

A MÚSICA NA ACÇÃO PASTORAL DE DOM FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES¹

Jorge Alves Barbosa

A acção pastoral de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires enquadra-se numa época de profundas transformações, a todos os níveis, da vida da sociedade e da Igreja, transformações provocadoras de uma certa crise, mas também claramente fecundas no que diz respeito a uma necessidade de renovação de mentalidades. A sociedade e a cultura viviam o grande período do Renascimento, enquanto que a Igreja, juntamente com a pujança cultural motivada pelas influências do humanismo renascentista, se via envolvida numa das maiores crises da sua História, não só por causa da Reforma Protestante, mas também porque sentia, na mente esclarecida de algumas das suas figuras mais importantes, como é o caso do Arcebispo de Braga, uma profunda necessidade de se reformar interiormente.

1. Situação da música sacra, no tempo de Frei Bartolomeu

No que diz respeito à música sacra - assunto que aqui nos ocupa especificamente - estamos perante uma das épocas mais importantes, porventura a “idade de ouro” da música destinada à liturgia, mas sem conseguir manter-se imune ao ambiente de profanidade de que enfermava a prática religiosa e a própria liturgia, imagens aliás, da mundanidade da própria vida da igreja. Este ambiente de profanidade é consequência de uma distinção pouco clara entre música sacra e música profana quer pelo facto de os compositores de uma e de outra serem os mesmos, quer por uma interdependência de estilos e formas que deixava ao texto e pouco mais a possibilidade de uma definição.

1.1 – Elementos de profanidade na música sacra

¹ Artigo publicado em *Cadernos Vianenses*, Vol. 33 (Agosto de 2003).

A invasão dos templos pelo ambiente exterior já não é de agora e vai manter-se sempre presente; afinal, já em 1166, encontramos a lamentação e censura de Aelredo de Rievaulx, quando escreve em *Speculum Charitati*: "Porquê, afinal, tanta instrumentaria, e tantos tímpanos nas igrejas? Para que serve, afinal, me pergunto eu, tal louco barulho? Contorcem os membros em movimentos representativos ... com estalos de dedos a cada simples nota... e têm ainda o desprazer de chamar religião a toda esta grotesca perversidade... Entretanto o povo, trémulo e atónito, assiste a todo este ruído, ao estampido das percussões e ao grasnar das fístulas.² E não falta, muitas vezes, um sorriso de escárnio a acolher os gestos lascivos dos cantores, ao ponto de parecermos estar num teatro em vez de estarmos num lugar de oração, ou estarmos a assistir a um espectáculo em vez de participarmos numa liturgia..."³ De facto, o próprio Motete politextual, característico do séc. XIII, que deveria ser a expressão da música litúrgica, juntava na mesma obra um texto sacro, um texto profano de carácter lírico e outro mais ligeiro; uns anos mais tarde, face às novidades trazidas pela "Ars Nova", séc. XIV, nomeadamente pelas subtilezas rítmicas, pela complexidade da textura polifónica e pelo cromatismo, houve mesmo necessidade de algumas intervenções da própria Igreja, nomeadamente dos Papas Clemente VI e João XXII. Este Pontífice dá-nos um belo resumo das práticas e técnicas musicais do tempo ao afirmar, em "*Docta Sanctorum Patrum*", documento que passa por ser o primeiro a tratar especificamente a Música Sacra: "Alguns seguidores da nova escola, ocupando-se preferentemente com a divisão mensurável do tempo, andam à procura de inventar notas novas, preferindo engendrar modos de exibição de si próprios em vez de continuarem a cantar segundo o modo antigo. Os ofícios divinos são então agora cantados em semibreves e mínimas e condimentadas com notas mais pequenas. Para além do mais eles cortam as melodias

² A fístula era um instrumento de corda do género do actual violino e, por isso, se fala do "grasnar" possivelmente pela forma desajeitada e humorística de o executar; a utilização de percussões prestava-se ainda mais para este lado grotesco, pelo "estampido" de bombos e pratos.

³ Citado por Ella di Marovic' no comentário à edição discográfica da *História de Santo Edmundo*, La Reverdie.

com “hocquetus” e lubrificam-nas com discantos e por vezes empanturram-nas com Tripla e Motetes em língua vernácula”.⁴

O Renascimento tornou-se, para os músicos, num clima altamente favorável para a difusão de novas técnicas e a evolução da grande tradição musical anterior. Uma idêntica ambição de descoberta anima sábios e artistas nos múltiplos caminhos do progresso e a grande polifonia vocal, que alcança o seu ponto culminante nos finais do século XV, é uma das grandes manifestações do espírito do Renascimento; porém, em realidade o homem da renascença afirma-se artista e sábio um pouco à maneira de um adolescente que se imagina inteligente e se exalta no mais sincero orgulho, na ideia de que antes dele nada existiu de grande e de belo, pelo que se torna urgente retomar a bandeira dos verdadeiros valores da Antiguidade já esquecidos, para além dos "conturbados, obscurantistas e tenebrosos tempos medievais". Em abono da verdade, o renascimento não origina uma cultura superior, mas uma mudança de perspectiva: ele evoca a sensibilidade refinada, a expressão correcta, o hedonismo sonoro e o esplendor das festas, a procura da perfeição numa arte liberta de coacções e conditionalismos, o ímpeto e a descoberta. É o ponto culminante da polifonia vocal, seguido de imediato pelo abandono de um sistema demasiado perfeito em busca de uma forma nova de expressão. Do ponto de vista sociológico, o que caracteriza o Renascimento é uma progressiva ascensão da burguesia: armadores, comerciantes, banqueiros conseguem rivalizar com a nobreza, na sumptuosidade das vivendas, na colecção de instrumentos e no refinamento da cultura. Torna-se um sinal particular de pouca educação a incapacidade de ler correctamente a partitura de uma canção ou de um madrigal, sendo imprescindível saber tocar pelo menos um instrumento, da mesma forma que era importante saber escrever versos em latim.⁵ É desta época também a invenção da imprensa musical nomeadamente a partir dos trabalhos do veneziano Ottaviano Petrucci que, em 1501, imprime nas suas oficinas o primeiro livro musical, tornando familiar o

⁴ JOÃO XXII, *Docta Sanctorum Patrum*, 1322.

⁵ É neste contexto que veremos a apresentação da figura do Cardeal Carlos Borromeu como um homem que vivia numa corte sumptuosa, caçava com cães importados e sabia tocar alaúde e violoncelo.

contacto com a música escrita, ao contrário de tempos mais recuados em que ter um livro de música equivalia a possuir uma verdadeira fortuna.⁶

Aos exageros da “ars subtilior”, presentes na música de finais do séc. XIV, sucederia uma certa contenção que perpassa todo o séc. XV: já em 1420, G. Dufay compõe a "Missa sine nomine" a que se seguiram outras no estilo do "cantus firmus" como princípio que confere à música sacra um sentido de unidade juntamente com uma ideia de grandiosidade que serão as principais características da música de todo o séc. XV e XVI, definindo um estilo que passaria à história como “franco flamengo”. Antes da Reforma Protestante, todos os compositores se inspiraram nestes princípios e fizeram da missa e do motete o seu meio preferido de expressão. As missas de Johannes Ockeghem distinguem-se pela sua grandiosidade, pela emoção contida, e pelo rigor estilístico e, se a complexidade do contraponto e das diferentes técnicas poderiam redundar numa certa secura e cerebralidade, estas obras são também portadoras de uma grande nobreza e pureza de linguagem; por seu lado, as missas de Jacob Obrecht caracterizam-se por uma suavidade e uma emotividade quase angélicas tanto pelo lirismo como pela subtileza harmónica. A estes dois compositores sucederia aquele que é unanimemente considerado o maior expoente da polifonia renascentista: Josquin Desprès. As suas missas mais importantes são a Missa "Pange lingua" e a Missa "De Beata Virgine" baseadas nos temas gregorianos que lhes dão nome e onde se representa o verdadeiro classicismo da arte contrapontística. Mas a arte do contraponto como expressão de maestria técnica e grandiosidade seria também capaz de originar algumas das obras mais emblemáticas dos dos exageros técnicos do renascimento como um "Deo grátias" de Johannes Ockeghem a 36 vozes, ou o "Spem in allium" de Thomas Tallis a 40 vozes.⁷

A esta complexidade e exagero técnico viria a ajuntar-se outra prática não mesmo significativa que consistia na utilização de temas profanos como “cantus firmus”

⁶ Só para se ter uma ideia, recorde-se que a maior riqueza dos mosteiros eram os seus manuscritos musicais e um simples “breviário” – que até os pobres franciscanos eram autorizados a ter - poderia ter um custo equivalente ao preço actual de um Mercedes...

