ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

Magna Margarida
Marques da Silva Ferreira

Tese de doutoramento

“He precizo dizer com a voz”: A obra de Frei Francisco de S. Boaventura nos conventos femininos de clausura do Porto no final do Antigo Regime (1770- 1802)

Santiago de Compostela, 2023

Programa de Doutoramento en Historia, Xeografía e Historia da Arte

TESE DE DOUTORAMENTO

HE PRECIZO DIZER COM A VOZ:

A OBRA DE FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA NOS FECHADOS CONVENTOS FEMININOS DO PORTO NO FIM DO ANTIGO REGIME

(1770-1802)

Magna Margarida Marques da Silva Ferreira

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA, XEOGRAFÍA E HISTORIA DA ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2023

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

D./Dña. **Magna Margarida Marques da Silva Ferreira**

Título de la tesis: **“He precizo dizer com a voz”: A obra de Frei Francisco de S. Boaventura nos conventos femininos de clausura do Porto no final do Antigo Regime (1770-1802)**

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento y declaro que:

1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
2) De ser el caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
3) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.
4) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide la versión impresa con la presentada en formato electrónico.

Y me comprometo a presentar el Compromiso Documental de Supervisión en el caso que el original no esté depositado en la Escuela.

En **Porto**, **11 de setembro de 2023**.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

D./Dña. **Francisco Javier Garbayo Montabes**

En condición de: **Director/a**

Título de la tesis: **"He precizo dizer com a voz": A obra de Frei Francisco de S. Boaventura nos conventos femininos de clausura do Porto no final do Antigo Regime (1770-1802)**

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña **Magna Margarida Marques da Silva Ferreira**, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **11 de setembro de 2023**

D./Dña. **Elisa Maria Maia da Silva Lessa**

En condición de: **Director/a**

Título de la tesis: **"He precizo dizer com a voz": A obra de Frei Francisco de S. Boaventura nos conventos femininos de clausura do Porto no final do Antigo Regime (1770-1802)**

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña **Magna Margarida Marques da Silva Ferreira**, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En **Braga**, **11 de setembro de 2023**

Aos meus Pais, António e Manuela.
Aos meus Avós.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão às seguintes pessoas e organizações, cujas contribuições foram inestimáveis para a realização desta tese:

À Prof. Doutora Elisa Lessa – que me deu a conhecer Frei Francisco de S. Boaventura – e ao Prof. Doutor Francisco Garbayo, meus orientadores, pelo apoio e motivação neste longo deste processo.

À Prof. Doutora Isabel Morujão, pelos conselhos, pela confiança e entusiasmo.

Ao Dr. Manuel Quintaos, pela generosa ajuda, esclarecimento e orientação na obtenção de importantes fontes para esta pesquisa.

Ao Dr. Nuno Mimoso, pela partilha de conhecimento, importante impulso para o desenvolvimento desta tese.

Ao Frei Mario e à equipa do Archivio Generale dell'Ordine dei Carmelitani, pela sua ajuda na consulta de documentos valiosos para esta investigação e pela forma como me receberam.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Portugal, pela simpatia e generosidade com que trabalham e pelos muitos dias e muitas horas que partilhámos.

Ao Doutor António Jorge Marques e à Doutora Diana Vinagre, pelo valioso conhecimento e pela partilha de conhecimento.

Ao Prof. Doutor Anibal Cunha e à Ordem Terceira do Carmo do Porto, pela sua cooperação e generosidade na pesquisa de fontes.

Ao Dr. João Pedro Cunha e à Irmandade das Taipas, pelo apoio, disponibilidade e possibilidade de consulta do arquivo da Irmandade das Taipas.

Ao Dr. Sílvio Amorim, Vice-Presidente do Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano, ao Dr. Diego, do Arquivo Dom José Lamartine e ao Frei Paulo do Arquivo do Carmo em Recife pela ajuda na pesquisa de fontes no Brasil.

Ao Dr. Francisco Cymbron e por me dar a conhecer o arquivo musical da Irmandade dos Clérigos. Ao Dr. António Paulo Baptista, por me dar a conhecer o Arquivo Musical da Fábrica da Sé de Lisboa.

Aos funcionários dos Arquivos (Berlim, Braga, Coimbra, Évora, Lisboa, Recife, Rio de Janeiro e Roma), cujo trabalho dedicado e atencioso foi fundamental para o sucesso desta pesquisa.

À Prof. Doutora Andreia Durães pela prontidão com que me esclareceu e ajudou em parte das revisões.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

À Sofia Slabodukh, a minha “Maria Peregrina”, ao Conservatório de Música do Porto e à ESMAE.

Aos colegas e equipa que integraram o grupo “Metáfora das Flores” ao longo deste processo e que, de forma sublime, estiveram sempre disponíveis para ajudar.

Ao Felipe Veríssimo, da Igreja da Lapa, ao Padre Pais e à Igreja de Santa Clara do Porto, e ao Padre Manuel Ferreira, da Igreja de S. Francisco (Évora), pelo apoio incondicional na fase final desta jornada e por possibilitarem o sonho de fazer voltar a casa a música de Frei Francisco.

À Dra. Paula, por ter sido um farol na escuridão.

Aos meus amigos, pelo respeito e admiração que lhes tenho, e a todos os que, de alguma forma, caminharam a meu lado e iluminaram-me o pensamento. À Anna, por estar presente quando menos esperava.

Aos meus Pais, por acreditarem.

Aos meus Mestres, porque sempre estiveram e sempre estarão.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMO

Esta monografía presenta un estudo sobre a obra musical de frei Francisco de S. Boaventura, Carmelita Calçado da cidade de Porto (Portugal), e a súa relevancia no ámbito da interpretación historicamente informada, así como a importancia dos espazos claustrados na educación dos nenos e mulleres ao final do Antigo Réxime. A monografía divídese en oito capítulos e conclusións finais. A partir do quinto capítulo, a autora céntrase mais na música de frei Francisco de S. Boaventura e, no oitavo capítulo, presenta a análise e edición da partitura do "Réquiem" de frei Francisco, así como o vídeo dun concerto celebrado na Igrexa de Santa Clara, en Porto, lugar para o que se compuxo a obra.

Na introdución, preséntase unha introdución ao estudo e aos obxectivos da monografía. Afirma a autora que o estudo de frei Francisco de S. Boaventura é relevante para a interpretación da música historicamente informada daquela época, para a historia do Porto e para o contexto histórico de Portugal, xa que a súa obra é representativa do estilo musical italiano, baixo a considerable influencia da escola napolitana, máis concretamente do estilo "gallante". Frei Francisco de S. Boaventura tería estudado con compositores provenientes dos conservatorios napolitanos, para onde D. José I enviaba os mellores músicos estudar. Non é certo, porén, o seu camiño na formación como músico. Por último, o monográfico aborda tamén a importancia dos espazos clausurados na educación da muller durante o Antigo Réxime.

O que leva por título "O contexto musical no Porto ao final do Antigo Réxime", fai unha breve contextualización da práctica musical en Portugal e noutros países europeos, principalmente nos reinos católicos. Durante o século XVIII, a práctica musical e social estendeuse por Europa, principalmente nos reinos católicos e no Novo Mundo, influíndo na cultura local. As tendencias musicais foron ditadas polas vodas reais, como a voda de D. Mariana de Austria e o rei D. João V. A ópera italiana era popular e adaptada a diferentes escenarios, desde grandes teatros ata actuacións improvisadas en pequenos locais, como veladas Musicais e templos. No Porto só había un teatro de ópera, Teatro do Corpo da Guarda, pero nel acolleu algúns dos mellores cantantes da época. Contou coa presenza de cantores italianos de grande sona, dos que son exemplo Nicolà Setaro e a súa Companhia de Ópera (onde podería ter participado o barítono Giusepee Vicchi, membro da Companhia de Setaro), e músicos, como Nicola Petruzzi e Giuseppe Kelerma.

Relativamente ao estudo da práctica musical na cidade do Porto na segunda metade do século XVIII, destacamos a tese de doutoramento de Rui Bessa (2008), um traballo dedicado á vida e obra de António da Silva Leite, contemporáneo de frei Francisco de S. Boaventura e autor de varias obras dedicadas aos Mosteiros de Santa Clara e S. Bento de Avé-Maria. Na sua tese de mestrado, Paula Abrunhosa (1998) analiza a introdución da ópera italiana na sociedade portuense, con especial atención ao Teatro do Corpo da Guarda e o Real Teatro de S. João. A obra "Opera in Portugal in the Eighteenth Century (1708-1793)" de Manuel Carlos de Brito (1989) contén contributos válidos para o entendemento da práctica operística en Portugal. O contributo de David Cranmer (2020), entre outros, para a historia do Teatro de S. João, na preservación das fontes e consecuente información relativa á praxis musical naquel importante teatro da cidade do Porto.

A autora céntrase no estudo da Irmandade de Santa Cecília do Porto, a través da observación dos seus estatutos de 1784, que achegan unha valiosa información para a historia da música no Porto da segunda metade do século XVIII. Esta información vai máis aló da actividade musical relixiosa, abarcando o ensino musical e as prácticas sociais. Con esta investigación púxose de manifesto a rede de contactos e influencias entre os diferentes centros

UNIVERSIDADE

relixiosos da cidade do Porto, concretamente nas igrexas das Taipas, Clérigos, Ordem Terceira do Carmo e S. Bento da Vitória. A fonte faculta datos que permiten comprender a práctica musical, no dominio administrativo, e coñecer algúns dos músicos que constituían o núcleo de actuantes na cidade daquela época, un elenco que incluía a frei Francisco de São Boaventura, o pai Francisco da Cunha Teles e Menezes, José Moreira de Melo, João Joaquim Valério, Joaquim Giraldes Correia e Melo, António Gonçalves Valérios, Tomaso Guadagnini e Jose Vichi, entre outros.

A sociedade vivía por imitación, e os conventos recreaban a vida extramuros no seu espazo intramuros. As mulleres foron discriminadas en detrimento dos homes na Irmandade de Santa Cecília do Porto, pagando máis na matrícula e non sendo valoradas como profesoras de música. Se existían, iso non era relatado. O Recolhimento do Anjo foi unha excepción, nalgúns aspectos. Alí, as mulleres que foron recollidas recibían formación musical e eran valoradas por iso. A "Procuradora do Recolhimento" formaba parte da Mesa da Irmandade, pero a súa representatividade era moi limitada. A clausura garantía a estabilidade para o futuro da muller, xa fose nun dos conventos con máis renome do Porto ou até mesmo noutras localidades, como Coimbra ou Arouca. Garantía tamén a vía dun matrimonio favorable á xove señora e, por riba de todo, á sua família, xa que as mulleres recollidas recibían formación musical, ademais doutras destrezas. Deste xeito, estreitábanse lazos entre as familias máis influíntes e asegurábase o benestar destas.

Aínda no que se refire á xerarquía e á discriminación de xénero na Irmandade de Santa Cecília do Porto, podemos sinalar que se lles impedía ás mulleres participar como músicos profesionais, por estaren “incapacitadas” para semellantes actos. Ademáis, as mulleres tiñan prohibido ocupar cargos administrativos dentro da Confraría, quedando restrinxidas a funcións soamente auxiliares.

Outro aspecto interesante presente nos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília do Porto é a forma na que se organizaron os "negocios" musicais e na relación do "Director", o "Maestro", cos mecenas e colegas. Segundo os Estatutos, os ensaios deberían realizarse na sede da Confraría, os días e horarios que establecía a Xunta, e todos os socios deberían acudir baixo pena de multa. Ademais, os ensaios eran abertos ao público, o que permitiu que as persoas interesadas na música puidesen ver actuacións. O terceiro capítulo, titulado “Educación e peche da muller: Porto no Antigo Réxime”, aborda a importancia da música como axente no proceso educativo das mulleres no Antigo Réxime. A autora analiza as circunstancias habituais e variables en distintos países da relixión católica que compartían intereses xeopolíticos e financeiros, e destaca a práctica pedagóxica que se desenvolveu no Antigo Réxime na cidade do Porto, especialmente en espazos de clausura para mulleres, como o Reconhecimento do Anjo, onde se asenta a Confraría de Santa Cecília, así como o Mosteiro de S. Bento de Avé Maria e, principalmente, o Mosteiro de Santa Clara.

Sobre frei Francisco de S. Boaventura, “O Carmelita Calçado, nacido na Cidade do Porto”, preséntase unha reconstrución da vida do compositor a partir de datos xa achegados por outros autores, como Ernesto Vieira, Elisa Lessa e Rodrigo Paula. Contribuiron para os primeiros pasos os preto de 167 manuscritos musicais presentes na Biblioteca Nacional de Portugal. Foron consultados, tamén, os arquivos da orde carmelitana, os rexistros parroquiais dos bautizos na cidade do Porto, non foi posible concluír con algo que puidese avanzar coa investigación sobre a vida de frei Francisco de S. Boaventura. A investigación gañou novos contornos cando, consultados os testamentos da Misericórdia do Porto, así como coa investigación de Miguel Figueira de Faria, relativa á obra de Joaquim Carneiro da Silva, decatouse de que este era irmán de frei Francisco de S. Boaventura. A autora tamén observa, e ademais doutras informacións, as fontes primarias en arquivos en Portugal, Italia e Brasil. Tamén foi necesario estudar a Orde

USC DE COMPOSTELA

Carmelita, especialmente a Reforma de Turon na provincia de Pernambuco. Na recta final desta investigación, foi aínda posible obter importantes datos a partir dun manuscrito musical de frei Francsico de S. Boaventura, recentemente adquirido pola Biblioteca Estatal de Berlín.

Relativamente á Reforma de Turon, poucos datos se puideron obter daquel grupo dos Carmelitas Calçados, e relativamente á história do século XVIII. En Portugal, a Reforma de Turon estaba representada no Hospício de Pernambuco, en Lisboa. Aínda así, sobre aquel hospicio pouco ou nada queda de documentación que nos poida conducir a máis conclusións. Pero hai unha forte probabilidade de que frei Francisco de S. Boaventura teña residido alí durante algún tempo, ao servizo da reforma, e que teña contactado co Seminário da Patriarcal de Lisboa, e que posiblemente teña recebido tamén alí clases de música, concretamente dos compositores João de Sousa Carvalho e Jerónimo Francisco Lima. Mais, o nome de frei Francisco tampouco consta nos rexistros do seminario.

Sobre a documentación da Reforma, foi posible observar algunha documentación que se encontra no Arquivo Xeral Carmelitano, en Roma, e nunha acta da orde atópase frei Francisco de S. Boaventura no Convento do Carmo, en Recife, a finais de 1758. Frei Francisco de S. Boaventura tería vinte e cinco anos. O que pasou despois, non o sabemos, pero sabemos que volveu a Porto, a súa terra natal, e ao servizo da Reforma de Pernambuco. Quizais foi contratado polo rei para traballar nos conventos de clausura, algo que supoñía un voto de confianza, o recoñecemento de capacidades e tamén algún status social. Este recoñecemento non é de estrañar, xa que o mesmo xa lle ocorrera ao seu irmán, Joaquim Carneiro da Silva, cando foi convidado polo Marquês de Pombal, para colaborar na creación da primeira escola de belas artes, en Lisboa. Frei Francisco comezaria a súa colaboración cos conventos femininos de clausura do Porto en 1770 (data do primeiro manuscrito musical identificado).

O capítulo 5, titulado "A música de Frei Francisco de S. Boaventura", é unha análise das obras do compositor, incluíndo o estilo italiano, xéneros, encadramento das obras nas festas, funcionalidade, aspectos organolóxicos e pragmatismo ante o espazo onde tivo lugar. Entre as súas influencias estilísticas destacan o canto gregoriano, o contraponto, o estilo galante e a ópera italiana, com o seu virtuosismo vocal tão apreciado pela sociedade da época.

