

José Maria Rocha Ferreira e os impactos do Concílio Vaticano II: funcionalidade, adaptação e memória na criação musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

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

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar os impactos do Concílio Vaticano II (1962-1965) sobre a criação de música litúrgica católica pelo compositor e organista José Maria Rocha Ferreira (1900-1983). A análise dos dados obtidos em pesquisa bibliográfica e documental foi baseada nas noções de memória e identidade coletiva, bem como na perspectiva dos sistemas sociais complexos. Os resultados apontam para a adaptação da obra de Rocha Ferreira no que diz respeito às mudanças da liturgia, mas a preservação de uma memória musical pré-conciliar.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Restauração musical católica. Constituição apostólica “*Sacrosanctum Concilium*”. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.

José Maria Rocha Ferreira and the Impacts of the Second Vatican Council: Functionality, Adaptation and Memory in the Musical Creation

Abstract: This paper aims to analyze the impacts of the Second Vatican Council (1962-1965) on the creation of catholic liturgical music by the composer and organist José Maria Rocha Ferreira (1900-1983). The analysis of data from literature and bibliographic research was based on notions of memory and collective identity, as well as the perspective of social complex systems. Results point to the adaptation of the work of Rocha Ferreira with regard to changes in the liturgy, but the maintenance of a pre-councilar musical memory.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church. Catholic musical Restoration. Apostolic Constitution “*Sacrosanctum Concilium*”. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.

Introdução

Do mesmo modo que o ano litúrgico católico não coincide com o calendário secular nos termos inicial e final, a história da litúrgica também não deve ser dividida em séculos exatos. Ao contrário, esta história possui marcos institucionais próprios, sobretudo documentos da Sé Romana que versam direta ou indiretamente sobre a música que deveria soar – e como ela deveria soar – nos templos: Encíclica “*Annus qui hunc*”, de 1749, *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, de 1903, Carta Encíclica “*Mediator Dei*”, de 1947, e Constituição Apostólica “*Sacrosanctum concilium*”, de 1963 são alguns exemplos destas balizas temporais. Tais balizas tiveram como objetivo oficializar movimentos já em curso, mas também encorajar ou acelerar processos de mudanças, que impactaram a produção de composições para uso litúrgico ou agiram no sentido da supressão deste uso no caso de obras já existentes. Revela-se, deste modo, o aspecto condicionante das metas musicais nas normas eclesiásticas sobre a atuação dos compositores de música litúrgica, reiteradamente discutido em trabalhos da área de musicologia (SOTUYO BLANCO, 2003; DUARTE, 2016).

O impacto das mudanças de metas musicais pode ser sentido muito rapidamente ou de maneira mais lenta na música litúrgica, dependendo do lugar, período, de memórias musicais locais, identidades coletivas amalgamadas por meio das práticas musicais, dentre outros fatores. No plano individual, ao compositor que conhece as mudanças cabe optar por se adequar ou não a elas, por expressar em sua obra musical rupturas ou continuidades do ponto de vista técnico-musical ou estilístico, adaptando-se ou não às novas metas musicais do sistema religioso. Há compositores cuja produção revela claramente o impacto das mudanças de metas musicais, como é o caso do paulista João Gomes de Araújo (impacto do *Motu proprio* de Pio X, de 1903), mas há também aqueles em que se percebe a manutenção de características musicais anteriores às mudanças estruturais, dentre os quais, Mabel Bezerra e Ernani Méro, em Pernambuco e Alagoas, respectivamente (DUARTE, 2016).

