

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO
INTERDISCIPLINAR DE
ESTUDO E PESQUISA
DO IMAGINÁRIO
SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ISSN 1519-6674
ANO XX
VOLUME 32
(JAN-JUN)
2020
P. 214-241.

O ESPETÁCULO E A FÉ, A MÚSICA RELIGIOSA CATÓLICA NO SÉCULO XIX: UM ESTUDO SOBRE O *STABAT MATER* DE ROSSINI

Marco Antônio Domingues Teixeiraⁱ

Professor Associado IV do Departamento de História da
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

RESUMO

Em 2017, o Papa Francisco dirigiu uma conferência no Vaticano, convocada por ocasião do cinquentenário de *Musicam Sacram*, "Instrução sobre a Música Litúrgica", um documento construído no Concílio do Vaticano II, que se destinava a discutir a sacralidade do aparato musical nos contextos litúrgicos e de adoração. Partindo deste ponto - a sacralidade da música, no contexto católico romano de adoração e de culto - procuraremos, através deste artigo, discutir a música sacra católica do século XIX, especialmente o "Stabat Mater Dolorosa" de Rossini, composto em 1831. Mesmo sendo aprovado um conjunto de mudanças na musicalidade católica, a partir do Vaticano II, ficaram determinados alguns princípios, que devem reger o canto e a música sacros. Dentre outras práticas, o documento do cinquentenário da *Musicam Sacram* determina que a música litúrgica católica consista em quatro tipos de música sagrada: "canto gregoriano, a polifonia sagrada nas suas várias formas antiga e moderna, a música sagrada para o órgão e outros instrumentos aprovados e a música popular sagrada, seja ela litúrgica ou simplesmente religiosa". Este artigo trabalha com a questão da musicalidade religiosa católica no contexto das diversas formas de culto religioso, especialmente as grandes apresentações musicais desenvolvidas no período pós tridentino e, particularmente no século XIX, quando outras razões, além da fé, tocaram os ouvidos católicos. Nosso elemento de discussão e pesquisa é o Hino Stabat Mater Dolorosa, especialmente querido pelos franciscanos, mas só incluído no Missal Romano por Bento XIII. Mais exatamente, trabalharemos com a versão produzida por Giacomo Rossini, que da mesma forma que Mozart, não concluiu, sua grande obra sozinha. A proposta do artigo é discutir a música católica, apresentada entre grandes vertentes populares, que, de acordo com o Concílio do Vaticano II, deve ser respeitada e produzida de acordo com as noções étnicas dos fiéis ou mantida nos limites tridentinos da *Musicam Sacram*. Nossa discussão deverá produzir uma reflexão sobre a arte e a musicalidade católica do século XIX, momento em que o mundo estava em sua maior encruzilhada entre a fé e a razão. Stabat Mater Dolorosa é nosso objeto de estudo.

Palavras-chave: Rossini; Stabat Mater; Música Sacra; Missas Étnicas; Fé e espetáculo.

ABSTRACT

In 2017, Pope Francis conducted a conference at the Vatican, on the occasion of the 50th anniversary of Musicam Sacram, "Instruction on Liturgical Music", a document built at the Second Vatican Council, which is intended to discuss the sacredness of the musical apparatus in liturgical contexts and of worship. Starting from this point, a sacredness of music in the Roman Catholic context of worship and worship, to seek, exhibit this article, to discuss 19th century Catholic sacred music, especially Rossini's "Stabat Mater Dolorosa", composed in 1831. a set of changes in Catholic musicality, starting from Vatican II, some principles were stuck that should govern or sing and listen to music. Among other practices, the 50th anniversary document of Musicam Sacram determines that Catholic music consists of four types of sacred music: "Gregorian chant, a sacred polyphony in its various forms, ancient and modern, sacred music for the doctor and other instruments allowed sacred popular music, whether liturgical or simply religious ". This article deals with the issue of Catholic religious musicality in the context of the various forms of religious worship, especially the great musical performances used in the post-trident period and, especially in the 19th century, when other reasons, besides faith, touch Catholic ears. Our element of discussion and research is the Anthem Stabat Mater Dolorosa, specially consulted by Franciscans, but including only the Roman Missal of Benedict XIII. More precisely, work with a version selected by Giacomo Rossini, which is the same form as Mozart, did not complete his great work alone. The purpose of the article is to discuss Catholic music. Publication among major popular groups, the agreement with the Second Vatican Council must be respected and the revision of the agreement with the ethnic notions of the faithful or kept within the Tridentine limits of Musicam Sacram. Our discussion produced a reflection on 19th century Catholic art and music, at a time when the world was at its greatest crossroads between faith and reason. Stabat Mater Dolorosa is our study object.

Keywords: Rossini; Stabat Mater; Sacred Music; Ethnic Masses; Faith and spectacle.

“Ó povo tolo, você perdeu sua caminhada pelo seu ouro? Conheço alguém que, por cinco francos, fará cinco valsas, cada uma melhor do que a miséria do mestre rico!”
(Richard Wagner, em crítica a Rossini e ao seu “Stabat Mater”)



Figura nº 1 - Mater Dolorosa.

Disponível em: <https://www.virgosacrata.com/stabat-mater-dolorosa.html> Acesso em 02/04/2020

INTRODUÇÃO

Este não é um trabalho sobre Música, escrito por um músico. É, sim, um trabalho de História Cultural, escrito por um historiador a partir das reflexões proposta pela obra de Gioacchino Rossini: *Stabat Mater Dolorosa*. Pouco ou nada, sabemos sobre as origens da música e da musicalidade entre os humanos. As teorias mais avançadas levam-nos de encontro a parentes primatas que vocalizam sons como sopranos e contraltos, para determinarem a defesa e posse de seus territórios e assegurar a manutenção de seu grupo familiar. Veiga Júnior, professor Emérito em Etnomusicalidade da UFBA, baseado no psicomusicólogo Houshang Khazrai (1986, p. 145), afirma, em seu artigo

Religião e música: variações em busca de um tema (2013), que o som é uma expressão universal. Acrescenta, também, que "Podemos dizer que o material de música é artificial, uma superadição à expressão natural através do som e, assim, não encontrado neste último" (p. 532).

Veiga Júnior (2013) vai adiante e escreve que “Também, fora de um contexto, não se pode apurar o que faz música religiosa ser tal. Não parece haver uma essência musical religiosa em si, mas apenas correlações. Música tampouco pode ser moral ou imoral, salvo pelas más companhias, principalmente de textos e meneios que não são dela. Pode ser erótica? A própria questão do tempo musical é outro enigma. Música é, ela própria, uma medida do tempo. Tem uma dimensão psicológica capaz de tornar a obra mais excelsa em ruído caso nos seja imposta, isto é, deixa de ser música quando não queremos ouvi-la. Quanto à questão do tempo e de suas formas de concebê-lo ou medi-lo, poderíamos distinguir o tempo mecânico dos relógios, dos ciclos siderais, biológicos e de degradação de elementos radioativos. O tempo musical, entretanto, parece ser capaz de criar suas próprias bolhas.”

Veiga Júnior (2013), ainda, esclarece que “Os subsistemas que pensamos como música são construções e projeções do sentido da audição. Esse sentido tem bases biológicas evolutivas, psicológicas, sociais e culturais”. Não se pode precisar o momento em que a música foi utilizada pela primeira vez, nem em que função foi usada. As teorias culturais variam de tempos

em tempos e dão explicações diferentes sobre usos, signos e funções. Merrian (1964) percebe, na música, diversas funções, que se alternam, misturam-se, sobrepõem-se e justapõem-se também. Assim, podemos pensar na música como tendo, fundamentalmente, uma função emocional. Mas, além desta função, a música cumpre um papel estético, revelando muito de cada sociedade em que é composta, ouvida e cultivada. Também, podemos entender a comunicação e transmissão de valores e ideias e de validação ou invalidação de normas e comportamentos sociais.

A História da Música tem sido associada à História da Cultura, História do Espírito ou História da Sociedade. Todas estas concepções trabalham a arte como "sintoma", como manifestação de "outra coisa" (Espírito, Cultura, Sociedade) e como elemento integrante da construção da própria História. Desconhecem, também, a heterogeneidade e descontinuidade das sociedades, das ideologias que nelas se imbricam. (FREIRE, 1994, P. 154). Ainda citando Freire (1994, P. 161), "Lévi-Strauss, citado por Bosi, concebe o mito e a música como máquinas de abolir o tempo, por trabalharem a fundo a reversibilidade. Estruturas musicais espelhadas, repetidas, lembradas, contrastadas são familiares à prática musical de todos nós e dão vida à citação de Bosi. Nega-se, na verdade, no mito e na música, apenas o tempo linear." Tudo implica em um fato fundamental: quando começamos a cantar? Primatologistas nos lembram o Macaco Gibão (*Nomascus*

annamensis e outras 15 espécies). "Um novo estudo, do Instituto de Investigação de Primatas, da Universidade de Quioto (Japão), descobriu que os gibões (primatas pertencentes à família *Hylobatidae*) têm uma estrutura vocal muito parecida com a dos seres humanos. Literalmente, o que os cientistas descobriram foi que esses primatas têm técnicas de vocalização idênticas às dos sopranos. Sua estrutura vocal é uma forma de demarcação territorial, um elemento que eles utilizam para afirmarem sua territorialidade e posse de uma fêmea e família. (Ramazonti, 2012).

