

# O FEMININO E A MÚSICA CATÓLICA: ENTRE PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

## THE FEMININE AND THE CATHOLIC MUSIC: BETWEEN PRACTICES AND REPRESENTATIONS

Fernando Lacerda Simões DUARTE\*

**Resumo:** Efeminado e feminino foram expressões recorrentes em documentos e escritos teológicos que procuraram disciplinar as práticas musicais na Igreja Católica Romana, caracterizando a degeneração do caráter por meio da música. Busca-se compreender neste trabalho as raízes desta representação, bem como a presença ou ausência feminina nas práticas musicais no Brasil. Os dados obtidos em pesquisa bibliográfica e documental foram analisados a partir dos referenciais de memória e identidade em Joël Candau, bem como de práticas e representações, em Roger Chartier. Os resultados apontam para tentativas de silenciamento do feminino na música religiosa literal e simbolicamente. Por outro lado, a presença de mulheres nas práticas musicais no Brasil foi recorrente, conforme revelam documentos musicais recolhidos a diversos acervos.

**Palavras-chave:** Música religiosa – Igreja Católica Romana. Música e gênero. Patrística. Música teatral. Música efeminada.

**Abstract:** Effeminate and feminine were recurrent expressions in documents and theological writings that sought to discipline musical practices in the Roman Catholic Church, characterizing the degeneration of the character through music. This paper seeks to understand the fundamental of this representation, as well as the female presence or absence in Brazilian musical practices. Data obtained in bibliographical and documentary research were analyzed from the references of memory and identity in Joël Candau, as well as of practices and representations, by Roger Chartier. The results point to attempts to silence the feminine in religious music literally and symbolically. However, the presence of women in Brazilian musical practices was recurrent, according to musical documents collected from various collections.

**Keywords:** Religious Music; Roman Catholic Church; Music and gender; Patristic; Theatrical music; Effeminate music.

### *Introdução*

Desde os primórdios do Cristianismo, a música ritual foi objeto de tentativas de controle por parte dos clérigos e especialistas, mas também de negociações, no plano das práticas musicais. No catolicismo romano, tais tentativas de controle são perceptíveis desde os

---

\* Doutor em Música (Musicologia Histórica) – Programa de Pós-graduação em Música - Instituto de Artes - UNESP - Universidade Estadual Paulista, “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil. Bolsista CAPES/PNPD. Estagiário de pós-doutorado – PPG-Artes/UFGA. E-mail: [lacerda.lacerda@yahoo.com.br](mailto:lacerda.lacerda@yahoo.com.br).

escritos teológicos de Clemente de Alexandria (c.150-215) até recentes documentos sobre a música e a liturgia, nos pontificados de João Paulo II e Bento XVI. No século XX, entretanto, a busca por um controle mais estrito do repertório praticado nas solenidades católicas se deu por meio do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, promulgado por Pio X em 1903. Neste documento, que se propunha a ser um “código jurídico de música sacra”, a presença feminina nos coros eclesiásticos foi vedada. Assim, as partes agudas que lhes competiam na música polifônica deveriam ser executadas por meninos, os *pueri cantores*.

O documento de Pio X é fruto do reconhecimento das ações empreendidas pelas academias de Santa Cecília ou do movimento conhecido como Cecilianismo. Estas instituições foram integradas por acadêmicos e especialistas em música sacra que compartilhavam a representação de que a música religiosa tornara-se decadente na segunda metade do século XIX por influência da ópera (DUARTE, 2016). A primeira a receber aprovação eclesiástica foi a Academia de Santa Cecília da Alemanha. Posteriormente, institutos coetâneos – dedicados a Santa Cecília e a São Gregório Magno – se multiplicaram em diversos países. No documento de aprovação da academia alemã, Pio IX reiterou uma representação que foi recorrente nos instrumentos de controle da música religiosa, a de que as características “femininas” da música praticada nos teatros não seriam adequadas ao culto cristão:

Sobre a edificação dos fiéis pela música sacra, exprime-se Pio IX, no Breve com que concede aprovação eclesiástica à associação geral de Santa Cecília na Alemanha, do modo seguinte: “Poderosamente são comovidos os corações e excitados à devoção pelos cânticos sacros que acompanham o solene culto divino da Igreja, contanto que estes sejam compostos em tal espírito e executados com tal cuidado que correspondam à majestade do rito.” Estes cânticos “à medida que se conservam longe do modo mundano e efeminado de cantar nos teatros afastam os corações do prazer pelas coisas terrestres e os enchem de entusiasmo para prestarem atenção e meditarem sobre os bens celestes” (RÖWER, 1907, p.30)<sup>i</sup>.

Na tradução do Breve “*Multum ad commovendos animos*”, de 16 de dezembro de 1870, para a língua inglesa, Hayburn (1979, p. 128) substituiu os termos mundano e efeminado por profano e sensual. Apesar da curiosidade que suscita o uso do adjetivo efeminado, o teríamos ignorado, se não reaparecesse décadas mais tarde no artigo *Código litúrgico-artístico do organista*, publicado no periódico católico *Música sacra*:

Na expressão do órgão, nada haja de efeminado. Deve ser ela executada por planos e por linhas. Refletida e razoável, ela deve ser praticada em uma diagonal: do piano ao forte e do forte ao piano. A menor quebra violenta dos sons constitui uma falta contra sua natureza, atrevendo-se a comparar a uma orquestra (sensual e excitante) sua sonoridade serena e majestosa (CÓDIGO LITÚRGICO-ARTÍSTICO DO ORGANISTA, 1945, p.193).

Do mesmo modo que no texto de Basílio Röwer, o autor fez uso do termo efeminado sem apresentar maiores explicações, o que nos levou a supor que se trataria de um termo corrente, dispensando maiores aprofundamentos neste período. Dorotéa Kerr se referiu a um *regulamento*<sup>ii</sup> sobre música sacra em que o termo também teria sido utilizado:

*O Regulamento sobre música sacra...* de 1915 estabelece como deveria ser a música composta para órgão: em estilo “grave, ligado e religioso” enquanto o som do órgão deveria ser “tranquilo, sempre igual e majestoso”. Havia proibição quanto à execução de “musicas teatrais, sonatas profanas, com romanzas, noturnos, e nem antepor ao canto extensos prelúdios ou interrompê-lo com peças de interlúdios”. Estes nunca deveriam ser “demasiado extensos”. Detalhava-se um pouco mais o tipo de música desejado: “não se exige que seja exclusivamente diatônica, pode-se admitir o cromatismo, se ele não for excessivo, nem efeminado”. Boa parte dos compositores de música para órgão seguiam essas determinações (KERR, 1999, p.8).

Ao se referir à maneira de tocar o órgão nos templos, a expressão efeminado não haveria de estar limitada simplesmente à música praticada em teatros, aos intérpretes – os *castrati* – ou ao estilo de interpretação, evidenciado no uso de registros agudos e exploração das representações dos sentimentos pelos cantores de ópera, conforme supúnhamos inicialmente (DUARTE, 2012). Passamos então a considerar que:

Pio XI parece ter rememorado a noção grega de “feminização dos cidadãos”, que se operaria graças à sua exposição às artes dramáticas. A noção foi desenvolvida por Platão em *A República*, e se associava também à música (teoria dos *ethoi*): um “fanático musical” se tornaria um “guerreiro delicado” ou um “lanceiro efeminado” (*A República*, III, 41b apud DUGAN, STRONG, 2001, p.358). No século XVIII, Jean-Jacques Rousseau reafirmou o discurso platônico e, graças à necessidade do banimento da influência da ópera sobre a música litúrgica e afirmação de um gênero musical identitário

católico, também Pio IX se valeu dele, em finais do XIX (DUARTE, 2016, p.226-227).

