

# **Guilherme Schubert: exercício musicológico e breves considerações sobre a *Missa solene em português* (Op. 25 – 1965)**

**José Reinaldo F. Martins Filho**

Resumo: Tomando como pretexto a *Missa solene em português* (Op. 25), de Guilherme Schubert, este artigo percorre alguns dos principais aspectos da música sacra católica composta em território brasileiro na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, realçando desde os elementos estéticos, quanto a concepção eclesial e social predominante à época da composição. Para isso, vale-se de vários fragmentos dos artigos publicados por Schubert na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1980, além, notadamente, do conjunto de partituras – datadas de 1967 – em que constam quatro partes da referida *Missa solene*, em uma versão bastante próxima da composição original de 1965.

Abstract: Taking as a pretext Guilherme Schubert's *Solemn Mass in portuguese* (Op. 25), this article examines some of the main aspects of catholic sacred music composed in Brazil from the first to the second half of the twentieth century ; aesthetic elements, as well as the prevailing ecclesial and social conception at the time of composition. Access to several fragments of the articles published by Schubert in the Magazine of the Historical and Geographical Brazilian Institute, in 1980, besides, notably, of the set of scores – dated of 1967 – in which four parts of the said solemn mass, in a very close version of the original composition of 1965.

## **Introdução e motivações iniciais**

Em uma tarde normal de trabalho junto à Comissão de Música Litúrgica da Arquidiocese de Goiânia, vi-me interrompido por um telefonema em que, entre outros assuntos, alguém perguntava: “Schubert era padre?”. Após relutar um pouco – passando de um assunto ao outro sem maior tempo para refletir – respondi: “Creio que não”. E

estava certo, de fato não o era. Pelo menos não aquele Schubert sobre o qual estávamos falando. Passados, contudo, alguns dias, recebi pessoalmente a pessoa da ligação. Portava consigo um pequeno conjunto de partituras, oferecendo-o como um presente para a nossa equipe. O amarelado do papel apontava para o passado. Era coisa antiga, dessas que não se vê todo dia. Material de quando ele, o gentil senhor, havia sido seminarista franciscano em período de estudos no Rio Grande do Sul. Embora o curto tempo de seminário, seu apreço pela música permanecera, passando por diferentes fases desde o primeiro contato com aquelas partituras até a ocasião de doá-las. Ao passar os olhos sobre o material, logo reconheci o motivo da pergunta do outro dia. Junto ao título da pequena coletânea, inseria-se, reluzente, a assinatura do compositor: Mons. G. Schubert. Tomado de curiosidade, mal pude esperar que o visitante se fosse para, enfim, me dedicar ao intrigante material. Estaríamos, acaso, diante de uma antiga cópia do grande Schubert? A resposta negativa viria na primeira busca pela internet. Ao menos em partes, dada a coincidência de várias informações entre o autor dos manuscritos e o renomado compositor europeu: ambos eram músicos, ambos eram austríacos, ambos eram da família Schubert.

O Schubert em questão tratava-se do Monsenhor Wilhelm Schubert. Quando em terras tupiniquins, seu primeiro nome logo seria substituído por uma versão mais abraqueirada: Guilherme. Eis, portanto, o autor da pequena *Missa solene*, como ele próprio preferiu nomear. O G era de Guilherme, e o Schubert, mais brasileiro que austríaco. Nascido em Viena, em 8 de abril de 1913, Guilherme Schubert iniciou seus estudos de Filosofia, Teologia, Música e História da Arte nas Universidades de Viena e Stralsburg. Transferiu-se em seguida para Roma, onde doutorou-se em Filosofia pela Pontifícia Universidade Gregoriana. Lá conheceria o padre brasileiro Oscar de Oliveira, futuro Arcebispo de Mariana, a partir do qual estabeleceria seus primeiros contatos com o Brasil, aonde chegaria definitivamente em 1939, com 26

anos e já ordenado presbítero católico. Apesar de ter se estabelecido inicialmente em Ilhéus, na Bahia, viveria a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, lugar em que ocuparia as mais diferentes funções, desde membro do Cabido Metropolitano, até professor e presidente das Comissões de Arte Sacra e de Música Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro. Fora dos limites eclesiásticos, também exerceria significativo impacto, como membro do Conselho Estadual de Cultura da Guanabara e um dos fundadores da sociedade Brasileira de Arte Cristã (cf. LYRA, 2013, p. 299).

