

Officium cordis. O sagrado e o profano na música e na Festa da Pocariça (1950 - atualidade)

Carla Minelli

INET-md
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
carla.minelli.almeida@gmail.com

Resumo

A Festa da Pocariça é uma festa católica que se realiza, anualmente, em honra de São Sebastião e Nossa Senhora de Lourdes. Desde o início do século XX, houve um conjunto de mudanças significativas na Festa, em consequência das reformas na Igreja Católica Romana, relativas à liturgia e eventos católicos decorrentes do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* (1903), assim como do Concílio Vaticano II (1962-5), que foi adaptado pela Igreja portuguesa à realidade local. Este artigo analisa as mudanças ocorridas, desde 1950, na música religiosa e profana tocada durante a Festa da Pocariça: 1) a forma como a Igreja portuguesa adaptou as normas do documento *Tra le Sollecitudini* à realidade local, permitindo a actuação da banda filarmónica na festa litúrgica, o que era proibido pelo *Motu Proprio*; 2) as mudanças implementadas após o Concílio Vaticano II, para a música litúrgica na década de 1960 e para a música profana na década de 1970, que apenas depois de 1974 – após o início do período democrático em Portugal – foram aplicadas à totalidade da festa, diluindo a dicotomia entre a música religiosa e música profana. De facto, após 1974, as bandas pop e rock, proibidas pelo *Motu Proprio* e consideradas profanas e perigosas num evento católico, passaram a participar na Festa da Pocariça. A Festa como um todo é considerada como *officium cordis*, uma Festa religiosa a partir do coração.

Palavras-chave

Festa católica; Música religiosa; Banda filarmónica; Coro de capela; Documentos de Igreja; Processos de mudança.

Abstract

The Pocariça Festival is an annual Catholic festival dedicated to St Sebastian and Our Lady of Lourdes. From the beginning of the 20th century, a number of important changes took place in this Festival, as a consequence of the reforms adopted by the Roman Catholic Church, relating to the liturgy and events in Catholic life arising both from *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* (1903), as well as the Second Vatican Council (1962-5), which were adapted by the Portuguese Church to local conditions. This article analyses the changes that occurred, from the 1950s, in the religious and secular music performed during the Festival of Pocariça: 1) the Portuguese Church's adaptation of *Tra le Sollecitudini* with the local brass band playing in the liturgy of the Festival, something prohibited by *Motu Proprio*; 2) the changes implemented after the Second Vatican Council II regarding liturgical music in the 1960s, and secular

music in the 1970s, which were only fully implemented in the Festival after 1974 – with the beginning of the democratic period – diluting the dichotomy between religious and secular music. Indeed after 1974, pop and rock bands, prohibited by *Motu Proprio* and considered secular and dangerous music for a Catholic event, began to take part in the Pocariça Festival. The Festival as a whole is considered an *officium cordis*, a religious festival coming directly from the heart.

Keywords

Catholic fiesta; Religious music; Brass band; Chapel choir; Church documents; Changing processes.

AFESTA DA POCARIÇA É UMA FESTA CATÓLICA ANUAL, dedicada ao mártir São Sebastião e a Nossa Senhora de Lourdes padroeiros da pequena capela local. Como festa religiosa «estrutura-se num conjunto de atos e de manifestações culturais, religiosas e mágicas que têm por fim colocar o homem numa relação precisa com o universo, corrigir todos os desvios e manter eficiente a ordem estabelecida» (BERNARDI 1992, 387). Como todas as festas, caracteriza-se pela rotura com a quotidianidade (MESNIL 1974, 15) e por ser uma manifestação dinâmica radicada na própria herança cultural (SANCHIS 1983, 16): manifestação dinâmica da cultura e da sociedade portuguesa e, ao mesmo tempo, da doutrina e das normas da Igreja Católica. Neste artigo analisarei as mudanças na música religiosa e na vivência da Festa, principalmente entre os anos de 1950 e a atualidade, abrangendo assim o período antes e depois do Concílio Vaticano II (1962-5). De facto, já a partir da segunda metade da década de 1960, a música religiosa começou a sofrer importantes transformações centradas na participação dos fiéis. Também a renovação da doutrina da Igreja levou, alguns anos mais tarde, a uma interpretação diferente do sagrado e do profano na Festa, com consequências particularmente visíveis para a música de arraial.

Sagrado ou sacro, do latim *sacratus/sacer*, refere-se a algo que está ligado ao divino. Profano, do latim *pro* (adiante de) *fanum* (espaço sagrado, templo), caracteriza tudo o que não é sagrado. «Para o homem religioso, o sagrado constitui o que há de sólido, estável e permanente, a realidade por excelência; o profano designa tudo o que há de frágil, instável e passageiro» (FREITAS 1992, 448-9). Para Roger Callois, profano e sagrado representam dois mundos antitéticos: «É necessário caminhar sem descanso na via da santidade ou na da condenação, as quais são bruscamente ligadas por imprevisíveis atalhos» (CALLOIS 1988, 58). Partindo do pressuposto que a religiosidade é exclusivamente humana e que não existe uma manifestação religiosa *pura*, isto é, sem a interferência de fatores externos, Mircea Eliade enfatiza duas maneiras de viver: a do homem sagrado, marcada por espaços fortes e significativos e pelo tempo eterno, e a do homem profano, em que se destacam espaços sem estruturas e amorfos e pelo tempo marcado pelo começo e pelo fim da existência humana (ELIADE 1992). Ao longo do século XX, o sagrado e o profano foi um tema central na doutrina da Igreja Católica. Estas duas dimensões da existência humana, tão indissolúvelmente entrelaçadas, foram interpretadas de forma muito diferente no *Motu Proprio Tra*

le *Sollecitudini* de Pio X (1903) e no Concílio Vaticano II (CVII). A renovação desencadeada pelo CVII, revelada com mais detalhes ao longo deste artigo, foi tão profunda que provocou importantes mudanças na configuração e na vivência da Festa da Pocariça. Mantendo-se a dimensão da sua música como *officium oris*, ou seja, ofício da voz ou de uma forma mais abrangente ofício musical de uma festa religiosa (na sua performance técnica), ganhou ênfase a dimensão do *officium cordis*,¹ isto é, o ofício de um coração envolvido em toda a festa e na sua música.

Pocariça é uma aldeia situada a cerca de doze quilómetros a sudoeste de Leiria. Pertence à freguesia de Maceira, ao concelho e ao distrito de Leiria e à diocese de Fátima-Leiria. Ao longo do século XX, a freguesia sofreu um notável desenvolvimento industrial e um forte crescimento populacional. O impulso económico mais significativo foi dado pela criação das indústrias cimenteiras, a partir de 1890. Hoje, para além da indústria cimenteira, existem unidades de extração e transformação de cal, moldes, plásticos, cerâmica, mobiliário, construção civil, torrefação, tintas, mármore, metalomecânica e fundição de ligas leves (FERREIRA 2002, 8).

A origem da Festa da Pocariça remonta à inauguração da pequena capela católica, no início do século XX, quando a população realizou a sua intenção de construir um templo dedicado ao mártir São Sebastião e a Nossa Senhora de Lourdes.² Não há dados, nem memória, sobre as primeiras Festas. Segundo a informação recolhida no local, presume-se que, nos primeiros anos, a Festa da Pocariça tenha sido celebrada a 20 de Janeiro, dia dedicado a São Sebastião. A mesma memória relata que o frio e a chuva do inverno empurraram, ao longo do século XX, o evento para a primavera e para o verão, sendo actualmente realizada no segundo fim-de-semana de julho.

