

## ARQUIVAMENTO ESTRATÉGICO DO BENDITO EM LATIM NA MEMÓRIA POPULAR

Lucrécio Araújo de Sá Júnior (PROLING/UFPB - FESP) [lucrecio.sa@gmail.com](mailto:lucrecio.sa@gmail.com)<sup>1</sup>

Beliza Aurea de Arruda Mello (UFPB) [beliza.aurea@gmail.com](mailto:beliza.aurea@gmail.com)<sup>2</sup>

### Resumo

*A música como atividade humana na história, pode ser entendida como produção de conhecimento. Os benditos populares, nas tradições religiosas, possuem origens que advêm de um passado imemorial longínquo o qual se desconhece. Muitos benditos se constituem das composições medievais sacras. Reterritorializando a música erudita das grandes abadias e mosteiros europeus, o povo na sua cultura de bordas guardou em memória muitos arquivos do canto gregoriano. Para além da memória oral o povo mantém manuscritos que contém os cânticos. Este trabalho pretende analisar o trajeto antropológico da memória que arquiva esses “textos”. A memória é um processo, e só é possível entender o que se passa em determinada época estudando seu passado. Posto isto, é de grande importância relatar neste trabalho os percursos enfrentados pela música litúrgica nos antecedentes da época Medieval, para se entender o arquivamento estratégico dos benditos em latim que têm lugar na história.*

*Palavras-chave: arquivo, memória, benditos.*

### 1 Introdução

O canto em latim surge na tentativa religiosa de encontrar respostas satisfatórias para as suas perguntas fundamentais sobre o processo de existência, vida e morte. Aí está, pois, em jogo a identidade coletiva de uma humanidade que vive sobre uma crença interativa, que privilegia ritos, cultos e deuses de longa duração histórica, e busca articular leituras plurais de um imaginário sobre a maneira de crer, esperar, valorar, sonhar, entre tantas coisas. É assim, que nasce e se mantém se estrutura e modifica a memória coletiva do canto religioso. Neste trabalho estão algumas considerações sobre o arquivamento do canto em latim na memória da religiosidade popular; no meio do povo é possível encontrar as seguintes composições da música sacra: *Tantum Ergum*, *Tota Pulcra*, *Kirie Eleison*, *Agnus Dei*, a *Ladainha de Nossa Senhora* e o *Canto de Verônica*.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Linguística da UFPB com estágio na Universidade de Lisboa. Mestre em Filosofia da Linguagem pela UFPB, atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento sob orientação da Profa. Dra. Beliza Aurea de Arruda Mello com co-orientação do Prof. Dr. João David Pinto-Correia.

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora adjunta nível 4 da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras e Linguística com ênfase em pesquisas sobre Oralidade e Escrita nas culturas populares.

Até os fins do século XIX os cultos oficiais da Igreja Católica sempre estiveram num universo fechado, erudito, do qual a participação popular sempre foi limitada. Alguns cultos e ritos não permitiam a participação ativa da camada social menos favorecida de conhecimento e de bens materiais. A originalidade do catolicismo popular surge numa perspectiva que enfraquece progressivamente a secularização do canto em latim. Assim, muitos hinos litúrgicos em latim saem do espaço canônico, e se espraiam através do hibridismo das culturas, transformando-se no bendito popular.

O canto das festas religiosas católicas advém da regulamentação cujo apanágio algum dia foi exclusivo do povo, e por ventura se torna oficial de uma hierarquia eclesiástica. Nas celebrações a festa religiosa segue um roteiro, quando concedido no seu todo, um ponto fundamental de interação entre o Poder central político-eclesiástico e as dimensões populares envolvidas. Essas duas partes dividem-se entre si, em proporções variáveis e ao mesmo tempo interativas.

## **2 O canto litúrgico na Europa Medieval**

De acordo com Vauchez (1995, p. 13), é com Carlos Magno que surge a civilização da liturgia, “os fiéis tem a obrigação moral e legal de assistir ao culto”. O individualismo era um dos componentes fundamentais do clima religioso dessa época; muitas missas eram celebradas sem assistência, e nos templos em que era permitida a participação dos leigos, “estes não tinham um papel ativo no culto” que se tornou na época carolíngia *apanágio dos especialistas*.

Com o desenvolvimento expansionista do catolicismo que conhecemos pela história, a evolução do canto gregoriano adentrando regiões provoca ainda mais a difícil participação dos fiéis nos ritos, fez-se no sentido de complicar-se cada vez mais, com o aparecimento da polifonia. Mesmo assim, os leigos tendem a se transferir para o mistério clerical da fé, não apenas para seguir a moda dos cultos, mas na busca de uma equidade objetiva no acesso aos meios sociais.