Conforme destaca Arno Wehling (2013), um de seus grandes amigos, embora historiador, musicólogo, teólogo, se G. Schubert tivesse de escolher qual o interesse intelectual julgava predominante, poderíamos dizer que era o estético, a despeito de seu interesse vital certamente ser a religião. Sua abordagem da história, da música, da arte sacra era entranhadamente estética e simultaneamente religiosa, preocupado como sempre esteve em identificar os sinais da transcendência nos aspectos mais mezinhos da vida cotidiana. Compositor de várias obras de música sacra e de estudos relativos à música no século XIX no Brasil, Mons. Schubert foi uma personalidade sob muitos aspectos de decisivo significado para pesquisadores musicais devido à sua posição no acervo da Arquidiocese do Rio de Janeiro. Ao falecer, no dia 15 de outubro de 1998, deixou seu legado na forma de livros publicados, uma série de artigos, especialmente junto à Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, além, notadamente, de suas obras de cunho artístico nas áreas da música e da pintura.

Tomado pela consciência da importância de Mons. Schubert para a história da música brasileira como um todo – e, principalmente, para a música sacra/litúrgica de formação coral – resolvi me dedicar a este ensaio, que culminaria no processo de restauração e edição dos originais disponíveis. Assim sendo, o texto que segue se constitui como uma síntese do breve percurso empreendido, partindo desde uma compreensão mais ampla do cenário religioso e musical do Rio de

Janeiro no século XX, contexto de elaboração da obra, até a análise pormenorizada do processo de edição, mencionando as escolhas realizadas e, enfim, o resultado obtido. Ao final deste processo espera-se contribuir para a revitalização dos repertórios corais sacros compostos no século XX, favorecendo, quem sabe, sua execução por parte dos grupos corais em Goiânia.

## **A música sacra no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX**

A fim de aprimorarmos nossa compreensão sobre o contexto ao qual Mons. Schubert dedicou-se como pesquisador e musicólogo, vale a pena entrarmos em contato com o que ele próprio desenvolveu no artigo “A música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910”, publicado na coletânea organizada por Luiz Antônio Severo da Costa, por ocasião do aniversário de fundação da nova sede da Biblioteca Nacional, em 1980. Aliás, o benéfico contato entre música e literatura pode ser apontado como uma das grandes marcas deixadas pela sociedade guanabarenses no século XX, com destacada repercussão para o restante do país. Entre os exemplos desta intersecção estaria a transferência do antigo prédio ocupado pela Biblioteca Nacional cedido para a instalação do Instituto Nacional de Música, que, posteriormente, daria lugar à Escola de Música do Rio de Janeiro.

Por motivos óbvios de conhecimento de causa, Mons. Schubert preferiu restringir-se a comentar a música sacra católica, apesar de reconhecer a importância da produção empreendida pelos grupos protestantes que, àquela altura – e, mormente, com maior incidência a partir da proclamação da República – já se mostravam não apenas bastante abundantes, mas de igual modo influentes sobre a paisagem musical da antiga capital do Brasil. Apesar disso, avalia o autor, tais comunidades se limitavam a reproduzir um repertório importado de suas

matrizes na Europa e nos Estados Unidos, no mais das vezes apropriando-se de traduções literais emolduradas pela música estrangeira original. Nesse sentido, levando em conta o impacto criativo em âmbito composicional, permaneciam menos pertinentes para o delineamento de um circunspecto mais claro acerca das novas tendências que viriam a influenciar o cenário brasileiro no que tange à música sacra: “se bem que estas comunidades dão muito valor ao órgão e ao canto, apresentando hoje corais de muita qualidade, não temos a impressão que em 1910 tenham exercido grande influência na criação e execução musical” (SCHUBERT, 1980, p. 13).

Ao longo de sua pesquisa, Mons. Schubert revelou-se surpreso com a variedade de composições sacras elaboradas pelos que eram considerados os melhores músicos brasileiros e estrangeiros residentes daquela época. Ganhava destaque, outrossim, a importância das irmandades religiosas como principal demanda para o trabalho de músicos e compositores naquele tempo. Unindo-se às irmandades – num total de 327 em 1910, reduzidas, drasticamente, ao número de 85 em 1980 – as variadas Capelas e Ordens religiosas não dispensavam a “boa música” do conjunto de iniciativas necessárias para a realização das festas de seus padroeiros. A fim de dar brilho às festividades, além de um bom pregador, incluía-se, invariavelmente, “um programa musical com órgão, canto coral, possivelmente orquestra, nas Procissões também banda” (SCHUBERT, 1980, p. 15). Moldada pela influência do catolicismo português, a antiga capital retumbava em *Missas*, *Novenas*, apresentações do *Te Deum*, de forma que, ultrapassando os limites estritamente religiosos, tais celebrações passassem a se tornar parte integrante da vida da cidade, levando músicos e compositores a tomarem residência por ali, graças ao grande prestígio que passavam a ocupar em sua ordem social interna, especialmente para os que principiavam algum vínculo com a Igreja Católica – uma das grandes detentoras de hegemonia na paisagem cultural de então.

