



## **Normas, organismos censores e a expectativa de controle institucional das práticas musicais: o 1º Índice de músicas examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

*Fernando Lacerda Simões Duarte*  
*lacerda.lacerda@yahoo.com.br*

**Resumo:** De 1903 a 1963 um *motu proprio* promulgado por Pio X regulamentou a música litúrgica católica. O presente trabalho apresenta quais compositores correspondiam às expectativas deste documento em um *index* redigido pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro e compara estes dados à prática musical revelada em acervos musicais. Os dados foram analisados a partir dos referenciais de sistemas sociais complexos e tipos weberianos de controle, apontando para uma expectativa de controle mais do que um controle estrito.

**Palavras-chave:** Música litúrgica – Igreja católica. Tipo weberiano racional-legal. Comissão de música sacra. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”. Pedro Sinzig.

**Norms, Censor Organs and the Expectation of Institutional Control of Musical Practices: First Index of Musics Examined for Liturgical Use by the Archdiocesan Commission of Sacred Music of Rio de Janeiro**

**Abstract:** From 1903 to 1963 a *motu proprio* promulgated by Pius X regulated the Catholic liturgical music. This paper presents what composers corresponded to the expectations of this document in an *index* redacted by the Archdiocesan Commission of Sacred Music of Rio de Janeiro and compares this data to the musical practice revealed in music collections. Data were analyzed from the approach of complex social systems and Weberian types of control, pointing to an expectation of control rather than a strict control.

**Keywords:** Liturgical music – Catholic Church. Rational-legal Weberian type. Commission for sacred music. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”. Pedro Sinzig.

### **Introdução**

No último quartel do século XIX, o sistema religioso católico encontrou-se particularmente ameaçado por novas metas políticas e novas perspectivas filosóficas decorrentes do Iluminismo, quando perdeu o status de religião oficial em diversos países europeus e americanos, dentre os quais, o Brasil. Além desta derrota no plano político, novas formas de controle das relações entre pessoas no plano civil passaram também a restringir o campo de atuação da Igreja: registro civil, casamento civil, leis de divórcio, ensino laico, fim do foro privilegiado para clérigos e a extinção de regalias como o Padroado, particularmente marcante na América Portuguesa desde inícios da dominação europeia. Diante deste quadro desfavorável, fazia-se necessária uma reação aos estímulos provenientes do entorno. A Igreja poderia tentar manter o quadro social e político em que se encontrava, negociando com as estruturas de poder seculares, poderia simplesmente não reagir aos estímulos, poderia

procurar se reestruturar a fim de encontrar novas soluções, dentre outras respostas possíveis. Sob vários aspectos, a solução encontrada foi no sentido da reorganização, ou seja, de reconstruir as relações de controle internas, por meio da moralização e ilustração do clero, do reforço à hierarquia, da centralização das manifestações da religiosidade nas cerimônias presididas por clérigos e uma crescente institucionalização (WERNET, 1987). Esta resposta implicou a construção de uma identidade forte (CANDAU, 2011), centralizada, monolítica, eurocentrista, e cujas relações de poder não mais se estruturavam somente por meio das tradições, mas por meio de rígidas normas. Além disto, a reação da Igreja ao entorno foi no sentido do que Niklas Luhmann (1995) chamou de fechamento normativo: uma extensa condenação aos vícios da modernidade em um documento papal (*Syllabus errorum*) e a necessidade de um juramento antimodernista por parte dos clérigos são exemplos deste fechamento. Neste cenário fica evidente a passagem do tipo de relações de dominação que Weber classificou como tradicional, ao tipo racional-legal (BUCKLEY, [1971]). Esta passagem não se caracteriza apenas pela existência de normas com considerável detalhamento dos aspectos a serem controlados, mas também pela existência de um aparato institucional destinado a organizar e fazer cumprir tais normas: dicastérios romanos responsáveis por legislar e por esclarecer questionamentos acerca de partes específicas do sistema religioso (doutrina, dogmas, liturgia e música, dentre outros), sínodos, concílios e outras formas de organização do clero a fim de resolver problemas específicos de determinada região, organismos censores e de propaganda da doutrina católica, dentre outros. Neste tipo weberiano institucionalizado, a tradição servia como fator de legitimação para as decisões do presente e não mais como a base das relações. Assim, se evidenciava o que Candau (2011) afirmou acerca do caráter relacional da memória: toda memória é retomada do passado em razão das necessidades do presente, ou seja, são mais condicionadas por decisões ou necessidades identitárias coletivas do presente do que propriamente as condicionam.