A cerimonia, así como o persoal, para o que escribiu frei Francisco de S. Boaventura, a súa coidada composición no estilo de cada relixiosa ou espazo eclesiástico, denotan a súa versatilidade no campo da composición, aínda cumprindo cunha estética moi particular, chea de elementos italianos e características dramáticas comúns ás óperas e compositores de moda, en tempada. Abordaranse cuestións relativas á elección de instrumentos, afinación, articulación, ornamentación, dinámica e expresión, tendo en conta as prácticas musicais vixentes no momento. Tamén se comentarán as fontes musicais empregadas na actuación, incluíndo manuscritos musicais, tratados de teoría musical e descricións de instrumentos e prácticas interpretativas da época. Tamén se presentarán casos prácticos de interpretación historicamente informada de tres obras de frei Francisco de S. Boaventura, utilizando instrumentos de época e tendo en conta as prácticas musicais vixentes na época.

Analizarase a música de teatro como unha forma de pedagoxía a través da cal as relixiosas aprenderon a cantar e interpretar os seus personaxes, así como a desenvolver a súa expresividade e sensibilidade artística. Estas obras destacan a práctica musical nun contexto teatral en espazos de clausura, e o seu papel na educación e formación dos cantores relixiosos. O caso mais emblemático é o da educanda D. Maria Peregrina, para quen o compositor escribiu algunhas obras, e nas que tivo en consideración a idade desta xove educanda. Na primeira obra que coñecemos dedicada a ela, D. Maria Peregina teríaa cantado á idade de 11 anos. Posteriormente tamén foi organista no Mosteiro de Santa Clara, ata que morreu aos 23 anos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hai outras cantantes para os que frei Francisco de S. Boaventura tamén escribiu. Destaca, entre outras, D. Maria Bárbara, D. Rosa Miquelina de Viterbo, D. Ana Brizida Rosa Pereira de Carvalho, D. Ana Violante, D. Ana Feliciana (Mestra de Capella do Mosteiro de S. Bento de Avé Maria). Por desgraza, non hai moitas obras do compositor para o Mosteiro de S. Bento de Ave María. Alí produciuse un incendio que arrasou gran parte do patrimonio. Posteriormente, co peche do convento e a súa transformación en estación de tren, a principios do século XX, boa parte do patrimonio puido perderse.

As composicións de frei Francisco de S. Boaventura, maioritariamente vocais, contan cunha gama de instrumentos que inclúen voces, órgano e, ás veces, violíns (primeiro e segundo) e violonchelos. Algúns instrumentos de teclado, como o clavecín e a guitarra, tamén serían empregados no estudo e na práctica musical fóra do contexto litúrxico, e para uso recreativo e educativo por parte das relixiosas. A sua versatilidade pasa, tamén, pola adaptación de obras. Hai obras que podían ser transpostas, abreviadas ou tocadas en versións máis reducidas. Hai outras que teñen unha segunda parte do órgano transposta, case sempre, un ton abaixo. Outras parecen ser provenientes de mosteiros masculinos e que son adaptadas para as voces femininas dos conventos de clausura. Esta adaptación pasou, tamén, por elevar o grao de dificultade das liñas vocais e por empregar o canto "variado" nas voces femininas, como era ao gusto das relixiosas. Trátase dunha práctica diferente da que acontecía nos mosteiros masculinos da cidade, pero a súa investigación carece de maior atención.

O órgano é, sen dúbida, o instrumento máis importante nas obras de frei Francisco de S. Boaventura, e nas obras dos conventos femininos de clausura. Este instrumento asume diferentes papeis na orquestración. No Mosteiro de Santa Clara, o "órgano pequeno" ten un papel de substituto dos violíns, en caso de que non existan. Deste xeito, moitas das obras escritas para 2 órganos, 2 violíns e violonchelo, teñen a posibilidade de seren feitas sen as cordas, pois a parte do órgano pequeno está sempre escrita de forma que os substitúe. Sen a participación das cordas, o órgano asume un papel importante de baixo continuo. Esta posibilidade está indicada en diversas obras de frei Francisco de S. Boaventura, e revela o seu pragmatismo e capacidade de adaptación ás circunstancias do convento para o que compuña.

Outro exemplo importante, é que frei Francisco S. Boaventura deixou nalgunhas das súas obras, revelador dun impresionante efecto sonoro, pódese atopar nos "Salmos para Noa", composta para as festas do día da Ascensión do Señor en 1784. A obra está escrita para tres coros de 12 voces (4+ 4+ 4), dous órganos (grande e pequeno), dous violíns e violonchelo. A división dos coros por grades e a alternancia na emisión vocal de cada coro proporcionan un efecto estereofónico. Nesta obra existe, ademais, un basso que é común a todos os coros e que, na súa parte manuscrita, tem sempre a indicación da grade coa que estaría inteccionando. Este exemplo levanta algunhas hipóteses que se prenden coa identificación deste basso. Podería ser un relixioso, ou até o propio compositor, pero estaría no interior do coro alto? Podería ser a Mestre Capela que, em reforzo das voces graves e como papel rexedor, entregaríase a esta tarefa? A voz de basso pouco se escoitaría e era necesario, polo tanto, reforzala. Deste xeito xustifícase unha forte presenza do violonchelo no Mosteiro de Santa Clara. O violonchelo que, nalgunhas situacións naquel convento, é o que rexe, segundo as fontes primarias.

As opcións perfectivas das súas composicións son diversas e permiten aos intérpretes a liberdade de escoller as súas propias decisións interpretativas e técnicas. Frei Francisco tamén ofrece aos cantantes a opción de oitavas cando é necesario e requirido, ademais de permitirlles acurtar ou abreviar as súas pezas musicais para atender ás necesidades das cerimonias relixiosas. Os baixos, moitas veces atribuído a relixiosas, teñen a particularidade de alternar entre a clave de baixo e a clave de Do na primeira liña, dependendo da interpretación do

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

momento. Os solos, nese caso, cantaríanse no rexistro "tiple". Algo que revela unha posible xerarquía dentro das propias cantoras do convento, neste caso no de Santa Clara.

No último capítulo, dedicado a unha das obras máis emblemáticas do canon da obra de frei Francisco de S. Boaventura, o "Réquiem", composto en 1791, pedido da Mestre da Capella do Mosteiro de Santa Clara, D. Maria Manuel do Coração de Jesus. A importancia e singularidades de "Réquiem" quedan patentes na influencia da música de Jommelli, da literatura musical operística actual, e fan desta obra un caso único na historia da música portuguesa do século XVIII. Farase unha reflexión sobre a importancia da interpretación historicamente informada na execución desta obra, materializada na gravación en audio da mesma a cargo do grupo "Metáfora das Flores". A investigación materializouse na posibilidade, fantástica, de se poder tocar e gravar a obra na Igreja de Santa Clara, a cal foi recentemente recuperada, así como dous dos seus órganos históricos. Alén desta obra, foron gravadas, tamén, dúas outras pezas compostas para a educanda Maria Peregrina, que pertencía ao Mosteiro de Santa Clara. Neste contexto a autora elaborou a gravación con dúas cantoras diferentes, sempre a primeira obra composta para Maria Peregrina, en 1794, cando esta tiña a idade de 11 anos, foi gravada por uma xove cantora, unha voz branca, o que representou unha contribución diferente e elucidativa en canto á práctica historicamente informada. Estas obras son, igualmente, presentadas en partitura, con edición da autora.

Esta monografía aborda de forma exhaustiva a obra de frei Francisco de S. Boaventura, a praxis musical nos conventos femininos de clausura, e a súa importancia no contexto da interpretación historicamente fundamentada. Tamén explora a práctica musical na cidade do Porto de finais do Antigo Réxime, facendo fincapé na educación musical das mulleres en espazos de clausura, e da música nun contexto teatral nos mesmos espazos. Esta teatralidade dentro das igrexas de Santa Clara e S. Bento de Avé Maria, non era ben vista por frei Francisco, segundo palabras súas escritas en 1789 e 1797. En diferentes fases da sua produción musical, o compositor expresa repulsa polo exceso de virtuosismo vocal e pola valorización dos solos e dúos en detrimento do estilo “Concertato”. Séntese obrigado a facelo, tanto por vontade dos mecenas, das relixiosas, como por vontade de quen as oía. Pero resígnase ao compromiso da encomenda, sen deixar de expresalo.

En definitiva, a través da análise de fontes primarias e secundarias, e da reflexión sobre cuestións interpretativas, esta monografía contribúe a unha mellor comprensión da música sacra de finais do século XVIII na cidade de Porto, así como a unha interpretación máis auténtica e fiel das obras deste importante compositor portugués.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LISTA DE SIGLAS USADAS PARA A LOCALIZAÇÃO DE FONTES

ADB – Arquivo Distrital de Braga
AGOC – Archivio Generale Ordine Carmelitano
AMP-AH – Arquivo Municipal do Porto, Arquivo Histórico
AHSCM – Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericordia do Porto
ITP – Arquivo da Irmandade das Taipas – Porto
ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo
BMP – Biblioteca Municipal do Porto
BNP – Biblioteca Nacional de Portugal
BNP-C.N – Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo do Conservatório Nacional
BNP-F.C.R – Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo do Conde de Redondo
D-B – Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlim
ICPRT – Irmandade dos Clérigos – Porto
OCP – Arquivo da Ordem Terceira do Carmo do Porto

LISTA DE ABREVIATURAS

A - Alto vocal
A. Solo - Alto solo
Abrev. - Versão abreviada
Apóg. - Apógrafo(a)
Aut. - Autógrafo(a)
b - Baixo instrumental
B - Baixo vocal
B. Solo - Baixo solo)
bc - Baixo contínuo
c. - Compasso
c.f. - cantus firmus
Cód. - códice
Cx. - caixa
ed. - edição
ex. - exemplo
f. - fólio
ff. - fólios
fig(s) - figura(s)
Fl - flauta
Fr - Frei
gt – Guitarra(s)
instr. - instrument(o)(al)(ação)(s)
liv. - livro
MM - manuscrito musical
Ms. - manuscrito
nº - número
Ms(s). - Manuscrito(s)
Org. - Órgão
Org. gr. - Órgão grande
Org nv. - Órgão novo
Org pq. - Órgão pequeno
Obs. - Observações

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

P. - Página
Pp. - Páginas
Part. - Partitura
Pe. - Padre
S - Soprano vocal
S.I - Soprano I
S.II - Soprano II
S. Solo - Soprano solo
S.c. - Sem cota
S/d - Sem data
T - Tenor
T.I - Tenor I
T.II - Tenor II
T. Solo - Tenor solo
Trad. - Tradução
Vl. - Violino
Vla. - viola
Vlc. - violoncelo
Vol. - volume
Vv - Vozes

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

1 INTRODUÇÃO 21
1.1 OBJETIVOS 22
1.2 ESTADO DA ARTE 23
1.3 METODOLOGIA 25

2 O CONTEXTO MUSICAL NO PORTO NO FINAL DO ANTIGO REGIME 26
2.1 A IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA (PORTO): ESTATUTOS DE 1784 29
2.1.1 Os Estatutos da Irmandade de Santa Cecília da Cidade do Porto 33
2.1.2 Os irmãos professores da Irmandade de Santa Cecília do Porto 40

3 A EDUCAÇÃO DA MULHER E A CLAUSURA: PORTO NO ANTIGO REGIME 46
3.1 A EDUCAÇÃO DA MULHER EM PORTUGAL 50
3.2 O RECOLHIMENTO DO ANJO DA RAINHA SANTA ISABEL 53
3.2.1 De recolhidas a monjas 54
3.3 MOSTEIRO DE SANTA CLARA E MOSTEIRO DE S. BENTO DE AVÉ MARIA 55

4 FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA: "O CARMELITA CALÇADO, NATURAL DA CIDADE DO PORTO" 57
4.1 HOSPÍCIO DO SENHOR D'ALÉM 61
4.2 JOAQUIM CARNEIRO DA SILVA (1727-1812), O IRMÃO 63
4.3 A REFORMA DE PERNAMBUCO, OU A REFORMA TURONENSE 65
4.4 A MÚSICA NO BRASIL DO FINAL DO ANTIGO REGIME 66

5 A MÚSICA DE FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA 70
5.1 LISTA DAS OBRAS DE FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL 71
5.2 IDENTIDADES E CALIGRAFIAS 93
5.2.1 Matinas 95
5.3 PRÁTICAS E OUTROS INSTRUMENTOS 97
5.4 OBRAS VOCAIS 100
5.4.1 "Salmos para Noa": entre grades 103
5.5 OBRAS INSTRUMENTAIS 110
5.6 A CIRCULAÇÃO DE OBRAS – ADAPTABILIDADES 113
5.7 SEMANA SANTA EM SANTA CLARA: UM CASO 115

6 RELIGIOSAS CANTORAS 117
6.1 DA CLAUSURA AO CANTO: A EMANCIPAÇÃO 117
6.2 ENTRE GRADES E PRIVILÉGIOS 119
6.3 CANTAR NO CORO OU NA GRADE 121
6.4 ÓPERA E VIRTUOSISMOS 122
6.5 D. MARIA MANOEL, MESTRA CAPELA 124
6.6 *SOPRANO* OU *BASSO*: UMA QUESTÃO DE *STATUS* 125

7 PEDAGOGIA EM CLAUSURA 128
7.1 PUPILAS E PEDAGOGIA MUSICAL 129

UC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.2 MINUETO TEATRAL: UM CASO 135
7.3 EDIÇÃO DAS OBRAS DEDICADAS A MARIA PEREGRINA 136

8 O REQUIEM DE FREI FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA (1791) 153
8.1 O "REQUIEM": UMA ANÁLISE 155
8.2 JOMMELLI E BOAVENTURA: PROXIMIDADES 156
8.3 ANÁLISE MUSICAL DO "REQUIEM" DE FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA (CONTRIBUTOS) 157
8.4 LACRIMOSA – "HE PRECISO DIZER COM A VOZ" 163
8.5 A EDIÇÃO DA PARTITURA 165

9 CONCLUSÕES 208
LISTA DE ARQUIVOS CONSULTADOS: 214
PORTUGAL: 214
FORA DE PORTUGAL: 214

ÍNDICE DAS FIGURAS 215
ÍNDICE DAS TABELAS 217
FONTES CONSULTADAS 218
FONTES MANUSCRITAS 218
FONTES IMPRESSAS 219

BIBLIOGRAFIA 220
ANEXO I 230
Inventário da Fábrica do Hospicio do Senhor d'Além, 5 de Março de 1739. Fonte: BMP, Secção de reservados, M-VR-91, fls. 12-13v. 230
ANEXO II 234
Assinaturas dos Irmãos signatários dos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília do Porto, a 21 de Novembro de 1784, fls. 30-30v. 234
ANEXO III 236
Registo das despesas relativas aos serviços de músicos da Irmandade das Taipas de 1784 a 1821, Acervo particular. 236
ANEXO IV 241
"Requerimento de Conservatório dos Meninos Órfãos do Porto". Fonte: ANTT, *Requerimento de Conservatório dos Meninos Órfãos do Porto, solicitando a nomeação de um Reitor para o seu colégio*. Ministério do Reino, Requerimentos 1756-1833, mç. 879, proc. 19. 241
ANEXO V 242
Folha de Rosto da Antífona "Clementissime Domine", Frei Francisco de S. Boaventura, 1785. Fonte: BNP, MM 2277 242
ANEXO VI 243
Transcrição da cópia da ata do Convento do Carmo de Recife, de 19 de Dezembro de 1758. Fonte: AGOC, Acta Capitulorum Provincialium 1759-1760 - Documenta sine loco et data. 243
ANEXO VII 272
Folha de rosto de "Matinas do SSm.o Nascimento de N. S. J. C.", 1789. Fonte: D-B, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, 55 MS 10233. 272
ANEXO VIII 273

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"Basso para reger", "R.o 3º do Primr.o Nocturno Natal", 1770?. Fonte: BNP, MM 263//1. 273
ANEXO IX.....274
"Sei Sonate com vários minuetos para Ghitara" e "Sonata para duas Guitarras", Frei Francisco de S. Boaventura. Fonte: BNP, MM 255 & MM 5082 274
ANEXO X 275
Nota final de Frei Francisco de S. Boaventura na partitura de "Ne projicias me a facie tua" para a Mestre da Capela D. Maria Manuel do Coração de Jesus, Frei Francisco de S. Boaventura, 1797. Fonte: BNP, MM 2280. 275
ANEXO XI.....276
Manuscrito e edição de "Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos" de Frei Francisco de São Boaventura, 1789. Fonte: BNP, MM 255/1, fl. 11 276

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1 INTRODUÇÃO

> "Asseguro-vos que é um exercício muito violento passear nesta cidade; não tem ela uma rua plana, a não ser aquela onde habita a maioria dos ingleses; todas as outras vão subindo ou descendo, e algumas são tão escarpadas que é muito difícil a qualquer espécie de carros com rodas de andar por lá; por isso servem-se de preferência, na cidade, de liteiras conduzidas por um par de fortes mulas, como transporte de maior segurança." (Costigan, 2007, p. 147)

A carta de Arthur William Costigan – pseudónimo do oficial escocês Diogo Ferrier[1] – redigida em 1779, na cidade do Porto, e dirigida ao irmão, demonstra o quão acidentada era esta cidade, uma caraterística que, de resto, mantém até aos dias de hoje. Como uma alegoria a esta visão da cidade invicta, pela qual cedo me enamorei, pelos seus declives e estruturas graníticas, cinzento das pedras e sombras das ruas estreitas, enveredei nesta investigação. Uma investigação sinuosa onde me retive, muitas das vezes sem alento, no amparo de uma certeza: tinha de o fazer. Tinha de o "dizer". Tinha de o cantar.