Com relação ao que Mons. Schubert denominou como os “gêneros de música” mais comuns, distinguam-se dois grupos, a saber: o dos cantos em latim e em língua vernácula – neste caso, o português. Integrando o primeiro grupo inseriam-se a *Missa solene*, como eram concebidas as partes invariáveis do *ordo missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*), bem como os demais hinos e cânticos processionais utilizados em contexto litúrgico (variando conforme o tempo – Natal, Páscoa – ou a função que desempenhavam na celebração – *Intróito, Gradual, Tractus, Communio*). Entre outras características peculiares à realidade brasileira, merece especial referência de nossa parte a diferenciação aplicada entre a *Missa*, que, segundo o costume corrente, compreendia apenas o *Kyrie* e o *Gloria*, e o que convencionaram por *Credo*, significando o conjunto *Credo – Sanctus – Benedictus – Agnus Dei*, provavelmente decorrente do fato de “as partes de um grupo serem executadas em música figurada e as demais em cantochão” (SCHUBERT, 1980, p. 16). Além disso, era igualmente comum a entoação de *Ofícios*, isto é, a oração do breviário em latim, rezado pelos clérigos em alternância com o coral, sendo composto por salmos e hinos do Novo Testamento, de *Bênçãos*, com destaque para a *Bênção do Santíssimo* – na forma de motetos – além de *Litanias* como a *Ave Maria*, o *Veni Creator*, o *Ecce Sacerdos*, entre outras, abundantes antes da reforma conciliar.

Enquanto em ambiente institucional, geralmente dominado pela hierarquia clerical, prevalecia o uso da música em latim, no lado oposto, seara do popular, cujo principal acento identitário certamente referia-se à iniciativa laical efetuada por meio da direção de uma irmandade e/ou confraria, reproduziam-se as mais diversas modalidades de canto em vernáculo, destacando-se: a *Missa rezada*, intercalada com cantos devocionais com teor mais livre – sem a mesma exigência das partes fixas do *ordo* –, os *Pequenos ofícios a Nossa Senhora*, realizados geralmente aos sábados em igrejas ou oratórios particulares, além, é

claro, de práticas devocionais como a *Via Sacra*, os festejos dos santos padroeiros, os tríduos, as septenas, as novenas, as trezenas e as procissões. Apesar de a música vernácula lograr maior participação dos fiéis, na opinião de Mons. Schubert eram as composições em latim que, de fato, mereciam maior destaque. Isso porque tinham a vantagem de poder ser entoadas em diferentes países, o que garantiria maior evidência ao trabalho dos compositores. Caso encontrassem boa repercussão, tais composições passariam a integrar o patrimônio imaterial da Igreja, atravessando as épocas e os lugares em função do serviço que poderiam prestar ao culto. Em geral, esta era a música mais apreciada pelo que podemos nomear como a “elite cultural” da cidade do Rio de Janeiro e, ao contrário dos cantos populares, guardava maior proximidade com os parâmetros da tradição estética ocidental, tomando por influência o que já havia sido feito por outros compositores consagrados internacionalmente. Tal recorrência, aliás, pode ser considerada como um fato impedor quando da tentativa de aquilatar as principais características da música produzida no Brasil deste período – graças à confluência de inspirações, nem sempre circunscritas ao estilo da música contemporânea à época. Daí que haja composições com fortes traços de música colonial embora tenham sido produzidas já no século XX.

Por conseguinte, na avaliação de Mons. Guilherme Schubert outro aspecto deve ser levado em conta para que se compreenda a situação da música sacra no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, qual seja: as trágicas consequências do desaparecimento da Capela Imperial, com o início da República, particularmente em vista do que esta representava como garantia de estabilidade para o trabalho de “regentes, compositores, copistas, arquivistas, organistas (mais dois “foleiros” para que o órgão não ficasse “sem fole”), cantores e músicos instrumentistas. Eram 79 no tempo de D. João VI, diminuindo depois para 69, 67, 33” (SCHUBERT, 1980, p. 18). Segundo Schubert, tratava-se de um verdadeiro “celeiro” de músicos, atraídos como eram pela segurança do

contrato firmado. Uma vez contratados, porém, os músicos deveriam abster-se de outras atividades concomitantes ao serviço prestado à Capela – o que era veementemente proibido. Tal impedimento devia-se, em grande parte, ao frágil limite entre os ditames da música sacra e do que se considerava como território do profano. Em caso de infração, aplicavam-se as penalidades previstas pelo contrato, entra as quais Mons. Schubert destaca as seguintes:

[...] Art. 4º: os que faltarem para irem exercer sua profissão fora dela (a Capela) serão suspensos por um mês; e na reincidência ficará sem efeito seu contrato;

[...] Art. 7º: os cantores e músicos que chegarem depois de ter principiado a função, serão multados na metade da quantia marcada na tabela, os que chegaram no meio do serviço, serão multados na quantia inteira” (SCHUBERT, 1980, p. 18).