Até ao início dos anos 80, era celebrada ao domingo e à segunda-feira. Ao domingo começava muito cedo, por volta das 7-8 horas da manhã com a alvorada e, a seguir, o *Hino Nacional* tocado pela Sociedade Filarmónica Maceirense (SFM) que acompanhava o içar da bandeira portuguesa. Seguia-se o peditório da banda, uma longa volta durante a qual, tocando em frente de várias casas, era recolhido o dinheiro para a Festa. Às 13h00 começava a missa festiva que durava cerca de duas horas, tocada e cantada sempre pela banda filarmónica. Só depois da procissão, que se seguia à missa, começava o arraial com «comes e bebes» e a banda que atuava até ao toque da *Ave-Maria* ao pôr-do-sol. Na segunda-feira, sendo dia de trabalho, a Festa decorria à tarde e tinha cariz lúdico. A atividade principal nesse dia era constituída por jogos que a banda acompanhava com marchas

¹ As denominações *officium oris* e *officium cordis* fazem parte dos documentos do Terceiro Concílio de Latrão de 1179. Dirigidas aos cantores, apelam, por um lado, a um canto claro e bem executado (*officium oris*) e, por outro, a um canto realizado com o coração (*officium cordis*) (DE-LUCA 1843, 81).

² A construção do pequeno templo da Pocariça foi planificada em meados do século XIX, quer porque era sentida como uma necessidade da aldeia, quer porque representava a realização de uma promessa dos moradores da Pocariça, quando grassava a peste.

rápidas, aberturas e rapsódias. O toque da *Ave-Maria* indicava que a Festa estava prestes a acabar. A banda entrava então na capela onde tocava o *Hino da Restauração* e, com a última marcha de despedida tocada em frente do pequeno templo, acabava a Festa oficial (entrevista a L. SONSO 2007). Na realidade, podiam existir outros momentos lúdicos com performances musicais informais e improvisadas, algumas das quais realizadas em pátios fechados por serem proibidas pela igreja local.

Na segunda metade da década de 1970, a Festa começou a prolongar-se à noite com a presença oficial dos primeiros conjuntos musicais, pequenos agrupamentos formados por instrumentos e vozes, que tocavam música *pop* e/ou *rock* e faziam uso de sistemas de amplificação. Na década de 1980, a estrutura da Festa sofreu algumas alterações, passando a realizar-se de sexta-feira a domingo. A diocese exigiu que a Festa se iniciasse com uma missa, na sexta-feira à noite, seguida pela procissão das velas, reforçando deste modo o cariz religioso do evento. O arraial passou a realizar-se principalmente ao sábado e ao domingo à tarde e à noite, com «comes e bebes», jogos e a quermesse ao som de música reproduzida e ao vivo. O domingo manteve-se como o dia principal da Festa, tendo a SFM continuado a desempenhar um papel importantíssimo, executando o *Hino Nacional*, acompanhando a missa e a procissão e realizando, à tarde, um breve concerto (MINELLI 2013, 72-4).

As normas da música religiosa no contexto português

Para compreender as mudanças na música religiosa nesta Festa ao longo dos últimos sessenta anos, o tema central deste artigo, é necessária a análise preliminar dos principais documentos redigidos pela Igreja Católica Romana no século XX, documentos que determinaram normas e condutas para os eventos religiosos. De entre eles, o *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* de Pio X e a doutrina do CVII constituem pilares de épocas diferentes, apresentando os princípios que regulamentavam (*Motu Proprio*) e hoje regulamentam (CVII) a música religiosa católica, a relação entre Deus, música e fiéis, o significado da música no contexto festivo e o relacionamento entre música e Festa. Aplicados em Portugal de uma forma específica, determinaram a partir dos anos de 1950 uma importante renovação da música religiosa com a implementação de escolas de música litúrgica, de encontros internacionais, e a criação de um repertório religioso português. Neste processo, a actividade do Santuário de Fátima, importante centro religioso mariano que partilha a diocese com a freguesia de Maceira, teve e tem uma particular influência na Festa da Pocariça (MINELLI 2013, 136).

Em 1903, o Papa Pio X lavrou o *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*. A sua redação visava corrigir os abusos e o estado de decadência em matéria de canto e de instrumentos musicais usados

durante o culto católico no final do século XIX. Neste documento foram definidas as regras musicais essenciais para promover o decoro da Casa de Deus, que assentavam na dicotomia entre sagrado e profano, isto é, digno e não digno de ser produzido dentro de uma igreja ou de uma capela. A música sacra, considerada humilde serva e parte integrante da liturgia solene, devia contribuir para a «santificação e edificação dos fiéis. Como tal devia ser santa e, portanto, excluir toda a profanidade, não só em si mesma, mas também no modo como proposta pelos executantes» (PIO X 1903, 4). Para contrariar as incursões da música profana durante a liturgia, principalmente de cariz operático, o *Motu Proprio* esclarecia os princípios que deveriam regular a música sacra nas funções de culto. Era privilegiado o canto gregoriano, a polifonia clássica da Escola Romana, principalmente de Palestrina, e o órgão como instrumento musical. O latim era considerado a língua da Igreja e do canto nas missas solenes. As mulheres não podiam fazer parte dos coros ou das capelas musicais, sendo consideradas incapazes para o ofício litúrgico e os homens que pertenciam aos coros litúrgicos deviam ser dignos do ofício que desempenhavam. Era expressamente proibida, nos locais de culto, a música moderna e profana que oferecia reminiscências de motivos teatrais. Quanto aos instrumentos, frisava:

[...] está rigorosamente proibido às chamadas bandas de música tocar na igreja, e só em algum caso especial, suposto o consentimento do Ordinário, será permitido admitir uma escolha limitada de instrumentos de sopro, desde que a composição a realizar-se esteja escrita em estilo grave, conveniente e em tudo semelhante ao do próprio órgão. Nas procissões fora da igreja, o Ordinário poderá permitir as bandas de música, contanto que não executem composições profanas. Seria desejável que em tais ocasiões o concerto musical se restringisse ao acompanhamento de qualquer cântico espiritual, em latim ou em vernáculo (PIO X 1903, n.ºs 20-1).

A música sacra era usada, portanto, como representação e ligação com Deus. Devia, por isso, ser digna da sacralidade que apresentava, quer na sua essência musical, quer mediante a conduta dos músicos. A dimensão do *officium oris* de música litúrgica clara e bem executada era estendida também ao comportamento dos músicos, que devia ser exemplar e claramente adequado ao próprio contexto. A resposta portuguesa a este documento demorou mais de duas décadas devido ao fervente anticlericalismo que se seguiu à implantação da República em 1910. Somente em 1926, com o regresso a um clima político favorável à Igreja, foram estabelecidas em Lisboa, no Concílio Plenário dos Bispos Portugueses, as novas orientações sobre a música religiosa. Incentivaram-se os clérigos a aprender música, apoiaram-se os coros e o uso do órgão, lembrou-se a proibição de coros mistos, começou a ser divulgado o canto gregoriano (FERREIRA 2009, 2). Quanto às filarmónicas, houve uma tentativa de as banir das festas religiosas, porém, visto o seu imprescindível papel, resolveram afastar somente as bandas e os músicos com comportamento considerado impróprio

(LAMEIRO 1997, 236-9). Neste contexto, as comissões de música sacra tiveram um papel fiscalizador em relação às festas, corrigindo eventuais abusos (FERREIRA 2009, 2).