No plano das práticas musicais, a transição de um modelo fundamentado na tradição – e muito pouco por normas – a um tipo racional-legal de controle também se fez sentir: coerente com a expectativa institucional de transcendência em relação às questões seculares, uma série de metas que se propunham a “restaurar a música litúrgica ao seu lugar de dignidade” foi oficializada por Pio X em 1903, quando este promulgou seu *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, que deveria ter a força de um código jurídico de música sacra (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). As principais metas musicais do documento foram: oficialização do canto gregoriano como um gênero identitário da igreja romana, o resgate de um passado livre das impurezas da modernidade (a polifonia de Palestrina), além da produção de um

repertório livre das características da música teatral, ou seja, um repertório vocal de caráter eminentemente vocal em suas características (inclusive no acompanhamento, que deveria ser uma sustentação ao canto e não figurado, com linguagem instrumental), que em nada remetesse à ópera, ou seja, sem ornamentação vocal, saltos, virtuosismo ou dramaticidade. Para que todas as suas prescrições fossem cumpridas, Pio X determinou ainda que se criassem comissões de música sacra no âmbito das dioceses para julgar, promover ou proibir determinadas obras, conforme sua adequação ou não às diretrizes do documento. Esta coerção para garantir o cumprimento da norma completava o cenário de um sistema cujas relações se baseiam em normas.

Se as prescrições do *motu proprio* poderiam ensejar interpretações diversas ou negociações por parte dos compositores, caberia às comissões de música sacra determinar os limites para a aceitabilidade das obras. Assim, a partir das decisões destas comissões é possível que se entenda o que era, na prática, considerado repertório restaurista, ou melhor, o repertório adequado às diretrizes da Restauração musical católica. Apesar da existência de diversas comissões pelo Brasil, a que se tornou mais conhecida foi sem dúvida a do Rio de Janeiro, uma vez que suas decisões se difundiram nacionalmente, por meio do periódico *Música Sacra*, editado por frei Pedro Sinzig e publicado pela Ed. Vozes, em Petrópolis-RJ. Neste trabalho será focado um *index* produzido pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ, 1946), que trazia a síntese das decisões tomadas pela comissão ao longo de alguns anos de avaliação de obras. A presente investigação se estrutura a partir de três problemas: que compositores ou estilos foram julgados adequados? Havia inconsistências entre as aprovações e as normas romanas? Qual o impacto das decisões sobre as práticas musicais: houve um efetivo controle ou uma expectativa que nem sempre se cumpria? Para responder a tais questões foi realizada pesquisa de campo em acervos musicais brasileiros, além de pesquisa documental e bibliográfica.

### **1. A Igreja Católica e os mecanismos de controle institucional**

Ao longo da história, diversos mecanismos de organização, propagação e defesa dos interesses do catolicismo podem ser observados, muitos dos quais com desdobramentos no controle social de maneira mais ampla. Por mais que o discurso da Igreja fosse de isolar-se de tudo o que fosse secular, o sistema religioso não deixou de agir sobre seu entorno a fim de garantir sua manutenção: direta ou indiretamente a Igreja contribuiu para o condicionamento de comportamentos da vida em sociedade e interveio na esfera civil a fim de resguardar seus interesses, como a manutenção de feriados religiosos no calendário, apoiando ou se opondo a

determinados governos, dentre outras formas de atuação. Da reprodução de ideais higienistas e sanitaristas ao controle de manifestações de catolicismo popular típicas do Brasil colonial, a Igreja institucionalizada procurou garantir seus interesses e alinhá-los aos das camadas sociais que se legitimavam sua visão de progresso civilizacional por padrões de comportamento europeus durante a *Belle Époque* das metrópoles brasileiras.