Enquanto ser social o homem sente necessidade de constituir seu próprio culto. É assim que cânticos em latim se mantêm aos longo dos séculos, popularizados, transmitidos de geração a geração, ocasionalmente aprendidos pelo ouvir cantar, ouvir dizer. A observação dos ritos e o contato do clero com os leigos favorecerão o processo de

erudição dos cantos populares e por sua vez a expansão dos cânticos oficiais da Igreja nas camadas populares. É assim que numa cadeia ininterrupta de memória os cânticos em latim continuam e permanecem alinhavando as vidas através de ritos, que dialeticamente acabam convergindo sempre para o sagrado.

Ora, por ser a única língua escrita e logo a única utilizável na liturgia, o latim passou a ser exercido pelas culturas das “bordas” com mais esplendor, saber orar em latim era gozar de um prestígio sem igual. Assim, muitos fiéis fascinados por Roma e sua cultura, realizavam todos os esforços para aprender magistralmente os cânticos oficiais, o latim litúrgico erudito e o uso das suas formas. O resultado foi o surgimento de novos ritos, não dentro do universo das igrejas, mosteiros e abadias, mas num espaço doméstico exclusivo de cada crença, no qual se misturaram muitos elementos e performances à disciplina da fé. Numa interpenetração de crenças e ritos, os cantos reterritorializados em latim erudito passam a ser recitados em vozes que falam da relação dos sacramentos e da vida cotidiana.

Os benditos constituem o universo da música tanto pelo seu caráter religioso quanto festivo. Não há precisão sobre sua origem, mas é possível conhecer os mecanismos da sua evolução. É muito difícil dizer, no que diz à vida espiritual, quando acaba a Antiguidade e quando começa a Idade Média; para Vauchez (1995, p. 11) é possível afirmar que a passagem de um tipo de religiosidade para outro foi bastante tardio. Vauchez sugere uma continuidade, na mudança operada no universo religioso com o surgimento do cristianismo.

## **2.1 A origem popular do Cantoção**

Com o advento do cristianismo, nasceu nas catacumbas de Roma sob o nome de "Cantoção" (*cantus planus*) a necessidade de unir domínios sobrenaturais à esforços humanos; os partidários da nova doutrina religiosa entoavam cânticos à divindade, pedindo auxílio para a sua causa, e coragem para a luta sem tréguas onde o ideal cristão haveria de vencer. Em Roma sob o olhar da Igreja os primeiros cristãos não dispunham de uma melodia capaz de expressar a pureza de seus sentimentos, nem um som que se prestasse às suas preces. Em 54 d.C., o apóstolo Pedro chegou a Roma, trazendo do *Extremo Oriente* estranhas melodias de triste beleza e casto entusiasmo. Essas melodias estavam estritamente

ligadas aos cânticos sagrados dos judeus e seu espírito penetrou de vez nas novas canções litúrgicas que surgiam. Quando o Imperador Romano Constantino se converteu ao catolicismo a música se oficializa nas celebrações. Nesse período, todos os cantos da liturgia cristã foram reunidos na coletânea denominada *Antifonário*, pela ordem das festas do ano, sendo preso o volume a uma cadeia de ouro, sobre o altar de S. Pedro, no Vaticano.

Com o passar dos tempos e com os decretos oficializando os cultos começa a surgir especialistas litúrgicos. A estrutura das vozes no canto litúrgico, passa a se distinguir sob dois diferentes aspectos, isto é, sob o ponto de vista de procedência e sob o ponto de vista de objetivo. De um lado temos o *Cantus-Planus*, como representante do canto monódico, mesmo sendo executado por um Coro e de outro a música *Figuralis*, como representante do canto a mais vozes; este último irá assumir mais tarde uma técnica rebuscada e artística. O elo que une os dois tipos de canto é que o primeiro serviu de ponto de partida, de fundamento para o segundo; isto mais ou menos pelos séculos VII e VIII, quando surgiu uma polifonia “aparente” com o *organum*, executado em quintas paralelas, tendo por base o *Choral* que se impôs como *Cantus Firmus*. Somente no século XI é que o sentido polifônico assumiu uma característica mais independente, polifonia real, que apesar dos ritmos semelhantes ousava enfeitar o *Cantus Firmus*. Surge então o *Cantus Floridus*, que quebrou a monotonia, assumindo papel mais independente, inclusive ritmicamente.