A difusão do gregoriano realizou-se em igrejas, conventos e seminários;³ através dos meios de comunicação social, principalmente revistas, a rádio (Rádio Renascença e Emissora Nacional) e mais tarde a televisão; com o contato, ao longo do século XX, com instituições internacionais de músicos, professores de seminários, eclesiásticos portugueses que estudaram em escolas de música fora do país⁴ (FERREIRA 2009). Júlia d'Almendra foi a grande promotora do *Motu Proprio* em Portugal criando em 1953, em Lisboa, o Centro de Estudos Gregorianos (o atual Instituto Gregoriano) onde estudaram vários músicos e compositores de música sacra. Júlia d'Almendra criou em Coimbra, em 1950, a *Semana Gregoriana* que, de forma breve, se enraizou em Fátima e, em 1956, a revista *Canto Gregoriano* (*Idem*, 5-6).

Em 1962, o Papa João XXIII iniciou o CVII com o objetivo de fomentar a doutrina e a tradição cristã de uma forma renovada e adaptada aos novos tempos. De facto, já a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, a Igreja tinha começado a procurar novos percursos na sua doutrina: em 1947 e em 1955, o Papa Pio XII tinha divulgado dois documentos (*Mediator Dei* e *Musicae Sacrae Disciplina*) que, confirmando a importância do papel do canto gregoriano, abriam o caminho ao CVII, sugerindo a participação ativa da assembleia nos cânticos. A introdução do canto religioso moderno e popular usando as línguas vernáculas permitiu que as mulheres participassem em coros litúrgicos, porém ficando separadas dos homens.

Durante o CVII, que terminou só em 1965 com o Papa Paulo VI, a música sacra foi uma das questões mais complexas da reforma, sendo parte da Constituição *Sacrosanctum Concilium*, sobre a sagrada Liturgia, que foi aprovada a 4 de dezembro de 1963. O esforço de reforma, que foi notável, resultou na abertura de novas perspectivas para o canto litúrgico (FERREIRA 1998, 25). A renovação encontrava o seu fundamento numa visão diferente da história e dos acontecimentos, em que se passava «duma concepção predominantemente estática da ordem das coisas para uma outra, preferentemente dinâmica e evolutiva», determinando uma «nova e imensa problemática», e com esta, novas análises e novas sínteses (*Gaudium et spes*, n.º 5). Na «universalidade que distingue o Povo de Deus», assumiram-se as diferenças entre os povos, as suas qualidades, riquezas e tradições (*Lumen Gentium*, n.º 13). Dentro destas diferenças e tradições, promoveu-se o canto popular religioso, quer para que «os fiéis possam cantar tanto nos exercícios piedosos e sagrados como nas próprias ações litúrgicas», quer para que os diferentes povos se possam expressar no culto, seguindo

³ Principalmente no Mosteiro Beneditino de Singeverga, na Igreja da Lapa do Porto e nos Seminários Maiores de Braga, dos Olivais em Lisboa e do Porto.

⁴ Entre as escolas de música mais frequentadas contam-se o Instituto Gregoriano de Paris e o Instituto Pontifício de Música Sacra em Roma.

a própria tradição musical (*Sacrosanctum Concilium*, n.ºs 118-9). Além do órgão foram admitidos, com o consentimento da autoridade territorial competente, outros instrumentos que «estejam adaptados ou sejam adaptáveis ao uso sacro, não desdiguem da dignidade do templo e favoreçam realmente a edificação dos fiéis» (*Sacrosanctum Concilium*, n.º 120). Como salienta Ferreira, de uma «liturgia imutável faz-se a passagem para uma liturgia que tem em conta variantes como o tipo de assembleia (número de pessoas, idade, línguas, culturas, nível de formação), o espaço físico e o tempo» e onde a cultura se torna a base da comunicação (FERREIRA 1998, 25-6). A participação dos fiéis na liturgia e nos seus cânticos torna-se, com o CVII, uma questão central (*Sacrosanctum Concilium*, n.º 14 e n.º 121). Ao mesmo tempo fomenta-se a participação ativa da fé dos crentes em todos os momentos da vida:

Com este sentido da fé, que se desperta e sustenta pela acção do Espírito de verdade, o Povo de Deus, sob a direcção do sagrado magistério que fielmente acata, já não recebe simples palavras de homens mas a verdadeira palavra de Deus (cfr. 1 Tess. 2,13), adere indefectivelmente à fé uma vez confiada aos santos (cfr. Jud. 3), penetra-a mais profundamente com juízo acertado e aplica-a mais totalmente na vida (*Lumen Gentium*, n.º 12).

A receção do CVII em Portugal foi lenta. Em 1965, a Comissão Episcopal de Liturgia nomeou a Comissão Nacional de Música Sacra que, em 1967, publicou as *Normas Litúrgicas*, dando orientações sobre um canto litúrgico aberto às línguas vernáculas, incentivando a composição de novas melodias para a missa e a participação da assembleia no canto, insistindo na formação do clero e de todos os cristãos. Em 1971, foram editadas por esta comissão as *Melodias oficiais do Missal romano* (FERREIRA 2009a, 9-10; 1998, 58-9). No entanto, o processo de renovação musical não foi fácil: faltavam meios técnicos e pessoais aos bispos portugueses, faltavam padres preparados e nas comunidades eclesiais imperava a improvisação (CARDOSO 2010, 883). Era preciso romper com a tradição do latim e do canto gregoriano/polifonia clássica e criar um tipo de música mais acessível. Uma *revolução* que exigia tempo para formar diretores de coro, músicos e instrumentistas, e para sensibilizar os párocos. Nas décadas de 1960/70 surgiram coletâneas em que os critérios litúrgicos não eram claros e em que, para promover a participação da assembleia, se adaptaram letras religiosas a melodias de canções em voga. Vários seminários e até paróquias, na ausência de um repertório oficioso, criaram a sua própria coletânea (Ferreira 1998, 74-7). Espalharam-se cânticos rítmicos, utilizaram-se músicas dos Rolling Stones, dos Beatles, de Ennio Morricone ou de Bob Dylan, intérpretes também do sonho de liberdade e paz, num país cansado da guerra colonial e desejoso de um mundo mais humano e justo (FERREIRA 2009a, 10). A guitarra tornou-se no instrumento de «moda» e o órgão, muitas vezes, foi esquecido (FERREIRA 1998, 74-7).

Entre as publicações/coletâneas que circulavam pelo país havia muitas adaptações de cânticos religiosos de autores estrangeiros, editadas também em gravações discográficas. O repertório estrangeiro entrou ainda através de movimentos eclesiais de proveniência italiana e espanhola e pela divulgação do repertório juvenil e intimista do brasileiro Padre Zezinho, que «invadiu» a prática litúrgica portuguesa (FERREIRA 2009a, 10). Em 1985, Ano Europeu da Música, foi publicada pela Conferência Episcopal Portuguesa uma nota pastoral que pretendia corrigir o que considerava serem os principais desvios à norma da Igreja e incrementar uma música litúrgica com qualidade estética e, ao mesmo tempo, espírito de oração. Realçava-se o contributo e a centralidade da música para a elevação da oração comunitária e a importância da assembleia, dos músicos e dos coros não como profissionais, mas como crentes. Fomentava-se ainda uma vez mais a atividade de párocos e sacerdotes na «formação do povo» (FERREIRA 1998, 58-9).