De fato, infere o autor, “falamos de ‘atividades não oportunas’ pelo receio [justificado, como logo veremos] do resultado da mistura entre música sacra e profana” (SCHUBERT, 1980, p. 19). E não custou muito para que isto acontecesse. Com a suspensão da Capela Imperial e toda a estrutura cultural por ela mantida, a ênfase se voltaria para a Catedral do Rio de Janeiro. Sem a segurança do contrato, no entanto, as funções musicais da maior parte das igrejas e oratórios, especialmente no que tange ao exercício composicional, tornar-se-ia paulatinamente relegada aos cuidados do clero – entre os quais ulteriormente o próprio Mons. Schubert tomaria acento.

Não obstante o que dissemos até aqui, no curso do movimento modernista, cujo auge antecipou algumas das medidas adotadas pelo Concílio Vaticano II, não apenas os compositores leigos, mas muitos clérigos, inclinaram-se à adaptação de composições profanas a fim de revestir textos de uso litúrgico, inserindo essa prática (precursora das



paródias contemporâneas, aos moldes das antigas *contrafacta*) no curso ordinário da vida musical do Rio de Janeiro. Segundo Mons. Schubert (1980), os “cânticos espirituais”, recolhidos e transcritos pelos Padres da Missão Brasileira, em edição de Garnier, tomavam como referência cantos profanos e óperas de Mozart, Haydn, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, Lambelotte, Herman, Nicou-Cheron e outros. Nos termos do autor, “bastava o chapéu novo dum texto sacro para tornar ‘espiritual’ uma ária, uma cavatina, um coro de ópera” (SCHUBERT, 1980, p. 21). E a prática não se encerrava por aí. Havia, igualmente, adaptações de teor híbrido: “em *Laudamus* (do Glória) é transformada uma cavatina da ópera *Il Corsário*; *Domine Deus* (também do Glória) nada mais é do que uma ária de ópera de Donizetti; *Salutaris* resulta de uma lânguida e erótica romanza de Pallani; e a ária *Quand j’étais roi de Beocie* (do *Orfeu no inferno*, de Offenbach, uma ópera bastante livre) chega às honras de uma *Ave Maria!*” (SCHUBERT, 1980, p. 21). Frente ao confronto estabelecido entre os ditames do sagrado e do profano – com riscos para o primeiro, segundo entendiam as autoridades eclesiásticas em exercício – providências legais não custariam a aparecer (como, de fato, apareceram!).

A primeira delas, antes mesmo da iniciativa por parte do Papa Pio X, com a publicação de seu *Motu Proprio* sobre a música sacra, viria do futuro cardeal do Rio de Janeiro, dom Joaquim Arcoverde. Sob seu mandato fora convocada a formação de uma comissão especializada em liturgia e música sacra, a fim de elaborar um documento diocesano que regularizasse tanto a prática nas paróquias e oratórios particulares, como o trabalho dos compositores e demais agentes envolvidos. Esse trabalho, segundo comenta Mons. Schubert, seria corroborado pela chegada de alguns missionários franciscanos alemães, entre os quais Frei Pedro Sinzig e Frei Basílio Roewer, ambos músicos e compositores. Estes seriam os responsáveis pela elaboração de um hinário litúrgico oficial, levando em conta não apenas os parâmetros legais da liturgia – que, até então, ainda fazia parte do Direito Canônico – mas considerando

a vitalidade musical da cultura brasileira, agregando elementos culturais passíveis de serem conjugados com a expectativa da instituição (quem sabe em prenúncio ao que hoje é tomado pelo conceito “inculturação”):

[...] é importante observar a prudência dos dois franciscanos, nascidos fora do Brasil, ao tratar dum assunto que envolve literatura brasileira e música que deve corresponder ao gosto do país. No prefácio explicam: 1 – usam da liberdade permitida no *Motu Proprio* quanto ao caráter nacional; 2 – fazem concessões “ao caráter de nossos patrícios” (isto é, dos brasileiros) sem ultrapassar o limite traçado: os cânticos não façam má impressão a qualquer povo de outra índole; 3 – “a glória de Deus e a edificação religiosa dos fiéis é o que pretendemos e esperamos” (SCHUBERT, 1980, p. 23).

Tais rudimentos de “inculturação”, tomando pela primeira vez como legítimas composições com estilo nacional e não simplesmente traduções ou adaptações da música europeia, privilegiaram a introdução de cantos em vernáculo, abandonando o uso do latim nas cerimônias mais populares, quem sabe em vista de oportunizar o entendimento por parte das assembleias. A despeito disso, o Rio de Janeiro continuava sendo conhecido por seu apego à tradição e consequente resistência a iniciativas mais vanguardistas. Algumas das exigências do *Motu Proprio*, por exemplo, custavam a prevalecer em plena metade do século XX, como a proibição da participação de mulheres no canto litúrgico, o impedimento de instrumentos como o piano, o tambor, o bombo, pratos, campainhas e outros semelhantes e a expressa interdição da presença de bandas de música no interior das igrejas, excetuando-se seu uso nas procissões públicas. A maior parte do conflito instaurava-se, notadamente, em se tratando do catolicismo popular, em que tais procedimentos já eram tidos como corriqueiros e pertencentes à sua normalidade ritual. De maneira geral, porém, optou-se pela lei – o que seria bastante diverso nas décadas seguintes ao Concílio.