O presente estudo visa analisar se e de que modo o Concílio Vaticano II e as mudanças nas metas musicais dele decorrentes impactaram a criação de música litúrgica pelo compositor, regente, organista, advogado e professor de música mineiro José Maria Rocha Ferreira (1900-1983). O Concílio ficou conhecido como o divisor de águas na liturgia católica e ensejou profundas mudanças do ponto de vista musical, não apenas com a tradução dos textos do Próprio e das partes variáveis da missa, mas também com o incentivo à chamada música jovem, com a equiparação entre as culturas europeias e não-europeias, donde resultou, por força de novos movimentos teológicos, a busca pela produção de uma música litúrgica autóctone, como se verá mais adiante. Assim, questionou-se: como as mudanças do Concílio Vaticano II e seus desdobramentos nos documentos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) foram recebidas na criação musical de José Maria Rocha Ferreira? Sua produção de música litúrgica posterior ao Concílio revela continuidades ou rupturas em relação à anterior? Para responder a tais questões faz-se necessária uma contextualização das metas musicais pré e pós-conciliares, bem como uma análise dos elementos que levaram à sua oficialização por meio dos documentos nacionais e da Cúria Romana. De posse de tais conhecimentos, empreende-se uma análise da produção musical de Rocha Ferreira neste contexto de mudanças de uma instituição que aqui será abordada enquanto um sistema social complexo, ou seja, que se encontra em constante comunicação com seu entorno e que opta por modificar suas relações internas de controle (metas musicais, por exemplo), como reação aos estímulos provenientes do entorno. Nesta abordagem sistêmica, o papel das decisões individuais dos sujeitos que integram a instituição não é anulado, mas se revela como fator gerador de uma diversidade interna necessária à manutenção do próprio sistema (BUCKLEY, [1971]). Por outro lado, memórias musicais compartilhadas devem ser consideradas enquanto

fator construtor de identidades coletivas, mas também enquanto discurso legitimador das opções por tais identidades no presente. Nas palavras de Jöel Candau (2011), toda tradição – processo de transmissão de memórias – acaba por ter, portanto, algo de inventada. Diante da opção franqueada ao compositor pelo sistema religioso e do passado que integra sua própria identidade (tradições musicais locais, gostos, opções estéticas etc.), a abertura ou fechamento às novas metas musicais acaba por constituir uma opção identitária do sujeito criador. Mais do que por meio de discursos, tal opção se revela na criação musical. As fontes aqui apresentadas a fim de se analisar tais opções são resultado de pesquisa documental de campo, que constitui, juntamente com a pesquisa bibliográfica, procedimento desta investigação.

1. Traços biográficos e a produção musical

Traços biográficos de José Maria Rocha Ferreira foram encontrados textos de Almeida (2013) e no sítio eletrônico do Madrigal Roda Viva (s.d.): o compositor nasceu em Conselheiro Lafaiete – MG quando este município ainda era Queluz de Minas. Sua trajetória sempre esteve muito próxima da congregação religiosa dos salesianos, uma vez que estudou na Escola Dom Bosco de Cachoeira do Campo, depois assumindo a regência do Coral do Liceu Sagrado Coração de Jesus, em São Paulo. Uma vez concluída sua formação jurídica, mudou-se para a cidade gaúcha de Bagé, onde também seguiu compondo. O primeiro contato do autor deste trabalho com a obra de Rocha Ferreira se deu no Museu da Música de Mariana, onde estão recolhidas trinta e sete de suas composições, algumas das quais dedicadas de próprio punho à musicóloga Maria da Conceição Rezende. Rocha Ferreira enviou pelo menos duas obras a Cleofe Person de Mattos, que compõem seu acervo. Pela aproximação do compositor com os religiosos salesianos, foi realizada consulta ao catálogo do *Centro Salesiano de Documentação e Pesquisa*, da cidade de Barbacena-MG. Finalmente, pesquisou-se o catálogo *online* da Biblioteca Nacional. Somando-se às fontes encontradas nos quatro acervos e uma listagem de obras do compositor que se encontra no Museu da Música de Mariana, chegou-se a um total de sessenta títulos, entre composições originais e arranjos pelo próprio autor. Dos sessenta títulos, quarenta e quatro são de música religiosa, sendo vinte e quatro anteriores ao Concílio Vaticano II, dezesseis posteriores e quatro sem datação. Há ainda menção a três obras literárias em uma listagem do autor, mas nenhuma foi localizada.