As primeiras dioceses a organizarem-se musicalmente depois do CVII foram as de Braga e do Porto. A diocese de Braga tornou-se num polo de orientação e de criação de música litúrgica moderna – graças nomeadamente às *Semanas de Música Sacra*, iniciadas em 1967, e à *Nova Revista de Música Sacra* –, contando com compositores como Manuel Luís, Carlos Silva, Frederico de Freitas, Manuel Simões, Joaquim dos Santos, José Marques e Cândido Lima. Na década de 1970, depois do regresso de Munique, onde estudou na Escola Superior de Música, o padre António Ferreira dos Santos criou no Porto o Serviço Diocesano de Música Litúrgica (SDML), o Coro da Sé e a Escola Diocesana de Música Litúrgica. Rodeado por uma equipa de padres, criou um verdadeiro movimento de apoio aos coros paroquiais e de ensino de música sacra, quer nos seminários, quer aos leigos da diocese. Através do *Boletim de Música Litúrgica*, cuja publicação começou em 1973 e que apresentava um repertório renovado e ao mesmo tempo de grande rigor e «dignidade» artística, alargou, para além da própria diocese, a sua intervenção no campo da música sacra. Dentro do espírito conciliar, foram aceites, durante a liturgia, as bandas filarmónicas e foram introduzidos novos instrumentos como violas, baterias e sopros de madeira, fomentando-se, ao mesmo tempo, o restauro e a aquisição de órgãos. António Ferreira dos Santos, através do SDML, tornou-se num modelo de renovação pós-conciliar, seguido por outras dioceses do país (CARDOSO 2010, 883-4).

Diversos compositores portugueses publicaram música litúrgica, intensificando-se, com o passar dos anos, a composição e a edição de música de qualidade artística. Em 1962 foi publicada a coletânea *Cantemos todos* que, depois de doze edições, foi renovada em 1990, com o *Novo cantemos todos*. Significativas foram as coletâneas *Louvai ao Senhor* do franciscano Mário Silva, *Louvarei o meu Senhor* do salesiano Rocha Monteiro, *Anda vem cantando* do capuchinho Acílio Mendes, e *Música e vida* de Carlos Silva. De um estilo mais «sério» e «conservador» são as coletâneas *Cânticos litúrgicos* (1968) de Celestino Borges de Sousa, *Salmos responsoriais e aclamações ao Evangelho: Anos B, C e A* (respetivamente, de 1978, 1982 e 1983) de Manuel Luís,

Cânticos litúrgicos (1989) de João Morais; em estilo mais popular, as coletâneas de José Pedro Martins *Proclamaí com alegria* (1979) e *Povo que vai ao encontro* (1982) (CARDOSO 2010, 882-3).

Fátima tornou-se um lugar central da música litúrgica, com várias iniciativas que contribuíram para a renovação e a qualidade artística do repertório. Os *Encontros Nacionais de Pastoral Litúrgica* que, desde 1975, se realizam anualmente com a presença de várias centenas de pessoas, entre leigos e religiosos, foram particularmente fecundos. Nestes encontros foram apresentadas e lançadas a nível nacional composições de vários músicos, entre os quais Manuel Luís, António Cartageno, Manuel Faria, Carlos Silva, Ferreira dos Santos, Fernandes da Silva, António Azevedo Oliveira. Entre as iniciativas de relevo encontram-se também as *Jornadas Nacionais de Grupos Corais Litúrgicos* e o *Curso de Música Litúrgica* que começaram, respetivamente, em 1990 e 1991 (FERREIRA 1998, 78-81).

Como diocese, Leiria-Fátima tem vindo a exercer uma forte influência nas suas paróquias, divulgando e/ou publicando coletâneas. O livro *Cantemos todos* foi o primeiro a ser difundido nos anos de 1960/70 seguido, nos anos 80, pela coletânea *Assembleia viva*. Na mesma década foram publicados vários cadernos de *Cânticos litúrgicos* para os «tempos fortes». Do início do século XXI são *Orar cantando* de Carlos Silva e a coletânea *Laudate: Cânticos e orações* da responsabilidade de Vítor Coutinho. O Padre Carlos Silva foi um dos compositores que mais influenciou o repertório da diocese de Leiria-Fátima, onde desenvolveu a sua atividade de compositor, professor e maestro. Lecionou Música e Liturgia no Seminário Diocesano e foi autor de cerca de um quarto do repertório praticado nas celebrações litúrgicas da diocese. Durante os anos de 1970 e 1980, foi responsável musical das grandes peregrinações ao Santuário de Fátima, onde os seus cânticos são executados há mais de 25 anos. As suas composições, centradas principalmente na temática mariana, privilegiam a dimensão vocal em detrimento do pensamento harmónico e orquestral. Com uma escrita muito próxima da de Manuel Luís e fiel aos textos do Missal Romano e da Liturgia das Horas, contribuiu, com este, para a definição de um estilo de música litúrgica nacional (LAMEIRO 2010, 1209-10).

No que diz respeito à renovação conciliar parece claro que, depois de uma primeira fase em que foi difícil encontrar um caminho próprio, a Igreja portuguesa conseguiu organizar-se e desenvolver a sua própria música. No início do século XXI, as suas orientações continuam a promover um estilo de música que corresponda ao carácter sagrado da liturgia, fomentando uma qualidade dos coros litúrgicos que se caracteriza pela participação da assembleia em espírito de serviço, louvando o uso do órgão e permitindo também o uso de outros instrumentos (MINELLI 2013, 136-42), «contanto que sejam artísticos, não desdiguem do carácter sagrado das funções litúrgicas, não sejam demasiado ruidosos, sejam tocados de forma artística e sejam capazes de edificar os fiéis» (ORTIGA 2001).

Música e Festa entre sagrado e profano

A música da Festa da Pocariça foi-se submetendo às normas implementadas pelo episcopado português através das dioceses e das paróquias, neste caso a diocese de Leiria-Fátima e a paróquia de Maceira. Houve uma clara adaptação a um contexto local específico. Pensemos no que era a Pocariça quando, no início do século XX, foi construída a sua capela: uma pequena localidade situada numa zona rural. Em 1917, as aparições de Nossa Senhora em Fátima tiveram um impacto emocional muito forte no local, reforçado pelo facto de vários dos habitantes terem assistido ao chamado «milagre do sol», durante o qual este teria começado «a girar vertiginosamente sobre si mesmo, como uma roda de fogo artificial, com todas as cores do arco-íris» (SILVA 1949, 7). Ao longo do século XX, a população da Pocariça cresceu devido ao desenvolvimento industrial da freguesia e da região. Entre o fim dos anos 60 e o início dos anos 70, a capela foi ampliada, porém, continuou a ser um pequeno templo da freguesia sem possibilidade de ter um órgão e um organista. Na Festa, evento excepcional de grande alegria e coesão social, a música representava uma componente imprescindível e a música religiosa um elemento essencial: seria impensável que o arraial, a missa do domingo e as procissões se desenrolassem sem acompanhamento musical. A SFM foi a grande protagonista do arraial durante o Estado Novo e, numa capela que durante noventa anos não teve órgão, desde o início do evento esteve encarregue da música religiosa na missa do domingo. A partir dos anos de 1980, o Coro da Capela veio acompanhar a missa da sexta-feira à noite.

Não há documentos que atestem como eram implementadas as regras da diocese na Festa antes do CVII, apenas as memórias dos seus diferentes agentes: os padres, os habitantes do lugar e da freguesia e os músicos da banda local. Segundo Alberto Gomes,⁵ dentro da capela havia um espaço para os homens e outro para as mulheres e na procissão os homens iam à frente e as mulheres atrás. A Comissão da Festa dependia da Igreja:

[Era] nomeada pelo prior, pelo Senhor Prior, depois da missa e da procissão. Então o prior dizia: para o ano farão parte da comissão fulano, fulano, fulano. Mas nem toda a gente servia. [Quem fazia parte da comissão] tinha que ser católico praticante, confessar-se e comungar regularmente, não podia ser casado só pelo civil, não podia viver junto [...] [devia ser uma] pessoa bem comportada e ir a missa todos os domingos (entrevista a A. GOMES 2000).

