

Modelos pré-composicionais na música do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto

Precompositional models in the Avé-Maria Benedictine monastery in Oporto

Pablo Sotuyo Blanco¹ 

psotuyo@ufba.br

¹Universidade Federal da Bahia, Departamento de Música, Salvador, Bahia, Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Fernandp Chaib

Editor de Layout: Fernando Chaib

Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 31 out 2024

Data final de aprovação: 22 dez 2024

Data de publicação: 10 fev 2025

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.55599>

RESUMO: No âmbito do projeto de pesquisa "AVEMUS: a música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São-Bento da Avé-Maria do Porto", do CESEM-UNL, este artigo apresenta os resultados quanti-qualitativos do estudo dos modelos pré-composicionais presentes no escopo específico do repertório selecionado pelo referido projeto, baseados no conceito de modelo pré-composicional e sua metodologia de análise musicológica contextual desenvolvida por mim ao longo do tempo (cf. Sotuyo Blanco 2003; 2004; 2007).

PALAVRAS-CHAVE: Real Mosteiro de São-Bento da Avé-Maria do Porto; Música portuguesa; Modelos Pré-Composicionais.

ABSTRACT: Within the boundaries of the research project "AVEMUS: music in *concertante* style in the former Royal Monastery of São-Bento da Avé-Maria at Oporto", by CESEM-UNL, this article presents the quantitative and qualitative results of the study of pre-compositional models present in the specific scope of the repertoire selected by the aforementioned project, based on the concept of pre-compositional model and its methodology of contextual musicological analysis developed by me over time (cf. Sotuyo Blanco 2003; 2004; 2007).

KEYWORDS: Royal Monastery of São-Bento da Avé-Maria at Oporto; Portuguese music; Pre-compositional models.



1. Introdução¹

Fundado em 1518 pelo Rei D. Manuel de Portugal, a construção do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (ou Mosteiro da Encarnação, como também ficou conhecido) começou no mesmo ano ao lado da Porta dos Carros, uma das principais vias de acesso da cidade.² Após a conclusão das obras entre 1527 e 1528, foi somente em 1536 que a vida conventual teve início com monjas oriundas dos mosteiros de São Cristóvão de Rio Tinto, Salvador de Tuíás, Salvador de Vila Cova das Donas e Santa Maria de Tarouquela.³ A primeira Abadessa foi D. Maria de Melo, monja oriunda de Arouca e Abadessa do Mosteiro de Tarouquela. Na primeira metade do século XVII, o mosteiro passou pela expansão da Igreja e do Coro, dentre outras obras então empreendidas. No entanto, em 1783 o Mosteiro foi parcialmente consumido por um incêndio que atingiu a Igreja e a sacristia, assim como os coros alto e baixo, que precisaram ser reconstruídos. Em junho de 1994, mesmo com os trabalhos em fase final, a igreja foi reinaugurada. Segundo Pinho (2000, v1, 159-160)

D. Lourenço de Sá mandou, em Junho de 94, benzer a igreja [...]. Desempenhou tais funções Manuel Lopes Loureiro, Provisor do Bispado. [...] Dois dias antes do S. João (22 de Junho), o Santíssimo recolheu à nova casa acompanhado de luzidia procissão [...]. Houve sermão dito por Frei Bartolomeu Brandão e vésperas cantadas por seis padres.

Já no século XIX, a Reforma Eclesiástica Geral de 1834 determinava a extinção de todos os conventos, mosteiros, colégios e hospícios de todas as ordens, embora os conventos e mosteiros femininos poderiam permanecer, sem poder aceitar nenhuma noviça⁴, até a morte da última

¹ Texto resultante da palestra proferida durante o Simpósio Musica Monialium, realizado no Museu Nacional Soares dos Reis na cidade de Porto em julho de 2024. Agradeço a Rosana Marreco Orsini Brescia e Marco Brescia pelo convite para integrar a equipe, aos colegas do projeto AVEMUS pela cooperação, ao CESEM-NOVA junto à FCT, assim como à Universidade Federal da Bahia, pelos apoios recebidos.

² A documentação textual do mosteiro de S. Bento da Avé-Maria do Porto encontra-se hoje repartida entre Torre do Tombo e o Arquivo Distrital da cidade do Porto, incluindo não apenas a documentação do mosteiro como também a dos cenóbios a ele anexados. Cf. Portal Português de Arquivos, 2024.

<https://portal.arquivos.pt/record?id=oai%3APT%2FTT%3A4380605&s=%270aa4K%27>

³ O projeto incluía também as monjas de Vairão, mas estas recusaram a transferência. Cf. Arquivo Distrital do Porto. Fundo Convento de São Bento de Avé-Maria – Porto. Código PT/ADPRT/MON/CVSBAMPRT. 2024.

<https://pesquisa.adporto.arquivos.pt/details?id=484226>. Ao leitor interessado, sugerimos ler Martins 2001

⁴ A partir do Decreto de 5 de agosto de 1833 era proibido o ingresso de noviças em qualquer ordem sacra. (cf. *Chronica Constitucional de Lisboa* 1833, 47).

religiosa. Em 17 de maio de 1892 morria D. Maria da Gloria Dias Guimarães, última monja do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, na cidade de Porto.⁵

Com o encerramento definitivo das atividades musicais no mosteiro, o acervo documental musicográfico foi transferido para, pelo menos, dois destinos. Enquanto a maior parte da música manuscrita foi para a Biblioteca Nacional de Portugal (em diante, BNP), boa parte dos livros de cantochão (breviários, graduais, etc.) foram destinados ao Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (localizado na Torre do Tombo). Embora estudos prévios tenham abordado diversos aspectos do antigo mosteiro e sua música (cf. Vieira s.d. e 1900; Lessa 1998; Pinho 2000; Martins 2001a e 2001b; Conde e Lessa 2015; Ferreira 2015; 2019), não constam estudos dos manuscritos preservados como conjunto documental musicográfico e, ao mesmo tempo, em seus detalhes musicais, explorando assim esta valiosa fonte de investigação musical e musicológica ainda desconhecida tanto pela comunidade científica, quanto pelo público geral. Nesse sentido, o projeto AVEMUS⁶ propôs o estudo e resgate do *corpus* de manuscritos musicais entre 1775 e 1829 pertencentes ao referido mosteiro, localizadas na BNP e, nesse contexto, me coube a análise dos modelos pré-composicionais presentes no repertório identificado.