Diante do recorrente uso do adjetivo efeminado para designar degeneração e a decadência da música religiosa, delineou-se como objetivo inicial deste trabalho buscar descobrir as origens desta caracterização. Assim, deu origem a esta investigação o seguinte problema: sobre quais bases filosóficas, religiosas ou tradições se assentam o uso da representação do feminino como degeneração moral e a representação do teatro e da música – sobretudo o repertório operístico – enquanto fatores capazes de desencadear tal corrupção? Questionou-se ainda o quanto haveria de literal ou de simbólico na aversão ao feminino na disciplina da música ritual católica anteriormente ao Concílio Vaticano II (1962-1965), e se ainda hoje é possível perceber ecos da representação do feminino enquanto desvalor na música litúrgica. Para responder a tais questões recorreu-se à pesquisa bibliográfica e documental, enfocando, sobretudo, os documentos produzidos por teólogos e pela hierarquia católica.

Os dados obtidos foram analisados tendo em vista as relações entre memória coletiva e a constituição de identidades coletivas ou autocompreensões institucionais da Igreja Católica. Acerca da memória coletiva, Candau (2011) afirmou que os processos que envolvem a memória têm, por um lado, um passado a ser resgatado e, por outro, uma necessidade identitária coletiva presente a ser satisfeita. Neste sentido, os resgates do passado não são totalmente objetivos, mas partem dos sujeitos envolvidos neste resgate, e se destinam às suas necessidades identitárias enquanto grupos. Conforme se verá no primeiro item, o discurso de condenação à música e ao teatro de Clemente de Alexandria foi retomado diversas vezes ao longo da história, contudo, os teatros e os costumes de sua época não eram mais os mesmos daqueles testemunhados pelos autores que o resgataram. Assim, o resgate do passado não busca restaurá-lo literalmente, mas o enquadramento do passado resgatado ocorre em razão das ideias que se quer legitimar no presente. O adjetivo efeminado é recorrente ao longo da história, no sentido de caracterizar a corrupção da virtude associada ao masculino, quando de sua aproximação do feminino ou sua transformação neste.

Há de se destacar que este trabalho não se refere ao teatro estritamente como o repertório de obras cênicas – dramas, comédias e demais “peças teatrais” –, mas como o

espaço de entretenimento no qual se praticou determinados repertórios musicais ao longo da história. No caso das questões levantadas pelos opositores da “música teatral” dos séculos XVIII a XX, a ópera tem particular destaque, sendo tomada muitas vezes até mesmo como um sinônimo de teatro ou do adjetivo teatral.

Recorre-se ainda à noção de representação em Roger Chartier (2002), que torna possível ver uma coisa ausente, “o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado” ou estabelece uma relação simbólica entre um signo visível e o referente por ele significado, o que não quer dizer que esta relação “seja necessariamente estável e unívoca” (CHARTIER, 2002, p.20). Neste sentido, os usos e apropriações do feminino de maneira literal – o gênero dos sujeitos envolvidos no culto católico – ou simbólica – referindo-se a características musicais no plano da estruturação das composições – se transformou ao longo da história.

Na primeira parte deste trabalho, analisa-se a representação do feminino enquanto desvalor no plano simbólico, ou seja, o uso deste termo com o significado de degeneração dos costumes dos cristãos por meio do ambiente teatral e da música nele praticada. Num segundo momento, passa-se ao tratamento dispensado pela Igreja Católica à participação feminina nos ritos católicos por meio da música nos discursos oficiais. Finalmente, busca-se compreender se tal participação ocorreu no Brasil, independentemente do que pressupunham os discursos oficiais, sobretudo por meio de pesquisa bibliográfica e de documentos musicográficos recolhidos a diversos acervos brasileiros.

### *O feminino, o teatro e a moral cristã*

A oposição entre os ambientes do Teatro e da Igreja remonta aos primeiros esforços de sistematização do cristianismo pelo apóstolo Paulo de Tarso (c.5-67). Em Éfeso, artesãos locais teriam provocado um motim que levou à captura de seus companheiros macedônios Caio e Aristarco, levando-os ao teatro. Nesta ocasião, descreve o livro de Atos dos Apóstolos que “Paulo queria apresentar-se ao povo, mas os discípulos não o deixaram. Até alguns dos asiarcas, que eram seus amigos, enviaram-lhe recado, pedindo que não se aventurasse a ir ao teatro” (ATOS, cap. 19, v. 30-32).

Os filósofos e teólogos dos primeiros séculos do cristianismo condenavam o teatro enquanto costume e forma de entretenimento, tal como se observa nas homilias de São João Crisóstomo (347-407), bispo de Constantinopla. Segundo Theodoros Zisis ([2004]), o tempo dedicado ao entretenimento constituiria, por um lado, um prejuízo moral, por não ter sido dedicado à obtenção da salvação e por outro, uma incompatibilidade com a tristeza, o sofrimento e a Cruz, “características essenciais da vida cristã”, que eram postos de lado nas ocasiões de divertimento. Ademais, prossegue o autor, que os costumes dos atores – muitos deles, considerados “efeminados” – e atrizes – consideradas prostitutas ou adúlteras – à época eram totalmente avessos à moral cristã, e buscavam “relaxar os soldados de Cristo e tornar mais fracas as forças de seu ânimo”. Neste sentido, no teatro “todas as coisas, falas obscenas, trajes, canções pornográficas, movimentos, melodias de instrumentos musicais, constituem um incitamento para a indecência e a lascívia”, afastando os cristãos das virtudes que deveriam praticar (ZISIS, [2004]).

Marco Minúcio Félix, um dos primeiros apologistas latinos do Cristianismo, também se referia, em aproximadamente 200 d.C., ao fato de que nos teatros eram narrados ou representados adultérios e em outras vezes “um comediante afeminado incita ao amor enquanto o representa” (HISTÓRIA DA IGREJA DICIONÁRIO, [20--]). Mesmo diante do quadro que Crisóstomo e Félix consideravam de degeneração dos costumes, a diversão profana parecia oferecer maior estímulo a alguns cristãos, sobretudo os mais jovens, do que suas igrejas, pois, além de frequentarem os teatros, continuavam a repetir as canções após a saída destes ambientes e até mesmo incorporavam influência dos teatros em seus modos de se vestir (ZISIS, [2004]).

Para os teólogos da Antiguidade cristã, os teatros eram os locais onde os cristãos poderiam sucumbir à tentação da lascívia e da embriaguez, tornando-se impuros ou *efeminados*. Não por acaso ficou decidido no Concílio de Elvira, em 302, que atores somente poderiam ser batizados se abandonassem suas atividades no teatro. No Sínodo de Arles, de 314, os *theatrici* e os *agitatores* (atores e cavaleiros em arenas) foram declarados excomungados, e o Concílio *in Trullo*, de 692, condenou totalmente as apresentações teatrais, tratando-as como objeto de degradação contra os clérigos, e excomungando os fiéis que participassem das performances nos palcos (THE THEATER, [20--]).

