



Música sacra no Rio de Janeiro, da Monarquia à República

Thiago Santos*

Resumo

Este artigo oferece um balanço histórico da música sacra no Rio de Janeiro, desde o período monárquico até a primeira República, discutindo a obra sacra de compositores brasileiros desde o século XIX e primeiras décadas do século XX nos diversos contextos instaurados por conjunturas institucionais, políticas, religiosas e correntes estético-estilísticas. Busca refletir sobre o impacto do *Motu proprio* na produção musical sacra brasileira do período e conclui que a música sacra era composta como obra de concerto para pura demonstração de habilidade composicional ou como música decorrente do pensamento religioso influenciado pelos ares reformistas que circulavam no cenário musical internacional.

Palavras-chave

Música sacra – Romantismo musical brasileiro – século XIX – século XX.

Abstract

This article offers a historical perspective on sacred music in Rio de Janeiro, from the monarchical period up to the first Republic, discussing the sacred music of Brazilian composers from the 19th century until the first decades of the 20th century in various contexts framed by institutional, political, religious junctures and aesthetic-stylistic trends. Reflects on the impact of the *Motu proprio* on sacred music production in the period and concludes that the sacred music was composed as a work of pure concerto demonstration of compositional skill or as a result of religious thought influenced by the reformist trend from the international music scene.

Keywords

Sacred music – Brazilian Romantic music – 19th century – early 20th century.

Uma década depois da separação da Igreja e do Estado no Brasil, a partir da Proclamação da República, as realizações litúrgico-musicais de grande monta – que já minguavam desde o tempo do Império – não figuravam mais na *Catedral Metropolitana*, que antes abrigara o principal conjunto musical do país: a Capela Real e Imperial. O artigo 4º do Decreto 119, de 7 de janeiro de 1890, ao extinguir o

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: thiagosantos@cmic.mus.br.



padroado,¹ significou para a Igreja o início de uma situação financeiramente desconfortável que seria pivô de inúmeras discussões e reações.

A decadência² das produções sacras no Rio de Janeiro já podia ser observada bem antes da Proclamação da República e suas consequências para a Igreja. Nesse período, ao discorrer sobre as realizações em torno da prática musical sacra no Rio de Janeiro, há que, necessariamente, citar a Capela Real e, posteriormente, Imperial. Ao longo de sua história, a corporação musical que servia à Corte e depois ao Império, passou por diferentes fases. A Capela Real conheceu anos de luxuosas produções, tendo em vista que “D. João VI não economizou esforços nem dinheiro para manter o alto padrão da música e o luxo das cerimônias” (Cardoso, 2005, p. 60). Desse modo, a música das solenidades oscilava entre épocas de grande fartura – celebradas com coros, solistas e orquestra – e outras em que só um pequeno coro e o órgão atuavam. Para exemplificar estes “altos e baixos”, cite-se que a crise de 1831 – quando houve demissão em massa dos músicos da capela – foi seguida da grande reforma empreendida por Francisco Manuel entre 1842 e 1843 recuperando a orquestra, desfalcada havia mais de uma década, e em 1851, com a inclusão dos alunos do Conservatório Imperial de Música, o que mudou a sonoridade do coro “causando boa impressão aos frequentadores das cerimônias” (Cardoso, 2005, p. 103). Contudo, na gestão de Arcangelo Fioritto entre 1861 e 1875, dada a crise financeira que se via no Brasil devido à Guerra do Paraguai (1864-1870), outro momento crítico se instalava na Capela, cujas dificuldades financeiras afetavam a produção e a execução musical.

Com a mudança do regime, mudava também a relação entre o Governo e a Igreja e, sem dúvida, se abalava substancialmente o mecanismo de suporte financeiro que fazia da Igreja uma instituição mantida tanto pelos fiéis quanto pelo Império. A Pastoral nº 2 de 1891 do então bispo auxiliar de Mariana, d. Silvério Gomes Pimenta, revela o grau de descontentamento com que a Igreja recebeu a República:

¹ Padroado foi o regime no qual a Igreja Católica, historicamente ligada ao Estado visto que era a religião oficial do Brasil, recebia suporte financeiro do próprio Estado em troca de privilégios de cunho administrativo-eclesiástico. Conforme explica Cardoso (2005, p. 20) “o padroado [...] foi um sistema no qual a Igreja nomeava uma pessoa ou instituição como padroeiro ou patrono de um determinado território. Esse padroeiro tinha como função precípua a manutenção da estrutura eclesiástica e a propagação da fé cristã em seu território. Em troca, a Igreja concedia ao padroeiro a prerrogativa da coleta dos dízimos e da indicação dos religiosos para ocuparem os postos da hierarquia eclesiástica”.