As relações de controle internas do sistema religioso se davam por meio de normas, de relatórios apresentados pelos bispos sobre a situação de suas dioceses, de visitas pastorais e de visitantes da Cúria Romana enviados a diversos países, bem como por meio de organismos censores, que avaliavam literatura, cinema, imprensa, arte e música religiosas. No campo da música litúrgica, devem ser salientados ainda esforços individuais no sentido de adequar o repertório às expectativas da restauração musical: a atuação dos frades franciscanos de origem alemã no Rio de Janeiro, desde fins do século XIX. Há de se destacar ainda que esforços pela restauração da “dignidade” da música executada nos tempos anteriormente à promulgação do *motu proprio* também podem ser tributados a Alberto Nepomuceno e a dom Antônio de Macedo Costa, com a contratação de Adolfo José Kaulfuss para ocupar o cargo de mestre-de-capela da catedral e professor no seminário de Belém. Após o *motu proprio*, a contratação de Furio Franceschini funções análogas às de Kaulfuss em São Paulo também sinaliza para tal interesse por parte do clero paulista. Franceschini publicou uma coletânea, *Musica Sacra*, em 1908, somente com obras restauristas (DUARTE, 2016).

Ocorrido em 1939, o Concílio Plenário Brasileiro parece ter sido o principal fator de incentivo à criação de comissões de música sacra no Brasil: mais do que legar a missão restaurista a alguns sujeitos (compositores, párocos e bispos, que tinham que atuar como censores de determinadas práticas), incentivou a existência de organismos destinados à censura e propaganda de obras. Outro impacto do Concílio Plenário Brasileiro se deu com a criação do periódico *Música Sacra*, em 1940, que alcançou circulação nacional nesta década e na seguinte, tornando nacionalmente conhecidas as decisões da CAMS-RJ.

## **2. O *index* da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro**

Antes de adentrar o conteúdo do Índice, cabe apresentar o papel que a Comissão assumiria, de acordo com um texto de frei Pedro Sinzig publicado na revista *Música Sacra*, da qual o franciscano era o editor. Trata-se de uma suposta conversa entre ele e uma senhora, não ficando evidente se esta conversa teria de fato ocorrido ou se foi uma simples alegoria para explicar as finalidades das comissões de música sacra. Na conversa, Sinzig procurou suavizar o caráter normativo e censor de tais organismos:

- Diga-me, então, por favor, porque proibem tanta música sacra.
- Não me consta que tenhamos proibido uma só que seja.
- Isto, agora, a gente entenda! Não querem a “Ave Maria” de Gounod, a marcha nupcial de “Lohengrin” e não sei quanta coisa mais!
- Perdão, minha senhora, aquilo seria música sacra, isto é, escrito para a s. Liturgia ou outros atos na igreja?! “Lohengrin”, acaso, é salmo ou ladainha, motete ou hino, ou antes peça de ópera? [...] Nós não proibimos coisa alguma; apenas dizemos, com o conhecimento que não é privilégio nosso, mas que cada um pode ter, que esta ou aquela música não obedece às normas dadas pela S. Igreja.
- Mas quais são estas normas?
- A Sra. mesma citou a principal: repito e resumo: pertence à música profana, 1º, o que para esta foi escrito; – 2º, o que mesmo destinado pelos autores à igreja ou acompanhado de palavras sagradas, tem ar profano, seja pela melodia, pelo acompanhamento, pelo ritmo, pelo andamento, pela execução, pelos fins. [...]
- Compreendi, sr. padre: V. Rev. não quer...
- Diga: a Igreja não quer... [...] Quem fala em renúncia? Ouça-as [músicas profanas], quantas vezes quiser, nos concertos, na rádio, no disco, em audições de celebridades ou tocando em pessoa, contanto que seja fora da igreja. O mundo é grande; as igrejas desaparecem no mar de casas das cidades (SINZIG, 1946: 84-85).

Não se tratava, portanto, de uma noção de pecado que se associaria às músicas e, portanto, da necessidade de sua proibição em qualquer ocasião da vida dos fiéis, mas de uma inadequação das obras ao culto divino. Ao contrário do texto de Sinzig, a introdução do *index* redigida por monsenhor Guilherme Schubert evidenciava mais claramente o aspecto censor das comissões e o controle racional-legal das práticas musicais:

São escolhidos intencionalmente os termos: “Aprovado, Recusado e Tolerado”, para evitar equívocos acerca dos exames feitos pelos *censores* da Comissão. [...] Músicas com reais defeitos artísticos são recusadas por tal motivo, pois seriam contrárias à dignidade do lugar e do fim a que se destinam. Contudo recusam-se músicas de elevado valor artístico, que não correspondem às exigências litúrgicas. O que não é desabono para nenhum compositor [...]. Não deve nenhuma melodia aprovada ser cantada com letra diferente nem se adaptar a qualquer melodia uma letra recomendada (CAMS-RJ, 1946: 10, itálico nosso).