Quanto à associação simbólica entre música e gênero, a mais antiga referência que encontramos dentro do Cristianismo, se encontra na obra *Paidagogos*, de São Clemente de Alexandria (c.150-215):

É absolutamente necessário eliminar toda visão ou audição daquilo que não seja nobre, numa palavra, tudo o que produza a sensação vergonha de desordem, a qual seja, realmente, motivo de insensibilidade. Assim mesmo, devemos nos resguardar dos prazeres que provoquem desejos e efeminem a vista e o ouvido. Corrompem os costumes as drogas enganosas das melodias brandas e ritmos feiticeiros da música de Caria, incitando à paixão com um gênero de música licenciosa e impura [...] Mas afastemos de nós as canções eróticas e procuremos que os nossos cantos sejam hinos a Deus. Dizem as Escrituras: «Que louvem seus nomes nos coros, que o celebrem com címbalos e harpa!» Mas, qual será este coro que celebra a Deus, o próprio Espírito Santo revelará: «O louvor de Deus está na assembleia dos Santos; oxalá se regozijem eles em seu Rei!» E insiste: «porque o Senhor se compraz do seu povo». Devemos tão somente escolher as melodias simples, afastando para o mais longe possível de nossa mente as que são realmente suaves, as quais por meio de funestos artifícios em sua modulação fomentam um modo de vida incita à efeminação [em latim, *effoeminatam mollitiem*]<sup>iii</sup> e à bufonice. Por outro lado, as melodias graves e moderadas se opõem à arrogância da embriaguez. Dejemos, pois, as harmonias cromáticas para os excessos lascivos dos embriagados pelo vinho, e para a música coroada de flores e de prostituição (CLEMENTE DE ALEJANDRIA, 1998, p.181-186, tradução nossa)<sup>iv</sup>.

O discurso de São Clemente ecoou por séculos, sendo resgatado e ressignificado por diversos autores. Na segunda metade do século XVIII, os dizeres de Clemente foram citados no décimo primeiro volume da obra de Teologia moral *Veritas Demonstrata seu Veterum Patrum Theologia Universa* (VERITAS DEMONSTRATA, 1791, p.71-71) e em *Sanctorum Patrum Opera Polemica de Veritate Religionis Christianae contra Gentiles, et Judaeos* (SANCTORUM PATRUM, 1778, p.406-407). Já no século XIX, o foram em *De Re Paroeciali ad Etruscum Praesulem: Prolusiones*, no século XIX (DE RE PAROECIALI, 1843, p. 327-328), e no manual de canto dos padres da Congregação da Missão, *Istituzioni di Canto Fermo* (1844, p.16). Este último documento chega a sugerir um paradoxo, uma vez que esta congregação se valeu reiteradamente de melodias executadas em teatros, inclusive as operísticas, em suas atividades missionárias (SCHUBERT, 1980, p. 21).

Além de Clemente de Alexandria, outros Pais da Igreja teriam agido no sentido de coibir os excessos pagãos e de instaurar as “retas tradições”.<sup>v</sup> Fiorenzo Romita (1947) mencionou a exortação de Santo Ambrósio (337-397), que se referiu à música teatral como *cantos de morte*,<sup>vi</sup> bem como São Basílio de Cesareia (330-370), o qual, recorrendo a Pitágoras (570-495 a.C.) e aos efeitos que os modos musicais poderiam produzir sobre a personalidade, prescrevia que os cristãos deveriam procurar a santidade própria dos salmos de Davi.<sup>vii</sup> São Jerônimo (c.347-420) condenou o modo de cantar nos teatros – “à maneira de tragédias”.<sup>viii</sup> Os discursos destes teólogos têm em comum as menções aos ensinamentos de Paulo, o apóstolo, bem como o fato de considerarem que a presença feminina nos teatros era um fator particularmente influente na degeneração dos costumes dos cristãos.

É perceptível uma retomada dos referenciais helênicos dos efeitos que a música poderia exercer na personalidade dos cidadãos, a doutrina do *éthos*. Do mesmo modo que o discurso de São Clemente, esta doutrina se perpetuou por séculos no Cristianismo, chegando à apologia feita por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ao canto gregoriano:

É preciso, diz Rousseau, não digo, não ter nenhuma piedade, mas nenhum gosto, para preferir nas igrejas a música [moderna] ao cantochão. Há no cantochão muitas belezas, para ser preferível a estas músicas efeminadas, teatrais, insípidas [sensualizadas] e chatas, que se faz substituir a ele em algumas igrejas sem gosto, sem respeito para com o lugar que se ousa assim profanar (CORTES, 1884, p.25).

Dugan e Strong (2001, p.339, tradução nossa) afirmaram que “Rousseau se esforçou para enfatizar a fraqueza e incontinência que resulta da exposição ao drama; e, de fato, parece estar muito mais preocupado com aquilo que Platão que percebeu como uma *feminização* dos cidadãos”. O *éthos* era o princípio moral que deveria inspirar o modo de vida de uma cidade. Para Platão:

cada tipo de *éthos* pode ser visto como o resultado de determinadas disposições psíquicas, as quais se encontram relacionadas à esfera das paixões e dos desejos. Tem-se, assim, a identificação de uma conexão interna entre *politeía*, *éthos* e *psykhé*, o que permite a Platão pensar o funcionamento da cidade a partir daquilo que se passa nos recessos profundos da alma e vice-versa, o funcionamento da alma a partir daquilo

que se passa na cidade, desembocando na articulação de uma verdadeira psicologia política (OLIVEIRA, 2014, p.38).

As características femininas de suavidade poderiam representar um afastamento do princípio moral que deveria situar-se na esfera da administração pública. Para os gregos, o autocontrole era uma das virtudes mais importantes do homem “cívico”. O homem adulto não deveria, portanto, se submeter aos desejos por comida, sexo ou embriaguez. Se sucumbisse a eles, seria considerado não apenas imaturo, mas, neste sentido, efeminado: “Em *Contra Timaco*, Ésquines descreve o dissipado Timarco como ‘um homem em corpo masculino, que se comprometia com as transgressões femininas’”. Assim, “a feminilidade grega emerge como a negação do masculino cívico e heróico, sendo as mulheres consideradas desprovidas da coragem heróica e da moderação cívica” (KOCHIN, 2002, p.20-21). Segundo Kochin, Platão questionou estas noções correntes de virtude masculina e, conseqüentemente, de degeneração feminina. A via adotada foi a da virtude humana, dividindo as virtudes em coragem masculina e a excelência feminina da moderação. Percebe-se, deste modo, que a associação entre a degeneração inerente aos teatros e os gêneros feminino e masculino nos discursos cristãos dos primeiros séculos se aproximavam mais da noção corrente de feminino enquanto imoderado e submisso às paixões (vícios) do que aquela que Kochin analisara em Platão.

A relação entre a música e a formação do caráter também perpassou a obra de Severino Boécio (c.480-525), um dos teólogos fundadores da Escolástica, que associou, igualmente, o feminino ao afastamento das virtudes:

A música não era uma arte, mas uma ciência; não deveria ser praticada, mas especulada. Uma vez que a música poderia levar as pessoas à virtude ou ao vício, Boécio exortou os estudantes a estudarem uma música que fosse “temperada, simples e masculina, ao invés daquela efeminada, violenta ou inconstante” (Boécio, i) (WHITFIELD, 2010, p. 15, tradução nossa).

O desvalor associado ao feminino chegou ao Renascimento, em obras como a do padre italiano Marsílio Ficino (1433-1499). Em sua leitura da obra de Platão, os adjetivos efeminado e infantilizado seriam um desvalor do homem, reinterpretando a condenação que

Platão associou às mulheres, crianças e animais (bestas): o homem que decaiu do convívio com Deus viveria uma vida efeminada ou bestial (ALLEN, 2002, p.898). Em outras palavras, esta humanidade decaída se encontraria em contrariedade àquilo que seria considerado o modo “natural” de se viver. Segundo Swearingen (1992, p.110), a tradição filosófica nomeada de platonismo ou idealismo – à qual Ficino claramente se filia – foi responsável por silenciar e denegrir a voz da mulher na tradição filosófica ocidental.