² Tendo em vista as circunstâncias de instabilidade nas atividades da Capela Imperial, quando neste texto se trata da *decadência* – frisamos – não se objetiva mensurar a qualidade musical e estilística das obras do período. Este trabalho, porém, refere-se tão somente à questão da prática musical na *Catedral do Rio de Janeiro* e demais igrejas, o que envolve quantitativo de músicos, frequência de atuação de profissionais, situação orçamentária, de pessoal etc. Com sentido diverso, outros autores frequentemente atribuíram a *decadência da música sacra* à grande repercussão que obteve a música lírica nesse século e sua assimilação pelos compositores de igreja e, consequentemente, pelas obras executadas nas cerimônias. Talvez, o termo tenha se afirmado na historiografia musical brasileira a partir do título *Decadência della musica sacra*, capítulo XI da *Storia della musica nel Brasile*, de Vincenzo Cernicchiodo (1926). Adotamos neste trabalho o sentido dado por Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil* (1956, p. 41) que confere ao termo um teor socioeconômico ao enunciar “decadência dos serviços musicais” (grifo nosso), que possibilita uma abordagem dissociada de qualquer juízo estético das obras musicais propriamente ditas.



O governo julgou-se isento de cumprir as obrigações solenes que a Nação contraía de sustentar o culto católico em compensação dos bens da igreja que incorporará aos do Estado, e suprimiu, de uma vez, a verba desse culto.

Graças a esta medida tão injusta quão política a Igreja fica d'ora em diante privada do minguado subsídio que à custa lhe prestava o regime passado, e com o qual mal podia se manter (apud Lustosa, 1991, p. 19).

As conseqüências daquela medida do Governo Provisório afetariam o cotidiano das igrejas em todas as suas práticas. No que tange à música, pode-se dizer, foi só uma das áreas em que a Igreja se viu desapojada e obrigada a se adaptar. Não seria difícil prever quão áridos seriam os rumos que a prática musical católica tomaria a partir desses novos fatos e o quanto isso atingiria a música sacra brasileira.

O fim do financiamento das atividades religiosas pelo Estado, após a Proclamação da República, teve como consequência o decréscimo das atividades musicais profissionais na Catedral e decretou o banimento do repertório orquestral, que necessitava de um grande número de músicos e era, conseqüentemente, de mais alto custo. (Cardoso, 2005, p. 187)

A partir de então, passavam todos os gastos da Catedral à responsabilidade dela mesma, através de sua Cúria que teria de administrar os recursos advindos de dízimos, espórtulas e outras ofertas.

O quadro situacional da Capela da Catedral do Rio de Janeiro, a partir da última década do século XIX pode ser acompanhado através dos indicadores divulgados no *Almanak Laemmert*. Tendo reunido tais dados, no intuito de ilustrar o decurso da Capela naqueles anos de grave situação financeira do *Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro* a partir de 1891, apresentamos a Tabela 1.

Seguramente se pode afirmar que a prática da música sacra no Rio de Janeiro durante o século XIX esteve associada em potencial às atividades da Capela Imperial, que desde os tempos do Padre José Maurício se firmara como principal conjunto musical destinado aos serviços da Igreja e da Corte. Não obstante os tempos de glória, durante o Reino a Capela passou por severas crises de ordem tanto musical quanto orçamentária, o que dificultou sobremaneira seu funcionamento, especialmente da segunda metade do século em diante. Reduções no orçamento implicavam em demissões de músicos e fomentavam a insatisfação geral. Com a instabilidade, o que fatalmente obrigava os músicos a fazerem trabalhos fora da Capela, o compromisso desses profissionais com o tradicional conjunto da Igreja do Rio de Janeiro



estava minado e se instalava, assim, um acentuado descontrole do pessoal da Capela. E também se abria espaço para o emprego de músicos ou cantores externos aos quadros fixos da Capela. O mesmo acontecia em outras igrejas e irmandades, cujas necessidades do serviço unidas à indisponibilidade financeira abriam espaço para a prática amadora nas cerimônias. Novos agravantes para a “decadência” apareciam no ambiente musical sacro do Rio: intérpretes menos especializados liturgicamente e de habilidades técnicas questionáveis, trabalho não remunerado (o que fatalmente implicava em poucos ensaios e até a infrequência dos elementos). No final da trajetória da Capela, como não poderia ser diferente, o quadro seria ainda mais crítico:

Com o desaparecimento da Capela Imperial como tal, e a não dotação financeira pelo Governo da República, entre outras coisas, de seus músicos e cantores, por força das circunstâncias começou a nova modalidade: conjuntos de amadores, reforçados por alguns profissionais, certamente como se faz hoje. (Schubert, 1980, p. 25)

Tabela 1. Quadro de funcionários da Capela da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro.

Função	1891	1897	1902	1905
Capelães-cantores	3	vago	4	4
Mestres-de-capela	1 ³	1 ⁴	-	-
Avisador	1	= arquivista	-	-
Arquivista	vago	-	-	-
Instrumentistas	25	23	-	-
Organista	-	-	1	-
Cantores	7	8	4	-

Diante de tantas complicações pelas quais passava a prática da música sacra no Rio de Janeiro, o fato de manter amadores atuando na liturgia não seria completamente imprevisível ou de causar estranheza. Talvez questão mais delicada fosse o emprego de vozes femininas nas funções, o que era um erro segundo as prescrições da Igreja. O Visconde de Taunay narra que, numa festa de Nossa Senhora da Pie-

³ Este era João Cerrone, cantor e flautista que fora ajudante de Hugo Bussmeyer.