## 2.2 A especialização litúrgica

Inicia-se assim o “contraponto” na música sacra. Já no séc. VII o canto litúrgico assume uma importância capital nos ofícios, elemento de erudição, este se tornou objeto de admiração dos fiéis, sua dificuldade oferecia uma aura peculiar, este só podia ser executado por cantores formados nas escolas catedrais e nos mosteiros. Para Vauchez, a adoção do canto gregoriano – ou romano – com Carlos Magno introduziu em muitas regiões modos de expressão estranhos às liturgias locais de cada povo, provocando uma fusão de culturas. O hino da festa de S. João Baptista foi composto de maneira que cada verso começasse num grau mais alto do que o precedente. Ao substituir a letra que indicava o som pela primeira sílaba de cada verso, passou a atribuir-se aos sons o nome que hoje têm. Por exemplo, a nota *si*, foi obtida juntando as duas primeiras letras de *Sancte Ioannes*. Esta invenção,

assim como o uso de um conjunto de quatro linhas a partir do qual surgiu o sistema de notação, diz-se que se deve a Guido d'Arezzo, que viveu nos finais do século X até metade do XI, grande teórico da Idade Média.

A partir do século XI o uso da pauta tornou-se habitual. Desse modo, realizou-se no século XII a primeira reforma coral. Com uma estrutura a três vozes o coral atingiu seu apogeu no século XIII principalmente na Escola Parisiense de Notre-Dame. Com o desenvolvimento da técnica coral novas formas apareceram, onde se estabeleceu a tão comum estrutura a quatro vozes. Apareceram três formas corais distintas: O *Conductus*, que possuía forma mais festiva; o *Rondellus*, uma espécie de cantiga de roda; e o *Motetus*, que das três era que possuía maior originalidade e conseqüentemente foi a que mais se desenvolveu. Mais tarde, já no século XIV com Guilamume de Machaut, aparece a *Missa*, onde eram catadas o *Kyrie*, *Agnus Dei*, o *Tantum Ergum*, e também o *Gloria*, *Credo*, *Sanctus com Benedictus*, e as *Ladainhas* em festas votivas aos santos.

Missais, Bulas e tratados começaram a ser escritos de maneira transformadora, esses tinham grande importância na sua intenção, uma forma de vida cristã desejável. A despeito do caráter moral esses elementos materialistas buscavam elevar o nível religioso dos fiéis. Mas, as clivagens que se estabeleceram no âmbito da Igreja fizeram do sagrado algo próprio dos clérigos e monges, os únicos que tinham o poder de recitação dos salmos e a leitura das sagradas escrituras. Sem dúvida, afirma Vauchez, a elite aristocrática imitava esse estilo de vida, como mostra a existência de livretos de preces, *Libelli precum*, para uso dos fiéis estreitamente inspirados pela fé litúrgica.

Esses tratados, eram elaborados para a nobreza edificar sua vida espiritual, para a aristocracia a vida cristã é uma luta constante. A vida literária ocupa grande espaço nas camadas sociais abastadas de poder, estas afirmavam que “os pobres devem reconhecer e pedir a Deus por seus benfeitores”. Obras literárias como estas ficavam restritas a um pequeno conjunto da sociedade, dessa forma, os clérigos não podiam querer aperfeiçoar o nível religioso de todas as classes. A grande maioria dos leigos não tinha acesso a essa literatura; sem saber ler e escrever a participação e a contribuição dos fiéis nos ritos oficiais era a assiduidade e a continência ao ofício.

### **3 O canto sacro ortodoxo: apanágio dos monges beneditinos**

Aqui é fundamental fazer menção às Ordens religiosas beneditinas, pois estas são a grande referência da música sacra. Os monges beneditinos são considerados os grandes compositores, cantores da música litúrgica. Reconhecidos especialistas, os monges beneditinos foram os responsáveis pelo erguimento intelectual da Europa medieval. Os mosteiros se proliferavam desde a época merovíngia. Eram organizados, tinham disciplina; prosperavam. É esta ordem a maior possuidora de bens musicais; a ela é atribuído grande número de cantos litúrgicos já elaborados. No campo da música os beneditinos são referência para as demais Ordens que vão surgindo ao longo da história, principalmente pela influência da Regra de São Bento.