No Índice, as análises das obras foram organizadas em duas partes, seguindo dois critérios de apresentação: ordem alfabética e ordem analítica. Em cada uma delas, há a subdivisão: (A.) Músicas examinadas diretamente pela Comissão e (B.) Livro de Ouro, “cujas publicações anteriores aos trabalhos da Comissão foram aceitos ‘in toto’ por esta” (CAMS-RJ, 1946: 7). Não constam da ordem analítica – ao contrário da alfabética – obras recusadas pela Comissão. Como seria impossível analisar neste sucinto trabalho todas as obras analisadas, busca-se apresentar uma síntese das características gerais do *index*.

No tocante à música instrumental, foram analisadas obras instrumentais e acompanhamentos instrumentais para música vocal publicados de forma separada das partes vocais. Algumas coletâneas de composições para órgão ou adaptadas ao instrumento foram

recusadas sem, contudo, se apresentarem as razões. No caso do *Largo*, de Haendel e *Meditação*, de Massenet, a razão fica evidente: foram retirados de óperas. É importante evidenciar a recusa a duas coletâneas instrumentais de Jacques Louis Battmann, compositor cujas obras são encontradas em grande quantidade em arquivos brasileiros: do mesmo modo que suas composições vocais, suas obras instrumentais foram proscritas. Entre as obras aceitas ou toleradas se encontram coletâneas compostas ou organizadas por outros nomes recorrentes em acervos, nas sessões de músicas vocais e instrumentais aprovadas: Oreste Ravanello, padre João Batista Lehmann, frei Basílio Röwer, padre Frederico Maute, Filippo Capocci e o próprio frei Pedro Sinzig, compositor, aliás, de três das quatro obras para instrumentos de sopros aprovadas pela Comissão.

Quanto à música vocal, uma série de composições de título *Ave Maria* foi recusada, o que se mostra compreensível, já que grande parte destas composições era concebida como canções de câmara para canto e piano, e o acompanhamento pianístico era a principal causa de recusa das obras. As análises das obras aprovadas ou recusadas não foram publicadas no *index*, mas na revista *Música Sacra*. Os seguintes compositores europeus atuantes na primeira metade do século XX foram considerados adequados à Restauração Musical (compositores restauristas): Lorenzo Perosi, Licino Refice, Oreste Ravanello, Michael Haller, Franz Witt, Johann Gustav E. Stehle, Tomás Samai, Aloísio Botazzo, Pedro Piel, J. Gruber, Max Filke, J. Ev. Haberl, Pagella, Perruchot, Peter Meurers, José J. Ravelo, Edgard Tinel, G. Zoller, I. Mitterer, B. Somma, P. Griesbacher, Pe. Luiz Iruarrizaga (cfm), Pe. Iruarrizaga, Vincent Goller, B. Mettenleiter, Frei Gaudêncio Engelhardt, Julio Bas, dentre outros. Brasileiros ou atuantes no Brasil: os franciscanos Pedro Sinzig, Basílio Röwer, Manuel Cardoso, Pedro Alberto Kruse, Bernardino Bortolotti e Feliciano Trigueiro, os padres J. B. Siqueira, Jorge Albino Zanchi e Pacífico Chirino, o capuchinho Gregório de Protásio Alves, o padre salvatoriano Damião Prentke, os jesuítas Luiz Gonzaga Mariz e Frederico Maute, os verbitas Jorge Braun e João Batista Lehmann, os beneditinos Plácido de Oliveira e Hildebrando S. Martins. Entre os compositores leigos, Furio Franceschini, Joachim Capocchi, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Villa-Lobos (com o oratório *Vida pura*, a *Missa de São Sebastião* e um arranjo, de uma *Ave Maria* de Franceschini). Como já foi dito anteriormente, J. L. Battmann teve suas composições vocais sistematicamente recusadas, bem como Luigi Bordèse. Nesta fase, o nome de mulheres não é recorrente e o universo de autores pode ser considerado essencialmente masculino. Há de se salientar, entretanto, exceções: Anunciação Lorena Barbosa, com cinco obras aprovadas além de Margit Sztaray, Celeste Jaguaribe, Oraida Amaral Camargo, Virginia S. Fiuza e Amélia de Mesquita.