⁴ Nesse ano, pela primeira vez o *Almanak Laemmert* reproduz a rubrica “mestre-de-capela”, enquanto nos anos anteriores aparecia a inscrição “mestres-de-capela”. Na verdade, a Capela há muito admitia dois mestres. Em 1891, como só havia um mestre, podemos presumir, face à situação financeira, que a outra vaga permanecia em aberto por contenção de despesas. Já a partir de 1897, ao que tais dados indicam, provavelmente oficializou-se a disponibilidade de apenas uma vaga de mestre. Também nesse ano o cargo de *avisador* aparece cumulativo ao de *arquivista*, cargos que, em 1896, eram distintos, embora o de *avisador* estivesse vago naquele ano.



dade,⁵ em que foi executada a *Missa Mimosa* do padre José Maurício, na Igreja da Santa Cruz dos Militares, “as vozes eram boas e disciplinadas, graças ao bello grupo de amadoras da nossa melhor sociedade, tão amorosamente dirigido pelo zelo incansável da Exma. Sra. D. Maria Nabuco” (Taunay, 1930, p. 69). Não obstante à frequência das participações das mulheres no canto das cerimônias litúrgicas, mais uma vez citamos mons. Schubert que resume:

tanta boa vontade de colaborar não pode ser repelida. Por outro lado, tinha de ser cumprida a lei. A solução foi distinguir entre liturgias oficiais e particulares, usando nas primeiras só vozes masculinas (pois vozes infantis só havia no coral do Cônego Alpheu⁶), tanto em originais como em arranjos; e permitindo corais de vozes femininas em cerimônias não oficiais e em colégios e conventos femininos. H. Oswald, Fr. Braga, Barrozo Netto e Villa-Lobos, como Fr. Pedro, Fr. Basílio, Pe. Lehmann, F. Franceschini e outros escreveram para estas soluções (Schubert, 1980, p. 26).

Outra questão relevante nesta sucessão de fatores atinentes à prática da música sacra no Rio de Janeiro é de cunho estilístico: o avanço do gênero lírico ganhava cada vez mais espaço no interior das igrejas desde o primeiro decênio do século XIX. Ricardo Bernardes, na edição crítica da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de José Maurício, assinala que

a música escrita durante os primeiros trinta anos do século XIX [...] passa a seguir a moderna linguagem da ópera clássica italiana, para a qual Marcos Portugal, Cimarosa e, posteriormente, Rossini serviram de modelo. Este processo de modificações estilísticas na produção musical se inicia justamente a partir da chegada da corte portuguesa no Brasil, em 1808, tendo como marco a criação da Real Capela do Rio de Janeiro. (Bernardes, 2002, p. xiii)

⁵ Nessa ocasião, ainda se pode ouvir a abertura da ópera *La Gazza ladra* de Rossini durante a procissão de entrada, o que é um dado significativo para o assunto aqui tratado no contexto dos “abusos” contra as normas litúrgicas. Atente-se para a maneira pejorativa com que o Visconde de Taunay descreve o fato “Segundo as boas tradições, que todo empenho e esforço da comissão de música sacra não poderão abalar” (Taunay, 1930, p. 69, grifo nosso). Isso ainda indica que o ocorrido se deu entre 1895 e 1898, quando era expressiva a atuação da comissão a que o autor se refere e da qual trataremos mais adiante.

⁶ Segundo Schubert (1980, p. 22), “o Padre José Alpheu Lopes de Araújo, cônego da Catedral Metropolitana, mestre de capela do Cabido e professor de órgão e harmônio do Instituto Nacional de Música, [...] organizou, [...] um notável coro de meninos na Matriz de Santana, dando um exemplo prático de Música Sacra correta”.



O autor lembra ainda que o próprio padre José Maurício, tão mencionado que foi no final do século como “modelo” de genuína composição sacra, foi “exemplo máximo de todo este avanço” em direção ao estilo lírico italiano.

Se por um lado o melodismo operístico italiano invadia as funções litúrgicas, por outro, encontrava algumas rejeições da parte de músicos conservadores. Vincenzo Cernicchiaro dedica um capítulo de sua *Storia della Musica nel Brasile* à “Decadência da Música Sacra” e comenta que “em uma época não remota vários artigos foram publicados nos jornais locais apontando para a necessidade de extinguir a música antirreligiosa das igrejas da capital” (Cernicchiaro, 1926, p. 167, tradução nossa).⁷ É interessante perceber, ainda, a forma afetada com que Cernicchiaro escreve sobre a decadência chegando a afirmar que “a arte teatral [ópera], com seu caráter fascinante, vence o nobre estilo sacro; e o estilo profano, que tanto mal faria ao sentimento religioso, estava em grande voga e honra” (Cernicchiaro, 1926, p. 166, tradução nossa).⁸ Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956, p. 41) cita a “decadência dos serviços musicais nas igrejas do Rio de Janeiro” em finais do século XIX.

Em completa oposição a essa linha de pensamento, Marcelo Campos Hazan, a partir de uma “perspectiva musicológica sociologicamente informada”, afirma que

esta desvalorização, a percepção de uma “decadência da música sacra” [...] constitui um dos tropos mais persistentes da historiografia musical brasileira, e há muito vem contribuindo para a sustentação de uma rígida hierarquia de nomes, gêneros, períodos, estilos e influências que reflete e condiciona as formas como é criada, pensada, sentida e executada a música do e no Brasil. (Hazan, 2006, p. 68)

A Igreja condenava a influência operística na música religiosa e sua legislação justificava as oposições ao estilo lírico. Ainda que se possa ponderar que ao longo dos séculos a Igreja assimilou certos traços de culturas externas⁹ a ela – e principalmente no âmbito das artes – é preciso considerar que, em sua história, o século XIX era um momento de reafirmação de tradições.