Durante o processo deparei-me com algumas dificuldades que me levaram a estudar domínios distantes da minha área de conhecimento. O maior desafio foi, sem dúvida, a pesquisa que tive de realizar no âmbito da história da religião, mais concretamente sobre a ordem Carmelita. De notar que, a investigação sobre a música praticada nos espaços eclesiásticos da cidade do Porto durante o Antigo Regime, não tem merecido atenção, sobretudo quando comparado com outros centros musicais, como o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, o Seminário da Sé Patriarcal de Lisboa ou a Escola de Évora. No âmbito deste campo de investigação, devem ser destacados os trabalhos desenvolvidos por Ernesto Vieira, Elisa Lessa e Rodrigo Paula, para além dos quais restam apenas as obras de Frei Francisco de S. Boaventura. Trata-se de um conjunto de 168 entradas, catalogadas na Biblioteca Nacional de Portugal, datadas entre 1770 e 1802, algumas das quais de autoria duvidosa.

Várias razões explicam o facto da investigação da música produzida no Porto no Antigo Regime ter sido, até hoje, negligenciada. Como muitos historiadores e musicólogos notam, as fontes primárias estão dispersas em vários arquivos. Na presente investigação, por exemplo, foram consultados arquivos em Portugal, Espanha, Brasil e Itália. Muitos documentos foram destruídos, como terá acontecido, em 1783, no Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria, na sequência de um incêndio. Por fim, é sabido que, com a desamortização das ordens religiosas em Portugal no ano de 1834, se perdeu muita documentação, sobretudo nos mosteiros masculinos[2].

---

[1] Engenheiro e capitão de infantaria ao serviço de Portugal desde 1762.

[2] Em 1834, o ministro Silva Carvalho, membro do Governo liberal, começou um processo de desamortização, pondo à venda bens nacionais que atingiria os "bens da Igreja, como também da família real e parte dos da Coroa". Em 1861, este vasto processo estendeu-se, também, "às mitras, cabidos e colegiadas". Em 1866, o fenómeno atingiu "câmaras, juntas de paróquia, irmandades, hospitais e misericórdias" e, em 1869, "os passais, baldios e bens dos estabelecimentos de instrução pública". O referido ano de 1834 ficou marcado por uma série de decretos dirigidos à Igreja. Em fevereiro foram amortizados os bens da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, e a 30 de maio os dos "Convento, Mosteiros, Colégios, Hospícios e quaisquer Casas Religiosas das Ordens Regulares", incluindo as ordens militares, segundo o decreto de 14 de julho. Muitos dos bens não foram vendidos, mas distribuídos pelas igrejas mais carenciadas. Outra parte, pelo seu valor artístico, foi protegida para futura exposição em museus. A extinção das ordens foi desordenada, caótica e promoveu o roubo e descuido no tratamento do património. Embora o noviciado tenha sido proibido pelo decreto de 5 de agosto de 1833, no geral, as corporações de religiosas não foram alvo das mesmas medidas (Silveira, 1980, pp. 87-94).

Não poderemos entender o contexto da *praxis* musical nos conventos femininos de clausura, ou o pragmatismo das composições de Frei Francisco de S. Boaventura, sem antes determos alguma atenção aos aspetos relativos à organização administrativa, financeira e social, em especial à educação da mulher, característicos do Antigo Regime. Importa observar, por exemplo, alguns aspetos significativos para a compreensão da lógica e dinâmica da vida conventual feminina portuguesa do século XVIII. Por força das condições e do quadro mental que condicionava o comportamento da mulher, e lhe limitava o acesso à educação, cultura e formas de expressão artística, a vida conventual constituía, muitas vezes, um meio de emancipação e, ao mesmo tempo, de reconhecimento social. Não é por acaso que, na Idade Moderna, a mulher artista ou a escritora vivia, quase sempre, dentro das paredes de um convento. O espaço de clausura, de supostas privações, tornava-se no espaço privilegiado para a mulher ter acesso ao conhecimento e, desta forma, expandir o seu potencial intelectual e artístico. São conhecidos alguns nomes de escritoras de literatura conventual em Portugal, muitas delas clarissas, como Soror Madalena da Glória, Soror Maria do Céu e Antónia Margarida de Castelo Branco (Morujão, 2013, p. 59). Já no campo musical, são escassas as referências a monjas compositoras. Sabe-se, porém, que, apesar dos constrangimentos inerentes à vida conventual, algumas das religiosas foram músicas e protagonistas de diversas manifestações culturais, intervindo ativamente e demonstrando capacidades de expressão e afirmação pessoal (Lessa, 2013, p. 272-274).

Apesar da temática religiosa, a música conventual portuense da segunda metade do século XVIII tem forte influência estilística da ópera italiana. Podemos observá-lo no virtuosismo vocal, sobretudo nas obras a solo ou em duo, exibido em longas frases e grande amplitude vocal, principalmente nas cadências finais, tão habituais nas árias da capo. Poder-se-á afirmar que estamos diante de um fenómeno de apropriação estilística, em que a música de carácter profano se converte num instrumento de louvor, e o texto sagrado se apropria dela. Sabe-se que nos conventos se alimentava o interesse e as preferências musicais daqueles que frequentavam as celebrações realizadas nos espaços de culto e das monjas que nele professavam.

1.1 Objetivos

A presente monografia pretende estudar a obra de Frei Francisco de S. Boaventura e compreender a sua pertinência no contexto histórico em que se insere, nomeadamente na cidade do Porto. Procurar-se-á também destacar o papel preponderante dos espaços de clausura na educação da mulher no final do Antigo Regime.

Para tal, no primeiro capítulo, depois de uma breve contextualização da *praxis* musical no reino e no contexto europeu, sobretudo, pela relevância da comparação, nos países católicos, iremos focar a nossa atenção na Irmandade de Santa Cecília do Porto. Analisaremos os estatutos desta irmandade, um documento produzido em 1784, que providencia um conjunto de informações valiosas para o estudo da história da música no Porto, na segunda metade do século XVIII, nomeadamente sobre a atividade musical religiosa, o ensino da música e, inclusive, as práticas sociais. A análise deste documento será sustentada nas conclusões de alguns dos autores já mencionados, bem como na investigação de Cristina Fernandes, Manuel Carlos de Brito, Manuel Valença, Paula Abrunhosa, Rui Bessa e Vanda de Sá, entre outros.

No segundo capítulo, debruçar-nos-emos, primeiramente, sobre o estatuto social da mulher e a sua educação, destacando a importância da música neste processo, e procurando pôr em evidência semelhanças e diferenças relativamente a outros países de religião católica. Focar-nos-emos, sobretudo, na prática pedagógica desenvolvida no Porto durante Antigo Regime, nomeadamente nos espaços de clausura destinados às mulheres, como o Recolhimento do Anjo,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

onde estava sediada a Irmandade de Santa Cecília, o Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria e o Mosteiro de Santa Clara.

No capítulo três, partindo dos resultados da investigação produzida por Ernesto Vieira, Elisa Lessa e Rodrigo Paula, e de Miguel Figueira de Faria, bem como da análise e interpretação de fontes primárias e secundárias compulsadas em diferentes arquivos, procuraremos reconstituir a vida de Frei Francisco. Para tal, foi necessário contextualizar e compreender a história da Ordem Carmelita, e a sua implantação nas diferentes províncias, como os Carmelitas Calçados da Província do Rio de Janeiro e os Carmelitas Calçados da Província de Pernambuco (da Reforma de Turon), assim como a prática musical nesta última.

No capítulo seguinte, será levada a cabo uma análise das obras do compositor, nomeadamente o estilo italianizado, géneros, o enquadramento das obras nas festividades, a funcionalidade, aspetos organológicos e o pragmatismo do espaço onde decorriam as cerimónias, assim como o público para o qual o Frei Francisco de S. Boaventura escrevia – ou adaptava – as obras. Pretende-se assim constituir um cânone que promova a interpretação historicamente informada das obras de Frei Francisco de S. Boaventura. Será também analisada a caligrafia musical do compositor, por forma a contribuir para a identificação das suas obras. A circulação de obras, nomeadamente nos espaços monásticos do Porto, será também um tópico de análise, pois sustenta e explica a dinâmica da prática musical nos espaços eclesiásticos da cidade no final do Antigo Regime.

No capítulo cinco, verificaremos, através dos manuscritos musicais, a *praxis* musical nos conventos femininos, nomeadamente no Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria e no Mosteiro de Santa Clara do Porto. Analisar-se-ão aspetos relativos às características vocais, à vocalidade das obras, a correlação das partes vocais, sua distribuição e dedicatórias, importantes para compreender o estatuto social e a hierarquia intramuros.

De seguida, no sétimo capítulo, faremos o estudo das obras uma "Lição" e uma "Lamentação", dedicadas à pupila Maria Peregrina, cuja edição crítica e gravação, na Igreja de Santa Clara, serão incluídas. Far-se-á uma análise à "Sonata para dous violinos e duas guitarras", dedicadas à pupila Maria Bárbara, importante elemento do cânone da música não religiosa.

No último capítulo, proceder-se-á à análise da obra "O Requiem" (1791), nomeadamente à contextualização histórica e edição crítica. Será disponibilizada, também, uma gravação ao vivo da obra, em vídeo, e registada na Igreja de Santa Clara (Porto) pelo grupo "Metáfora das Flores", dirigido por Magna Ferreira.

Por fim, apresentaremos as conclusões retiradas dos resultados obtidos em cada capítulo da tese. Algumas questões permanecerão sem resposta, ou sem uma resposta conclusiva, mas acreditamos que, no futuro, suscitarão a incursão por novos caminhos da musicologia e da interpretação historicamente informada.

1.1 Estado da Arte

Numa primeira fase da investigação foi necessário analisar as monografias musicológicas que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o estudo do compositor Frei Francisco de São Boaventura. O primeiro musicólogo a referir-se ao compositor foi Ernesto Vieira. No valioso trabalho realizado e materializado no *Dicionário dos Músicos Portugueses*, o autor apresenta uma breve biografia do compositor, referindo que este foi Carmelita Calçado e, entre 1775 e 1795, compôs diversas obras para os Conventos de Santa Clara e de Avé-Maria do Porto (Vieira, 1900, p. 282). O contributo de Ernesto Vieira passou, também, pelo trabalho arquivístico e consequente catalogação das obras de Frei Francisco de S. Boaventura. Os

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manuscritos musicais correspondem a um total de 168 entradas e integram a coleção de música da Biblioteca Nacional de Portugal.

Quase um século depois, em 1998, a extraordinária investigação que Elisa Lessa desenvolveu sobre música nos Mosteiros Beneditinos Portugueses, e o seu contacto com os manuscritos musicais do compositor, catalogados por Ernesto Vieira, permitiu-lhe concluir que

> "O monge carmelita Fr. Francisco de S. Boaventura nasceu no Porto, vivendo nesta cidade nos finais do século XVIII. As obras que compôs pertencentes ao espólio do Mosteiro de Avé-Maria, foram escritas entre os anos de 1775 e 1794. Na Biblioteca Nacional de Lisboa conservam-se várias obras deste músico encontrando-se a maior parte por catalogar. Algumas das obras do compositor foram também dedicadas ou escritas a pedido das monjas do Mosteiro de Santa Clara do Porto. No frontispício da partitura de uma Antífona a 4 vozes [Sl. 2, C, B. bc], (P-Ln. Ms 2277) escrita para o Mosteiro de Santa Clara em 1785, no Colégio de Meninos Órfãos da cidade Fr. Francisco de S. Boaventura pediu que a obra fosse cantada no mosteiro, no dia em que tivessem notícia do seu falecimento. À semelhança do Mosteiro de Avé-Maria do Porto, o Mosteiro de Santa Clara foi também um centro de grande actividade musical. Algumas das obras conservadas na Biblioteca Nacional de Lisboa contêm indicações sobre as monjas a quem as obras eram dedicadas, revelando também a realização musical nestes dois importantes mosteiros femininos. Em 1789, Fr. Francisco de S. Boaventura escreveu um *Himno a seis vozes concertadas a Duo. e a quatro entre grades, com violinos 2 orgãos e basso para se cantar na solenmissima festivtdade do Santissimo Coragão de Jesus a quem o dedica e offerece å Excelentissima Senhora D. Maria Joze* (P-Ln, Ms 1804). As partes conservadas indicam a colocação junto às grades do coro dos seis sopranos em grupos de dois" (Lessa, 1998, pp. 483-484).

Em 2013, Rodrigo de Paula, na sua dissertação de mestrado, apresentou novos dados biográficos relativos ao Frei Francisco de São Boaventura, encontrando a sua assinatura no inventário da Fábrica do Hospício do Senhor D'Além, um documento de 5 de março de 1739 (Paula, 2013, p. 31) (Anexo I).

Relativamente ao estudo da prática musical na cidade do Porto na segunda metade do século XVIII, destacamos a tese de doutoramento de Rui Bessa (2008), um trabalho dedicado à vida e obra de António da Silva Leite, contemporâneo de Frei Francisco de S. Boaventura e autor de várias obras dedicadas aos Mosteiros de Santa Clara e S. Bento de Avé-Maria. Na sua tese de mestrado, Paula Abrunhosa (1998) analisa a introdução da ópera italiana na sociedade portuense, com espacial atenção para o Teatro do Corpo da Guarda e o Real Teatro de S. João. A obra "Opera in Portugal in the Eighteenth Century (1708-1793)" de Manuel Carlos de Brito (1989) contem contributos válidos para o entendimento da prática operística em Portugal. O contributo de David Cranmer (2020), entre outros, para a história do Teatro de S. João, na preservação das fontes e consequente informação relativa à *praxis* musical naquele importante teatro da cidade do Porto.

No que respeita à prática musical no final do Antigo Regime, destacamos as teses de doutoramento de João Vaz (2009), Cristina Fernandes (2010), António Jorge Marques (2011), Mário Marques Trilha (2011), Iskrena Yordanova (2013), Ricardo Bernardes (2016) e Mafalda Nejmedine (2016).