Daí aos cânticos humanos, marcados por intenções míticas ou por expressões de afirmação, são milhares de anos de evolução. Entretanto, a vocalização é, por excelência, o meio mais eficiente de comunicação humana e, nesse contexto, a música adquire um sentido especial ou expressa emoções, situações de vida, desejos e os cânticos elaborados de grupos humanos que celebraram caçadas, coletas, morte, vida e união conjugal. A música, tal qual a conhecemos, é um processo elaborado por milênios e ainda não explicado de forma convincente.

Mais uma vez, recorremos aos estudos de Freire (194, P. 154/155), para lembrarmos que a História não é apenas um somatório de obras únicas. Não se consegue explicar a obra de arte somente a partir do tripé: fazer - dizer - representar. Na história da arte, o binômio forma/conteúdo é inseparável, chegando ao ponto de não se poder explicar a forma sem o

conteúdo. No caso da Obra de Gioacchino Rossini, o Stabat Mater, de 1831/33, fica sugerido, em grande parte, a descontinuidade da tradição romana, mas nos remete ao universo artístico e musical do período. Muito mais do que uma peça sacra da semana santa, a obra de Rossini/Tadolini rende-se à tendência universal das grandes óperas do momento e apresenta, de forma grandiosa e magnífica, artifícios que foram utilizados por outros autores de músicas religiosas como Berlioz, em seu Requiem.

A música e, também, a dança fazem parte da maioria das celebrações religiosas e nos remetem, diretamente, ao contexto de festejos e comemorações. No cristianismo, o controle dos corpos exigiu a quase supressão da dança como expressão corporal, uma vez que o corpo é, por excelência, o local da volúpia e do pecado. Cantar, ao contrário, enleva, promove a reflexão, harmoniza o ambiente e retira da maior parte dos fiéis qualquer sentimento de criticidade e análise dos mistérios ali descritos pela oração cantada.

A Igreja medieval definiu as normas do cântico sacro como uma das formas mais expressivas de adoração. O senso comum diz que a frase: “quem canta reza duas vezes” pertence a Santo Agostinho. Jeová Filho explica que: “A mais antiga menção a este pensamento está no Catecismo da Igreja Católica no n. 1156 e diz: “A Igreja continua e desenvolve esta tradição: “Recitai, entre vós, salmos, hinos e cânticos inspirados; cantai e louvai ao Senhor no vosso coração” (Ef 5,19). Quem canta, reza duas vezes”. A primeira dúvida que ocorre nesse

contexto é a real autoria da frase. Ora, o Catecismo fez a referência corretamente, vejamos porque:

“A coisa que devemos observar é que não se trata de uma citação direta (colocada em aspas – tal qual foi tirada do texto original). A coisa é que a própria nota de rodapé se utiliza do termo ‘confira’ (cf.) para fazer menção à referida fonte, ou seja, nos indica que houve uma paráfrase da parte do autor. Veja como está na nota de rodapé: Cf. Santo Agostinho, Enarratio in Psalmum, 72, 1: CCL 39, 986 (PL 36, 914). O que um bom estudante deve fazer? Ir de fato conferir.”ⁱⁱ

No salmo 72, encontramos: “Quem canta o louvor, não apenas canta, mas louva com alegria; quem canta o louvor, não somente canta, mas ainda ama aquele a quem canta. Constitui uma pregação o louvor de quem confessa, e o cântico de quem ama desperta a afeição”. A Música cristã, então, encerraria em si mesma, o louvor alegre e a satisfação da oração. Assim, os comentários de Santo Agostino ficariam completamente explicados no contexto da frase: quem canta reza duas vezes.

Em sua *Carta Encíclica Musicae Sacrae Disciplina*, Pio XII, citando Santo Agostinho, afirma: “A música, isto é, a doutrina e a arte de bem modular, como anúncio de grandes coisas, foi concedida pela divina liberalidade aos mortais dotados de um de seus mais conhecidos hinos medievais, o Stabat Mater Dolorosa, recitado e alma racional”ⁱⁱⁱ. É justamente sobre a Música Sacra Católica Romana, mais exatamente

sobre cantado na Semana Santa, que trataremos neste artigo.

O trabalho foi desenvolvido com base na leitura de diversos documentos eclesiásticos, que tratam da Música Sacra e em estudos desenvolvidos por pesquisadores do tema. Nosso enfoque será o da História Cultural, por entendermos a música como uma expressão universal da cultura humana e sua associação com a religião como um fato consumado nas mais diversas culturas. Nosso trabalho procurará olhar a Música Sacra do Século XIX, a partir do Stabat Mater de Rossini, como a expressão, por excelência de uma sociedade opulenta, etnocêntrica e culturalmente dominadora. A questão de como tratar de um tema tão vasto, é ainda um problema que se impõe. Não temos

total domínio sobre todas as expressões da musicalidade humana, suas funções, usos e atributos. Normalmente, encontramos textos ocidentais que se debruçam sobre a própria questão da ocidentalidade musical. Raramente é dedicado algum espaço, volume enciclopédico ou obra à questão da sacralidade da música étnica, americana, africana, asiática ou oceânica. Como afirma Veiga Júnior (2013), “Traçar um panorama mundial só é possível através de uma enorme erudição e sacrifício de detalhes. Entre os heróis, merecem destaque Curt Sachs, Marius Schneider, Walter Wiora, como veremos adiante e, mais recentemente, Roland de Candé. Poucos conseguirão juntar um contexto de história universal e de antropologia numa periodização adequada, indo além de cronologias.”

219



Figura nº 2 - Os mistérios do Rosário e as Sete Dores de Maria. Página do Missal Romano de 1957. Disponível em: https://www.google.com/search?q=p%C3%A1gina+do+missal+com+o+Stabat+mater+dolorosa&sxsrf=ALeKk025ChIwPRAXQewHqP9xa9FyEdy7og:1587414598953&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj0g6Ca7PfoAhWHHLkGHbs_BFIQ_AUoA3oECAwQBQ&biw=1536&bih=674#imgsrc=oM87m-HeiPvzcM&imgdii=onXAC-E1y6xJ5M Acesso em 02/04/2020.

A HISTÓRIA DA COMPOSIÇÃO DO STABAT MATER DOLOROSA E DA DEVOÇÃO ÀS DORES DE MARIA

Stabat Mater Dolorosa é um poema recitado, na Semana Santa, em homenagem as Sete Dores de Maria, ao ver Cristo na Cruz. Faz alusão aos sofrimentos de Nossa Senhora e, hoje, no Missal Romano, a sequência é cantada ou recitada na festa de Nossa Senhora das Dores. Juntamente a este poema, mas menos conhecido do que o primeiro poema, está o Stabat Mater Speciosa, que faz alusão as Sete Alegrias de Maria, Mãe de Deus, ao dar à luz o Menino Jesus. Pode ser lido, recitado e cantado, também em 15 de Setembro, quando a Igreja celebra o dia de Nossa Senhora das Dores.

A composição foi, a princípio, atribuída a um frade franciscano, Jacopono da Todi (1236/1303). Falaremos dele um pouco mais adiante. Hoje, novas pesquisas tentam demonstrar que o Stabat Mater Dolorosa já era recitado/cantado na Semana Santa, há pelo menos um século. A autoria do poema é discutida pelos historiadores, prevalecendo a ideia de que ela cabe ao frade Jacopono da Todi. No entanto, outros citam o próprio Papa Inocêncio III (1161/1216)^{iv}, alguns falam em São Boaventura OFM (Ordem dos Frades Menores)

(1221/1274)^v. O hino já teve como prováveis autores São Gregório Magno (540/604), São Bernardo de Claraval (1090/1153), o papa João XXII (1244/1334) e Gregório XI (1329/1378).^{vi} Existem também citações que falam em apresentações ainda mais antigas. Acredita-se que, já no século XIII, no mosteiro de Schönaw, (Alemanha), por volta de 1221, já recitavam as Dores de Nossa Senhora. De toda forma, o poema salienta o aspecto da dor da Santíssima Virgem, ao ver o sofrimento e a morte do Filho. Ele marca o auge da devoção a 220 Nossa Senhora das Dores. A própria representação da Imagem da Virgem Dolorosa é ligada à profecia de Simeão, no momento da apresentação de Jesus no Templo: “Uma espada transpassará o teu coração”. As dores da Virgem Maria são um elemento medieval da devoção católica e são retiradas dos textos dos Evangelhos:

- A profecia de São Simeão, o profeta, durante a apresentação de Jesus Menino no Templo (S. Lucas: 2, 34-35)
- A Fuga da Sagrada família para o Egito, durante a perseguição aos inocentes, ordenada por Herodes (S. Mateus: 2, 13-21);

- O desaparecimento do menino Jesus durante três dias no Templo de Jerusalém ou o Encontro de Jesus Menino com os Doutores no Templo (S. Lucas: 2, 41-51);
- O caminho do Calvário, com o encontro entre Maria e Jesus (S. Lucas: 23, 27-31);
- A contemplação da crucificação e da morte de Jesus na cruz (Stabat Mater) (S. João: 19, 25-27);
- A deposição do corpo morto de Jesus da cruz para o colo de Maria, o avesso do Parto (S. Mateus: 27, 55-61);
- O sepultamento de Jesus (S. Lucas: 23, 55-56).