Entretanto, o gosto musical do público em geral, talvez se possa dizer, comportava ópera e música de igreja, não sendo de todo impossível e rejeitável ouvir

⁷ “Ricordiamo che in Un’epoca non remota furono pubblicati molti articoli Nei giornali locali di Rio, tendenti alla necessita di sopprimere la musica antirreligiosa nelle chiese della capitale”.

⁸ “l’arte teatrale, col suo carattere affascinante, vinse il nobile stile sacro; e il genere profano, che tanto doveva nuocere al sentimento religioso, veniva in gran voga ed onore”.

⁹ Um clássico exemplo que se pode citar a partir dessa afirmação é a relação da Igreja com o teatro ainda no primeiro milênio. Embora antes o teatro fosse considerado arte profana, pois era praticado entre os povos não cristãos; a partir do século X a Igreja assimilou esta cultura, se utilizando dela em prol de si mesma. Segundo Ferreira (2011, p. 42) a Igreja incorporou o teatro “como um veículo de propagação de conteúdos bíblicos e normas de conduta moral”.



uma abertura de Rossini, por exemplo, durante a procissão dos oficiantes ou uma ária do bel canto com seu texto mudado em um dos textos do *ordinarium missae*; e mais ainda, o gosto dos próprios músicos que, afinal de contas eram os reais criadores e divulgadores deste gênero misto. Novamente, cite-se o mons. Schubert quando em seu artigo chama de “atividades não oportunas” a essa prática de intercâmbio entre o teatro e a Igreja, citando o caso de Adelelmo Francisco Nascimento (1848-1898) que foi mestre da Capela Imperial ao mesmo tempo em que foi regente do Teatro São Pedro. Mons. Schubert conclui a respeito deste caso que: “é provável que o teatro tenha sofrido menos influência da música sacra do que a Capela Imperial do estilo profano do teatro” (Schubert, 1980, p. 19).

Nesse contexto, a divergência de opiniões a respeito de decadência num sentido estilístico leva-nos a concluir que a prática litúrgico-musical no Rio de Janeiro nesse tempo passava por algo que talvez pudesse chamar de *crise de identidade*. Inclusive porque mesmo aqueles que deveriam ser os fiéis cumpridores das normas eclesíásticas – os mestres de capela – por vezes se achavam transitando tanto em um quanto no outro gênero. Exemplos remontam a bem antes da República. Wanderley Pinho (apud Schubert, 1980, p. 20) relata: “No Convento [sic] de S. Bento, além da polca na ocasião do Glória tocaram ainda aquela Arieta da Rosina do Barbeiro [de Sevilha]... Tocou-se ontem em S. Francisco de Paulo quadrilhas francezas”.

Sobre o posicionamento do clero brasileiro, mons. Schubert informa que também os religiosos tiveram sua parcela na disseminação dessa prática. Ao se referir aos *Cânticos Espirituais*, uma coletânea editada pelos padres da Congregação da Missão Brasileira e publicada em 1876, mons. Schubert (1980, p. 21) aponta que a publicação trazia em sua maioria “cantos profanos e óperas” e acrescenta que “bastava um chapéu novo dum texto sacro para tornar ‘espiritual’ uma ária, uma cavatina, um coro de ópera”. Por fim, Leopoldo Miguez, por ocasião de sua viagem à Europa, indicou em seu relatório como um dos principais problemas de nossa música “a completa indiferença do clero pela música religiosa” (Pereira, 2007, p. 128). Essa seria a tônica para o movimento capitaneado por Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa em defesa de uma música sacra genuína e em total desacordo com os padrões próprios da música de teatro. De acordo com Avelino Pereira, a tarefa destas personalidades em favor da valorização da música sacra no Rio de Janeiro “tratava de reconquistar um espaço que já fora significativo nas cortes de João VI, Pedro I e Pedro II, mas que agora estava entregue a não especialistas” (Pereira, 2007, p. 129).

Pouco mais de seis meses após a missiva de Miguez, o crítico do *Jornal do Comercio*, José Rodrigues Barbosa, lançava o primeiro de uma série de textos sobre música sacra na coluna “Theatros e Musica”. Assim, iniciava-se o que foi entendido como uma campanha de mobilização dos artistas católicos para a questão da música praticada nas igrejas. Eis as primeiras linhas do artigo:



nenhum esforço nos parece mais louvável que o de empreender dar à parte musical do serviço divino a dignidade austera e a elevação artística que desaparecerão quasi inteiramente das cerimônias e das solemnidades do culto catholico nesta Capital (José Rodrigues Barbosa, *Jornal do Commercio*, 7 out. 1895, coluna “Theatros e Musica”, apud Goldberg, 2004, p. 4).