Relativamente à história da religião, importante para melhor enquadramento e estudo da obra de Frei Francisco, destacamos a obra do carmelita Balbino Velasco Bayón, "História da Ordem do Carmo em Portugal" (2001).

USC UNIVERSITADE

1.3 METODOLOGIA

Relativamente à metodologia seguida nesta investigação, podemos afirmar que esta foi interdisciplinar, pois pretendemos valorizar os pontos de convergência de diferentes domínios de conhecimento.

Numa primeira fase foi feita a leitura dos estudos sobre Frei Francisco de S. Boaventura, nomeadamente a obra de Ernesto Vieira, Elisa Lessa e Rodrigo de Paula. Procedeu-se também à análise dos manuscritos musicais do autor que integram a coleção de música da Biblioteca Nacional de Portugal.

O estudo e contextualização da obra de Frei Francisco de São Boaventura só foi possível graças ao cruzamento das várias monografias de musicologia, história, história da arte e arquitetura, da análise das referências presentes nas marginálias e frontispícios dos manuscritos musicais do compositor, e do estudo da Irmandade de Santa Cecília do Porto, nomeadamente a leitura dos seus estatutos de 1784, assim como da história da música da cidade, da capital do reino, Pernambuco e Itália.

Para abordar a educação da mulher e a clausura no Porto no Antigo Regime, foram usadas várias monografias e artigos sobre estes aspetos em Portugal, considerando para o efeito a metrópole e o Brasil, assim como em países católicos como a Espanha, Itália e Áustria. Para compreender melhor a realidade na cidade do Porto recorremos a estudos e fontes primárias relativas ao Recolhimento do Anjo, Recolhimento de Nossa Senhora da Esperança, Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria e Mosteiro de Santa Clara.

Para o estudo da obra de Frei Francisco de S. Boaventura que levamos a cabo, procuramos conhecer as 168 entradas, que integram o arquivo de música da Biblioteca Nacional de Portugal, atribuídas ao compositor. Segundo Rodrigo de Paula (2013), e de acordo com o teor de um documento datado de 28 de dezembro de 1740, o carmelita era natural do Rio de Janeiro e residente no Porto. Mas este documento não é compatível com a datação dos manuscritos musicais. Pelas datas é praticamente impossível estarmos a falar da mesma pessoa.

O avanço na investigação foi possível graças à leitura da monografia de Miguel Figueira de Faria (2005) e da análise de fontes primárias e secundárias relativas à Ordem do Carmo, de registos paroquiais, inquirições *de genere*, testamentos, e outras fontes primárias de carácter administrativo, compulsadas em numerosos arquivos.

Procedeu-se então à análise das 167 obras da autoria do compositor, que optamos por dividir de acordo com o género e a função. Embora haja obras de carácter lúdico, a maioria tinha um caráter religioso, grande parte escritas para os conventos femininos de clausura, entre 1770 e 1802. Muitas não têm a sua assinatura ou não estão datadas, mas é possível situá-las no tempo pela informação referente aos intérpretes ou instrumentos utilizados. A investigação de Rodrigo de Paula, no âmbito da música, e de Maria Eugénia Fernandes (1992), relativa ao contexto histórico, alicerçou a análise das obras. Para a sua compreensão, foi importante o estudo do Recolhimento do Anjo e das relações deste com os conventos femininos de clausura. Partindo dos manuscritos musicais, procurámos também conhecer as monjas identificadas nas fontes primárias.

Na componente prática compreendida no presente trabalho, na perspetiva da interpretação historicamente informada, apresentamos um conjunto de obras que espelham a prática pedagógica de Frei Francisco de S. Boaventura, nomeadamente algumas delas dedicadas às educandas ou pupilas. A edição crítica e o registo fonográfico das obras dedicadas a Maria Peregrina, pretende ser uma mais-valia no domínio da prática historicamente informada e na divulgação do repertório português. O mesmo acontece, também, com a análise, edição crítica e registo fonográfico do "Requiem" de Frei Francisco de S. Boaventura, que na nossa opinião

corresponde à obra mais representativa e exemplo de vários aspetos evidenciados no presente trabalho.

2 O CONTEXTO MUSICAL NO PORTO NO FINAL DO ANTIGO REGIME

No início do século XVIII, graças à presença da rainha D. Maria Ana de Áustria[3], casada com D. João V, intensificaram-se em Portugal os "saraos e musicas das senhoras" na corte, assim como as serenatas, bailes particulares, ou semipúblicos, nas casas da aristocracia. Em 1733, chegam a Portugal as cantoras Paquetas, filhas do violinista Alessandro Paghetti, membro da Capela Real (Brito, 1989, p. 167). O domínio da música italiana, nomeadamente da ópera, era visível através da programação dos teatros em Lisboa, como o S. Carlos, Bairro Alto, da Rua dos Condes e do Salitre.

A cidade do Porto também testemunhou este fenómeno no desaparecido Teatro do Corpo da Guarda (1760-1798), onde regularmente decorriam apresentações de ópera, embora, por vezes, segundo os relatos da época, a sua qualidade deixasse a desejar (Brito, 2009). A cidade contou com a presença de cantores italianos de grande fama, de que são exemplo Nicolà Setaro e a sua Companhia de Ópera (onde poderá ter participado o barítono Giusepee Vicchi, membro da Companhia de Setaro[4]), e músicos, como Nicola Petruzzi e Giuseppe Kelerma. Estes interagiam com a vida religiosa da cidade como comprovam as suas composições para o Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria (Lessa, 1998, p. 540). Alguns dos mais notáveis cantores portugueses, como Luísa Todi (1753-1833) e Pedro António Pereira, apresentaram-se na estreia da ópera "Il Demofoonte", de David Pérez (1711-1778), a 6 de junho de 1772 (Brito, 1989, p. 114).

> "Não faço ideia daquilo em que os portugueses se recreiam ou divertem além da guitarra. Exceptuando os que viajam, não creio que se entretenham a jogar. Não têm comédia, nem ópera nem concertos, excepto os de igreja. Creio que não sabem o que é um baile. Os ingleses, franceses e holandeses aqui estabelecidos como comerciantes organizaram um belo concerto composto por uma vintena de instrumentos e de oito a dez vozes, duas ou três das quais aformoseadas por meio de uma cruel operação[5]. A maior parte destes músicos são italianos. Realiza-se este concerto uma vez em cada semana numa grande sala, excelentemente iluminada" (Brito, 1989, p. 168).

Foi este o panorama sobre os divertimentos em Portugal traçado pelo suíço César de Saussure aquando da sua visita a Lisboa em 1730. De acordo com este relato, a influência dos estrangeiros na dinâmica cultural da cidade é evidente, mas a maioria da população apenas acedia a algum tipo de cultura quando se deslocava à igreja. Para as mulheres, essa podia ser mesmo a única forma de contacto cultural.

[3] Sobre a Rainha D. Maria Ana falaremos mais adiante, no capítulo 3.
[4] Sobre este cantor falaremos no subcapítulo "A Irmandade de Santa Cecília (Porto): estatutos de 1784
[5] Referência aos cantores castrados.

Em meados do século XVIII, ao contrário da capital, o Porto não dispunha de um edifício teatral semelhante aos teatros de ópera italianos. Por essa razão, para os habitantes da cidade do Porto, não era fácil imaginar (sem visualizar) o espaço onde era produzido este tipo de espetáculo. Assim se explica o expressivo relato do abade da Cota que, depois de visitar Itália e Áustria, em meados do século XVIII, descrevia aos aristocratas do Porto, a sua experiência num teatro de ópera nestes termos:

> "O teatro por fora, ou a casa em que está a gente, que vê, é grandíssima e altíssima à proporção do teatro de dentro; é oval e tem seis andares de camarotes. Para V. M. entender um pouco mais ou menos o feitio de ambos os teatros, suponha que é como a Igreja de S. Ildefonso, ou como a dos Clérigos. Representa-se na capela-mor; e a gente está no chão, a que chamam plateia, ou nos camarotes" (Carneiro, 2007, p. 136).

Segundo Carneiro (2007, p. 136), o conhecimento da cenografia perspética, com a sua maquinaria e elementos cénicos, já era do conhecimento da sociedade portuguesa desde o século XVI. Sabemos também que as igrejas, sobretudo enquanto o Vilancico foi permitido no seu interior, serviam, muitas das vezes, de palco para a representação de música cénica. Assim, para além da música – que poderia ser conhecida, por exemplo, nos serões musicais nas casas dos aristocratas – muitas pessoas tinham contacto com a sua vertente cénica no contexto dos espaços de culto. Assim se compreende o relato do Abade Costa, segundo o qual "os vestidos dos homens são pelo estilo dos que V.M. aí viu em S. Domingos, na ópera portuguesa que fez frei António…".

No século XVIII, a cidade do Porto era constituída pelo espaço circunscrito pelas muralhas e extramuros, que evidenciavam uma notória expansão e crescimento demográfico (Nunes, 2005, p. 399). É importante conhecer o contexto espacial e social para enquadrar melhor a análise dos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília do Porto, elaborados em 1784, compreender os percursos dos músicos profissionais que trabalhavam na cidade, principalmente aqueles que estavam ao serviço do poder eclesiástico, entre os quais vamos encontrar o Frei Francisco de S. Boaventura. Desta forma será possível relacioná-lo com alguns dos membros daquela irmandade, reconstituir a teia de instituições a que estavam associados, assim como as relações entre eles e a circulação de obras musicais entre instituições.

Naquela época, embora numa escala diferente de Lisboa, o Porto era um importante centro de comércio, com um papel relevante na exportação e importação de produtos para e do Brasil (de que o vinho e o açúcar são exemplos), assim como para outros países. Com efeito, a Companhia Geral da Agricultura e das Vinhas do Alto Douro representou um importante papel nas relações comerciais, enquanto sociedade majestática (1756-1834), potenciando a prosperidade da cidade. Segundo Fernando de Sousa, "boa parte da justificação histórica e simbólica de o Porto ser a capital do Norte encontra o seu primeiro fundamento na Companhia, mercê das suas múltiplas atividades económicas nas três províncias do Norte de Portugal e da valorização do Alto Douro" (Sousa, 2003, p. 57).

Infelizmente, esta prosperidade não era geral e extensiva ao povo. Segundo o relato de Costigan, os lucros apenas serviam para benefício de alguns, em particular dos indivíduos mais estritamente ligados ao poder central. A manutenção destas circunstâncias e do *status quo* assenta numa aparente passividade da população, alimentada pelo domínio social e cultural exercido pela Igreja e pelos "numerosos diretores espirituais que pululam no seu país, e lhe ensinam a esperar o bem-estar e a felicidade num outro estado de existência (...) pagando fielmente o seu dízimo, fazendo caridosas dádivas a este ou àquele convento, ao relicário de

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

um santo[6], aos padres que junto dele oficiam, ou ao altar, objeto da sua especial devoção e afeição" (Costigan, 2007, p. 136). A visão distanciada de Costigan faculta uma perspetiva acutilante. De acordo com o autor, o Estado, vendo-se impossibilitado de combater o domínio da Igreja e do clero, aliou-se a ela, conduzindo o reino a um estado de "selvajaria, ignorância e pobreza" (Costigan, 2007, p. 137).

O autor sublinha também o relevo do clero em termos sociais, discorrendo sobre a importância que a sociedade dava ao facto de haver um membro eclesiástico na família, e o estatuto associado a essa condição

> "Se tem bastante dinheiro para fazer do filho um frade e da filha uma freira, este ato levanta para sempre o crédito da família, e não lhe falta para obter uma espécie de apoteose em todos os conventos das regiões vizinhas senão determinar que, por sua morte, todo o dinheiro que pôde juntar seja distribuído aos padres, para que digam um certo número de missas, de forma a proporcionar à sua alma uma pronta passagem através do fogo de prova do purgatório, que o conduzirá aos gozos celestiais de que, durante tanto tempo, lhe apresentaram o quadro à sua imaginação" (Costigan, 2007, pp. 136-137).

A conquista de benefícios divinos como contrapartida da dádiva financeira é outro ponto crítico, patente, por exemplo, nos estatutos das confrarias que, como se sabe, constituem uma forma de organização socioeconómica responsável por providenciar determinados privilégios aos seus membros, denominados irmãos, tendo um santo padroeiro, protetor do ofício que está na origem da constituição da irmandade.

Figura 1 – Cidade do Porto, 1789, de Teodoro de Sousa Maldonado (1759-?).
Fonte: BNP, Porto: Officina de António Alvares Ribeiro.

Segundo Cândido dos Santos, existem vários problemas no estudo da demografia urbana do Porto na Idade Moderna, explanados na investigação que desenvolveu sobre o período entre 1700 e 1820. De acordo com o autor, é difícil apurar a expressão numérica da população urbana, dada a sua mobilidade e heterogeneidade (Santos, 1978, p. 281). Com efeito, a intensa mobilidade da população é um dos obstáculos ao estudo da demografia urbana no período em análise. Circulavam no Porto, como noutros centros, um grande número de estrangeiros, indivíduos provenientes de próximos ou longínquos espaços rurais, criados e aprendizes de ofício. Há ainda que considerar os escravos.

[6] Numa visita ao Museu da Igreja do Carmo (Ordem Terceira no Porto), nas suas Catacumbas, pode-se encontrar uma significativa coleção de relicários.

Os próprios registos paroquiais não são exaustivos, excluindo por exemplo os enjeitados ou óbitos ocorridos no contexto dos hospitais (Santos, 1978, p. 282). Tomando como referência os dados do Censo de Pina Manique, realizado em 1798, nas sete freguesias do Porto existiam 11.168 fogos, e cerca de 50 000 habitantes.

Efetivamente, no século XVIII, o Porto era constituído por sete paróquias. Nossa Senhora da Assunção (Sé), Nossa Senhora da Vitória e S. Nicolau situavam-se intramuros, Miragaia, Santo Ildefonso, Cedofeita e Massarelos, extramuros. A circulação e passagem entre estas duas partes era feita através de várias portas, como a da Ribeira (na Praça da Ribeira), a do Cimo da Vila (junto a Nossa Senhora da Batalha, próxima ao Mosteiro de Santa Clara), a de Carros (na cerca do Mosteiro de São Bento de Avé-Maria), do Olival (junto à Igreja dos Clérigos e Recolhimento do Anjo), e a Porta Nova, ou "nobre" (na entrada de Miragaia, perto do Convento de Monchique). Para além destas portas, existiriam outras de carácter secundário, sem que haja certezas quanto ao seu número.

Tendo em conta esta descrição e a gravura de Maldonado de 1789 (Figura 1), percebe-se que a cidade, para além do declive, apresentava uma fortificação e muralhas sólidas. Note-se que o edifício do Mosteiro de Santa Clara, número 45 na Figura 1, é contíguo à muralha e à Porta do Sol, que corresponde ao número 46 da mesma imagem. Fora das muralhas, situavam-se também as freguesias de Campanhã e Lordelo do Ouro que, por pertencerem ao termo, usufruíam de algumas regalias fiscais (Nunes, 2005, p. 400).

2.1 A Irmandade de Santa Cecília (Porto): estatutos de 1784

As irmandades e confrarias representaram um importante papel na estrutura socioprofissional do Antigo Regime. Em todo o reino terão existido milhares, assumindo não só o culto ao santo padroeiro que cada uma delas representava, como a proteção, na vida e na morte, dos seus membros, denominados "Irmãos". Seriam, portanto, uma espécie de sindicatos ou cooperações sob a tutela eclesiástica, mas com ampla ligação ao poder local e central (Sá, 2016, p. 163). A título de exemplo, no Mosteiro de Santa Clara, no Porto, estavam sediadas três confrarias, a do Santíssimo Sacramento, a do Monte do Amor Divino, e a de São João Marcos.

