o gregoriano medieval, sem a polifonia renascentista, sem as grandes partituras do barroco, do classicismo, do romantismo e dos compositores contemporâneos, sem *Messiaen*, sem *Webern*, sem *Stockhausen* (TERRA, 2012).

Assim, considerando o desenvolvimento da história da música, observa-se que a música sacra passa a se destinar ao ser humano, isto é, essa arte assume um compromisso com o público humano, e, a partir dele, dirige-se a Deus. Pois, até então, a música das igrejas era cantada e tocada única e exclusivamente para Deus, simplesmente como possibilidade de expressar a existência de algo transcendente e o louvor a ele devido, e não como um instrumento e/ou veículo de ligação entre Deus e os homens. Essa ideia significa anunciar que a música deixou de ser uma 'imposição vertical', como uma necessidade divina de ser louvado em relação ao ser humano, mas uma necessidade humana de formar um corpo 'horizontal', e a partir dele elevar o seu louvor a Deus.

Não se questiona, aqui, a atitude e a devoção de quem canta ou toca; o que cada músico, esteja ele em qualquer tempo e cultura, resolverá a partir da fé professada. O fiel com coração puro e com lábios purificados certamente adorará a Deus de modo agradável, com qualquer música ou sem música alguma. A presente problemática a ser analisada diz respeito ao movimento artístico-intelectual, juntamente com a devoção individual.

Há uma importante afirmação a considerar: a música sacra anterior ao século XIX destinava-se, única e exclusivamente, aos ouvidos de Deus. A música sacra a partir desse século passa a ser destinada para o público, isto é, aos ouvidos de Deus pelos ouvidos e lábios dos homens, bem como para o homem mesmo. E será somente a partir desse momento singular que o alvo da canção sacra passará a ser o homem.

Assim sendo, faz-se necessário esclarecer que quando se fala em música, fala-se das estruturas musicais de ritmo, melodia e harmonia, independentemente do texto (IBÁÑEZ; BONAÑO, 1997).

## 1.2 A MÚSICA LITÚRGICA NO MOVIMENTO LITÚRGICO

Durante o século XIX, na Igreja, em meio à vida monástica beneditina surgiu um movimento – Movimento Litúrgico – que buscava garantir um retorno às fontes e ao fervor litúrgico, e isso aconteceu mais especificamente na França, pela Abadia de Solesmes, que naquele momento contava como Abade Dom Guéranger (1805-1875). Essa renovação inspirou e impulsionou, um século mais adiante, às propostas litúrgicas do Concílio Vaticano II (CNBB, 1999).

Assegurando uma verdadeira vivência litúrgica por parte da Igreja do século XX, o Movimento Litúrgico se difundiu pela Europa e sua influência inspirava quase todos os países do mundo, sobretudo com o *Motu Proprio "Tra le sollicitudine"* de São Pio X (1903), que motivou as renovadas diretrizes do Papa Pio XII, em suas encíclicas *Mediator Dei* (1947) e *Musicae Sacrae* (1955).

Essas novas propostas traziam consigo um veemente desejo de possibilitar uma ativa e consciente participação do povo na liturgia, o que pode ser considerado uma legítima antecipação do Vaticano II.

Esse espírito renovador provocou bons 'incômodos', o que fez com que surgissem e se multiplicassem os Diretórios Diocesanos e as comissões diocesanas e nacionais de Liturgia e Música Sacra. Semanas de formação litúrgica, congressos e simpósios se difundiam, divulgando as novas diretrizes, a produção intelectual dos liturgistas, as experiências de pastoral litúrgica, nas quais a música tinha destacado lugar.

### 1.3 A MÚSICA LITÚRGICA NA IGREJA DE HOJE

As propostas litúrgicas advindas de Ambrósio, Agostinho e as renovações solesmenses desembocaram no Concílio Vaticano II, que, no espírito de retorno às fontes, lançou o primeiro dos documentos conciliares, isto é, a Constituição sobre a Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium* (n.121), que afirma a tradição musical da Igreja como um tesouro do qual não se questiona o valor, por sua capacidade de transcender todas e quaisquer outras formas de manifestações artísticas, sobretudo, no que diz respeito ao canto sagrado, porque esse está intimamente concatenado com o texto, pois dele constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene (CNBB, 1999).

São Paulo, na sua carta aos Efésios (5,19;) e em outra, aos Colossenses (3,16), já enaltecia o canto sacro. E a música foi abordada, também, tanto pelos Padres da Igreja quanto pelos Papas – por exemplo, São Pio X –, que definiram a função ministerial da Música Sacra no culto divino, quando afirmaram que os atos litúrgicos se revestem de uma luz mais elevada durante os ofícios litúrgicos, durante os quais tanto os ministros sacros que os presidem quanto o povo de Deus participam ativamente, elevam suas preces celebrando com canto. (SC 112 e 113).

Em 1967, a Instrução *Musiam Sacram*, considerando as orientações do Concílio Vaticano II, observava os traços da antiga tradição ao expressar que a ação litúrgica se reveste, com a graça do mistério a ser celebrado, de maior nobreza quando é realizada com canto e música, que lhes são próprios. Mas também a participação do povo se faz importante, pois ao constituir o corpo místico de Cristo, o povo, desvela a comunhão penetrante entre corpo e espírito, expresso pela liturgia em seu mistério escatológico manifestado, de maneira mais explícita, na unidade dos corações, possibilitada pela harmonia da música e das vozes.

Nessa perspectiva, nota-se que os espíritos se elevam mais facilmente pela beleza das coisas santas até as realidades invisíveis; enfim, a celebração, como movimento único, antecipa mais claramente o que há de vir, isto é, a liturgia celeste, que se realiza na nova Jerusalém. (MS 5).

O ‘movimento’ pós-conciliar possibilitou que intuições e critérios inspirassem, bem como provocassem, toda uma renovação da música litúrgica. Pois a Liturgia, como celebração do Mistério Pascal do Cristo, realizada e vivida pelo Povo de Deus,

constitui-se pela participação efetiva das pessoas, isto é, da assembleia, exercendo o novo sacerdócio com Cristo, por Ele e n'Ele; o que fundamenta toda importância e valor místéricos.

Ainda, o canto e a música, muito mais que compor obras codificadas de execução, formam o corpo de um organismo vivo que transmite e impele a uma experiência existencial a cada membro participante da liturgia, de uma singular vivência simbólica o 'aqui e agora'; isto é, o canto e a música, antes de ser repertório ao qual as pessoas devam se adaptar, indicam o envolvimento dessas pessoas no harmonioso mistério da existência.

Ao participar da dimensão sacramental da liturgia, canto e música são símbolos do mistério salvífico do Cristo por sua Igreja; e não meros ornamentos externos daquilo que envolve o mistério da Encarnação, mas estruturas comunicativas desse mistério, bem como da Palavra, e do diálogo salvífico entre Deus e os homens, e não simples elementos estéticos de rituais de uma expressão religiosa qualquer.

O canto e a música, no ambiente litúrgico não são realidades autônomas, mas funcionais, pois estão a serviço do Mistério da Fé, bem como de todo Povo de Deus reunido em assembleia celebrante. Conforme a proposta litúrgica, músicos e demais artistas devem se empenhar na busca por aquilo que há de mais belo, expressivo e adequado no que diz respeito à música, levando em consideração o rito e as pessoas que vão executá-lo. O agente litúrgico deve levar em conta que o que deve prevalecer é a essência do Mistério e a participação de todos os fieis, e não os gostos e/ou a estética individual de cada um. Esses agentes litúrgico-musicais devem, ainda, desempenhar o melhor papel para o esclarecimento da fé, da vida e da cultura de cada povo.

O exposto acima revela que canto e música, ao partir das bases antropológicas e da cultura específica de cada povo crente, devem possibilitar a verdadeira expressão desse povo reunido em assembleia celebrante, bem como a autenticidade de sua participação. A beleza das formas é necessária, mas não é mensurável unicamente a partir de normas jurídicas ou estéticas.

Então, os repertórios, tanto antigos quanto novos, não devem ser vistos como um embelezamento ornamental, ou mesmo como bens culturais que ostentam o



prestígio das celebrações institucionais, mas como contribuição simbólica vivida na realidade de cada comunidade, de forma significativa e participativa.

A força de renovação do Concílio Vaticano II levou à uma realidade musical diferente, equilibrada, rica e promissora que assumiu a orientação dos novos rumos das atividades litúrgicas; o que outrora se apresentava como fronteira privilegiada quanto às posturas étnicas e culturais desmoronaria, fazendo surgir o diálogo entre todo e qualquer ser humano com sua linguagem.

A originalidade deveria brotar, a partir de então, da novidade, isto é, a inovação da música sacra deveria ressurgir das novas propostas que tinham em consideração a inculturação, e até a aculturação, encontradas nas comunidades e sociedades culturalmente abertas ao acolhimento. Pois,

Embora conscientes da expressiva produção litúrgico-musical existente, os compositores jamais poderão descurar a inculturação da música ritual. O Ofício Divino das Comunidades, acolhido tão positivamente nas comunidades eclesiais do Brasil, testemunha o êxito desse processo de inculturação, solicitado pelos documentos do Magistério. (MOLINARI, 2009.)

Podemos perceber que a história da música na Igreja não teve somente momentos gloriosos de aceitação, mas também de não-aceitação e de dificuldades. No entanto, com sua nova proposta musical e de canto, a Igreja se fazia toda com todos sem distinção; com seu “canto novo” passou a se deixar cultivar pelas melodias culturais e simples, bem como soube conduzir com harmonia as magníficas sinfonias. Todo esse cenário compunha o que a Igreja assumiria a partir de então, ‘toda em todos’.

#### **1.4 A MÚSICA NOS DOCUMENTOS DA IGREJA LATINOAMERICANA**

Ao longo da história da música, é natural que essa arte ‘sofra’ transformações de estilos e gêneros, alterações nos novos modelos de composição, bem como nas suas formas estéticas que se modificam. E essa movimentação é um trabalho complexo e árduo quando se tem que pensar em algo totalmente novo, livre de influências de modelos tradicionalmente consolidados.

As Conferências Episcopais da Igreja Latinoamericana pré e pós Concílio Vaticano II acontecidas no Rio de Janeiro, Brasil (1955), em Medellín, Colômbia (1968), em Puebla de los Ángeles, no México (1979), em Santo Domingo, República Dominicana (1992) e em Aparecida, no Brasil (2007), reuniram bispos da América Latina e do Caribe que, ainda que de forma discreta, deram importância à música e ao canto, especificamente ao que diz respeito a ambiente litúrgico, às manifestações religiosas populares e às celebrações.

Mas, dentro desse pouco, é digno de nota o que as conferências afirmaram sobre a Igreja Latinoamericana<sup>2</sup>, que deve possibilitar aos artistas e aos 'letrados' o seu devido lugar, recorrendo à sua habilidade para a expressão estética da palavra litúrgica, da música sacra e dos lugares de culto. (CELAM, 1968, nº 7, 9 e 11).

As conferências exortam, ainda, que se deve organizar uma coordenação dos musicólogos, artistas e compositores, e que se esforcem para que aos povos seja proporcionada uma música digna dos sagrados mistérios (CELAM, 1968, nº 7, 9 e 11).

A Igreja Latinoamericana busca, ainda, "promover a música sacra, como serviço eminente que corresponde à índole de nossos povos", conforme sugeriu a CELAM, 'A evangelização no presente e no futuro da América Latina', Puebla (n. 947).

Essas Conferências Episcopais Latinoamericanas buscaram, e ainda buscam, assumir um compromisso e uma fidelidade às raízes culturais de nossos povos, o que muito influencia o desenvolvimento da liturgia, bem como a composição de uma música sacra específica para esse mundo que também é peculiar.

## **1.5 A MÚSICA NOS DOCUMENTOS DA IGREJA NO BRASIL**

A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) ofereceu à música sacra e litúrgica segurança, profundidade e o senso prático sobre questões e

---

<sup>2</sup> "A música e a liturgia são sempre um reflexo da concepção da Igreja que se tem naquele momento histórico. [...] A música e a liturgia vão por onde a Igreja vai. A música é, acima de tudo, uma questão cultural. Esta é o produto e o reflexo da mesma cultura nos diversos tempos, povos e culturas" (MOLINARI, 2009).

preocupações do momento pós-conciliar, num documento: Pastoral da Música Litúrgica no Brasil, publicado em 1976.

A referência que a CNBB fez naquele momento estava voltada à participação dos fiéis na liturgia, afirmando que:

Uma das melhores expressões desta participação é a música litúrgica. Onde há manifestação de vida comunitária existe canto; e onde há canto celebra-se a vida. Por isso, no Brasil, a renovação litúrgica tem alcançado um de seus pontos mais positivos, pela criação de uma música litúrgica em vernáculo. Esta tem procurado corresponder ao sentimento e à alma orante do nosso povo, fazendo-o participar das funções litúrgicas de modo expressivo e autêntico [...]. (CNBB, - Doc 7, 1.12).

Quanto ao canto e à música, a *Sacrosanctum Concilium* (n. 112), afirmava que essa era parte necessária e indispensável da Igreja, e conseqüentemente da sua liturgia.

Assim, podemos verificar que a música, no ambiente da Igreja, não assume somente um segundo plano, ou um lugar marginal na liturgia, e mesmo na vida dos membros. A música e o canto constituem uma das expressões mais profundas de uma autêntica liturgia.

Sendo assim, podemos afirmar que “se a música for como de fato requer a liturgia, será sinal que nos leva do visível ao invisível, um carisma que contribui para a edificação de toda a comunidade e a manifestação do mistério da Igreja”, o Corpo Místico de Cristo (CNBB).

Alguns anos mais tarde, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil afirmou, num documento sobre a animação da vida litúrgica no Brasil (Doc. 43), que a música auxilia na fixação daquilo que ouvimos na liturgia, seja a música cantada ou instrumental.

## 2 PENALVA E SEU CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

### 2.1 A FORMAÇÃO TEOLÓGICA E OS MISSIONÁRIOS CLARETIANOS NO PARANÁ

A instalação, no Paraná, da Congregação dos Missionários Filhos do Imaculado Coração de Maria se deu a partir da década de 1930, na cidade de Curitiba. Mas, já na primeira metade do século XX, apresentou a criação de um ambiente que se tornou muito significativo para com o que dizia respeito à formação teológica dos futuros missionários e sacerdotes. Num primeiro momento, o curso foi proposto somente para os membros da Congregação, mas, posteriormente, se tornaria um dos centros teológicos mais expressivos no Paraná.

Ao intensificar as atividades missionárias na década de 1940, os Claretianos sinalizavam seu interesse em ser uma presença que pudesse auxiliar os bispos na formação do clero e no fortalecimento da igreja local.

No ano de 1938, isto é, quatro anos após a afirmação do Seminário Maior Claretiano em Curitiba, os professores passaram a fazer parte do corpo docente da Faculdade de Filosofia e Letras do Paraná.

Em 1962 efetivava-se a instalação do *Studium Theologicum*. Nessa ocasião, o então reitor Pe José dos Santos, fala do *Studium* como uma semente lançada em terras paranaenses, que deveria ser cuidada e regada com zelo, inteligência, espiritualidade e fé. Essa semente seria cuidada com zelo pelo Pe Penalva, com sua inteligência, espiritualidade, cultura e amor pela música.

Uma importante nota do Magnífico Reitor da Lateranense, Monsenhor Antonio Piolanti, enviada ao Revmo Pe Gutierrez, CMF, em 19 de janeiro de 1962, confirma a alegria e importância da instalação do *Studium*, quando expressou:

Com muita satisfação, tenho o prazer de comunicar que anda se opõe a afiliação do “*Studium Theologicum Missionariorum Filiorum Immaculati cordis B.M.V.*” de Curitiba, à Faculdade Teológica da Pontifícia Universidade Lateranense, aos motivos de comum exultação que uma nova afiliação comporta, devemos acrescentar sentimentos de maior alegria, porque uma nova e mais estreita ligação se estabelece entre os Missionários Filhos do Imaculado Coração de Maria e a Pontifícia Universidade Lateranense. Instituições as nossas, que tem muitas paginas gloriosas de historia comum; e para poder dar-se conta bastaria a recordação dos valorosos professores que ensinaram e ainda ensinam na nossa universidade, e que com a própria

ciência e virtude, mantém em alto nível o prestígio da Congregação à qual pertencem, e dessa forma, dão lustre e decoro a Escola onde ensinam. É alegre a nossa aceitação, que a bom motivo projeta em um pedaço do Brasil a nossa Universidade.

Foi nesse contexto, que o *Studium Theologicum*, não mais como uma semente, mas como uma nova árvore frutífera se instalaria em solo brasileiro, mais especificamente paranaense, para fazer difundir neste chão a reflexão teológica. Havia, então, o currículo canônico para a formação de futuros sacerdotes, o curso de Formação Religiosa para as comunidades femininas, o Curso Superior de Música Sacra e, juntamente com este último, os cursos de órgão e harmônio, sob a coordenação de Pe Penalva.

## 2.2 PENALVA E SUA HISTÓRIA

José de Almeida Penalva, sacerdote-compositor, professor-musicólogo, escritor e regente crítico, desenvolveu várias atividades ao longo de sua vida. Foi “um grande compositor brasileiro com o qual muito aprendeu e teve a honra de conviver” (PROSSER, 2000).

Nasceu em Campinas/SP, aos 15 dias do mês de maio de 1924, na terra do músico brasileiro Carlos Gomes. E em 1942 veio para Curitiba/PR, onde constituiu, firmou e viveu a sua história, por sua brilhante atuação tanto como sacerdote quanto como músico e educador, exercendo singular influência sobre toda uma geração de músicos, compositores e estudiosos brasileiros (PROSSER, 1996. p.16).

Em Curitiba estudou Filosofia e Teologia no Seminário Maior, onde deu continuidade à sua formação religiosa (BOJANOSKI e PROSSER, 2006, p.14).

Ainda na infância aconteceu o contato e paixão pela música, por meio de seu pai, que tocava violão, e sua mãe, que tocava piano, e que também faziam o bom uso da voz no canto.