Em sua resposta à carta de Rodrigues Barbosa publicada na mesma edição do jornal, Nepomuceno reclama:

É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a symphonia do “Guarany” ou “Cheval de Bronze” ou “Pique Dame” ou “Zigeunerbaron” ou “Bocaccio”, etc... etc...

É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos couplets mais suggestivos da mais suggestiva revista de fim de anno; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheção seu “ofício”.

É preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados do “O Salutaris” [sic], “Santum Ergo” [sic], etc... etc..., a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo de sentimentos que manifestão a degradação do nível artístico do indivíduo, taes como “Ocello neri” [sic] e “varrei morir” [sic], etc... etc... (Alberto Nepomuceno, *Jornal do Commercio*, 7 out. 1895, coluna “Theatros e Musica”, apud Vermes, 2000).

É importante notar que em julho de 1894 o papa Leão XIII lançara um decreto sobre a música sacra que já no artigo 9º impunha: “É proibida, rigorosamente, nas Igrejas, a música quer para canto, quer para instrumentos que tenha qualquer sabor profano, mormente a que de vez em quando respira ou patenteia melodias teatrais” (Rodrigues, 1943, p. 168). A partir daí, a sequência dos fatos pode significar que tanto Miguez quanto Nepomuceno eram conhecedores daquele regulamento – e mais ainda o primeiro, pois que estava na Europa à época. Em carta-resposta de Nepomuceno, é possível verificar claramente que não só descreve a corrente situação musical das igrejas como também demonstra seu conhecimento acerca dos documentos pontifícios, o que comprova seu envolvimento e interesse particular pela causa.

Diversos nomes se associaram a Nepomuceno e Rodrigues Barbosa no engendro, dentre eles o Visconde de Taunay, Alfredo Bevilacqua, Francisco Valle, o abade do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro e o padre Pedro Hermes Monteiro. En-



tretanto, inicialmente, a campanha não surtiria efeito algum. Goldberg cita o que se fez publicar no *Jornal do Commercio* de 6 de janeiro de 1897, quando nenhuma providência tinha sido tomada por parte do arcebispo d. João Esberard: “infelizmente, porém, só houve silêncio da parte dos maiores da Igreja” (Goldberg, 2004, p. 7).

Somente em 1898, já com d. Joaquim Arcoverde como arcebispo, o grupo conseguiria algum avanço. Foi então constituída uma comissão e, a esta, encomendado um projeto de restauração da música sacra. Das minutas elaboradas foi aprovada pela Comissão a de Alberto Nepomuceno que, entretanto, não recebeu a chancela do arcebispo, fato deveras repudiado pelos membros da Comissão. Goldberg (2004, p. 12) afirma que “a falta de vontade por parte da Igreja em levar adiante tal movimento pró-música sacra é sintomática, visto tal campanha ter iniciado fora de suas instituições, litúrgicas ou de informação, em um movimento de intelectuais católicos, republicanos liberais”. Felizmente, mesmo sem o resultado esperado, este movimento serviu para transportar para o século seguinte a figura e a obra do padre José Maurício, que à época estava quase completamente esquecido.

Não obstante a singularidade de tal feito – já que o estereótipo de sociedade republicana é o de menos religiosa devido ao laicismo nascente e manifesto na ruptura entre a Igreja e o Estado – não se pode entender esses esforços como atos isolados, relacionando-os apenas com a questão musical-religiosa do Rio de Janeiro do período de transição. Uma vez que a tendência era observada também na Europa – desde bem antes do início da questão no Brasil – não era de se estranhar que em a Igreja se manifestando, por seus estatutos de instituição reguladora também de comportamento numa sociedade tradicionalmente católica, atraísse personalidades que, minimamente envolvidas com a temática da música sacra, partissem em defesa de seus ideais. Na verdade, desde as primeiras décadas do século XIX havia uma tendência geral à valorização da música sacra tradicional, elegendo-se como parâmetro aquela praticada em Roma.

É importante considerar ainda que, no século XIX, a música sacra dos compositores românticos ganhou um status de música de concerto. São exemplos que o comprovam as missas de Beethoven e Schubert, o *Requiem* de Berlioz e o *Te Deum* de Bruckner, dentre outros. Dyer (2001) cita a *Missa Solemnis* de Beethoven, composta em 1807, como exemplo de uma obra sacra que “se tornou essencialmente uma obra de concerto independente”. Cita também as missas de Schubert, compostas na tradição orquestral vienense. Dahlhaus (1989) afirma que

para os critérios do século XIX, era virtualmente impossível afirmar se o compositor de uma missa de concerto tornou a sala de concerto numa igreja ou a missa numa obra de concerto. O uso de textos litúrgicos era como um “poema elegíaco”, cuja “mistura de conceitos e



emoções” levou a uma secularização da arte religiosa e a santificação do profano. (Dahlhaus, 1989, p. 184, tradução nossa)

Sendo assim, pode-se presumir que, nesse período, uma linguagem musical sacra regulada por princípios litúrgicos fundamentados se desse por livre opção do compositor, ante esta amplitude do conceito de música sacra (Igayara, 2001, p. 33). Nesse sentido, a adesão dos compositores de nosso *romantismo* ao gênero sacro também estivera suscetível aos mesmos princípios que os compositores da Europa. Nesse contexto, os compositores não tinham envolvimento profissional com a Igreja, o que os isentaria de qualquer rigor litúrgico.