⁷ É evidente que nos abtemos de mencionar aqui a verdadeira dimensão da arte, da subtileza e mesmo de um certo malabarismo técnico-musical dos compositores pois exigiria a apresentação de elementos técnicos que ultrapassam as características e dimensões deste artigo. Falamos disso apenas para que se possa entender depois a acção quer do Concílio de Trento quer do próprio Frei Bartolomeu dos Mártires.

ou elemento gerador e unificador de uma obra musical sacra, obra onde o texto é apenas pretexto para a composição e o enquadramento litúrgico da missa, enquanto forma musical, e muitas é vezes colocado de parte em favor da pura habilidade do compositor. É nesse contexto que deveremos situar também, entre outras, a forma da “missa canção”, onde o tema, em vez de uma melodia gregoriana é uma canção popular como “Sur le pont d’Avignon”, uma canção amorosa como “Io sono abbandonata” ou a melodia mais conhecida e utilizada praticamente por todos os compositores renascentistas: “L’Homme armé”.

1.2 – A situação particular da música em Braga

No caso português as coisas não são muito diferentes pois “seja por via directa, que está também naturalmente relacionada com os intensos contactos comerciais existentes nessa altura entre Portugal e a Flandres, seja através da influência espanhola, não cabe dúvida que o modelo de referência patente na formação e actividade dos nossos compositores quinhentistas é do estilo franco-flamengo, verdadeira língua franca ou estilo internacional da música do tempo”.⁸ Mais particularmente no caso de Braga, é bem provável que, já desde os tempos do arcebispo D. Diogo de Sousa, tenha havido na Sé uma capela musical que desenvolvia a arte da polifonia, mas foi durante o tempo do Arcebispo Cardeal D. Henrique (1533-1540) que a música aí teve um maior incremento como aliás aconteceria nas Sés de Évora e Lisboa de que o Cardeal-Infante foi também sucessivamente titular.⁹ Corresponde a esta época a menção do primeiro mestre de capela e compositor, Miguel da Fonseca, em funções ainda em 1544, a quem se atribui uma relevante quantidade de obras de quatro a seis vozes, hoje existente no Arquivo

⁸ CARLOS BRITO-LUISA CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 1992, p. 44-45.

⁹ Como nota Rui Vieira Nery, “o processo de transição que se vive no panorama institucional da música ibérica e que se caracteriza pelo alargamento gradual da prática polifónica das capelas privadas dos monarcas e infantes às principais catedrais da península, implica que, pelos menos até ao último terço do séc. XV, estas parecem ter mantido uma liturgia musical exclusivamente baseada no cantochão” (RUI VIEIRA NERY-PAULO FERREIRA DE CASTRO, *História da Música*, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1991, P. 32.

Distrital de Braga e na Biblioteca Municipal do Porto.¹⁰ Em função dos elementos de que dispomos actualmente, “não é possível estabelecer com clareza a sequência da actividade e intervenientes na capela musical da Sé de Braga durante o séc. XVI”,¹¹ sabendo-se que, no tempo de Frei Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo de Braga entre 1559 e 1582, houve um mestre de canto, António Álvares, e um mestre de capela, Baltazar Vieira, que exerceria funções até 1585.¹²

A solicitude pela liturgia por parte de Frei Bartolomeu dos Mártires não nos legou muitos documentos, mas sabemos que, antes de partir para o Concílio de Trento, deixou quase terminada a edição de *Manual dos Sacramentos*, confiando o encargo de lhe dar continuidade a uma comissão de peritos chefiada por Fr. João de Leiria, seu substituto no governo da diocese e futuro Reitor do Seminário que o Arcebispo haveria de fundar em consequência do Concílio.¹³ Inaugurado em 1572 o Colégio de S. Pedro do Seminário, para aí passou a formação musical, ainda que os respectivos estatutos sejam omissos no que toca ao assunto. É evidente que a escassez de documentos de ordem administrativa e musical é significativa de uma certa indefinição na liturgia da Sé ao tempo do nosso Arcebispo, situação a que não será alheio o facto de estarmos em tempo de crise, mas tal não significa uma inactividade ou porventura menor capacidade dos próprios intervenientes. Ao que parece, em função dos elementos de ordem musical e administrativa, respeitantes à actividade musical da Sé, existentes nos arquivos, apenas poderíamos escrever este parágrafo, o que aliás acontece com os livros de História, mas a situação é bem diferente.

É certo que a crise no panorama litúrgico e musical era efectiva na Diocese de Braga, ao ponto de sabermos que os cónegos de Nossa Senhora da Oliveira liam tão mal o latim que o Arcebispo teve de os obrigar a repartir as lições do breviário e a prepará-

¹⁰ Trata-se do *Liber Introitus*, MS 967 do Arquivo Distrital de Braga com peças do Próprio de Missa e mais algumas peças do MS 40 da Biblioteca Municipal do Porto atribuídas a um tal Fonseca. (Cfr. JOÃO PEDRO ALVARENGA, “Música e Liturgia na Sé de Braga no séc. XVI: observações sobre o conhecimento actual” in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n. 58, 1988, p. 38-47. Pode-se ver o Intróito “Puer natus est” de Miguel da Fonseca e não Manuel da Fonseca em *Antologia da Polifonia Portuguesa*, “Portugalia Musica”, Ed. Fundação Gulbenkian, 1982, Vol.XXXVII, p.37.

¹¹ RUI VIEIRA NERY-PAULO FERREIRA DE CASTRO, *op. cit.*, p. 36.

¹² ALVARENGA, *op. cit.* p. 46.

¹³ JOSÉ AUGUSTO FERREIRA, *Estudos Histórico-Litúrgicos*, Coimbra Editora, Coimbra, 1924.

las antes de irem para o coro, a fim de se conservar a dignidade do officio divino. E a forma de os levar esta obrigação de preparar a leitura não era nada meiga pois implicava que “diser nella plo menos dous erros não seja contado naquela hora”;¹⁴ por outro lado, as coisas pelo coro da Sé de Braga não andavam melhor, ao ponto de o Arcebispo, mesmo em pleno Concílio de Trento, se queixar de que “tem o coro cheio com os pais e os filhos e agora estão ali três pais e quatro filhos o que é abominável”.¹⁵ Frei Bartolomeu dos Mártires apresenta algumas razões da crise litúrgica, afirmando que “pelos tempos fora e principalmente durante o governo do seu predecessor se introduziram no breviário bracarense muitas coisas ao sabor da devoção e critério de cada um, desfigurando-o com multiplicadas e longas preces. Quanto às rubricas introduzidas tornaram-se obscuras e quase inexplicáveis de forma que se encontram pelo Arcebispado clérigos velhos que nunca conseguiram aprendê-las. Como consequência, sucedia muitas vezes que os sacerdotes, ao recitarem juntos o breviário, não se entendiam uns com os outros, e alguns, mercê dessa complicação, deixavam de rezar as horas canónicas”.¹⁶

Para além da crise da liturgia na Sé e Colegiadas, notavam-se alguns abusos na celebração de determinadas festas populares em honra dos Santos e particularmente na Festa do Corpo de Deus abusos esses que levariam Frei Bartolomeu a uma tomada de posição em pleno Concílio de Trento.¹⁷ Por exemplo, “a festa do Corpo de Deus era celebrada com bailes, comédias e representações obscenas; corriam-se toiros em honra de Deus e dos santos,¹⁸ e estes eram ainda venerados com lutas e exercícios rítmicos de

¹⁴ Actas da visitação a Nossa Senhora da Oliveira, a 23 de Outubro de 1567, in *Boletim de Trabalhos Históricos*, Guimarães, 1944, n. 3-4, p. 140. Cfr. RAUL ROLO, *O Bispo e a sua Missão Pastoral segundo D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, Edição do Movimento Bartolomeano, Porto, 1964, p. 162.

¹⁵ CONCÍLIO DE TRENTO, VIII, 420, cit. in ROLO, *o. cit.*, p. 162.

¹⁶ *idem.*, p. 294.