Conforme Mons. Schubert, não há notícias que comprovem a participação efetiva de mulheres como membros do coro da Catedral do Rio de Janeiro neste período. Aliás, o argumento contrário parece ter mais sentido, especialmente em vista de várias partituras, inicialmente compostas para coro misto, terem sido transcritas no fim do século XIX para grupos formados apenas por vozes masculinas – na maior parte dos casos documentados numa formação de três vozes: Tenor, Barítono, Baixo. Ao que parece, tratam-se dos mesmos grupos, constitutivamente masculinos, que serviram a princípio à Capela Imperial e, posteriormente, à Catedral Metropolitana – provavelmente também cantando nas festas de outras igrejas sufragâneas (cf. SCHUBERT, 1980, p. 24).

Apesar disso, vale dizer, as mulheres mantiveram-se insistentes. Sua presença como solistas em árias específicas, nesta ou naquela solenidade, acabou por forçar as autoridades eclesiásticas a encontrarem uma maneira de inseri-las no culto oficial, senão francamente expostas em oposição ao regime do *Motu proprio*, ao menos refugiadas ao abrigo do beneplácito diocesano:

[...] tanta boa vontade de colaborar não pôde 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 Alpheu), tanto em originais como em arranjos; e permitindo corais de vozes femininas em cerimônias não oficiais 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 situações (SCHUBERT, 1980, p. 26).

Fora dos limites de uma capela conventual ou das cerimônias não oficiais, a presença de mulheres instrumentistas ou cantoras na Catedral apenas viria a efetivar-se passados os primeiros influxos do Concílio Vaticano II, quando se deixa de existir seletivas de gênero para o

cumprimento de funções não diretamente vinculadas ao sacramento da ordem.

Dando seguimento ao panorama traçado, Mons. Schubert finalizou seu artigo falando de outras dimensões da arte musical guanabarenses, principiando por uma lista das principais obras sacras, vinculadas aos seus respectivos compositores, passando à descrição de componentes como o órgão de tubos e o campanário, tomados como fundamentais para a formação mais ampla da paisagem sonora eclesial do Rio de Janeiro àquela época. É curioso, entretanto, o fato de que ao se referir longamente aos mais variados nomes da composição, leigos e religiosos, desde o início do século XX até meados da década de 1980, em nenhum momento faça deferência ao seu próprio trabalho como compositor. Por um lado, tal abstenção poderia ser considerada como artifício de modéstia, não fosse também não encontrarmos nenhuma menção a Mons. Schubert nas atas dos quatro primeiros Encontros Nacionais de Música Sacra, promovidos pela Conferência Episcopal Brasileira como desdobramento do Concílio Vaticano II – sequer nas duas edições ocorridas na cidade de Guanabara, em 1967 e 1968. Ao que parece, existia aqui uma forte rejeição, tanto por parte de Mons. Schubert, quanto dos outros compositores eclesiais mais inseridos ao influxo conciliar – talvez pelo fato de nosso autor não olhar com bons olhos o movimento reformador advindo da tentativa de introduzir a música brasileira, com todas as particularidades que lhe são atinentes, no contexto da liturgia. Aliás, em vista da *Missa solene* que a seguir tomaremos por análise, muitos pontos parecem atestar maior proximidade do autor em relação à mentalidade pré-conciliar que, propriamente, àquela oriunda das discussões estabelecidas pelo Concílio de 1964.

## **A *Missa solene* e sua relação com o Concílio Vaticano II**

Exercendo seu trabalho de compositor tanto antes, como após o concílio, Mons. Schubert escreveu uma vasta obra sacro-musical. Nesse sentido, considerava-se particularmente vinculado aos círculos teológicos do mundo alemão – e isso graças à origem de sua formação austríaca. Em suas posições teológicas conservadoras aproximava-se mais ao movimento restaurador pré-conciliar, ainda que relativamente aberto à influência da música orquestral na liturgia (ao contrário do monopólio exercido pelo órgão noutros tempos). Além de cantos litúrgicos, no conjunto de sua obra destacavam-se composições para outros acontecimentos mais significativos para a história eclesial e cultural brasileira, como o conjunto original em que se insere a obra que ora dispomos, na *Missa solene em português*, editada especialmente para a inauguração da nova Catedral do Rio de Janeiro, além de seu famoso Oratório *Cristo Redentor*.