A devoção às “Dores de Nossa Senhora” abrangeu todo o mundo católico, da Idade Média aos dias atuais. Uma das devoções brasileiras

mais antigas ainda é mantida em Minas Gerais, nas cidades de Heliadora e Cristalina, onde, ao longo dos Sete Sábados da Quaresma, são celebradas Missas em homenagem a cada uma das dores de Nossa Senhora. No sábado Santo (Sábado de Aleluia ou Sábado das Dores) são rezadas mil Ave-Marias, em cinco repetições completas do Rosário. Seu culto permanece ativo em diversas cidades brasileiras, variando as devoções entre a Quaresma e o dia 15 de Setembro - Festa de Nossa Senhora das Dores - que é sincretizada como “Naná Burucu”, no município de Cachoeiro na Bahia, onde existe a *Irmandade Feminina de Nossa Senhora da Boa Morte*. Seu culto também é forte na Espanha, Itália, Eslováquia, Portugal, Malta e Mississipi (EUA).

221



Figura nº 3 - Nossa Senhora das Dores representada com os sete punhais em seu coração. Fonte de inspiração para o Stabat Mater Dolorosa. Fonte Missal Romano, Edições Paulinas 1957. Disponível em: file:///C:/Users/marco/Desktop/Stabat%20Mater/SENDARIUM_%20ORAÇÃO_%20STABAT%20MATER%20DOLOROSA'.html Acesso em 02/04/2020.

A AUTORIA DO STABAT MATER DOLOROSA E SUA TRAJETÓRIA COMO HINO DEVOCIONAL, SEQUÊNCIA DO MISSAL ROMANO, HINO DOS HEREGES FLAGELANTES, DOS BIANCHI E DOS ESPIRITUALISTAS:

O hino às Dores de Nossa Senhora é uma sequência cantada ou recitada em latim em duas ocasiões específicas: Quaresma e Semana Santa ou no dia 15 de setembro. É considerado um dos mais espetaculares hinos católicos de todos os

tempos e o site ultraconservador Lepanto, atribui-lhe o título de tesouro da Igreja Católica. O título da obra, traduzido ao português é “Estava a Mãe Dolorosa”. A devoção às dores de Nossa Senhora cresceu, enormemente, ao longo do século XIV, abalado pela Grande Fome de 1316, pela Peste Negra de 1347/58 e pela Guerra dos 100 Anos de 1332/1453. A população sofrida desse período identificava-se com as Dores de Maria e os apelos místicos e emocionais eram elementos fortemente motivadores da devoção e da popularidade.

No auge da crise do século XIV, este era o Hino preferido dos Hereges Flagelantes da Alemanha, o que contribuía para o desagrado e o olhar inquisidor de Roma contra o próprio Hino. Segundo o historiador Georges Stella (Chanceler de Genoa), os Albati e os Bianchi^{vii} cantavam-no já no final do século XIV, nas Procissões dos Nove Dias. A Sequência era, oficialmente, cantada em Igrejas de diversas formas: como canto gregoriano, que em sua forma coral, poderia ser acompanhado pelo órgão e outros instrumentos como o violoncelo, a harpa e a cítara. Ao canto coral gregoriano, ainda na Idade Média, se juntou o canto polifônico com o uso de outros instrumentos além do órgão.

O Stabat Mater Dolorosa é enquadrado dentro de um “motete”, que é uma peça baseada em textos religiosos - quase sempre em Latim. Segundo Leite (05/08/2001): “É no século XI, que começam a surgir as primeiras inovações na música litúrgica católica, que, embora timidamente, incorporaram alguns preceitos da

música profana, ou melhor, da música popular contemporânea. É na Escola de Notre Dame, que surgem as primeiras experiências polifônicas, que, não obstante, somente no século XII, assumiriam o papel de principal objetivo da música da Europa ocidental.”

No contexto da missa, o Stabat Mater é uma Sequência^{viii} que compunha os Missais até o Concílio de Trento (1545/1563). Até 1570, quando o Missal Romano foi revisado, prevaleciam as Missas Pré-Tridentinas. Foi com a Bula “Quo Primum”, de 1570, do Papa Pio V (1504/1572), que o Missal Romano sofreu uma quase completa unificação, permitindo-se a permanência de ritos distintos a comunidades que conseguissem comprovar sua existência por um período anterior há 200 anos. Foi assim que a Sequência do Stabat Mater foi retirada do Missal Tridentino, agora mais unificado do que os Missais Pré-Tridentinos ou Medievais. “Inicialmente, a sequência era uma jubilação aleluática de origem oriental. Caracterizava-se por longas vocalizes e era cantada nos graduais, após as epístolas”.

Devido à grande dificuldade desses melismas, surgiu a ideia de adicionar aos mesmos, palavras litúrgicas, com o intuito de facilitar a memorização do canto. Posteriormente, as palavras foram melhor ajustadas e agrupadas com a designação de sequências, que passaram a ganhar uma disposição mais regular das rimas sonantes e dos ritmos fortemente cadenciados.” O Stabat Mater, como sequência, foi retirado do Missal Romano

sob o ímpeto do bispo francês de Vienne^{ix} (uma comuna francesa), que enviou ao Papa Paulo III, que havia convocado o Concílio de Trento, um documento onde afirmava que nada deveria ser lido ou cantado nas Igrejas e nos rituais romanos, a menos que estivesse nas Sagradas Escrituras ou, pelo menos, de acordo com os preceitos das mesmas. Assim, desde a publicação do Missal, de 1570 até 1727, quando o Papa Bento XIII (1649/1730) reabilitou a Sequência, o Stabat Mater, visto por muitos clérigos e autoridades como um canto dos hereges flagelantes, permaneceu expurgado do Missal Romano. O Decreto Papal, de 1727, reabilitou o poema, mas foi ainda mais tarde, que o Stabat Mater Dolorosa foi restituído ao Missal Romano, como Hino Católico aprovado e reconhecido pela Santa Sé.

JACOPONE DA TODI, AUTOR, PENITENTE E HEREGE CONDENADO

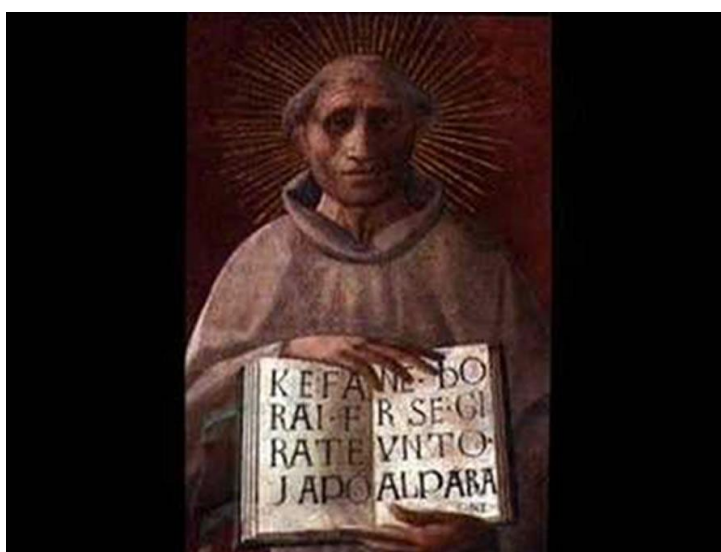


Figura 4 - Jacopone da Todi OFM, supostamente o autor de Stabat Mater Dolorosa. Viveu entre 1236 a 1306. É reconhecido como um dos mais notáveis poetas do baixo medievo italiano. Fonte: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesiamundialportugues/img/jacopone%20da%20todi2.jpg> Acesso em 15/04/2020.

Pairam dúvidas e incertezas sobre a autoria do Stabat Mater Dolorosa. Mas, em todas as pesquisas realizadas, o principal autor citado é o Frade Franciscano, Jacopo de Benedictis, conhecido como Jacopone da Todi^x (1236/1306). Segundo Miranda (2018), “Os críticos o consideram um dos mais importantes poetas italianos da Idade Média, certamente entre os mais famosos autores de laudes religiosas da literatura italiana. O seu Stabat Mater é uma "voz vigorosa e esmagadora", inserido de formas excepcionais no contexto da nova tradição de lauda. Além do Laudes (cerca de 90 laudes são atribuições certas e muitos outros incertos), há uma epístola latina para Giovanni della Verna, o famoso Pianto della Madonna e o Stabat Mater, enquanto há dúvidas sobre alguns em um tratado de amor místico.