No plano dos atos oficiais da hierarquia católica, os concílios de Augsburgo (1567), na Alemanha, e Cambrai (1565), na França procuraram limitar os abusos cometidos pelos organistas, cuja música efeminava pela suavidade, ao invés de nutrir as almas piedosas (ROMITA, 1947, p.20). Também Giovanni Battista Doni (1593-1647) criticava a falta de disciplina para que se limitassem os cantos efeminados e suaves que se espalhavam em todas as igrejas no século XVII, em *De Praestantia Musicae veteris* (ENCICLICA ANNUS QUI HUNC, 1749). Neste mesmo período, o padre italiano Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) desabafava, em sua velhice, sobre o que presenciara em sua vida de sacerdote: a profusão de músicas de “suavidade efeminada”, sobretudo no “augustíssimo sacrifício da Missa”, que, sendo de conhecimento dos filósofos pagãos e de parte do povo, deveriam ser eliminadas por corromperem as almas e os costumes.

No século XVIII, quando a união entre o canto eclesiástico e a sinfonia já havia se perpetuado nos templos, o Concílio Provincial de Tarragona, na Espanha (1738) denunciava os costumes profanos dos músicos e as melodias cheias de lascívia feminina que concorriam com os louvores divinos nos templos católicos (ROMITA, 1947, p. 20). Mesmo na Encíclica “*Annus qui*” de Bento XIV, que gerou considerável abertura ao estilo musical do período – o *estilo moderno*, mais próximo da música secular –, havia certa preocupação com o afastamento da música teatral. Como uma das justificativas para a redação desta Encíclica, o pontífice citara as objeções de Giovanni Battista Doni. Já as palavras do padre Ludovico Muratori foram resgatadas na obra *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica* do também padre, maestro e compositor romano Pietro Alfieri (1843, p.21-22), que se alinhava aos ideais do Cecilianismo. Igualmente promotores da Restauração musical católica, no século XIX, Inama e Less se valeram da associação simbólica entre o feminino e a decadência da música religiosa:<sup>ix</sup>

As harmonias moles e sem energia junto com o gesto e à voz afetada incitam a levar uma vida efeminada e ociosa; as modulações sérias e temperadas dissuadem, por sua vez, da embriaguez e da arrogância. Os gentios, eles mesmos condenavam aquela maneira de canto que sabiam de suavidade e de fraqueza voluptuosa pelo grave dano que suscitavam ao ânimo e ao costume. Por isto, Ferécates representava a música por meio de uma mulher marcada por muitas feridas, querendo significar que um cromatismo excessivo a havia corrompido; por isto Aristófanes tinha pena dela, quase reduzida a cinzas pelos excessivos artifícios. Platão afirmava não ser possível mudar as leis musicais sem alterar para pior as leis públicas, e Cícero, repetindo a mesma coisa, afirmava ser grande a força do canto para o bem e para o mal. É o que experimentamos diariamente com as modulações profanas, cheias de incentivos na forma intrínseca e na forma exterior, favorecem o aprisionamento da concupiscência e destroem todo o sentimento de piedade cristã. Onde a libido é mais excitada senão no canto das poesias torpes e no movimento da dança musicada? Onde atinge os espectadores das óperas, onde muitas vezes a morbidez da música corresponde à lubricidade do assunto e onde o divino é introduzido somente para o escárnio? Mas os bons cantos, ao contrário, estimulam com suavidade o espírito a desejarem as coisas boas expressas no texto, acalmando os afetos mundanos e sensuais, retirando os maus pensamentos e as sugestões do inimigo invisível, iluminando a mente para a recepção dos dons celestes, tornando generosas, fortes e constantes as pias almas na adversidade e curando salutarmente as tristezas e as preocupações que acontecem na vida (INAMA; LESS, 1892, p.21-22, tradução nossa).

O que se percebe, portanto, é uma reiterada apropriação da teoria do *éthos*, na qual a virtude somente seria alcançada com a reaproximação dos referenciais musicais identitários do catolicismo: o cantochão e a polifonia renascentista, associada ao Concílio de Trento (DUARTE, 2016). Em outras palavras, o movimento da Restauração musical católica pretendia uma nova “masculinização” da música, expurgando dos templos tudo o que havia de “feminino”, “lascivo e impuro”, que provinha do ambiente dos teatros. Alguns autores do século XX chegaram a apontar que a qualificação da música como lasciva, impura, ou capaz de efeminar não se daria em razão de aspectos objetivos, ou seja, não estaria na melodia ou na harmonia, mas teria variações em cada época:

[...] mas ninguém vai argumentar que elementos objetivos – constituídos de fatores melódicos, contrapontístico-harmônicos ou rítmicos específicos, que poderiam aparecer nos tempos do Concílio de Trento como contendo em si algo de lascivo e impuro a ser banido pelas Igrejas, poderia constituir, no estado atual de evolução do gosto e da técnica musical, matéria afetada pela proibição do cânone 1264 [Código de Direito Canônico de 1917]. Basta citar

o uso do cromatismo, considerado por tantos séculos como prejudicial à boa moral, bem como excitante e efeminado, e que hoje é livremente admitido em todas as composições (ROMITA, 1947, p.166, tradução nossa).

Em suma, mesmo diante de profundas transformações nas autocompreensões da Igreja e nas características dos teatros ao longo da história, o simbolismo associado ao feminino como causa da degeneração de costumes permaneceu. Tornam-se perceptíveis, portanto, nos discursos oficiais da Igreja, retomadas e adaptações intencionais de memórias paleocristãs e até mesmo pré-cristãs, sempre no sentido de afirmar identidades coletivas ou autocompreensões da Igreja – identidades compartilhadas num plano institucional. O resgate de memórias para a legitimação de identidades coletivas é recorrente em todas as sociedades, conforme se percebe na obra de Joël Candau (2011) e também ocorreu no catolicismo, inclusive para o controle das práticas musicais, seja por meio do resgate de modelos musicais muito antigos, como o cantochão e a polifonia do século XVI em inícios do século XX (DUARTE, 2016), seja por meio da releitura dos efeitos da música sobre a personalidade dos fiéis.

#### *A participação musical feminina nos ritos católicos*

A desconfiança dos teólogos dos primeiros séculos do Cristianismo em relação ao gênero feminino excedia os limites do simbólico. A aceitação do canto feminino de nos ritos religiosos dividia opiniões entre os Pais da Igreja. Santo Isidoro de Pelúcio (370-450) o aceitava, ao passo que no compilado doutrinário da Patrística *Didascalia CCCXVIII Patrum* há uma interpretação bastante literal dos ensinamentos de Paulo, concluindo que as mulheres deveriam se calar nas igrejas. Neste mesmo sentido se posicionaram São Cirilo, bispo de Jerusalém (c.313-386) e Santo Ambrósio (ROMITA, 1947, p.20). Já o Concílio de Auxerre (França, 578 d.C.) proibia os coros de leigos nos quais as mulheres participassem. Acerca deste Concílio, observou Teófilo Braga:

Leroux de Lincy diz que as poesias amorosas eram chamadas pelos gaulezes *Vallemachia*: “Elas eram muito livres, e talvez se possa contar entre o número destas composições que as cantavam as raparigas [mulheres jovens]

nas igrejas, e que foram expressamente proibidas pelo Concílio de Auxerre de 578” (BRAGA, 1871, p.8).

Já o Concílio de Roma, de 853 condenou a presença feminina em festas religiosas, nas quais cantavam e dançavam, semelhantemente aos costumes dos pagãos. Assim, o feminino foi sistematicamente silenciado na música católica.