Os beneditinos em Latim descritos no início deste trabalho são originários dos cânticos sacros elaborados nos mosteiros dos quais os beneditinos são precursores. Toda a Europa tornou-se um canteiro de mosteiros beneditinos. Plantados no meio de florestas, logo eram procurados pelo povo, que ao seu redor fundava cidades. A partir do Sec. XV foram os monges beneditinos os responsáveis pela expansão dos mosteiros e desenvolvimento da música sacra. O princípio dos monges beneditinos é a ocupação constante – *ora et labora*. Entre as principais obrigações estava a celebração do Ofício Divino, grande maestria do trabalho consistia em fazer as celebrações com dignidade e esplendor. Os *Capítulos Gerais da Congregação Beneditina* foram ao longo da sua história instrumentos de consolidação da vida religiosa. Foi a Congregação beneditina, a pioneira a elaborar o primeiro conjunto de diretrizes do *Ofício Divino* (sec. XVI); neste, um conjunto de orientações referentes aos serviços litúrgicos realizados ao longo do dia e da noite pelos monges conventuais. De acordo com Lessa (1998), das Atas das reuniões emanam a determinação dos Capitulares no sentido de procurar estabelecer regras próprias comuns a todos os mosteiros, indicando os ofícios a realizar e o modo de concretização de cada um. Relativamente à prática musical litúrgica, as *Capitulares* mencionam os *Ofícios* ou parte deles que deveriam ser cantados.

### **3.1 A constituição da música sacra**

Os beneditinos eram monges extremamente dedicados à vida litúrgica, estes foram tomados como referência pelas demais ordens religiosas. Vauchez (1995, 36) afirma

que são os beneditinos responsáveis pelo desenvolvimento, elaboração e constituição da música sacra. Ao lado do ofício, salmodiado em coro, a missa tinha grande importância na vida e na espiritualidade dos monges. Em Cluny, havia duas missas conventuais todos os dias; a da manhã, celebrada em Santa Maria, e a Missa Solene, cantada no altar-mor da Basílica, depois da oração de Sextas. Também ali, amplificações litúrgicas eram possíveis e frequentes: o canto do *Intróito* repetido três vezes, desenvolvimento do Kyrie, e principalmente acréscimos ao *Aleluia* de uma prosa e de uma seqüência, textos versificados que explicitavam em termos líricos o sentido do mistério que a liturgia do dia ressaltava. A isso se somavam as missas próprias rezadas pelos monges que fossem padres – isto é, a maioria nas grandes abadias -, para as quais fora preciso multiplicar os altares, e conseqüentemente as capelas laterais em torno do deambulatório.

Nos mosteiros era comum a leitura e o canto, estes eram atividades simbólicas, mágicas; sendo o tempo consagrado à prece litúrgica e à leitura meditada das Escrituras. Isso caracteriza o sentido do Ofício. Leituras e lições eram extraídas da Bíblia, intercaladas entre as partes cantadas, o rito tinha um caráter dramático. Os ofícios suplementares e as práticas litúrgicas desenvolvidas em Cluny se difundiram e se generalizam nas demais casas religiosas. Todas as ordens cuja obediência seguia a Regra assumiram as litanias, antifonas, sufrágios, versículos, orações. Por exemplo, a *Trina Oratio* recitada em honra da Trindade. A liturgia na Igreja generalizou-se e se enriqueceu com os gestos e as ações visando acentuar o caráter dramático.

Historicamente a Península Ibérica parece ser o último lugar da Europa a adotar a Regra única. A maioria dos religiosos peninsulares adota a Regra de S. Bento a partir do Sec XI. Em Portugal, segundo D. Gabriel de Souza, não é possível fixar com exatidão a data da introdução da Regra Beneditina, sabe-se, no entanto que foi mais de um século antes da fundação da nacionalidade.

A Ordem Beneditina é a mais antiga em Portugal. A consolidação da liturgia cristã acontece entre 1230 até 1566. Esta fase divide-se em dois períodos. No primeiro até 1400, os mosteiros dependem de seus padroeiros, e no segundo depois desta data até 1566, passam a ser governados por comendatários. Uma terceira fase, de reforma total, surge no seguimento das grandes reformas eclesíásticas pós tridentinas então realizadas, e graças à *Bula Regimini Universalis* do Papa Pio V.