Jacopone da Todi nasceu com o nome de Jacopo de Benedette em Iacobello e formou-se em Bolonha como advogado. Casou-se com Vianna, a filha do Conde Bernardino de Guidone, em 1267, que morreu um ano mais tarde durante uma dança em uma festa, quando o forro da casa desabou sobre ela. Ao ser preparada para o sepultamento, revelou-se que, por debaixo das ricas vestes, a esposa de Jacopone trazia um silício, o que o deixou transtornado de arrependimento. (VISALLI, 2018, P. 51)

De acordo com Visalli (2018, P. 56), Jacopone associou-se aos Pobres Eremitas da Família de Celestino V, o Papa Eremita, aderindo a uma ala radicalista de purificação do próprio franciscanismo, que, a esta altura, havia se tornado uma ordem abastada e que se preocupava com a catequese e caridade entre os ricos. O frade encontrou apoio na família Colonna, que via com simpatia os mendicantes e os espiritualistas rigoristas.

O fato levou-o a uma mudança radical de vida e ele abandonou os prazeres de sua vida e a riqueza que possuía, distribuindo-a aos pobres. Tornou-se um peregrino e, em 1278, ingressou na Ordem dos Franciscanos, como frade leigo, optando pela corrente dos fraticelli ou espirituais, ou ainda, Rigoristas ou observantes, grupo dissidente dos conventuais. Esse fato iria levá-lo, mais tarde, a um confronto pessoal com o Papa Bonifácio VIII, avesso às ordens extremas que ordenou a dissolução dos

rigoristas. Jacopone tornou-se inimigo do Papa ao assinar o Manifesto Lunghezza^{xi}, que o manteve sob cárcere. Bonifácio jamais aceitou seu pedido de perdão e nem retirou a excomunhão que pesava sobre ele. Foi julgado por Heresia (Espiritualista) e mantido na masmorra subterrânea do convento de San Fortunato em Todi, de onde continuou a argumentar contra o papa, a quem pediu para ser libertado da única excomunhão. Ali viveu até 1303. Sua prisão incluía a privação de contatos com outros frades, solidão absoluta, privação da luz do dia e alimentação apodrecida. Quando o Papa Bento XI libertou Jacopono, através da Bula *Dudum bonae memoriae* de 23 de dezembro de 1303, ele passou a viver no **224** convento San Lorenzo de Collazzone, morrendo na véspera do Natal de 1306, no Hospício dos Frades Menores, anexado ao Convento das Clarissas.

Não pode ser enterrado em Todi, mas a cidade de Florença dedicou uma estrada ao seu nome. Em 1596, seu corpo foi finalmente levado para dentro da Igreja franciscana de San Fortunato de Todi e o bispo Dom Ângelo Cesi decorou sua tumba com uma placa com os dizeres: “Aqui jazem os ossos do Beato Jacopone dei Benedetti da Todi, frade menor que, tendo enlouquecido de amor por Cristo com sua nova arte, zombou do mundo e conquistou o céu. Adormeceu no Senhor em 25 de dezembro de 1306, o ano do Senhor.”^{xii}



225

Figura 5 - A Mater Dolorosa – Sevilha, Espanha S/D - Imagem Processional Integrante do conjunto sacro das Imagens da Procissão do Senhor Morto. Disponível em: <https://pin.it/Zvn9Iob> Acesso em 12/04/2020.

Jacopone da Todi foi um franciscano rigorista (espiritualista) Somente ele e o fundador da Ordem, o próprio São Francisco de Assis. Disso nos fala Visalli (2018, p. circulavam oralmente entre as associações. Destes, temos algumas compilações (laudários) e 51) “Os poemas, normalmente cantos de louvor, são quase todos anônimos, e nelas encontramos laudas de Jacopone, sem identificação. Ele se expressa em forma de laudas. O segundo

franciscano conhecido por isso: o primeiro foi Francisco de Assis.”

Foi durante seu longo cárcere penitencial que ele teria escrito o poema Stabat Mater Dolorosa, que transcrevemos abaixo, na versão de Gioacchino Rossini, que será estudada adiante:

Listagem nº 1 - Stabat Mater Dolorosa	
Versão em latim	Tradução para o português
<p>Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius Cuius animam gementem contristatam et dolentem pertransivit gladius O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti Quae moerebat et dolebat et tremebat cum videbat nati poenas inclyti Quis est homo qui non fleret Matri Christi si videret in tanto supplicio? Quis non posset contristari Matrem Christi contemplari dolentum cum filio? Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum dum emisit spiritum Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac ut tecum lugeam Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam Sancta Mater, istud agas crucifigi fige plagas cordi meo valide Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide Fac me vere tecum flere crucifixo condolere donec ego vixero Iuxta crucem tecum stare te libenter sociare in planctu desidero Virgo virginum praeclara mihi iam non sis amara fac me tecum plangere Fac ut portem Christi mortem passionis eius sortem et plagas recolere Fac me plagis vulnerari cruce hac inebriari ob amorem filii Inflammatum et accensus, per te, Virgo, sim defensum in die iudicii Fac me cruce custodiri morte Christi praemuniri confoveri gratia Quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria. Amen</p>	<p>Em pé, a Mãe dolorosa, chorando junto à cruz da qual pendia seu Filho. Cuja alma gemente, entristecida e dolorida por causa da espada que a atravessava Oh, quanto triste a tão aflita ela estava, a mãe bendita do Unigênito Como suspirava e gemia [e tremia] Mãe Piedosa, ao ver os sofrimentos de seu divino Filho Quem homem não choraria se visse a Mãe de Cristo em tamanho suplício? Quem não se entristeceria ao contemplar a Mãe de Cristo, condoída com seu filho? Pelos pecados de seu povo, viu Jesus em tormentos e submetido aos flagelos. Viu seu doce nascido [filho] morrendo abandonado quando entregou seu espírito. Eia, mãe, fonte de amor, faz-me sentir tanto as dores que eu possa chorar contigo. Faz que arda meu coração de amor por Cristo Deus, para se compadecer, Santa Mãe, faze isto: que as chagas do crucificado sejam fortemente impressas em meu coração As feridas de teu filho, que por mim padeceu as penas, divide comigo. Faz-me contigo [piedosamente] verdadeiramente chorar, sofrer com o crucificado enquanto eu viver. Quero estar contigo junto à cruz e, de boa vontade quero me associar ao teu pranto. Virgem das virgens preclara, não sejas amarga comigo, faz-me contigo chorar. Faz que eu traga a morte de Cristo, que eu participe de sua paixão e que venere suas chagas. Faz me ferido pelas chagas, pela cruz embriagado de amor pelo teu Filho. Inflamado e abrasado, que eu seja defendido por ti ó Virgem, no dia do Juízo. Faz-me ser guardado pela cruz, fortalecido pela morte de Cristo e confortado pela graça. Quando meu corpo morrer, faz que minha alma alcance a glória do paraíso. Amén</p>

A HERESIA EM TODA PARTE

Já foi dito, várias vezes, não importando o real autor do pensamento, que, para o católico, quem canta reza duas vezes. Ao longo do século XIV, desde a deposição de Celestino V e a ascensão, cheia de especulações de Bonifácio VIII, os movimentos populares e espontâneos de um retorno a um culto simplificado e compreensível ao povo, mostrava-se uma tendência inquestionável. No berço de cada doutrina herética que se formaria, haveria certa complacência católica, quer por medo do que se estava a criar ali, quer por medo da força que se desencadeava e se mostrava uma ameaça à ordem hierárquica, ao clero, em particular, aos muito ricos que pouco se davam conta do cada vez maior número de muito pobres. Assim heresias como a Valdense ou Pobres de Lyon, ou os Albingensis do Languedoc, ou os Espiritualistas de Celestino V, ou os Joaquitistas, ligados a Joaquim Fiori, ou mesmo os Flagelantes, da Peste Negra e seus desdobramentos, os Bianchi e o Alati cantaram o Stabat Mater.

O papado atingia seu último grande momento de glória. Os três Papas fundadores da Teocracia pontifícia já haviam passado (Gregório VII – 1015/1085, Inocêncio III – 1161/1216; e Bonifácio VIII – 1230/1303). “Bonifácio VIII, formado na linha canonista, interpõe-se energicamente e age com inteligência e idealismo. Governou a Igreja com a mentalidade do século XII, não reconhecendo

que, no século XIV, os tempos haviam mudado.” (Strelling, 2007, P 410) Com a morte de Bonifácio VIII, após suas lutas, desentendimentos e mesmo fuga de Roma, sob a perseguição das forças de Felipe IV, o Belo, e de seu general Nogaret,^{xiii} Jacopone teria, finalmente, melhor sorte sob o papado de Bento XIII. As glórias de um papado independente perderam-se na invasão francesa a Roma, que impôs ao Sacro Colégio, reunido em Perúgia, a eleição de um papa francês, Clemente V (1264-1314). A esta altura, já circulava pela Europa o documento escrito pelo “frade menorita” (OFM, o inglês Guilherme Ockham, que negava o “*Plenitudo Potestatis*” papal. Ockham era um dos principais representantes da Escola Nominalista e foi um dos mais influentes intelectuais de sua época.

A concepção ockhamiana do poder papal vincula-se a suas posturas de caráter epistemológico, presentes em sua produção filosófica. Assim, o nominalismo encarava a Igreja como a soma dos indivíduos que constituíam o conjunto dos fiéis, em detrimento de concebê-la como uma corporação, que, no entender do menorita, era apenas um conceito mental.