O artigo de mons. Schubert (1980) elenca os compositores de música sacra no Brasil no primeiro decênio do século XX. É interessante notar que dos 25 compositores listados que atuavam no Rio de Janeiro, pelo menos 11 estavam ligados ao Instituto Nacional de Música, como professores ou como ex-alunos. A fim de traçar um panorama musical sacro só dos primeiros 30 anos do século em questão, expomos o quadro seguinte com alguns exemplos de obras dos principais compositores vinculados ao INM no período.

Tabela 2. Algumas obras sacras de Nepomuceno, Oswald e Braga.

Compositor	Obra	Instrumentação
Alberto Nepomuceno	Panis Angelicus (1909)	Duas vozes e órgão
	O Salutaris Hostia (1911)	Coro a 4 vozes e órgão
	Tantum Ergo (1911)	Coro e órgão
	Ecce Panis Angelorum (1911)	Duas vozes e órgão
	Missa (1915)	Coro a duas vozes e órgão
Henrique Oswald	O Salutaris Hostia (1913)	SSCC e harmônio SSCC, órgão e cordas
	Magnificat (1919)	SSCC e harmônio <i>ad libitum</i>
	Missa de Requiem (1925)	SCTB <i>a cappella</i>
	Missa em Dó menor (1925)	SCTB, órgão e cordas
	Pater Noster (1926)	SCTB <i>a cappella</i>
Francisco Braga	Te Deum Alternado (1904)	SATB (solos), SCTB, flauta, oboé, 2 clarinetes, fagote, 2 trompas, tímpanos e cordas
	Missa de São Francisco Xavier (1910)	SATB (solos), SCTB, – 1,1,2,1 – 2,2,1,0 – tímpano e cordas
	Missa de São Sebastião (1911)	SSB (solos e coro) – 1,1,2,1 – 2,2,1,0 – tímpano e cordas
	Stabat Mater (1911)	SS (Solos) – SATB – 1,1,2,1 – 1,0,0,0 – tímpano e cordas

Fonte: Schubert (1980).



Como exemplos de compositores externos ao INM citem-se os freis Pedro Sinzig e Basílio Röwer e o padre João Batista Lehmann. Na ausência de um catálogo detalhado da obra sacra desses religiosos até o presente momento, só pudemos nos apoiar nos dados apresentados por mons. Schubert do qual transcrevemos apenas algumas obras que parecem mais importantes numérica ou musicalmente.

Tabela 3. Obras sacras dos freis Sinzig e Röwer e do padre Lehmann.

Compositor	Obras
Pedro Sinzig	10 missas, 10 ladainhas, motetes, Te Deum, 3 hinários
Basílio Röwer	missas, ladainhas, hinos, motetes
João Batista Lehmann	Harpa de Sião ¹⁰ , hinos, música para órgão

Fonte: Schubert (1980, p. 33).

A publicação do *Motu proprio*, em 1903, constituiu o endosso papal para os atos em prol da restauração da música sacra católica. Esse documento delineou o protótipo da música que deveria ser executada na liturgia à moda dos grandes mestres da polifonia do passado. O quirógrafo tinha força de lei e o papa Pio X determinava que fosse escrupulosamente observado por toda a Igreja. A partir de então, o mundo católico tinha um parâmetro oficial para a prática litúrgico-musical recomendada e reconhecida pela Igreja. Contudo, apesar de primar pela conservação da tradição musical dos séculos anteriores, era possível alguma flexibilidade em relação às composições modernas, sem por isso deixar de exigir certos requisitos às mesmas. Talvez por isso a Igreja, ante o risco de perder em qualidade e quantidade de obras, se mostrava tolerante às linguagens musicais mais recentes. Segundo o *Motu proprio* e em que, no entanto, logo adiante há uma ressalva.

A Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indignas das funções litúrgicas (n. 5).

Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado por que as compo-

¹⁰ O padre Lehmann reuniu nessa coletânea diversos cantos sacros para canto e harmônio, sendo grande parte de sua autoria. A primeira edição foi publicada em Juiz de Fora, em 1928, pela *Administração Lar Catholico*.



sições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas. (grifo nosso)

Sobre isso Alberto Nepomuceno expõe sua interpretação do regulamento em um artigo citado por Bevilacqua:

Nestas disposições podem ser enquadradas muitas obras de autores brasileiros, admitindo-se, é verdade, certa elasticidade na interpretação de algumas regras prescritas. Não nos esqueçamos que, mesmo dentro da Escola Romana, dada como modelo, os recursos da composição polifônica variaram de autor para autor. Seria difícil, quase impraticável, para um compositor moderno, manter, por exemplo, na parte referente ao tratamento *harmônico*, uma *pureza* absolutamente palestriniana, critério penosíssimo a qualquer mentalidade posterior ao surto da teoria harmônica, logo após descortinada nas exposições teóricas de Rameau e, simultaneamente, nas realizações geniais de J. S. Bach.