De acordo com Lessa (1998) até o Século XVIII a congregação beneditina possuía além de um patrimônio arquitetônico extraordinário, um enorme patrimônio rural, com cerca de 200 monges sacerdotes. A importância que os beneditinos atribuíam à música ultrapassava, porém, o serviço religioso. A música era também um meio de desenvolvimento cultural, de educação, de formação estética e humanística e até de recreação nos poucos tempos livres da vida "entre muros". O período dos descobrimentos portugueses coincide com a reforma monástica dos monges beneditinos. O fervor missionário para o Além-mar, reforçado pelo movimento expansionista que moldava os portugueses de então, criou nos monges o desejo de fundarem mosteiros no Novo Mundo. Em 1581, o Capítulo Geral da Congregação Beneditina Portuguesa, realizado no Mosteiro de Tibães, decidiu enviar para o Brasil um grupo de 8 monges chefiado por Fr. António do Latrão Ventura, para neste país instalarem uma comunidade beneditina.

O primeiro mosteiro beneditino do Brasil, S. Sebastião da Baía, viria ser fundado no ano seguinte. O seu primeiro Abade foi precisamente Fr. António Ventura, que contando já com avançada idade, foi nomeado no Capítulo Geral da Congregação, realizado em 1587. A 12 de Janeiro de 1600, a Congregação Geral reunida no Mosteiro do Pombeiro, contando com a presença dos Padres Definidores e Visitadores, nomeou vários monges para o Brasil e escolheu os Abades de Pernambuco e Rio de Janeiro.

Entre os anos de 1581/2 a 1670 foram fundados doze novos mosteiros. A sua implantação realizou-se a Norte e a Sul da capital de S. Salvador da Baía, constituindo uma Província Beneditina da Congregação Portuguesa regidos por um Provincial, conventual no Mosteiro da Baía. A decisão de congregar os mosteiros do Brasil numa província dependente da Congregação, foi tomada na Junta Geral que se realizou no Mosteiro do Pombeiro no ano de 1596. O Mosteiro de S. Sebastião da Baía foi designado cabeça de todos os mosteiros da Província do Brasil. Para Abade Provincial foi escolhido Fr. Clemente das Chagas. Os Mosteiros de Olinda e do Rio de Janeiro foram nessa altura elevados a abadias, tendo sido eleitos respectivamente os Abades Fr. Mâncio da Cruz e Fr. Remígio dos Mártires.

### **3.2 A influencia musical dos beneditinos na Paraíba**

Como salienta Lessa, é sabido que coube aos missionários Jesuítas um papel preponderante na propagação da cultura religiosa portuguesa em terras do Brasil; foram os jesuítas, artistas e intelectuais de primeira ordem, os portadores dos valores artísticos mais fundamentais da cultura europeia do século XVI. Mas, no campo da música litúrgica desenvolvida no Brasil todo destaque é oferecido aos Beneditinos. Na opinião de vários autores, Lessa (1998), Hauck (1992), Hoornaut (1992), Ameal (1968), apesar do mérito dos jesuítas no campo da música, não houve no Brasil missionários jesuítas com sólida formação musical, tal como aconteceu com a colonização espanhola em Santa Fé, Buenos Aires e outros lugares. No caso da Congregação Beneditina houve, no entanto, essa preocupação, sendo enviados para o Brasil diversos monges que, com formação musical apropriada e adquirida em Portugal, exerceram funções de Cantores e Instrumentistas nos mosteiros de além mar.

Na epopéia da conquista da Paraíba os beneditinos chegaram a mando de Frutuoso Barbosa. Com a catequese do aldeamento o império se dilatou na Paraíba. Os jesuítas foram os primeiros missionários que chegaram à Capitania da Paraíba, acompanhando todas as suas lutas de colonização; este se puseram a construir um colégio na *Felipéia*. Seu trabalho se concentrou em várias aldeias, o que o tornou importante. Por sua vez, o superior geral dos beneditinos também tinha interesse em fundar um convento na Capitania da Paraíba. O governador da capitania recebeu o abade e conversou com o mesmo sobre a tal fundação. Resolveu doar um sítio, que seria a ordem do superior geral dos beneditinos.

Todas as ordens desempenham papel significativo, mas a força e o prestígio dos beneditinos tornam-se tais, que passam a influenciar largamente as composições da música sacra da Igreja, neles as outras ordens se espelham quase que fielmente. As demais ordens seriam grandes corporações responsáveis pela educação, criada para expandir o Império e a Fé (AMEAL, p. 322). Fica claro, pelos relatos de devoção a Deus em todos os momentos, que os jesuítas, os carmelitas e os franciscanos homens representativos de um momento histórico, tinham o olhar fixo em um objetivo político-religioso maior, que estava além de suas quimeras temporais. Para Ameal, estas ordens lançam-se quase que exclusivamente ao ensino e à catequese. Uma vez que a educação estava segura na mão dos jesuítas e secundariamente em outras ordens, o esplendor da prática musical litúrgica foi adotado

pelos monges beneditinos, e obedecia aos princípios emanados nos regulamentos da Congregação Portuguesa, e às determinações dos Capítulos Gerais. A prática musical estava organizada de acordo com o cotidiano monástico, presente ao longo do dia na celebração das Horas Canônicas do Ofício Divino.