A negação do Plenitudo Potestatis, portanto, estaria sujeita à vontade de seus membros individuais em sua organização e em sua autoridade, sendo o todo, a soma de suas partes. Assim, a recusa da “*plenitudo potestatis*” ao papa, na esfera espiritual, correspondia, entre outros aspectos, à defesa da

liberdade do imperador e dos governantes civis em geral; e sua negação, no âmbito temporal, coadunava-se com a formulação ockhamiana a respeito da liberdade contida na Lei evangélica. É nisso que irá amparar-se a decisão felipina de intervir no Conclave de Perúgia.

UMA SEQUÊNCIA REVERENCIADA PELOS FRANCISCANOS

A obra de Jacopone é reverenciada pelo catolicismo romano em geral. Mas, sua aproximação com a heresia no século XIV colocou-o em evidentes situações de perigo. Citando Visalli (2018, P. 61), “Jacopone é para nós, antes de tudo, um penitente que se inclui entre aqueles que clamam, choram e louvam por meio das laudas. Isso pode nos justificar melhor sua postura, levando em conta, ainda, o fato de Ângelo Clareno inserir Jacopone entre os *pauperes eremite* no seu *Chronicon*”.

A figura deste frade é um exemplo de busca ao retorno penitencial, que caracteriza as origens do franciscanismo e, ao mesmo tempo, das tensões entre este projeto de retorno rigorista e as próprias projeções da ordem, agora ocupada na organização de leigos em confrarias e se projetava como uma das grandes potências religiosas da Idade Média.

Sua poesia, entretanto, é marcante como ele próprio parece ter sido. Como explica o poeta Enrico Menestò (2001, p. 9), Jacopone era dono de “um temperamento exuberante, uma psicologia sempre em tensão extrema,

irredutível, ignara de conciliação entre o mundo e o céu, entre o temporal e o eterno, uma personalidade, em substância, próxima ao limite da extravagância, se não de um efetivo distúrbio psíquico.”

Sua figura causava tensão e confundia a própria ordem, aproximando-o da própria feição original daquilo que teria inspirado São Francisco de Assis. Sua loucura vinda de Cristo era de difícil reconhecimento pelos confrades, mas sua poesia e maestria são inegáveis e ele representa a própria ordem em seus momentos de maior aproximação ou distanciamento das normas estabelecidas.

Stabat Mater Dolorosa viria a marcar essa face do franciscano: popular entre os mais piedosos e radicais, incluída no que há de melhor no Hinário Medieval, excluída do missal tridentino, causava medo aos poderosos pela força de sua piedade genuína. Mas a Igreja encontraria os métodos adequados para lidar com os dois lados: o autor e a obra. O Hino marca o pico da devoção franciscana às dores de Maria e de Jesus. Nas igrejas, recomendava-se sua recitação ou canto na Semana Santa e na Procissão dos Nove Dias, enquanto se rezava a Via Sacra. Sua leitura ou canto é recomendado em três momentos da Festa da Liturgia das Horas: Matinas, Laudes e Véspera.

A MÚSICA RELIGIOSA CATÓLICA NO SÉCULO XVIII E XIX

Ao longo dos séculos, desde os idos de São Gregório Magno (540/604), a música sacra foi alvo de inúmeras intervenções clericais e eclesiásticas, que objetivavam, não apenas a manutenção de seu conteúdo e estética, mas o total controle sobre a arte de criar e de expressar a criação. O rigor medieval manteve o cântico gregoriano como o canto da Igreja por excelência. Podendo ser cantado apenas por homens, exigia a utilização de três entonações femininas: o soprano, o contralto e o mezzo-soprano. Não podendo contar com mulheres nos coros das grandes catedrais, as escolas de música utilizavam, comumente, o método da castração de jovens garotos impúberes, que, antes de entrar na adolescência, propriamente dita, eram castrados para manterem suas vozes agudas ao serviço do canto sagrado. A prática, parece ter origem em Constantinopla, onde se castravam, também, rapazes para ocupar o alto funcionalismo público. Foi trazida para o Ocidente, durante as Cruzadas e, no século XVI, tomou força com a Contra Reforma. O costume perdurou por toda a História da Igreja, até o século XX, quando morreu o último “castrati”, Alessandro Moreschi (1858/1922), que foi retirado do coral da Capela Sistina, em 1913.

O mais famoso castrati foi Carlo Maria Michelângelo Nicola Broschi, conhecido como Farinelli. Viveu entre os anos de 1705 a 1782 e enriqueceu na Opera, que ao longo do barroco, manteve peças especiais para os castrati. Em 1870, a prática foi proibida na Itália. Em 1890, Leão XIII (1810/1903) proibiu a apresentação

dos Castrati nos coros eclesiásticos. Mas Moreschi permaneceu como solista até 1913, quando a velhice já o impedia de cantar. E em 1922, com a morte de Moreschi, perde-se o último cantor de coro castrado da Igreja. Sua obra, a única de um castrati, está registrada em discos do início do século XX.

Mas a música sacra ia além do sucesso fulgurante dos castrati. Sua preparação, estética e desempenho musical eram objetos de constantes legislações da Igreja sobre o tema, considerado um dos pilares da devoção e matéria prima para a conversão. Somente a partir do período em que o Stabat Mater já era cantado pela Igreja, temos as seguintes legislações:

Listagem nº 2 - Legislações eclesiásticas sobre a Música Sacra Católica			
Data	Título	Tipo	Autor
1322	Docta Sanctorum Patrum	Bula	João XXII
1562	Decreto do que se deve observar e evitar na celebração da Missa	Decreto da Seção XXII	Concílio de Trento
1570 a 2000	Rubrica dos Livros Sagrados, especialmente o Missal Romano	Rubricas	Igreja Católica Congregação para os Ritos
1600	Cæremoniale Episcoporum (Cerimonial dos Bispos)	Normas e Rubricas	Igreja Católica, Sagrada Congregação para os Ritos
1657	Piæ sollicitudinis studio	Constituição	Alexandre VII
1698	Édito sobre a música	Édito	Inocêncio XII
1749	Annus qui hunc	Carta Encíclica	Bento XIV
1884	Ordinatio quoad sacram musicen	Decreto	Sagrada Congregação dos os Ritos
1894	Quod sanctus Augustinus	Decreto	Leão XIII e Sagrada Congregação para os Ritos
1903	Inter pastoralis officii sollicitudines (Trale sollicitudini)	Motu Proprio	Pio X
1917	Cânones 413, 1184, 1185, 1264, 1365, 2271	Primeiro Código de Direito Canônico	Bento XV
1922	Ad musicæ sacræ restitutionem	Motu Proprio	Pio XI
1928	Divini cultus sanctitatem[Constituição Apostólica	Pio XI
1943	Mystici Corporis Christi	Encíclica	Pio XII
1947	Mediator Dei	Encíclica	Pio XII
1955	Musicæ sacræ disciplina	Encíclica	Pio XII
1958	De musica sacra et sacra liturgia	Instrução	João XXIII
1961	Iucunda Laudati	Carta Apostólica	João XXIII
1963	Nobile Subsidium Liturgiae	Quirógrafo	Paulo VI
1963	Sacrosanctum Concilium	Decreto	Concílio do Vaticano II
1964	Sacram Liturgiam	Motu Proprio	Paulo VI
1964	Inter œcumenici	Instrução	Sagrada Congregação dos Ritos
1967	Musicam Sacram	Instrução	Sagrada Congregação dos Ritos
1967	Tres abhinc annos	Instrução	Sagrada Congregação dos Ritos
1970	Liturgicæ instaurationes	Instrução	Sagrada Congregação dos Ritos
1974	Voluntati Obsequens	Carta aos Bispos sobre o repertório mínimo de canto gregoriano	Sagrada Congregação dos Ritos
1983	Cânones 230 e 1173	II Código de Direito Canônico	João Paulo II
1999	Cânones 230 e 1173	Carta aos Artistas	João Paulo II
2001	Liturgiam authenticam	Documento Curial	Cúria Romana
2003	Mosso dal vivo desiderio	Quirógrafo	João Paulo II
2003	Spiritus et Sponsa	Carta Apostólica	João Paulo II
2007	Summorum Pontificum	Motu Póprio	Bento XVI
2007	Nel memorabile giorno	Discurso de visita ao Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma	Bento XVI
2017	Cinquentenário do Musicam Sacram	Conferência	Francisco

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Documentos_da_Igreja_Cat%C3%B3lica_sobre_m%C3%BAsica_sacra

A Música Sacra transformou-se como a própria sociedade mudou a cada tempo. Dos contemplativos hinos do Cantochão e dos Gregorianos Medievais, chegou-se, com Bach, Haydin, Mozart, Verdi, Dvorak, Berlioz, Rossini, Andrew Lloyd Webber e outros de estilos grandiosos e o sacro passou a imitar o clássico. Assim, a obra de Gioacchino Rossini eleva-se, na Música Sacra, como uma verdadeira Ópera.