Penalva pertencia a uma família bastante religiosa, assim pode ser verificado que tanto a música quanto a religião faziam parte do cotidiano da família, o que anos mais tarde determinaria o rumo de sua vida.

Desde onze anos de idade, durante a década de 1940, já frequentava escolas católicas. Isso lhe possibilitou o contato com pessoas importantes que o ajudaram e influenciaram.

O próprio Penalva, no ano de 1994, revelou isso em depoimento prestado à sua ex-aluna Elisabeth Prosser – a tutora e guardiã de todos os manuscritos de Penalva até a edificação de um espaço próprio para eles.

Penalva, citado pela Professora Prosser, desvelou, para si mesmo e para o ‘mundo’, a sua vida musical e artística a partir da primeira metade do século XX, quando, aos 14 anos de idade, foi chamado para substituir o padre regente do coral do Seminário a regência.

Testemunhou dizendo que:

Naquele tempo, no Brasil, tínhamos uma música curiosa na Igreja: de um lado, um repertório precioso renascentista: cantava-se Victoria, Palestrina nas Missas, na Semana Santa [...] de outro, havia uma música brasileira extra-linguística muito fraca, muito ruim [...] da pior espécie! Mas tínhamos nossa congregação, na Espanha, um padre basco, reconhecido por De Falla como um dos melhores compositores de música sacra da Europa do início do século: o Pe Luís Iruarrizaga, que morreu por volta de 1929-1930. Suas peças eram simples, belíssimas e com características modais da Pré-Vanguarda. Foi ele, através da edição de uma revista que publicava com obras suas na Espanha, que sem saber, me impulsionou a escrever. No recreio, em vez de ir brincar, como os outros meninos, eu ia para o harmônio conhecer sua música (PROSSER, 2000, p.16-17).

Ainda como seminarista, Penalva já apresentava e datava suas primeiras composições, sendo algumas delas peças sacras – que mais tarde seriam por ele consideradas como “exercícios de composição ou obras de sua juventude” (BOJANOSKI e PROSSER, 2006, p. 21). E entre os anos de 1947 a 1949, assumiu a regência do Coro Claretiano. E em suas composições, Penalva dizia sempre fugir de modelos convencionais – a ‘Tônica-Dominante-Tônica’.

Depois de sua ordenação como sacerdote-religioso da Congregação dos Filhos do Coração de Maria (Claretianos), que aconteceu em 1949, Penalva foi transferido para a cidade de Guarulhos/SP, onde viveu por três anos, período favorável, pois foi nesse tempo que teve a oportunidade de estudar Contraponto, Fuga e Composição com o maestro Savino de Benedictis (1883-1971).

Em 1953, ao retornar a Curitiba, assumiu algumas funções importantes como: padre coadjutor, que tinha o papel de auxiliar na formação dos alunos de teologia, e em 1955 também assumiu a direção da revista *Vida Claretiana*.

Em 1956 foi para São Paulo e também para Roma, onde fez seu doutorado desenvolvendo a sua tese, defendida em 1958, intitulada: *De Credibilitate Rationali Fidei Christianae Juxta Guglielmum Alvernum* (Credibilidade Racional da Fé Cristã segundo Guilherme de Alvéria) – que foi publicada com as devidas observações dos avaliadores, no ano de 1987, na qual já se identificava o pensamento do Penalva teólogo, que, de certa forma argumentava que a fé pode ser sustentada pela razão (BROJANOSKI; PROSSER, 2006).

Ainda em Roma, no Pontifício Instituto de Música Sacra, Penalva se especializou em Música da Renascença com o músico Domenico Bartolucci, e também em Canto Gregoriano com o músico Raffaele Baratta.

Quanto ao Canto Gregoriano, Penalva fez valer a observação feita pelo Papa Pio XII, na sua Carta Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, no que dizia respeito ao canto gregoriano:

Restituída à Igreja a liberdade e a paz, muitos testemunhos se têm, dos padres e dos escritores eclesiásticos, que confirmam serem de uso quase diário os salmos e os hinos do culto litúrgico. Antes, pouco a pouco se criaram mesmo novas formas e se excogitaram novos gêneros de cantos, cada vez mais aperfeiçoados pelas escolas de música, especialmente em Roma. O nosso predecessor, de feliz memória, são Gregório Magno, consoante a tradição reuniu cuidadosamente tudo o que havia sido transmitido, e deu-lhe sábia ordenação, provendo, com oportunas leis e normas, a assegurar a pureza e a integridade do canto sacro. Da santa cidade a modulação romana do canto aos poucos se introduziu em outras regiões do ocidente, e não somente ali se enriqueceu de novas formas e melodias, como também começou mesmo a ser usada uma nova espécie de canto sacro, o hino religioso, às vezes em língua vulgar. O próprio canto coral, que, pelo nome do seu restaurador, são Gregório, começou a chamar-se "Gregoriano", a começar dos séculos VIII e IX, em quase todas as regiões da Europa cristã, adquiriu novo esplendor, com o acompanhamento do instrumento musical chamado "órgão". (n.4)

No mesmo ano da defesa de sua tese de doutorado, 1958, Penalva retornou a Curitiba, quando deu início a um período próspero da sua vida e de sua atividade composicional, intelectual e cultural. Nessa época desenvolveu, com maestria, diversas atividades.

No final da década de 1950 e início da década de 1960, em São Paulo, Penalva se especializou em Música Contemporânea com o músico Damiano Cozzella, e nesse período rompeu definitivamente com o método tonal tradicional.

Elisabeth Prosser, ao dividir por décadas, a partir de 1940 até a de 1980, as características estilísticas de Penalva, explicitou que o sacerdote-compositor passou por distintas fases no que diz respeito ao estilo musical. De acordo com a explicação de Elisabeth Prosser, Penalva partiu do tonalismo tradicional e progressivamente introduziu e incorporou cromatismos e dissonâncias em suas peças, alcançando o atonalismo e a forma aleatória na década de 1970 e, finalmente, em sua fase harmonicamente livre e eclética entre as décadas de 1980 e 1990.

Penalva, durante a década de 1960, viu sua vida ser intensamente marcada pelas atividades religiosas, pois, além de suas obrigações sacerdotais, assumiu suas atividades docentes no Instituto Teológico, ainda auxiliando na implantação do *Studium Theologicum*. E, para aumentar as atividades, em 1959 iniciou sua carreira como docente da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde permaneceu por mais de quatro décadas, ministrando cursos, seminários, oficinas e palestras.

Em 1964 criou o Coro Pró-Música, que em 1982, passou a ser chamado de *Madrigal Vocale*. E entre os anos de 1965 a 1977 também foi criada a Sociedade Pró-Música, em parceria com outras personalidades como: Aristides Severo Athaíde, Maria Leonor Mello de Macedo e Henriqueta Garcez Duarte. Graças a essa parceira a Sociedade Pró-Música promoveu os Cursos e os Festivais Internacionais de Música de Curitiba.

Para bem exercer sua docência, Penalva elaborou um material próprio, que constitui cerca de nove apostilas, ainda preservadas. Algumas delas são: Música do Século XX [...], Música Contemporânea – Pré-vanguarda, Vanguarda e Pós-vanguarda e Estruturas Fundamentais do Contraponto – I Modal; II Tonal; III Atonal.

Durante a década de 1960 o Concílio do Vaticano II sugeria importantes e consideráveis mudanças na vida da Igreja Católica como um todo. Os novos ventos que sopravam sobre a Igreja repercutiram nas 'inspirações' e no trabalho de Penalva (BROJANOSKI; PROSSER, 2006).

A partir de 1963, Penalva foi incorporado ao Movimento de Renovação da Música Sacra (MRMS), e de 1966 a 1971 se preocupou em compor música sacra no



vernáculo<sup>3</sup>. Isso fazia valer as orientações prescritas pela Conferência Episcopal Latinoamericana de Medellín (CELAM, 1968):

Valer-se da comissão diocesana ou interdiocesana, recomendadas pelo Concílio, compostas de estudiosos da liturgia, Bíblia, pastoral, música e arte sacra [42].

Um serviço de investigação e formação que já começou a prestar o Instituto de Liturgia Pastoral de Medellín, com vistas a adaptação mais profunda da liturgia às necessidades e culturas da América Latina [45].

Para isso se torna necessário que se considere e se facilite o agrupamento de técnicos em liturgia, Sagradas Escrituras e Pastoral, como em ciências antropológicas, cujos trabalhos abram caminho a um progresso legítimo [46].

3° - Um escritório de coordenação dos musicólogos, artistas e compositores numa união de esforços que se estejam realizando em nossos países, de forma a proporcionar uma música digna dos sagrados mistérios. [47].

4° - Um serviço de assessoramento técnico, tanto para a conservação do patrimônio artístico como para a promoção de novas formas artísticas [48].

Depois de 1967 compôs músicas que não tinham somente valor funcional. No fim da década de 1960, juntamente com Osvaldo Lacerda, Ernst Widmer e Edino Krieger, objetivou a elaboração de uma música sacra renovada. A esse grupo se juntaria, mais tarde outros <sup>4</sup> nomes da música como Lindemberg Cardoso e Henrique de Curitiba.

Mas, em 1970, a CNBB fez a opção por uma música sacra de cunho mais popular, o que não desanimou Penalva em dar andamento às suas ideias e projetos, e o levou a produzir, ainda mais, música sacra e secular de função primordialmente artística.

Logo após os primeiros anos do Concílio Vaticano II, que propôs inovações para a vida da Igreja, em todas as dimensões e, em especial na vida litúrgica, o Padre Penalva incorporou as propostas e assumiu, para si mesmo, a tarefa de elaborar uma nova música sacro-erudita para a Igreja presente no Brasil.

E a grandeza do sacerdote-compositor se fazia ver também quando demonstrava atualidade e identidade de pensamento estético em relação àqueles que tomavam a frente na elaboração de uma nova criação musical ocidental e

---

<sup>3</sup> A cultura abrange, outrossim, as formas através das quais estes valores ou desvalores se exprimem e configuram, isto é, os costumes, a língua, as instituições e estruturas de convivência social, quando não são impedidas ou reprimidas pela intervenção de outras culturas dominantes. (CELAM, Puebla, 1979, n.387)

<sup>4</sup> Em 1968 acontecia a Conferência Episcopal de Medellín (CELAM) recomendava que “a Igreja latino-americana deve dar ao homem de letras e aos artistas o seu devido lugar, requerendo sua ajuda para a expressão estética de sua palavra litúrgica, de sua música sacra e de seus lugares de culto”. (p.36).

brasileira, sem perder a harmonia com o que considerava de valor com a criação musical da instituição da qual fazia parte: a Igreja, e, ainda, o ir em direção às pessoas mais simples. (PROSSER, 2005. p. 69-88).

O grande número de obras musicais do Padre Penalva compreende composições para música de câmara, peças solísticas para piano e órgão, peças para coro *a capella*, para vozes e instrumentos e obras orquestrais e corais-orquestrais. Mas é importante observar que em todas essas peças a música sacra predomina sobre a música secular e a vocal sobre a instrumental. E ainda digno de observação que as músicas eram baseadas ou inspiradas em textos bíblicos. (PROSSER, 2000, p. 19).

Penalva articulava, com magistral habilidade, de um lado, a música sacra de função litúrgica, baseada no gregoriano, e, de outro, a música com função de entretenimento – Madrigais Brasileiros – com suporte no folclore e na música popular brasileira.

No entanto, não deixava de utilizar-se, ainda, de um lado, de elementos da música medieval e renascentista, a grande tradição católica; e, de outro, da cultura e da língua brasileiras, mantendo-se propositalmente próximo do homem simples e comum com quem dialogava no seu dia-a-dia de sacerdote. Todos estes elementos estão presentes na sua apropriação de linguagens e na amálgama de estilos que fazia: o modalismo e o contraponto, a brasilidade e a vanguarda. (PROSSER, 2005. p. 69-88).

Em Penalva, música e sacerdócio se fundiam. Suas obras veiculavam o pensamento estético-filosófico e a solidez dos conceitos fundados nas doutrinas bíblicas. Para ele, religião e música se assemelhavam intimamente em sua essência, complementavam-se uma à outra, participando de um mesmo todo e eram inseparáveis. Por isso, tanto na música quanto na teologia, surpreendia a muitos que se posicionavam diante dele. (PROSSER, 2005. p. 69-88).

Por isso, também as palavras de Joseph Gelineau são válidas, e podem, sem dúvida, ser aplicadas ao Padre Penalva. Assim, então, parafraseamos o liturgista e músico afirmando que se pode dizer de quem utiliza da espontaneidade, pode-se dizer que vive a alegria constante, pois a música o sinaliza com ponto de alegria; e essa alegria vem da possibilidade de poder fazer da música e do canto um sentimento de plenitude nesse ser vivente que se expande para todos os outros seres. Diante dessa beleza e sublimidade, que é música, o ser humano, em Penalva,

é arrebatado, e sua alma é elevada para além da admiração e de si mesma, pois a música e o canto tornam-se definitivamente a imagem original e viva do sacrifício espiritual (GELINEAU, 1962, p. 19).

A experiência musical e composicional de Penalva foi, indiscutivelmente, vivida em clima religioso e à luz da fé. Como musicólogo pesquisou e teceu considerações sobre a música do século XX, a Música Colonial Mineira, Carlos Gomes, Canto Coral e o Folclore Paranaense. E em 1986, com seu livro *Carlos Gomes – o compositor*, Penalva ganhou o prêmio Funarte.

Penalva, sob o pseudônimo de Affonso Vilhena, também escreveu críticas musicais, em jornais e periódicos, entre anos de 1961 a 1975. Também publicou nas décadas seguintes diversos livros sobre teologia. De 1968 a 1972 integrou-se à Comissão Paranaense de Folclore. E também em 1968, escreveu, e publicou, dentre outras: *Algumas Constâncias Folclóricas da música Paranaense* e “Gênero ‘modinha’ como constância da música brasileira”.

Conforme Prosser, a década de 1970 foi um período fecundo para as composições de Penalva, pois revelava maior ousadia em relação às linguagens não convencionais, o que fez com que o compositor alcançasse com sua composição, uma fase atonal, de aleatoriedade controlada, dodecafonismo não ortodoxo e música matérica.

Foi durante esse período que Penalva explorou a voz dando-lhe diversas possibilidades, desde a voz cantada e falada até a glossolalia, a *Sprechstimme* e os efeitos percussivos e sonoros da fala. E ao participar de um evento em Roma, em 1972, com personalidades como Cage, Bériot, Boulez, e outros, Penalva explicou que na ocasião, os participantes concluíram que a música que vinha sendo elaborada desde a década de 1950 possuía grande hermetismo, o que gerava pouca aceitação e compreensão do público.

Durante a década de 1980, Penalva atingiu o seu amadurecimento musical e composicional, e foi nesse período que o sacerdote-compositor compôs um maior número de obras. Ainda nesse momento foi convidado para ministrar inúmeros cursos e festivais de música.

Em 1986 voltou à Itália, pois fora convidado para uma semana de música, e, em 1988, retornou à Europa, depois de ter ganhado uma bolsa de estudos do Instituto Goethe. Foi membro fundador de sociedades culturais, como a Sociedade Brasileira de Musicologia e a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Foi

também regente do Teatro Carlos Gomes e professor na Escola Superior de Música de Blumenau e da EMBAP. Participou de festivais e bienais, recebendo diversos títulos por suas composições e, em 1994, foi eleito para a Academia Brasileira de Música.

Foi somente no final de sua brilhante vida de sacerdote e músico que o Padre Penalva se preocupou em dar um lugar adequado às suas obras.

Em abril de 1994, o sacerdote Penalva alcançaria o seu reconhecimento e o seu momento máximo como compositor com sua eleição, por unanimidade, para membro para a Academia Brasileira de Música, onde passaria a ocupar a cadeira de número 27. Esse reconhecimento rendeu alguns depoimentos que apontaram a indiscutível competência e capacidade de fazer dialogar teologia/religião e música, como da pianista Henriqueta Garcez Duarte:

O convívio com ele era um permanente aprendizado. Sabia tudo, estava a para de todas as tendências e correntes musicais da atualidade. Tinha seu estilo próprio, marcante; era ele mesmo apaixonado pela Música, pela Teologia, pelo sacerdócio, pela vida e pela humanidade que o cercava. [...] compõe usando vários elementos da tradição musical (I FESTIVAL PENALVA, 2003. p.7).

O sacerdote-compositor e músico-teólogo Penalva viveu intensamente tanto o sacerdócio quanto a música, duas áreas de seu interesse e paixão que o consumiam em diálogo e interação constante. (PROSSER, 2005, p. 69-88).

Penalva sabia, com maestria, articular em suas obras filosofia e estética com os fundamentos teológicos e bíblicos. Assim como o filósofo e musicólogo Theodor Adorno, afirmou que não conseguia optar pela filosofia ou pela música, porque as duas constituíam um saber único, e as duas áreas o atraíam incomparavelmente, Penalva também, “enquanto professor, disse certa vez que a religião e a música são atividades profundamente semelhantes na sua essência” (I FESTIVAL PENALVA, 2003); por isso, via essas duas grandes áreas como elementos de um único e sublime conhecimento, distintas, mas inseparáveis.

Num momento pós-conciliar, Penalva ocupava um lugar tanto de ponta quanto de vanguarda, o que aguçava a frustração de muitos que esperavam que seu trabalho teológico e musical fosse conservador, tradicional e previsível.

Penalva surpreendeu a todos aqueles que dele aguardavam o contrário das novidades no mundo teológico-musical que produziu. Penalva conseguiu ser inovador e engajado no que dizia respeito às questões religiosas e teológicas, e isso pode ser observado quando, juntamente com o Pastor Osvaldo Emerich, da Igreja Presbiteriana do Brasil, foi um dos primeiros e dos mais atuantes na celebração de Missas e/ou Cultos Ecumênicos, logo que esse movimento teve início no Brasil.