2. A produção musical anterior ao Concílio

As criações musicais destinadas por Rocha Ferreira à liturgia católica adéquam-se perfeitamente às prescrições do *motu proprio* de Pio X no que diz respeito à construção das

melodias e do acompanhamento instrumental: se o documento pretendia uma completa dissociação entre os templos e os teatros por meio da proibição ao piano, ao acompanhamento figurado e a linhas vocais que remetessem à ópera (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903), o compositor mineiro soube adequar sua obra litúrgica a tais expectativas. O acompanhamento para órgão assume a função de sustentar o canto por meio do dobramento de vozes ou de comentar as passagens vocais. Não se observa nele, contudo, um caráter de acompanhamento figurado, com notas repetidas, próprio do piano e das orquestras, grandes passagens a solo ou ainda melodias com notas de duração muito menor que a das vozes criando oposição entre a melodia e o acompanhamento. Ao contrário, o acompanhamento ao órgão assume caráter vocal, como vozes realizando contraponto. Das cerca de vinte obras avaliadas, somente foram encontradas duas passagens curtas com arpejos, logo retomando o caráter vocal. Isto não significa que o compositor desconhecesse as características do acompanhamento pianístico: suas canções seculares – *A “berceuse” de Saskia*, de 1943, e *Minas, Terra Sagrada* (s.d.), por exemplo – assimilam claramente acompanhamento figurado do piano. Um aspecto claramente adaptativo na obra pré-conciliar diz respeito à indicação da gravação para órgão eletrônico Hammond no canto religioso popular *Oração a Nossa Senhora do Brasil* (1954), cuja admissão nos templos dividia os especialistas em música sacra neste período. Algumas composições foram concebidas para coro, órgão e orquestra, mas não foram encontradas partes avulsas orquestrais, ou mesmo a partitura para orquestra no Museu da Música de Mariana, tampouco parecendo existir nos demais acervos consultados. Na partitura de *Elegia (Mãe de Deus, dolorosa mãe...)* há indicações das entradas instrumentais na parte do órgão.

Merece destaque ainda *Estrela da manhã*, que, sendo uma marcha religiosa para banda de música – inclusive com uso de percussão –, possuía letra, a ser cantada pelo “Coro de Filhas de Maria e Donzelas” e pelos “[Congregados] Marianos”, associações religiosas por meio das quais os leigos passaram a participar das atividades eclesiais no século XX. Apesar de não datada, a obra aparenta ser anterior ao Concílio e se adequa perfeitamente à prescrição de Pio X de que as bandas de música não deveriam ser admitidas no interior dos templos, mas poderiam participar das procissões religiosas, principalmente na função de acompanhamento a algum canto religioso popular (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). Com isto, a obra se adequava à Restauração musical, mas também à Romanização, que incentivava a atuação de piãs católicas, como as referidas pelo compositor. Em um livro dedicado à explicação e difusão das disposições do *motu proprio*, o frade franciscano Basílio Röwer (1907) julgava adequado que as Filhas de Maria e o Apostolado da Oração – duas destas piãs – participassem ativamente dos coros paroquiais.



Ex.1: Compassos iniciais de *Ecce Sacerdos Magnus*, de José Maria Rocha Ferreira (1980). O acompanhamento instrumental alterna entre a simples sustentação do canto e comentários a este, como a evocação aos sinos no primeiro compasso. Observe-se ainda a alternância entre homofonia e contraponto que se dá entre as vozes.