¹⁷ Ver adiante as *Petições*, n. 27.

¹⁸ Por isso, nas *Petições* apresentadas ao Concílio, em Outros Assuntos, aparece como n. 62: “sejam abolidas as corridas de touros ou de outros animais, nas quais se cometem muitas crueldades” (In *Documenta Bartholomeana Tridentina*, Braga, 1990, p. 77); o assunto seria tratado no Concílio de Trento, na Sessão XXV, cap. 1 e no IV Concílio Província Bracarense, V Sessão, cap. 8: “O espectáculo das touradas é indigno de ser visto pelos cristãos e não difere muito daquele desumano costume dos pagãos de combater contra as feras, com erro do povo ignorante. Sucede julgar-se este género de

ginástica de sabor pagão; havia, além do mais, a superstição dos clamores nocturnos,¹⁹ de igreja em igreja; o abuso de falsas relíquias e os sumários de indulgências eram moeda corrente; as vigílias nos templos e nos cemitérios degeneravam frequentemente em noitadas animadas com música profana e bailes obscenos”.

Muitas destas práticas prendem-se com tradições provindas do paganismo que aos poucos foram sendo introduzidas ou toleradas nas manifestações populares por ocasião das festas dos santos. Na maior parte dos casos, representam lutas entre mouros e cristãos, com as respectivas danças de espadas, ou então comemoram as vitórias da ortodoxia exibindo a figura de judeus e hereges em formas caricatas.²⁰ Destas festas “paganizadas” constariam, como relata Frei Bartolomeu dos Mártires, as corridas de touros que começam pela prática de levar um touro à missa no dia de S Marcos e depois “celebrar corridas de touros em honra dos santos”²¹ ou então “largadas de touros atrás dos jovens”, costumes que permanecem hoje em dia nos “San Fermín” de Pamplona, nas Touradas da Ilha Terceira ou na “Vaca das cordas” de Ponte de Lima. Esta última coloca-nos em sintonia com a Festa do Corpo de Deus a que Frei Bartolomeu alude particularmente. Situada mais ou menos a meio entre o início de Maio e a festa de S. João, a celebração do Corpo de Deus vem a sintetizar em si elementos das mesmas celebrações e por isso “ornamentam-se as casas, entapetam-se as ruas e sai uma série de máscaras, figurações e danças”. A descrição que Luis Maldonado faz das manifestações da véspera do “Corpus Christi” em Madrid têm muito a ver com o que é hoje a “Festa da Coca” em Monção e Redondela na Galiza; ali a luta entre anjos e mouros é acrescida com uma “máquina” de madeira sobre rodas conduzida por homens que vão dentro (a

espectáculos como exibições em honra de Deus, da Virgem Maria Mãe de Deus e dos Santos, de tal modo que se chega ao ponto de alguns fazerem promessas de realizarem touradas” (JOSÉ CARDOSO, *O IV Concílio Provincial Bracarense e D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, Ed. APPCDM Distrital, Braga, 1994, p. 203).

¹⁹ Assunto tratado no Conc. De Trento, Sessão XXV, cap. 2. e, como veremos, no IV Concílio Provincial Bracarense Sessão, V, cap. 11 da última parte. “Pouco se diferenciam das superstições pagãs os vulgarmente chamados clamores, que nalgumas das dioceses desta província, em forma de preces públicas, é costume homens e mulheres erguerem a unísono, em montes escarpados e em penhascos inacessíveis (...) o Sagrado Concílio ordena que essa superstição dos clamores seja abolida e interdita pelos Ordinários, sob pena de excomunhão”. Roma haveria de substituir a excomunhão por uma multa. Cfr. JOSÉ CARDOSO, *op. cit.*, p. 205.

²⁰Veja-se um estudo desta questão em LUIS MALDONADO, *La religiosidad popular*, Ed. Criatiandad, Madrid, 1975. A situação que o autor relata a respeito de Espanha tem muitos paralelos entre nós.

²¹ MALDONADO, *op. cit.*, p. 54-57.

“tarasca”) em forma de uma monstruosa serpente de várias cabeças que simbolizava os hereges contra o Santíssimo Sacramento.²² Também na procissão de “Corpus” se fazia um “baile” diante do Santíssimo, comemorando a Dança do Rei David diante da Arca da Aliança (...) certamente a mesma dança que em Braga permanece ainda hoje nas Festas do S. João.

2. Reacção dos “reformadores”

Perante o panorama litúrgico-musical que acabamos de assinalar não admira que a tendência geral da Reforma luterana se tenha afirmado como extremamente purificadora, conservadora e mesmo redutora do ponto de vista musical, no intuito de restituir às assembleias o canto litúrgico então reservado a especialistas, quer fosse o canto gregoriano quer fosse a polifonia. Apostado num ideal de simplicidade, em contraste com a complexidade do estilo dos polifonistas franco-flamengos, Lutero adoptou o "Coral" ou "Kirchenlied" como canto litúrgico ideal, tanto pela simplicidade de construção melódica como pela possibilidade que oferecia de adaptar melodias simples e populares ao texto vernáculo das traduções da Bíblia. Apoiado por compositores como Ludwig Senfl, Johann Walther, e compondo ele próprio alguns corais, com base quer em melodias gregorianas quer em canções ou originais²³, Lutero

²² Esta manifestação terá origem nos cultos “drúidas” de acordo com as interpretações de Fraser citadas por Maldonado (Cfr. MALDONADO, *op. cit.* p. 59-60).

²³ Lutero não descartou a utilização do repertório tradicional católico, seguindo a máxima de Santo Agostinho "homem novo, cântico novo", pelo que encontramos corais de origem gregoriana como o "Christ ist erstanden" (Cristo ressuscitou), baseado na sequência "Victimae paschali laudes"; o coral "Nun komm' den Heiden Heiland" (Vem, Salvador dos gentios), retirado do hino "Veni redemptor gentium". Como o reformador não distinguia música profana da música sacra dizendo mesmo que se uma música era bela podia ser santa e que "não deveríamos deixar as melhores músicas para o diabo", favorece a criação de corais originados de canções profanas como "Mein Gemuth ist mir verwirret" (Meu coração apaixonou-se por uma linda menina), que deu origem ao coral "O Haupt voll Blut und Wunden", a canção de H. Isaack "Insbruck ich muss dich lassen" (Insbruck, tenho que te deixar) que deu "O Welt ich muss dich lassen" ou mesmo a canção infantil "Ah vous dirais-je Maman" (entre nós “Três galinhas a cantar”) que deu "O Lamm Gottes umschuldich" (Ó Cordeiro inocente). Ao mesmo tempo há corais de composição original como "Ein fest Burg ist unser Gott" (O nosso Deus é uma fortaleza). Os corais eram cantados a uma voz, ou em unísono, e com melodias fáceis de aprender para o povo e sobretudo para a juventude; sem acompanhamento, ao princípio, depois assumiram a forma a quatro partes que actualmente lhes conhecemos. (Cfr. MARC HONEGGER, "La Réforme et l'essor de la Musique en Allemagne" in *Histoire de la Musique "La Pleiade"*, Vol. 1, p. 1152-1167)

dotou a Igreja protestante de um repertório que constituiria a base do canto do povo, ao mesmo tempo que criava um novo material para a elaboração do grande repertório das igrejas reformadas, com o "coral variado" o "prelúdio coral", materiais que constituem ainda hoje a base do repertório mesmo católico nas igrejas alemãs.