2. Sobre o repertório

Do total da documentação musical acumulada ao longo do tempo pelo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, se estima que apenas uma parte chegou até nós (cf Lessa, 1998, 510). No entanto, esse remanescente do fundo musicográfico pertencente ao antigo mosteiro é muito significativo. Infelizmente, quando em fins do século XIX os manuscritos chegaram à Biblioteca Nacional de Portugal, eles não foram devidamente catalogados num único fundo assim identificando a sua proveniência. Para agravar a situação, ainda com as obras não catalogadas, Ernesto Vieira elaborou uma “Lista de obras de compositores portugueses pertencentes ao Mosteiro da Avé-Maria” sem, no entanto, informar os critérios utilizados para a sua elaboração. Ainda, a lista deixada por Vieira não contém a descrição exaustiva das informações constantes nos manuscritos. Faltam nomes de compositores, ano de composição ou dedicatórias a monjas específicas do antigo cenóbio portuense. Por outro lado, alguns dos manuscritos conservados na BNP trazem um carimbo azul escrito “Avé-Maria Porto”, o qual, a partir de estudo mais aprofundado, parece ter sido acrescentado aos mesmos após a sua chegada à BNP sem um critério definido e uniforme, desafortunadamente (talvez por indução da lista de Vieira). Isto se constata em obras que apresentam características instrumentais e estilísticas mais próximas da prática musical do

⁵ Segundo Lessa (1998, 510) “A extinção das Ordens monásticas em Portugal, no ano de 1834. contribuiu para a quase total destruição dos bens patrimoniais. incluindo as riquíssimas bibliotecas e os fundos musicais dos mosteiros. Restam-nos hoje [...] ínfima parte do que existia, de acordo com o que se conhece da vida das comunidades conventuais.” Se perderam também os votos de profissão, repertório que Fernandes (1997/98) chamou à atenção em outros mosteiros beneditinos femininos portugueses.

⁶ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2022.01889.PTDC. DOI 10.54499/2022.01889.PTDC

Convento de Santa Clara do Porto, onde se chegou a cantar com acompanhamento de três órgãos, o que não ocorreu em São Bento da Avé-Maria, que chegou a contar com apenas dois. (Brescia 2021)

No âmbito do presente projeto, com o intuito de identificar de maneira confiável e certa o *corpus* documental outrora executado no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto e face às vicissitudes acima referidas no tratamento do espólio em causa tanto por Vieira quanto pela BNP, se decidiu considerar apenas as obras que apresentassem referências nominais a monja beneditina específica, à “Mestra de Capela de São Bento”, às “Beneditas Portuenses” ou “Para São Bento”; além de obras dedicadas à Santa Escolástica, que, embora não apresente dedicatória explícita, não poderia provir de outro cenóbio feminino pertencente a outra ordem religiosa. Cientes do facto de que algumas obras sem dedicatória provavelmente provêm do antigo mosteiro da Avé-Maria do Porto, não resta dúvida de que o considerável *corpus* de 74 partituras estudadas⁷ permite-nos ter uma ideia bastante precisa do alto nível técnico e artístico alcançado pelas reclusas da Avé-Maria na transição dos séculos XVIII e XIX, segundo exigido pelo repertório produzido por diversos autores.

3. O que são Modelos Pré-Composicionais?

Modelos Pré-Composicionais (ou MPCs) se definem como um conjunto de princípios e/ou fatores que existem *a priori* dentro do mundo criativo do compositor - conscientemente ou não - que condiciona sua obra musical e pode se refletir de alguma forma (e ser, então, reconhecido) no produto compositivo. Esse conjunto de princípios e/ou fatores pode vir tanto da tradição oral como da tradição escrita (ou das duas), podendo tanto se manter ou se modificar, isto é, interagindo entre si no criador (seja ele consciente ou não do processo), para se refletir, de alguma forma, no produto composicional. Na repetição frequente desse processo se acrescentam as manipulações do próprio “ser criativo em devir” (o criador, seja um indivíduo ou um coletivo), que podem, ou não, se integrar posteriormente às tradições envolvidas. Em outros termos, ele inclui tudo aquilo que o compositor sabe e/ou conhece, ou mesmo que apela (voluntária ou involuntariamente) das diversas tradições, que possa ter relação com a criação para um repertório determinado, e que poderá fazer parte dos MPCs de outros compositores ou dele próprio, no futuro.

Os MPC se agrupam ao redor de alguns aspectos macroestruturais sobre os quais eles influem: texto, orquestração, prática/estilo, etc., propondo possíveis relações entre MPC dogmáticos (MPCd) ou pragmáticos (MPCp) entre eles e as decisões criativas finais do compositor (Sotuyo Blanco 2003, 7-9; 169-170). Ainda, tanto no âmbito dos MPCd quanto dos MPCp foram detectados MPC relativos a três níveis de organização musical: macro-organizacionais, organizacionais e micro-

⁷ A lista completa das obras, assim como outros detalhes do projeto, contexto histórico e gravações modernas, pode ser conferida em <https://www.avemus.org>

organizacionais. Cada uma das classes de MPCs incluídas no nível macro-organizacional origina desdobramentos em tipos e sub-tipos nos outros níveis de organização. (Figura 1).⁸

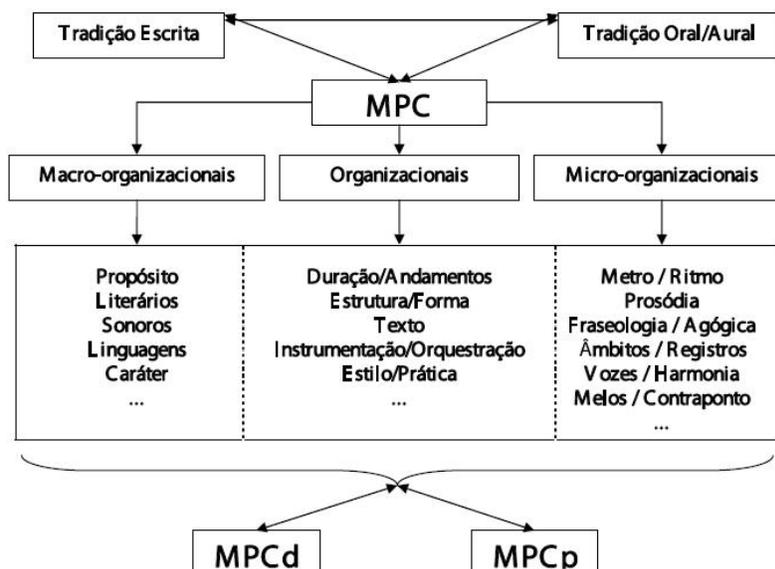


Figura 1 – Esquema taxonômico relacional dos MPCs.

Fonte: Sotuyo Blanco 2007, 98.

4. Identificando MPCs no repertório

O repertório em estudo, segundo informado acima, consta de 74 obras compostas fundamentalmente por compositores portugueses no período entre segunda metade do século XVIII e início do século XIX, sendo a grande maioria das peças analisadas de autoria dos compositores portugueses Antonio da Silva Leite e Francisco de São Boaventura. Consta ainda um percentual significativo de obras sem autor indicado nos manuscritos e até agora não identificados, embora coevos com o restante do repertório. (Quadro 1)

Quadro 1 – Distribuição do repertório entre os compositores identificados

AUTORES	QUANT	%
Francisco de São Boaventura (1742-1802)	7	9,6
António da Silva Leite (1759-1833)	51	68,9
Nicola Petruzzi (fl. 1780-1800)	3	4,1
José Monteiro Pereira (fl. 1780-1800?)	2	2,7
Antonio Gallassi (fl. 1780-1792)	1	1,4
António Leal Moreira (1758-1819)	1	1,4
Agostinho José de Souza Azevedo (fl. 1780-1800)	1	1,4
Gaspare Gabellone (1727-1796)	1	1,4
AUTOR(ES) NÃO INDICADO(S) (ANI)	7	9,6

⁸ Ao leitor interessado em MPCs e suas aplicações e implicações, sugerimos cf. Sotuyo Blanco 2003; 2004; 2007.