Com a Contra-reforma e o Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja Católica preconizou um plano com o objetivo de se renovar, levando a mudanças burocráticas, urbanísticas, culturais e, principalmente, artísticas. Para a música assumir o seu papel doutrinador e regulador, foi necessário agregar os músicos como classe profissional. Filipe de Néri (1515-1595) foi percussor na constituição de uma congregação de músicos em Roma, no âmbito da Congregação do Oratório[7], criada em 1564 (Santos, 2001, p. 329). O papado de Gregório XIII (1572-1585) contribuiu decisivamente para a implementação das confrarias de músicos, e o seu sucessor – Sisto V (1585-1590) – oficializou a sua criação a 1 de maio de 1585, através da Bula "Rationi Congruit" (Tudela, 2014, p. 6).

Em Portugal encontramos a primeira Irmandade de Santa Cecília na cidade de Lisboa, no ano de 1603, sendo o compositor Pedro Talésio (?-1629) um dos possíveis fundadores (Tudela, 2014, p. 4). A irmandade teve a sua primeira sede no Convento do Espírito Santo da Pedreira tendo, posteriormente, mudado para a Igreja de Santa Justa, Igreja de S. Roque, Igreja de Santa Isabel e, finalmente, Igreja dos Mártires. Não conhecemos o primeiro compromisso, estabelecido no início do século XVII, mas apenas os estatutos de 1749. Sabe-se, contudo, que

[7] Princípios emancipadores regiam a Congregação do Oratório, pois os sacerdotes seculares não estavam obrigados a qualquer outro voto. Apesar de se reger pela obediência de estatutos semelhantes, cada casa da congregação era, jurídica e institucionalmente, independente das restantes. A Irmandade de Santa Cecília era uma instituição essencialmente laica, tendo como principal função proteger os interesses dos profissionais que a incorporavam.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

o modelo foi reproduzido depois pelas irmandades congéneres das diferentes cidades do reino, nomeadamente na metrópole e no Brasil (Sá, 2016, pp. 162-163).

No século XVIII, a Irmandade de Santa Cecília de Lisboa conheceu a proteção e patrocínio de D. José I e, posteriormente, de D. Maria I. Reunia em si os profissionais ligados à música da cidade de Lisboa, nomeadamente os professores, cuja atividade socioprofissional controlava. Segundo Vanda de Sá (2016), as festividades em honra da padroeira Santa Cecília – que ocorriam a 22 de novembro – revestiam-se de grande aparato musical e cenográfico e contavam, muitas das vezes, com a presença da corte, da aristocracia e de ilustres estrangeiros, como Richard Twiss, William Beckford e o Marquês de Bombelles, que deixaram, no seu testemunho, a notoriedade destas celebrações. Para estas festividades eram compostas, pelos membros da irmandade, obras de grande envergadura em funções que podiam durar até três horas, sendo contratados para o efeito os melhores músicos ao serviço da Coroa, o que promovia a qualidade das apresentações e, por esta via, o vínculo da irmandade à sociedade. As obras de David Perez e Niccolò Jommelli foram representativas nestas celebrações, pela notoriedade dos dois compositores na atividade musical em Portugal que assim saía reforçada (Sá, 2016, pp. 163-167).

O estudo que Vanda de Sá desenvolveu, onde comparou os livros de compromisso da Irmandade de Santa Cecília da Igreja do Espírito Santo de Évora, os estatutos da Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília, sita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, com os vários estatutos da Irmandade de Lisboa, sita na Igreja de S. Roque, permitiu concluir que a confraria de Santa Cecília, existia no Porto desde o século XVII. Os estatutos de 1784, apenas vieram reorganizar a confraria à luz do modelo da da capital. Este documento reforçou a necessidade de maior empenho dos seus membros na celebração da festividade de Santa Cecília, e, se por um lado, estatuiu que a adesão à irmandade era reservada a músicos, por outro, definiu a obrigatoriedade de todos os profissionais da música pertencerem à instituição, em concordância com o que D. José tinha estabelecido em 1760[8]. De notar que a exclusividade já havia sido definida em 1715, e confirmada pelo bispo do Porto, na época, D. Tomás de Almeida (Sá, 2016, pp. 168-170).

Importa incluir, no contexto desta investigação, a referência à constituição das Irmandades de Santa Cecília no Brasil, nomeadamente no Rio de Janeiro e no Recife. Segundo Aires de Andrade, Olinda terá tido também a sua irmandade no ano de 1760 (Neves, 1999, p. 183), embora não nos tenha sido possível verificar se foram criados e aprovados estatutos e quem os subescreveu.

A Irmandade de Santa Cecília no Recife constituiu-se no ano de 1788, na igreja de São Pedro dos Clérigos, mas o primeiro compromisso só foi elaborado em 1789. Porém, estes dados carecem da confirmação das fontes primárias (Silva, 2007, p. 4, citado por Costa, 1984). A irmandade viveu um período de grande instabilidade nas primeiras décadas da sua existência, pois não tinha sede própria e os músicos religiosos ficavam sujeitos às vontades de outras igrejas, segundo se depreende de uma ata da mesa da instituição.[9]

Tomando como ponto de partida o trabalho de Vanda de Sá (Sá, 2016, p. 171), e incluindo os dados relativos à Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro, procedemos a uma análise comparativa do compromisso de diferentes instituições, quanto ao número de capítulos, irmãos

[8] Os irmãos de Santa Cecília de Lisboa terão feito uma petição ao rei D. José I, onde reprovavam a participação de pessoas sem formação musical nas celebrações. Em virtude disto, a 15 de novembro de 1760, o rei decretou, que só poderiam participar nas celebrações os professores de música, que fossem, cumulativamente, irmãos da Irmandade de Santa Cecília. Esta medida foi reforçada no ano seguinte pelo Patriarca de Lisboa, D. Francisco de Saldanha da Gama (Oliveira, 2018, p. 139).

[9] Em 1840 ocorreu um desentendimento entre os músicos de Santa Cecília e os responsáveis da igreja de São Pedro dos Clérigos, pelo que o enterro dos irmãos da irmandade deixou de se fazer naquela igreja, sendo transferido para a do Livramento (Silva, 2007, p. 4).

que constituem a mesa e subscritores (Tabela 1). Como podemos observar, os estatutos da Irmandade do Porto que hoje conhecemos, foram revistos no mesmo ano que os da Irmandade do Rio de Janeiro. O número de capítulos que constituem os seus compromissos é idêntico aos da Irmandade de Lisboa, na versão de 1766. O número de irmãos que constituem a mesa da irmandade do Porto, assim como o número de signatários, é idêntico aos da irmandade de Évora. O seu número, substancialmente inferior ao da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, decorre da demografia e escala das cidades (Sá, 2016, p. 170).

Tabela 1 - Compromissos das Irmandades de Santa Cecília de Lisboa (1749 e 1766), Évora (1780), Porto (1784) e Rio de Janeiro (1784)

	Ano	Nº de capítulos	Nº de irmãos na mesa	Nº de irmãos subscritores
Lisboa	1749	16	22	ca. 106
Lisboa	1766	18	30	151
Évora	1780	7	13	32
Porto	1784	18	13	34
Rio de Janeiro	1784	16		

De seguida procuramos sistematizar os cargos que cada uma das diferentes irmandades previa, tendo concluído que os estatutos da Irmandade do Porto são distintos das restantes congéneres relativamente aos seus órgãos administrativos, e apresentam o cargo de "deputado", que é uma situação única no conjunto das irmandades (Tabela 2).

Tabela 2 - Constituição das mesas e órgãos das Irmandades de Santa Cecília de Lisboa (1749 e 1766), Évora (1780), Porto (1784) e Rio de Janeiro (1784)[10]

Cargos	Lisboa-1749	Lisboa-1766	Évora-1780	Porto-1784	Rio deJaneiro-1784
Provedor	1	1		1	1
Juiz			1		
Escrivão			1		[1]
Tesoureiro	2	2	1		1
Mordomo	2+12	2+20	6		6
Deputado				8	
Procurador	2	2	2	3	2
Secretário	1	1		1	1
Secretário-assistente	1	1	0		1
Zelador			2		
Enfermeiro	1	1	0		1
Presidente	[4]				
Definidor			[6]		

Os estatutos da Irmandade de Santa Cecília do Porto foram estabelecidos de acordo com o Alvará de 1768, publicado durante o reinado de D. José I. Nas palavras do promotor Joaquim António Nogueira, a 14 de dezembro de 1784:

> "examinado os ditos Estatutos apensos, e tendo-os conferido com os da Cidade de Lixboa ja confirmados por Sua Magestade e com o dito Alvara de 1768, nada nelles encontro que seja contrario aos direitos da Coroa, nem ao socego, tranquillidade, e utillidade publica, nem aos bons costumes; e me parece que com as sobreditas declaraçoins estão nos termos de confirmação."[11]

[10] Os dados relativos à Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro foram retirados da investigação de Dariana Nogueira de Abreu (Abreu, 2011).

[11] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 5v.

A necessidade de se estabelecer uma irmandade que salvaguardasse os direitos e deveres dos músicos, cumpre três propósitos fundamentais expressos no mesmo parecer. Pretendia-se concentrar os profissionais da música numa só corporação, e "excluir do exercicio da d*ita* Arte aquelles q*ue* não forem membros da corporação, e por ella aprovados", evitando que lucrassem "indevidam*ente* os salarios q*ue* devem pertencer aos q*ue* sabem cumprir com as suas obrigaçoins". Propõe-se também prestar "o culto Divino da Virgem Senhora Nossa, e de Santa Cecília", assim como praticar a "caridade e socorro espiritual e temporal (...) para com os Irmãos defuntos ou vivos, reduzidos a indigência, prisão, doença, ou outra semelhante calamidade"[12].

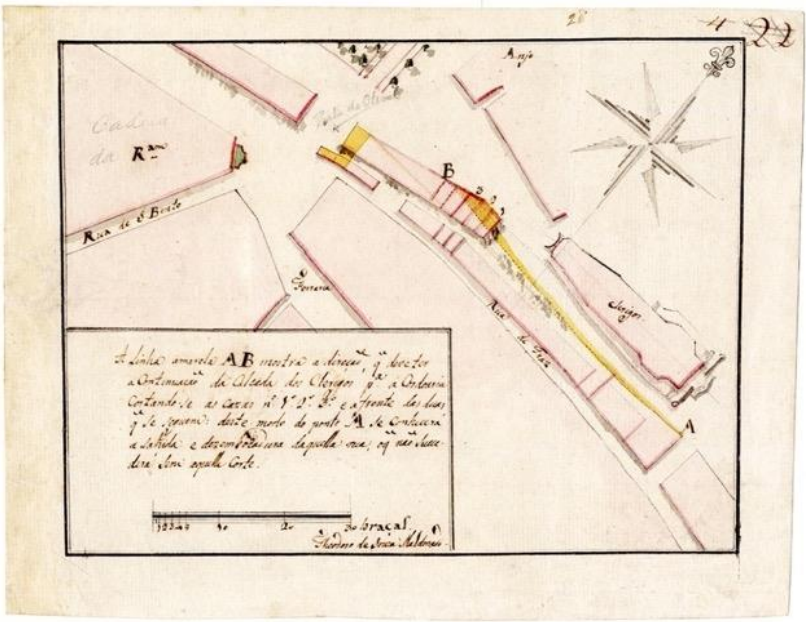


Figura 2 - Enquadramento da Porta do Olival. Junta das Obras Públicas (1763-1834), Alinhamento na Calçada dos Clérigos (Rua da Assunção),
Planta de Teodoro de Sousa Maldonado, 1799.
Fonte: AMP-AH.

À semelhança de outras confrarias, sabe-se que a Irmandade de Santa Cecília do Porto já existia no início do século XVII, mas a documentação relativa a este período perdeu-se. Segundo o preâmbulo dos estatutos de 1784, existiam fragmentos dos primitivos, elaborados em 1623, e autorizados pelo provisor do bispado. O documento foi elaborado por um professor de música, cuja identidade se desconhece, sabe-se apenas que ocupava um cargo na Alfândega do Porto. O referido professor terá tomado a iniciativa de criar esta confraria, como agradecimento pela cura de uma grave doença, "benefício que recebera da Soberana Virgem", que viu como graça resultante da veneração da imagem de Nossa Senhora (em gesso) que se encontrava no Portal do Olival, mais tarde transferida para o altar colateral da Igreja do Recolhimento do Anjo.[13] De notar que o Portal do Olival era uma passagem contígua à Igreja dos Clérigos e Ermida do Anjo, como se pode observar na planta de Teodoro de Sousa Maldonado (Figura 2).

De acordo com o preâmbulo dos estatutos de 1784, entre 1711 e 1715, foi necessário limitar o acesso à irmandade aos professores de música, restrição autorizada pelo Bispo e do Porto, D. Tomás de Almeida.

As despesas da confraria eram então suportadas pelos professores de música, alguns nobres e oficiais da alfândega e há referência à encomenda de uma imagem de Santa Cecília, colocada no altar central da Igreja do Anjo, juntamente com as de Nossa Senhora e S. Braz.[14]

[12] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 5v.
[13] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 3v.
[14] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 4-4v.

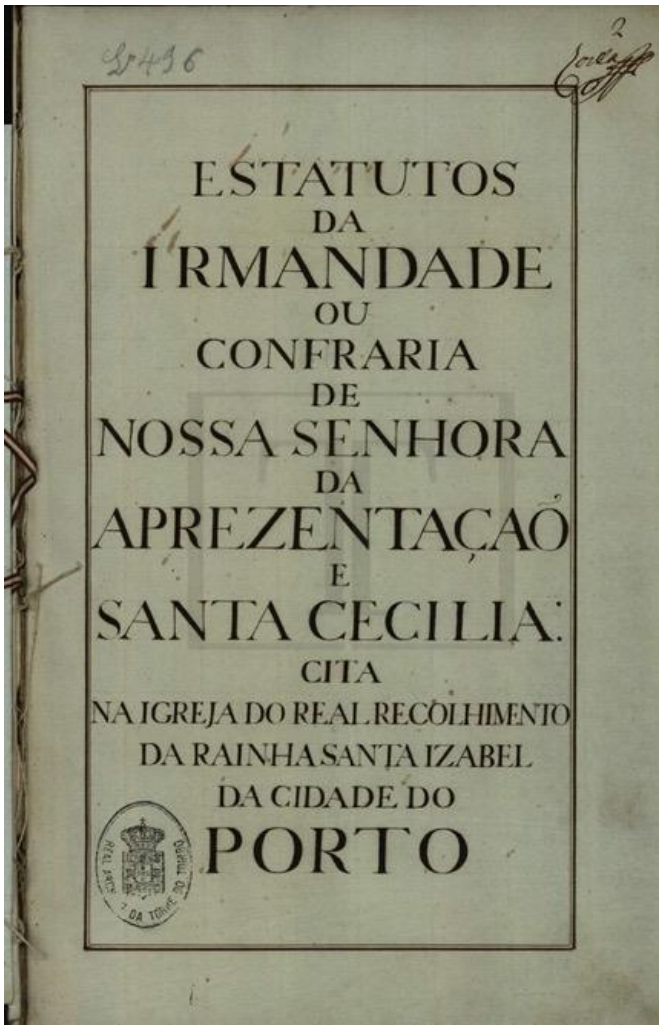


Figura 3 - Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília da Cidade do Porto (fronstispício), 1784. Fonte: ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 7v.