Vivendo o ecumenismo, Penalva fazia valer a preocupação do Papa João Paulo II, quando na Conferência Episcopal de Santo Domingo afirmou que “o ecumenismo é uma prioridade na pastoral da Igreja do nosso tempo” (CELAM, 1992, n. 135).

Penalva, tanto como sacerdote quanto como músico, alimentava uma visão muito além do seu tempo. Sua música tem uma presença multifacetada, isto é, apresenta várias formas e brilhos, pois compõe usando diversos elementos da tradição musical desde o canto gregoriano, a polifonia renascentista até as novas formas de linguagem musical.

Não encontrava barreiras para se expressar, fosse como músico-compositor ou teólogo-sacerdote, pois sua abertura às novas necessidades musicais e teológicas era clara e objetiva. Isso o próprio Penalva deixou à vista dos ‘curiosos’ quando afirmou que era ecumênico por natureza porque buscava em todos o melhor (PROSSER, 2005, p. 69-88).

Penalva sabia, magistralmente, proclamar a fé pela música, e fazer chegar aos ouvidos de pessoas de lugares diversos a verdadeira mensagem, que talvez de outra forma não fosse possível.

A integração de Penalva com as exigências de seu tempo pode ser observada, por exemplo, quando a CNBB, durante a década de 1960, estimulada pelo Concílio Vaticano II, introduziu a língua vernácula na Missa, e quando a música passou a ser cantada em português. Penalva tomou para si a tarefa de elaborar uma nova música erudita e uma nova música sacra brasileiras próprias para essa época, bem como para a posteridade.

Penalva organizou festivais de música, dos quais participou, motivou e estimulou outros compositores a apresentar nessas ocasiões novas peças musicais e obras sacras, de modo que pudessem integrar as linguagens da música popular e folclórica – aqui uma interessante preocupação tanto com a inculturação quanto com a aculturação – à tessitura contemporânea e ao texto religioso. Pois Penalva,

considerando as propostas da CELAM de Puebla, em 1979, acreditava que “a cultura é uma atividade criadora do homem pela qual ele responde à vocação de Deus que lhe pede que aperfeiçoe toda a criação (Gênese) e nela as próprias capacidades e qualidades espirituais e corporais” (n. 391).

Essa visão de Penalva revelava seu ilustre conhecimento para além de seu tempo, pois ama, como Igreja, as culturas que de modo algum são terreno vazio, desprovido de valores legítimos. E, ainda mais, revelava que a evangelização da Igreja não é um processo de destruição, mas de consolidação e fortalecimento dos valores vividos por cada povo, isto é, uma contribuição ao crescimento dos “germes do Verbo” presentes nas culturas. (CELAM, 1979, n.401).

Entre os vários compositores que escreveram novas Missas e outras peças de cunho religioso, Penalva, compôs ao todo nove Missas e inúmeros cânticos, alguns mesmo depois que a CNBB optou por uma música, na Igreja, de cunho popular, já nas décadas de 1970 e 1980.

Para a Igreja, deixou, ainda, uma série de apostilas sobre a música popular brasileira, através dos cursos que ministrava para a CNBB, para regentes, músicos e o clero em geral. Seus escritos e cursos apresentavam uma perspectiva revolucionária para o seu tempo. Entre o seu trabalho teórico, também aparecem suas inventivas e ousadas aulas de teologia ministradas no *Studium Theologicum*, o que também é visível em seus livros publicados. (PROSSER, 2005, p. 69-88).

Suas apostilas sobre a música do século XX indicavam um distanciamento de correntes estilísticas musicais ocidentais do período. Alguns de seus escritos aconteciam quase que concomitantemente às mudanças e às inovações propostas; o que revelava Penalva como um grande pioneiro na sistematização de rupturas com o que antes era oferecido.

Penalva matinha uma constante atualização nas suas composições. Ele próprio, em depoimento, demonstrou sua posição em relação aos novos elementos musicais que surgia:

Passei pela Vanguarda. Vivi e me decidi por ela. Depois, me apaixonei pela Pós-Vanguarda, que significou uma revolução contra o exclusivismo da Vanguarda. Hoje estamos num paraíso: cada um pode compor da maneira que quiser: pode-se escrever um acorde perfeito ao lado de um cluster, empregar melodias folclóricas dentro de um tecido atonal! Durante muito tempo escrevi música não figurativa que nem eu mesmo entendia – uma música hermética. Hoje prefiro uma música que comunique, que atinja. Acho que a música tem que passar emoção. Eu mesmo sou assim: eu

preciso da emoção, eu sinto emoção! Sempre usei todos os meios novos não por eles mesmos, mas subjugando-os à ideia, ao texto, à mensagem. As novas técnicas servem para aumentar a palheta, os recursos usados em direção a este objetivo maior que é a ideia (PROSSER, 2000).

Com essa afirmação, pode-se constatar que ele buscava incessantemente, em suas aulas e apostilas, a renovação proposta pelo Concílio Vaticano II, bem como pelas Conferências Episcopais Latinoamericanas, como um exímio missionário da fé propagada pela arte, mais especificamente pela música, pois:

A obra evangelizadora da Igreja da América Latina é o resultado do esforço unânime de missionários de todo o povo de Deus. Ai estão as incontáveis iniciativas de caridade, assistência, educação e, de modo exemplar as originais sínteses de evangelização e promoção humana das missões [...]. Ai estão a generosidade e o sacrifício evangélico de muitos cristãos [...]. Ai está a criatividade na pedagogia da fé - a vasta rede de recursos que conjugava todas as artes, desde a música, o canto e a dança [...]. Toda esta capacidade pastoral está associada a um momento de grande reflexão teológica e a uma dinâmica intelectual [...]. (CELAM, 1979, n.9, p.6)

Penalva estava atento às necessidades emergentes da Igreja Universal, da Igreja Latinoamericana e, mais ainda, da Igreja Brasileira. Assim, soube corresponder às necessidades da Igreja trazidas à tona durante as Conferências Episcopais Latinoamericanas de Medellín (1968) e Puebla (1979), quando propôs e promoveu a música sacra que correspondesse ao caráter de nossos povos, isto é uma música que servisse às necessidades eminentes dos povos; respeitando, é claro, todo o seu patrimônio cultural e religioso, mas impulsionando à criatividade artística adaptada às novas formas litúrgicas.

Assim Penalva fazia com que a música, o canto do seu povo se enraizassem numa experiência humana e, ao mesmo tempo, numa espiritualidade profunda. Como sacerdote e compositor sabia ir além da nossa própria experiência pessoal. Sua arte brotava da inspiração que vinha de sua humanidade e das profundezas das condições humanas e culturais.

O liturgista Joseph Gelineau um dia exclamou que:

A união das vozes exprime a união dos corações. O canto em coro manifesta a comunidade e a constitui. Ele ordena os passos daqueles que avançam em caravana ou em cortejo; coordena os gestos dos remadores ou dos ceifeiros; coloca em uníssono os corações de um povo a cantar o



hino da vitória; estreita a amizade dos convivas na festa das bodas. (GELINEAU, 1962 p.25).

Penalva fez essa experiência, pois sua música, pela sua 'força', provocava a admiração, participação e a integração de muitos à sua arte; ao mesmo tocava a emoção e animava quem o ouvia, mergulhando tanto na imensidão dos mistérios de Deus, quanto na unidade da profundidade da condição humana.

A música de Penalva tinha uma eficácia congregante, pois atualizava as verdades das palavras do Senhor: "onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, eu estou aí no meio deles" (Mt 18,20).

O sacerdote-compositor sabia tornar em autênticas expressões a índole cultural, bem como o folclore, que emergia espontaneamente no meio de nosso povo, dando-lhe força, sobretudo quando vislumbrava nessa cultura uma vida revestida de musicalidade.

A música e o canto de Penalva foram, são e continuarão sendo, sem dúvida, uma legítima e vibrante expressão de "festa e de comunhão de um povo e o símbolo mais expressivo daquela realidade escatológica" (CNBB, 1999).

A música e o canto são elementos que constituem a celebração da fé de um povo, e disso Penalva sabia muito bem. E não é demais observarmos que Penalva viveu a celebração de sua fé também à luz das Sagradas Escrituras, porque nelas existem mais de seiscentas alusões ao canto e à música, desde o livro do Gênesis, que se inicia justamente com um canto à Criação (Gn 1), até o último, o livro do Apocalipse, que, na verdade, nada mais é que um desenvolvimento litúrgico esplendoroso, onde a música e o canto alimentam inesgotavelmente a festa com a tônica dominante da realidade própria do Reino de Deus.

Penalva deixou um legado musical volumoso e digno de observação, pois pode ser constatada uma distinção no uso das técnicas e de linguagens próprias:

Década de 1940: fase tonal.

Música funcional sacra em idioma tonal com harmonias densas, modulantes e presença de cromatismos. Tratamento polifônico. "Sempre fugi da TDT".

Década de 1950: fase tonal, modal-tonal e modal-tonal livre.

Uso cada vez maior da dissonância, do cromatismo e de modos estranhos ao sistema tonal, quer medievais, quer folclóricos ou próprios. Evidente uso de harmonias típicas de Brahms e da polifonia de Palestrina. Quanto mais avança na década, mais abandona o tonalismo para mesclá-lo a linguagens e a procedimentos que provocam a destruição do sistema.



Década de 1960: na música sacra: fase modal-tonal livre; na música instrumental e secular: fase tonal livre, dodecafônica e atonal.

Aos elementos da música de Palestrina e Brahms somam-se os de Debussy, Scriabin, Schönberg e Webern, com incursões cada vez mais claras ao dodecafonismo e à atonalidade por um lado, e por outro, ao canto gregoriano e ao folclore brasileiro.

Década de 1970: fase atonal, de aleatoriedade controlada, dodecafonismo não ortodoxo, música, matérica. Fase em que o compositor optou pela música não figurativa e que ele próprio chama de hermética.

Década mais fecunda, com maiores ousadias em relação a linguagens não convencionais. Além das técnicas citadas, utilizou ainda o serialismo, o ruído, o microtom, jogos de atmosferas e massas sonoras, análise combinatória, clusters em profusão. Mesmo na música vocal secular e sacra fez uso destes elementos aliados a abundante uso da voz falada. Uso livre e não ortodoxo do dodecafonismo. Mesmo empregando linguagem não convencional, manteve elementos da música medieval e do folclore brasileiro. Aos elementos anteriores somaram-se, nesta fase, alguns de Ligeti e Penderecki.

Décadas de 1980-1990: fase harmonicamente livre, de ecletismo musical. Poliestilismo. Sobreposição e justaposição de linguagens estilísticas. Uso livre de todas as técnicas, contrapondo-as, combiando-as: "Identifico-me muito com Schnittke, que estão chamando eclético". (PROSSER, 2000. p.20).

Ao observarmos essas fases de Penalva, podemos constatar que ele fazia uma releitura das formas e linguagens que perpassaram a história da música fundindo-as às novas linguagens contemporâneas. E nesse processo verifica-se ainda que seu pensamento religioso permeava sua produção musical, onde podia ser visto um brasileirismo, bem como o uso de elementos melódicos ou modais. E na música litúrgica inseria textos bíblicos ou da liturgia romana.

Padre Penalva, como o filósofo, sociólogo, crítico social e musicólogo Theodor W. Adorno – que questionou muito acerca da perda da racionalidade expressa na arte, que, para ele, reflete a sociedade contemporânea na sua regressão intelectual estimulada pela Indústria Cultural – exaltou e fez fantástico uso do dodecafonismo herdado do ilustre compositor contemporâneo Arnold Schönberg.

A música sacra de Penalva, de função litúrgica, foi

constituída de peças curtas, no vernáculo, em linguagem tonal, com a presença dos modos gregorianos ou nordestinos, compostas entre os anos de 1950 e 1970 para serem cantadas pelo sacerdote e pela congregação durante as missas e outros momentos religiosos. (PROSSER, 2000. p. 21).

Todas as suas formações sonoras revelam fecunda experiência como regente coral e, ainda, suas composições para coro a *cappella*, preciosidades da música que

demonstram o seu pleno conhecimento da voz humana e sua capacidade de expressão.

Inquestionável intérprete dos textos das Sagradas Escrituras, fez deles sua inspiração presente e constante, com os quais evangelizaria por meio da sonoridade contemporânea de sua música viva e atuante conforme as propostas do Concílio Vaticano II.

Padre Penalva foi e continua a ser um exemplo de compositor sério, sincero, culto, aberto às propostas e a todas as riquezas da inculturação, bem como da aculturação, propostas pela História da Música, seja ela paranaense, brasileira e até mesmo universal.

Penalva conseguiu manter suas raízes não longe da primeira semente lançada em solo paranaense: o *Studium Theologicum*, que se transformou em árvore frondosa e frutífera, mas também nunca perdendo suas raízes brasileiras, por mais atonais que fossem suas composições e experiências sonoras. Pois, sua música sempre refletiu, e continua a refletir, o contexto próprio desta terra, seu cheiro e também seu sabor.

As obras composicionais de Penalva, de profundidade humana e religiosa, por certo inspiram a muitos de seus seguidores, admiradores e, com ousadia na afirmação, aqueles que ainda o conhecerão pelo ouvido, por meio de sua extraordinária produção sonora.

Penalva foi uma das significativas e importantes contribuições como musicólogo para o conhecimento da produção musical brasileira, latinoamericana, não somente por sua forma de apresentar a música, ou por seus comentários em relação as suas composições, mas por aquilo que fez e estimulou a fazer pelas iniciativas que tomou frente à sua música e, também, pela direção a elas dada.

O sacerdote-músico veio a falecer no dia 20 de outubro de 2002, e deixou como legado uma vasta criação musical vasta, na qual sobressai a música vocal; juntamente com orquestrais, concertísticas e de câmara.

### **2.3 PENALVA E O PROBLEMA DA ACULTURAÇÃO DA MÚSICA SACRA**

Na Igreja Católica presente no Brasil, no processo de renovação litúrgica, na tentativa de corresponder às propostas conciliares, esforçou-se para criar uma nova

música na linguagem do povo, lançando suas raízes tanto na tradição bíblico-litúrgica quanto na própria experiência da Igreja Latinoamericana e Brasileira, na cultura musical característica do nosso país, bem como na diversidade cultural das regiões brasileiras.

A partir dos anos de 1960, passou-se a realizar encontros nacionais, e regionais, de músicos, musicólogos, folcloristas e liturgistas, por iniciativa da CNBB. Esses encontros visavam ao estudo, a criação e ao estímulo para a elaboração de uma música sacra e litúrgica brasileira.

As dioceses brasileiras se preocuparam em favorecer, anualmente, Cursos de Canto Pastoral e Litúrgico. Nesses, além de os músicos das mais diversas regiões terem a oportunidade de apresentar suas novas composições, cuidava, também, da formação litúrgica dos participantes.

A grande diversidade de publicações, nos últimos anos, tem apoiado a prática da música litúrgica em todas as regiões do Brasil. No entusiasmo da renovação conciliar, apareceram as Fichas do Povo de Deus, as Fichas Pastorais; e, em seguida, também foram publicados os “Cantos e Orações” – através dos quais foi recolhido, exposto e divulgado aquilo que poderia e parecia ser válido e atual,

[...] tanto em antigas coletâneas, como Harpa de Sião e Cecília, como nas criações mais recentes do pós-Concílio [...]. A série “Povo de Deus” representou grande esforço de levar a assembléia a cantar os textos próprios da Missa de cada domingo, com melodias e ritmos brasileiros. (CNBB, 1999).

Muitos dos compositores brasileiros foram convidados a participar dessa importante iniciativa. E, a partir, desse empreendimento, multiplicaram-se as publicações sobre música sacra e liturgia, sobre cantos, bem como as gravações e as respectivas partituras.

Em aulas de Música Sacra em Vernáculo ministradas no V Curso Internacional de Música do Paraná, Penalva intentava auxiliar os alunos a avançarem com apreensão no trabalho da aculturação da Música Sacra.

Ao firmar a exposição doutrinária, Penalva o fazia baseando-se nos documentos recentes da Santa Sé, elucidados pelas conclusões dos Encontros Nacionais de Música Sacra. Isso se dava pelo simples fato de Penalva julgar como muito importante a reflexão realizada nesses encontros, onde e quando eram

cristalizadas conclusões acolhidas é não obstante a diversidade de preocupações de seus participantes – pastoral, estética, ensino, cura de almas, ambiente urbano e rural – bem como as divergências de opiniões em questões abertas.

Os documentos da Santa Sé estudados por Penalva puderam ser encontrados, quer na *Acta Apostolicae Sedis*, editada pelo Vaticano, quer nos quatro volumes publicados pelo “*Consilium*” – órgão da Santa Sé encarregado da reforma litúrgica. Esses documentos foram lançados com o título de *Notitiae*.

Segundo o próprio Padre Penalva as fontes principais para a definição do conceito de aculturação encontram-se em documentos da Igreja, por exemplo:

Pio X – “*Motu Proprio*” sobre Música Sacra, 1903, I, 2

Pio XII – “*Música Sacrae Disciplina*”, 1955, n. 34

Sagrada Congregação dos Ritos – “Instrução sobre Música Sacra”, 1958, n. 112

João XXIII – carta ao presidente do Instituto Pontifício de Música Sacra, 1961

Concílio Vaticano II – Constituição “*Sacrosanctum Concilium*”, 1965, n. 37, 40, 119

Sagrada Congregação dos Ritos – Instrução “*Musicam Sacram*”, 1967, n. 61

Paulo VI – “*Musica sacra Ancilla Liturgiae*” 1968

Conforme Penalva, o que a Igreja entende por aculturação, nos dias de hoje tem sua fundamentação imediatamente antes do Concílio Vaticano II, quando em 1903 o Papa Pio X (1960) em seu *Moto Proprio*, número 2, ensinava que:

[...] embora se admitam nas composições sacras aquelas formas particulares que constituem o caráter específico da música de cada nação, elas devem subordinar-se sempre aos caracteres gerais da Música Sacra.

E em 1955, Pio XII, na *Musicae Sacrae Disciplina* n. 34, afirmava aos missionários que elaborassem cantos cristãos “análogos” aos cânticos religiosos nacionais na língua e nas melodias dos mesmos povos.