Hildegard von Bingen parece ter representado uma das raras exceções em que a voz feminina realmente se fez ouvir literal – enquanto compositora, predicante e cantora – e simbolicamente no catolicismo antes do século XX:

Há pouco mais de três décadas somente alguns medievalistas conheciam o nome de Hildegard von Bingen (1098-1179), uma das mulheres mais fascinantes da Idade Média, abadessa e predicante, mística e profetisa, musicista e poetisa, atuante em um círculo de influências significante, e não menos, porta-voz de uma visão holística que abrange todas as áreas em que atuou, incluindo também a saúde e a medicina. Hildegard foi a primeira musicista (independentemente de gênero) a sistematizar sua obra: 77 composições para uso litúrgico com poemas de própria autoria contando com antífonas, hinos, seqüências, responsórios, todas compostas com sua técnica inconfundível: grande extensão de tessitura, melodias melismáticas que fazem uso de unidades melódicas recorrentes e diretas relações entre texto e música, raras ocorrências composicionais nesse período. [...] contrapostas à sua autodenominação como sendo uma *femina indocta* [mulher ignorante], contextualizando sua produção musical em um mundo medieval turbulento devastado pelas guerras e instabilidade marcado pela limitação social e proibições impostas a mulheres (BERG, 2016, p.34).

A proibição à ativa participação das mulheres nos ritos por meio do canto chegou até o século XIX, como se observa no Concílio Provincial de Rouen (ROMITA, 1947, p. 118), na França, em 1850, bem como no decreto *De Truxillo* (n.3.964, de 17 de setembro de 1897), da Sagrada Congregação dos Ritos. Em 1903, o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X viria a cristalizar o posicionamento da Igreja Católica sobre a participação das mulheres, que se desenvolveu ao longo de séculos de proibições:

Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de

sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §13).

De acordo com o *motu proprio*, a única exceção à participação feminina por meio do canto em funções litúrgicas solenes competia às religiosas – freiras e monjas –, que possuiriam, segundo Romita (1947, p.224), “personalidade litúrgica” para tal, em razão de seus votos. Os decretos *Angelopolitana* (n. 4.210, de 7 jan. 1908) e *Neo Eboracen* (n.4.231, de 18 dez. 1908) da Sagrada Congregação dos Ritos reafirmaram tal proibição. *Angelopolitana* revelava, contudo, certa abertura, uma vez que a presença de mulheres e meninas no canto eclesiástico foi autorizada, desde que estas se conservassem totalmente separadas dos homens. A admissão aos coros mistos com separação total dos gêneros se manteve na Encíclica “*Musicae Sacrae Disciplina*” de Pio XII, de 1955. A questão somente se resolveria de maneira definitiva, na Instrução “*Musicam Sacram*”, da Sagrada Congregação dos Ritos, de 1967. Nem mesmo a Constituição Apostólica “*Sacrosanctum Concilium*” – considerada um marco das reformas do Concílio Vaticano II – abordou o assunto (DUARTE, 2012).

#### *Romanização e a Restauração musical no Brasil*

Houve, no Brasil, quem buscasse cumprir com rigidez as normas romanas pré-conciliares acerca do silenciamento das mulheres, buscando implantar o antigo costume de os meninos substituírem as partes vocais agudas que seriam destinadas às mulheres:

[...] esta parece ter sido uma marca da restauração musical imposta pelos religiosos ligados à Romanização, não raro como uma forma de corrigirem “abusos” na prática musical. Três casos podem ser destacados como esforços de restauração musical no Brasil ligados aos coros infantis, anteriormente ao *motu proprio* de Pio X ou posteriores a ele. O primeiro ocorreu em Belém-PA, o segundo, no Rio de Janeiro e o terceiro, no Amazonas [...] (DUARTE, 2016, p. 231).

O uso de vozes pueris se tornara, contudo, particularmente dificultoso no Brasil, sobretudo com o processo de laicização do ensino em fins do século XIX. Assim, a participação das mulheres nos coros foi bastante recorrente no país. Desta feita, grande parte

dos compositores e clérigos envolvidos com a produção musical restaurista – ligada às determinações do *motu proprio* de Pio X – no Brasil procurou alternativas no intuito de promover a participação feminina nos coros na primeira metade do século XX. A justificativa encontrada para os coros mistos foi de que sua participação se daria em missas privadas, e não nas funções litúrgicas *stricto sensu*. Assim, compuseram obras sacras para coros mistos Henrique Oswald, Francisco Braga, Barrozo Netto, Villa-Lobos, Furio Franceschini, o padre verbita João Batista Lehmann e os franciscanos Pedro Sinzig e Basílio Röwer, dentre outros (SCHUBERT, 1980).

A ativa participação feminina no culto católico por meio da música se fazia, portanto, uma regra, nas mais diversas dioceses brasileiras: na cidade de Goiás – então capital do estado homônimo –, D. Adelaide Socrates regia o coro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte; em Vigia – interior do Pará –, senhorita Flavia Nicacio regia um coro na festa em honra da Virgem de Nazaré; em Florianópolis, cadernos de música pertencentes à organista Edesia Aducci nos permitiram constatar sua atuação na Catedral de Nossa Senhora do Desterro por décadas. Uma parte vocal avulsa de II Tenor que integra o acervo da Catedral de Nossa Senhora da Conceição, de Manaus revela o nome da copista Nair Alves Ferreira, em 1937. Igualmente, nome da copista Sebastiana de Godoy Lima aparece em um total de 63 fontes da Coleção de Dom Oscar de Oliveira, de Minas Gerais. Já os nomes de Imaculada, Lourdes, Zezé, Dorinha, Ziza, Terezinha, Zizinha, e Maria do Carmo em partituras revelam a presença feminina na cidade mineira de Viçosa, na década de 1940 (DUARTE, 2016, p.234-237). Um levantamento realizado a partir da obra de Vicente Salles (2016) das mulheres envolvidas nas práticas musicais católicas no Pará revela um resultado bastante vasto, sendo possível citar Flavia Nicacio, Maria Gabriela Pena Soares, Malvina Santos, Maria Joaquina Travassos, os coros femininos Santa Inês e da Pia União das Filhas de Maria, o coro misto Nossa Senhora das Vitórias, bem como a atuação das musicistas e irmãs Philonila (1872-1956) e Theonila Cândida Monteiro de Paiva (1870-1928) à frente de coros na Basílica de Nazaré e na Catedral de Belém, ou acompanhando-os ao órgão. Ainda segundo Salles (2016, p.211), Theonila (Zinha Paiva) teria sido “a primeira mulher a exercer (informalmente) o cargo” de mestre-de-capela da Catedral. Também o nome de Nazaré Sátiro de Melo merece destaque no levantamento de músicos e musicistas do Pará realizado por Salles, uma vez que a musicista “dirigiu conjuntos sacros e banda de música”, além do “Jazz-Orquestra Internacional, no

gênero considerado um dos melhores do baixo Tocantins”, tendo composto ainda “novenas, ladainhas, assim como montava música de pastorinhas” (SALLES, 2016, p. 368). Em nossas pesquisas recentes temos voltado nossa atenção ainda para as musicistas paraenses – ou radicadas no Pará – Madre Julia Cordeiro, Marcelle Guamá e Cândida Acatauassú Nunes (DUARTE, 2017).

Os periódicos *Revista Vozes e Música Sacra* – ambos com ampla circulação nacional – também revelaram a presença feminina, ainda que em quantidade bastante reduzida se comparada à dos compositores homens. Dentre as compositoras estão Amelia Rodrigues, Elvira Barcellos, Margit Sztaray, Celeste Jaguaribe, Oraidia Amaral Camargo, Virginia S. Fiuza, Amélia de Mesquita e Maria da Anunciação Lorena Barbosa – esta última foi certamente a que teve maior quantidade de obras publicadas ou aprovadas e recomendadas nos referidos periódicos.