Ao longo de todas as Idades, a Fé vem promovendo e produzindo espetáculos que induzem as almas e os corpos às diversas dimensões e destinos. Mártires devorados por feras alegravam os dias de festas dos romanos. As fogueiras, queimando pessoas torturadas, eram um espetáculo apreciável até o século XIX. Em alguns países, a fé ainda promove espetáculos grotescos como auto-cruxificações que ocorrem nas Filipinas durante a Semana Santa ou os apedrejamentos de adúlteras, chibatadas e castrações em público em várias partes do mundo islâmico. Abates animais ainda são espetáculos em muitos lugares onde a fé é regada com sangue.

Mas a fé produziu e produz coisas melhores e mais impressionantes e, dentre elas, a Arte, com um proposital maiúsculo, a Arte em grande estilo, aquela que define civilizações e, quase invariavelmente, está associada à Fé. Para o caso católico, a Arte foi pensada em mínimos detalhes, desde o bordado dos brocados de capas, estolas e mitras, até as grandes pinturas,

esculturas e obras arquitetônicas, que fazem cessar a razão e deixam correr livre o deleite da beleza. A Música sempre foi parte deste espetáculo. Uma parte fundamental. Entoadas em variações étnicas ou de acordo com princípios e normas canônicos, é capaz de arrebatando multidões até os dias atuais e as grandes apresentações sacras, sejam Pop, Clássicas ou Étnicas, ainda lotam os maiores espaços.

O Século XVIII assistiu ao declínio da Música Sacra, como Música de vanguarda. “Os compositores setecentistas escreviam, simultaneamente, para o teatro e para a igreja e o culto religioso, sobretudo nos países católicos, surge imbuído de uma teatralidade, que se manifesta quer na construção do próprio discurso musical, quer na sua recepção e fruição, conforme documentam tantos relatos da época. A igreja era uma espécie de “theatrum sacrum”, mesmo do ponto de vista arquitetônico e da decoração” (FERNANDES, 2002).

O STABAT MATER DE ROSSINI

Gioacchino Rossini foi um compositor italiano nascido em Pesaro/Itália em 29/02/1792 e falecido em Paris, em 13 de novembro de 1868. Sua carreira musical incluiu 39 óperas, dentre as quais, destacam-se: O Barbeiro de Sevilha, Guilherme Tell, Ciderela e o icônico Stabat Mater. Além de óperas, deixou inúmeras peças para Música Sacra e Música de Câmara.

A produção do Stabat Mater de Gioacchino Rossini resultou de um pedido do vereador Fernandez Varela, feito a Rossini, em 1831, enquanto este viajava com seu amigo espanhol, o banqueiro Alexandre Aguado, senhor do castelo de Margaux. Em 1832, Rossini havia terminado grande parte da Sequência grandiosa e em tom operístico, mas sua saúde estava debilitada e a obra ficaria inconclusa, tal qual se dera com Mozart ao compor o Grande Requiem. Estavam prontos os movimentos 1 e 5-9, quando, percebendo que não seria possível prosseguir, ele pediu ajuda ao amigo músico, Giovanni Tadolini, que completou a obra, pois faltavam seis movimentos. A obra foi concluída por Tadolini em 1833 e Rossini apresentou-a a Varela como uma composição sua, tendo sido executada pela primeira vez em 1833, no Sábado das Dores, na Capela de San Felipo el Rey, em Madri. No entanto, essa primeira versão nunca mais foi apresentada.

Em seguida à morte de Varela, os herdeiros de Tadolini venderam os direitos da música para uma editora parisiense de música por 2000 francos. Embora tenha protestado, Rossini desistiu da versão do Stabat Mater que incluía as sequências compostas por Tadolini. Essa versão, mesmo proscrita pelo próprio Rossini de seu repertório, foi apresentada na Salla Herzem, em 31 de outubro de 1842. Rossini ocupou-se em refazer toda a peça nesse meio tempo e vendeu os direitos de sua música à editora parisiense Eugene Troupenas. Os rearranjos de Rossini concentraram-se em

refazer as sequências compostas por Tadolini. No ano de 1841, a obra estava pronta, tal e qual a conhecemos hoje e Rossini vendeu as partituras por 8000 francos.

As disputas jurídicas em torno dos direitos sobre a obra, a recomposição dos trechos e sequências feitas por Tadolini, dividiram a opinião pública, tanto em relação ao antigo estilo operístico e romântico da Música Sacra, quanto ao próprio Rossini, que foi duramente criticado por personalidades musicais como Richard Wagner.

Em sua forma atual, o Stabat Mater foi executado pela primeira vez em 7 de janeiro de 1842, no Salle Ventadour, no Teatro italiano de Paris. Foram realizadas três apresentações e o público ficou extasiado. De Paris, a Companhia seguiu para Bolonha, onde foi plenamente ovacionada.

Nas apresentações francesas, participaram: a soprano Giulia Grisi, a meio soprano Emma Albertazzi, como tenor Mario Tamburini e Antônio Tamburini como barítono. Em março de 1842, na apresentação em Bolonha, destacaram-se Clara Novello como soprano e Nicolay Ivanovi como tenor. Rossini foi ovacionado, inclusive em frente à janela do hotel em que estava hospedado.

O Stabat Mater de Rossini ficou assim dividido:

1. Stabat Mater dolorosa (verso 1) - Coro e todos os quatro solistas
2. Cujus animam (versículos 2-4) - Tenor

3. Quis est homo (versículos 5–6) - Soprano e mezzo-soprano
4. Pro peccatis (versículos 7–8) - Baixo
5. Eja, Mater (versículos 9–10) - Baixo recitativo e coro
6. Sancta Mater (versículos 11–15) - Todos os quatro solistas
7. Fac ut portem (versículos 16–17) - Mezzo-soprano
8. Inflammatus (versículos 18–19) - Soprano e coro
9. Quando corpus morietur (verso 20) - Coro e todos os quatro solistas
10. Em sempiterna saecula. Amém (não faz parte do texto padrão) – Coro

Ao mesmo tempo em que essa obra o consagrava, definitivamente, ela é considerada um divisor de águas, que antecede e participa das discussões do Cecilianismo. Os alemães foram seus críticos mais impiedosos. Liderados pelo jovem Richard Wagner, então na casa dos 25 a 35 anos, os alemães publicaram artigos e resenhas criticando o excessivo operismo da obra, suas características mundanas e pouco recomendáveis para uma exibição em uma igreja

e seu total desvinculamento da música sacra mais tradicional. Na Alemanha Wagneriana, já estava em marcha um novo tipo de romantismo, que pregava a nacionalização da música e a valorização da temática local. A defesa de Rossini e de seu Stabat Mater coube ao historiador francês, Gustave Chouquet, que afirmou a necessidade de lembrar que religião é algo muito diferente no norte e no sul da Europa e que a música convinha ao espírito de sua proposição.

Por fim, vale salientar que o movimento “*Cujus Animam*”, composto em 1841, para um tenor solista, costuma ser executado a parte de toda a obra, como clara demonstração do domínio completo do tenor. Essa parte da Sequência foi citada numa revista crítica norte americana, “Blues On Pareide,” pela primeira, vez em 1841. A carreira operística italiana de Rossini terminou com a composição de Semiramide (1824). Daí para frente, ele se dedicaria a viagens e composições em outros países.



Figura nº 4 - Gioacchino Rossini autor do Stabat Mater Dolorosa de 1841. Fonte:
https://www.google.com/search?q=gioachino+rossini&sxsrf=ALeKk03uwSebs4cOtspya4nFyGJtaSoWjw:1587792103714&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=Yem-OzwTx0wljM%253A%252C19KLWkymifSY2M%252C_&vet=1&usg=AI4_-kQHXYXIX4J12joyL7npc7yFzK8vczw&sa=X&ved=2ahUKEwiFo8bC6oLpAhXRHrkGHUABA3UQ_h0wF3oEC-AwQDQ#imgsrc=EdhnOi2RGJpC6M. Acesso em 20/04/2020.

A obra Stabat Mater faz parte dessa segunda etapa de sua carreira. Seguindo a linha romântica e operística que o caracterizou, a composição foi o resultado de um acerto na Espanha. Obra de grande magnitude, recebeu as seguintes gravações: **1954** (maestro: Ferenc Fricsay); **1971** (maestro: István Kertész); **1982** (maestro: Carlo Maria Giulini); **1982** (maestro:

Riccardo Muti); **1988** (maestro: Claudio Scimone); **1990** (maestro Richard Hickox); **1990** (maestro: Semyon Bychkov); **1995** (maestro: Myung-Whun Chung); **1999** (maestro: Pier Giorgio Morandi); **1999** (maestro: Marcus Creed); **2001** (maestro: Christoph Spering); **2003** (maestro: Riccardo Chailly); **2010** (maestro: Antonio Pappano).^{xiv}

Em 2018, ao comemorar os 150 anos da sua morte de Rossini, a Associação de Canto Coral Brasileira fez uma execução completa do Stabat Mater de Rossini. A entidade foi criada em dezembro de 1941, tendo como patrono musical o compositor Heitor Villa-Lobos e como diretora artística a maestrina Cleofe Person de Mattos, e tem o objetivo de divulgar o patrimônio musical brasileiro, sobretudo através de concertos no Brasil e no exterior e gravações das principais obras corais-sinfônicas do período colonial.