Como foi informado acima, temos 74 obras de, pelo menos, oito compositores homens. Considerando o volume de sete obras sem autoria indicada, caberia fazer duas perguntas: Será que toda a música utilizada no Mosteiro foi composta apenas por compositores homens? Ou será que as monjas beneditinas também criavam, mas não assinavam suas composições?

Em virtude do numeroso repertório analisado e as limitações às quais artigos acadêmicos se submetem, não seria possível apresentar uma análise detalhada de MPCs em cada obra. Assim, optamos por apresentar os resultados de distribuição das obras em torno de MPCs nos níveis organizacionais macro e médio, com apenas alguns apontamentos relativos ao nível micro-organizacional.

4.1. MPCs no repertório: propósito, usos/funções, demandas e recursos

No âmbito do projeto AVEMUS, a observação preliminar do repertório permite facilmente identificar MPCs do nível macro-organizacional, sobretudo os relativos a:

- Propósitos → para o Real Convento de São Bento do Avé Maria de Porto
- Usos e funções → litúrgicos, para-litúrgicos, seculares, variáveis
- Literários → idiomas e fontes dos textos usados
- Sonoros → demandas vocais/instrumentais musicais e espaços acústicos
- Recursos humanos → compositores e intérpretes disponíveis

Relativo aos Propósitos, além do fato das obras terem a proveniência confirmada, todas tem finalidade religiosa sem exceção,⁹ a qual, no que diz respeito às suas funções e usos nos diversos tempos do ano, se distribuem majoritariamente entre litúrgicas e para-litúrgicas, com apenas uma obra (Recitativo e Ária “Non est cor”), de autoria de José Monteiro Pereira¹⁰ cujo uso e função não conseguimos identificar já que o texto em latim não consta nas tradicionais fontes relativas à liturgia ou para-liturgia. Por sua vez, todo o repertório utiliza textos em latim, com exceção de apenas uma obra em português (Quadro 2). Se trata do “Acto de Contrição meu senhor Jesus Christo” de Antonio da Silva Leite, datado em 1795.

Quadro 2 – Distribuição do repertório por funções, por idioma e seus usos temporais

FUNÇÃO	QUANT.	IDIOMA	QUANT.	TEMPO	QUANT.
Litúrgica	67	Latim	73	Natal	11
Para-litúrgica	6	Português	1	Páscoa	16
Ignorada	1			Comum	12
				Variável	35

Com relação aos recursos vocais e instrumentais exigidos nos manuscritos, pode-se afirmar que o

⁹ Isto não significa que a música secular não tenha sido também realizada no referido convento. Como veremos o mesmo se aplica à música instrumental, seja religiosa ou secular.

¹⁰ Este compositor atuou como mestre de capela na cidade do Porto no início do século XIX, sem identificação da instituição. Se ignoram também as datas de nascimento e morte. No entanto, outras informações constam em Vieira 1900, v2, 160-161 e Mello 1906, 202.

repertório inclui vozes Típle, Altos, Tenores e Baixos, em diversas combinações, de vozes solistas até 3 coros. Dentre os recursos instrumentais, consta a necessidade de até 2 órgãos, violinos, violoncelos, rabeção, trompas e harpa (Quadro 3). As indicações de vozes masculinas (tenores e baixos), embora não pareçam condizentes com um cenóbio feminino, no que diz respeito aos tenores, alguns manuscritos indicam “Tenor em Típle”, apontando para a execução dessas partes pelas Típles. Por sua vez, a demanda de registro vocal de Baixo aponta para a existência de mulheres possuidoras dessa capacidade funcional laríngea, segundo veremos.

Não obstante a maior parte do repertório demandar as combinações vocais e instrumentais mais numerosas do Quadro 3, chama à atenção tanto as indicações de 2 e 3 coros (com até 10 vozes), quanto o uso de trompas. Observando a distribuição do repertório datado ao longo do tempo pode-se perceber que tais demandas são um reflexo das vicissitudes pelas quais o mosteiro passou ao longo do tempo correlato. (Gráfico 1)

Por sua vez, no que diz respeito aos espaços acústicos, enquanto aspecto que pode condicionar a criação e realização musical das obras, é mister esclarecer novamente¹¹ que estamos adaptando a ampliação do conceito de “tipo sonoro” segundo definido por Bernardo Illari (2004, 11), incluindo assim a consideração dos espaços sonoros que, de uma ou outra forma, condicionaram a criação musical e a sua eventual realização. Nesse sentido, a observação das práticas musicais próprias do mundo católico nos limites do mosteiro que nos ocupa, nos permite inferir os espaços sonoros certamente utilizados pelas monjas beneditinas incluiriam, a totalidade do espaço da igreja (capela mor, corpo da igreja e coros), assim como o refeitório.¹² Tais espaços parecem ser confirmados pela presença de facistóis¹³ tanto nos coros quanto no refeitório, segundo discutidos e representados por Pinho (2000). (Figuras 2 a 5) Embora tudo indica que a maior parte do repertório teria sido executado em algum dos espaços da igreja (majoritariamente no coro alto, sobretudo se precisar do órgão), algumas peças camerísticas poderiam ter sido executadas no refeitório, no claustro ou até nos dormitórios durante o estudo ou os ensaios, por exemplo.

¹¹ Este esclarecimento já tinha sido feito por nós anteriormente (cf. Sotuyo Blanco 2007, 97). No entanto, consideramos necessário reiterá-lo.

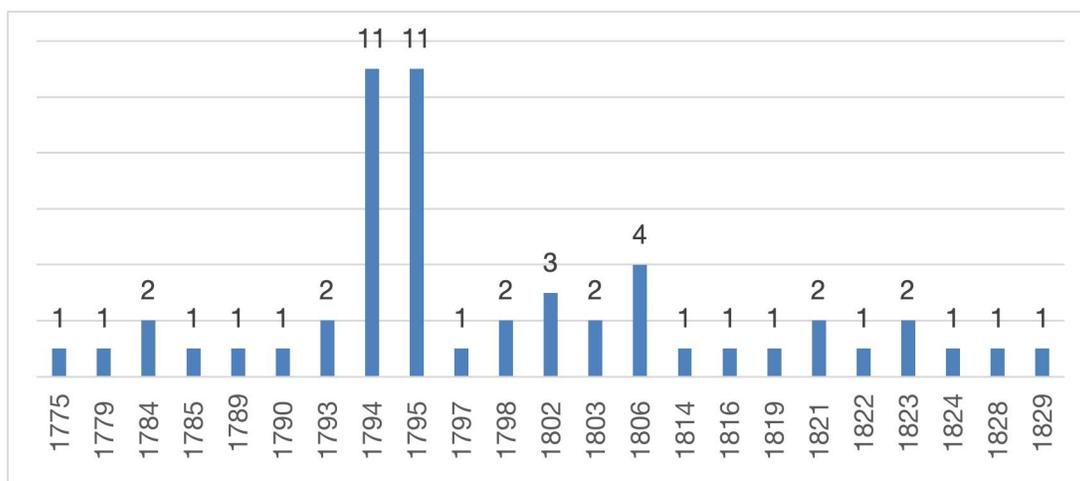
¹² Os dormitórios e o claustro seriam espaços ainda possíveis, sobretudo para peças a solo com o sem acompanhamento de algum instrumento de relativo fácil transporte.