Também, em 1958, a Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos, n. 112, sugeriu que nas missões “se aplique ao uso sacro também a música autóctone<sup>5</sup>”.

<sup>5</sup> Conforme o Dicionário Aurélio, AUTÓCTONE é aquilo, ou aquele, oriundo da terra onde se encontra, sem resultar de imigração ou importação.

Assim, a definição pré-conciliar de aculturação vem descrita como criação de cantos cristãos “análogos aos cânticos religiosos nacionais”, aplicação ao uso sacro da música autóctone, emprego de formas particulares e características da música de cada nação, estilização de cantos locais para uso litúrgico. Dessa forma, os documentos parecem supor que a aculturação não se constitua apenas de uma transposição de cantos profanos para a liturgia, mas de um processo de acomodação pelo menos, estilização. (Penalva, 1969).

No documento “*Musicae Sacrae Disciplina*” parece haver uma restrição, pois se fala de criação de cantos cristãos análogos aos cantos religiosos nacionais, que levando em consideração as sugestões de Pio XII e João XXIII são feitas em referência apenas a países de missões.

Já durante o Concílio Vaticano II, no número 37 da Constituição “*Sacrosanctum Concilium*”, é possível encontrar o princípio geral da aculturação assim definido:

A igreja não deseja impor na liturgia uma forma rígida e única [...]. Antes cultiva e desenvolve as conquistas e os dotes de espírito das diversas nações... Até, por vezes, admite-o na própria liturgia, contanto esteja de acordo com as normas do verdadeiro e autêntico espírito litúrgico.

E no capítulo sobre a Música Sacra (VI), a aplicação da aculturação vem descrita orientando que quando os missionários se encontrarem em algumas regiões em que o povo tem uma tradição musical própria, quem sejam capazes de desenvolver a vivência de sua experiência religiosa e social, o que deve ser levado em consideração e estima pela música e dar-lhe um lugar apropriado, “tanto para lhes formar o senso religioso quanto para adaptar o culto à sua mentalidade” (n. 119).

Essa definição levou a maiores esclarecimentos em torno da aculturação quando, a partir do Concílio Vaticano II, naqueles anos que se seguiram, o problema da aculturação tomou rumos bem controvertidos, o que, aliás, provocou o aparecimento de diversos documentos novos.

O primeiro foi a carta, de 25 de janeiro de 1966, do Cardeal Lercaro, então Presidente do *Concilium*, escrita e dirigida aos Presidentes das Confederações Episcopais. Nesse documento pode-se constatar a necessidade da permanência do caráter sagrado e belo que marca a música da Igreja. Toda essa perspectiva indica

que tudo o que há de profano deve ser abolido do santuário. Segundo o Cardeal, a música de jazz, por exemplo, não pode fazer parte do repertório musical a ser executado nos ofícios litúrgicos.

Outro documento foi a declaração de 29 de dezembro de 1966, da Sagrada Congregação dos Ritos e do *Consilium* que reprovava o uso de músicas “de caráter inteiramente profano e mundano”.

Essa declaração se baseava no discurso do Papa Paulo VI, de outubro do mesmo ano, onde era exposto que não podia ser admitido na liturgia o que não fosse, de fato, digno do culto divino, o que fosse manifestamente profano e inadequado para exprimir a interioridade e a sacralidade da oração. O que se explicava em “religiosidade tradicional”.

Em 5 de março de 1967 a Sagrada Congregação dos Ritos divulgou um importante documento sobre Música Sacra cujas primeiras palavras são “*Musicam Sacram*”. Explicando o número 119 da “*Sacrosanctum Concilium*”, esse documento exige certa preparação dos especialistas que se responsabilizam pela adaptação da Música sacra nas regiões que possuem uma tradição musical própria, principalmente nos povos de missões. O que deve impulsionar na busca por articular o senso do sagrado com aquilo expressado por cada povo.

Por fim, no dia 18 de setembro de 1968, o Papa Paulo VI elucidou claramente essa questão, em alocução à sociedade de Santa Cecília da Itália, ao expressar que não queremos excluir da liturgia expressões musicais ou vocais características da índole e dos costumes dos povos educados em outra civilização. Mas devemos assumir e santificar o considerado profano, que hoje pretende caracterizar a missão da Igreja no mundo com os seus limites, obviamente; tanto mais quando se trata de conferir ao profano aquela sacralidade que é própria do culto litúrgico.

Essas posturas documentais elencadas, sobre tal problema, confirmaram e continuaram a registrar a ideia de que a aculturação seria mera transposição do folclórico, e, ainda mais, do folclórico ou popular profano para a liturgia. O que não parece necessário para afirmar que a aculturação deva apenas partir da música religiosa autóctone; e, menos ainda, parece necessário afirmar que a aculturação se deva realizar em países de missões ou “em alguns países”.

Os Encontros Nacionais de Música Sacra confirmaram a tese acima apresentada, e deixaram que esclarecimentos em detalhes fossem aplicados posteriormente. O que se afirmou, como necessário foi apenas “a presença do gênio

brasileiro na composição litúrgica” e, igualmente, que tal operação não fosse, conforme o I Encontro de Liturgia, “uma simples transposição, mas uma recriação” (p. 23).

Em relevância, cumpre, então, “sintonizar a música sacra com a psicologia do povo brasileiro”, conjugando “as expressões musicais do povo com a liturgia” (II ENCONTRO DE MÚSICA SACRA, 1969).

Conforme a precisão litúrgica, e da percepção do papel da música sacra, Padre Penalva concluiu que a aculturação da Música Sacra consiste em conferir à Música Litúrgica os caracteres próprios da Música Autóctone dos diversos países. E que essa empreitada se processa através da interação de dois pólos: de uma parte os elementos que definem a Música Autóctone; de outra, os elementos que definem a sacralidade da Música Litúrgica.

Por isso, doutrinava que entre autoctonia e sacralidade deveriam ser inseridas palavras-chaves como critério, por exemplo: criar analogia, aplicar, estilizar, adaptar, assumir e santificar (PENALVA, 1969).

## 2.4 PENALVA ENTRE A AUTOCTONIA E A SACRALIDADE

A autoctonia aparece no período pós-conciliar como a acomodação da liturgia ao espírito particular dos diversos povos que representam os países de missões e suas reivindicações. Mas em países ‘fora das missões’ o movimento foi entendido mais como “popularização” do que, aculturação, propriamente.

A atitude da Igreja frente a essa realidade foi insistir na relação necessária da participação do povo na liturgia. Mas, conforme o Padre Penalva,

[...] se o número 121 da “*Sacrosanctum Concilium*” aconselha os compositores que escrevam peças que favoreçam a participação ativa dos fiéis no culto, não encontramos em nenhum dos novos documentos uma referência sequer, negativa ou positiva referente à possibilidade ou não de tomar constância da música simplesmente popular (sem raízes folclóricas) como ponto de partida para a composição das músicas litúrgicas. Toda proibição atinge apenas um possível aspecto “profano” de que a nova música poderá revestir-se. (PENALVA, 1969).

O Papa Pio XII, no documento *Musicae Sacrae Disciplina* afirmou que a música popular religiosa, “nascida dos mais íntimos refolhos da alma popular” tem o poder de “comover veementemente” e “excitar piedosos afetos” (1955, p. 22).

A aculturação firmada no folclore e elencada nos novos documentos se refere a ela e a aponta como ponto de partida para cânticos religiosos nacionais, a música autóctone, os cantos tradicionais dos povos, os cantos locais, a tradição musical própria de algumas regiões, música tradicional dos nativos, a tradição e expressões características de cada povo, do gênio do povo, as expressões características da índole e costumes de povos educados em outra civilização.

Isso demonstra que o ponto de partida da aculturação deve ser buscado no desenvolvimento do povo desta e daquela nação, em seu folclore, em sua música autóctone.

Mas os Encontros Nacionais da Música Sacra sentiram que a perspectiva de aculturação se apresenta nos documentos, sem, contudo, deixar de fazer referências à utilização do popular na elaboração da nova música sacra.

Por isso, a aculturação firmada no folclore foi abordada desde o 1º Encontro de Liturgia, em 1964, quando esse problema foi colocado como uma questão étnica que argumentava que a criação artístico-litúrgicas deveria se moldar pelos elementos rítmicos, melódicos, modais e formais da música folclórica. E que na composição das novas melodias deveria ser assegurada a presença do gênio próprio do povo brasileiro em suas especificidades (PENALVA, 1969).

No 1º Encontro de Música Sacra<sup>6</sup>, no ano de 1965, encontram-se referências à criação musical brasileira, e ao possível diálogo das Comissões de Música Sacra com a Comissão Nacional de Folclore (PENALVA, 1969).

E todo o 2º Encontro de Música Sacra foi dedicado ao estudo das possibilidades práticas de adaptação da música brasileira à liturgia. E uma das conclusões levava ao entendimento da necessidade de sintonizar a composição litúrgica com o desenvolvimento musical brasileiro, usando como fonte primária de inspiração as constâncias da música folclórica (PENALVA, 1969).

---

<sup>6</sup> O 1º Encontro de Música Sacra afirmou que: “à medida que se nos tornam mais evidentes as relações entre a liturgia e a cultura de cada povo, no sentido ritual, no sentido lingüístico, ou no sentido musical, faz-se mister criar em nós uma mentalidade de avaliação e de valorização destes elementos de nossa cultura que possam ser assumidos; campo de estudo ainda inculto de uma sociologia religiosa e musical; fonte d experiências pacientes mas bem fundamentadas, sabendo-se de antemão a meta a que chegar”. (VVAA, 2005)



Já o 3º Encontro de Música Sacra retomou a insistência nas constâncias da música folclórica como fontes primárias de inspiração. E essas referências à música popular em geral a expressavam como os elementos próprios da música popular, o que não tem o sentido de música simplesmente popular sem raízes folclóricas (PENALVA, 1969).

Mas um dos textos conclusivos do 4º Encontro de Música Sacra afirmava que também a música atual, como espelho de nossa civilização e de nossa técnica, é expressão viva da comunidade, o que pode, sem dúvida dar certas contribuições para a criação de uma nova música sacra.

Assim, pode-se concluir que o movimento de aculturação da música sacra deve ter como ponto de partida a música própria de cada região, isto é, aquela música característica dos diversos povos; o que não impede que na criação da música litúrgica para o povo se tome em consideração a música popular, por ser expressão viva da comunidade, mesmo sem raízes folclóricas.

Quanto a sacralidade litúrgica da música, essa consiste num árduo problema que merece maior clareza. E um dos principais pontos é o da distinção ou indistinção entre o sagrado e o profano, reflexo da polêmica que envolve a secularização.

Antes do Concílio Vaticano II, essa distinção era intocável, bem como indiscutível. Mas a *Sacrosanctum Concilium*, número 120, ao falar dos instrumentos, declarou que eles poderiam ser utilizados durante o culto, desde que fossem adequados ao uso litúrgico ou a ele adaptados, de modo que demonstrassem a dignidade do templo e favorecessem a real edificação dos fiéis.

O documento *Musicam Sacram*, número 63, é, ainda, mais explícito e rígido quanto a utilização de determinados instrumentos, e orienta-se que se deve cuidar para que a forma de uso não venha a expressar “apenas a música profana”.

A distinção do sagrado e do profano, sempre apareceu nos documentos da Igreja, e no que diz respeito ao verdadeiro espírito litúrgico, de acordo com a *Sacrosanctum Concilium*, número 37; bem como o documento *Musicam Sacram*, número 61, que afirmam a necessidade de aliar ao senso do sagrado o que se manifesta como espírito do povo.

O fato da possível introdução de peças profanas, nos atos litúrgicos, provocou intervenções da Santa Sé naquilo que dizia respeito à reafirmação da distinção entre o sagrado e profano. E em carta, o Cardeal Lercaro, que em 1966 era o Presidente do *Consilium*, declarou a urgência da permanência do intacto caráter sagrado e da

beleza que autenticam a música da Igreja. Pois tudo o que é profano deve ser deixado fora do ambiente do sagrado (PENALVA, 1969).

Nessa mesma perspectiva, a Declaração da Sagrada Congregação dos Ritos se refere aos abusos alheios ao culto católico como música de caráter totalmente profano e mundano; esses abusos afastam fatalmente a sacralidade da liturgia.

O Papa Paulo VI declarava não ser permitido o uso no templo daquilo que fosse “manifestamente profano e inapto para exprimir a interioridade e sacralidade da oração”, bem como aquilo que impede “a efusão de uma religiosidade tradicional, racional e legítima”. O Papa exortava que tais desvios fossem corrigidos com “bondade e firmeza” (1967, p. 37-38).

Padre Penalva chamou a atenção e destacou a expressão “religiosidade tradicional”.

A dimensão da sacralidade também perpassava o afastamento de outros movimentos musicais e sua possível inserção nos cultos litúrgicos, como as músicas de percussão.

Mas, não obstante tais exposições acima, ao comentar uma afirmação do Papa Paulo VI, de setembro de 68, Padre Penalva disse que o papa confirmou a posição oficial da Igreja:

Se lhe faltar que o senso da oração, quer a dignidade e a beleza, a música-instrumental e vocal- se fecha a si própria a esfera do sacro e do religioso. O assumir e santificar o profano, que hoje quer distinguir a missão da Igreja no mundo, têm, obviamente, limites; tanto mais quanto se trata de conferir ao profano aquele sacralidade que é própria do culto litúrgico [...] nem tudo o que está fora do templo (*profanum*) é apto a transpor-lhe os umbrais”. (1968, p. 271).

Essa posição oficial da Igreja deixa claro que se permanece fiel ao afastamento daquilo considerado profano da liturgia, o que afirma ainda mais a distinção entre sagrado e profano, não obstante as experiências divergentes que se têm desenvolvido e os apelos a teorias teológicas e pastorais.

A urgência está em esclarecer que a sacralidade que se exige no âmbito musical-litúrgico não deve ser definida somente por uma religiosidade carente de fundamentos, mas, sim, por uma adequação àquele espírito litúrgico bem determinado, observando-se sempre o sentido e a essência específica de cada parte, bem como de cada canto (SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 1992, n.

6); ainda que esse canto, nas celebrações, seja unicamente eucarístico. Mas, o que importa, ainda, é que o canto seja adaptado às respectivas partes da Missa, e às festas conforme o tempo litúrgico (SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 1992, n. 36); E os instrumentos deverão saber orientar a celebração sacra segundo a propriedade de suas partes (SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 1992, n. 67).

Outro problema observado por Padre Penalva era a necessidade de tornar a música sacra mais artística, à luz dos documentos pós-conciliares, o que, de certa forma já havia sido proposto e tornado evidente antes do Concílio Vaticano II. Pois, ao tratar das artes a *Sacrosanctum Concilium* desaprova aquelas produções que não correspondem ao exigido e necessário seja pela insuficiência, ou pela mediocridade a partir do que se entende por arte (n. 124).

Nessa abordagem, o documento conciliar aponta que a Música Sacra do passado constitui um “tesouro” (n. 112,114), e que os artistas hoje são convidados a aumentá-lo (n. 121) e a ele dar continuidade como valor. E as músicas a serem executadas nos atos litúrgicos devem ser analisadas e julgadas aptas ao ambiente sagrado por aqueles eminentes “peritos” (n. 44, 45, 46, 126).

Os documentos pós-conciliares dão continuidade a essa linha. O *Musicam Sacram*, por exemplo, relata sobre a nova parte do tesouro conquistada com o dever das novas criações composicionais (n. 59), que devem ser investigadas e confiadas a “peritos” (n. 25, 21, 52, 67).

O cardeal Cicognani escreveu à revista “*Musica Sacra*”, o Secretário de Estado declarou que é impossível esquecer que junto ao espírito religioso “a Música Sacra deve possuir, como nota fundamental, a bondade de formas”; e afirma que, se falta a estética, a música sacra será estéril” (1966, p. 65).

O Papa Paulo VI confirmou, em alocução, que toda a tradição está revestida de expressão artística. Afirmou que “Liturgia e Arte são irmãs”, e que todo ato litúrgico oficial deve ser ornado de forma ao mesmo tempo sacra e artística (1967, p. 33-34).

Nem sempre as novas expressões musicais se harmonizam com a magnífica e venerável tradição, tão válida mesmo sob o ponto de vista cultural: enquanto se introduzem composições simples e acessíveis, mas, por vezes, pobres de inspiração e destituídas de qualquer grandeza expressiva. Considerando a função essencial da

música sacra torna-se impossível aceitar maneiras expressivas verdadeiramente pobres e banais (PENALVA, 1969).

No que diz respeito à sacralidade da música, espera-se que sejam explorados aqueles recursos que possibilitem uma expressão musical verdadeiramente religiosa capaz de constituir um legítimo sinal litúrgico.

Pode-se verificar que os documentos da Igreja exigem a distinção consciente entre o que é sagrado do que é profano, afastando do espaço sagrado tudo o que não for digno dele.

A sacralidade deve ser adquirida não por uma vaga religiosidade, mas por um sentimento de adequação aos diversos ambientes e atos litúrgicos (PENALVA, 1968). Há misteriosas relações entre a estética e a sacralidade da música a ponto de que sem uma autêntica beleza a música litúrgica não poderia atingir os seus fins.

## **2.5 O PROBLEMA DA ACULTURAÇÃO**

A fim de que fosse promovida a aculturação da música sacra, Padre Penalva elaborou uma proposta e sugestões práticas decorrentes do que fora apresentado nos documentos indicados pela Igreja. Reuniu três possibilidades de entendimento da música sacra.

Os compositores da música sacra, segundo as exigências presentes nos documentos da Igreja, deverão ser conhecedores da causa musical. Mas o compositor popular poderá oferecer seus méritos, de modo que ele possa desempenhar, com o auxílio de especialistas, a criação de uma nova música sacra.

A partir do exposto por Padre Penalva, a fonte primária de uma composição aculturada deverá ser o folclore com suas coerências. Em sua utilização, o compositor deve respeitar as exigências litúrgicas, com sua liberdade criativa, podendo empregar qualquer técnica, até mesmo a de vanguarda (PENALVA, 1969).