Assim, diversos processos de negociação com vistas à ativa participação feminina por meio da música religiosa ocorreram localmente no Brasil. Tais negociações somente poderiam ocorrer porque existia no sistema religioso – como existe em todo sistema social – uma margem de tolerância aos comportamentos diversos das normas estabelecidas (DUARTE, 2016). Um retorno mais radical na história, ao século XVIII revela a presença de mulheres em coros sacros, nas narrativas das viagens pastorais de Frei Caetano Brandão, tanto em um coro doméstico, constituído de um colono, sua mulher, três filhas e um filho, em Vigia, quanto de escravas e escravos negros, em Arari, quanto de índias, na vila do Ega, na Capitania do Rio Negro (SALLES, 1980, p. 80-81). Também ao tempo da das primeiras missões religiosas na região, no século XVII, a presença feminina já se fazia notar, sobretudo quando ainda eram crianças:

Um missionário português carmelita, por segurar o trabalho do ensino, sem o receio de se ausentarem os músicos, mandava ensinar e industrializar em lugar dos meninos as meninas; e escolhendo para isto as mais sonoras, serviam, cantavam, e oficiavam os ofícios divinos, como o fazem as freiras nos seus conventos, e na verdade só deste modo se poderia conservar nas missões portuguesas a música, que nos índios é perdida, só isentando-os do serviço dos brancos, e tirando-lhes os remos das mãos, como bem respondeu um missionário português a um governador que sobre este ponto o consultava (DANIEL., 2004, p.96).

Francisco Xavier de Mendonça Furtado, desde Mariuá em 9/1/1755, informava ao Bispo: Os [religiosos] da administração do Carmo estão pelo

Página | 65

*História e Cultura*, Franca, v. 7, n. 1, p. 50-74, jan-jul. 2018.

que diz respeito à Igreja na forma em que Vossa Excelência os viu, e ainda alguma coisa adiantada. Assistem principalmente as mulheres aos Ofícios Divinos, ajudando às Missas solenes cantadas e entoando diversos Hinos e Antífonas de Nossa Senhora (SANTIN, 2012).

Ainda que não fosse oficialmente aceita e que a historiografia tenha guardado notório silêncio a respeito, é possível supor que a ativa participação das mulheres em ritos católicos por meio do canto tenha sido relativamente constante ao longo dos séculos no Brasil.

Se a participação feminina foi resultado de processos de negociação, o mesmo pode ser dito da manutenção do repertório teatral nas práticas musicais, por vezes de maneira hegemônica, por vezes ao lado de composições restauristas:

Existe, portanto, um processo de reconhecimento ou não da convergência entre as metas musicais institucionais e as práticas locais, que passa necessariamente pelo gosto dos sujeitos envolvidos na prática musical, bem como daqueles que frequentam os ritos religiosos, o papel da crítica musical, em alguns casos, os esforços maiores ou menores do clero para fazer cumprir as metas institucionais, tradições e identidades musicais locais, memórias afetivas ligadas a determinadas obras, dentre outros fatores. Este processo de reconhecimento ou não da convergência não se deu, entretanto, na maior parte dos casos observados, a partir das normas, mas a partir de obras: em muitos casos, sequer parecia haver conhecimento das normas ou dos modelos como tal, mas o contato direto com o repertório corrente no período paralelamente à música que já se encontrava em execução (tradições musicais locais). Por esta razão categorias aparentemente conflitantes nas metas convivem no repertório recolhido aos acervos. Em suma, uma história da música litúrgica que reflita a realidade não deve ser contada somente a partir de normas, grandes categorias estilísticas ou de representações oficiais do passado, mas das fontes, pois estas revelam a convivência pacífica de elementos que poderiam ser presumidos como opostos (DUARTE, 2016, p.401).

Feitas tais considerações acerca das práticas musicais – em oposição às representações oficiais –, resta-nos questionar, então, o papel literal e simbólico do feminino na música a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965). Se a presença feminina era perceptível anteriormente ao Concílio, esta se tornou muito mais ampla após sua realização. Muitas são as mulheres que se dedicaram à produção musical pós-conciliar, das quais é possível destacar, pela grande quantidade de obras compostas, as religiosas Maria da Conceição Villac e Míria Terezinha Kolling.

Se os coros mistos sofreram considerável redução com a mudança dos paradigmas estéticos que decorreram das interpretações dos documentos conciliares (DUARTE, 2016), fato é que na maioria das paróquias católicas as mulheres têm intensa participação nos ritos por meio da música, seja na execução de instrumentos musicais, ou por meio do canto.

Ao contrário das convicções pessoais de alguns acadêmicos, acreditamos no valor da etnografia, da autoetnografia e da livre observação da realidade com vistas à constatação de continuidades e rupturas no tecido histórico. Deste modo, tendo tomado parte nos ritos católicos por meio da execução do órgão e da regência de coros por mais de uma década, pudemos perceber em nossa atividade musical que as mulheres sempre constituíram a maioria dentre os envolvidos com a música ritual. Temos observado fenômeno semelhante em diversas igrejas visitadas em nossas pesquisas de campo em busca de documentos musicográficos recolhidos a acervos, em cerca de noventa cidades brasileiras. Há de se notar, entretanto, que se esta participação por meio da música é inegável, a ordenação presbiteral ou diaconal feminina inexistente no catolicismo romano, de modo que o papel das mulheres é sempre o de prestar auxílio em diversos campos, mas nunca o do sacerdócio. Apesar de parte do clero dito progressista – dentre os quais, o monge beneditino brasileiro e bispo de Nova Friburgo-RJ, dom Clemente Isnard (1917-2011) – ter se posicionado a favor da ordenação feminina, esta permanece uma questão fechada até hoje (DELEGAÇÃO QUE DEFENDE ORDENAÇÃO, 2016). Assim, se a mulher passou a participar ativamente do culto católico por meio do canto e da música, ela continua ainda hoje inapta ao sacerdócio. Enquanto isto, diversas denominações protestantes – inclusive de vertente histórica – e parte do judaísmo já aceitam a ordenação de mulheres.

Finalmente, deve ser aqui questionado o atual posicionamento da Igreja acerca da representação da música teatral enquanto efeminada e passível de corrupção dos costumes, resultando, portando, em sua inadequação aos templos. Para responder a esta questão, é necessário relativizar o que representaria o teatro na contemporaneidade. Ao longo dos séculos, mais do que um espaço físico que abrigava espetáculos cênicos, o teatro representava o entretenimento cotidiano. Tal entretenimento foi visto, por vezes, como possibilidade para a distração ou o afastamento do fiel de seus objetivos como cristão. Em outros momentos, entretanto, existiram aberturas aos gêneros teatrais, como foi o caso dos oratórios sacros e a assimilação de elementos do estilo moderno na música religiosa no século XVIII. Hoje, o

teatro poderia ser pensado, portanto, como os meios de comunicação, as festas seculares ou ainda a espetacularização dos ritos religiosos. Neste sentido, é possível afirmar que o catolicismo romano tem revelado considerável diversidade interna, havendo, no Brasil, até mesmo certa hegemonia das práticas musicais associadas à Renovação Carismática Católica, estilisticamente próximas da música *pop* urbana e dos meios de comunicação de massa (DUARTE, 2016; SOUZA, 2005). Do mesmo modo que nos séculos anteriores, tal aproximação tem seus defensores, mas também seus críticos, que acusam este caráter secular ou espetacularizado – teatral – como sendo contrário à oração. Em suma, os críticos da atual abertura se referem à degeneração do que seria a música sacra “autêntica”, em um discurso semelhante ao da Restauração musical católica. Não localizamos, contudo, quaisquer resgates dos discursos que associaram simbolicamente o feminino à degeneração dos modos de vida e da moralidade cristã no presente.