Enquanto Lutero defendia esta simplicidade do canto, Zwinglio tomava uma atitude mais radical, e pura e simplesmente excluía totalmente a música da liturgia como algo de diabólico, chegando mesmo ao ponto de mandar queimar órgãos como em Lausanne. Por seu lado, Calvino, ainda que pouco sensível ao efeito da arte musical, pois não a considerava um enriquecimento da vida espiritual, reconhece-lhe capacidade para comover o coração. Criou por isso um estilo de canto litúrgico - mais pobre que o Coral sobretudo por uma deficiente adaptação dos textos - a que chamou "Psaume" que consistia no canto dos salmos traduzidos para o francês, com músicas que muito ficam a dever ao estilo da "chanson" francesa. Com este repertório a que se chamou também "canções huguenotas" formou o chamado *Saltério de Genebra*.²⁴

3. Frei Bartolomeu e o Concílio de Trento

Foi com este panorama como pano de fundo, quer a nível local quer a nível mais universal, que Frei Bartolomeu dos Mártires se deslocou a Trento a fim de participar na III Sessão do Concílio. Partiu de Braga a 24 de Março de 1561 e chegou a Trento em 18 de Maio do mesmo ano, perante a surpresa e admiração dos bispos locais que o receberam de braços abertos; porém, a alegria da chegada haveria de ser um pouco

²⁴ Calvino considerava dois elementos fundamentais no culto: a palavra e o canto. O canto deveria ser majestoso e forte e nunca volátil ou demasiado leve, o que origina o carácter másculo dos Salmos cantados vivamente, ainda que escritos com valores longos de mínima e semínima, cantos a ser executados por uma assembleia orientada por um condutor da mesma. Alguns Salmos tornaram-se mesmo marchas guerreiras. Tal como os Corais protestantes que depressa entusiasmaram o culto católico e hoje são nele bastante utilizados, também os *Salmos* calvinistas ali conseguiram entrar e hoje um dos cânticos de Assembleia mais conhecidos e trabalhados na liturgia católica em Portugal, com harmonizações e instrumentações, é precisamente um canto calvinista que em português se canta com a tradução "Povo teu somos, ó Senhor" do original Salmo 34 "Orsus, serviteurs du Seigneur". (Cfr. ALEXANDRE CELLIER, "Musique Calviniste et Psaumes" in *Histoire de la Musique "La Pleiade"*, Vol. 1, p. 1135-1147).

refreada com a constatação de que o panorama por aquelas bandas não era nada melhor que o que ele deixara na sua diocese e que originara as preocupações que transportava na bagagem. Dado que o Concílio só abriria em 18 de Janeiro de 1562, o Arcebispo de Braga aproveitou as possibilidades de tempo e de meios para estudar, para reflectir e para consultar os escritos dos Santos Padres preparando, entre outras obras, as *Petições* ao Concílio e o *Stimulus Pastorum*. Iniciado o Concílio, haveria de ocupar-se de questões como a residência de Bispos e Párcos, deixando muito pouco ao assunto que nos ocupa, mas, pelo menos, algo de significativo. Para nos situarmos de novo, poderemos resumir a situação litúrgico-musical anteriormente desenvolvida, com as palavras do grande humanista que foi Erasmo de Roterdão: “Introduzimos uma música artificial e teatral na igreja, uma vociferação e uma comoção de vozes diversas como creio jamais se terá ouvido nos teatros dos gregos e dos romanos. Trompas, trompetes e flautas competem e ressoam constantemente e juntamente com as vozes. Escutam-se melodias amorosas e lascivas como as que por toda a parte acompanham unicamente as danças dos cortesãos e dos palhaços. A gente acorre à igreja como se esta fosse um teatro na busca do encanto sensual do ouvido”.²⁵

A intervenção do Bracarense, como ficou designado ente os Padres do Concílio, não nos proporciona grandes dados sobre a questão da música ou da liturgia a não ser algumas observações laterais que poderão ter a ver remotamente com o assunto. Porém, dá desde logo a entender que o panorama apresentado por Erasmo tem também a ver com a liturgia de Braga quando nas *Petições*, no capítulo referente às Catedrais, diz: “Que não se representem comédias na igreja nem se façam representações teatrais da Paixão do Senhor, sob a ameaça de penas graves” (n. 5).²⁶ As conhecidas práticas populares, conotadas com a Festa do Corpo de Deus, darão origem a outra petição, quando, no capítulo referente à Eucaristia, diz: “Proíbam-se as representações frívolas na festa do Corpo de Deus” (n. 27).²⁷ A questão dos livros litúrgicos e as dificuldades

²⁵ ERASMO, *Opera Omnia*, VI (1705) col. 731. cit. in G. REESE, *La Musica en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 527. Relacione-se esta afirmação de Erasmo com a anteriormente citada de Aeredo de Rievaulx, nomeadamente quando se fala na transformação das igrejas em teatros e no exibicionismo dos intervenientes. E hoje não andamos longe disso, em muitos casos...

²⁶ In *Documenta Bartholomeana Tridentina*, Intervenções Conciliares, trad. de Aires do Nascimento e Arnaldo Espírito Santo, Braga, 1990, p. 33.

²⁷ *Documenta Bartholomeana Tridentina*, p. 39.

dos cónegos levam-no a pedir: “Veja-se se seria conveniente que se fizesse um breviário e um missal que servisse para todas as igrejas, à parte os santos de cada diocese, cuja diversidade se poderia consignar num livrinho reduzido. Elimine-se o uso daqueles que residem e usam um género de horas diferente daqueles que se cantam no coro”(n. 51).²⁸

Dado que havia assuntos mais graves e urgentes e também, provavelmente, pela delicadeza da questão, no que diz respeito à liturgia e particularmente à música, do ponto de vista disciplinar, foi claramente reduzida a intervenção do Concílio de Trento. Era maior preocupação do Concílio tratar dos excessos que se cometiam em diversas partes da liturgia, e por isso, só de passagem se referiram concretamente à música, apesar de esta vir a ocupar as discussões durante mais de um ano. Tratou-se em particular a questão da comunhão sob as duas espécies, usada nos países sob influência protestante, e então considerada herética pelos católicos.²⁹ No que respeita à música na Missa foi constituída uma delegação que, a 10 de Setembro de 1562, apresentou um cânon que reza o seguinte:

“Todas as coisas devem seguir uma ordem tal que permita que as missas, celebradas com canto ou não, cheguem calmamente aos ouvidos e corações dos ouvintes; nelas tudo se executará com clareza e com a diligência prevista. No caso das missas que se celebram com canto e com órgão, não se misturará nelas nada de profano, mas só hinos e louvores divinos. Dever-se-á constituir um plano completo de canto segundo os modos musicais de tal forma que não proporcionem um prazer superficial ao ouvido, mas de tal maneira que todos entendam as palavras com clareza e assim os corações dos ouvintes se sintam atraídos, pelo desejo das harmonias celestiais, à contemplação do regozijo dos bem-aventurados... Também se proibirá nas igrejas toda aquela música que contenha no canto ou no órgão coisas que sejam lascivas ou impuras” (Acta genuina ss. Oecomenici Concilii Tridentini, ab Angelo Massariello... conscripta (1874)).³⁰

²⁸ *Documenta Bartholomeana Tridentina*, p. 75.

²⁹ Tal se pode ver no *Diário do Concilio* de Frei Bartolomeu dos Mártires no referente a “Artigos que devem ser discutidos na sessão de 16 de Julho de 1562” e na “Intervenção do Bracarense em 6 de Agosto de 1562”, in *Documenta Bartholomeana Tridentina*, p. 123-137.

³⁰ Citado em G. REESE, *La Musica en el Renacimiento*, Alianza Música, Madrid, 1988. Vol. 1, p. 528.

Pelo que pudemos ver anteriormente, o Concílio resumiu em poucas linhas o essencial do panorama litúrgico musical do tempo, declinando a responsabilidade de legislar de uma forma mais concreta. O que fica, de um modo geral é a vontade de purificação e simplificação de processos, bem como a defesa da dignidade do culto. Este texto foi aprovado em 17 de Setembro de 1563, tendo em conta sobretudo o carácter proibitivo relativamente aos abusos da “introdução de melodias lascivas e sedutoras, fossem vocais ou instrumentais; os gritos e vozearias e os textos mundanos e vãos” Sabemos que as “melodias lascivas e sedutoras” vinham da utilização de “cantas firmas” de origem profana, nomeadamente na “missa canção”, onde os temas eram por vezes demasiado conotados com o erotismo e a sedução. No sentido de contornar esta proibição do Concílio, os compositores passaram a designar estas obras como “Missa sina omine”, mas as melodias lá ficaram para quem as quisesse e soubesse identificar. A própria “Missa Papae Marcelli” de Palestrina, que passou à história como o paradigma da música concordante com as determinações do Concílio, não é mais que uma missa sobre o tema da canção “L’Homme armé”. Por outro lado, a questão instrumental tinha a ver com duas práticas mais ou menos correntes: a substituição de cantores por instrumentos quando aqueles escasseavam e o acompanhamento da polifonia por instrumentos estridentes com a única excepção da Capela Sistina que manteve a tradição de cantar só com as vozes, de onde a expressão “cantar a capella” para designar canto sem acompanhamento. Mais de um ano depois, a 11 de Novembro de 1563, voltou-se ao assunto nomeadamente pela necessidade de proibir os “ruídos escandalosos”, tendo então surgido uma posição mais radical que chegava a defender a exclusividade a música monofónica. Tal posição, de que trataremos de novo mais adiante, implicava a rejeição pura e simples da polifonia, facto que originou uma das mais polémicas posições do Concílio e a algumas das lendas mais conhecidas da História da Música Sacra. Como não havia tempo nem meios para uma discussão tranquila do assunto, tendo em conta a riqueza do património musical polifónico e a tradição das capelas, mesmo pontifícias, tendo em conta a pressão dos próprios compositores que se viam assim arredados dos ofícios litúrgicos e, talvez mesmo, tendo em conta que se estava a tomar uma posição muito próxima da dos próprios reformadores protestantes, optou-se por nomear uma comissão onde estavam presentes