Conforme Padre Penalva (1969), a comissão de música sacra deverá ser uma equipe conscientemente organizada, bem como um centro dinamizador da atividade de aculturação, sempre acompanhada por peritos responsáveis. Tudo isso com a possibilidade de manter as relações com organizações musicais da região e com as comissões de folclore que deverão desenvolver atividades conjuntas.

## **2.6 A ACULTURAÇÃO NO BRASIL**

A reforma litúrgica sugerida pelo Concilio Vaticano II provocou por toda a parte esforços de criação da nova música sacra em vernáculo, por vezes um tanto insanos, conforme observação de Penalva. Pois muitas vezes esses esforços não foram bem orientados, nem acompanhados da devida atenção que um trabalho de aculturação merece.

Mas, não obstante essa observação, Penalva destacou alguns movimentos que lhe pareciam mais dignos de nota, e ousou apontar algumas partituras que mais representam, dignamente, um trabalho que se possa executar pela criação de uma linguagem sacro-musical brasileira.

## **2.7 O PANORAMA DA ACULTURAÇÃO DA MÚSICA SACRA BRASILEIRA**

No Nordeste brasileiro, no Recife, Nicolau Vale (1932-), despontou com um bom trabalho. Pois, cuidou-se em pesquisar o folclore local, e tentou elaborar uma criação de melodias litúrgicas nos mesmos moldes das melodias folclóricas, o que gerou um satisfatório resultado, segundo Penalva, porque, esses estudos musicais foram bem aceitos, quer pelo sentido da brasilidade, quer pelo profundo misticismo, quer pela simplicidade que permite fácil apreensão.

1. Santo – Nicolau Vale

3. SANTO (II)  
Nicolau Vale

*Allegretto*  $\text{♩} = 76$

Santo, san-to, san-to, san-to, Santo e deus sumi-  
 verso Ceu e Ter-ra estis deus de ussa glo-ria, Ho-  
 sa-ua uay al-turay Baudito Agnelle que vem em nome do se-  
 nhor Ho-sa-ua uay al-turay

da "Missa por se"

Figura 1

Também em Recife, apareceu o Pe Jaime Diniz (1924-1989), que, não obstante não ter se preocupado, em suas composições, em realizar uma aculturação, conseguiu, na composição de sua Missa "Stella Matutina", ambientar-se de modo claro ao romantismo próprio do povo; a linha do Cordeiro de Deus se estrutura inequivocamente com constâncias brasileiras.

Já em Salvador, pode ser constatada uma Escola Livre de Música da Universidade Federal da Bahia, onde se encontra o Mestre-regente suíço Ernst Widmer (1927-1990), autor de importantes obras religiosas compostas com técnica bastante avançada. Widmer se dedicou a criar música sacra em vernáculo e ambientado na cultura.

De Widmer, podem ser encontradas suas missas números 1, 2 e 3, ainda que com certa dificuldade de interpretação, mas com participação da assembleia.

A vinda de Widmer a Curitiba para o IV Curso Internacional de Música do Paraná enfrentou sério desafio, compondo, mesmo antes de sua volta um pequeno motete para solo, povo e violão e, também, uma pequena coleção de seis peças e sua Missa n. 4 – dedicada ao Padre Penalva, conforme seu próprio testemunho – para solo, coro e povo, tudo a uma voz com acompanhamento de órgão ou harmônico. As últimas obras são de fácil execução, com linguagem bastante inovadora e, de início, mas um pouco estranha para o público. Essas verdadeiras honrarias da literatura sacro-musical aculturada.



## 2. Santo – Ernst Widmer

2. SANTO (I) Ernst Widmer

$\text{♩} = 120$

Santo, san - to santo é o senhor Jesus mi -  
 verso Céus e terras estão cheios de toda  
 glori - a ho - sa - na! ho - sa - na ho - sa - na ho -  
 sa - na nas al - tu - ras

Em re, dórico

Figura 2

Alguns alunos de Widmer têm se dedicado igualmente à composição sacra como Jamary de Oliveira (1944), que compôs o Salmo 116 para voz e órgão, com linguagem estilo serial. E também Lindembergue Cardoso (1939-1989), que escreveu música sacra, a sua “Missa Nordestina”, bem aculturada, para quatro vozes orfeônicas, de relativa facilidade.

Em Goiás, o destaque foi dado, por Padre Penalva, ao compositor Pedro Marinho, origem nordestina, que escreveu interessante “Missa em Aboio”, que foi gravada pelo “Ars Nova da Universidade de Minas Gerais”. Essa composição se refere à missa com texto latino, mas a melodia está toda baseada no folclore.

No Rio de Janeiro, o Pe José Alves, amigo de Penalva, foi criador de algumas músicas de colorido folclórico.

Em São Paulo destacou-se Osvaldo Lacerda (1927-2011), como eminente compositor nacionalista, considerado o compositor “mais bem sucedido” no campo da aculturação da Música Sacra – conforme o compositor Edino Krieger (1928) ao jornal “O Estado do Paraná”, de 27 de janeiro de 1968.

Osvaldo Lacerda também ficou reconhecido internacionalmente, e deu início a suas composições de música sacra, por ocasião de sua estada em Curitiba, em 1966, como professor do II Curso Internacional de Música do Paraná. Também colaborou, como professor, para a criação de uma nova música sacra.

## 3. Salve, Ó Cheia de Graça – Osvaldo Lacerda

1. SALVE, Ó CHEIA DE GRAÇA  
 Osvaldo Lacerda

sem pressa (♩ = 72)

♩<sup>5</sup> do' < Re<sup>b</sup> 3 3 < do'

Salve ó cheia de graça o teu sócio fi-go! Tu  
 fi' < Re<sup>b7</sup> 7 7

is benditos e sumeros e ben-dito o fruto de teu  
 do' ① - lá < re > fe' 7 < do' > f do'

peñe Santa Mari-a Mãe de Deus Ora por  
 Re<sup>b7</sup> 7 > Re<sup>b7</sup> 7, Lá<sup>b7</sup> < Lá<sup>b7</sup>

nos pec-dores a-gora e na hora de  
 Lá<sup>b7</sup> lá Re<sup>b7</sup> 7 do' do' "Proprio para as festi-  
 vas de N. Senhora" (1968)

uma morte A-men. Constância melódica da  
 modinha.

Figura 3

Destacam-se na composição sacra alguns de seus alunos espalhados pelo Brasil, como, em Santa Catarina, o Pe Fausto (1913-2006); ao deixar uma bagagem musical, iniciou nova fase de música aculturada sob a orientação do seu mestre Osvaldo Lacerda.



## 4. Hosana – Fausto de Santa Catarina

5. HOSANA (3)

Fausto de S. Catarina

*p* *Festivo*

Hosana ao Filho de Da-ri Bendito aquele que  
 veio em nome do Senhor Hosana Hosana na al-  
 ta-  
 ra! Os filhos dos hebreus com ramos de oli-  
 veira  
 foram ao encontro do Senhor clamando: Hosana, ho-  
 sana na al-  
 ta-  
 ra! Os filhos dos hebreus estendiam suas  
 vestes no caminho e clama-  
 vam: Hosana, ho-  
 sana, ho-  
 sana! Bendito aquele que veio em nome do Se-  
 ñor  
 em nome do Senhor

Figura 4

O compositor vanguardista, Almeida Prado (1943-2010), em Santos/SP, compôs músicas sacras de caráter simples, mas em estilo brasileiro; exemplo disso é a Missa de Senhora de Fátima, para voz, órgão ou violão, ao lado de uma de suas grandes composições de vanguarda: a Paixão segundo S. João.

## 5. Santo – Almeida Prado

Figura 5

Em Curitiba, dois movimentos tiveram interesse pela criação da música sacra aculturada: O *Studium Theologicum* de Curitiba, filiado à Universidade Lateranense de Roma, e os Cursos Internacionais de Música do Paraná, promovidos pela Pró-Música de Curitiba.

Foi também em Curitiba, nos Cursos Internacionais, que os compositores Osvaldo Lacerda e Ernst Widmer iniciaram seus trabalhos de composição de música sacra – que podem ser encontrados nos Cancioneiros Religiosos –, num sentido de música mais simples, sendo algumas peças de fácil acesso do povo.

O Padre Penalva lembra que, também durante os Cursos que aconteceram em Curitiba, foram realizadas mesas redondas sobre a gravidade do problema da música sacra brasileira, o que isso poderia acarretar. Esses encontros contaram com participação de ilustres compositores e musicistas como Roberto Schnorrenberg (1929-1978), Edino Krieger, Osvaldo Lacerda, D. João Evangelista Enout (+1993), Pe Nereu Teixeira (1936), P. Jaime Diniz, Samuel Kerr (1935).

Nos Cursos propostos para o evento, foram realizadas:

[...] as primeiras audições das importantes partituras como Missa a 2 vozes, Kyrie da Missa Ferial e Próprio do Espírito Santo de Osvaldo Lacerda, executando-se também outras peças de importância como “Missa Breve” em ritmos brasileiros de Henrique Morozovicz, Missa S. Cruz de Osvaldo Lacerda, etc (PENALVA, 1969).

O *Studium Theologicum*, e Padre Penalva, promovia, sempre, naquele momento de preciosa preocupação do sacerdote-compositor, execuções de peças

aculturadas, principalmente, por meio do Coro Pró-Música. Entre as peças, as que mais de destacaram foram as primeiras audições das missas “Ferial” e “Santa Cruz” de Osvaldo Lacerda, bem como a de seu “Próprio do Espírito Santo” e a de “Missa Breve” de Henrique Morozovicz (1934-2008) – conhecido Henrique de Curitiba.

A música de Henrique de Curitiba constituiu uma das importantes colaborações do setor de Curitiba para a inovação da música sacra.

Também de Curitiba saiu a contribuição do Padre Penalva, com seu incansável esforço por promover gigantesca empreitada para avançar no mar da música sacra e sua aculturação.

No ano de 1969, anos pós-conciliares, o Padre Penalva, a partir do exposto acima, elencou as principais músicas sacras aculturadas em vernáculo. A seguir alguns exemplos:

### 2.7.1 Das Missas:

ALMEIDA PRADO	<b>Missa N.S. de Fátima</b> – 1 voz (Povo) e violão (1967)
CARDOSO, Lindenbergue	<b>Missa Nordestina</b> – 4vm. (1966)
LACERDA, Osvaldo	<b>Missa Ferial</b> – 4 vm., Ed. Recordi, S. Paulo 1966
	<b>Missa a 2 vozes</b> – Côro, Povo, órgão, Ed. Vitale, 1966
	<b>Missa Santa Cruz</b> – 4 vm. Órgão, solista e povo com coro (1966) Ed. Vitale
MOROZOVICZ, Henrique	<b>Missa Breve</b> – para coro a 6 vm., trompete, contrabaixo, órgão
PENALVA, José	<b>Missa n.2</b> – coro a 2 vezes e órgão

VALE, N. – PENALVA, José

**Missa em ré** – solista, coro a 1 voz, e órgão.

WIDMER, E.

**Missa n.1, Sertão** – 4 vm. E povo (1966)

**Missa n.3, do Curió** – 4vm. E povo (1966)

**Missa n.4** – solista, coro a 1 voz e povo(1968)

### 2.7.2 Dos Próprios:

LACERDA, Osvaldo

**Próprio do Espírito Santo** – solista, coro a 4vm. Povo e órgão (1967)

**Próprio para as festas de N. Senhora** – solista, povo e violão (1968)

PENALVA, José

**Próprio de V Feira Santa** – solista, coro e 1 voz, povo e órgão

### 2.7.3 Semana Santa:

SANTA CATARINA, P. Fausto de

**Bênção de Ramos** – solista 1 voz, povo e violão

PENALVA José

**Laudes de Páscoa** – solista, coro e 1 voz, povo e órgão

**Liturgia de Ramos** – 3 e 4 vi e povo

**Semana Santa** – solista, coro a 3 e 4 vm. E povo

**Vigília Pascal** – solista, coro a 2 ou 4 vm. e povo

#### 2.7.4 VÁRIOS:

ALVES, José	<b>Senhor, piedade</b> – solista e povo
	<b>Respostas Litúrgicas</b>
LACERDA, Osvaldo	<b>É bom celebrar o Senhor</b> – solista e povo
	<b>Três Salmos</b> – para solista, povo e órgão, Ed. Vitale
POSTMA, Joel (1929)	<b>Primeira Eucaristia</b> – para crianças
	<b>Alma de cristo</b> – solista e povo e órgão
PENALVA, José	<b>10 aleluias</b>
VALE, Nicolau	<b>Magnificat</b> – solista, povo e violão
	<b>O Senhor se fez</b> – solista e povo
	<b>Quem come a minha carne</b> – 1 voz
S. CATARINA, P. F.	<b>Bênção Nupcial</b> – solista e povo e violão
	<b>Quatro cânticos para o fim do dia</b> – 1 voz e órgão
WEBER, José (1932)	<b>Hinos Litúrgicos</b> – para o povo
	<b>6 cânticos</b> – solista, povo e órgão (1968)
WIDMER, Ernest	

A aculturação acontece a partir da utilização das especificidades culturais na música sacra. Por isso, o problema da aculturação deve estimular a dedicação à pesquisa folclórica e a sua aplicação à música sacra.



### **3. A METODOLOGIA DE PADRE PENALVA**

Penalva, diante dos desafios da reforma conciliar, colaborou e se preocupou em elaborar um método de análise teológica. Como teólogo, Penalva, enfrentou os desafios de seu tempo e soube indicar um jeito próprio de fazer teologia e música no contexto cultural brasileiro, que merece atenção e respeito.

Seu pensamento complexo favoreceu o reconhecimento dos problemas que determinavam um tempo e um espaço específicos: a conjuntura epistemológica da América Latina.

Como é sabido, Penalva deixou um legado à sociedade contemporânea, não só eclesial, mas sócio-cultural, que ensina a refletir sobre a teologia por meio de elementos estruturais como: a Palavra, a Inteligência, o Senso Espiritual, a Práxis e Igreja enquanto “corpo místico” (FERNANDES, 2011). Os elementos que compõem o método teológico correspondiam ao desejo de apresentar um tipo de racionalidade na qual fé e razão pudessem se encontrar e os lugares teológicos pudessem ser vistos na sua produtiva relação de circularidade e convergência.

Aliás, uma das maiores preocupações de Penalva foi “a razão do seguimento de Jesus, os porquês da fé” (PENALVA, 1997, p. 3). Também no âmbito musical pode-se notar uma atenção em captar as estruturas e elabora uma análise na qual insiste no fato de mostrar a inserção dos elementos.

Para Penalva alguns elementos estruturais, tanto para a teologia, quanto para a música, deveriam se fazer sempre presentes, tendo em vista o debate cultural na pluralista sociedade contemporânea. A partir da constatação da multiplicidade de posturas em relação à teologia e à música sacra na Igreja Latinoamericana, era necessário uma postura epistemológica na qual se pudessem identificar os componentes essenciais desses dois saberes: a teologia e a música, estabelecendo o modo de proceder e os critérios a serem observados (PENALVA, 1997).

#### **3.1 A METODOLOGIA ...**

O método proposto por Penalva para a análise da música sacra, e sua conveniente aculturação segue um modelo no qual os diferentes elementos entram em combinação. A principal dificuldade para poder aplicar esse tipo de método é,

mais uma vez, a quantidade de dados envolvidos. Para isso, trabalhou sem fadiga para propor sugestões práticas para o entendimento e acesso por parte do povo no que dizia respeito à música, tanto nos atos litúrgicos quanto para a música sacra fora deles.

Esse método, em primeiro lugar, deve levar em consideração três elementos fundamentais, a saber: o compositor, a composição e as comissões de música sacra. Em seguida, pode-se fazer uma análise seguindo as características fundamentais de uma música composta para a celebração do culto divino que vai desde a estética como elemento ontológico que nos mostra o corpo da música sacra até a característica específica que é a ministerialidade em linha de participação comunitária que, como elemento formal, é a alma da música sacra.

### 3.2 O COMPOSITOR

As recomendações da *Sacrosanctum Concilium*, para que haja técnicos solícitos para com os estudos dos clássicos, intencionavam o aumento do tesouro da música sacra da Igreja. Isso indica a sugestão de formação de Centros e Institutos Superiores de Música Sacra.

Também os Encontros Nacionais salientaram a necessidade de preparação técnica integral do compositor bem dotado para a composição, especialmente para o trabalho de aculturação, uma vez que os Encontros recomendam a promoção de pesquisas no campo da música popular como trabalho indispensável e, segundo o Padre Penalva, infelizmente muito pouco desenvolvido (PENALVA, 1967).

Assim sendo, pode-se perguntar, com José Penalva, existe um lugar para o compositor popular? Penalva acreditava que sim, ainda que sob três condições:

1. Esse compositor popular deve ter grande habilidade de leitura e interpretação para que possa descobrir nos próprios textos religiosos as possibilidades específicas de cada povo, com propriedade.
2. A prudência deve ser para esse compositor uma virtude constante a fim de que não se fuja das estruturas mais específicas, como, por exemplo, a da missa.



3. E ainda, tornam-se indispensáveis as habilidades que possibilitam a presença de sua música, tanto profana quanto popular. (PENALVA, 1967).

Foi o contínuo desrespeito para com essas condições de experiências brasileiras para uma boa música sacra popular (segundo Penalva, feita na maioria das vezes por amadores), bem como pela apresentação de resultados negativos e, não obstante a euforia de seus mentores, torna-se difícil afirmar que estejam de acordo com o método específico de composição conforme as orientações oficiais da Igreja que acabamos de examinar (PENALVA, 1968).

Penalva apresenta uma análise (por ele realizada) das chamadas “Fichas do Povo de Deus”, durante o IV Encontro Nacional de Música Sacra, uma vez que essas já haviam sido objeto de análise pública.