¹³ O facistol é uma estante grande, de duas ou quatro faces (alguns até eram giratórios) onde se apoiam livros de grandes dimensões para o coro poder ler e/ou cantar nas igrejas, mosteiros e conventos, seja repertório de cantochão, polifônico, em estilo antigo ou moderno (*concertato*).

Quadro 3 – Distribuição dos recursos vocais e instrumentais presentes no repertório

RECURSOS VOCAIS	VEZES QUE FORAM USADOS	RECURSOS INSTRUMENTAIS	VEZES QUE FORAM USADOS
coro SSAB	21	1 órgão	61
soprano solo	13	2 violinos	47
coro SATB	12	rabecão	33
2 sopranos solos	8	violoncelo	22
coro SSSB	8	2 órgãos	2
coro SSB	5	harpa	2
coro monódico ¹⁴	3	2 trompas	1
coro SSSS	2	piano ¹⁵	1
2 coros	2		
3 coros	2		
baixo solo	1		
soprano e alto solos	1		
coro STB	1		
coro SSSB	1		

Gráfico 1 – Número de obras datadas escritas entre 1775 e 1829 distribuídas por ano¹⁶



¹⁴ Denominamos assim o coro uníssono que canta o cantochão ou canto de órgão, para diferenciá-lo dos outros coros formados por vozes de registros específicos e tratados concertadamente.

¹⁵ No Inventário do recheio do *Mosteiro de São Bento de Avé Maria do Porto efectuado na presença das seguintes personalidades e em 27 de Setembro de 1892* (apud Pinho 2000, v2, 79 e ss.), constam dois pianos (um declarado como muito usado e o outro como antigo). Ainda constam 7 estantes de música e 6 campainhas diferentes de metal. Da igreja foram listados 1 órgão e a armação de outro, assim como diversos bancos e estantes para música. Do Coro de cima constam 1 estante móvel de madeira de fora com talha, para livros de coro (ou facistol) e 1 estante pintada de preto. Do coro de baixo, 1 estante pintada de preto.

¹⁶ Além das obras datadas consideradas neste gráfico, ainda constam 21 obras sem datação, embora coevas do restante do repertório.

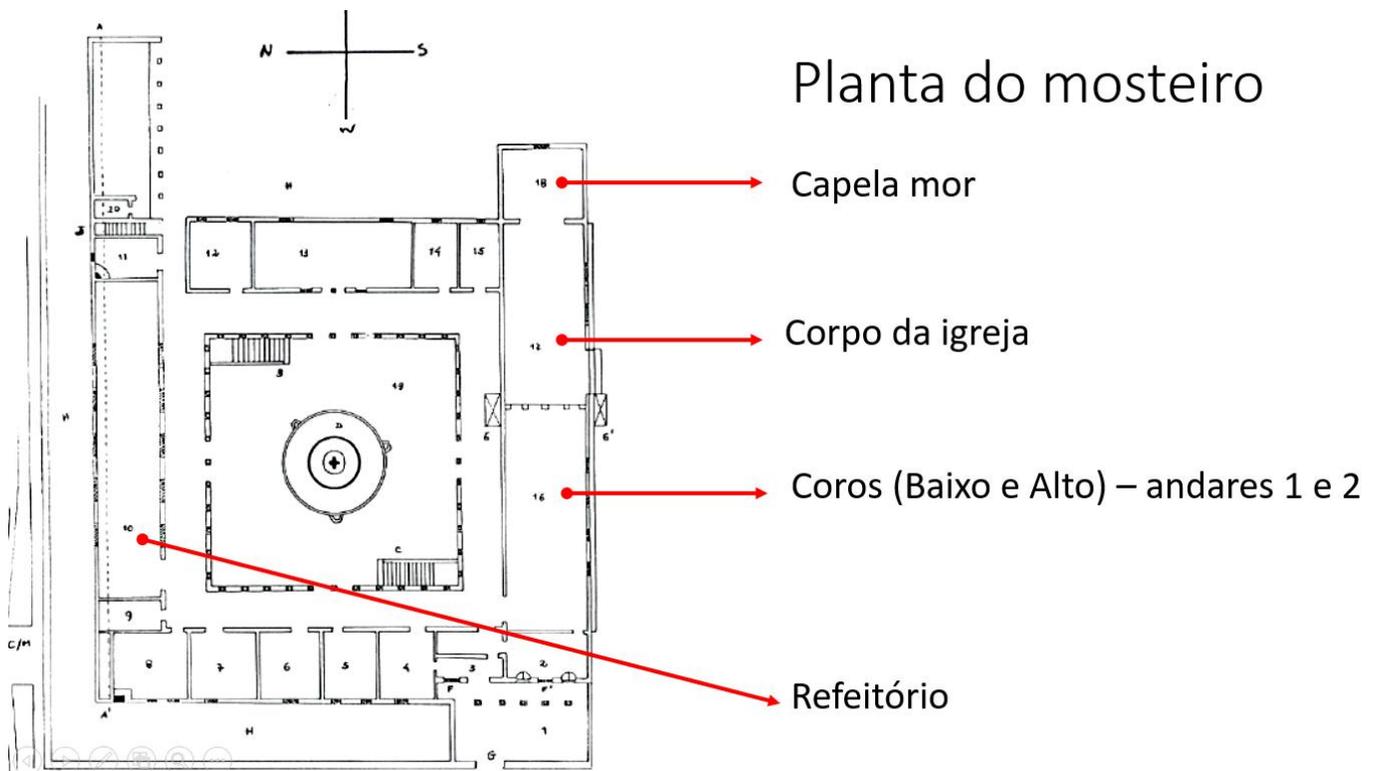


Figura 2 – Espaços sonoros de possível uso musical identificados no mosteiro
 Fonte: Adaptado de Pinho 2000, v2, 166.