Atendendo ao convite de participar do Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”, promovido em 1981, fez-se presente a fim de concelebrar a missa de encerramento do evento, no dia 3 de outubro. O encontro reunia pesquisadores, musicólogos, regentes e compositores voltados para a questão da vida musical do período pós-conciliar, procurando, desde logo, encontrarem alternativas de resolução entre posicionamentos, intuítos e produções aparentemente conflitantes. Se, por um lado, reconheciam a necessidade da reforma litúrgica em função de tornar a música compreensível para as assembleias que tomavam parte nos cultos, por outro, era preciso resguardar o patrimônio cultural representado pelas composições do passado, para não dizer da baixa qualidade de algumas composições pretensamente voltadas para um contexto mais popular. Referindo-se a esse respeito, Mons. Schubert (2017, s/p) destacou que: “quanto à avalanche destruidora, exageradamente inovadora e criadora de alguns monstros musicais que nos deixaram atônitos e deprimidos durante estes últimos anos, temos todos a impressão de que o pior já passou, já foi vencido por esta preciosidade que é o bom senso”. Dizia isso referindo-se aos

compositores que defendiam a inculturação da música e, notadamente, sua aproximação das diferentes influências étnicas que constituem a identidade do povo brasileiro. Movido por uma boa ênfase de otimismo, completava Schubert (2017, s/p): “muitos absurdos, que não desejo mencionar [...], foram deixados de lado, ou diminuíram consideravelmente. E, por outro lado, houve um despertar, lembrando valores artísticos-musicais de antes, lembrando que para o artista e seus ouvintes continua válida a regra antiga: Para Deus o melhor”.

Sua posição, de moderada para conservadora, fazia-lhe reforçar a necessidade do papel das autoridades eclesásticas em sua função de distinguir o “vulgar” do autêntico “popular”, e, sobretudo, o “religioso” do meramente “sentimental” (para não dizer do “apropriado”, em detrimento do que é apenas “agradável” – e, às vezes, sequer isto). Tomado de ânimo com seu projeto de restauração, dava-se por “dever cumprido”, encerrando com as seguintes palavras: “todos aqui reunidos nos alegamos em ver que as autoridades concordam em apoiar as iniciativas, estudo e ensino da música sacra. E esperamos receber também o apoio dos senhores bispos, padres, dirigentes, a colaboração de editores e fabricantes de órgãos, de produtores de programas de rádio e televisão para divulgar a música sacra digna, valiosa, bela” (SCHUBERT, 2017, s/p). Os adjetivos usados na conclusão por si sós já são capazes de estabelecer a distância do que Mons. Schubert pretendia por “música sacra digna”, atentando-se mais para a qualidade estética das composições que, propriamente, por sua adesão por parte da assembleia.

Daí que sobretudo neste ponto possamos distinguir sua compreensão do que fora desencadeado pelos movimentos pós-conciliares. Isso porque, como destaca o grande teólogo e compositor conciliar Joseph Gelineau (2013, p. 30–31), antes do Concílio “mesmo quando os compositores estavam atentos aos textos que utilizavam, mesmo quando se inspiravam no conteúdo das palavras cantadas e

tinham consciência de estarem compondo uma obra religiosa, estamos aqui no que se chama correntemente de ‘música sacra’”. Nesses casos era a música que exercia centralidade e domínio, ao ponto de poder ser considerada em sua autonomia com relação ao contexto litúrgico, encenada e interpretada em salas de concerto, sem a necessidade da liturgia que antes as revestia, apresentadas como obras de gênios, aplaudidas – embora absolutamente desligadas do conteúdo ritual que lhes serviu de nascedouro. Seria justamente contra esta lógica – vista por muitos como desvirtuada – que levaria a ênfase dada pela teologia pós-conciliar a centrar-se na “assembleia” reunida para o louvor de Deus, como ponto de emanção para a compreensão da ritualidade que, a partir daí, poderia desenvolver-se. Nesse sentido, o ponto de partida radical já não seria mais a música – seja ela tomada como sacra ou não – mas o mistério da salvação celebrado pela Igreja como um acontecimento vivo que santifica os homens e contribui para o culto (cf. MARTÍN *apud* KOLLING, 2011, p. 146). Daí a necessidade de se “garantir a coerência litúrgica com a vida dos cristãos”. De fato, a realidade litúrgica – tocando, desse modo, a esfera composicional de música sacra – encontrava-se bastante provisória e parcial, o que certamente provocava certa inconveniência e desconforto tanto por parte das assembleias, quanto dos agentes de transformação (músicos, clérigos, agentes de pastoral etc.). Tudo era considerado em sua fase experimental, o que, notadamente, implicaria a instabilidade de usos a fim de serem julgados adequados ou não (cf. DUBOIS, 2014, p. 38).

O aspecto caótico deste período certamente afugentou muitos liturgistas e compositores, que preferiram apegar-se à segurança e à estabilidade antes oferecida pelo predomínio de formas e estilos já consolidados por séculos de tradição. Nesse interim Mons. Schubert se estabeleceria como compositor em um crucial momento de trânsito, devendo optar pela dinâmica das novas experiências em fase de teste ou pela garantia inspirada pelo já consolidado. Pelo menos em se tratando

desta *Missa solene para três vozes*, parece ter privilegiado a segunda opção.