O método de análise de Penalva, parte da premissa de que houve uma iniciativa de se confeccionarem tais fichas que exigiram grande esforço de alguns idealistas sinceros e zelosos pela participação mais efetiva do povo na liturgia, o que levou a julgar ser de todo conveniente convidar compositores populares brasileiros, alguns de grande prestígio no mundo da música popular, cujos nomes foram mantidos em segredo, a fim de se evitar sensacionalismo.

Esse esforço que houve no sentido de aculturação, tem seu mérito e caráter brasileiro. Mas, necessário se faz verificar as conclusões críticas do compositor brasileiro nacionalista e membro da Comissão Nacional de Música Sacra, Osvaldo Lacerda ao analisar:

[...] a qualidade das melodias, segundo esse último, predominantemente ruim; a inadequação entre melodia e texto; muitas melodias mórbidas e deprimentes; a harmonização corriqueiras e inartísticas; as tentativas de abrasileiramento só pelo ritmo; a imperícia e o desconhecimento de causa que levaram compositores a não conseguir conferir de modo satisfatório um caráter brasileiro a peças que assim nos fazem sentir uma espécie de frustração (IV ENCONTRO NACIONAL DA MÚSICA SACRA, 1968).

Já o Pe Dr. José Geraldo de Souza (1913-2006) observou que os textos apresentavam um caráter muitas vezes anti-musical, intensamente melódicos e convencionais, com graves defeitos contra as exigências prosódicas.

Padre José Penalva em seu trabalho, também chegou a conclusões negativas; constatou que durante o curso do IV Encontro, no que diz respeito ao

método e a análise, muitos apresentaram sérios problemas, por exemplo: a falta de forma convincente; a excessiva romantização; a evocação de ambientes profanos vividos nos dias de hoje, sendo que algumas peças lembram músicas da moda; o principal equívoco, além dos defeitos técnicos de construção, é a inspiração em fontes populares de maneira muito literal, sem estilização.

Essa experiência, vivenciada por Penalva, indica que as condições acima expostas afirmam a necessidade de que seja verificada a participação do compositor popular no perímetro da música sacra.

Assim, considera-se que os verdadeiros compositores devem ser convidados no sentido de contribuir para a criação de uma nova música sacra, sendo imbuídos do espírito cristão, compositores compenetrados no cultivo da Música Sacra.

Na adaptação do repertório clássico às novas exigências litúrgicas é necessário, conforme Penalva, que se convidem intérpretes capazes de analisar a matéria da música sacra.

Isso revela que os compositores devem estar cientes das disposições litúrgicas, de acordo com os documentos da Igreja. Por isso, vale lembrar essa ideia de que todo compositor deve escrever com propriedade não se sentindo frustrado por isso: é bem diferente de escrever uma suíte e um oratório.

O gráfico abaixo explica, conforme as percepções sugeridas por Penalva, como o compositor deve se ocupar da elaboração de uma música sacra autêntica:

O compositor deve, ainda, valer-se dos recursos da técnica e de sua intuição, devendo, também, transpor para sua obra, de modo simbólico, as características religiosas da vivência litúrgica, no meio popular; e a analogia se estabelece gerando o sinal; ou ainda, valendo-se de elementos musicais reiteradamente ligados com fenômenos religiosos populares, ele comunica à sua obra essa religiosidade, transformando-a também dessa forma, em sinal sagrado.

### **3.3 A COMPOSIÇÃO**

Para que a aculturação efetivamente aconteça, os compositores devem se preocupar com uma metodologia de composição que represente a manifestação do espírito de cada povo, e a inspiração deve ser buscada em temáticas e constâncias

do folclore nacional. Também devem ser levadas em consideração e examinadas, igualmente, as características do gênero não folclórico, para que a música possa apresentar um aspecto popular, quando executada pelo povo.

Mas, não obstante os Encontros recomendarem o uso adequado e equilibrado de todas as constâncias da música originária, as melódicas, as harmônicas, as contrapontísticas, as formais e as tímbricas, também insistiram que se desse preferência às melódicas capazes de conferir um excesso de zelo nacional menos extravagante e sutil. Chamou, também, a atenção para o perigo da demasiada insistência em ritmos característicos e, sobretudo, que se tenha a suficiente suplementação de outras constâncias.

A recomendação da preferência a ser dada às constâncias melódicas é justificável, também, pela dificuldade do trabalho no início do movimento de aculturação. Aconselhava-se, ainda, a utilização de constância encontrada em todas as regiões do país antes que das mais específicas de cada região, buscando a expressão de um nacionalismo musical e não de um regionalismo mais limitado.

A concretude do trabalho colaborativo de Penalva para a efetivação da aculturação passa, necessariamente, por sua própria análise e método de peças compostas por seus contemporâneos, e também das suas. Passa ainda, fundamentalmente, pelos documentos da Igreja, que muito acentuam o não esquecimento da rica tradição de Música Sacra do passado, esforçando-se para que a novidade na elaboração artística parta do tesouro da música litúrgica, e nasça organicamente das formas clássicas.

Assim, pode-se observar que cada compositor poderá expandir livremente o seu gênio, considerando sempre as conveniências, bem como empregando todas as técnicas de hoje, politonal, polimodal, serial, eletrônica, concreta, pois a música sacra, em consonância com os exemplos do passado, deverá ser expressão viva do nosso tempo (PENALVA, 1969).

A caracterização da aculturação que se realiza a partir do emprego de constâncias folclóricas na música sacra é favorecida por essa música, especificamente brasileira, por meio das constâncias que constituem um meticuloso e delicado trabalho. Primeiro, porque há muito de imponderável na percepção das constâncias, o que não dá a pretensão de afirmar que para nós ela represente um problema resolvido. E segundo, porque a caracterização não se evidencia a partir de constâncias isoladas, mas de convergência de muitas delas.

Exemplos de constâncias:

### 3.3.1 As Constâncias Melódicas

As músicas do grupo tonal utilizam-se das duas escalas maior e menor em toda sua extensão, com o emprego de notas acidentais, notas de passagem, apojaturas, escapadas, bordaduras em sinuosidades que percorrem todas as notas diatônicas.

A influência das notas atrativas é decisiva, e comunica uma linha melódica com um lirismo expressivo intenso, mas sentimental. Desse grupo de músicas aproveitam-se, principalmente, as constâncias da música de modinha, bem como das músicas caipiras e, ainda, das canções de roda (PENALVA, 1968).

1. a. Modinha – Osvaldo Lacerda
- b. Música Caipira – Osvaldo Lacerda
- c. Ciranda – José Weber





*191. Sac. Próprio do Esp. Santo*

pen-ten-tes cora-ções de vossos fi-éis creio em Deus Padre  
 todo poder-oso cri-a-dor des-cen-so do céu  
 Re-stituí- tou ao ter-ceiro dia se-grundas Ex-ci-turas  
 E re-uar-nou pelo Espi-ri-to San-cto no céu da  
 Virgem Maria e se fez ho-mem.

*c) Gitanha: improvisada, sequências...*

*José Weber, Hino de Pop. de S. Família*

Jesus gloria do céu, dos homens esperança  
 na paz dos tempos  
 com harmonia taciturna nos condurges ao sol do novo dia de Nazaré a  
 essa bendita e amada seja  
 ramos de li-veira ale-lu-ia de-  
 I.P. Liturgia 871 Ramos  
 I.P. próprio de se egroti.

Figura 6

As músicas de estrutura modal se distinguem por uma linha melódica que explora pouco as notas acidentais, e derivam, frequentemente, de graus disjuntos, fundando-se, ainda, em escalas defectivas. Essas músicas apresentam um distinto lirismo, por vezes, de grande austeridade; não utilizam, ou ao menos estão longe do emprego das apojaturas, das expressivas bordaduras, da ousadia no cromatismo.

2. Modos Gregos:

h. Dórico – José Penalva

i. Frígio – José Penalva

j. Lídio – Osvaldo Lacerda

k. Mixolídio – Osvaldo Lacerda

l. (c+d) Mixolídio + Lídio – José Penalva

m. Eóleo – José Penalva

n. Modos Bibalentes – Ernst Widmer







*Cor. Sac. Missa Ferial*

Ben-di-to <sup>3</sup> Aquelle que vem em nome do Senhor *N. Tale* Ben-di-to *N. Tale*

Ale-lu-ia! a-lelu-ia! A-leluia, ale lu ia!

Conceiro de Deus que tirais os beca dos do mundo, tende piedade de *N. Tale Missa S. Eduardo*

*ms*

b) Frigio (sextus)

*20m.*

*ms*

tende piedade de *ms* tende pida - de

*ms*

c) Lidio (tritus)

*4a. aux.*

*3a. inf. M. Sac. Missa S. Cruz*

*cat e/ant.*

Gloria ho - sa - na in ex - cel - sis in ter - ras em verdes prados *Cor. Sac. Felice 2a E. Widmer 6 canticos*

a mi - ra al - ma a miseri - cor - dia com vosso canto *E. Widmer, 6 canticos*

A - le - lu - ia o Cristo no limen - tou Ale - luia, *ms*

*ms*

ale lu - ia ale - lu - ia!

(4)







e) Eólio (Prostos transportado?)  
 fa. m. sem o si b?

como notação 3a. m.

Vós que ti-réis que ti-réis o pe-ca-do do mundo tende piedade, pie  
 cad. e. aut. cor. lac.

la-le lé o-  
 Vós que ti-réis que ti-réis o pe-ca-do do mundo tende piedade, pie  
 cor. lac. Missa i. Lang

mundo tende piedade de vós. Vós - que tenes  
 sequência típica v. Helms, aleluia

Ale lu ia ale - lu e - lu - do  
 v. Helms Missa N. de do Brant

Am ao ceu - m - de esta pen-ta - do a - di rei tá...

MODOS BIVALENTES (Alguns encontrados no norte.)  
 Algumas possibilidades

E. Widmer, 6 cânticos

Antes que o pó volte a terra Eo es-pi-ri-to  
 E. Widmer Missa u=4

4+ senhor - tende pie - dade de vós

Figura 7



## 3.3.2 As Constâncias Rítmicas

Nas constâncias rítmicas é possível observar o aproveitamento que pode ser aplicado na música sacra de alguns aspectos da rítmica brasileira. Isso leva a constatação da recomendação dos Encontros Nacionais de Música de aculturação.

As constâncias rítmicas apresentam uma singular plasticidade própria da rítmica brasileira, os processos de ritmos oratórios, os recitativos, e a vasta aplicação na música litúrgica, o sincopado e a polirritmia.

Missa Ferial – Osvaldo Lacerda

The image shows a handwritten musical score for 'Missa Ferial' by Osvaldo Lacerda, divided into three sections illustrating different rhythmic constancies:

- a) Plasticidade:** Features a melodic line with a 3-measure rest and a 7-measure rest. The lyrics are: "Ben-di-to aquell que vem em nome do senhor Cordeiro de Deus que ti rais os pecc do". It is attributed to H. Morozovitz, Missa Breve, and includes a note "(V. exemplos de Baixo)".
- b) Recitativo:** Shows a recitative style with a steady eighth-note rhythm. The lyrics include: "O senhor esteja com o E conti- so também. Demos graças ao senhor nosso Deus E' digno e justo O Espirito do senhor está sobre nym senhor ou ri mi unção racial que vossos ouvidos se façam a tent". It is attributed to E. Widmer, Comendado.
- c) Variedade (Sincopado):** Illustrates syncopation with a 4-measure rest. The lyrics are: "as lumens de boa vontade tende piedade de nós". It is attributed to E. Widmer, Missa 4=4. Below this, there is another example from H. Morozovitz, Missa Breve, with lyrics: "no - sanctus sanctus - na hosanna - na ho -".

Figura 8







Figura 9

### 3.3.3 Constâncias Harmônicas

Quanto às constâncias harmônicas, Penalva se refere à contínua modulação e a subordinação muito encontrada na música urbana de origem carioca, quando escrita em modo menor. A constância harmônica e polifônica de música popular brasileira deve ter o seu aproveitamento na música sacra.

Cordeiro – Osvaldo Lacerda

Figura 10<sup>7</sup>

<sup>7</sup> No primeiro compasso a nota G# é uma modulação apenas nesse.

### 3.3.4 Constâncias Polifônicas

Para as constâncias polifônicas, Penalva concorda com Osvaldo Lacerda, quando esse aponta os três processos seguintes:

(I) Baixo melódico do violão<sup>8</sup> – por fazer uso de uma linha melódica menor que liga outros instrumentos melódicos.

Basta ouvir uma modinha, uma seresta, um choro ou uma valsa, executados por um conjunto regional genuíno e de boa qualidade, para a gente ter uma ideia da importância do papel que esse baixo melódico desempenha na arquitetura da música popular. Esse processo é não só essencialmente polifônico, como constitui também uma das constâncias mais características, mais tipicamente nacionais do nosso populário. (ALBUQUERQUE, 2005, p. 82).

(II) Contraponto flautístico – levava em consideração a simultaneidade na utilização de duas vozes melódicas para flauta, considerando, ainda, o perfil de cada voz, a qualidade dos intervalos e a harmonia gerada pela sobreposição dessas vozes.

Os nossos flautistas populares, que, em talento e inventiva, nada ficam devendo aos violonistas, desenvolveram processos também muito característicos de variar melodias e adicionar contrapontos à melodia principal, em diversos gêneros da música popular. A culminância desse fenômeno musical encontra-se também na música urbana [...], como exemplo, as belíssimas linhas melódicas que a flauta executa em diversos choros, valsas, maxixes, polcas, sambas, serestas etc. O processo também foi utilizado, com maior ou menor êxito, pelos compositores eruditos. (ALBUQUERQUE, 2005, p. 85).

(III) Contracanto dos instrumentos de banda – como os instrumentos da banda, sopro e percussão, se complementam, completando o acorde harmônico principal.

Esses processos são característicos e podem ser aproveitados na música sacra aculturada como veremos nos exemplos a serem citados.

---

<sup>8</sup> O desenvolvimento do baixo melódico do violão não se limita ao baixo da harmonia; pois, pode igualmente ser utilizado nas vozes intermediárias, bem como na linha melódica principal.

## Missa da Santa Cruz – Osvaldo Lacerda

Constâncias Polifônicas *orr. Lacerda Missa Santa Cruz*

*Contr. Flautístico:*  
*Contr. Violístico:*

*Or. Sac. Cordeiro*

*Contr. Violístico:*  
Cordeiro de Deus que te reis o pecado do mundo  
Cordeiro por Deus cordeiro de Deus te Deus de Deus

Figura 11



Exemplos de Constâncias Polifônicas a partir dos Modos Gregos – Nicolau Vale, José Penalva, Osvaldo Lacerda

Handwritten musical score for three voices: Nicolau Vale, José Penalva, and Osvaldo Lacerda. The score is in G-clef and includes lyrics in Portuguese. It features various Gregorian modes: Dorico, Frígio, Mixolídio, and Eólio. The lyrics include "Nicolau Vale", "José Penalva", "Osvaldo Lacerda", and "Maior". The score ends with three observations for performance.

Obs. 1. estudar bem a aplicação rítmica (7) descolado  
 2. Realizar bem os tentativos de cortes.  
 3. Cantar com muita musicalidade e  
 Catença mediate e final.

- 12 -

Figura 12

Das constâncias polifônicas, podem ser citados os instrumentos que são permitidos hoje na liturgia, sendo que, tradicionalmente, os instrumentos são julgados em nobres e vulgares, isto é, aqueles considerados capazes de realizar uma música de nível artístico, como flauta, piano, a harpa, em contraposição

àqueles que não são capazes do mesmo feito, como a cuíca, a sanfona. (PENALVA, 1969).

À luz do critério acima exposto: os instrumentos nobres podem ser integrados na liturgia, não porem os vulgares. Essa classificação, segundo Penalva (1969), já é ultrapassada, devido ao fato de instrumentos mais ou menos capazes de realizar música em todos os seus aspectos, melódico, rítmico, tímbrico, com instrumentos rítmicos, bem como os instrumentos melódicos, instrumentos monofônicos e instrumentos polifônicos; instrumentos solistas e de conjuntos.

Se a Igreja prega a aculturação, Penalva apresenta em seus estudos, bem como nas suas peças musicais, um veio riquíssimo que espera ser explorado com grande vantagem para a arte e liturgia. Pois, a Música Brasileira, e a 'Música Brasileira Religiosa precisa principalmente e do estudo e do amor de seus músicos.

E quanto à integração da polifonia na liturgia, quer-se esclarecer que se tais aparatos são mesmo manuseados durante a execução, não há nenhum inconveniente, seja do ponto de vista estético e/ou litúrgico. Isso vai de encontro com o proposto como orientação litúrgica pelos documentos pós-conciliares, isto é, que a Música Sacra deve ser executada pelo homem durante a função pois importa constitua sempre uma oração atual.

Mas, é necessário que se respeitem as características de cada instrumento e utilizá-lo de maneira adequada à sua natureza, para que não se caia em situações ridículas, precisamente por não se conhecer o que o instrumento pode oferecer para a arte e para a liturgia.

Portanto, ao que é específico e, fundamental da Música Sacra, a estética, todos os instrumentos poderão ser integrados na liturgia, sejam eles primitivos ou evoluídos, pertencentes ao folclore ou à linha das mais recentes.

Para Penalva, o importante é que, sejam quais forem os instrumentos, que sejam utilizados de acordo com as normas estéticas que só por meio do conhecimento e da prática instrumental podem ser sentidas.

### **3.4 ENTRE MÉTODOS E CRÍTICAS**

A Igreja, pelos seus documentos oficiais conciliares e pós-conciliares, indica que a música sacra e litúrgica deve estar revestida de características específicas de

sua função, isto é, de estética – em linha de aculturação – e sacralidade – em linha comunitária.

Penalva observou a necessidade de aplicar critérios de análise das obras musicais, indicadas para o fim sacro e litúrgico, que não poderiam escapar às diretivas da Igreja, que envolvessem toda a sua preocupação à liturgia: a estética e a sacralidade.

A estética, que diz respeito à música sacra e litúrgica, não pode estar dissociada da sacralidade.