Os monges beneditinos foram chamados para auxiliar o trabalho da catequização e ordenar mosteiros, a justificativa do chamado destes monges estava baseada na Regra de S. Bento, uma vez que a Congregação era exemplo para as demais ordens. De acordo com Lessa, os monges beneditinos no Brasil desenvolveram a sua ação seguindo os mesmos moldes dos mosteiros portugueses. Desde logo a liturgia assumiu um papel fundamental na vida das comunidades, “dedicando-se igualmente os monges à cultura dos campos e fazendas, contribuindo para o desenvolvimento econômico e social das populações e ao ensino e educação dos jovens” (Lessa, p. 388). Ainda de acordo com Lessa, a congregação beneditina no Brasil foi regida aos moldes portugueses até o ano de 1910. Em Portugal Tibães era a Casa-mãe dos mosteiros, no Brasil a Casa-mãe situava-se na Baía de acordo com *As Constituições e definições, da Ordem de S. Bento para a Província do Brazil*.

#### **4 O quadro das celebrações beneditinas**

A liturgia e conseqüentemente o seu suporte musical torna-se um dos principais fundamentos da vida religiosa, passando a ocupação principal como modo de expressão espiritual dos clérigos e os meio de identificação da sua existência interior. Os monges se reúnem sempre para constituir um quadro constitucional da Congregação. As atas das reuniões se referem à prática litúrgica, aos ofícios divinos, aos ofícios das horas, a missa, e aos ofícios realizados em dias especiais, festas.

O quadro a seguir apresenta a síntese das celebrações realizadas nas “casas grandes”: O *Kirie Eleison* era sempre cantado nos ofícios divinos noturnos e diurnos, acompanhados ou não de órgão conforme a disposição da festa. Nas festas maiores em que se celebrava S. Gregório Magno, o dia da Invenção da Santa Cruz, dia dos Apóstolos, S. Barnabé, dedicação de S. Miguel, São Bernardo e festa de Nossa Senhora se cantava o *Benedictus*. O *Venit* era cantado no dia de festas dos santos, junto com responsos entoados;

Nos dias dos defuntos se cantava o *Magnificat*. O canto de Verônica na Semana Santa. O *Tolta Pucra* nas festas de Nossa Senhora. No sábado de Aleluia se rezava ao fogo, cantando a *Ladainha* e os *Kiries*.

De acordo com a ata dos Capitulos Gerais, o *Kirie*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* deveriam ser cantados na Missa como de costume. De acordo com Lessa os monges beneditinos tinham uma particular devoção por Nossa Senhora, isso é realçado pela prática que diariamente se cantava o *Salve Regina* (*Ladainha*) na celebração das Horas do final do dia. Todas as semanas no dia seguinte em que era celebrada a Missa de N. Senhora, devia ser cantada uma *Missa de Requiem* pelas almas de fundadores e benfeitores dos mosteiros beneditinos, realizando-se ao final da celebração uma procissão pelos claustros.

Todos os mosteiros portugueses estavam regidos pelos ensinamentos da Regra de S. Bento, e pela prática de sua liturgia, na maioria dos mosteiros e padroados havia a celebração das Horas de acordo com o Ofício Divino do Capitulos Gerais da Congregação de S. Bento, a saber: Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta, Noa, Véspera e Completas. O capítulo XIV da Regra de S. Bento trata das festas votivas e particulares, devocionais aos santos padroeiros. Com relação a prática litúrgica das outras ordens não há grande mudança na liturgia do Ofício, a única diferença dizia respeito aos Salmos, Antífonas, Lições e Ladainhas que correspondiam aos dias de Festa. O capítulo XV dá indicações dos momentos em que se deveria dizer o Aleluia. Os Salmos e Responsos da Páscoa e Pentecostes também deviam ser ditos com Aleluia. O Capítulo XVIII, além dos já referidos capítulos, contém indicações sobre a prática musical litúrgica. O capítulo XIX intitula-se “Da disciplina que se há de guardar, dizendo o ofício divino”, o texto trata da forma como deveria ser realizado o ofício.