## Características litúrgicas da *Missa solene em português*

Ao compararmos os principais tópicos destinados à música litúrgica elaborados pela *Sacrosantum Concilium* e a composição de Mons. Schubert, logo veremos alguns traços de discrepância. Isso porque a maior parte de seus elementos se aproximam muito mais do estabelecido pelo *Motu proprio* de Pio X que, propriamente, do texto conciliar de 1964. Entre outros aspectos, destacamos o que afirmam os números 10, 11 e 12 do referido *Motu proprio*, em que se menciona, respectivamente, a exigência de que as partes fixas do *ordo missae* sejam elaboradas como uma única composição, bem como que seja impedido o uso de melodias profanas quando de sua composição, chegando, por conseguinte, à ênfase no canto comunitário e à proibição de mulheres como integrantes dos corais oficiais das igrejas. Diz o documento:

a) O *Kyrie*, o *Glória*, o *Credo* etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria ao texto. Por conseguinte, não é lícito compo-las como peças separadas, de modo que, cada uma destas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outra.

[...]

c) conserve-se , nas músicas da Igreja, a forma tradicional do hino. Não é permitido compor, por exemplo, o *Tantum ergo* de modo que a primeira estrofe apresente a forma de *romanza* cavatina ou adágio e o *Genitori* a de *allegro* (*Motu proprio*, n. 10).

[...] Por isso, os cantores, ainda que leigos, realizam propriamente, as funções do coro eclesiástico, devendo as músicas, ao menos na



sua maior parte, conservar o caráter de música de coro. Não se entende com isto excluir, de todo, os solos; mas estes não devem nunca predominar de tal maneira que a maior parte do texto litúrgico seja assim executada; deve antes ter o caráter duma simples frase melódica e estar intimamente ligada ao resto da composição coral (*Motu proprio*, n. 11).

[...] Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, vozes agudas de soprano e contralto, empreguem-se os meninos, segundo o antiquíssimo uso da Igreja (*Motu proprio*, n. 12).

É certo que, ao se referir à “incapacidade” das mulheres para o exercício dos ofícios litúrgicos o texto toma como pressuposto uma posição jurídica – isto é, de direito, e não de fato – sobre o tema. Trata-se do mesmo empecilho que as impede de tomar parte nos diferentes graus do sacramento da ordem. Embora este último tenha permanecido após o Concílio Vaticano II, a proibição de mulheres cantoras ou instrumentistas caiu por terra já no documento de 1964. Apesar disso, ao compor sua *Missa solene* em 1965 Mons. Schubert opta por uma formação de três vozes masculinas. A conformação ao texto acima descrito ainda pode ser observada pelo cuidado em impor apenas alguns trechos em solo, alternando com o coro e, provavelmente, com o restante da assembleia no momento do culto. Por fim, ao estabelecer um sistema sequencial, faz com que as quatro partes de sua *Missa solene*, como segue, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus*, tornem-se uma única obra musical, com sentido de continuidade de uma parte para a outra – o que nos dias atuais, contudo, não implicaria em qualquer perda em caso de sua execução parcial e não integral.

Por outro lado, a julgar por dois aspectos igualmente sobressalentes, Mons. Schubert também não parece ter dado as costas completamente às orientações conciliares, sobretudo ao tomar o

vernáculo, e não o latim, como língua para sua composição. Embora os títulos de cada parte estejam em latim, os textos musicados correspondem à tradução em português dos versos originais da liturgia romana. Pelo fato de já ter sido composta em 1965, esta opção contribuiria para um maior alcance da obra. Caso tivesse sido composta em latim, provavelmente cairia em desuso antes mesmo do findar da próxima década, como ocorrera com uma série de cantos que antes integravam o repertório das comunidades católicas da primeira metade do século XX no Brasil. Além disso, insere-se numa linha de continuidade modernista ao abandonar o gregoriano como modelo excepcional para as composições litúrgicas – e aqui revelando mais um aspecto de sua influência austríaca. Se, então, o número 36 da *Sacrosanctum Concilium* autoriza o uso do vernáculo nas liturgias – inclusive mencionando-o como “muito útil para o povo” – coube ao número 116 abrir definitivamente as portas da igreja para os outros gêneros musicais do presente, com especial deferência para a polifonia, desde que considerados adequados para a realidade do culto: “os outros gêneros de música sacra, especialmente a polifonia, não são absolutamente excluídos da celebração dos ofícios divinos, desde que se harmonizem com o espírito da ação litúrgica [...]” (*Sacrosanctum Concilium*, n. 116). Assim, enquanto o Brasil das décadas de 1960 tornou-se marcado pelo impulso criativo – com fortes vertentes experimentais – Mons. Schubert convencionou-se como um compositor moderado-conservador, influenciado pela música polifônica alemã, embora com composições em vernáculo para uma maior adesão da assembleia.