Quanto às vozes, não há nas melodias grandes saltos, passagens virtuosísticas ou ornamentação, que marcaram a produção de música litúrgica católica no Brasil na segunda metade do século XIX, mas melodias que poderiam ser consideradas estritamente sacras na perspectiva do *motu proprio*. O contraponto entre as vozes é outra característica que merece ser destacada: alternam-se, mesmo em obras para poucas vozes, trechos homofônicos e contrapontísticos. O contraponto se torna mais evidente, entretanto, em obras como *O Jesu mi dulcissime*, para seis vozes mistas e órgão. Foram localizadas nos acervos consultados as composições pré-conciliares: *Louvemos Maria!* (1931), *Missa "Te, Christe, supplices"*, *Missa "Dom Bosco"* (1942), *Duas composições [Prelúdios]: para órgão ou harmonium* (1942), *Tantum ergo* (1944), *Estrelas radiosas: loa para o mês de Maria* (1944 / 1947), *Ave Maria* (1950), *O Jesu mi dulcissime* (1953), *Quid retribuam Domino* (1953), *Oração a Nossa Senhora do Brasil* (1954), *Ave Maria* (1954), *Aos pés da cruz* (1955), *A teus pés* (1956), *Ecce*

sacerdos magnus (1956, Ex.1), *O quam suavis* (1957), *Ignem veni mittere* (1957), *Ecce Panis angelorum* (1957), *Eu sou o pão vivo* (1957?), *O divino amigo* (1958), *O salutaris* (1958), *Missa de Requiem* (1960), *Minuisti eum – Beatus quem elegisti – Quis ascendet* (1961), *Lindos anjos* (1960), *Ave verum corpus* (1962) e *A São José* (1963). Alternam-se, portanto, obras em latim e vernáculo, apontando para a não-oposição entre tais idiomas antes do Concílio Vaticano II. Se ao Próprio da missa era reservado o latim, em razão da solenidade exigida, nas missas cotidianas os chamados cantos religiosos populares – de melodias simples, quase sempre a uma ou duas vozes – garantiam a contraparte em vernáculo. A estes dois gêneros, somam-se ainda motetos eucarísticos e obras festivas em língua latina.

Há de se perguntar se a adequação de Rocha Ferreira às prescrições e proibições do *motu proprio* de Pio X seria simples coincidência ou resultado do conhecimento da norma e adesão a ela. A segunda hipótese parece bastante provável, uma vez que o compositor também ocupara, como se verá mais adiante, a função de sacristão na Matriz de sua cidade.

3. O Concílio Vaticano II e as novas metas musicais católicas

Após um período conhecido como *Aggiornamento* (atualização), a Igreja Católica passou por um gradativo e profundo processo de reorganização. Um dos aspectos mais relevantes neste processo diz respeito às culturas de países não-europeus: inicialmente um processo de reconhecimento do valor destas culturas e, com o Concílio, o reconhecimento de sua igualdade em relação às dos países europeus (MONTERO, 1992). No campo da música, a Encíclica “*Mediator Dei*” – de 1947 – expressa esta mudança ao incentivar a ampliação do uso litúrgico do canto religioso popular, que além do uso das línguas vernáculas, tinha como característica expressar “a índole de cada povo particular”. Há de se observar ainda que missas capazes de refletir a índole de cada povo já vinham sendo compostas durante o *Aggiornamento*: *Missa Bantu*, *Misae Katanga*, *Missae Ruanda*, *Missae “a savanis”*, *Missa Luba*, *Missa Ribemba*, dentre outros exemplos.

Com o advento do Concílio, o uso da língua vernácula foi definitivamente ampliado, bem como incentivadas novas formas de manifestações musicais na liturgia. Dentre estas manifestações, a cultura jovem do jovem também foi valorizada, em composições como a *Missa “Alleluia”*, do italiano Marcello Giombini, que inseriu guitarra, contrabaixo elétrico e bateria no repertório. Uma interpretação do Concílio respaldada pelos documentos da CNBB propunha uma renovação do repertório, com a ideia de desenvolver ainda mais “uma forma nova de música sacra, o canto litúrgico em vernáculo” (ALBUQUERQUE et al., 1969: 18). No processo de renovação, outros dois fatores foram decisivos: a Teologia da Libertação e,

em razão dela, a aproximação da canção de protesto latino-americana como uma inspiração para que se alcançasse o repertório “autóctone”, ou seja, inspirado na música popular e na música das manifestações populares do catolicismo, mas diverso delas (DUARTE, 2016).