A Regra possui disposições que dizem respeito à organização do rito litúrgico através de normas e obrigações dos membros eclesíasticos e dos assistentes, que por suas funções específicas contribuía para imponência e significado de todo o cerimonial. É dentro do monastério que surgem os Livros de Cerimonial, estes livros continham as obrigações dos clérigos conforme a função que desempenhavam, bem como o procedimento dos fiéis que neles participavam. Os ritos foram moldados ao longo dos tempos; na busca de uma perfeição na liturgia a Igreja buscou efetivar a unificação em suas cerimônias. Os cânticos nas celebrações não eram dispersos, haviam regras e estas não

deveriam ser quebradas, sob pena de ser implementada a sanção. Assim nas missas cantadas as seguintes regras deveriam ser observadas, de acordo com o capítulo X das Cerimônias:

- Nas Missas com órgão e em Festas de Santos ou em dias da semana, o Intróito devia ser cantado;
- Nas Missas realizadas em dias da semana e ainda nas missas de Requiem, o Intróito devia ser cantado pelo Cantor Mor;
- Os *Kírios* deveriam ser cantados alternadamente com o órgão cabendo a este instrumento o primeiro e o último *Kirio*. Os *Kirios* deveriam ser cantados alternadamente por dois coros, sendo iniciado pelo coro direito;
- O Gloria in excelsis devia ser cantado em todas as festas duplex, nas Missas de Confrarias, e na Missa da Prima aos sábados;
- No final da Epístola os monges deveriam rezar o Gradual junto à estante, enquanto o órgão tocava;
- Depois do verso cantado do Aleluia, o órgão devia tocar, seguindo-se um Aleluia rezado;
- Nas Missas em dias de semana o Cantor Mor deveria começar o Gradual;
- Nos domingos o Credo deveria ser recitado começando o primeiro coro;
- O Cantor deveria começar o Ofertório se este fosse cantado;
- O prefácio deveria ser cantado;
- O Sanctus deveria começar a versos alternadamente, sendo acompanhado pelo órgão. Nas missas de Requiem o Sanctus deveria ser cantado com os monges de pé;
- O Agnus Dei deveria ser cantado com os monges de joelho.

O Capítulo X ainda contém indicações sobre como as partes da missa deveriam ser dispostas na cerimônia. O quadro seguinte apresenta as partes cantadas nas Procissões e Ladainhas do mês de Maio: As Ladainhas de Maio realizavam-se três dias antes da Festa de Ascensão de Cristo. Deviam cantar-se pelo “solfa” constante do Processionário. As Procissões do Santíssimo sacramento deveriam ser realizadas antes da Missa cantada. Acabada a Antifona de N. Senhora o órgão devia tocar enquanto se dizia *Ita Missa est*. Podiam-se cantar os Hinos do Sacramento, o Cântico do Benedictus e alguns salmos.

## **Considerações finais**

*O Kyrie Eleison, o Agnus Dei, e Tolta Pucra, o Tantum Ergum, as Ladainhas* são composições da Idade Média. Para compreender melhor a evolução do bendito é necessário nos remetermos às origens do canto sacro; aqui a história é fundamental para entender o papel cultural da religiosidade popular no seio do cristianismo. Os benditos populares são memória de um passado no qual o canto começa a se constituir como prática social.

No catolicismo popular os benditos se configuram pela enorme variedade de aplicações e funções que caracteriza sua linguagem discursiva. Boa parte da música e do canto litúrgico erudito tem como referência a ciclicidade temporal, a natureza, as forças biocósmicas e biológicas, representações caras à reprodução da vida quotidiana do povo. Se quiséssemos optar por uma concepção por assim dizer “antropológica” da música erudita, poderíamos dizer que esta se dá por uma espécie de conservação da totalidade das práticas musicais efetuadas pelo povo desde as catacumbas de Roma; cerimonial litúrgico diluído. A história mostra sobre a constituição da música sacra erudita, que na origem devocional do canto ortodoxo estão práticas populares.

De alguma maneira para salvaguardar a ordem e a união social em uma única religião a Igreja desenvolve uma capacidade quase ilimitada para abarcar práticas sócio-culturais potencialmente divergentes. A produção musical assim se enquadra num âmbito de vivência erudita que vai servir como linguagem discursiva unificadora, capaz de reconstruir uma nova identidade católica. No canto gregoriano, por exemplo, são evidentes os restos das paralelísticas Greco-romanas, a maioria delas acompanha o trabalho rural. Desde os tempos mais remotos do cristianismo compositores da música erudita vão beber diretamente nos diversos gêneros orais entre o povo tanto sacro quanto profanos, aspectos vocais ou instrumentais com os quais tinham ocasião de contactar.