os Cardeais Carlos Borromeu³¹ e Vitelli Vitellozzo³² encarregada de estudar o assunto. Para tal, foi encomendada a alguns compositores a elaboração de missas polifónicas que deveriam respeitar as orientações do Concílio, nomeadamente na questão da clareza textual e na maior simplicidade de meios. Perante o trabalho apresentado, a conclusão da comissão foi a de se aceitar a polifonia, segundo um estilo que haveria de ficar conhecido como Escola Romana, ao mesmo tempo que se defendia também uma simplificação e redução dos melismas gregorianos, atitude que haveria de conduzir à decadência definitiva do canto gregoriano.³³

4. A aplicação das orientações do Concílio

4.1 - A dimensão popular da “*lauda espiritual*”:

Face aos novos caminhos seguidos pela reforma protestante e na procura de um repertório mais popular, houve uma tentativa católica de adoptar o mesmo sistema, tentativa que fracassou devido talvez à desconcertante pobreza das obras produzidas ou então à incapacidade de convicção por parte dos criadores e promotores do mesmo. A única forma musical vernácula que vingou no mundo católico italiano foi a *Lauda espiritual*, apoiada na acção apostólica e pastoral da figura carismática de S. Filipe Neri (1515-1595), música que recuperava a forma musical simples e destinada ao povo, com

³¹ Carlos Borromeu era o maior músico do Sacro Colégio, tocando alaúde e violoncelo e, para as suas montarias, pedira da Alemanha cães de caça grossa. (Cfr. P. PASCHINI, *Il Catechismo Romano del Concilio de Trento*, Roma, 1923, p. 24, cit. in RAUL ROLO, *op. cit.* p. 351)

³² Haverá uma grande controvérsia entre estes dois Cardeais pelo facto de S. Carlos, a instâncias e sob influência de Frei Bartolomeu, ter aconselhado o Card. Vitelli a pregar, coisa que não era costume dos cardeais. Vitelli fez saber a S. Carlos que “nem aceitava a sua proposta nem aprovava o seu novo procedimento e isto por quatro coisas: a primeira porque, não havendo nenhum cardeal teólogo seguro não podia pregar sem perigo de fornecer à Inquisição matéria de afronta ao Sacro Colégio; a segunda porque considerava pouco razoável que ele, Carlos Borromeu, para pregar a quatro frades em Santa Praxedes, deixasse tantos milhares de almas no Arcebispado de Milão que esperavam dele esse alimento; a terceira porque não se considerava chamado a essa vocação, tendo tantos outros negócios entre mãos; a quarta, e de grande peso, porque nunca se vira nem ouvira que grandes purpurados da Corte Pontificia andassem a pregar pelas igrejas de Roma” (Cfr. P. PASCHINI, *op. cit.* p. 136, citado in RAUL ROLO, *O Bispo e a sua Missão Pastoral*, p. 361.

³³ Este trabalho de simplificação do Canto Gregoriano, realizado por músicos de pouco valor, foi um enorme desastre. Deu origem à Edição Mediceia que serviu de base à execução do Canto Gregoriano até à sua restauração pelos monges de Solesmes já no séc. XIX e XX. Esse canto, completamente seco e sem sabor, que se ouviu durante séculos, originou uma certa maneira caricata de designar o canto religioso e

origem nos tempos de S. Francisco de Assis. A Lauda espiritual, estaria depois na origem do Oratório barroco - espécie de História Sacra cantada, mas não representada - nascido sobre os auspícios do mesmo S. Filipe e à sombra da Congregação do Oratório, sediada na Igreja de Santa Maria in Valicella de Roma.. Na Lauda, como aliás em certas formas de Madrigal espiritual, “as melodias sensíveis marcadas por uma ingénuo paixão, por uma harmonização nota a nota revelam a consolidação da tonalidade maior menor, a regularidade rítmica, concisão e predomínio da voz superior, mais ou menos como acontece naquele repertório que chamamos habitualmente de “cânticos litúrgicos” na língua vernácula.

4.2 - A polifonia segundo o Concílio e a “Escola Romana”

Como vimos, apesar de algumas hesitações e das posições mais radicais, onde a lenda se mistura com a realidade histórica, o Concílio de Trento não excluiu, como os reformadores, a polifonia sacra. O ideal da compreensibilidade do texto, característico dos reformadores, foi caro aos padres conciliares que o apresentaram como ponto de honra para os compositores, mantendo o estilo contrapontístico e o texto latino como referências fundamentais. A influência do espírito e estilo da Lauda, anteriormente apresentada, não está também longe da orientação estética dos polifonistas da escola romana, nomeadamente através de uma progressiva valorização da voz superior. Ao mesmo tempo, o perfeito domínio da arte polifónica quase insinua uma total ausência de esforço e de complexidade e a maestria técnica é superada pela capacidade expressiva da mesma polifonia agora profundamente ligada ao sentido do texto.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) foi e é o verdadeiro representante dos ideais conciliares no campo da polifonia e figura cimeira dessa escola romana onde se afirmam também compositores como o flamengo Roland de Lassus e o espanhol Tomás Luis de Victória.³⁴ Palestrina conseguiu fazer crer que as objecções que se

ficou para a História com o nome de “cantochoão” em contraposição à polifonia então designada de “canto de órgão”.

³⁴ A música da escola veneziana, por sua vez, seguia os ideais do estilo herdado de Adrien Willaert com os Gabrielli e o esloveno Jacobus Handl que haveriam depois de influenciar particularmente compositores germânicos e mesmo protestantes como Heinrich Schütz; outros compositores como Nicolás Gombert ou

imputavam à polifonia derivavam do modo trabalhar dos compositores e não da arte polifónica em si mesma, capaz de ser transmissora da clareza e da simplicidade que se advogava para a música sacra de então. A importância da sua obra é extraordinária e a perfeição da sua polifonia vocal é de tal ordem que não se concebe a sua execução de forma que não seja puramente vocal, o já falado estilo "a capella".³⁵ Por sua vez, Roland de Lassus revela, sobretudo nas últimas obras, uma versatilidade que coloca em sintonia estilos tão diferentes como "o contraponto flamengo, a melodia italiana, a vivacidade francesa ou a opulência veneziana".³⁶ Por seu turno, o espanhol Tomás Luis de Victoria assume claramente o lirismo e sensibilidade particulares da cultura espanhola e em especial a mística dos reformadores do Carmelo. A sua música é mais simples do ponto de vista harmónico e de construção contrapontística, mas extremamente expressiva, quer por um particular uso do cromatismo quer pela ligação cuidada ao sentido do texto. Uma "Ave Maria" que é a delícia de todos os coros amadores representa o lado mariano da produção deste compositor, ao mesmo tempo que a composição dos *Responsórios de Semana Santa* e duas *Missas de Requiem* representam o canto de dor e esperança característicos da sua obra musical.

5. A aplicação do Concílio em Braga e a Música Sacra

Tomás Créquillon seguiam o estilo josquiniano, alheios por completo aos conflitos religiosos e estéticos que abalaram o séc. XVI. Pelo que diz respeito a Portugal, o estilo polifónico é representado particularmente pelas chamadas Escola de Coimbra com D. Pedro de Cristo e D. Pedro da Esperança e pela Escola de Évora iniciada com Manuel Mendes e depois com Duarte Lobo, Filipe de Magalhães sendo o seu maior expoente o compositor Frei Manuel Cardoso e finalmente por compositores como Francisco Martins e Estêvão Lopes Morago; estes sendo já contemporâneos de Palestrina e mesmo de geração seguinte orientam-se ainda pelos cânones da escola franco-flamenga. Gozaram particularmente da importância e do apoio dado aos polifonistas pelo então rei de Portugal Filipe II de Espanha, grande impulsionador da arte musical e dedicatário mesmo de uma obra de Palestrina, que patrocinou a publicação de obras desses compositores mesmo que eles nem sempre se considerassem seguidores da política do rei estrangeiro.