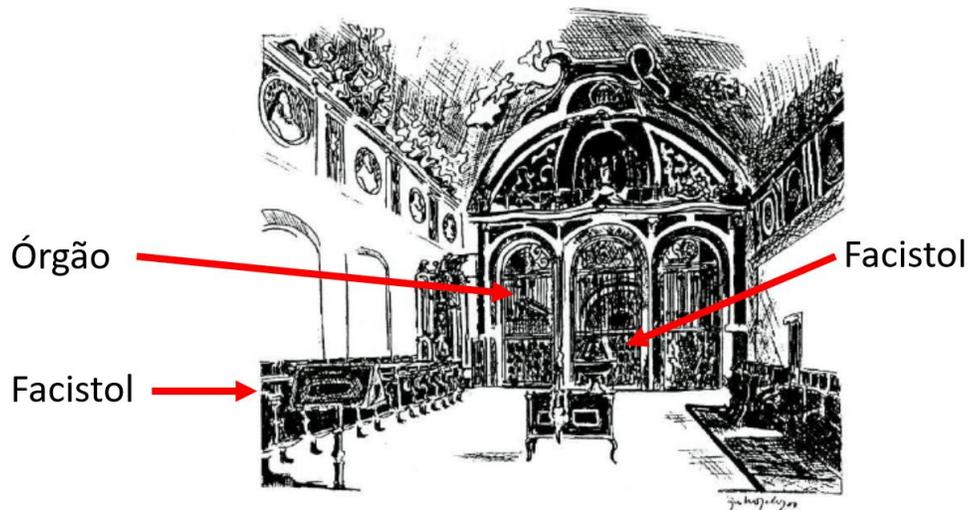


Figura 3 – Representação do coro alto do mosteiro
 Fonte: Adaptado de Pinho 2000, v2, 201.

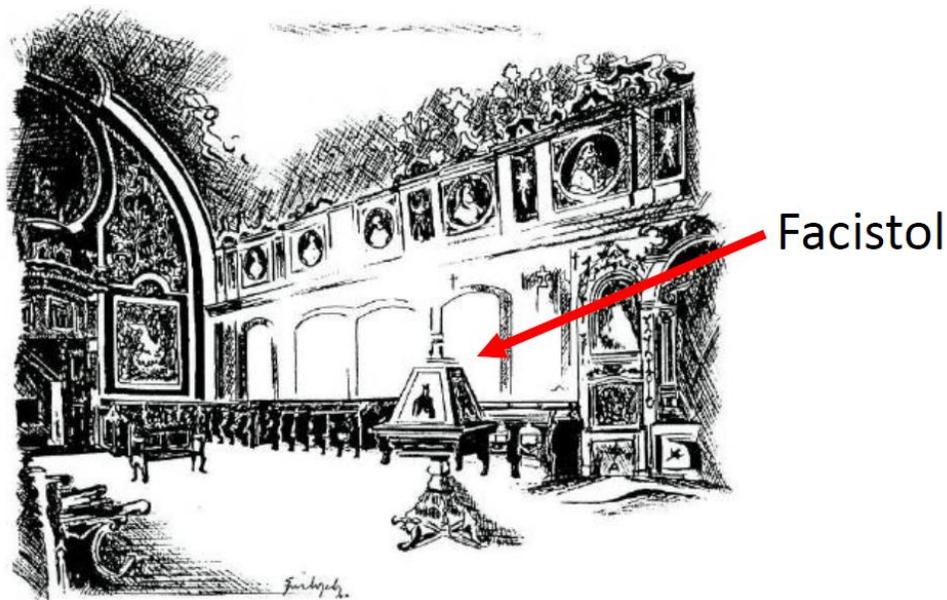


Figura 4 – Representação do coro alto do mosteiro

Fonte: Adaptado de Pinho 2000, v2, 201.

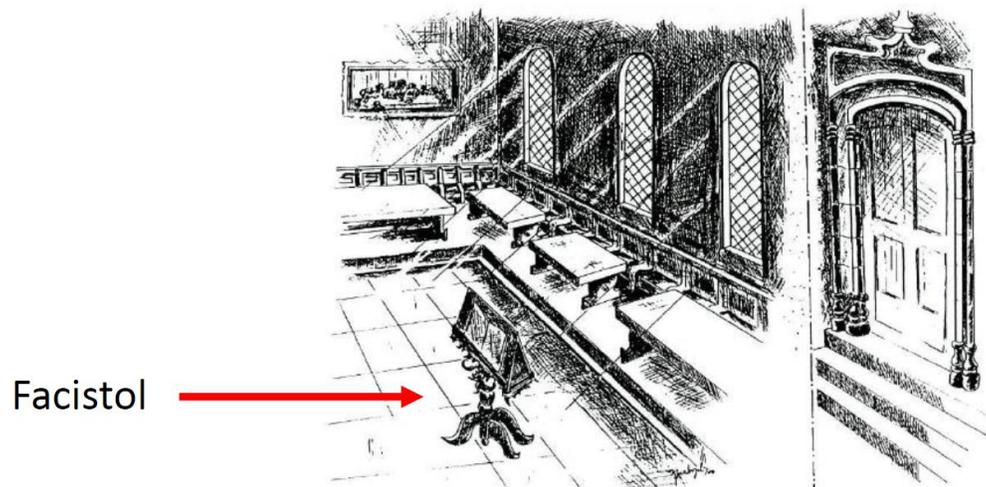


Figura 5 – Representação do refeitório do mosteiro

Fonte: Adaptado de Pinho 2000, v2, 186.

Com relação aos facistóis, eles servem às práticas monásticas relativas à Liturgia das Horas ou ao Ofício Divino, dentre outros, com o uso diário e frequente do cantochão. No caso do mosteiro que nos ocupa, bem lembra Pinho (2000, v2, 266-267) que foi durante o abadessado de Guiomar de Ataíde (entre 1578 e 1612, falecendo em 1613), “que o Mosteiro se engrandeceu financeiramente e se remodelou de forma a proporcionar melhor comodidade. Foi nesta altura que se introduziu o hábito do Canto Chão.” Por sua vez, Lessa (1998, 455) refere que “O Gradual mais antigo, data de 1590 e pertenceu ao Mosteiro de Avé Maria do Porto. Do século XVII e XVIII conservaram-se vários Antifonários. sendo o mais antigo datado de 1627. Existem ainda vários Livros de Ofícios. contendo

o Ofício de S. Bento e de várias Festas celebradas nos mosteiros beneditinos. nomeadamente Ofícios das Festas de Santa Escolástica e Santa Ana.”¹⁷

4.2 MPCs no repertório: sistemas, práticas, linguagens e gêneros

Uma leitura musical analítica das obras no repertório estudado permite identificar MPCs referentes a:

- Sistemas → Tonal, modal, ou alternância entre ambos
- Práticas/Estilos → Cantochão, Canto de Órgão, Concertante (sós ou combinados)
- Linguagens/Estéticas → barroco, pré-clássico, clássico
- Gêneros/Formas/Estruturas → intrinsecamente musicais ou derivadas dos textos

Evidentemente a maior parte do repertório está escrito no sistema tonal em estilo concertante e com estética clássica de forte influência italiana, já dominantes na Porto do século XVIII.¹⁸ O resto inclui seções modais em obras de concepção tonais, incluindo práticas como cantochão e canto de órgão, dando assim um apelo grave e solene às obras. (Quadro 4)

Quadro 4 – Relação quantitativa dos sistemas, estilos/práticas e estéticas no repertório

SISTEMA	QUANT.	ESTILO / PRÁTICA	QUANT.	ESTÉTICA	QUANT.
Tonal	67	Concertante	67	Clássica	64
Tonal-Modal	7	Concertante e cantochão/canto de órgão alternado	7	Pré-clássica	10

A distribuição das organizações tonais no repertório não apenas é consistente com o orgânico instrumental e vocal utilizado e já discutido, mas também permite inferir preferências (seja dos compositores ou do mosteiro) por tonalidades que, segundo expomos no Quadro 5 e organizadas por cores, parecem orbitar em torno a dois centros tonais predominantes: Sol maior e Si bemol maior, entre os quais as obras com tonalidades menores se vinculam a ambas, seja pela via das relativas menores, ora pela via das tonalidades homônimas.