A DISPUTA ENTRE OS AUTORES SACRO-ROMÂNTICOS E OPERÍSTICOS E O CECILIANISMO

As determinações do Concílio de Trento (1546/1563) foram renovadoras para a musicalidade sacra, permitindo alterações rítmicas, vocálicas e instrumentais e estas possibilidades não passaram despercebidas aos autores do Barroco, Rococó, Neo-Clássico, Romantismo. Rapidamente, as músicas sacras tornavam-se espetáculos contundentes, capazes de lotar igrejas e, nos séculos XVIII e XIX, teatros e Sallas. A liberdade de criação havia introduzido uma grande dramaticidade, substituindo, com enorme sucesso, os compassos esperados tanto de violinos, violoncelos, clarinetes, oboés e outros, as orquestras se encheram e ganharam vida e as *Escolas de Musicae* prosperavam naquilo que seus

opponentes viriam a chamar de excessos operísticos.

Nas primeiras décadas do século XIX, inspirados no nacionalismo nascente, os italianos reclamaram a volta à simplicidade dos corais gregorianos e do cantochão.

A igreja, através do Concílio de Trento (1545-1563), procurou detectar e corrigir os problemas existentes, tanto no campo teológico quanto litúrgico. As questões litúrgicas foram tratadas de forma breve e quase superficial. Porém, atrelada à discussão da liturgia, foi debatida também, sucintamente, a questão musical. Dois pontos principais podem ser ressaltados, dentro das decisões do concílio, quanto à música:

- A rejeição ao uso de melodias profanas, como base ou tema, na composição de missas.
- A música deveria ser composta de tal forma que o texto pudesse ser claramente entendido. (Godinho, 2008. P. 37/38)

O Poder Religioso reconhecia que não era imune às influências do “século”, mormente no que tange à Arte e à Musicalidade. Mesmo impondo limites ao lascivo e ao mundano, o Concílio de Trento não conseguiu abster-se do diálogo com o tempo. E, transferindo regras menores para as responsabilidades episcopais, foi necessário que, em 1657, o Papa Alexandre VII “promulgasse a Constituição *Piae sollicitudinis studio*, a qual coibiu abusos em

matéria de música sacra (...) A Sacra Visita Apostólica, em 30 de julho de 1665, emite um novo decreto de música sacra. Em primeiro lugar, exige que a música, utilizada na Missa ou no Ofício divino, seja eclesiástica no estilo e grave no caráter. Em segundo lugar, proíbe que se cante na Missa ou no Ofício peças musicais que não sejam modeladas sobre os textos correspondentes a cada parte da cerimônia religiosa. Proíbe, igualmente, o canto solista, recomendando que, para se ter uma adequada variação, recorra-se à alternância de vozes.” (PLAÇA, 2019. P. 85/87).

Pela encíclica *Annus Qui* (1749), o Papa reconhece o uso de instrumentos motetos e duetos, desde que respeitem as palavras sacras e sejam claras as formas de sua pronúncia. “Em 20 de dezembro de 1824 um decreto do Cardeal Placido Zurla (1769-1834), Vigário do Papa Leão XII (1823- 1829), proíbe que as solenidades da Igreja sejam celebradas com formas profanas, devendo a música, pelo contrário, ser grave e em conformidade com o decoro eclesiástico. Proíbe, ademais, que os organistas executem peças teatrais, que utilizem música instrumental sem especial permissão para tanto e, finalmente, que as palavras do texto litúrgico sejam alteradas ou que se façam repetições desnecessárias.” (idem, P. 88)

Pode-se afirmar que o “*Cecilianismo*” teve suas origens em 1828, a partir do permanente conflito do clero com os autores, que insistiam em temporalizar a música sacra, atemporal nas essências e origens. Foi com Pio

VIII, invocando Santa Cecília, a protetora dos músicos sacros, que a Igreja lançou um Estatuto para a Música Sacra. Nele ficava estabelecido que os Mestres de Capelas e Scholas Sacras só poderiam ser confirmados, caso fossem diplomados e aprovados pela Congregação de Santa Cecília. “Em 18 e 20 de novembro de 1856, tem-se, finalmente, as diretivas gerais e instruções para Diretores de música assinadas pelo Cardeal Patrizi, Vigário de Roma. Nessas determinações, exige-se que a música da Igreja difira da música profana e teatral, não somente melodicamente, mas, também, na sua forma, substância e atmosfera. Nesse sentido, proíbem-se tanto os temas que surgiram no teatro e que não sejam diretamente inspirados pelas palavras litúrgicas, como também os movimentos musicais rápidos e sem pausa.” (idem, P. 88)

O *Cecilianismo* aliou-se a outro movimento conservador e centralizador da Igreja, o “*Ultramontanismo*.”^{xv} Com esse movimento conservador, surge uma reviravolta na musicalidade católica, que irá perdurar até o Concílio do Vaticano II (1962/1965). O *Cecilianismo* pode ser entendido como um forte movimento conservador da Igreja, no que tange ao retorno dos modelos musicais tradicionais, essencialmente o canto gregoriano. Sua maior força ocorreu entre 1880 a 1920. O *Cecilianismo* condenou obras como as de Rossini, Mozart, Frans Liszt, Hector Berlioz.

Ao final, o *Cecilianismo*, mesmo mantendo meio século de disputas acirradas, viu-se tragado pelo século XX. Após Pio XII

(1876/1958), a Igreja seria imersa em um movimento tão ou mais intenso do que o próprio Concílio de Trento. O Vaticano II revisou diversas questões, inclusive o papel e a execução da música sacra, agora em língua nacional, algo impensável meio século antes.

As grandes obras do passado, dentre elas os inúmeros Stabat Mater: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594), barrocos como Domenico Scarlatti (1685 - 1757), até clássicos como Joseph Haydn (1732 - 1809), chegando aos dias atuais através de compositores como Arvo Pärt (1935) e Penderecki (1933), permanecem como parte do tesouro musical legado pela Igreja Romana à humanidade. Os dias atuais encontram novas expressões musicais para os velhos ritos religiosos. Mas as velhas músicas ocupam, cada vez mais, um lugar de proeminência e cultura nas sociedades e seu valor é medido para além da mera expressão da fé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, A IGREJA EM BUSCA DE UMA NOVA IDENTIDADE ARTÍSTICA

De Jacopone da Todi a Gioacchino Rossini e, depois dele, o Stabat Mater percorreu uma longa trajetória na História da Música Sacra Católica. Banido dos Missais Romanos pelo Concílio de Trento, devido as suas ligações com alguns fortes movimentos heréticos da Idade Média, ele foi, finalmente, devolvido ao seu lugar de honra no Missal, celebrando as Dores de Nossa Senhora (15 de setembro), a Novena da

Paixão, a Via Sacra e a liturgia da paixão. Sua beleza poética serviu a autores das mais diversas correntes e continua inspirando apresentações, encenações e recriações musicais.

Expressão de pura poesia do contexto da paixão de Cristo, na Baixa Idade Média, o Stabat Mater foi celebrado e cantado em momentos de grandiosidade e de aflição. Os conflitos em torno de sua execução nunca cessaram, mas isso, talvez, seja pela grandeza do poema, que se mostra capaz de sensibilizar a todos os que o escutam, seja em qualquer execução.

Por anos, a Igreja manteve a tradição como regra de sua musicalidade. Mas os autores sempre souberam buscar as brechas oferecidas pelo sistema e, graças a isto, joias musicais e artísticas antigas ainda podem ser admiradas nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave Maria. 1972.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2 v.

DOCUMENTOS DA IGREJA SOBRE A MÚSICA SACRA. In: Wikipédia. A Enciclopédia Livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Documentos_da_Igreja_Cat%C3%B3lica_sobre_m%C3%BAsica_sacra> Acesso em: 06/04/2020.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Música e ultramontanismo:** possíveis significados para as

opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. (Coleção PROPG Digital - UNESP). Disponível em:

<<http://hdl.handle.net/11449/109209>> Acesso em 10/05/2020.

EDWARDS, Henry Sutherland **A vida de Rossini**. Edición Kindler. E-book. 2019. Disponível em: <<https://www.amazon.com/-/es/Henry-Sutherland-Edwards-ebook/dp/B082TQ4NRL>> Acesso em 10/05/2020.

FERNANDES, Cristina. **Dramaturgia espiritual: a música religiosa de Haydn e Mozart**. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/04/27/jornal/dramaturgia-espiritual-a-musica-religiosa-de-haydn-e-mozart-169885>> Acesso: 05/04/2020.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: Uma Reflexão Metodológica. Conferência proferida no concurso para Professor Titular de História da Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Revista Música**, São Paulo, v.5, 11.2: 152-170 IIOV.1994. Disponível em: <<file:///C:/Users/marco/Downloads/55079-Texto%20do%20artigo-69102-1-10-20130427.pdf>> Acesso em: 10/04/2020.

GODINHO, Josinéia. **Do iluminismo ao Cecilianismo: a música mineira para a missa nos séculos XVIII E XIX**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte Escola de Música da UFMG, 2008. Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/GMMA-7XPHWU/1/disserta__o_josin_ia__do_iluminismo_a_cecilianismo.pdf> Acesso em: 06/05/2020.