No entanto, o documento dá conta que o cumprimento dos estatutos se degradara progressivamente, e que "correndo os gastos da Festa da Irmandade, somente por conta de alguns Zelozos Professores, os quais considerando que por sua falta se viria a diminuir o culto da Senhora, e de Santa Cecilia, (...) fizerão convocar todos os Professores de Muzica." Reunidos na sacristia da igreja sede debateram o estado da confraria, tendo concordado realizar a eleição de uma nova mesa e elaborar novos estatutos, que tivessem por base o compromisso anterior e o da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, elaborado durante o reinado de D. José I.[15]

2.1.1 Os Estatutos da Irmandade de Santa Cecília da Cidade do Porto

O primeiro capítulo dos "Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília" da cidade do Porto, elaborados em 1784, define que "toda a pessoa que quizer exercitar a Arte de Muzica, ou seja cantando, ou tocando algum instrumento em qualquer funçaõ Eccleziastica, ou profana, ou ensinando por sallario, ou sem elle com algum genero de pretexto, tanto sendo Clerigo, Religiozo, ou Secular o não possa fazer sem que seja Irmaõ da nossa Irmandade."[16] Esta restrição terá tido efeitos na circulação de músicos estrangeiros, nomeadamente aqueles que pertenciam a companhias de ópera italiana, como a Companhia de Ópera de Setaro. Itinerantes, estas companhias permaneciam temporariamente na cidade do Porto para as suas apresentações, muitas delas realizadas no Teatro do Corpo da Guarda. A aprovação do candidato a irmão estava sujeita à aprovação pela mesa, órgão máximo da instituição, que podia considerar (ou não) que o candidato tinha "suficiencia p*ara* exercer a d*ita* Arte"[17]. Ao ser

[15] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 4v-5v.
[16] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 6v
[17] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 6v.

admitido, e no caso de ser solteiro, ficava obrigado ao pagamento de 480 réis pela inscrição, e ao dobro deste valor se fosse casado, por forma a que a sua mulher pudesse também integrar a dita irmandade.

No segundo capítulo, define-se "que possaõ ser admitidos por Irmaõs todas as pessoas, que naõ exercitarem Artes, ou Officios mecanicos, assim como as Mulheres, que se naõ occuparem em exercicios vaixos e vîs", possibilitando o acesso a não profissionais da música e a mulheres solteiras ou viúvas. Sobre estes, os estatutos referem claramente que "naõ servem como os Professores de tanta utilidade para a Confraria". Aqueles que, comprovadamente, tivessem servido na Irmandade de Santa Cecília, na qualidade de juízes, deputados, mordomos, procuradores, ou outro cargo da confraria, estavam isentos do pagamento da quota de inscrição. Os familiares diretos dos professores de música, como os filhos e irmãos, que tivessem servido a mesa ou prestado benefícios à irmandade, também podiam ser aceites, pagando a mesma quantia que os professores[18]. Fica claro ao longo do documento, que o termo professor é utilizado para designar os irmãos músicos, possivelmente, para os distinguir dos restantes membros da irmandade.

Os eclesiásticos hábeis em cantochão também poderiam aderir à irmandade, pagando a quota de 480 réis. Estes, para além das obrigações comuns aos irmãos não músicos, ficavam obrigados a ajudar os professores, cantando os salmos nas solenidades das matinas. As mulheres recolhidas do Recolhimento do Anjo também podiam aderir à instituição, pagando a mesma quantia que os eclesiásticos supracitados.[19]

A Tabela 3, sistematiza o valor das quotas de inscrição da Irmandade de Santa Cecília em função da categoria, estatuto, estado civil e género dos admitidos.

Tabela 3 - Quotas de inscrição requeridas aos Irmãos da Irmandade de Santa Cecília do Porto (1784). Fonte: ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496

Categoria do candidato a irmão	Estado Civil	Quota de inscrição (réis)
Colaborador antigo	-	Não paga
Músico	Solteiro	480
Filhos, filhas e irmãos dos professores de música	Casado	480 (cada)
Eclesiástico que saiba cantochão	-	480
Recolhida do Recolhimento do Anjo	-	480
Músico + esposa	Casado	960
Não músico – homem	Solteiro	1.600
Não músico – mulher	Solteira ou Casada	2.400
Não músico + esposa	Casado	3.200

O terceiro capítulo alude às obrigações a que todos os irmãos estavam sujeitos, especificando que as quotas anuais no valor de 100 réis tinham de ser pagas, pelos próprios ou por outrem, na sacristia da igreja nos dias da festa da irmandade"[20]. Apenas estavam dispensados do pagamento da referida quota, os irmãos eleitos para a mesa e outros que, por se encontrarem em situação de pobreza ou doença, não pudessem cumprir a obrigação.

O irmão eleito para um cargo na mesa da irmandade estava obrigado a aceitá-lo, e desempenhar as funções durante os três anos do mandato, exceto se apresentasse justa causa.

[18] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 7-8v

[19] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 8

[20] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 9

Todos os irmãos deviam assistir à festa da irmandade. Aqueles que faltassem deveriam pagar um arrátel de cera, e se faltassem para cumprir serviço, eclesiástico ou profano, noutro local, a penalização era de dois arráteis de cera. Quando falecesse um irmão ou irmã, os restantes membros deviam dirigir-se à Igreja e prestar-lhe homenagem. Os professores convocados pelo secretário deveriam cantar o "responso da Sepultuira lembrando se todos sempre que assim como tratarem seus Irmaõs defuntos assim seraõ elles tratados quando falecerem". Todos os irmãos incumbidos de uma função deveriam cumpri-la. Se não o fizessem, no caso de se tratar do primeiro incumprimento, o irmão seria repreendido pelo secretário, se fosse reincidente, seria chamado pela mesa, e caso não comparecesse, expulso da irmandade. Aqueles que tivessem quotas em atraso por mais de dois anos teriam um mês para as liquidar, caso contrário seriam excluídos da irmandade, ficando o reingresso sujeito à decisão da mesa, e implicando o pagamento de nova quota de inscrição. No que respeita às irmãs, como "naõ podem cumprir com a mayor parte das obrigaçoens dos Irmaões, seraõ obrigadas a concorrerem para o ornato da Igreja com flores, damascos, e alcatifas, quando se fizer celebrar a festa da nossa Irmandade, e encomendar a Vossas almas dos Irmaõs defuntos, para o que serão avizadas do seu fallecimento."[21]

No capítulo 4, os estatutos clarificam as obrigações dos irmãos professores no que diz respeito ao exercício do seu ofício, especificando que todos os membros que sejam músicos deveriam apenas colaborar com elementos da irmandade que tivessem as quotas em dia. Não deveriam faltar aos compromissos, nem se fazer substituir por outra pessoa, sem o consentimento do diretor do serviço. Também as questões protocolares são alvo de atenção, ao determinar que se devem levantar "os que estiverem assentados, quando chegar algum dos Companheiros, ate que tome o seu lugar"[22].

Mas é sobretudo no quinto capítulo, que incide sobre as obrigações dos diretores das festas, que encontrámos informação útil para compreender uma série de dinâmicas importantes sobre a prática musical naquele período. Primeiramente, importa referir que a designação do cargo de diretor poderá ser entendida como equivalente ao de maestro na atualidade. Especifica-se depois que a contratação para pequenos serviços não implicava o contributo para a irmandade, mas devia ser evitado pelos irmãos diretores. Sempre que o irmão participasse numa festividade, fosse para nas "Vesperas, Missa, e sesta triduo, e novena, trezena, procissaõ, responsos, e Officios", ficava obrigado a pagar uma taxa de 100 réis. Celebrações com maior númer de funções, designadas de "partidos", implicavam pagamentos diferentes.

Os honorários previstos não poderiam ser negociados. Mais, nenhum irmão deveria "pedir festas (...) recomendadas a outro, nem diminuir-lhe os preços ordinarios porque sempre foraõ feitos" sob pena de ser riscado, ou seja, excluído. Um outro aspeto interessante neste capítulo, pois contribui para a compreensão da *praxis* musical, é o pagamento previsto para determinados tipos de canto. Assim, "o Canto chaõ simples, ou misturado a que for algum Professor, ou Eccleziastico Irmaõ, o que as dirigir pagará hum tostaõ por cada huã, e o Professor, ou Irmaõ Eccleziastico, que for a ellas ficará obrigado á sua Satisfação"[23].

Na tabela seguinte, apresentam-se os "partidos" que ocorriam anualmente e a taxa correspondente que o diretor musical deveria pagar à irmandade.

[21] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 9-10.

[22] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 10-10v.

[23] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 12-12v.

USC DE COMPOSTELA

Tabela 4 - Taxas pagas pelos Diretores das Festas nos Partidos da Cidade do Porto.

Partido	Taxa (réis)
S. Nicolau	480
Santo Ildefonso	400
Vila Nova	480
Gaia	200
Miragaia	480
Matosinhos	200
São João Novo dos Passos	200

O estatuto regula, no capítulo 6, o controlo das taxas das festas pagas pelos diretores, que eram anotadas num livro próprio para o efeito, gerido pelo secretário da irmandade. Nesse livro deveriam ser registadas as quantias recebidas, o local onde foram prestados os serviços, o nome do diretor, havendo lugar ainda para outras observações consideradas pertinentes. Trimestralmente os mesários, assim como os professores que tiveram participado em festas, eram convocados para efetivarem o pagamento das taxas ao tesoureiro. Cabia ao secretário registar todos os movimentos no livro de contas[24].

O título do capítulo 7, "Da charidade, que se ha de usar com os Irmaõs doentes, e necessitados, e dos Suffragios pelos defuntos", remete-nos para os primórdios de um sistema de segurança social. Senão vejamos: a confraria tinha a obrigação de socorrer todos os irmãos pobres, "aquelles q*ue* Sua id*ade* decrepita, ou por outro qualq*uer* motivo se achaõ impossibilitados p*ara* o exercicio da sua profissão", e todos aqueles que, devido aos poucos recursos ou família numerosa, "se achaõ sem meyos proporcionados p*ara* viverem com a decencia devida a seu estado". Da mesma forma, os irmãos que tivessem ordenados, ou partidos regulares, mas estivessem doentes e não pudessem cumprir os compromissos, deviam ser considerados necessitados, a quem a irmandade deveria acudir, emprestando-lhe um valor idêntico ao do ordenado, ou outro que considerasse necessário e em proporção com o rendimento da confraria. Pede-se ainda que os diretores pratiquem a caridade junto dos irmãos que não possam cumprir com o serviço por doença, dando-lhes o salário previsto ou parte uma parte conforme a qualidade das suas funções. Se necessário, o diretor poderia retirar "alguma couza do Salario dos mais Companheiros (...) pela utilidade, espiritual, que se lhes segue e pela temporal que igualmente se lhes pode seguir"[25]. Os irmãos pobres podiam mesmo ficar dispensados do pagamento da quota anual, caso a mesa, depois de analisadas as circunstâncias particulares desses membros, assim o entendesse. Esta medida abrangia todos os membros da irmandade, incluindo as "Irmaãs, e das Viuvas dos nossos Irmaõs defuntos, em quanto se conservarem no dito estado, e viverem com a honestidade devida". Se um irmão fosse preso, desde que não tivesse sido "infragganti, e publico delicto dos que irrogaõ infamia ao deliquente", devia ser visitado pelo procurador, que deveria diligenciar no sentido de o libertar. Qualquer discórdia entre irmãos, má conduta pública ou profissional que pusesse em causa a pessoa ou a irmandade, era analisada pela mesa que tinha legitimidade para tomar as medidas que considerasse convenientes. Relativamente às cerimónias fúnebres, quando falecia um irmão, eram ditas 20 missas, pagando-se 120 réis por cada uma, e cantava-se um responso na sepultura do defunto[26].

[24] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 11v-13v.
[25] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 14-15v.
[26] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 15-16v

Em seguida, no capítulo 8, os estatutos facultam uma descrição da festa da irmandade, celebrada no dia 20 de novembro de cada ano. De acordo com este documento, cantavam-se "Vesperas, e á noute as Matinas, conforme o estilo ha muitos annos praticado no dia seguinte com o Santissimo Sacramento ex-posto se cantará a Missa e haverá Sermaõ". Previa-se para esse dia um "Corêto capâz de caber nelle a mayor parte dos Professores, solemnizando-se esta festividade com a devoçaõ, e grandeza possível". Se o número de irmãos eclesiásticos responsáveis pelos salmos das matinas, previstas nas festividades, não totalizasse oito elementos, a confraria deveria convidar elementos para completar o grupo, pagando 240 réis a cada um. A igreja devia ser adornada, "evitando porem aquellas superluidades, que saõ effeitos da Vangloria, contrarios a verdadeira devoção"[27].

No capítulo seguinte, são elencados os cargos que constituem a mesa da irmandade e o número de elementos previstos. Também se refere da obrigatoriedade de o irmão ser professor de música, ou não. Salientamos o facto do cargo de "Provedor" ser, preferencialmente atribuído ao "Mestre da Capella da Cathedral". (Tabela 5)

Tabela 5 - Constituição da Mesa da Irmandade de Santa Cecília do Porto (1784). Fonte: ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto

Cargo	Quantidade	"Professor" = Músico
Provedor	1	Não é obrigatório, mas preferencialmente deveria ser eclesiástico; se for o "Mestre da Capella da Cathedral", deve ser o preterido
Secretário	1	Sim
Deputado	6	Sim
Deputado	2	Não
Procurador da igreja	1	Sim
Procurador da Irmandade	1	Sim
Procuradora do Recolhimento	1	Não aplicável

Seguem-se depois uma série de capítulos que sistematizam as funções e responsabilidades inerentes aos cargos referidos. Assim, o capítulo 10, incide sobre o provedor, a quem cabem funções amplas. Competia-lhe a vigilância e cuidado em tudo o que dizesse respeito à irmandade e zelar pelo bom funcionamento das votações da mesa, que deverão decorrer em silêncio e de forma a evitar ódios e parcialidade, com votação em segredo através da utilização de favas brancas e pretas. Sempre que algum assunto envolvesse um elemento da mesa, este deveria retirar-se para que este órgão pudesse decidir sem constrangimentos a matéria em análise[28]. Sempre que considerasse que um assunto merecia a análise de todos os irmãos, poderia convocar a irmandade para uma tomada de decisão e tinha incumbências religiosas, como mandar dizer as missas dos sábados[29].

Os deputados eram obrigados a ajudar e a representar o provedor em atos públicos, ou privados, caindo a preferência no eclesiástico mais antigo. O gasto dos sermões da festividade

[27] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 17-18.
[28] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 19.
[29] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 19v.

USC DE COMPOSTELA

da irmandade ficava a cargo dos seis deputados professores. Aos dois deputados não professores, cabia o pagamento de 3.200 réis para os gastos da instituição[30].

É importante sublinhar o papel da confraria em análise na recolha e salvaguarda das composições musicais da época. Com efeito, a irmandade promovia a recolha do repertório dos vários serviços e funções. Estas obras, tais como salmos, responsórios e missas, ficavam depositadas nos móveis da Confraria, como o excerto comprova:

> Recomendamos muito aos ditos nossos Irmãos queiraõ ter a devoçaõ de mandar fazer, ou procurar algum psalmo, ou psalmos novos, Responsorios e Missas para servirem nas suas respectivas funçoens da Irmandade o que sucedendo assim, e sendo compoziçaõ nova, que necessite ser copiada e entregaráõ á Meza, e esta a mandará copiar por conta da Irmandade para se fazer uzo della que se guardará com os mais moveis da Confraria.[31]

Quando às funções do secretário, abordadas no 11.º capítulo, cabia-lhe a gestão burocrática da irmandade. Para além de registar as decisões, informações dos irmãos, bens, receitas e despesas, devia comunicar ao provedor todos os assuntos relacionados com a instituição, e apresentá-los à mesa. Devia zelar, também, pelo registo das certidões das missas dos sábados e das ditas pelos irmãos falecidos. Aliás, sempre que um irmão ou irmã morresse, competia-lhe, através do procurador, avisar os restantes membros da confraria, e convocar irmãos professores para tocarem nas celebrações fúnebres, num efetivo mínimo de nove elementos, equivalentes a quatro vozes, três violinos e dois violoncelos. A posteriori deveria mandar dizer as referidas 20 missas, com a brevidade possível, e solicitar, através do procurador, ao padre sacristão ou, na sua falta, ao padre capelão para que se cumprisse e registasse o pedido no livro das certidões. De notar, que estes rituais excluíam os irmãos falecidos que, não sendo considerados pobres, tivessem dívidas à irmandade. Cabia ao secretário o registo do dia, mês e ano do falecimento dos irmãos, a comunicação de toda a documentação recebida e ainda a procura de composições novas para a festa da irmandade[32].