³⁵ A obra palestriniana é imensa; ele compõe em todas as formas musicais sacras de onde se destacam a "Missa Papae Marcelli", "Missa Aeterni Christi Munera" ou "Hexacordale super voces musicales" (entre as cento e três que compôs); seiscentos Motetes distribuídos por vários livros em diferentes estilos desde o antigo ao mais moderno; outros cânticos como Magnificat, Ofertorium, Hinos, e a célebre colecção de motetes ou madrigais espirituais sobre o *Cântico dos Cânticos*.

³⁶ Ver D. GROUT, *História da Música Ocidental*, pg. 296-297.

Conhecemos já a situação deixada em Braga pelo nosso Arcebispo e as suas preocupações a este respeito no Concílio de Trento. A sua intervenção tinha certamente presente a preocupação e a solicitude para com a igreja universal, mas era certamente a sua Diocese de Braga que ele tinha mais presente nas suas acaloradas intervenções. Por outro lado, Frei Bartolomeu exibia a imagem de uma coerência impressionante pelo que seria de esperar que as orientações de Trento fossem levadas a peito na sua acção pastoral futura. Terminado o Concílio a 4 de Dezembro de 1563, regressou a Braga em 8 do mesmo mês. A 11 de Novembro de 1564 já o encontramos a reunir um Sínodo em Braga e pouco mais de um ano mais tarde, a 8 de Março de 1566 reúne o IV Concílio Provincial de Braga cujo grande objectivo era a aplicação concreta das determinações do Concílio de Trento. Não era muito favorável a reformas o ambiente em Braga, pelo que a aplicação do Concílio não foi fácil, nomeadamente pela oposição dos cónegos que viam em perigo as suas rendas³⁷ e dos párocos que se viam obrigados a residir e a trabalhar nas suas paróquias, chegando-se ao cúmulo de o cónego João Afonso dizer já no Sínodo Diocesano que “o sagrado Concílio não fora feito nem era necessário para esta Província”³⁸. Porém, a pertinácia do Arcebispo levou à criação do Seminário no próprio Paço Episcopal onde colocou como Reitor o seu homem de confiança, Frei João de Leiria e como professores os padres Dominicanos e Jesuítas que dariam lições de Gramática, de Canto, de Aritmética, de Liturgia e de Artes, segundo as respectivas orientações do decreto conciliar, a que se acrescentará mais tarde a Teologia de S. Tomás e os Casos. Os primeiros alunos deste Colégio de São Pedro, que seria o embrião do futuro Seminário Conciliar, foram os meninos que o próprio Arcebispo trouxe dos penedos do Barroso na primeira visita pastoral feita ali depois do regresso do Concílio, em 1564, e educados a expensas do próprio Arcebispo.³⁹

Tratava-se mesmo de começar do zero, não pela falta de clero, pois “o clero da diocese era numerosíssimo” como Frei Bartolomeu confessa em Carta a S. Carlos

³⁷ Ao Arcebispo que queria construir o Seminário disseram que não estavam dispostos a colaborar com ele e que “se queria o seminário, que o pagasse do seu bolso”. Mais diziam que “não havia necessidade de criar tal instituição pois havia na Província Colégios e Escolas de ensinar Princípios, Artes, Gramática, Casos e Canto, para além de terem a Universidade de Coimbra muito perto. (Cfr. Gaveta dos Concílios e Sínodos, no Arquivo Distrital de Braga, n. 15, f. 6).

³⁸ Cit. in RAUL ROLO, *O Bispo e a sua Missão Pastoral* p. 282.

³⁹ *Id.*, p. 183

Borromeu,⁴⁰ mas porque este clero não tinha a qualidade que a reforma preconizada pelo Concílio exigia. De facto para o nosso Arcebispo “a principal missão e solicitude dos párocos é advertir que estão postos em suas paróquias como especuladores e atalaias que estão velando e guardando para que Deus não seja ofendido nas suas freguesias. Evitar que se ofenda a Deus é o primeiro cuidado que se exige do verdadeiro pastor de almas. Mas a impossibilidade de o conseguir perfeitamente dá origem ao segundo aspecto da actividade do pároco: socorrer espiritualmente e trazer à vida da graça os infelizes pecadores”.⁴¹ O IV Concílio Provincial de Braga, levado a efeito, no meio de muitos problemas, marcado pelas controvérsias e limitado pela má vontade de muitos contra o Arcebispo, realizou-se entre os dias 8 de Setembro de 1566 e 10 de Abril de 1567. Destinado, como dissemos, a aplicar o Concílio de Trento na Província Eclesiástica Bracarense, este Concílio apresenta alguns artigos relativos ao culto, orientados no sentido de que este seja o mais solene e devoto possível, apesar da contestação do próprio Chantre da Sé ao invocar que esses artigos “pertencem ao regimento do coro que é todo seu por razão da sua dignidade”.⁴² Tais artigos procuram afinal sanar muitos dos erros que o Arcebispo denunciou no Concílio de Trento e aplicar as determinações do mesmo.

Assim, face à situação que se conhece, por exemplo, na Colegiada de Guimarães e na Sé de Braga, determina-se que “de modo nenhum se admita às ordens sacras alguém que não domine, de acordo com os cânones da arte, a música sacra que tem a sua melhor expressão no canto gregoriano - ainda que o ordinando possua as demais qualidades e requisitos exigidos”.⁴³ E mais determina, tendo em conta, ao que nos parece, os Cónegos de Guimarães, que “não se paguem honorários nem quaisquer outras rações atribuídas às conezias - sobretudo nas igrejas Catedrais ou nas Colegiadas - àqueles indivíduos que não falem latim nem saibam Canto Gregoriano” e, como

⁴⁰ Carta a S. Carlos Borromeu em 15 de Novembro de 1564, in *Ambrosiana*, f. 36.

⁴¹ In “Alguns avisos para os Reitores e Curas”, in FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Catecismo*, Edição do Movimento Bartolomeano, 1962, p. 341.

⁴² Arquivo Distrital de Braga, *Gaveta dos Concílios e Sinodos*, n. 17.

⁴³ In JOSÉ CARDOSO, *O IV Concílio Provincial Bracarense e Dom Frei Bartolomeu dos Mártires*, Ed. APPCDM Distrital de Braga, 1994, Sessão II, cap. 9, p. 98. Como sabemos, Roma não aprovou esta exigência, mandando mesmo suprimir esta parte.

continua o mesmo cânon, “os cónegos inaptos nestas disciplinas ficavam obrigados a estudá-las a não ser que tivessem mais de quarenta anos”.⁴⁴

Em Trento, nas suas *Petições*, Frei Bartolomeu tinha pedido uma certa uniformização dos livros litúrgicos por causa das dificuldades do coro e também por causa das adições exageradas nos missais como o de Frei Baltazar Limpo. No que respeita ao canto determina-se que “para que nos ofícios divinos se observe a maior perfeição musical e com o objectivo de que todos, sobretudo na salmodia, marquem bem as mesmas pausas de voz, as mesmas suspensões, as mesmas respirações e os mesmos compassos, procurem os Ordinários que todos entoem os salmos usando saltérios que tenham a mesma notação musical.⁴⁵ Contudo, a preocupação principal do chantere seja a de que, no coro, se celebrem os ofícios com esmero, com unção religiosa, com ritmo e o maior silêncio possível”.⁴⁶

O cânon de Trento tinha regulado a intervenção dos instrumentos dentro de uma certa sobriedade e no respeito pela clareza do texto e este Concílio Provincial determina que “todas as vezes que, segundo a liturgia da Igreja, no sacrificio da missa conventual, se tiver de recitar o Credo em voz clara, não se cante acompanhado a órgão ou a outro instrumento musical. Quem fizer de modo diferente seja multado nos rendimentos ou porções durante três dias”.⁴⁷ Numa clara alusão às orientações do Concílio de Trento no cânon respeitante à música, diz-se aqui: “As outras disposições que dizem respeito ao regulamento do Coro, à Liturgia das cerimónias religiosas, à entoação da salmodia, dos hinos e dos cânticos, dos Evangelhos e das Epístolas, e ainda aos próprios instrumentos musicais admitidos, à presença dos capitulares em assembleia episcopal e de outros musicólogos sacros e litúrgicos, os Ordinários os estabelecerão cada qual nas suas igrejas. Proporão essas questões à consideração de alguns capitulares e clérigos no próximo concílio provincial. Tragam-se exemplares de outras províncias eclesiásticas e livros musicais já publicados para orientar o estilo da música sacra e religiosa,

⁴⁴ *Ibid.*, III Sessão, Cap. 6, p. 103.