## A recepção dos originais e o trabalho de edição

Como dito de início, as partituras com as quais tivemos contato foram doadas por Alcides Machado no início do mês de janeiro de 2017.

Segundo testemunho do próprio senhor Alcides, estiveram guardadas consigo desde 1967, quando vivera em um período de formação junto aos Frades Franciscanos Capuchinhos no Rio Grande do Sul. Com o passar dos anos, as cópias mimeografadas do original manuscrito foram reforçadas com tinta de caneta, dada a fragilidade da impressão por mimeógrafo. Após mais de cinquenta anos desde sua primeira edição, consideramos os originais muito bem conservados, com exceção da primeira página, um pouco mais deteriorada por ter servido como capa para as demais (ver img. 1).

Imagem 1 – *Kyrie – Missa solene*, Mon. G. Schubert – 1967(?) Fonte: o autor



Ao todo o material consta de cinco páginas, numeradas em ordem crescente. Trata-se de um *Kyrie*, um *Gloria*, um *Sanctus* e um

*Agnus Dei*, retirados da *Missa solene em português*, composta em 1965 por ocasião da inauguração da nova Catedral do Rio de Janeiro. Apesar, como dissemos, dos títulos em latim, todas as partes possuem texto em português – em alguns momentos difícil de ser compreendido, por conta do entrelaçamento das vozes e do exíguo espaço disponível para a digitação do texto na versão original.

Logo após serem recebidas pelo doador, as cinco páginas de partitura foram digitalizadas, com o auxílio de um escâner, e acondicionadas em um receptáculo de plástico, com pequenas aberturas para ventilação. Permaneceram aí encerradas durante todo o período de edição e análise. Em nossa pesquisa por acervos virtuais não conseguimos encontrar outras cópias deste conjunto – embora certamente devam existir no Rio de Janeiro ou no Rio Grande do Sul, de onde são oriundos os originais que possuímos.

## Palavras Finais

Desde o meu primeiro contato com a *Missa solene* de Mons. Guilherme Schubert até o presente momento, muitos passos foram dados. De fato, tal experiência pode ser descrita como um “breve exercício musicológico”, como alude o título deste ensaio; algo inédito em minha trajetória como pesquisador e músico. Por um lado, a fase de levantamento dos dados biográficos e a leitura de alguns episódios do pensamento de Mons. Schubert ajudaram-me a delinear o seu perfil composicional – sua identidade e ideologias. Por conseguinte, foi possível reconhecer o impacto destas informações sobre o ulterior trabalho de edição, dando margem para uma compreensão mais profunda do contexto originário da obra e dos propósitos de seu autor. A título de conclusão apresento, enfim, meus votos de que este trabalho inspire musicólogos e teóricos da música a analisarem a obra deste e de outros compositores de todos os tempos, valorizando os diferentes

percursos e enriquecendo os estudos sobre a história e a produção musical brasileira.

## Referências

- CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. *Sacrosanctum Concilium*. In. VV. AA. *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005.
- DEBOIS, Marie-Gérard. “O padre Gelineau, através da ‘*la Maison-Dieu*’”. In. FONSECA, Joaquim (Org.). *Assembleia: povo convocado pelo Senhor – em memória ao padre Joseph Gelineau*. São Paulo: Paulus, 2014.
- FALCI, Miridan Britto. “Monsenhor Schubert: o músico amigo”. In. Revista IHGB, n. 174, v. 461, out/dez, Rio de Janeiro, 2013. pp. 303–306.
- FONSECA, Joaquim. *Cantando a missa e o ofício divino*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005.
- FONSECA, Joaquim; WEBER, José. *A música litúrgica no Brasil: 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015.
- GELINEAU, Joseph. *Os cantos da missa em seu enraizamento ritual*. Tradução de Marta Lúcia Ribeiro. São Paulo: Paulus, 2013.
- KOLLING, Míria T. *Sustentai com arte a louvação: a música a serviço da liturgia*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. “Monsenhor Guilherme Schubert: relembrando sua trajetória”. In. Revista IHGB, n. 174, v. 461, out/dez, Rio de Janeiro, 2013. pp. 297–302.
- PIO X. *Motu próprio: tra le sollecitudine – sobre a música sacra*. (1903). In. VV. AA. *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005.
- SCHUBERT, Guilherme. “Música sacra no presente”. In. *Revista Brasil-Europa – Correspondência Euro-Brasileira*, 149/9, 2014–3.
- SCHUBERT, Guilherme. “Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910”. In. COSTA, Luiz Antônio Severo da Costa. *Brasil – 1900–1910*. Apresentação de Plínio Doyle. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980.
- WEHLING, Arno. “Monsenhor Guilherme Schubert: recordações em seu centenário”. In. Revista IHGB, n. 174, v. 461, out/dez, Rio de Janeiro, 2013. pp. 291–296.