As funções do procurador da igreja, são elencadas no capítulo 12. Competia-lhe preparar o local onde se realizavam as reuniões da mesa, que habitualmente decorriam numa secretaria da igreja do Anjo. Também devia zelar pelo bom funcionamento das missas de sábado, acender "quatro vellas no throno, e as seis da banqueta" nestas celebrações, e fazer cumprir tudo o que a mesa decidisse quanto à decoração da igreja na festividade de Santa Cecília[33]. Estava também incumbido do arquivo das partituras usadas nas referidas festividades, e que só poderiam ser emprestadas com a autorização da mesa, como o excerto comprova:

> (...) será obrigado a ter em boa arrecadação os moveis da Irmandade em que entraráõ os Papeis de Muzica de que fizer uzo na festa da Irmandade, que receberá por inventario, e pelo mesmo fará delles entrega ao que lhe suceder, assinando hum e outro com os Mensarios o termo della que ha de escrever o Secretario: E naõ poderá empresta-los em ordem da Meza, que o poderá fazer

[30] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 19v.
[31] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 19v.-20
[32] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 20-21v.
[33] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 21v-22

USC DE COMPOSTELA

> com Legitima cauza, excepto os papeis de Muzica em quanto servirem na nossa Festa.[34]

As obrigações do procurador da irmandade, especificadas no capítulo 13, remetem-nos para um papel semelhante ao de assistente social, pois competia-lhe visitar os presos e procurar a sua libertação, visitar os doentes e, caso verificasse a necessidade de ajuda a algum irmão, deveria comunicá-la ao secretário, para posterior análise da mesa. Deveria inteirar-se sobre as festas realizadas nos subúrbios da cidade, "e huã legua em redondo", assim como os nomes dos seus diretores, e comunicar essas informações ao secretário, que as devia registar. Deveria, também, cobrar as multas aos irmãos incumpridores, assim como os juros e quotas anuais, entregando os montantes ao tesoureiro e dando conhecimento ao secretário[35]. Devia ainda comunicar a este último, como vimos, o falecimento dos irmãos, e passar o pedido das missas a que tinham direito, e que devia entregar ao responsável da Igreja do Recolhimento do Anjo. Cabia-lhe também avisar os irmãos professores, definidos pelo secretário, que deviam cantar o responso:

> E assim mesmo avizará aos Irmaõs Professores, que o Secretario deter- minar para cantarem o Responso, declarando-lhe a Igreja, ou Capella, onde for a sepultar, e terá cuidado para que nao faltem a este piedozo acto, e assim mesmo avizará a todos os Irmaõs para obrarem o que lhes esta determinado em Semelhante cazo[36].

Sobre a procuradora do recolhimento, é dito que não tinha assento na mesa. Não obstante, como os restantes membros, estava dispensada de pagar a quota anual ou qualquer outro gasto inerente ao cargo. A sua função resumia-se à cobrança dos anuais às irmãs recolhidas, e entregar a referida quantia ao procurador da irmandade[37].

Ao tesoureiro, como o nome indica, competia guardar o dinheiro da irmandade, e evitar o empréstimo de dinheiro com juros sem a segurança necessária. Para tal devia verificar se aqueles que requeriam crédito, bem como os seus fiadores, reuniam condições para pagar o empréstimo. Em caso de dúvida sobre a concessão de um empréstimo a um irmão, a mesa deveria proceder a votação e o secretário registar o voto de cada mesário. Caso se verificasse o incumprimento na restituição do crédito concedido, aqueles que votaram a favor da concessão, ficavam pessoalmente obrigados ao pagamento do mesmo[38].

Como se vê, a mesa era o órgão máximo da instituição e os seus membros estavam revestidos de poder e responsabilidade. O capítulo 15 relata o processo de eleição deste órgão. Competia ao provedor convocar, oito dias antes da festa da irmandade, os mesários para a eleição da nova mesa, indicando o dia para a realização do ato. Caso um dos membros não pudesse comparecer, o provedor deveria convocar um irmão para o substituir, entre aqueles que tivessem servido no ano anterior. Cada membro deveria propor o seu sucessor. Caso este não cumprisse todos os requisitos necessários, deveria avançar com um segundo nome. Também poderia propor a sua continuidade no cargo, que ficava sujeita a aprovação. A votação era feita

[34] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 21v-22.
[35] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 22v-23v.
[36] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 23v.
[37] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 23v.
[38] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 24v-25.

USC DE COMPOSTELA

por maioria, através do sistema de favas, cabendo ao secretário o assento do resultado num livro próprio para o efeito, que deveria ser assinado por todos os membros. A não aceitação do cargo implicava o pagamento de uma multa, no valor de 1.200 réis. Se reiterasse a recusa, na segunda vez, o valor duplicava, e na terceira, seria excluído da irmandade. Como a procuradora do recolhimento não participava direta e oficialmente na mesa, fazia chegar, por escrito, o nome da sua sucessora[39].

Os estatutos discorrem ainda sobre outras questões, como o processo de balanço das contas, uma tarefa da responsabilidade do secretário que a deveria realizar, com a brevidade possível, logo após a festa da irmandade, registando tudo no livro de receitas e despesas e entregando o dinheiro remanescente ao novo tesoureiro. A eleição da nova mesa deveria ocorrer no prazo máximo de um mês após a festa da irmandade.[40]

No capítulo 17, sistematizam-se as razões que poderão originar a expulsão de um irmão. Além das situações previstas nos capítulos anteriores, acrescenta-se o facto de um irmão ter "Sentença de qualquer Magistrado em pena vil, e infame", embora se admita a reintegração se "constar q*ue* está plenamente emendado"[41].

Por fim, no capítulo 18, admite-se a possibilidade de revisão dos estatutos, já que "A variedade dos tempos, e das circunstâncias faz muitas vezes necessaria alguma nova providencia"[42].

2.1.2 Os irmãos professores da Irmandade de Santa Cecília do Porto

A 21 de novembro de 1784, é redigida a ata que dá conta da criação dos novos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília da Cidade Porto. Deste documento consta a assinatura dos 34 irmãos presentes na reunião, são eles: o padre Francisco da Cunha Teles e Menezes, na qualidade de secretário; o padre António José Monteiro; José Moreira de Melo; o padre José António Ventura; Frei Francisco de Boaventura; o padre António Ferreira de Azevedo; Frei Domingos de S. Raimundo Rocha; Frei Luís de S. Caetano; Manuel de Meireles Barreto, o padre Gonçalo de Santo António; Vicente Ferreira da Silva; Luís António de Oliveira; Manoel José da Rocha Loução; Manoel Rebelo da Rocha; José Vicente Rodrigues; Manoel Luís Bragança; Agostinho José de Sousa Azevedo; Bernardo José de Melo; Joaquim Leite; Sermonias; José de Matiz e Silva; João Joaquim Valério; Joaquim Giraldes Correia e Melo; Pedro da Cunha Ribeiro; Agostinho Pio da Silva Franco; Manuel Francisco Gomes; Joaquim Soares da Silva; José Moreira de Mello; José de Meireles Reis; José Luís de Sousa; João Baptista Meireles; António Gonçalves Valério; Tomaso Guadagnini; Jose Vichi e Manuel Francisco Monteiro. Quando verificarmos com atenção a lista dos signatários dos estatutos, verificámos que há dois irmãos com o mesmo nome, no entanto, comparadas as assinaturas, verificamos tratar-se da mesma pessoa. (Anexo II)

[39] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 25v-26v.
[40] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fls. 27-28v.
[41] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 29.
[42] ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496, fl. 29v.

USC DE COMPOSTELA

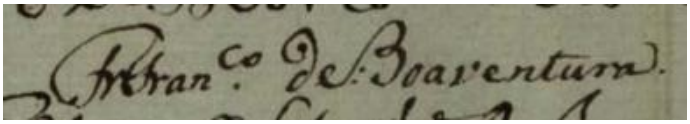


**Figura 4 - Assinatura de Frei Francisco de S. Boaventura,
"Estatutos da Irmandade de Santa Cecília" (1784).
Fonte: ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade
ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496,**

A assinatura de Frei Francisco de S. Boaventura (Figura 4) presente no documento, permite concluir que este foi irmão desta irmandade, no seio da qual teve um papel ativo. A análise do nome dos irmãos signatários revela-nos alguns nomes de músicos que não conhecíamos ou sabíamos associados à história da música da cidade do Porto.

Procurámos, nesta parte da investigação, reunir informação sobre os irmãos professores, músicos, contemporâneos de Frei Francisco de S. Boaventura, que atuavam na cidade e mantinham relações profissionais com o compositor.

Comecemos pelo padre Francisco da Cunha Teles e Menezes, sabe-se que este era compositor na cidade do Porto e trabalhou para a Irmandade de Nossa Senhora da Assunção dos Clérigos Pobres. Recentemente, o arquivo desta irmandade optou por disponibilizar *online* os manuscritos musicais que constam do seu acervo. Entre esses manuscritos, observam-se alguns da autoria do referido padre, conhecido como "Presbitero Portuense", como indica o frontispício de "Responsorios p.a as Matinas do Santisimo Natal em Canto Uniforme, figurado e de Orgao" (Figura 5). São várias as obras atribuídas a Francisco da Cunha Teles de Menezes, presentes no referido arquivo, entre as quais se contam: "Gradual a 4 e orgão. Propter veritatum" (1780); "Gradual a 4. Alleluya. Dominus dixit ad me. Filius meus es tu" (s.d.); "Introduções e Replicas dos Responsorios de N.ª S.ª aos Ceus, Assmpta" (1786); "Ladainha Ad Laudem Beatissimæ Virginis Dei Matris Mariæ, A Duo, et quatuor voibus, Organo" (1789); "Responsoria Ad Matutimun in Solemnitate Nativitatis Dõni ad usum Chori Hujus Fraternitatis" (1778); "Responsorios p.ª as Matinas do Santisimo Natal em Canto Uniforme, figurado, e de Orgão" (s.d.); "[Invitatório e Responsórios das Matinas do Santíssimo Natal]" (1778)[43].

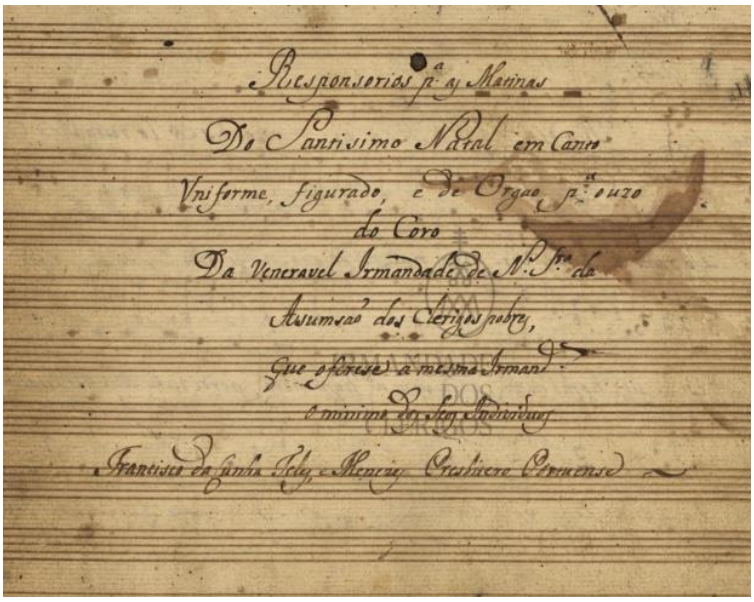



Figura 5 - Frontispício de "Responsorios p.a as Matinas do Santisimo Natal em Canto Uniforme, figurado e de Orgao" de Francisco da Cunha Teles Menezes, s.d. Fundo: ICP, Coro da Irmandade dos Clérigos, Partituras manuscritas

A breve análise das obras, leva-nos a considerar que o dispositivo instrumental se constituía, maioritariamente, por órgão, e as vozes eram quase sempre masculinas. De notar que o soprano não apresentava os característicos virtuosismos e âmbito vocal inerentes à música

[43] ICP, Coro da Irmandade dos Clérigos, Partituras manuscritas.

escrita para os Mosteiros de S. Bento de Ave Maria e Santa Clara. Tudo indica que as obras seriam interpretadas, unicamente, por vozes masculinas e, no registo de *tiple*, por rapazes com vozes brancas. Todavia, estas questões carecem de estudo que, para ser conclusivo, precisa de maior atenção e contacto com as fontes primárias e respetiva contextualização histórica.

Passando agora para o padre António Ferreira de Azevedo, Mestre da Capela da Sé em 1785, sabe-se que dirigiu um "Te Deum" de David Perez (1711-1778) nas comemorações dos casamentos do príncipe D. João com D. Carlota Joaquina de Bourbon, e da princesa D. Mariana Vitória com D. Gabriel de Bourbon, ambos filhos da rainha D. Maria I (1734-1816) e do rei consorte D. Pedro III (1717-1786). As manifestações de júbilo no Porto decorreram entre 11 e 29 de junho de 1785. O "Te Deum" de David Perez foi escutado na Sé do Porto, na tarde do dia 19, numa interpretação levada a cabo "pelos melhores músicos da cidade". Por este serviço o padre António recebeu a quantia de 144.000 réis. Terá recebido, também, um pagamento pela música dos carros das festas. Importa referir que o copista das partituras foi o músico Agostinho Pio da Silva que, pelo serviço recebeu 8.000 réis. A António da Silva Leite coubeu 12.800 réis pela composição da música para os festejos dos "carros triunfantes" (Ferreira-Alves, 2014, pp. 63-75). A lista de despesas associadas ao conjunto destas celebrações, contém uma relação de nomes e funções que permite conhecer as personalidades mais relevantes do meio musical da cidade do Porto. Sabe-se, por exemplo, que foram pagos 595.200 réis ao empresário da Casa da Ópera, Joaquim Ferreira Veras, e aos meninos do coro da Sé – António Rodrigues, José Maria de São Boaventura, José Esteves Soares Malta, José Costa, Leandro José Soares e António José dos Santos Leal – 4.800 réis, 800 réis a cada um, "pelo trabalho da função e procissão" (Ferreira-Alves, 2014, p. 74).

A Ordem Terceira do Carmo possui um pequeno arquivo com manuscritos e impressos musicais do final do século XVIII e séculos XIX e XX, que merece um estudo mais apurado no futuro. Os documentos que consultamos, fontes manuscritas primárias do século XVIII, permitem afirmar que as obras se enquadram na prática musical da época. Notámos que a música é estilisticamente semelhante à produzida pelo Frei Francisco de São Boaventura. Estilo galante, italianizado, mas escrito para vozes masculinas com *tiple* (possivelmente interpretado por vozes *pueri*). Infelizmente, não foi possível identificar o autor de um interessante conjunto de responsórios da Semana Santa, escrito para dois coros e baixo contínuo. Poderá ser uma obra de José Moreira de Melo, um dos signatários dos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília no Porto, e colaborador habitual da Irmandade das Taipas, como iremos constatar.

Em 1771, José Moreira de Melo era mestre capela na Igreja da Ordem e, a 16 de agosto de 1789, a mesa da Ordem Terceira do Carmo deferiu o requerimento apresentado pelo compositor, onde, sem que fiquemos a conhecer as causas do castigo aplicado, pedia "que não o expulsassem sem causa justa" (Alvim, 2017, p. 76).

António Esteves, morador na Rua Nova do Almada, era também colaborador regular da Irmandade das Taipas, e, em 1786, organista na Ordem Terceira do Carmo. Em 1791-92 terá comprado à instituição um realejo por 24.000 réis.