Assim, pois, as determinações do “*Motu proprio*” são referentes, não tanto ao material empregado na composição; isto é, aos movimentos melódico e harmônico, restritos aos poucos intervalos ditos *os mais naturais*; mas, e principalmente, ao espírito, ao estilo elevado, apropriado ao sentimento religioso. (Nepomuceno apud Bevilacqua, 1946, p. 334, grifos nossos)

De maneira geral a composição sacra do final do século XIX e início do XX é ainda extensão daquela produzida nos anos anteriores, tanto aquelas concebidas para o culto quanto aquelas menos preocupadas com as regras litúrgicas. O gosto por esse tipo de música sempre afetou os compositores e mesmo aqueles que não escreviam diretamente para a liturgia puseram-se a compor música religiosa. Citar Bruckner ou Gounod, por exemplo, já que foram organistas e compuseram efetivamente para os serviços litúrgicos de suas igrejas não aponta para nenhum dado estranho. Entretanto, como prova deste apetecimento pela música religiosa por compositores não ligados estreitamente a este ramo, vemos Verdi – compositor essencialmente operístico – compondo espontaneamente um *Requiem* em homenagem a Manzoni quando de sua morte – obra tão conhecida e admirada como qualquer uma de suas grandes óperas. Outro exemplo de compositor que também



transitou pelo campo da música sacra foi Antonin Dvorak, genuinamente um sinfonista, mas que deixou uma considerável produção sacra, destacando-se um *Stabat mater*, um *Requiem* e um *Te Deum*. Ambos, porém, mantiveram também nestas obras o estilo que dominavam.

Casos similares ocorrem no Brasil neste período. O artigo de Bevilacqua (1946) constitui peça importante para a historiografia musical brasileira ao analisar diversas obras de compositores brasileiros. Carlos Gomes, ainda que autor de várias óperas, compôs a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*. Também João Gomes de Araújo (1846-1943), Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Barrozo Neto (1881-1941), em meio a suas produções de gêneros variados, compuseram música sacra sem necessitar de uma vocação especial, mas, no que compuseram, fizeram por opção, com consciência e domínio do estilo.

Desde os fins do século XIX podem ser assinaladas certas tendências em determinados círculos musicais urbanos, que iriam concretizar-se, gradualmente, no decorrer das primeiras décadas do novo século. Essas tendências correspondiam, principalmente, aos ideais de inovação estilística da música brasileira e de *restauração da música sacra católica* como integrante da liturgia. (Bispo, 1981, p. 132, grifo nosso)

Tal afirmativa pode, portanto, embasar o raciocínio de que, em termos quantitativos e qualitativos, a música sacra católica produzida no Brasil no período em questão foi fomentada pelo senso de adesão à reforma, à construção de um novo repertório sacro brasileiro. E isto, sem dúvida, implicaria na composição de obras religiosas com algum critério litúrgico, ou seja, obras que atendessem às expectativas do gênero naquele momento. Entretanto, pode-se afirmar que o gosto ou a opção pela música sacra observados entre os compositores atuantes no período de transição entre os séculos XIX e XX independeu de vínculos mais estreitos com este gênero composicional e com a própria Igreja, mas foi próprio de uma tendência consciente e generalizada para tal. Se nos períodos estilísticos anteriores, o espírito religioso estava intrínseco nas artes como uma espécie de devoção nata, no século do romantismo, os compositores que se aproximaram da música sacra a trataram como mais uma opção definida de gênero musical, como a sinfonia, a música programática e o concerto. Para tanto não era mais importante a devoção, mas sim a identificação pessoal que chegava a permitir em alguns casos certa exclusividade e especialização voluntária no tratamento do gênero. Cabe ressaltar, conforme explica Alexandre Bispo, que o posicionamento de determinados compositores nesta causa da música sacra se deu não necessariamente por questões religiosas, mas “em função do significado cultural desempenhado pela Igreja” (Bispo, 1981, p. 134), o que acentua a ideia de livre intenção da prática deste gênero.



No tocante às obras sacras de Nepomuceno, Goldberg (2004, p. 14) aponta a simplicidade como característica em comparação à dramaticidade e densidade de sua música profana. Entretanto, justifica o aspecto dessas obras sacras: “tal característica reflete um ideal estético e religioso já esboçado em seu *Projecto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro*”. Conforme se pode observar na tabela de músicas sacras e religiosas apresentada por Goldberg, tais obras – algumas mencionadas na Tabela 2 – foram compostas em observância às prescrições litúrgicas enfatizadas tanto pelo *Regulamento* quanto pelo *Motu proprio*, o que bem representa o esforço de Nepomuceno em compor exemplos de música que se pretendia difundir como modelo. Entretanto Goldberg (2004, p. 16) afirma que “embora tenham inspiração litúrgica, não significa que foram executadas em algum culto religioso”.

No caso de Henrique Oswald, parece que sua inserção no campo da música sacra se deveu mais a fatores familiares que externos. Segundo Bevilacqua, o compositor

dedicou boa parte de seus últimos anos de compositor à produção de música religiosa. Para tanto, de certo, concorreu o fato de ter um de seus filhos, Alfredo Oswald, grande artista também, ingressado na Ordem Jesuíta. Este nunca se fartou de pedir ao pai que fornecesse material à comunidade para se utilizar dele nas cerimônias do Colégio, nos Estados Unidos, onde atua como mestre e encarregado da música. (Bevilacqua, 1946, p. 341)

Igayara cita um trecho de uma carta de 1930, a Furio Franceschini, na qual o compositor revela sua opção consciente pela composição sacra e até mesmo preferência à música profana.