Com a Teologia da Libertação, a Igreja que antes se posicionava radicalmente contra o comunismo e que chegou a apoiar a tomada do governo brasileiro pelos militares, passou a se aproximar das esquerdas políticas e a criticar a ditadura. Se a Igreja modificara sua forma de reagir aos estímulos do entorno, recriando-se, as opções pessoais de Rocha Ferreira não sugerem a mesma mudança. Ao contrário, na listagem de obras de sua autoria que se encontra no Museu da Música de Mariana constam a canção *Barreira sagrada*, “para a Revolução de 1964”, com letra de Calazans de Campos e *Terra do Cruzeiro*, canção-marcha militar com letra de A. Lages Magalhães. Tais obras não foram encontradas, entretanto, em qualquer dos acervos consultados para pesquisa, nem em algumas dezenas de outros, que o autor deste trabalho teve oportunidade de consultar. Há de se considerar, entretanto, que se a primeira canção ainda despertaria dúvidas quanto ao apoio à intervenção militar – chamada por Ferreira de “revolução” –, a segunda parece reforçar seu alinhamento ao militarismo.

4. Um compositor restaurista entre a adaptação e a memória

Em que pese a existência de um hiato nas composições sacras e seculares de Rocha Ferreira nos anos que se sucederam o Concílio Vaticano II – entre 1964 e 1969¹ –, ao voltar a escrever, o compositor manteve suas principais características musicais: escrita para canto e órgão, caráter de simples sustentação das vozes pelo órgão, sem figuração, alternância entre contraponto e homofonia na escrita vocal, além da não oposição entre latim e vernáculo². A obra *Alegrai-vos em Deus* sinaliza a primeira adaptação às inovações decorrentes do Concílio, enquanto adaptação do texto latino *Jubilate Deo* às necessidades do presente. Em uma edição da *Missa de Requiem*, de 1960, certamente posterior a 1963, há ainda uma indicação de que fora composta antes do Concílio, uma vez que a estrutura do rito da missa de defuntos também foi profundamente alterada. Se existiu certo caráter de adaptação nas composições pós-conciliares, elas também denotam a manutenção consciente de um estilo musical. A não-adesão às novas metas musicais que passaram a vigorar no Brasil pode representar, por um lado, a não-adesão à Teologia da Libertação e seu posicionamento político, mas também a admiração de Rocha Ferreira por outros compositores restauristas, dentre os quais, os compositores italianos monsenhor Lorenzo Perosi e Oreste Ravanello, tidos por ele como sumidades, ao dedicar sua composição *Jesu, Rex admirabilis* (Ex.2) a Cesare Tosti, em 1976³.



Ex.2: Compassos 16 a 23 de *Jesu, rex mirabilis*, de José Maria Rocha Ferreira (1976). Observem-se a ausência de figuração e o caráter vocal do acompanhamento.

Finalmente, memórias afetivas do compositor podem servir de explicação às suas opções após o Concílio, como se observa em um cartão do compositor que acompanhou uma edição de 1980 da obra *Ecce sacerdos magnus*, composta em 1956, mas dedicada a Dom Oscar de Oliveira, Arcebispo de Mariana vinte anos após a composição (FERREIRA, 1980). Lê-se no cartão: “Os sinos, que iniciam a composição e se ouvem durante a mesma, revivem minha profunda reminiscência infantil, quando o Snr. D. Silverio – que me crismou em 1909 – entrava solenemente em minha cidade Natal [...] onde fui coroinha [...] e [...] sacristão”.