¹⁷ Ao leitor interessado nos inventários dos livros oriundos do mosteiro, cf. Pinho 2000. Dentre os que contêm prescrições musicais de diversos tipos, tanto no que diz respeito às fórmulas de entonação do cantochão quanto do canto de órgão, junto a outras prescrições musicais relativas ao órgão, podemos incluir o Cerimonial da Congregação dos Monges Negros (1647), o *Calendario do Mosteiro de São Bento do Avé Maria* [1750], o *Compendio de música* de Pedroso (1751), o *Theatro ecclesiastico* (1758), e o *Resumo de todas as regras, e Preceitos da Cantoria...* de Silva Leite (1786), dentre outros.

¹⁸ Embora conste no repertório em estudo um conjunto de obras compostas em datas coetâneas ao romantismo, os processos harmônicos nos diversos acompanhamentos dos textos cantados (sobretudo nos casos de vozes solistas com melodias que apelam a virtuosismo técnico tipo *bel-canto*, para melhor aproveitar as capacidades canoras das monjas), junto ao caráter religioso, mais severo e contido que o conhecido gênero lírico, apontam para a permanência estética mais clássica do que romântica, propriamente dita.

Quadro 5 – Relação quantitativa das tonalidades estruturantes das obras

TONALIDADES	QUANT.
Sol Maior	13
Dó Maior	6
Ré Maior	4
Sib Maior	13
Fá Maior	8
Mib Maior	6
Sol menor	9
Dó menor	6
Ré menor	3
Lá Maior	2
Lá menor	2
Mi menor	1

Avaliando quantitativamente a ocorrência de gêneros, sejam intrinsecamente musicais (como recitativos, arias ou motetos), ou derivadas da estrutura textual (como missas, lamentações, mementos ou ladainhas, etc.), vemos um forte predomínio de doze gêneros (em 64 obras) cujas resultantes formais derivam claramente das estruturas textuais (em cores no Quadro 6). Por sua vez, os gêneros musicais tipo moteto, recitativos e árias, permitem apontar tensões entre MPCd e MPCp.

Quadro 6 – Relação quantitativa dos gêneros textuais e musicais presentes no repertório

TEXTUAIS/MUSICAIS	QUANT.	TEXTUAIS/MUSICAIS	QUANT.
Salmos	13	Lições de Trevas	3
Antífonas	11	Ladainhas	3
Resposos	9	Graduais	3
Missas e Credos	8	Lamentações	2
Hinos	7	Memento	1
Versos	5	Invitatório	1
Motetos	5	Recitativo	1
Arias	4		

4.3 MPCs no repertório: coros monódicos, melodias e ritmos

No que diz respeito aos MPCs micro-organizacionais relativos a aspectos tais como melodias e harmonias, às sete obras que vinculamos à prática do cantochão ou canto de órgão, arroladas no Quadro 6, o seu estudo mais detalhado permite jogar luz sobre práticas e técnicas específicas na alternância de estilos e os recursos compositivos usados. (Quadro 7) Nos casos em que os versos ausentes permitem inferir alternância do coro em cantochão para assim não infringir nenhuma prescrição eclesiástica, parece apelar para a complementaridade entre dogma e práxis litúrgica musical (ou MPCd e MPCp; cf Sotuyo Blanco 2003), como parece também ser o caso do manuscrito sem data “Invitatório e Hino de Natal”, de Silva Leite, no qual o compositor refere quais os versos a serem cantados alternadamente pelo coro monódico. Nas duas obras nas quais os

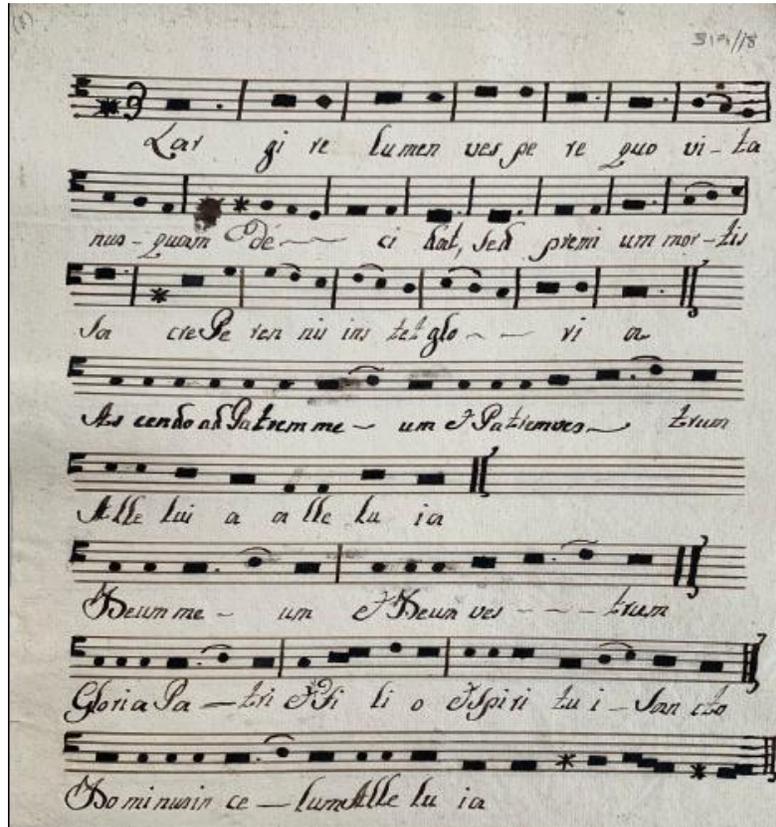
compositores utilizam ostensivamente a alternância da música concertante com coro monódico, as escolhas realizadas se diferenciam substancialmente.