Assim, muitas das composições litúrgicas cobrem uma gama muito grande de efeitos que visam gerar outros tantos mecanismos de interação e identificação do público erudito com o popular. Na Torre do Tombo temos composições inteiras compostas em quadras, num certo número variável (dois ou três), apresentam-se ligadas entre si no que

respeita ao assunto; composições de quadras soltas, cada uma das estrofes destas trata de um só assunto; composições em quadras cantadas ou recitadas isoladamente; Composições exemplares que põem em cena assuntos, histórias, personagens, exemplarmente significativas quer a nível nacional e internacional. Composições que têm sobretudo em mira os costumes e as pessoas, e são muito importantes em determinadas épocas do ano; pequenas peças dramáticas que fazem referência ao trabalho, colheita, e ceifa no campo; composições registradoras do cotidiano que pretendem tão-só por a público cenas de todos os dias; *romances* e pequenas histórias em versos, quase sempre episódicas, mas algumas vezes, com pretensões a narrações completas, predomina o realismo dos agentes e das situações; composições explicativo-exemplares, por elas se pode explicar aspectos não suficientemente esclarecidos pela razão, para o que adotam relatos. Observando os manuscritos das ordens religiosas é possível nos debruçarmos sobre o canto em termos de uma conjectura a partir das descrições literárias e iconográficas da época em que foram compostas.

O resultado da música popular seja ela religiosa ou profana também vai sendo internamente transformada pela influencia externa dos eruditos, existe de tal forma uma interação muito variada e cíclica, que oscila num retorno sem restrições que culmina em passagens austeras entre o popular e o erudito. No entanto, mesmo como todo esse *vai e vem* há um contraponto severo entre essas duas modalidades de interação social. Uma é especializada por uma técnica altamente reconhecida e apurada, outra é espontânea e autêntica; no seu desenvolvimento as práticas populares exercem de alguma maneira um carácter satírico. No canto de um bendito as formas vocais parecem alargar-se, de um mosaico de pequenas seções contrastantes, encadeadas segundo um recorte fonético livre, para uma seqüência mais ampla de andamentos individuais mais extensos e de estrutura interna mais complexa. O canto das ladainhas remete-se aos pouco a um gosto clássico, existe a alternância de vozes que se sobrepõem umas as outras em primeiro e segundo plano.

Nos ritos populares as ações são debeladas pela interpenetração absoluta entre o sagrado e o profano. O canto é um canalizar reiterado para a festa religiosa seja nas formas de piedade ou louvação. Nós estamos propriamente perante um suposto fenómeno arcaico das práticas de sociabilidade típicas das antigas sociedades grego-romanas. A configuração

histórica do canto religioso popular se dá através de um reprocessamento dessas práticas oferecido pelo cristianismo, ao sabor de uma formação social ideológica específica da realidade eurocêntrica, em cujo seio tem lugar negociações, compromissos e sínteses interclassistas complexos. É traduzindo a musica sacra em projetos estéticos próprios que o povo torna híbrido o que podemos chamar de bendito.

### **Referências:**

AMEAL, J. *História de Portugal - das origens até 1940*. 6ª edição, Porto: Livraria Tavares Martins, 1968.

ANDRADE, Mario de. *Pequena História da música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. Companhia da Letras: São Paulo, 1992.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Regiões culturais do Brasil*. INEP: Rio de Janeiro, 1960.

EPÍRITO SANTO, Moisés. *Prefácio In MARQUES, Luis*. Tradições religiosas entre o Tejo e o Sado – Os círios do Santuário da Atalaia. Assírio & Alvim: Lisboa, 2005.

HAUCK, João Facundes & FRAGOSO, Hugo & BEOZZO, José Oscar & GRIJP, Klaus Van der & BROD, Benno. *História da Igreja no Brasil*. Tomos II/2. Vozes: Petrópolis, 1992.

HOORNAERT, Eduardo & AZZI, Riolando & GRIJP, Klaus Van der & BROD, Benno. *História da Igreja no Brasil*. Tomos II/1. Vozes: Petrópolis, 1992.

LESSA, Elisa Maria Maia da Silva. *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (Séc. XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical*. Volumes 1 e 2. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro, ed. Guanabara, 1981.

RIBEIRO, Wagner. *História da música no antigo continente*. São Paulo, Ed. Coleção FTD, 1965.

VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.