Quanto ao arraial da Festa, o Padre Melquíades, que foi pároco na freguesia na década de 1960 e no início do século XXI, conta que «o Sr. Bispo era muito severo. Em 1963 não permitiu a

⁵ Alberto Gomes viveu na Pocariça mais de 80 anos e interessou-se particularmente pela história local.

atuação de um Rancho na Maceirinha. Era uma questão de disciplina religiosa que não tinha nada a ver com o Estado Novo» (entrevista ao Padre MELQUÍADES 2003). José Ribeiro, professor reformado da Escola Primária da Empresa de Cimento descreveu, em 2002, como era a Festa antes do CVII:

No arraial propriamente dito não havia movimentação de cantos nem de danças; então a dança muito menos. [Podia logo haver...] denúncia ao prior, porque caramba, [dançar] parecia um crime da expressão popular. E [...] os priores eram vigiados e censurados por autorizarem estas manifestações. Porque se o bispo sabia que o padre autorizava [danças] em determinadas festas, o padre era chamado imediatamente ao bispo e [...] era punido severamente. De maneira que o padre tinha que se assujeitar às normas existentes. Isso foi um período muito, muito mau para nós, foi o período do salazarismo. Então havia a imposição não só de Salazar como do Cardeal Cerejeira que impôs uma disciplina férrea na Igreja. Criou-se um exagero (entrevista a J. RIBEIRO 2002).

Segundo Manuel Ferreira,⁶ as orientações da diocese na Festa com a interdição dos bailaricos no arraial e a proibição de namorar durante o evento foram muito duras, principalmente, nas décadas de 1940 e 1950. Já a partir do fim dos anos 60 havia padres que eram mais tolerantes na organização da parte profana da Festa. Porém, foi só com o 25 de Abril de 1974 que esta se transformou, com um arraial muito mais rico e a presença oficial dos conjuntos musicais (conversa com M. FERREIRA 2011).

Para traçar a evolução da música religiosa na Festa da Pocariça e perceber como foram aplicadas as normas da Igreja neste contexto, as testemunhas locais mais significativas são os membros da SFM e do Coro da Capela, duas entidades com papéis relevantes na liturgia e/ou nas procissões festivas. A SFM foi fundada provavelmente em 1875, pelo Cónego Pereira da Costa para acompanhar procissões e missas das festas religiosas da freguesia.⁷ Esta informação atesta a sua relevância na Festa da Pocariça. Ainda hoje o seu importante papel neste tipo de eventos é reconhecido oficialmente, como consta no artigo 2º dos estatutos de 1987. A associação tem por fim «colaborar em festividades religiosas, de harmonia com a legislação Eclesiástica em vigor».⁸ A filarmónica da freguesia terá acompanhado a maioria das procissões e missas das festas religiosas da freguesia desde 1878⁹ e, a partir do início do século XX, das Festas da Pocariça,¹⁰ facto confirmado pelos antigos músicos, pelas pessoas mais idosas do lugar e pelos escassos documentos

⁶ Manuel Ferreira é natural e residente na Pocariça.

⁷ Historial da SFM, disponível em <<http://www.sfm.pt.vu>> (acedido em 4 de Junho de 2013).

⁸ Esta colaboração constava, certamente, também nos antigos estatutos de 1895 que se perderam.

⁹ O músico António Domingues atesta o início da atividade da SFM em 1878, no seu *Libro de lembranças*.

¹⁰ Como referido, a Festa da Pocariça teve início, presumivelmente, em 1903, com a inauguração da Capela.

do século XX. No *Libro de lembranças* do músico António Domingues do Arneiro conta-se que, em 1909, houve três procissões ou peregrinações, não é claro, entre as quais uma foi a da «Pucariça», em Maio (DOMINGUES s.d., 20). Similarmente, no *Livro de contas* da banda consta que, a partir de 1929 e durante quase todos os anos, a SFM foi paga pelo serviço prestado na Festa da Pocariça. Porém, na década de 1960, a Festa da Pocariça não foi registada anualmente no mesmo documento. De facto a Festa, durante alguns anos, não se realizou porque os moradores desta aldeia se recusaram a organizar um evento em que a diocese permitia um arraial demasiado parco em diversão (conv. FERREIRA, M. 2011). Também durante a década de 1980, como consta do *Livro de contas*, a SFM tocou apenas em 1983. No entanto, a Festa realizou-se sempre e veio a ser animada por filarmónicas de outras freguesias. Foram períodos relativamente curtos em que a SFM não tocou nesta Festa e que não invalidam o papel de relevo desta banda na realização do evento.

Como foi possível que desde o início da Festa, cuja data coincide grosso modo com a promulgação do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* de Pio X, que banuiu as bandas da liturgia, a SFM possa ter tido um papel tão relevante nas suas cerimónias religiosas? Numa freguesia sem órgãos e organistas, a SFM, sendo a única entidade musical, terá assegurado a música religiosa. Com efeito, não só a memória local de músicos idosos como alguns documentos (o *Livro de contas* e o manuscrito de António Domingues) atestam o seu protagonismo no acompanhamento das missas solenes e procissões. Para que este protagonismo continuasse, a filarmónica teve que cumprir as normas da diocese que, antes do 25 de Abril, eram muito exigentes. A banda devia submeter-se às regras que eram impostas pelo pároco: respeitar os horários estabelecidos, o toque da *Ave-Maria*, entre outras incumbências, e zelar pelo bom comportamento dos seus músicos. A conduta dos músicos era controlada diretamente pelo diretor da instituição. Por exemplo, José Ramos, diretor da SFM no início dos anos de 1950 e pai do Maestro José Bernardo Ramos,¹¹ não admitia falhas no que era considerado um bom comportamento. Como conta o músico António Frade,¹² eram proibidos os atrasos, as faltas não justificadas e os namoros durante as festas. «Apanhei lá duas multas, duas infrações: por causa desta senhora [a mulher] por ter chegado atrasado e por ter ficado na Festa depois de o serviço acabar» (entrevista a A. FRADE 2002).

Os serviços religiosos que a SFM efetuou na Festa da Pocariça ao longo das décadas foram o acompanhamento da missa do domingo e da procissão que a esta se segue. Relata António Frade nos seus apontamentos que a banda, que tocou e cantou nas missas primeiro em latim e depois em português, era muito apreciada (FRADE s.d., 16-7). A partir da década de 1980, quando a Festa foi alargada a todo o fim-de-semana, a banda passou a tocar também na procissão da sexta-feira à noite.

¹¹ José Bernardo Ramos foi regente da SFM de 1971 a 1996, desempenhando a parte litúrgica até 2010.

¹² António Frade, trombonista, tocou na SFM desde 1946 até ao fim do século XX.

Esta é chamada a procissão das velas, realizando-se depois da missa, quando já é noite. Nesta procissão recita-se o terço intercalado com marchas que, na realidade, são cânticos de Fátima tocados pela SFM: *À Nossa Senhora de Fátima*, com a música do *Ave de Lourdes*, *Sobre os braços da azinheira*, *Bendizemos o Teu Nome* e *Queremos Deus*. Conta António Frade que:

Quando começou a haver procissão das velas, por vezes tocava-se à própria maneira, improvisava-se. No início era tudo tocado de ouvido: os músicos apanhavam canções em Fátima, canções de que gostavam e tocavam de ouvido na procissão das velas. É só mais tarde que vieram os papéis (entr. FRADE 2002).