Para explicar essa relação entre estética e sacralidade, Penalva optou por evitar o risco de reputar à estética da música religiosa uma estética de inferior categoria. Para isso, escolheu um critério mínimo na análise das peças musicais, não exigindo da estética litúrgica mais do que se exige hoje na música popular brasileira.

Penalva considerou esta atitude pragmática de responsabilidade, pois, a simples criação artística constitui um mistério.

Respeitando-o procurei em meu trabalho valer-me dos instrumentos que o bom senso e a lição dos mestres me puseram nas mãos.

### **3.5 AVALIAÇÃO DE PADRE PENALVA SOBRE AS PRODUÇÕES MUSICAIS DE SEU CONTEXTO<sup>9</sup>**

Penalva, ao analisar as peças da música sacra e litúrgicas produzidas no pós-Concílio observou que:

Um elemento romantizante, por exemplo, um acorde diminuto ou uma bordadura inferior de semitom, podem ser excelentes em contextos apropriados; o cadêncialismo foi característico em épocas anteriores, cujos valores representavam uma compensação indiscutível; mas hoje sem essa compensação e depois do caminho percorrido pela história da música ele se tornou inadmissível; a insistência em notas e desenhos pode caracterizar um estilo de recitativo ou de “ostinato”... Mas os fatores romantizantes, o

---

<sup>9</sup> Infelizmente não foi possível encontrar exemplos de excertos musicais das Fichas do Povo de Deus para que fossem inseridas como ilustração.

cadêncialismo, a insistência em elementos melódicos em contextos inadequados, sem sentido e estrutura, sem autenticidade equivalem a pobreza, a morbidez, e revelam escassez de cultura e preparo técnico.(PENALVA, 1969).

Para a análise e método próprios, Penalva “limitou” seu estudo sobre as músicas originais escritas no Brasil.

Interessante notar que, para realizar e emitir o parecer a respeito das músicas e das peças produzidas no período pós-conciliar, Padre Penalva seguiu um método no qual se percebe a profunda preparação teológica e, sobretudo, a fineza de um grande compositor.

De modo geral, pode-se dizer que o método seguido por Penalva para a avaliação das peças leva em conta, em primeiro lugar, o aspecto estético e em segundo plano, o aspecto da sacralidade. Esses dois aspectos estão ligados à teologia litúrgica elaborada pelo Concílio Vaticano II.

### 1. Aspecto estético

A análise leva em conta cinco elementos em sua recíproca relação, a saber: a melodia; a ambientação vocal; a harmonização dos instrumentos; a forma e a linha de aculturação. Vamos comentar brevemente cada um deles.

#### a. Melodia<sup>10</sup>

Penalva se preocupou com a apresentação das melodias para que pudessem expressar “charme”, seriedade e bom acabamento. Para ele, os principais defeitos que podem prejudicar as peças sacras produzidas são: “cadêncialismo, falta de

---

<sup>10</sup> O principal desafio neste campo estava relacionado com o descompasso entre uma peça materialmente boa e sua insuficiente solução para o vernáculo. Assim, as peças deveriam expressar um desenvolvimento mais livre para com a prosódia gregoriana e clássica para uma melhor qualidade.

estrutura, elementos romantizantes, cecilianismo, igualdade de ritmo, insistência nas mesmas notas e desenhos, falta de liberdade e desenvolvimento” (PENALVA, 1967).

No que se refere à produção da música sacra no Brasil, Penalva estava atento em observar a relação intrínseca entre texto-música.

b. A ambientação vocal<sup>11</sup>

Os principais riscos com relação a esse item na perspectiva da elaboração do repertório sacro no pós-Concílio e que estavam presentes nas Fichas da Arquidiocese do Rio e nas Fichas do Povo de Deus, são os seguintes: 1) abuso da homofonia; 2) adoção do estilo “hollywoodiano; 3) o uso de encadeamentos repetitivos; 4) falta de polifonização (PENALVA, 1969).

Sem os recursos de uma ambientação propriamente dita os acordes revelam um inchaço pejorativa que viola a grandiosidade que o simples desdobramento constante e trivial não pode alcançar.

c. A harmonização instrumental<sup>12</sup>

Penalva considerou esse item fundamental e ligado, sobretudo, à formação do compositor. Para ele, os acompanhamentos devem ser ricos em suas fórmulas, e o compositor deve ter consciência do problema da estrutura. Pois, os acompanhamentos são feitos, em geral, à maneira de contínuos, em forma de coral clássico a quatro partes, conservando a mesma densidade, cobrindo as áreas da tessitura vocal, bem como repetindo-se por demais a melodia.

Conforme o apresentado sobre a harmonização instrumental, podemos considerar com Penalva que os acompanhamentos são homofônicos, não apresentando um caso sequer de polifonização.; sendo a harmonia revelada, quase

---

<sup>11</sup> As ambientações constituem um desdobramento sonoro da melodia, isto é, som que a harmonia represente propriamente uma construção estética que possa proporcionar algo de novo ou, pelo menos, algo aceitável sob o ponto de vista construtivo (PENALVA, 1969).

<sup>12</sup> Penalva se posicionou com um juízo inteiramente negativo à inconsciência revelada no que concerne à estrutura fraseológica, o emprego de fórmulas harmônicas cansadas e, frequentes defeitos de interpretação rítmica e congestionamento da harmonia pela supervalorização das notas acidentais, nem se fala na ausência total de polifonização (PENALVA, 1969).

sempre, inteiramente alheia à estrutura fraseológica; o que transmite certo cansaço das fórmulas harmônicas.

Isso pode gerar graves defeitos de interpretação rítmica e de supervalorização de notas acidentais que congestionam a realização harmônica.

#### d. Forma<sup>13</sup>

A música sacra tem como nota fundamental a “bondade de formas” para poder conduzir os fiéis a um íntimo contato com as coisas divinas. Por isso, do ponto de vista estético, será preciso avaliar a riqueza das formas, a ausência de uniformidade e, sem dúvida, as peças deveriam evitar o contraste entre o estilo do verso e das antífonas.

#### e. Linha de aculturação<sup>14</sup>

Um critério para análise é verificar se as produções das peças respeitam as exigências próprias do Concílio Vaticano II, e se os compositores estão atentos a característica fundamental da música sacra numa linha de aculturação.

## 2. Aspecto de sacralidade

Importa observar que a concomitância de textos litúrgicos com suas respectivas melodias transformaram as peças em sinais religiosos. Para Penalva toda a música tradicional na Igreja, o canto gregoriano, a polifonia e até mesmo o órgão estão impregnados do sentido de ser sinal religioso litúrgico. Contudo, os pontos fundamentais para a análise da sacralidade são:

---

<sup>13</sup> Além dos defeitos de estrutura, Penalva (1969), nos ajuda a compreender que se deve tomar em consideração as dimensões reduzidas das peças musicais, bem como o número enorme de peças construídas em estilo de recitativo. Para ele devemos ser críticos quando se observa que a música sacra de hoje se reduz a desinteressantes cantilenas

<sup>14</sup> A agregação de formas e elementos composicionais folclóricos e populares à música sacra, para que essa possa expressar de forma mais efetiva a alma da cultura do povo em suas celebrações e atos litúrgicos (VVAA, 2012)



- a. avaliar se as composições têm o defeito ou não de sugerir uma religião árida em oposição ao espírito lírico do povo brasileiro;
- b. evitar formas triviais como a marcha;
- c. c) verificar se há excessiva evocação dos ambientes profanos e se as linhas melódicas são romantizantes.

Por fim, um último critério será analisar o aspecto comunitário e as formas de participação coletiva no canto.

### 3.5.1 Fichas do Povo de Deus – Análise de Penalva<sup>15</sup>

Classificação:

As peças desta coleção, conforme Penalva, seguem a forma Salmódica-Antifônica. Mas, podem ser classificadas considerando o caráter geral algumas antifonas: canção ou marcha.

Antífona-canção: Advento Ofertório, Comunhão

Natal Ofertório;

Epifania Meditação, Comunhão

Septuagésima Comunhão;

XV de Pentecostes Meditação;

XXIII de Pentecostes Comunhão.

Antífona-marcha – Epifania Entrada

Páscoa Comunhão;

Pentecostes Aleluia;

VII de Pentecostes Entradas, Comunhão.

XXIII de Pentecostes Entrada.

Exame:

Melodia

---

<sup>15</sup> Nessa seção optou-se por preservar as mesmas palavras do Padre Penalva para que não se perca a essência de sua própria análise.

I Domingo do Advento – Entrada- considerando o estilo recitativo ornado, me parece bom;

Meditação;

Aleluia;

Ofertório;

Natal – Meditação – Aleluia;

Pentecostes – Ofertórios;

Domingo XV de Pentecostes- Meditação.

### 3.5.2 Números com Sérios Problemas

#### Antífona-Canção

I Advento – Comunhão: estrutura romantizante em demasia; difícil execução popular;

Epifania – Meditação: não convencem muito a iteração dos compassos 5 e 6 e a alteração da 3<sup>a</sup>;

#### Antífona-marcha

Epifania – Entrada: compassos 5 e 6 marcam bem um acordo diminuto que, somado à sensível do compasso seguinte, amolece demais a linha que reveste um texto forte.

#### Antífona-livres

Epifania- Aleluia; a 4<sup>o</sup> aumentada no contexto em que aparece pode ser de difícil execução para o povo;

Ofertório: a appoggiatura do compasso 3 e parece um tanto desequilibrada e sensibilizante demais.

Septuagésima – Entrada: a ascensão por graus conjuntos falta-lhe tensão;

Páscoa – Entrada, recitativo que obedece o esquema da Meditação do Advento; com o agravante de iteração excessiva de notas;

Páscoa- Meditação: linha não muito bem conduzida por saltos, ademais adoça-se demais com as duas appoggiaturas;



D VII de Pentecostes- Aleluia: impossível para a massa;

D XXIII de Pentecostes- Meditação: difícil admitir as duas cadências perfeitas em tão poucos compassos;

Aleluia: escolher muito bem o ambiente em que vai ser executado para que não choque com o caráter ingênuo e infantil.

### 3.5.3 Números de Difícil Aceitação

Por razões estéticas, sobretudo falta de integração, de forma.

Epifania- Comunhão: final não integrado;

Septuagésima – Meditação: horizontalidade inadmissível;

Ofertório: dois últimos compassos sem explicação;

Páscoa – Ofertório: não encontro o fio condutor da melodia a partir do compasso 4;

Pentecostes – Comunhão: inadmissível ressonância dos dois “ré” agudos finais; além disso, a cadência final é desconcertante;

D. IV de Pentecostes – Ofertório: arpejo vocal e final igualmente desconcertante.

### 3.5.4 Excessiva “Romantização”

Sem dúvida a construção da melodia pode estar sujeita ao vício da morbidez, da exagerada “romantização”. Há elementos bastante conhecidos como “sensibilizantes”, como, por exemplo, a bordadura inferior alterada ascendentemente, as appoggiaturas, a sensível e o 4º grau (e correspondentes no tom menor) em determinados contextos, certos acordes diminutos etc... E tudo se torna mais amolecido quando incisivos, assim “sensibilizados”, são utilizados como elementos sequenciais.

Isso acontece apenas quando há uma convergência de alguns desses elementos, ou quando eles recebem muito relevo devido ao contexto geral, ou, ainda, quando não há outros elementos que compensem e equilibrem. E a morbidez se acentua quando tais frases musicais revista textos de espírito diferentes.

Desse modo, é precisamente o que Penalva julgava acontecer com bom número de peças da coleção que examinava. Por exemplo:

Natal – Ofertório: compasso 6 e 7, arpejo e diminuta numa peça em menor; o texto é de alegria...

Septuagésima – Meditação: no 1º compasso, 2º extremamente sensibilizada em contexto sufocante.

Ofertório: muito marcado pela 7ª diminuta que aparece como se fosse um arpejo- dó suspenso – si bemol;

Páscoa – Aleluia: bordadura expressiva mais appoggiatura final; o texto é de exultação;

Ofertório: Sensibilização do fá mais appoggiatura num contexto desconcertante; texto de ideias fortes...

Pentecostes – Entrada: sequência dos compassos 5,6,7 em desenho fortemente romantizante pela 5ª diminuta em meio ao contexto de peça em tom menor; o texto fala de vento impetuoso e de línguas de fogo...

Comunhão: sequência inicial caracterizada por bordaduras e appoggiaturas expressivas com um texto que fala línguas de fogo e de aleluia...

D VIII de Pentecostes – Meditação: alterações sensibilizantes com uma cadência na 3ª tônica com palavras que nos convidam a encontrar a Deus com alegria...

Ofertório: final com bordaduras e appoggiaturas expressivas;

D XXIII de Pentecostes – Entrada: cadência final talvez expressiva demais.

### 3.5.5 Evocação de Ambientes Profanos que Nós Hoje Vivemos

Há entre as peças das Fichas do Povo de Deus uma evocação frequente de música popular, quer pelo aspecto geral, quer por uma concordância literal.

Antes de comprovar o que disse deixou claro:

Não me escandalizo ante a existência de tais semelhanças, sobretudo se elas provam o uso de uma linguagem folclórica; Não me interessa buscar a origem das presentes semelhanças e muito menos tenciona acusar de plágio. (PENALVA, 1969).

Penalva apontou uma convergência de várias peças dessa coleção com peças do repertório popular (há uma semelhança com repertório clássico). Para ele, fato de grande importância para o juízo que devemos fazer é a sacralidade, por exemplo:

Natal – Entrada	Negro Spiritual
Septuagésima- Comunhão	A praça
Páscoa- Comunhão	Coisas da vida - valsa
Pentecostes- Aleluia	Festa do Bolinha
D. VIII de Pentecostes	- Entrada Porta-estandarte
	- Comunhão Sin ti
	- Ofertório Rondó da Patética de Beeth
	- Comunhão Relógio

Além dessas, outras peças refletem o espírito geral, às vezes carnavalesco mesmo do repertório; por exemplo, a Septuagésima – Ofertório, Páscoa- Aleluia...

Penalva quis que constasse que essas concordâncias não fossem procuradas por ele, mas descobertas sem esforço.

Um dado certo é, sem dúvida, que tais peças evocam ambientes profanos de diversão, até mesmo carnavalesca, que nós vivemos em nossos dias.

### 3.5.6 Harmonização

#### Tipos de acordes

Perfeitos maiores e menores em posição fundamental:

7º em posição fundamental e 2 vezes, invertido (advento- ofertório, XXIII de Pentecostes- Ofertório).

9º uma vez só (XXIII de Pentecostes - Entrada).

### 3.5.7 Encadeamentos

- a. obedecem a esquemas cansados

Advento- Entrada, Meditação, Ofertório

Natal – Meditação – Aleluia

Epifania – Entrada, Meditação

Páscoa – Meditação.

Septuagésima – Comunhão

D VII de Pentecostes – Entrada

D. XXIII de Pentecostes – Comunhão:

b. em esquema razoável

Advento- comunhão (2 cadência perfeitas à tônica)

Natal – Entrada Idem.

Epifania – Ofertório (5 compassos, 3 voltas à subdominante).

Páscoa – Entrada (2 cadências à tônica)

Ofertório (6 compassos 3 cadências perfeitas à tônica)

Comunhão (2 cadências à tônica)

Septuagésima – Entrada (2 cadências perfeitas à tônica em 4 compassos)

D. VII de Pentecostes – Aleluia (4 compassos, 2 cadências, perfeitas à tônica)

D XV de Pentecostes – Entrada (7 compassos, cadências perfeitas à tônica)

D XXIII de Pentecostes – Meditação (2 cadências perfeitas tônica ETC)

c. obedecem a esquemas de alguma maneira mais interessantes:

Epifania – Comunhão

D. VII de Pentecostes – Meditação – Ofertório – Comunhão.

D XXIII de Pentecostes – Entrada

### 3.5.8 Aspectos Estéticos

Considerando a melodia encontramos um grupo de peças boas, com bom acabamento, conveniente tensão linear e expressão religiosa.

Outras, entretanto, recaem nas mesmas deficiências de falta de integração e romantização.

Felizmente não incidem nos vícios de falta de linha, insistência nas mesmas notas, monotonia.

Em compensação, são construídas à maneira das músicas popularescas da moda, encontrando-se algumas que coincidem de modo impressionante com elas, impregnando-se de seu colorido, trivialidade e caráter de dança.

A relação música-letra, por isso mesmo, fez-se favorecida em muitas delas, propiciando uma linha melódica mais de acordo com a prosódia brasileira.

Considerando a harmonização temos, ainda, o desprazer de observar muita deficiência, quer pela pobreza de acordes, quer pelos tipos de encadeamento, já sem esquema convincente, já com esquemas cansados demais. Poucos são os casos em que encontramos esquemas mais interessantes.

Considerando a forma, ao analisar, Penalva constatou que a maioria das peças dão a impressão de incompletar a forma, pois, iniciam-se, em geral, de maneira muito prometedora, até mesmo evocando os primeiros compassos de conhecidíssimas canções e marchinhas, para mais tarde terminarem com recitativos salmódicos de gênero diametralmente oposto ao inebriante lirismo que os primeiros compassos sugerem.

### 3.5.9 Linha de aculturação

Há alguns exemplos de verdadeira aculturação como: Advento - Entrada, Domingo XV de Pentecostes - Meditação

Há também muito da nossa música popularesca inspiradora da coleção.

Mas Penalva acreditava que, nessa coleção, há o equívoco fundamental de buscar aculturação no popularesco ou no popular, e não no folclórico, de acordo com os estudos realizados nos Encontros Nacionais de Música Sacra. Nesse caso não há uma aculturação, mas uma acomodação à moda vigente.

### 3.5.10 O Aspecto de Sacralidade

O grupo de peças boas parece perfeitamente acomodado ao uso religioso, não obstante, conforme Penalva, serem de forma pobre.

A maioria, porém, ou evocam ambientes profanos, ou então, no extremo oposto, sugerem uma religião doentia pelo caráter morbidamente romantizante.