Considerações finais

Em face das mudanças de metas musicais do sistema religioso no Brasil, as opções criativas de José Maria Rocha Ferreira após o Concílio Vaticano II apontam para a continuidade ao invés de ruptura não por fruto do acaso. Se as memórias musicais que se acumularam profissional e afetivamente ao longo da vida de Rocha Ferreira se amalgamaram em sua identidade artística, também é fato que suas opções políticas e religiosas parecem implicar a manutenção de uma estética pré-conciliar coerente com tais opções: duas de suas composições sugerem sua posição política irreconciliável com a canção de protesto, com a Teologia da Libertação e as metas musicais pós-conciliares no Brasil. Em suma, a manutenção de um estilo composicional considerado adequado aos templos durante seis décadas do século XX não reflete apenas o alinhamento do compositor à Restauração musical,

mas sua visão de mundo como um todo. Nota-se, contudo, que Rocha Ferreira não descartou a possibilidade de adaptar suas composições pós-conciliares, sobretudo no que diz respeito ao uso do vernáculo, a fim de que estas continuassem servindo à liturgia.

Referências:

- ALBUQUERQUE, Cônego Amaro Cavalcanti et al. *Música brasileira na liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1969.
- ALMEIDA, Avelina Maria Noronha de. Textos de Avelina de Conselheiro Lafaiete: um filho ilustre de São Gonçalo. 2013. Disponível em: <textosavelinaconselheirolafaiete.blogspot.com.br/2013/12/um-filho-ilustre-de-sao-goncalo.html?m=1>. Acesso em 10 fev. 2015.
- BUCKLEY, W. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].
- 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.
- FERREIRA, J. M. Rocha. *Ecce Sacerdos Magnus*: para duas vozes, órgão e orquestra ad libitum. São Paulo: s.n., 1980. Partitura. Acompanha cartão manuscrito do compositor. Localização: Museu da Música de Mariana, A06P05C337.
- _____. *Jesu, Rex admirabilis*. São Paulo: fotocópia, 1976. Partitura manuscrita. Localização: Museu da Música de Mariana, A06P05C338.
- MADRIGAL RODA VIVA. *José Maria Rocha Ferreira*: informações. s.d. Disponível em: <https://sites.google.com/site/mrodaviva/home/informacoes>. Acesso em 10 fev. 2015.
- MONTERO, Paula. *Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, n.20, a.7, p.90-112, 1992.
- RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A musica sacra segundo o motu-proprio de sua santidade Pio, Pp. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.
- 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>. Acesso em 3 mai. 2009.
- SOTUYO BLANCO, Pablo. *Modelos Pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

Notas

¹ Neste período há apenas uma composição, instrumental, para órgão, *Pastoral, sobre um tema popular mariano* (canto religioso popular), de 1965.

² Entre as obras pós-conciliares, constam: *Alegrai-vos em Deus (Jubilate Deo)* (1971), *Ação de graças* (1972), *Canto nupcial* (1972) – as duas últimas, para canto e órgão e em arranjos para coro e solista –, *Nós iremos a ti* (1972), *Sim, irei ao altar do Senhor* (1972), *Ave Maria* (1973), *Tu és formosa, ó Maria!* (1974), *Ave Maria* (c.1974), *Ó hóstia de Salvação* (1975), *Jesu, Rex admirabilis* (1976), *Je veux marcher - Quero palmilhar* (1978), *O Jesu mi dulcissime* (1979?) e *Duas loas a Nossa Senhora, n. 5 e 6* (1981).

³ Lê-se na dedicatória: “*A Cesare Tosti, in tanto prestigio dappresso il Ravanello (S. Marco di Venezia), il Perosi (Cappella Sistina, Roma), il Casimiri ed altre Sommitá, l’omaggio di J. M. Rocha Ferreira S. Paolo 30 Giugno 1976*” (FERREIRA, 1976: 1).