### *Considerações finais*

Conforme foi possível analisar ao longo deste trabalho, o uso das expressões efeminado enquanto via de degeneração por meio da assimilação de aspectos teatrais e o feminino enquanto símbolos de tal degeneração foram recorrentes ao longo da história do cristianismo, conferindo ao feminino ou à feminilidade um desvalor no plano simbólico. O marco inicial do uso desta expressão para se referir às práticas e à música dos teatros que localizamos parece se encontrar, no âmbito do cristianismo, na obra *O Pedagogo*, de Clemente de Alexandria, do século II. O discurso de Clemente parece continuar, entretanto, aquele que se firmara no Novo Testamento, com o apóstolo Paulo de Tarso, tanto no sentido de condenar as características efeminadas – literal ou simbolicamente –, quanto de legar às mulheres tão somente o silêncio durante as cerimônias cristãs. Ademais, o desvalor atribuído ao feminino parece ter sido herdado não somente da cultura helênica, mas também de bases judaicas sobre as quais também se assentava o cristianismo. O estudo destas bases demandaria, entretanto, outra investigação, que excede os limites deste trabalho. Do papel simbólico atribuído ao feminino na cultura grega clássica surgiu, portanto, um claro desvalor, pois remete às características que deveriam ser evitadas na conformação dos afetos dos

cidadãos. Igualmente, na tradição filosófica e teológica cristã que a ela se seguiu houve uma busca – ainda que não tenha sido absolutamente unânime – de silenciamento das mulheres.

Ao longo da história, o uso das noções de feminino e efeminado parece ter sido mais simbólico do que literal – que poderia sugerir eventual associação à homossexualidade dos atores dos primeiros teatros gregos citada em alguns textos. Em representações de degradação ou decadência da música religiosa, a antiga memória da música do entretenimento cotidiano enquanto lasciva, impura e efeminada voltava à tona, sempre a fim de legitimar clamores por reformas. Mais do que uma manutenção literal do discurso de afastamento das formas de entretenimento da Antiguidade, é possível observar a manutenção de antigas memórias ou representações adaptadas a novas realidades. Assim, a condenação à música teatral ou do entretenimento cotidiano como sendo impuros e capazes de incitar afetos femininos permaneceu em textos da Idade Média, do Renascimento, mas também no Iluminismo e até mesmo na Restauração Musical Católica, que ocorreu, sobretudo, na segunda metade do século XIX e primeira metade do XX.

No que diz respeito à participação feminina nas práticas musicais católicas, desde 1955, as mulheres foram autorizadas a integrar os coros sacros, desde que fora do presbitério (balaustrada). Esta situação aparentemente excepcional ao tempo do chamado *Aggiornamento* católico tornou-se regra após o Concílio Vaticano II, na década de 1960. Há de se notar, entretanto, que apesar das proibições oficiais da Igreja Católica à participação feminina ao longo da história – ou da rígida disciplina dispensada a este tema –, foi possível perceber na história da instituição religiosa em solo brasileiro uma reiterada presença das mulheres nas práticas musicais, inclusive enquanto compositoras. Se hoje o canto feminino parece ter se tornado regra no catolicismo, superando, talvez, em número de intérpretes, o masculino, fato é que a Igreja Romana ainda se mostra reticente quanto à ordenação feminina, ainda que para as funções diaconais.

Quanto às disputas no plano simbólico entre masculino – adequado ao culto – e feminino – símbolo de degeneração –, a atual abertura institucional à música do entretenimento cotidiano – antes julgado efeminado – hoje é inquestionável nas práticas musicais, mas nem por isto isenta de críticas daqueles que advogam a necessidade de uma nova restauração musical na Igreja Católica. Se hoje a Igreja Católica se aproxima do feminino no campo simbólico da música litúrgica, resta a esperança de que a voz feminina

possa se manter plenamente ouvida em todas as esferas do catolicismo – como o foi por meio dos cantos da abadessa predicante Hildegard von Bingen – e não mais silenciada, abafada ou ouvida somente mediante processos de negociação, como ocorreu ao longo de séculos.

### Referências:

ALFIERI, Pietro. *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica: considerazioni scritte in occasione de' molteplici reclami contro gli abusi insorti in varie Chiese d'Italia e di Francia...* Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1843.

ALLEN, Sister Prudence. *The Concept of Woman: The Early Humanist Reformation 1250-1500*. v.2. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Co., 2002.

ATOS dos Apóstolos. In: Bíblia Online. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/vc/atos/19> . Acesso em: 20 jan. 2017.

BERG, Silvia. Hildegard von Bingen: a voz e o silêncio. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 6., 2016, Goiânia. *Caderno de Resumos*. Goiânia: EMAC-UFG, 2016. p.34.

BRAGA, Theophilo. *Trovadores galecio-portuguezes*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CLEMENTE DE ALEJANDRIA. *El Pedagogo*. trad. Joan Sariol Díaz. 1.reimp. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

CÓDIGO LITÚRGICO-ARTÍSTICO DO ORGANISTA. *Música sacra*, Petrópolis, a.5, n.10, p.193, 1945.

CORTES, Padre Antonio Gonsalves. *Princípios elementares de canto gregoriano*. Bahia: Bibliotheca dos Dous Mundos, 1884.

DANIEL, Padre João. *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*. v.1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

DELEGAÇÃO QUE DEFENDE ORDENAÇÃO DE MULHERES é recebida no Vaticano: Sacerdotes entregaram petição para que Papa inicie diálogo sobre o tema. Papa Francisco criou comissão de estudos para ordenar diaconisas. 2016. Disponível em

<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/delegacaoquedefendeordenacao-demulhereserecebidanovaticano.html> . Acesso em: 3 jun. 2016.

DE RE PAROECIALI *ad Etruscum Praesulem*: Prolusiones. Romae: Lini Contendini, 1843.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e Ultramontanismo*: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

\_\_\_\_\_. O repertório de temática religiosa de três compositoras em partituras recolhidas ao Acervo Vicente Salles: funcionalidade, estilo e os desafios da reintegração do patrimônio arquivístico-musical no presente. FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES, 8., 2017, Belém. *Anais...* [no prelo]. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2017.

\_\_\_\_\_. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

DUGAN, C. N., STRONG, Tracy B. Music, Politics, Theater, and Representation in Rousseau. In: RILEY, Patrick. *The Cambridge Companion to Rousseau*. New York: Cambridge University Press, 2001. p.329-364.

ENCÍCLICA ANNUS QUI HUNC *Del Sommo Pontefice Benedetto XIV*. 1749. Disponível em <http://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html>. Acesso em: 10 dez.2015.

HAYBURN, Robert F. *Papal legislation on Sacred Music*. Collegeville; Minnesota: The Liturgical Press, [1979].

HISTÓRIA DA IGREJA DICIONÁRIO: Dicionário da doutrina e prática da Igreja primitiva. Disponível em <http://www.igrejaprimitiva.com/dicionario/TEATRO.html> . Acesso em: 10 mar. 2016.

INAMA, G. B.; LESS, M. *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa*: Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti. Trento: Strad. Tip. G. B. Monauni, Ed., 1892.

ISTITUZIONI DI CANTO FERMO: composte per uso degli ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana... Roma: Preso Alessandro Monaldi, 1844.

KERR, Dorotéa. Música para órgão solo de compositores brasileiros. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 12., 1999, Salvador. *Anais*. Salvador: ANPPOM, 1999. 8p. Disponível em [http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999). Acesso em: 10 fev. 2016.

KOCHIN, Michael S. *Gender and Rhetoric in Plato's Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

OLIVEIRA, Richard Romeiro. Platão e a questão da democracia na República. *Estudos Filosóficos*, São João del-Rei-MG, n. 12, p.28-47, 2014. Disponível em [http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos/revista\\_12.php](http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos/revista_12.php). Acesso em: 12 fev. 2016.

RODRIGUES, Padre L. *Música Sacra: História – Legislação*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1943.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicae Liturgicae*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém-PA: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016.

SANCTORUM PATRUM *Opera Polemica de Veritate Religionis Christianae contra Gentiles, et Judaeos*. v.4. Wircesburgi: Officina Libraria Staheliana, 1778.