Visando principalmente a participação da comunidade, a coleção nem sempre é feliz na realização de música para a massa, pois, como já assinalado várias vezes acima, muitas peças são difíceis, pelo menos se a execução deve corresponder ao que vem escrito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao receber a proposta de trabalhar e desenvolver uma pesquisa sobre a grandiosidade tanto da personalidade do Padre Penalva, quanto de sua obra musical – mais especificamente a sacro-litúrgica – eu me preocupei muito, devido a minha pequena experiência com o estilo e o método da música sacra aculturada brasileira, e também meu pequeno contato com a música sacra contemporânea.

A preocupação me assaltou devido minha maior experiência com as composições modais de estilo gregoriano, e também pela simpatia ao canto erudito, o que inclui igualmente minha falta de amadurecimento profissional.

Mas o desafio me veio e foi assumido com o ardente desejo de conhecer mais de perto uma das mais importantes referências da música sacra aculturada do e no Brasil. Ao ter acesso à biblioteca do querido Studium Theologicum Penalva, bem como ao seu acervo, pude compreender o quanto me era importante conhecer o brilhantismo de Penalva; o que me fez ‘re-considerar’, ‘re-significar’ e refletir mais sobre minhas escolhas estéticas, principalmente no que diz respeito à música sacra.

A contextualização do histórico-social do sacerdote-compositor possibilitou melhor compreensão do panorama eclesial, bem como composicional, sacro-litúrgico no qual o Padre Penalva estava inserido. Esse panorama evidenciou as características e preocupações do compositor que se manifestam no ecumenismo musical expresso em suas obras sacras específicas para o ato litúrgico, e também naquelas músicas sacras de espírito popular.

Padre Penalva foi, efetivamente, o mais importante compositor a atuar no Paraná. Sempre se posicionou de forma atenta às tendências composicionais que o cercavam: o modernismo, o nacionalismo e os movimentos de vanguarda europeus, as propostas conciliares, mantendo um estilo próprio.

A influência religiosa e nacionalista influenciou suas composições e seus interesses na escolha dos temas, ritmos, textos e linguagem composicional utilizada. E ao pensar na escolha dos textos a serem musicados revelava sua preferência por temas folclóricos de melodias simples ou textos modernistas de fase nacionalista. Nas questões religiosas, Padre Penalva foi um grande inovador engajado nas últimas tendências.

Padre Penalva se mostrou um compositor dinâmico, tanto do ponto de vista composicional, quanto teológico, litúrgico e cultural, sempre capaz de mostrar sua capacidade de aliar os mais diversos recursos para atingir os resultados almejados.

As composições de Padre Penalva revelam tanto a complexidade quanto a simplicidade da figura desse homem-sacerdote e compositor que viveu e transpôs décadas de reais transformações do ambiente que lhe era próprio: a Igreja.

A presença das particularidades de Penalva sinaliza uma trajetória teológica, estilística, litúrgica, aculturada, aprofundada e amadurecida por meio de observação, experimentação e dedicação.

A integração de Penalva ao seu tempo ocorreu quando a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, nos idos dos anos de 1960, seguindo as posições do Concílio Vaticano II ao verificar a necessidade de introduzir a língua vernacular nos atos litúrgicos, principalmente na Missa, influenciou toda sua música, bem como a da Igreja.

Penalva assumiu com responsabilidade e seriedade o trabalho, como dever, de construir uma nova música erudita e sacra brasileiras. Isso ficou muito claro durante os Festivais Internacionais de Música pelos anos de 1965 e 1974.

Com sua maestria e simplicidade motivou a muitos na criação de uma música sacra brasileira, a escreverem obras que unificassem as linguagens da música popular folclórica ao 'grito' contemporâneo e ao texto religioso.

Não há nada de convencional nas temáticas apresentadas por Penalva em sua música, pois à medida que os anos avançavam rumo a uma adequação da linguagem teológica e litúrgica, exigia-se uma postura composicional solidificada que correspondesse às propostas do Concílio Vaticano II.

Assim, é possível observar que as obras musicais de Penalva contêm a certeza de autonomia, liberdade no uso de preceitos e métodos composicionais que fizeram parte da formação do sacerdote-compositor.

Isso demonstra, sem dúvida, a plasticidade temporal, melódica e expressiva que se faz presente em cada tema; o que revela igualmente que Penalva sempre se mostrou como um compositor maduro e liberto, que utilizou de modo diverso os elementos musicais que lhe eram possíveis, com segurança e propriedade.

Penalva tinha como base composicional a atonalidade e a preocupação com a aproximação do povo com o sagrado pela música, o que o levou a considerar a necessidade de buscar no contexto folclórico a inspiração. Mas, o mais correto seria



considerá-lo como um não tradicional, pois utilizou tanto de elementos tonais, quanto atonais e modais.

No desenvolvimento composicional das obras sacras, bem como nas não-sacras e alitúrgicas, de Penalva é possível pensar toda a sua produção a partir do que ele escreveu sobre a história da música, sobre a dissolução do tonalismo.

Como aprendiz do proposto pelo Concílio Vaticano II, mostrou sem amadurecimento e fundamentação na sua produção.

Quanto ao exposto, é digno de nota que Padre Penalva desempenhou uma posição tanto de ponta quanto de vanguarda no seu contexto sócio-cultural e também com as áreas de seu apreço.

Penalva contrariou todos aqueles que pensavam que por ele pertencer à Igreja, considerada conservadora e até antiquada, o seu discurso, tanto religioso quanto artístico, seria tradicional. Mas, tanto na música quanto na teologia, surpreendeu ao propor constantemente as novidades composicionais e aculturais.

Podemos perceber o quanto o sacerdote-compositor lutava por uma consciência e por um aperfeiçoamento musical tanto do clero quanto do povo, propondo a busca por uma música sacra 'enraizada' no solo brasileiro, na real brasilidade cultural do povo.

A preocupação de Padre Penalva com a qualidade da música, dentro e fora da Igreja, repercutiu grandemente no contexto da sociedade contemporânea; o que fez com que seus alunos, amigos e admiradores explorassem seus conhecimentos e obras.

No contexto contemporâneo da música sacra, podemos concluir que se faz necessário profunda investigação para um melhor conhecimento e aplicação dos 'conselhos', bem como a execução das obras musicais do sacerdote-compositor, onde são ressaltadas as evidências de sua preocupação teológico-litúrgica, estética e musical, em consequência da relação entre teologia e arte.

O repertório musical de Padre José Maria de Almeida Penalva, o seu estilo musical, sua estética teológica e litúrgica, fazem pensar na música das 'igrejas' de hoje, o que nos impulsiona a questionar a qualidade dessa música e divergir quanto a sua utilidade.

Podemos concluir que Padre Penalva soube, como um filho atento e obediente, cumprir com o pedido da Mãe-Igreja, situando a música na Igreja e sua relação com a liturgia e a cultura, principalmente a música sacra e litúrgica na

América Latina e no Brasil, o seu 'chão'. Por isso, bem caracterizou o seu repertório musical, bem fundamentado em fontes primárias e secundárias – documentos da Igreja Universal e da Igreja Particular da América Latina.

Por fim, ao analisar o método teológico-musical de Padre Penalva verificamos a avaliação do seu estilo, bem como dos fundamentos teológico-litúrgicos do seu repertório.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Amaro C. **Música Brasileira na Liturgia**. São Paulo: Paulus, 2005.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Filosofia da Nova Música**. Tradução de Magda França. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

AGOSTINHO, Santo. **De Musica**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988. p. 49-361 volume XXXIX.

AMARAL, Kleide Ferreira do. **Pesquisa em Música e Educação**. São Paulo: Loyola, 1991.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, Brasília: INL, 1975.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1972.

AZEVEDO, Luiz. Heitor Corrêa. **150 anos de música no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

BANDEIRA, Manuel. "A versificação em Língua Portuguesa". In: **Seleção em Prosa**, org. por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 531-557.

BÍBLIA SAGRADA – **Tradução Ecumênica**, TEB. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1997.

BOJANOSKI, Silvana; PROSSER, Elisabeth Seraphim. **José Penalva: uma vida com a batina e a batuta**. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006.

CELAM. **A Igreja na atual transformação da América Latina à luz do Concílio; Conclusões de Medellín**. Petrópolis: Vozes, 1969.

\_\_\_\_\_. **III Conferência Geral Do Episcopado Latino-Americano em Puebla: Evangelização no presente e no futuro da América Latina**. São Paulo: Paulinas, 1979.

\_\_\_\_\_. **Nova Evangelização, Promoção humana, Cultura cristã**; Jesus Cristo, ontem, hoje e sempre; Conclusões de Santo Domingo. São Paulo: Loyola, 1992.

\_\_\_\_\_. **V Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano em Aparecida**: São Paulo: Paulinas, 2007.

CNBB. **Animação da vida litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1989 (Documentos, 43).

\_\_\_\_\_. **Estudos sobre os cantos da missa**. São Paulo: Paulus, 1971 (Estudos, 12).

\_\_\_\_\_. **Pastoral da música litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1976 (Documentos, 7).

\_\_\_\_\_. **A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1999.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição sobre a Sagrada Liturgia *Sacrosantum Concilium*. In: **Compêndio do Vaticano II**, Vozes, Petrópolis, 1967.

CONCLUSÕES DO II, III E IV ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA. In: **Música brasileira na Liturgia**, Vozes, Petrópolis, 1969.

CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO DOS SACRAMENTOS. **Missal Cotidiano**. 5. ed. São Paulo: Paulus, 1996.

\_\_\_\_\_. **Missal Dominical**. 5. ed. São Paulo: Paulus, 1996.

CORBIN, Solange. **La Musica Cristiana: Dalle Origini al Gregoriano**. Milano: Jaca Book, 1987.

DOTTORI, Maurício. 2011. "Introdução e Notas Críticas", in Penalva, José. **Música solo para piano e órgão**. Curitiba: Antigoa Typographia/ Fundação Cultural de Curitiba.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

ERNETTI, Alfredo Pellegrino. **Storia del Canto Gregoriano**. 3. ed. Italia: Jucunda Laudatio, 1990.

FERNANDES, Marcio Luiz. Entre o Anjo e o Bandido: uma fenomenologia da poética teológica em José Penalva. In: **Anais: música e músicos paranaenses: memória, linguagens, produção, performance, ensino, crítica / III Festival Penalva e II Mostra de Música Paranaense, Curitiba, 12 a 17 de outubro de 2011**. Curitiba: Ed. ArtEMBAP, 2011. p. 40-50.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2012.

FREGONEZE, Carmem Célia. **“A Obra Pianística do Padre José de Almeida Penalva”**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

GANDELMANN, Salomea. **36 Compositores brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

GELINEAU, Joseph. **Canto e música no culto cristão**. Petrópolis: Vozes, 1968.

IBÁÑEZ J. A. Abad; BONAÑO, M. Garrido, O.S.B. **Iniciación a la Liturgia de la Iglesia**. 2. ed. Madrid: Ediciones Palabra, 1997.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.

MIGLIAVACCA, Ariede Maria; MILANESI, Luís Augusto; FERREIRA, Paula Afonso de Moura. **José Penalva: Catálogo de obras**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1978.

MOLINARI, Paula (org.). **Música brasileira na liturgia**. Vol. II. São Paulo: Paulus, 2009.

PENALVA, José de Almeida. **“Algumas constâncias melódicas da música folclórica no Paraná”**. *IV Encontro Nacional de Música Sacra*. Guanabara, 1968.

\_\_\_\_\_. **Catálogo de obras**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 1978, 29.

\_\_\_\_\_. **Comunicações pessoais**, 1993.

\_\_\_\_\_. **Música do século XX, referenciais.** Apostila do Curso de Música Contemporânea da V Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 1985.

\_\_\_\_\_. **Música do século XX – Pós-Vanguarda. Anos 70... Volta à grande tradição.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988. Apostila multicopiada.

\_\_\_\_\_. **Pós-Vanguarda ou depois da Pós-Vanguarda?. Apostila para o Curso de Música Contemporânea da XI Oficina de Música de Curitiba.** Curitiba, 1993.

\_\_\_\_\_. **Curso de canto gregoriano.** Apostila de curso ministrado no Instituto Teológico Claretiano. Curitiba, 1947. 38 p.

\_\_\_\_\_. **A Música Sagrada e o Beato Claret.** In: Anuário Claretiano. Curitiba: Studium Theologicum, 1949. p. 110-135. Reeditado em: Música Sacra. Petrópolis, s.e., 1955.

\_\_\_\_\_. [\_\_\_\_\_.] Henriqueta Penido Garcez em Paranaguá. Voz do Paraná, Curitiba, 19 set. 1962. s.p.

\_\_\_\_\_. **Padre e artista.** *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 jan. 1966, s.p.

\_\_\_\_\_. **Problemática da música sacra.** Apostila de curso ministrado no Instituto Pio X. Rio de Janeiro, 1966. 24 p.

\_\_\_\_\_. **Dimensões essenciais da música sacra.** Apostila de curso ministrado no Instituto Pio X. Rio de Janeiro, 1967. s. p.

\_\_\_\_\_. **Possibilidades instrumentais na liturgia de hoje.** Apostila de trabalho apresentado no III ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, como membro da Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB. Comissionado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Rio de Janeiro, 1967. 22 p.

\_\_\_\_\_. **Dois conferências sobre música sacra.** Apostila para o Curso de Liturgia para o Clero. Curitiba, maio/1967. 6 p.

\_\_\_\_\_. **Algumas constâncias folclóricas da música no Paraná.** Apostila de trabalho apresentado no IV ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, como membro da Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB. Comissionada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Rio de Janeiro, 1968. 39 p.

\_\_\_\_\_. **Análise de algumas publicações brasileiras de música sacra.** Apostila de trabalho apresentado no IV ENCONTRO NACIONAL DE MÚSICA SACRA, como membro da Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB. Comissionado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Rio de Janeiro, 1968. 33 p.

\_\_\_\_\_. **Problema da aculturação da música sacra.** Apostila do curso ministrado no V Curso Internacional de Música do Paraná. Curitiba, 1969. 34 p.

\_\_\_\_\_. **Gênero 'modinha' como constância da música brasileira e sua contribuição para a música sacra aculturada.** Inédito. Curitiba, s.d. 13 p.

\_\_\_\_\_. **Informações sobre a Música Brasileira Contemporânea.** II ENCONTRO DE ARTE MODERNA. Curitiba, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 1 out. 1970. Conferência ilustrada.

\_\_\_\_\_. **Informe sobre o Acervo de Música Sacra dos Séculos XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais),** do Arquivo Eclesiástico de Mariana. In: Cadernos. Studium Theologicum, Curitiba, 1973. v. 1, n. 4, 54 p. Relatório de pesquisa realizada com patrocínio do CONSELHO FEDERAL DE CULTURA.

\_\_\_\_\_. **Música e Liturgia.** Voz do Paraná, Cadernos. Curitiba, n. 927, fev. 1975, v. 1.

\_\_\_\_\_. **Catálogo de obras.** Brasília: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 1978. 29 p. (124 obras catalogadas, das quais 104 composições e 20 escritos musicológicos).

\_\_\_\_\_. **Carlos Gomes, o compositor.** Campinas: Papyrus, 1986. 151 p.

\_\_\_\_\_. **Música do século XX PósVanguarda.** Anos 70... volta à grande tradição. Apostila para o Curso de Composição da VII Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 1988. 90 p.

\_\_\_\_\_. **Música Contemporânea.** In: História da música, apostila do Curso de História da Música. Curitiba, Associação Cultural Avelino Vieira, 1991. p. 51-66.

\_\_\_\_\_. **Música contemporânea: prévanguarda, vanguarda e pós Vanguarda.** Curitiba, inédito. 8 mar. 1993. 1 p.

\_\_\_\_\_. **Carlos Gomes e seus horizontes.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

\_\_\_\_\_. Polêmica ou Diálogo? In. **Anuário Claretiano.** Vol. VII. Curitiba: CMF, 1961. p. 5-36.

\_\_\_\_\_. **Teologia: Iniciação / Leitura de Paulo.** São Paulo: AM edições, 1992.

PIO X, Papa. Moto Proprio **Sobre a Restauração da Música Sacra.** Petrópolis: Vozes, 1960.

PIO XII, Papa. Carta Encíclica **Sobre a Música Sacra.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1960.

\_\_\_\_\_. Carta Encíclica **Mediator Dei – Sobre a Sagrada Liturgia.** Petrópolis: Vozes, 1960.



PROSSER, Elisabeth Seraphim. “**Tendências da composição erudita em Curitiba na segunda metade do século XX: compositores nascidos entre 1918 e 1936**”. *Anais do II Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 205-223.

\_\_\_\_\_. **Um olhar sobre a música de José Penalva**: Catálogo Comentado. Curitiba: Champagnat, 2000.

\_\_\_\_\_. “A trajetória de José Penalva”. In: Neto, Manuel de Souza (org.). **A [des]construção da música na cultura paranaense**. Curitiba: Aos quatro Ventos, 2004, 196-201.

\_\_\_\_\_. A importância da pesquisa na docência e na composição de José Penalva. II FESTIVAL PENALVA / I MOSTRA DA MÚSICA PARANAENSE (Curitiba, out. 2005). Anais: **Música e músicos paranaenses: memória, linguagens, produção, performance, ensino, crítica**. Curitiba: ArtEMBAP, 2005. ISSN 1807667X. p. 69-88.

RAINOLDI, F. “Canto e Música”. In: **Dicionário de Liturgia**. São Paulo: Paulus, 1992.

SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS. Instrução sobre a música na sagrada Liturgia. In: *Musicam Sacram (MS)*. São Paulo: Paulus; Petrópolis: Vozes, 1992.

SANTOS, José. O “Studium Theologicum” de Curitiba, sua origem e seus objetivos. In: **Studium: revista teologia** / Studium Theologicum de Curitiba. – Ano 1. n. 2 (ago./dez. 2007). – Passo Fundo: Berthier; 2008. p. 93-97.

TERRA, Adenor Leonardo. O Hibridismo No Repertório Litúrgico No Brasil Pós-Concílio Vaticano II. In: **Anais Do II Simpom** - Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música. Udesc, 2012.

VV.AA. **Música brasileira na liturgia**. Vol. I. São Paulo: Paulus, 2012.