Os arranjos destes antigos cânticos foram realizados e copiados à mão pelo Maestro José Bernardo Ramos e o Maestro Adelino Mota¹³ transcreveu-os, nos anos de 1990, através do computador. É de salientar que os primeiros dois cânticos constam no *Hinário de Fátima* de 1957 e são, provavelmente, da década de 1920.

Nas procissões do domingo ainda hoje se tocam marchas de compositores portugueses. Conta o Maestro José Bernardo Ramos, falando das «marchas graves»:

Antigamente os músicos decoravam [as marchas] porque andavam a tocar todos os domingos a mesma coisa. Eu e os outros executantes tocávamos na procissão toda e não precisávamos de papéis. Tocávamos várias marchas, um domingo aqui e outro numa outra localidade, e assim acabávamos por decorar.

O Maestro Ramos queixava-se da dificuldade que havia no fim do século XX para obter marchas de procissão: «antigamente os autores escreviam e punham as músicas à venda nas casas musicais, nas casas de instrumentos [...]. Hoje os autores não vendem diretamente, já não põem as músicas à venda nas lojas» (entrevista a J. RAMOS 2001). O Maestro Luís Ferreira confirmava, em 2011, que algumas das marchas tocadas na procissão nunca foram editadas, enquanto outras foram publicadas recentemente pela Lusitano Edições (conv. FERREIRA 2011). Entre estas, destacam-se *José e Maria* e *Mãe de Deus*, marchas do compositor português Álvaro Reis.

Quanto à missa do domingo, antes do CVII era celebrada por três padres: era uma celebração solene que durava cerca de duas horas, em que a SFM tocava e cantava partes da missa. Conta o músico António Frade que «antigamente a missa era em latim e cantada, era maravilhosa. Era a missa [isto é partes da missa] e versos em português para a comunhão. Não existiam os coros

¹³ Adelino Mota foi maestro da SFM de 1996 até 2000.

paroquiais mas só a banda que tocava e cantava» (entr. FRADE 2002). Era sempre a mesma missa: a *Missa Mater Amabilis* que, segundo o Maestro José Bernardo Ramos, não era editada, encontrando-se em folhas copiadas à mão. Era, ainda segundo os músicos da SFM, uma missa muito antiga de que não se conhecia o autor.¹⁴ Uma das condições para que a banda acompanhasse a liturgia antes do CVII era que procurasse reproduzir o mais fielmente possível a sonoridade do órgão, usando poucos instrumentos e bem escolhidos, uso que continua ainda hoje (conversa com RAMOS 2011).

Depois do CVII a missa começou a ser celebrada e cantada em português. Entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970 surgiu um repertório novo. Conta José Bernardo Ramos que, a partir dos anos de 1970, arranjou alguns cânticos e/ou partes da missa no seminário de Leiria, na livraria Gráfica da mesma cidade ou através de padres de Fátima a quem pedia partituras. Era ele que realizava os arranjos, superando a dificuldade em encontrar, de outro modo, um repertório para banda. Em geral tentava não comprar, uma vez que se tratavam de «peças que passam de moda». Há cerca de trinta anos, quando ainda não existia um vasto repertório português, a banda chegou a tocar e a cantar algumas peças do brasileiro Padre Zezinho. Entre os compositores que ainda hoje são interpretados, são de referir os nomes de Carlos Silva, Azevedo Oliveira, Manuel Luís e António Cartageno (conv. RAMOS 2011). Todos completaram os estudos no Instituto Pontifício de Música Sacra em Roma e aderiram a um estilo musical religioso sóbrio e de tradição europeia. Segundo o *Sacrosanctum Concilium*: «Os textos destinados ao canto sacro devem estar de acordo com a doutrina católica e inspirar-se sobretudo na Sagrada Escritura e nas fontes litúrgicas» (n.º 121). Assim são musicados respeitando o ritmo da palavra, como no antigo canto gregoriano. Alguns compositores, como António Cartageno, dão preferência aos coros polifónicos (FERREIRA 2010, 253), enquanto outros, como Manuel Luís e Carlos Silva, procuram o desenvolvimento de uma dimensão vocal mais homofónica (LAMEIRO 2010, 1210).

O Maestro Ramos deixou de reger a missa da Festa da Pocariça em 2010, tendo sido substituído pelo Contramestre Pedro Frade. Este continua a usar as partituras que foram adquiridas pelo seu predecessor, tentando renovar o repertório com peças harmonicamente mais modernas. Porém, persiste a dificuldade em encontrar arranjos para banda.

O Coro da Capela da Pocariça é muito mais recente do que a banda local: formou-se em consequência do CVII e da publicação em Portugal, em 1967, das *Normas Litúrgicas* com a nova orientação sobre o canto e a participação da assembleia em língua vernácula. Nasceu aproximadamente em 1970-1 quando começaram a ser celebradas as missas ao domingo na

¹⁴ *Missa Mater Amabilis* de Padre Bernardino Senna Penafort (séc. XIX), informação disponível em <<http://bogasdebaixo.blogspot.com/2011/05/construcao-do-lar-nossa-senhora-das.html>>, (acedido em 20 de Julho de 2011).

Pocariça. Os cânticos eram retirados do livro *Cantemos todos* e/ou de cassetes áudio ou da rádio, neste último caso principalmente da Rádio Renascença. Nesta altura usavam-se também os cânticos de mensagem cristã do Padre Zezinho ou outras composições do mesmo género.¹⁵ Conta Maria Ferreira¹⁶ que:

Nós andávamos perdidos. Eu ouvia e escrevia, passava as frases dos cânticos, decorava as melodias. Depois os comparava com outras pessoas. [...] Quem nos ajudou nos ensaios foi o Padre Agostinho da Pocariça que procurava e ensaiava connosco os cânticos que nós pedíamos. Nos anos 79-80 veio um ensaiador, o Sr. Mário Monteiro da freguesia da Batalha que introduziu a coletânea *Assembleia viva*.

Durante os anos de 1980, o coro começou a participar na Festa da Pocariça, atuando na missa da sexta-feira. Lentamente foi expandindo o número de coralistas, com a participação em particular de um grupo de mulheres com idades superiores a quarenta anos. Nos anos de 1990, a Maestrina Isabel Catarino da Pocariça dirigiu o coro durante alguns meses, tocando também o órgão que tinha sido comprado naquela altura.¹⁷ O coro continuava a ser formado por mulheres de quarenta a cinquenta anos, tendo incorporado também entre três e quatro homens. Em 2003-4, João Ferreira, irmão de Maria e como ela sem formação musical mas com bom ouvido, começou a ensaiar o coro. Foi este maestro improvisado que introduziu a nova coletânea proposta pela diocese *Laudate: Cânticos e orações*. Outro livro usado na altura foi o *Orar cantando* de Carlos Silva. Depois de João Ferreira já não houve quem orientasse os ensaios na pequena capela. Continuaram a formar o coro as mesmas mulheres cujo repertório foi e é preparado, principalmente, memorizando os cânticos das missas e dos terços transmitidos pela Rádio Renascença. Uma ajuda na preparação do repertório veio dos ensaios na Igreja Paroquial, frequentados pelas coristas da Pocariça, principalmente, na altura do Natal, da Páscoa ou dos Crismas. Na Igreja Matriz houve e ainda hoje há quem oriente o coro, ajudando, por inerência, os grupos corais das capelas dos vários lugares (conv. FERREIRA, M. 2011).