A compositora Maria José Amarante teve dez obras recusadas, basicamente em razão do acompanhamento pianístico, além de recusas às obras de Diva V. Vieira e Marietta Netto. Ainda no âmbito das obras recusadas, nota-se que o simples fato de o compositor ou organizador de coletâneas ser clérigo não era suficiente para a aprovação de suas obras: foram recusadas obras dos abades E. Brune e H. Delpine, dos padres Manuel de Faria Borda, Lichius (obra para órgão) e Antônio de Menezes, de frei Alves Corrêa, dentre outros.

Finalmente, há de se observar que as obras aprovadas poderiam variar muito quanto ao estilo musical e ainda assim serem consideradas restauristas: de adaptações da *Missa em Si bemol*, de José Maurício Nunes Garcia à moderna *Missa de São Sebastião*, de Villa-Lobos, passando por uma grande maioria de compositores que exploravam temas gregorianos, o trânsito entre modalidade e música tonal, além do acompanhamento de caráter vocal em sua essência, ou seja, sem figurações. Outro aspecto é que uma parte dos veredictos da Comissão foi dada, sobretudo nos anos iniciais, por compositores e peritos em música sacra estrangeiros. Dentre as avaliações dos estrangeiros, merecem ser destacadas algumas aprovações de obras com acompanhamento orquestral, inclusive com uso de metais e tímpanos, que teriam sido proibidos no *motu proprio* de Pio X. Assim, se observa que mesmo dentro dos organismos censores existiram negociações, seja nas aprovações às obras de José Maurício Nunes Garcia, seja na permissão a formações instrumentais diversas da norma.

### 3. Das normas e às práticas musicais

Apesar de Bordèse (1815-1886) ter sido considerado por Guilherme Schubert, “profano na melodia e no acompanhamento” e de a obra de Jacques Louis Battmann (1818-1886) “não corresponder ao caráter de música sacra”, suas obras foram localizadas em diversos acervos brasileiros: Catedral de Manaus, acervo João Mohana, no Maranhão, estado de Goiás, em fontes recolhidas ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, à Banda 13 de Maio, da cidade de Corumbá de Goiás, na cidade de Pirenópolis, onde ainda hoje as obras de Bordèse são cantadas liturgicamente, em Minas Gerais, no Museu da Música de Mariana, na Orquestra Lira Sanjoanense, na cidade de Viçosa, na catedral de Florianópolis, em Santa Catarina, dentre tantos outros (DUARTE, 2016). Assim, parece haver em relação à obra religiosa de Battmann e Bordèse uma legitimidade que está além da norma, mas que reside no gosto dos fiéis e/ou dos músicos. Esta legitimidade parece ser a mesma a garantir a manutenção do *estilo teatral* em muitas composições religiosas posteriores ao *motu proprio*. Do mesmo modo que Bordèse e Battmann, outros compositores considerados indignos dos templos como Mercadante, Rossini e Gounod foram encontrados em fontes

musicais de acervos de diversas regiões do país. Assim, não há de se dizer que as normas, os organismos censores e os clérigos responsáveis por fazer cumprir as determinações de ambos conseguiram banir completamente dos templos as músicas em desacordo com os preceitos da Restauração musical católica.

### **Considerações finais**

Como respostas aos problemas a partir dos quais se originou esta investigação, é possível afirmar que as obras julgadas adequadas aos templos foram caracterizadas principalmente por um estilo musical mais próximo das prescrições do *motu proprio*, ou seja, com acompanhamento instrumental de órgão ou harmônio que se limitava a sustentar as vozes, sem características de ópera ou música sinfônica, mais próximas do cantochão e da música polifônica. Por outro lado, se perceberam exceções pontuais, em termos estilísticos, seja por meio da aceitação de obras adaptadas de José Maurício Nunes Garcia, seja nas composições de Heitor Villa-Lobos. Assim, mais do que inconsistências, foram observadas negociações ou interpretações diversas das normas. Se as negociações ocorreram no âmbito da censura, muito maior foi sua incidência nas práticas musicais, revelando que mais do que um efetivo controle destas práticas, existiu uma expectativa de controle do tipo weberiano racional-legal aparentemente monolítica, mas que na prática não ocorreu desta maneira.

### **Referências:**

- BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].
- CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes, 1946.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.
- LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.
- SINZIG, Frei Pedro. Música Proibida? Porque?. *Música Sacra*, Petrópolis, a.6. n.5. mai. Petrópolis (Vozes), p.84-85, 1946.
- SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Disponível em: <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html)>. Acesso em 3 mai. 2009.
- WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX: a reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)*. São Paulo: Ática, 1987. Coleção Ensaio, 120.