⁴⁵ Esta ideia daria origem às “Edições Típicas”.

⁴⁶ *Ibid.*, Sessão III, Cap. 12, p. 105.

⁴⁷ *Ibid.*, Sessão III, Cap. 14, p. 106. Isto faz lembrar as actuais determinações do Conc. Vaticano II, na *Const. “Sacrosanctum Concilium”* e a *Instrução “Musicam Sacram”*

escolhendo o exemplar que parecer melhor. Este deve ser aprovado e seguido em toda esta Província”⁴⁸

Queixava-se o Arcebispo, em Trento, de que “tinha o coro da Sé de Braga cheio com os pais e os filhos”; ora determina-se então claramente que “o acesso ao coro e ao presbitério - principalmente quando separados por grades e balustradas - assim como sentar-se alguém nas cadeiras do coro na presença de sacerdotes que aí se encontram ou aí ainda estejam sentados por ordem da dignidade, sob pena de excomunhão, o proíbe o Santo Concílio a leigos ou a clérigos casados. Exceptua-se o caso de se tratar de cantores de salmodia ou do cantochão. Então não hão-de trazer qualquer género de armas e, nestas circunstâncias, utilizarão um vestuário honesto e, até onde for possível, acomodado à modéstia e honra da Igreja”⁴⁹

Sabemos da promiscuidade existente entre a música profana e o espaço sagrado, falámos já das preocupações do Concílio de Trento nessa matéria e particularmente da questão de certas manifestações de carácter teatral; sabemos também da existência de um género muito particular de música sacro-profana presente na cultura ibérica - o Villancico - que durante muito tempo fez as delícias dos crentes. No ambiente italiano desenvolveu-se a Lauda espiritual como género popular religioso, mas perante as consequências negativas e os perigos de tal prática, o Concílio de Braga determina que “para o futuro, ninguém tenha a ousadia de entoar cânticos na igreja, por piedosos que sejam, de assuntos referentes aos sagrados mistérios da nossa religião, antes de serem aprovados pelos Ordinários. Aos cânticos com aprovação eclesiástica, não permite este Santo Concílio que se misturem com os ofícios divinos e principalmente com o santo sacrificio da missa. Não convém pois que a gravidade dos ofícios da Igreja seja interrompida ou violada com a mistura de piedosos cânticos, quaisquer que eles sejam”.⁵⁰

A festa do Corpo de Deus fora já objecto de várias intervenções de Frei Bartolomeu dos Mártires no Concílio de Trento, desde as petições a outras intervenções a respeito da Eucaristia. Abordámos já as práticas e manifestações populares em volta

⁴⁸ *Ibid.*, Sessão III, Cap. 36, p. 114.

⁴⁹ *Ibid.*, Sessão, V, Cap. 25, p. 184-185.

⁵⁰ *Ibid.*, Sessão V, Cap. 38, p. 190.

desta celebração e a sua provável origem.⁵¹ Assim, determina-se taxativamente agora que “não é próprio apresentar aos olhos dos fiéis, por autênticas manifestações de júbilo e de alegria cristã, espectáculos profanos ou pornográficos. Por isso, o Santo Concílio, no desejo de que a solenidade do Corpo de Cristo, que entre todas as demais convém ser celebrada com maior piedade por todos os cristãos em culto interno e externo, seja celebrada com decoro e dignidade por todos os fiéis, ordena a todos os Ordinários em particular que, de acordo com o decreto do Concílio de Trento [Sessão XXII, cap. 2], proibam, sob pena de excomunhão, mimos, cantares, bailes, danças sagradas, fábulas, comédias, máscaras, e figuras de homens e pessoas. Em resumo, figuras de homens ou mulheres de qualquer idade, a título de representarem santos ou santas, ou ainda quaisquer outros personagens escabrosos e indecorosos. Aconselha-se o povo a que, de velas ou tochas na mão, incorporado na procissão organizada, com imagens devotas, tapeçarias piedosas, com sagrado incenso nos turíbulos, e com as demais provas do piedoso júbilo e devoção, prestem o maior culto possível à venerável solenidade do dia do Corpo de Deus, confessando-se e recebendo a sagrada comunhão”⁵²

Também o Concílio de Braga, no seguimento das orientações específicas de Trento, dá orientações no que se refere à simplicidade e clareza dos textos, bem como o acompanhamento de instrumentos. A linguagem deste cânon, que nos faz lembrar os textos anteriormente citados de Erasmo e Aelredo de Rievaulx, refere a aprovação da música polifónica nas seguintes condições: “O Santo Concílio aprova a melodia piedosa e religiosa dos cânticos, dos hinos, dos salmos e de outros quaisquer ofícios do culto litúrgico, ainda que ao canto vocal dos diversos naipes ou vozes se junte aquilo a que se dá a designação de acompanhamento a órgão. Exige contudo que as palavras litúrgicas

⁵¹ "A tendência para humanizar os dogmas nas formas sensíveis da arte, para a sua compreensão intuitiva, existiu desde sempre adoptando estruturas líricas. Neste sentido, o teatro na Igreja não é senão o renovar-se das representações da antiguidade clássica, dos mistérios pagãos, com os mesmos fins de exaltação dogmática que estes. Mas enquanto os mistérios clássicos naturalizavam as cenas em factos e afectos da vida quotidiana ainda que transpostos para o mundo quimérico do Olimpo, os autos cristãos tendiam mais para a abstracção e o simbolismo, por exigências da nova verdade hipostática. Foram possivelmente as dificuldades que a abstracção e o simbolismo opõem à compreensão imediata do representado que fizeram virar este teatro primitivo para formas mais acessíveis à intuição popular, apoiadas em vários tipos de contacto entre a realidade sobrenatural e a vida comum". (Texto introdutório à edição discográfica do "Misterio de Elche", Hispavox, 1994. Tive ocasião de abordar este assunto em "Do Tropo 'Quem queritis' ao Drama Litúrgico" onde se apresenta mais aprofundadamente esta relação entre a liturgia e as representações teatrais.

⁵² *Ibid.*, Sessão V, Cap. 7, p. 202.

não sejam suprimidas, abafadas ou inaudíveis pela gritaria, barulho das vozes e das letras ou, em suma, pelo alarido confuso”.⁵³

Também aqui se tem presente a prática da “missa canção” e mesmo a utilização de temas de carácter guerreiro de que é exemplo conhecido a “Missa Batalha” sob o tema da Canção “La Guerre” de Clement Jannequin. É por isso que “O Santo Concílio proíbe em absoluto que algo se cante semelhante às cantigas profanas ou a tumultos bélicos ou a melodias cénicas e eróticas. Os Ordinários vigiarão por esta observância mediante penas impostas a seu arbítrio”.⁵⁴ “Além dos órgãos das igrejas que por costume antigo é tradição utilizarem-se nos officios divinos, julga o Santo Concílio que o isso de instrumentos musicais pode ser tolerado pelos Ordinários com uma certa moderação, nas solenidades maiores. Porém, o Concílio exige que os Ordinários tenham o cuidado de que os músicos, nas suas execuções, não exprimam nos seus instrumentos sonoros e a seu livre arbítrio, quaisquer cantigas profanas. Antes traduzam na sua música algo do officio divino da Liturgia que se possa ouvir na Igreja, mercê da melodia adaptada à voz humana”.⁵⁵ Efectivamente havia muito repertório organístico sobre temas profanos para além daquele repertório claramente inspirado e destinado a um uso litúrgico, não só cá na região como por esse mundo fora. Se o organista da Basílica de S. Pedro escrevia Variações sobre Árias profanas, no repertório espanhol temos Variações sobre canções como “Canto del Cavaleiro” ou sobre “Guardame las Vacas” e, no repertório estritamente português, peças com curiosos títulos como “Cousa tirada da Susana” ou seja, variações sobre a canção “Sousanne un jour”. Mesmo assim, a execução organística da liturgia foi objecto de regulamentações muito precisas nos tempos subsequentes.⁵⁶

⁵³ *Ibid.*, Sessão V, Cap. 22, p. 211. Note-se que o tema da canção “La Guerre” deu origem não só e missas com o mesmo nome, mas também a uma forma musical instrumental que haveria de ser muito explorada no repertório organístico ibérico: a Batalha, com a utilização de todo o género de trombeteria e de efeitos sonoros particulares como matracas, passarinhos, etc.