Quadro 7 – Relação das obras com uso ou previsão de cantochão ou canto de órgão

OBRA	ANO	AUTOR	CANTOCHÃO CANTO DE ÓRGÃO
Rerum Deus tenax vigor (Hymno e Versículos para a Ascensão de N.S.J.C.)	1775	Francisco de São Boaventura	Cantochão escrito e alternado; 3º e 4º tons (modos de sol e mi)
Te Deum alternado com coro (para as Matinas do Natal)	1794	António da Silva Leite	Canto de órgão escrito e alternado Início no 1º tom (modo de fá)
De Lamentationes Jeremiae Prophetae (Sábado Sancto, Lamentatio I)	1795	António da Silva Leite	Inferido (Letras hebraicas e versos ausentes)
Credo a 4 vozes	1797	Nicola Petruzzi	Inferido (1ª frase ausente)
Miserere a 4 vozes, violinos e órgão	1803	António da Silva Leite	Inferido (versos ausentes)
Invitatório e Hino de Natal	s.d.	António da Silva Leite	Referido (indica os versos do Coro)
Credo a 3 vozes	s.d.	José Monteiro Pereira	Inferido (1ª frase ausente)

Observando em detalhe, nas seções de coro monódico do “Rerum Deus tenax vigor (Hymno e Versículos para a Ascensão de N.S.J.C.)” (1775), considerando tanto os contornos melódicos utilizados quanto o uso de alterações tipo sustentidos nas notas fá e ré, pode-se afirmar que São Boaventura opta por criar melodias com “sabor” modal. (Exemplo 1)¹⁹ Do ponto de vista dos eventuais modos utilizados como MPC por São Boaventura, em se tratando de uma obra em que todas as seções concertantes estão na tonalidade de Sol maior, nada mais simples do que alternar com os modos de sol ou mi, como se mostra no Quadro 8.

¹⁹ Não foi possível encontrar exemplos de cantochão coevos ou anteriores a 1775 dentro ou fora de Portugal para os versos compostos por São Boaventura. Cf. Portuguese Early Music Database (<https://pemdatabase.eu/>) e Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant (<https://cantusdatabase.org/>).



Exemplo 1 – Cantos para o coro monódico. “Rerum Deus tenax vigor” (São Boaventura, 1775)

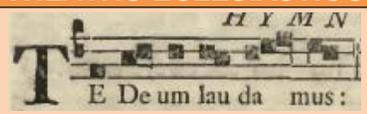
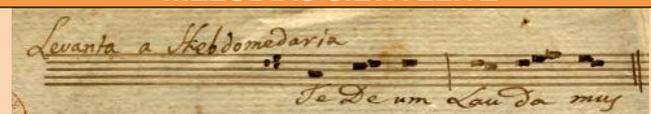
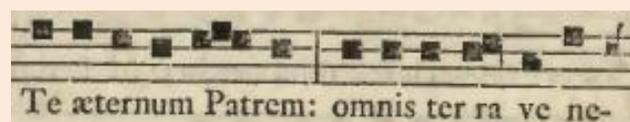
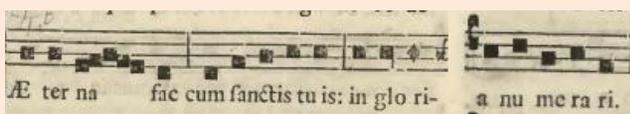
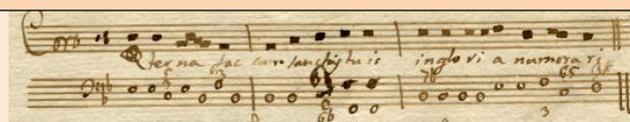
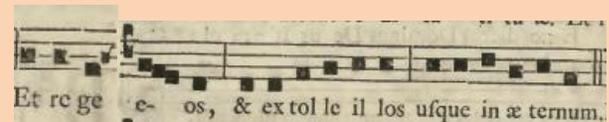
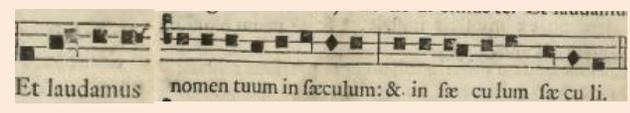
Fonte: Biblioteca Pública de Portugal, Seção Música, MM 319.8

Quadro 8– Relação dos cantos, tons e modos do Exemplo 1

CANTO	INCIPIT LITERÁRIO	TOM/MODO	OBSERVAÇÕES
1	Largire lumen verpere	3° - sol	Indica “3” e barras de compasso
2	Ascendo ad Patrem	3° - sol	
3	Deum meum	3° - sol	Indica cisura com barra de compasso
4	Gloria Patri	3° - sol	Indica cisuras com barras de compasso
5	Dominus in celum	4° - mi	Indica fá e ré sustentados no final

Por sua vez, no Te Deum (1794), Silva Leite opta por tomar as melodias dos versos monódicos alternados do cantochão pré-existente, mudando eventualmente os tons sem mudar significativamente os contornos melódicos. (Quadro 9)

Quadro 9– Comparação entre cantos de coro monódico de Silva Leite (1794) e do *Theatro Ecclesiastico* (1758)

#	THEATRO ECLESIASTICO	MELODIAS SILVA LEITE
1	 <p>Clave de dó na 4ª linha – 3º tom</p>	 <p>Clave de fá em 4ª – 1º tom</p>
2		 <p>Clave de dó na 4ª linha – choque com o baixo cifrado do órgão</p>
3/11	Segue no 3º tom sempre com clave de dó na 4ª linha	Sem mudanças e mesmos choques
12		 <p>Clave de fá na 3ª linha – choque com o baixo cifrado do órgão</p>
13		 <p>Clave de fá na 3ª linha – choque com o baixo cifrado do órgão</p>
14		 <p>Clave de fá na 3ª linha – choque com o baixo cifrado do órgão</p>
15	Segue no 3º tom	Sem mudanças e mesmos choques
16		 <p>Clave de fá na 3ª linha – choque com o baixo cifrado do órgão</p>

Fontes: *Theatro Ecclesiastico* 1758, 141-144 e Biblioteca Pública de Portugal, Seção Música, MM 1034.

Segundo podemos observar no Quadro 11, embora Silva Leite adapte a melodia no início do cantochão original, se servindo de uma mudança de clave para assim gerar uma transposição tonal do 3º tom original (sol) ao 1º tom (fá), os choques observados no restante dos versos dedicados ao coro monódico podem ser explicados por falhas na grafia das claves subsequentes (esquecer do 3º ponto da clave de fá ou indicá-la na 3ª linha ao invés da 4ª).

Finalmente, apenas como exemplo da inevitável interferência entre repertórios litúrgicos e seculares, com as subentendidas tensões entre MPCd e MPCp, no repertório aqui estudado, com diversos níveis de referência à música de Pergolesi, Mozart e Rossini, dentre outros, cabe aqui apresentar as semelhanças entre a ária do Tiple 3º *Audient Verba*, no Salmo “Domine clamavi ad te” (1803) de Silva Leite com a ária *Se all'impero amici Dei* da *Clemenza di Tito* (1791) de Mozart, sem abrir mão da estética geral mais próxima da península itálica do que da região germânica²⁰ (Exemplo 2).

Exemplo 2 – Correlação entre a aria *Audient Verba* e a aria *Se all'impero amici Dei*

Fontes: Brescia e Marreco Orsini Brescia 2025 (no prelo) e Mozart 1882, 139.