Trabalhei muito nestes meses de revolução da qual aproveitei para escrever um Ave Maris Stella, um Tantum Ergo, um Memorare e não mais que 2 Prelúdios e 3 Fugas para órgão [...] Dentro de poucos dias irei a Petrópolis, onde permanecerei até março [...] Espero trabalhar muito em Petrópolis principalmente em música religiosa, porque a profana [moderna] eu não a sinto e não a entendo, a não ser muito superficialmente. (Igayara, 2001, p. 30 apud Toledo, 2009, p. 17)

A motivação de Francisco Braga por compor música sacra pareceu ter se dado mais em função de sua religiosidade pessoal do que pela adesão na causa de difusão do gênero como no caso de Nepomuceno; sua dedicação à música religiosa não



proveio de um contato superficial com a temática sacra e isento de uma religiosidade latente, mas sim de profundo espírito devocional e sincera vivência de sua fé católica. Observamos ainda que as obras sacras de Braga nunca figuraram nos concertos da Sociedade de Concertos Sinfônicos entre 1912 e 1933, o que indica que não teriam sido compostas simplesmente para a fruição como repertório de concerto. Além disso, as correspondências do compositor com personalidades do ambiente sacro confirmam a execução dessas obras em diversas cerimônias católicas.

A partir desse panorama, é possível entender a pertinência e relevância do *Motu proprio* para a composição sacra, porquanto o manuseio do gênero estava tão afloado entre os compositores na virada do século. Nesse sentido, se admite que a música sacra era composta genericamente, como obra de concerto ou pura demonstração de habilidade composicional, ou como música decorrente do pensamento religioso influenciado pelos ares reformistas que circulavam no cenário musical internacional.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almanak Laemmert*: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemert, 1844-1940.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Bernardes, Ricardo. *Missa de Nossa Senhora da Conceição – 1810*. In: Garcia, José Maurício Nunes. Edição crítica de Ricardo Bernardes. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. ix-xxiv.
- Bevilacqua, Octavio. “Música sacra de alguns autores brasileiros”. *Boletim Latino Americano de Música*, p. 331-355, ano VI, v. 6, 1946.
- Cardoso, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-century music*. Traduzido por J. Brandford Robinson. Califórnia: University of California Press, 1989.
- Dyer, Joseph. “Roman catholic church music”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music46758?q=dyer&article_section=contributors&search=article&pos=19&_start=1#irsthit, acessado em 30-set., 2010.
- Goldberg, Luiz Guilherme. “Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia”. In: *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*, p. 138-149. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.
- Hazan, Marcelo. “Repensando a decadência da música sacra”. In: *Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica*, p. 67-77. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.
- Igayara, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): Missa de Requiem no conjunto de sua música sacra coral*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.
- Lustosa, Oscar F. *A Igreja Católica no Brasil-República: cem anos de compromisso (1899-1989)*. São Paulo: Paulinas, 1991.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- Pio X. *Encíclica: e supremi apostolatus*. Roma, out., 1903. Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_04101903_e-s_upremi_en.html, acessado em 15-jul., 2010.



Pio X. *Motu proprio: Tra le sollecitudini*. Roma, nov., 1903. Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini_po.html, acessado em 13-jul., 2010.

Rodrigues, Luís. *Música sacra: história – legislação*. Porto: Edições Lopes Silva, 1943.

Santos, Thiago. *Música sacra de Francisco Braga: um estudo histórico-interpretativo através do Te Deum Alternado (1904)*. Dissertação (Mestrado em Música, Práticas Interpretativas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Rio de Janeiro, 2012.

Schubert, Guilherme. *Música Sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980.

Sinzig, Pedro. “Um original de Francisco Braga”. *Música Sacra*, v. 2, n. 11, p. 216, nov. Petrópolis, 1942.

Sinzig, Pedro. “Francisco Braga e a Música Sacra”. *Música Sacra*, v. 5, n. 4, p. 74-75, abr. Petrópolis, 1945.

Sinzig, Pedro. “Francisco Braga: Ave-Maria”. *Música Sacra*, v. 9, n. 8, p. 160, ago. Prêmio Livro de Ouro da Música Sacra, obras aprovadas pela comissão arquidiocesana de música sacra do Rio de Janeiro. Petrópolis, 1949.

Toledo, Vastí Atique. *Missa em Dó menor de Henrique Oswald para coro, órgão e orquestra de cordas: um estudo analítico e interpretativo a partir dos parâmetros da música sacra do Romantismo*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

Vermes, Monica. “Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 5, n. 1, jun. Departamento de Artes da UFPR, 2000. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr5.1/vol5-1/rio.htm, acessado em 30-nov., 2010.

Taunay, Alfredo d’Escragno, visconde de. *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1930.

THIAGO SANTOS DA SILVA é mestre em Música (2012) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharel em Música: Regência (2008) pela mesma universidade. Atualmente é regente adjunto da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais – Marinha do Brasil e dirige a Capela Musical Imaculada Conceição.