Na missa festiva da sexta-feira à noite, o Coro da Capela interpreta cânticos conhecidos, alguns dos quais dedicados a Nossa Senhora, sendo a procissão que se segue em honra de Nossa Senhora de Lourdes. O livro *Laudate* e a coletânea *Cantemos todos* continuam a ser indispensáveis para compor o repertório, junto com os *Salmos responsoriais* de Manuel Luís. Para a escolha dos

¹⁵ Padre Luís Morouço Ferreira, informações enviadas por e-mail, 20 de Junho de 2011.

¹⁶ Maria Ferreira nasceu e sempre viveu na Pocariça.

¹⁷ O órgão da capela foi comprado por volta de 1993-4. Segundo as informações de Maria Ferreira, foi usado por um organista durante dois ou três anos ao domingo, mas nunca foi tocado durante as missas das festas (Ferreira, 2003).

cânticos e dos salmos seguem-se as sugestões de dois antigos jornais semanais católicos, sendo estes o *Mensageiro* e a *Voz do Domingo* (entrevista a J. FERREIRA 2011). Atualmente, o Coro da Capela é formado pelos mesmos elementos de há dez ou vinte anos atrás, que, sem saber ler música, cantam a uma ou duas vozes de forma afinada. São principalmente mulheres, que gostam de cantar e de pôr a própria voz ao serviço da comunidade, encaixando-se as suas performances perfeitamente no espírito da Festa, caracterizado por trabalho comunitário e gratuito.

Os meios de comunicação tiveram um papel muito importante na escolha e na formação do repertório da missa, substituindo-se, em parte, a um maestro que existe só na Igreja Paroquial. Foram a Rádio Renascença, a televisão, as cassetes áudio e os CDs que conseguiram, e ainda hoje asseguram, uma parte da formação musical desejada pelo CVII. O repertório é português e através dele faz-se notar a influência direta da própria diocese e do Santuário de Fátima na Festa. As duas instituições desenvolveram uma intensa atividade de formação e de divulgação, difundindo, principalmente a partir dos anos de 1990, um certo tipo de música religiosa simples e de cariz gregoriano, interpretada à capela, sublinhando o ritmo das palavras e dispensando o uso de guitarras elétricas e instrumentos de percussão, entretanto, em forte expansão no contexto não religioso da Festa (MINELLI 2013, 142-55).

Officium cordis, música e Festa

Com a renovação da doutrina e das normas da Igreja Católica Romana, a Festa da Pocariça sofreu mudanças profundas nos últimos sessenta anos. Até aos anos de 1960-70 era o *Motu Proprio* de Pio X, de 1903, que regulava as festas religiosas como a Festa da Pocariça. À liturgia e procissão, parte central do evento, era contraposto um arraial considerado profano e estreitamente controlado pela Igreja, que receava que este profanasse o sentido religioso do evento (MINELLI 2013, 169). A SFM, única entidade musical da freguesia, era a protagonista do espaço profano e sagrado da Festa: tocava na liturgia, na procissão e no arraial. Duas foram as condições para que a diocese permitisse a esta banda tocar na missa de uma capela sem órgão: com uma escolha limitada de instrumentos de sopro que imitassem o som do órgão, o que era permitido em casos excecionais pelo documento *Tra le Sollecitudini* de PIO X (1903, n.º 20), mas que no contexto desta e de outras festas da região se tornou regra;¹⁸ controlando o arraial da Festa e o comportamento dos músicos e da SFM. De facto, para «manter e promover o decoro da Casa de Deus» (PIO X 1903, n.º 1), com o Concílio Plenário Português de 1926, as normas do *Motu Proprio* tinham sido estendidas a todo o evento. Eram

¹⁸ Paulo Lameiro refere que com o mesmo procedimento, outras bandas tornaram-se protagonistas da liturgia de outras festas da região de Leiria (LAMEIRO 1997, 234-5).

proibidos: os arraiais noturnos para que não se transformassem numa injúria contra Deus e não levassem à ruína dos bons costumes (SANCHIS 1992, 203); as danças e as músicas que incitassem as danças; a participação da SFM em festas reprovadas pela Igreja, isto é, não organizadas à volta da liturgia, arriscando, em caso de não respeitar esta regra, a excomunhão. E aconteceu que a SFM foi excomungada na década de 1960¹⁹ por ter participado na Festa da Codiceira, freguesia da Azoia, uma festa não aprovada pela Igreja local (FRADE s.d., 21-2).

Em consequência do CVII, nos últimos anos do Estado Novo, começou-se a fomentar a participação dos fiéis na liturgia e na sua música com o uso da língua portuguesa. Mas foi só com a democracia que se desvaneceram os antigos preconceitos provenientes das normas do início do século XX. Com uma visão diferente por parte da Igreja, o evento foi caracterizado pela presença de novos espaços sonoros no arraial noturno, em que os conjuntos podiam atuar e o povo dançar sem constrangimentos. Com a reconfiguração da Festa nos anos de 1980, e a sua extensão a todo o fim-de-semana, a Festa religiosa apropriou-se do espaço noturno através da procissão das velas. A noite excomungada passou a ser um momento para rezar, durante o qual a SFM toca antigos cânticos de Fátima.

Depois do CVII, a Igreja portuguesa apostou, principalmente, nos coros paroquiais e na composição de peças para este tipo de agrupamentos, que hoje é extremamente rico e variado. Porém, na Festa da Pocariça ainda hoje é a SFM a realizar a parte mais importante da música religiosa, sendo a protagonista da missa do domingo e das duas procissões. Com uma gestão moderna e uma escola de música renovada nos anos de 1990, esta banda veio a ser valorizada também pela Igreja: já não é vista como entidade em que músicos e repertórios poderiam perverter o carácter sagrado da Festa. Pelo contrário, a diocese considera esta e outras bandas da região parte essencial das festas religiosas. De facto, com a renovação conciliar a Igreja valoriza as bandas filarmónicas, como expressão da cultura e da tradição musical portuguesa e pelo contributo na educação musical dos jovens (GUARDA 2010). Contudo, ainda não se formaram compositores de música litúrgica para filarmónicas, o que obriga os maestros a fazerem arranjos do repertório para coros.

Em consequência do CVII, a Festa da Pocariça veio a ser entendida na sua unidade: diluiu-se a divisão entre sagrado e profano e o afastamento deste último da Festa. A liturgia e as procissões continuam a ser consideradas partes essenciais no desenvolvimento do evento, mas o arraial, com a quermesse, o restaurante, os jogos, a reprodução de música gravada, os conjuntos musicais, o concerto da banda, é considerado como um momento de vivência dos fiéis na Festa.

¹⁹ A excomunhão da SFM resolveu-se com a intercessão de outro padre e do diretor da banda junto do bispo que levantou a excomunhão.