Claramente, o começo da melodia do Tiple 3º apresenta não apenas contorno melódico muito semelhante ao do início da ária que Mozart dedicou ao protagonista da sua última ópera (Tito), como também sua métrica e ritmo. Elas só se diferenciam no quarto tempo do segundo compasso do exemplo 2, uma nota si no original de Mozart convertido em pausa por motivos evidentemente agógicos derivados do texto litúrgico a ela aplicado (indicado em vermelho no exemplo 2).

5. Considerações finais

A identificação de MPCs em torno das atividades musicais litúrgicas do Real Mosteiro beneditino da Avé-Maria do Porto tem se mostrado um excelente caminho exploratório e analítico de repertório documental aqui discutido e contextualizado. Os resultados assim obtidos parecem apontar para possíveis tensões entre MPC dogmáticos (MPCd) e MPC pragmáticos (MPCp), sobretudo quando observadas as diversas prescrições relativas à prática musical que a Igreja Católica tem produzido ao longo do tempo.²¹

²⁰ Procedimentos semelhantes em outras obras de Silva Leite foram estudados por Bessa (2008).

²¹ Dentre os diversos textos cujas prescrições deveriam ser observadas pelo mosteiro ao longo do tempo incluímos, à guisa de exemplos, além da Regra de São Bento (e do Mosteiro) e do Concílio de Trento (1545-1563), obras como o *Cæremoniale Episcoporum* (1600), *Economicon Sacro* (1693), Breves, editos e Sínodos (séc. XVII), Concílios (séc. XVIII), Encíclica *Annus Qui Hunc* (1749), e as resoluções da Sagrada Congregação do Ritos, dentre outros.

Enquanto os MPC dogmáticos foram respeitados em termos dos espaços, dos textos, seus usos, funções e tempos no ano cerimonial do mosteiro, os MPC pragmáticos foram utilizados em termos da instrumentação, da prática musical concertante, assim como dos modelos melódicos vocais majoritariamente italianos ou italianizantes, e em boa parte do cantochão composto para o mosteiro. Isto inclui os modelos formais majoritariamente condicionados pelas estruturas dos textos, cujas resultantes apelam para estruturas já tidas como clássicas, com permanência da prática complementar do cantochão.

Por sua vez, o grande virtuosismo presente no repertório, seja por requerimento dos compositores (que conheciam as capacidades musicais e interpretativas das monjas e senhoras músicas), ou até, por quem as encomendava e suas intérpretes. Como já adiantava o texto introdutório do Projeto AVEMUS: "A música encomendada e interpretada por aquelas mulheres durante as principais celebrações litúrgicas atingiu um nível técnico de elevado virtuosismo, que rivalizava com o dos mais importantes centros musicais do país."²²

Considerando que, como afirma Martins (2001a, 128) "a mulher quando entrava para o mosteiro, [...] encontrava o lugar ideal para, sem se comprometer, viver uma vida sem tutelas varonis", podemos concluir que, mesmo vivendo com modelos comportamentais majoritariamente regrados, no que diz respeito à clausura, mesmo podendo ter sido física ou visual... nunca foi sonora e musical!

6. Referências

- Bessa, R. M. Pereira da Silva. 2008. *António da Silva Leite: criatividade e "moda" na música romântica portuense*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Brescia, Marco; Marreco Orsini Brescia, Rosana. 2025. *Música em estilo concertante do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto - música para as mestras de capela*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri, (no prelo)
- Brescia, Rosana Marreco. 2021. António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto. *Música Hodie* 21: e68889, DOI: 10.5216/mh.v21.68889.
- Calendario* [ritual do Mosteiro de São Bento da Avé Maria do Porto]. [1750]. Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. 8371/8372, Manuscrito.
- Ceremonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha São Bento do Reyno de Portugal*. 1647. Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro e Lourenço Craesbeeck.
- Chronica Constitucional de Lisboa*, n. 11, 7 de agosto de 1833. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/CronicaConstitucional/1833/Agosto/N011/N011_master/CronConstLisboa1833_N11.pdf
- Conde, A. F., & Lessa, E. 2015. A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX: obras de compositores portugueses e italianos no

²² Cf. Projeto AVEMUS, <https://www.agemus.org>.

Mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no Convento de Avé Maria (Porto). *Mátia* XXI: 61-88.

Fernandes, Cristina. 1997/98. A música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768-1828). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8: 59-94.

Ferreira, Magna. 2015. "Vota mea Domino reddam" de António da Silva Leite (1759 – 1833): um testemunho. Porto: Instituto Politécnico do Porto. https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/8447/1/PTE_Magna%20Ferreira2015.pdf

_____. 2019. Compor para Maria Peregrina: obras de fr. Francisco de S. Boaventura. *VS* 26: 207-216.

Illari, Bernardo. 2004. El Sonido de la Misión: Práctica de ejecución e identidad en las Reducciones de la provincia del Paraguay. In: *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicologia. Victor Rondón (Ed.). Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura.

Lessa, Elisa Maria Maia da Silva. 1998. Os mosteiros beneditinos portugueses (Séculos XVII a XIX): Centros de ensino e prática musical (Tese de Doutorado (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas). Universidade Nova de Lisboa, 2 vol.

Martins, Alcina Manuela de Oliveira. 2001a. A protecção concedida por D. Manuel às monjas de Vairão. In: *III Congresso Histórico de Guimarães*. D. Manuel e a sua época. Guimarães: Camara Municipal de Guimarães, 124-136.

_____. 2001b. *O mosteiro de S. Salvador de Vairão na Idade Média: o percurso de uma comunidade feminina*. Porto: Ed. da Universidade Portucalense.

Mello, Carlos de. Músicos Portuguezes – VIII. 1906. *A Arte Musical*. Ano VIII, Nº 188. Lisboa, 15 de outubro, 201-203.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1882. La Clemenza di Tito. *Mozarts Werke*. Serie V, Bd.11, No.21 Edited by Julius Rietz, Franz Wüllner (1832-1902). Leipzig: Breitkopf & Härtel. Plate W.A.M. 621.

Pedroso, Manoel de Moraes. 1751. *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto...* Coimbra: Oficina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso.

Pinho, Isabel Maria Ribeiro Tavares de. 2000. O Mosteiro de São Bento de Ave Maria do Porto, 1518/1899. Dissertação de Mestrado (Faculdade de Letras) Universidade do Porto. 2 vol.

Sotuyo Blanco, Pablo. 2007. Modelos Pré-Composicionais e a análise musicológica. *Música em Contexto*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, 1 (1): 91-105.

_____. 2004. Modelos Pré-Composicionais nas canções de Oswaldo de Souza. *Ictus*. *Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA* 5: 29-44.

_____. 2003. Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil. Tese de Doutorado. 2 vols. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.

Vieira, Ernesto. 1900. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. 2v. Lisboa. Lambertini.

Vieira, Ernesto. S.d. Músicas de compositores portugueses que existem na Biblioteca Nacional e pertenceram ao convento de Avé Maria. Biblioteca Nacional de Portugal. Seção de Manuscritos Musicais. Ms s/cota. 21 fls.