⁵⁴ *Ibid.*, Sessão V, Cap. 22, p. 211.

⁵⁵ *Ibid.*, Sessão V, Cap. 24, p. 212.

⁵⁶ No que diz respeito ao nosso país e muito particularmente a Braga, veja-se GERARD DODERER, *Orgelkunst und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts*, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1978 e ainda, do mesmo autor, “A função do órgão na liturgia portuguesa do século XVII” in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n. 58, 1988, p. 48-53. Aí se nota uma regulamentação pormenorizada das frequentes intervenções do órgão na liturgia, orientadas particularmente para o

O respeito pelo rito bracarense, apesar da falta de critério litúrgico revelada pelo Missal de Frei Baltazar Limpo, levou o Arcebispo a não substituir logo esse missal pelo romano; quis antes que a sua igreja continuasse a utilizar o bracarense. Mandou inclusivamente copiar o mesmo Missal em uma edição de pergaminho que ficaria como modelo para o futuro colocando-lhe a seguinte mensagem: “Eu, Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo Primaz, mandei guardar no cartório público do Paço Arquiepiscopal este missal em pergaminho, com intenção de conservar sempre um exemplar deste livro tão correcto e elegante para se editarem por ele, para o futuro, os missais bracarenses. 3 de Abril de 1571. O Arcebispo Primaz”.⁵⁷

A participação do povo na liturgia e o sacerdócio comum dos fiéis foram uma constante nas preocupações de Frei Bartolomeu dos Mártires, o que nos dá uma noção de uma certa visão do futuro por parte do Arcebispo, ao antecipar muita da doutrina que haveria de ser consagrada, séculos mais tarde, pelo Concílio Vaticano II. Diz ele, no *Catecismo*, que “primeiramente é de saber que o sacratíssimo sacrifício da missa não o oferece somente o sacerdote, mas também os outros cristãos especialmente os que se acham presentes à missa. Todos eles o oferecem pelas mãos do sacerdote que é ministro e oficial público, por cujas mãos a Santa Madre Igreja oferece a Deus aquele sacrifício de infinito valor”.⁵⁸ Ora esta doutrina viria a ser desenvolvida na *Const. “Sacrosanctum Concilium”*, particularmente nos nn. 7 e 21. E ao dizer que é importante que o “povo em alguma maneira entenda e goste o que se diz na Missa, pois para isso se diz”,⁵⁹ lembra as palavras do mesmo documento conciliar quando solicita que se “proponha uma reforma de textos e de ritos de tal forma que eles expressem com muita clareza as coisas santas que significam e, quanto possível, o povo cristão possa mais facilmente apreender-lhes o sentido e participar deles por meio de uma celebração plena, consciente e activa”.⁶⁰

acompanhamento do canto ou para tocar “alternatim” com o Canto Gregoriano; é estranho que não se fala nunca expressamente da execução do repertório organístico que chegou até nós.

⁵⁷ Missal da Biblioteca Pública de Braga, Res. 70 P.

⁵⁸ BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Catecismo ou Doutrina Cristã e práticas espirituais*, Ed. Movimento Bartolomeano, 1962, cap. VI, p. 109, sobre “Como se há-de ouvir Missa”.

⁵⁹ FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Catecismo*, Proemium.

⁶⁰ VATICANO II, *Const. “Sacrosanctum Concilium”*, n. 21.

7. Conclusão

O estudo da obra e da personalidade de Frei Bartolomeu dos Mártires é a oportunidade para uma surpresa contínua, ao que parece. Quase não encontramos qualquer aspecto da vida e da cultura como da acção pastoral do tempo a que o Arcebispo tenha estado alheio. Colocar-se na perspectiva de abordagem desta figura, do ponto de vista da música litúrgica, era algo de bastante incerto pela exiguidade de documentos, pela dispersão dos estudos e mesmo pelo facto de sabermos, à partida, que o assunto da música não tinha tido no próprio Concílio tridentino o cuidado que talvez merecesse. Porém, a aposta acabou por ser compensada. Encontrámos, afinal, um homem marcado por uma sensibilidade particular aos problemas da prática litúrgico-musical do seu tempo e com perspectivas que apontam para um futuro que haveria de levar séculos a concretizar-se; ao mesmo tempo deveremos ter a honestidade suficiente para não imputar aos padres de Trento a culpa de uma certa estagnação da vivência e participação litúrgica do povo nem, muito menos, deixar no campo da lenda as razões da utilização da polifonia na liturgia ocidental. Encontrámos uma obra e uma actividade que ultrapassa os limites de uma estranha exiguidade de documentos que insinuaria uma quase insensibilidade perante a música e a liturgia. Encontrámos uma personalidade atenta, já então, aos problemas específicos do povo de Deus, apostada na sua formação litúrgica e doutrinal e numa participação “consciente e activa” nas celebrações, para utilizarmos afinal a linguagem mais recente, mas já intuída por Frei Bartolomeu dos Mártires. Num ambiente marcado pela desconfiança, pela suspeita, pela calúnia e mesmo pela defesa intransigente de privilégios de classe, vemos o Arcebispo de Braga preocupado com a formação musical dos seus padres, a quem não desculpa a ignorância ou a incompetência, e com o nível e dignidade das celebrações, uma dignidade que passa por uma cuidada preparação e mesmo pela superação de costumes e tradições que só têm sentido quando verdadeiramente promovem a pessoa humana e não quando exploram a sua sensibilidade e ingenuidade. E sabermos nós que já no tempo do nosso Arcebispo se contestavam as corridas de touros em nome dos santos!...

Vemos que Braga não se encontrava longe nem alheia aos problemas e defeitos de outros centros, porventura mais importantes, da igreja ocidental; pelo contrário ela é a imagem local de uma igreja “semper reformanda” que carece da coragem, da persistência e da generosidade de um Arcebispo como da confiança e exemplo de vida de um santo. Deparámos com situações que são de hoje ainda, com problemas que parecem renascer em cada época, sempre que não se entende o verdadeiro sentido de uma reforma. E se poderemos dizer que Frei Bartolomeu dos Mártires não pôde conhecer ou colher os frutos de um esforço titânico hoje testemunhado pela monumentalidade da sua obra, o que não o impediu de cumprir os mais elementares deveres de Pastor, certo é que a semente ficou lançada e talvez nos reste assumir a responsabilidade de, hoje, séculos mais tarde, estudar e reflectir sobre a sua obra,⁶¹ reconhecer o seu valor, e aproveitar das lições que ele nos legou. E quem sabe se um certo ambiente de crise que envolve a música litúrgica pós-conciliar não será mais um estímulo a que procuremos, mais uma vez, aprender com aqueles que lutaram para vencer e nos deixam esse testemunho de coragem e coerência. E, para terminarmos, as palavras do Arcebispo-Santo: “Oh! sejamos rouxinóis de Deus, não sejamos mais que voz de Deus! Que o mundo nos despreze como criaturas vis e de corpo insignificante, quer dizer, nas coisas corporais, contanto que, no todo, sejamos voz de Deus e nada mais”.⁶²

⁶¹ Sabemos que foi feito bastante nos tempos que se seguiram, quer por documentos que já citámos, ou seja, os Regulamentos sobre a utilização do órgão na liturgia, quer pelo repertório que surgiu da pena dos compositores de Braga no sec. XVII e seguintes, tanto de música vocal, como Pêro de Gamboa e Lourenço Ribeiro, como de música organística, com relevo para Gaspar dos Reis e Pedro de Araújo.

⁶² FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Estímulo de Pastores*, Parte II, Cap. I, (Braga, 1982, p. 154-155).