Atualmente, na Festa da Pocariça é ainda importante o *officium oris*: a forma como se canta ou, de uma maneira mais abrangente, se faz música. Tendo em conta as novas tecnologias e as novas estéticas musicais, todos os grupos musicais que participam na Festa procuram dar o seu melhor na interpretação dos seus repertórios: o coro da capela na missa da sexta-feira, a banda na liturgia do domingo, nas procissões e no concerto, os conjuntos no arraial. Mas é o *officium cordis* que, dentro do espírito conciliar, dá um importante contributo para a unidade da Festa e para a forma como esta é vivida, através da participação dos fiéis, «com o coração», em todo o evento. O *officium cordis* sustenta a música religiosa e a música de arraial, performances musicais com características e finalidades muito diferentes: a música religiosa como meio de oração e de contacto com o divino; a música lúdica como momento de expressão de alegria e de atividades em louvor a Deus e aos santos a que é dedicada a Festa. O *officium cordis* ajuda a valorizar e a unir todas as partes do evento, permitindo que a Festa e a sua música sejam vividas «com um coração envolvido em Deus» e, neste caso, também em São Sebastião e Nossa Senhora de Lourdes. Depois do CVII houve, assim, um encontro entre a visão da Festa por quem a vive e a doutrina da Igreja, valorizando não apenas a liturgia e as procissões, mas também a dimensão profana representada pelo arraial.

Anexo



Figura 1. A procissão do domingo da Festa da Pocariça [1950-1960]. Foto de anónimo



Figura 2. A Sociedade Filarmónica Maceirense em frente à capela no fim da procissão das velas de 2009



Figura 3. O conjunto *Nova Banda* ensaiando para o concerto do sábado na Festa de 2009



Figura 4. A Sociedade Filarmónica Maceirense na Missa Dominical da Festa de 2009



Figura 5. A Sociedade Filarmónica Maceirense no concerto final da Festa de 2010

Referências bibliográficas

- AAVV [1929-95], *Livro de contas da Sociedade Filarmónica Maceirense* [manuscrito]
- AAVV (1931), *Concílio Plenário Lusitano*, Pastoral Colectiva, 1926 (Lisboa, União Gráfica)
- AAVV [1962-65], *Documentos do Concílio Vaticano II* <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm> (acedido em 27 de Julho de 2013)
- AAVV (1963), «Sacrosanctum Concilium», in *Concílio Vaticano II* <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html> (acedido em 10 de Abril de 2011)
- AAVV (1964), «Lumen Gentium», in *Concílio Vaticano II* <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html> (acedido em 10 de Abril de 2011)
- AAVV (1965), «Gaudium Spes», in *Concílio Vaticano II* <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_po.html> (acedido em 10 de Abril de 2011)
- BERNARDI, Bernardo (1992), *Introdução aos estudos etno-antropológicos* (Lisboa, Edições 70)
- CALLOIS, Roger (1988), *O homem e o sagrado* (Lisboa, Edições 70)
- CARDOSO, José Maria Pedrosa (2010), «Música religiosa», in *Enciclopédia da música em Portugal do século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), vol. 3, pp. 878-86
- DE-LUCA (1843), *Annali delle Scienze Religiose* (Roma, Pietro Capobianchi), vol. 16
- DOMINGUES, António (s.d.), *Libro de lembranças* [manuscrito autobiográfico]
- ELIADE, Mircea (1992), *O sagrado e o profano* (São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda)
- FERREIRA, António José (1998), *Música sacra e/ou música litúrgica. Critérios para uma delimitação conceptual a partir do magistério da Igreja no século XX e a sua recepção em Portugal* (Tese de mestrado em Teologia Sistemática, Faculdade de Teologia, Universidade Católica de Lisboa)
- FERREIRA, António José (2009), *Consequências do Motu Proprio Tra le Sollecitudini em Portugal* <<http://www.meloteca.com/pdfsacra/consequencias-do-motu-proprio-tls-em-portugal.pdf>> (acedido em 19 de Abril de 2011)
- FERREIRA, António José (2009a), *Música na Igreja contemporânea em Portugal* <<http://www.meloteca.com/pdfsacra/musica-na-igreja-contemporanea.pdf>> (acedido em 30 de Maio de 2011)
- FERREIRA, António José (2010), «Cartageno António», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), vol.1, pp. 252
- FERREIRA, Carla (2002), *Caracterização resumida da Junta da Freguesia da Maceira* (Maceira)
- FRADE, António (s.d.), *Apontamentos* [manuscrito]
- FREITAS, Manuel da Costa (1992), «Profano», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, editado por Roque Cabral, etc. (Lisboa - São Paulo, Verbo), vol. 4, pp. 448-9
- FREITAS, Manuel da Costa (1992), «Sagrado», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, editado por Roque Cabral, etc. (Lisboa - São Paulo, Verbo), vol. 4, pp. 859-67
- GUARDA, Jorge (2010), «Filarmónicas e diocese de Leira Fátima reforçam cooperação», in *Agência Ecclesia*, <<http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?id=79157>> (acedido em 7 de Junho de 2010)
- LAMEIRO, Paulo (1997) «Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: O lugar privilegiado das bandas filarmónicas», *Actas dos 3.^{os} Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, 4, pp. 213-54
- LAMEIRO, Paulo (2010), «Carlos da Silva», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), vol. 4, pp. 1209-10
- MESNIL, Marianne (1974), *Trois essais sur la Fête. Du folklore à l'ethno-sémiotique* (Bruxelles, Edition de l'Université de Bruxelles)

- MINELLI, Carla (2013), *Sem música não há Festa! Apresentação e participação cívica entre compromissos e brio na Pocariça* (Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa)
- ORTIGA, Jorge Ferreira da Costa (2011), *Música e liturgia. Critérios e orientações pastorais* <http://www.meloteca.com/pdfsacra/magisterio-jorge-ortiga_musica-e-liturgia.pdf> (acedido em 16 de Maio de 2013)
- PIO X (1903), *Tra le Sollecitudini* <http://www.meloteca.com/pdfsacra/magisterio-pio-x_tls.pdf> (acedido em 2 de Abril de 2011)
- PIO XII (1947), *Lettera Encíclica Mediator Dei* <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_it.html> (acedido em 7 de Abril de 2011)
- PIO XII (1955), *Musicae Sacrae Disciplina* <<http://www.meloteca.com/pdfsacra/magisterio-pio-xii-msd.pdf>> (acedido em 3 de Abril de 2011)
- SANCHIS, Pierre (1992), *Arraial: Festa de um povo. As romarias portuguesas*, 2ª edição (Lisboa, Publicações Dom Quixote)
- SILVA, José Alves Correia da (1949), *Aparições. Peregrinações. Vida do Santuário* (Leiria)

Entrevistas

- FERREIRA, Clementina e Manuel (2011), conversa a 16 de julho (Pocariça)
- FERREIRA, João (2011), entrevista a 12 de junho (Lisboa)
- FERREIRA, Luís (2011), conversa a 10 de julho (Pocariça)
- FERREIRA, Manuel (2011), conversa a 16 de julho (Pocariça)
- FRADE, António (2002), entrevista a 16 de julho (Pocariça)
- GOMES, Alberto (2000), entrevista a 5 de dezembro (Pocariça)
- MELQUÍADES, Padre (2003), entrevista a 9 de julho (Arnal)
- RAMOS, José (2001), entrevista a 31 de agosto (Pocariça)
- RAMOS, José Bernardo (2011), conversa telefónica a 10 de julho
- RIBEIRO, José (2002), entrevista a 17 de julho (Maceirinha)
- SONSO, Luís (2007), entrevista ao músico a 14 de julho (Maceira)

Carla Minelli estudou música e flauta transversal na Universidade de Bolonha. Entre 1987 e 1996 desenvolveu diversos projectos de investigação sobre a música e cultura dos Índios da Amazónia. Vive em Lisboa desde 1997, onde ensina música numa escola secundária. Em Abril de 2014, terminou o doutoramento em etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa, com uma dissertação sobre a música na festa católica e as mudanças ocorridas desde a década de 1950.

Recebido em | *Received* 04/12/2014
Aceite em | *Accepted* 23/10/2015