SANTIN, Dom Frei Wilmar Santin (O. Carm.). Missões carmelitas nos rios Negro e Solimões. 2012. Disponível em <http://mensagensdofreipetroniodemiranda.blogspot.com.br/2012/10/dom-frei-wilmar-santin-o.html>. Acesso em: 02 abr. 2017.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da et al. *Brasil 1900-1910*. v.2. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980. p.11-46.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em [http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html). Acesso em: 3 mai. 2009.

SOUZA, André Ricardo de. *Igreja In Concert: Padres Cantores, Mídia e Marketing*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

SWERINGEN, Jan. Plato's Feminine: Appropriation, Impersonation, and Metaphorical Polemic. *Rhetoric Society Quarterly*, Indiana, v.22, n.1, Feminist Rereadings in the History of Rhetoric, winter, p.109-123, 1992.

THE THEATER. In: *Catholic Encyclopedia*. [20--]. Disponível em <http://www.newadvent.org/cathen/14559a.htm>. Acesso em: 10 dez. 2015.

VATICANO. *Acta Apostolicae Sedis: commentarium officiale*, a.7, v.7, Romae: Typis Polyglotis Vaticanis, 1915.

VERITAS DEMONSTRATA *seu Veterum Patrum Theologia Universa*. v.11, 3.ed.  
Florentiae: Joan Angeli Bouchard, 1791.

WHITFIELD, Sarah. Music: Its Expressive Power and Moral Significance. *Musical Offerings*, v.1., n.1, p.11-19, 2010.

ZISIS, Theodoros. *Diversão mundana e cristã segundo São João Crisóstomo*. trad. Pedro Ipiranga Júnior. [2004]. Disponível em [http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/pais\\_da\\_igreja/s\\_joao\\_crisostomo\\_diversao\\_crista\\_e\\_mundana.html](http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/pais_da_igreja/s_joao_crisostomo_diversao_crista_e_mundana.html). Acesso em: 15 abr. 2016.

## Notas

---

<sup>i</sup> A ortografia de todas as citações foi atualizada.

<sup>ii</sup> A autora não apresentou, entretanto, as referências de tal regulamento em seu trabalho. Consultados os documentos de Bento XV e da Sagrada Congregação dos Ritos do ano de 1915, foi encontrada apenas a Constituição Apostólica “*De capelanibus cantoribus choralibus basilicae liberi anae*” (VATICANO, 1915, p.317), que não se referia ao modo de tocar órgão. Tampouco foram encontrados atos papais ou da Sagrada Congregação dos Ritos que se referissem ao uso do órgão em 1915 na literatura (RODRIGUES, 1943, p.141-143; HAYBURN, [1979], p.320-323).

<sup>iii</sup> Versão latina em Romita (1947, p.17-18): “Sunt enim admittendae modestae et pudicae harmoniae: contra a forti et nervosa nostra mente vere molles harmoniae amandandae quam longissime, quae improbo flexuum vocis artificio ad effoeminatam mollitiem et scurrilitatem deducunt. Graves autem et pudicae modulationes ebrietatis proterviae, nontium remittunt. Chromaticae igitur harmoniae, impudenti in vino proterviae, floribusque redimitae et meretriciae musicae, sunt relinquendae”.

<sup>iv</sup> Em razão da limitação às notas de rodapé que integra políticas editoriais do periódico, os textos originais das traduções foram suprimidos.

<sup>v</sup> “Conflictus inter Musicam paganam et Musicam christianam: 11. – In illo conflictu, quem contra paganas doctrinas ac mores Patres decertarunt, quaestio de musica lithurgica magnum momentum habuit. Etenim musicae cultus apud paganos latissime diffusus erat, com in ipsis scholis, tamquam disciplina encyclica, traderetur; ac praesertim in eorum ritibus celebrandis musica praecipuas partes habuit. Eius múnus autem erat vere cultuale, non solum “euphemisticum” ut clamores victimarum obruret: musica enim Superis placet, eorum furorem placet, benevolenter eos disponit erga fides. Hic musicae influxus tamen fere magicus habetur, quatenus divinitates hominum voluntati hac musicae actione submittuntur; mortales enim Deorum benevolentiam trahunt eosque constringunt ut oblationibus delectentur. Musica insuper daemones fugat, qui sacrificium turbare possent. Paulo aliter pagani múnus intrumentorum in sacris intelligunt. Haec enim adhibentur ad intensam exaltationem mysticam in neophytos producendam, ad excessus sentimentalismi religiosi excitandos: unde praevalent instrumenta pulsalia quae efficacius hanc exaltationem provocant; unde choreae in templis, in vigiliis sacris, apud sepulcra. Si naturam intimam et essentialem musicae cultualis paganae attingere volumus, uno verbo dicemus hanc musicam sensus vehementer commovere velle eosque unice percellere. Patres igitur complexum usuum ritualium paganorum, omni ex parte evolutum; atque ex vi imitationis periculum continuum adfuit ut gentiles, qui ad fidem convertebantur, huiusmodi traditiones et usus in liturgiam catholicam inveherent. Unde duplex fuit actio Patrum: negativa, ad paganos excessus musicae a cultu catholico pellendos; positiva, ad rectam traditionem et usus intaurandos” (ROMITA, 1947, p.16-17).

<sup>vi</sup> “S. Ambrosius fideles hortatur ut ‘omnes se invicem diligant, omnes se invicem foveant, et quase unum corpus diversa se membra sustentent: quos non mortiferi cantus, et acromata scenicorum quae mentem emolliant ad amores, sed concentus Ecclesiae, et consona circa Dei laudes populi Vox et pia vita delectet’. Explicans parabolam filii prodigi (Lc. 15, 12 s.), ad illud ‘audivit symphoniam et chorum’ (Lc. 15, 25), commentatur: ‘... ideo chorum et symphoniam audire non potest, hoc est, non illa theatralis incentiva luxuria, nec aulicorum

---

concentus sonorum, sed plebis concordiam concinentis, quae de peccatore servato dulcem resultet laetitiae suavitatem' ” (ROMITA, 1947, p.16-17).

<sup>vii</sup> “Et *S. Basilius*: ‘Est autem animae purgatio... non per aures harmoniam corruptam in animam infundere. Vitia enim quae illiberalis deiectique animi fetus sunt, ex hoc musicae genere solent oriri. Sed musica altera, quae et melior existit, et ad melius perducit, consecranda nobis est: qua unus David, sacrorum carminum auctor, furorem Regis atque insaniam, ut aiunt, sedavit. Ferunt etiam Pythagoram, cum in comessatores temulentos incidisset, iussisse tibicinem comessationi praesidente, mutata harmonia, Doricos modos eis canere: ipsos autem ita cantu respuisse, ut, abiectis corollis, pudore suffusi domum reverterentur. Alii vero more Corybantum ad tibiam insaniunt et debacchantur. Ita hoc differt, sanis aut pravis cantilenis aures impleri! Quare, quae nunc viget musicam minus quam quidvis turpissimum experiri debetis’ ” (ROMITA, 1947, p.18).

<sup>viii</sup> “De modo autem cantandi *S. Hieronymus* super illud Pauli: ‘Cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino’ subiungit: “Audiant haec adulescentuli: audiant hi quibus psallendi in ecclesia officium est, Deo non voce, sed corde cantandum: nec in tragoedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore, in scientia Scripturarum. Quamvis sit aliquis, ut solent illi appellare, *χαχόφωυος* [cacófunos], si bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantor est. Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis, sed verba placeant quae leguntur...’ ” (ROMITA, 1947, p.16-17).

<sup>ix</sup> A aproximação destes autores partidários da Restauração musical com a doutrina do *éthos* da Antiguidade clássica é reforçada por uma sugestão de leitura no rodapé: *L'arte dei suoni e degli affeti*, uma adaptação renascentista dessa doutrina.