História da Associação de Canto Coral Brasileira. Disponível em

<<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/programacao/interna/780>> Acesso em: 28/04/2020.

<<https://doi.org/10.1590/S0101-90742008000200011>> Acesso em: 06/04/2020.

<https://doi.org/10.1590/S0103-49792013000300005>> Acesso em: 10/04/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=YZCNYcGpj_A&t=3809s> Acesso em: 12/03/2020.

LEITE, Rogério Cezar de Cerqueira. **Um inventário da música medieval**. São Paulo: VUOL, domingo, 05 de agosto de 2001. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0508200117.htm> Acesso em: 14/04/2020.

MAGALHÃES. Ana Paula T. O papado avinhonense e os poderes civis: as décadas de 30 e de 40 do século XIV a partir de três obras de Guilherme de Ockham. **História (São Paulo)**, vol.27, no.2, Franca, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742008000200011> Acesso em: 14/04/2020.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston, IL: Northwestern Universty Press, 1964.

MIRANDA, Antônio. **Poesia Mundial em Português**. Jocopone da Todi, 2018. Disponível em:

<http://www.antoniomiranda.com.br/poesiamundialportugues/jacopone_da_todi.html> Acesso em: 08/04/2020.

Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. NC - Gioachino Rossini (1792-1868) - **Stabat Mater**. Disponível em:

<http://www.sinfonicaderibeirao.org.br/pagina_extra.php?id=87> Acesso em: 10/04/2020.

RICE, Anne. **Crai to Heaven**. New York: Alfred A. Knopf Edition, 1982.

ROMANZOTI, Natasha. Voz: a estranha semelhança entre humanos e gibões. In: **Hype Science**. Disponível em:

<<https://hypescience.com/voz-a-estranha-semelhanca-entre-humanos-e-giboes/>> Acesso em: 12/04/2020.

ROSSINI, Gioacchino. **Stabat Mater** Ruggero Raimondi Katia Ricciarelli Lucia Valentine Terrani Dalmacio Gonzales Philharmonia Orchestra Royal Albert Hall London rg Carlo Maria Giulini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YZCNYcGpj_A> Acesso em: 10/04/2020.

SACHS, Curt. **Rhyth and tempo**. New York: Norton, 1953.

SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS **Musicam Sacram**. Instrução sobre a música na sagrada Liturgia 5 de Março de 1967. (EDREL nn. 2395 — 2463). Diocese de Braga. Escola de Música Litúrgica São Frutuoso | 27 nov. 2018. Disponível em: <<http://www.diocese-braga.pt/emlsf/noticia/19916/>> Acesso em: 04/04/2020.

SCHNEIDER, Marius. Primitive music. In: WELLESZ, Egon (Ed.) **Ancient and oriental music**. London: Oxford University Press, 1957. p.1-82. (The New Oxford history of music, 1).

STREFLING, Sérgio Ricardo. A Disputa entre o Papa Bonifácio VIII e o rei Felipe IV, no final do século XIII. In: **Teocomunicação**, Porto Alegre, v. 37, n. 157, p. 409-419, set. 2007. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/2721/2069> Acesso em: 13/04/2020.

TEIXEIRA, Thiago Praça. **A música sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno (1864-1920):**

estilo e intertextualidade. Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná. Curitiba 2019. Disponível em:

<<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/62709/R%20-%20T%20-%20THIAGO%20PLACA%20TEIXEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 14/05/2020.

TODI, da Jacopone. Flagelo e amor. Coleção eleição, tradução e organização de Marcelo Paiva de Souza. Brasília: UNB, 2006.

VEIGA JÚNIOR, Manuel Vicente Ribeiro. Religião e música: variações em busca de um tema. **Caderno CRH**, vol.26, no. 69, Salvador, Sept./Dec., 2013.

VIEIRA, Amaral. Stabat Mater, um dos mais belos temas da música sacra. In: Radio Cultura FM, 27/12/2012. Disponível em:

<http://culturafm.cmais.com.br/amaral-vieira>.

Acesso em: 12/04/2020.

VISALLI, Angelita Marques. Jacopone da Todi, penitente, franciscano, poeta, um outsider. Revista Ágora, Vitória, n. 26, 2017, p. 47-64.

Wikipédia. A Enciclopédia Livre. Stabat Mater. Rossini. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater_\(Rossini\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater_(Rossini))> Acesso em: 06/05/2020.

WIORA, Walter. **The four ages of music**. Trad. M. D. Herter Norton. Nova York: Norton, 1967.

NOTAS

ⁱ Professor Associado IV do Departamento e da Pós-graduação em História da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Possui graduação em História pela Universidade Federal do Pará (1982), mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (1997) e doutorado em Ciências Desenvolvimento Socioambiental pela Universidade Federal do Pará (2004). Pós-doutoramento em Estudos Culturais pelo Programa Avançado em Cultura Contemporânea - PACC, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2019).

ⁱⁱ Jeovah Fialho: *Quem canta reza duas vezes? Santo Agostinho nunca disse isto*. Youcat Brasil, 27/08/2018. Disponível em: <https://blog.youcat.org.br/2018/08/27/quem-canta-reza-duas-vezes-santo-agostinho-nunca-disse-isto/> Data de acesso: 10/04/2020.

ⁱⁱⁱ Carta Encíclica Musicae Sacrae Disciplina do Sumo Pontífice papa Pio XII aos veneráveis irmãos patriarcas, primazes, arcebispos e bispos e outros ordinários do lugar em paz e comunhão com a sé apostólica sobre a música sacra. DISPONÍVEL EM: http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.pdf Data de acesso: 10/04/2020.

^{iv} Kénosis. Esvaziar-se de tudo e viver na plenitude de Deus. Disponível em: http://www.comunidadekenosis.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=342:stabat-mater-dolorosa&catid=60:partilhas-rapidas&Itemid=118. Data de acesso 20/04/2020.

^v São Boaventura OFM. Santos e ícones Católicos. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-boaventura/250/102/>. Data de acesso: 20/04/2020

^{vi} Salvem a Liturgia. Sobriedade, solenidade, sacralidade. Disponível em: <https://www.salvemaliturgia.com/2012/09/stabat-mater-dolorosa.html> Data de acesso 20/04/2020.

^{vii} Grupos heréticos penitencialistas remanescentes do período da Peste Negra, que ainda vagavam pela Europa em fins do século XIV.

^{viii} **Sequentia** (plural: *sequentiae*), ou em português, **sequência**, é um termo latino usado para designar um trecho de canto gregoriano proveniente das tradições literárias - por isso também chamada prosa - cantado durante a missa. Por muitos séculos, foi cantado antes da leitura do Evangelho, mas, com a reforma da liturgia católica, em 1970, a *sequentia* foi levada para antes do *Alleluia*.

Teve sua origem na poesia latina clássica e, como forma específica, derivou dos hinos paleocristãos, que alteraram o ritmo dos versos clássicos para serem mais facilmente cantados. A forma só foi fixada com o trabalho de Notker, o Gago, no século X, que popularizou-a publicando uma coletânea

^{ix} Pierre Palmier: natural de Nápoles, mas viveu em Lyon e possuía ricas terras em Vienne, de onde se tornou Arcebispo. Palmier foi decano do capítulo de Saint-Maurice em Vienne e abade de Rebais. Morreu em 08/08/1555.

^x Todi - comuna medieval italiana, situada na Úmbria província de Perugia, com cerca de 16.512 habitantes. Estende-se por uma área de 223 km², tendo uma densidade populacional de 74 hab/km². Aí nasceu Jacopone e foi no Mosteiro de San Fortunato da Todi, que ele ficou preso (1298/1303) em um cárcere subterrâneo, sendo alimentado com restos de comida apodrecidos por ordem do Papa Bonifácio VIII.

^{xi} Através desse Manifesto os Cardeais Giacomo e Pedro Colonna, solicitaram a deposição de Bonifácio e a convocação de um novo Concílio. A resposta veio sob a forma de uma batalha, que terminou com a rendição dos cardeais, sitiados em Palestrina, que por sua ordem foi destruída e depois reconstruída com o nome de Civitas Papalis.

^{xii} Enciclopédia Católica Omnia dorcet per Ominia. Jacopone da Todi. Disponível em: https://ec.aciprensa.com/wiki/Jacopone_da_Todi Data de acesso: 06/04/2020.

^{xiii} Guillaume de Nogaret (Saint-Félix-Lauragais, 1260 - Paris, 11 de abril de 1314) foi o principal funcionário, chanceler e chefe da guarda real, na corte do rei Filipe IV.

^{xiv} Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater_\(Rossini\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater_(Rossini))

^{xv} Ultramontanismo, do latim *ultramontanus* que significa "além das montanhas", especificamente, para além dos montes (Alpes) de quem está em referindo-se

principalmente à força da influência conservadora do catolicismo francês ou alemão. Remete-se à doutrina católica que retoma o poder clerical e clericaliza as práticas populares, ressaltando a infalibilidade pontifícia.

Recebido em: 02/06/2020.

Aprovado em: 06/07/2020.

Publicado em: 31/07/2020.