António da Silva Leite, compositor que atingiu notoriedade nos anos subsequentes à constituição da Irmandade de Santa Cecília, também trabalhou na Igreja da Ordem Terceira do Carmo. A 16 de junho de 1799 foi admitido como mestre de música da capela e viu o seu contrato renovado a 29 de setembro de 1802 (Alvim, 2017, p. 76). Segundo Manuel Valença (1997, p. 102), José Moreira de Melo terá sido professor de António da Silva Leite. Ambos pertenceram à fraternidade da Ordem Terceira de S. Francisco, onde em 28 de maio de 1799, José Moreira de Melo foi mestre capela, tendo sido substituído no cargo por António da Silva Leite. A passagem de testemunho denota a complexa teia que une os músicos portuenses, e a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

confiança depositada para o desempenho do cargo. Encontramos, este tipo de sucessão entre os compositores na Irmandade das Taipas.

Graças à boa vontade da Irmandade das Taipas, a quem agradecemos, pudemos aceder ao seu arquivo privado, ainda não disponível ao público. Ali encontrámos livros de cantochão e outros documentos, como livros de despesa, entre os quais se destaca o relativo ao período entre 1786 e 1821, por pôr em evidência a estrita colaboração de músicos que atuavam na cidade do Porto. (Anexo III)

António Esteves, organista regular na igreja das Taipas e na igreja da Ordem Terceira do Carmo, recebia, anualmente, 16.000 pelos seus serviços. Teve uma longa colaboração com a igreja das Taipas, sendo o primeiro registo relativo a este músico referente ao ano de 1786 e o último em fevereiro de 1816, apesar de não ter sido o próprio a receber o pagamento, pois faleceu no segundo trimestre desse ano. Só três meses depois, a viúva, D. Ana Joaquina da Purificação, se dirigiu à referida igreja, a fim de receber o pagamento trimestral devido ao seu marido, ou seja, 4.000 réis.

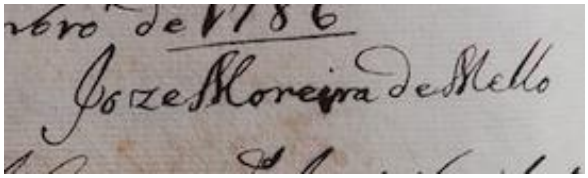
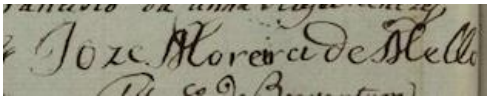
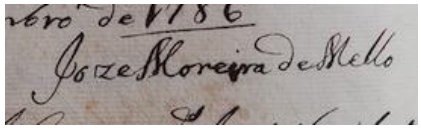


Figura 6 – Assinatura de José Moreira de Melo, 1786. Fonte: ITP, Livro de despesas, fl. 2v (arquivo privado).

O compositor José Moreira de Melo também desenvolveu intensa colaboração com a Irmandade das Taipas. A primeira entrada com este nome, data de 11 de dezembro de 1786 e refere-se ao pagamento de 5.600 réis pela música executada no aniversário das almas[44] (Figura 6). A comparação da assinatura de José Moreira de Melo nos estatutos da Irmandade de Santa Cecília, analisados antes, e nos registos da Irmandade das Taipas, mostram que se trata da mesma pessoa (Tabela 6).

Tabela 6 - Assinaturas de José Moreira de Melo nos diferentes documentos

Músico	Estatutos da Irmandade de Santa Cecília (1784)	Livro de despesas da Irmandade de S. José das Taipas (1786-1820)
José Moreira de Mello		

Os serviços de José Moreira de Melo eram regularmente requisitados pela Irmandade das Taipas, e o pagamento de cada um dos "partidos" não oscilou ao longo dos anos. As celebrações habituais da Irmandade das Taipas, para as quais eram contratados os músicos da Irmandade de Santa Cecília, podem ser observadas na seguinte tabela 7:

[44] ITP, Livro de despesas, fl. 2v (não catalogado).

Tabela 7 - Celebrações da Irmandade das Taipas com a colaboração dos músicos da Irmandade de Santa Cecília e respetivo pagamento (1786-1820). Fonte: ITP, Livro de despesas (não catalogado).

Serviço	Pagamento (réis)
Aniversário das Almas (véspera e dia)	5.600
Festa de S. José (manhã e tarde)	8.000
Festa de Nossa Sra. da Consolação	4.800
Dia da Eleição da Mesa	12.000
Festa do Nosso Padroeiro S. Nicolau de Tolentino	12.000
Festa do Corpo de Deus	6.000
Missa da Noite de Natal	5.600
"Pela Solenidade de Santa São das Graças"	8.000
Missa e Comunhão da Quinta-feira Santa	5.600
Oficio pelas almas de Irmãos (Francisco Mendes, João António Fernandes, Manoel Francisco Pereira, "pela alma da Provedora atual")	4.800
"Exéquias de José Carneiro da Silva"	3.200
"Te Deum que anualmente se faz na terceira segunda-feira de Fevereiro, aniversário da instituição do dia da Constituição do Sagrado Lausperene da mesma Irmandade"	2.400

Ao observarmos os registos do livro de despesa, constatámos que a caligrafia de José Moreira de Melo se torna mais imprecisa no final de 1796. Estaria, muito provavelmente, com problemas de saúde, pois no início do ano seguinte é registada a colaboração do seu discípulo, António da Silva Leite. Com efeito, a 1 de fevereiro, António da Silva Leite recebeu o pagamento de 3.200 réis por dirigir a "Música que serviu no Ofício de honras, que lhe fez esta Venerável Irmandade" (Figura 8), e no dia 20 do referido mês, recebeu o pagamento do mesmo valor por dirigir o "Te Deum que anualmente se faz nesta venerável Irmandade"[45]. Em março, José Moreira de Melo voltou ao serviço na festa de S. José, cumprindo todas as obrigações até ao final do mesmo ano. Porém, no início do seguinte, voltou a ser substituído por outro músico, desta vez, António Gonçalves Vallerio Pirol. Entre 1798 e 1799, existem apenas duas entradas referentes à colaboração de José Moreira de Melo. O seu estado de saúde parece ter-se deteriorado, como a análise da caligrafia trémula sugere (Figura 7).

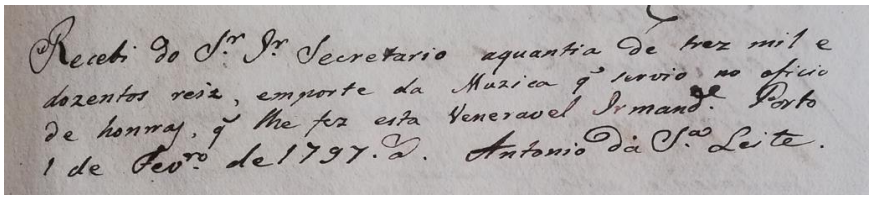


Figura 7 - Primeira entrada de António da Silva Leite no Livro de despesas da Irmandade de S. José das Taipas, 1796. Fonte: ITP, Livro de despesas, fl 22. (não catalogado).

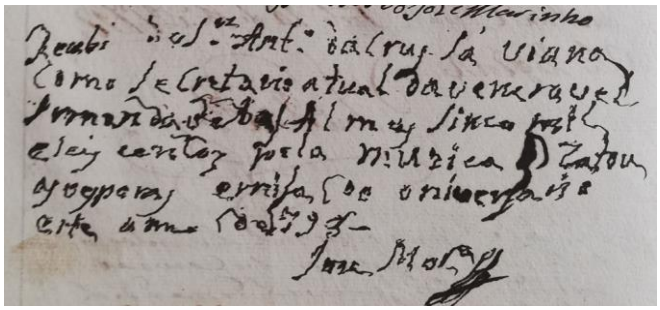


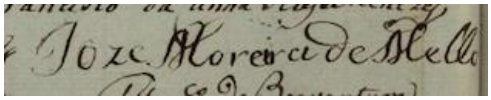
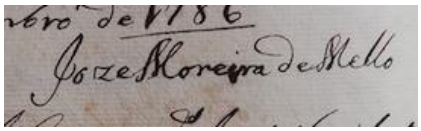
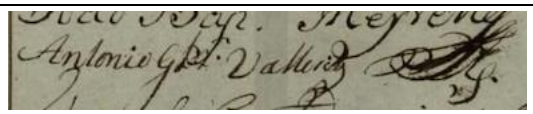
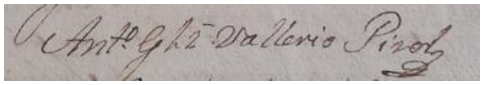
Figura 8 - Caligrafia com evidentes sinais de debilidade do compositor José Moreira de Melo, 1798. Fonte: ITP, Livro de despesas, folio 25v (não catalogado).

O referido António Gonçalves Vallerio Pirol havia sido um dos signatários dos estatutos da Irmandade de Santa Cecília, em 1784, apesar de nessa altura não constar da assinatura o último

[45] ITP, Livro de despesas da Irmandade de S. José das Taipas, fls. 21-22. (não catalogado)

apelido (Tabela 8). Em 19 de fevereiro de 1798, este músico dirigiu, na Igreja das Taipas, um "Te Deum Laudamus da 3ª segunda-feira de Fevereiro, dia da Constituição do Sagrado Lausperene", tendo recebido 2.400 réis, e em 19 de março, dirigiu a música na festa de S. José[46].

Tabela 8 - Comparação de autógrafos de José Moreira de Mello e António Gonçalves Vallerio Pirol

Músico	Estatutos da Irmandade de Santa Cecília (1784)	Livro de despesas da Irmandade de S. José das Taipas (1786-1820)
José Moreira de Mello		
António Gonçalves Vallerio Pirol		

Acreditamos que António Gonçalves Valério Pirol era familiar de João Gonçalves Pirol, também músico, que faleceu em Valongo, a 20 de julho de 1833, com 88 anos. O seu nome é referido no manuscrito anónimo (Ribas, 2006) "Livro de Óbitos dos Professores de Música falecidos na Cidade do Porto"[47]. João Gonçalves Pirol foi, também, um dos signatários dos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília, na altura sob o apelido de Valério, abdicando, como o seu familiar, do apelido Pirol.

No mesmo manuscrito anónimo surge a referência ao Padre Joaquim Geraldes que, supomos, corresponder ao signatário Joaquim Geraldes Correia e Melo, que assinou também a adenda de 1791, nessa altura, já na qualidade de padre.

Como vimos, na lista dos signatários dos estatutos encontra-se o nome de alguns professores italianos, nomeadamente Tomaso Guadagnini e José Vichi. É possível que Tomaso Guadagnini, pertencesse à família Guadagnini, famosa pela construção de violinos desde 1739 até ao século XX. O mais conhecido *luthier* desta família foi J. B. Guadagnini (1711-1786), que se autointitulava "alumnus Antonii Stradivari" (Beare, 2001). Tratava-se de uma família numerosa, pelo que é possível que houvesse algum músico pertencente à família nas companhias de ópera italianas que circulavam no país. Rodrigo de Paula, citando Adalberto Feio, faz referência a um violinista de nome "Guadagnini", músico da capela da Sé de Braga, que tocou nas exéquias de D. Pedro III, em 11 e 12 de junho de 1786, sob a direção do compositor Antonio Galassi (c. 1759-d.1792), os responsos de David Perez, Antonio Galassi e uma missa de Niccolò Jommelli (Paula, 2017, p. 95). Existe, ainda, registo de uma dançarina, Geltrude Guadignini, pertencente à mesma companhia de ópera a que pertenceu a cantora Luísa Todi, que apresentou óperas bufas no Porto na década de setenta (Brito, 1989, p. 114). Como sabemos que alguns dos membros destas companhias de ópera itinerantes se fixaram na cidade do Porto, é possível que, além de partilhar o mesmo apelido, sejam familiares do referido músico.

Relativamente a José Vichi, ou melhor Giuseppe Vichi, algumas fontes da época revelam que era um barítono natural de Fano (Petrosellini, 1765, p. 1). Na paróquia da Sé do Porto, em 29 de novembro de 1783, foi realizado o registo do batismo de uma criança, Simão Vichi, filho de José Vichi e Rafaela de Satáro, (Forjaz, 2021). É possível que a mãe, Rafaela de

[46] ITP, Livro de despesas, fl. 24. (não catalogado)
[47] Apesar de se tratar de uma coleção particular, o proprietário disponibilizou alguma informação *online*, como o nome dos músicos e alguns dos apontamentos que constam do documento.

Satáro[48], fosse familiar do célebre compositor italiano Nicolao Setaro[49]. A hipótese é verossímil, pois, sabe-se que, em 1759, depois da proibição régia de apresentação de ópera em Lisboa, Nicolao Setaro recebeu um convite do Senado do Porto, para onde se dirigiu no verão de 1760. A 1 de agosto, chegou ao Porto com a sua pequena companhia, constituída por seis cantores, onde apresentou quatro óperas bufas no Teatro do Corpo da Guarda. A presença de Setaro no Porto é visível nos anos seguintes. Em 1762, encontramos referências à sua representação do drama giocoso "Il trascurato", supostamente com os mesmos cantores que dois anos antes partilharam consigo o palco[50]: Alessandro Basili, Nicola Garsoni, Maria Giuntini, Lucia Paladini, Anna (Aninhas) e Petronilla Trabò (Ferreira, 2017, p. 280). Nessa época, Giuseppe Vichi participava na estreia de óperas italianas, nomeadamente "Amante di tutte" (1761), de Antonio Galuppi, Gubbio, Teatro della Fama, de Galuppi; "Arsace" (1768), de Carlo Franchi, Veneza, Teatro di San Benedetto, de Franchi; "Antigono" (1768), de Gian Francesco di Majo, Veneza, Teatro di San Benedetto, de Majo. Terá sido posteriormente contratado pelo conhecido empresário de ópera, Nicolà Setaro, integrando a sua companhia de ópera na fase em que este trabalhou na Galiza[51]. Segundo relatos da época, esteve em Ferrol, no ano de 1774, onde, juntamente com o colega Alessandro Basili – cantor que, em 1760, se apresentara no Porto com a ópera bufa "Il trascurato", integrando a companhia de ópera de Setaro (Ferreira, 2017, p. 8). Todavia, estes apresentaram queixa contra Setaro por não querer apresentar duas óperas cómicas suas conhecidas (Pico, 2019, p. 175). Terá sido depois de 1774, e depois deste desentendimento que, Giuseppe Vicchi regressou à cidade do Porto.

3 A EDUCAÇÃO DA MULHER E A CLAUSURA: PORTO NO ANTIGO REGIME

Antes do Concílio de Trento (1545-1563), a vida de clausura nos conventos femininos era, de uma forma geral, comparativamente menos restritiva. As monjas podiam sair dos conventos para vender os seus produtos, prestar homenagem aos seus patronos nos cemitérios, inspecionar as suas propriedades ou assistir às celebrações nas catedrais. Com o Concílio de Trento, a vida nos conventos femininos passou a ser de clausura total, proibindo o contacto da mulher com a sociedade. A comunicação com o mundo externo estava condicionada, mesmo durante o período das visitas a que as monjas tinham direito. Nessas visitas, as conversas tinham tempo limitado, e eram permitidas apenas com parentes diretos. É neste contexto que surge a figura da "escuta"[52], uma função geralmente assumida por uma monja mais velha, a quem competia escutar na grade do "locutório". Se o assunto fosse considerado desviante, deveria intervir e

[48] Se considerarmos "Satáro" como corruptela de "Setaro".

[49] A família Setaro instalou-se no Porto. Pedro Setaro, irmão de Nicolao, ter-se-á instalado na cidade onde, juntamente com a sua esposa, implementou uma fábrica de cera (Ferreira, 2018, p. 281). Admitimos, portanto, que Rafaela Satáro seja filha ou sobrinha de Nicolao Setaro.

[50] Nicola Setaro era, para além de empresário, um dos cantores da sua companhia.

[51] Setaro não só administrava uma companhia de ópera italiana, como também contribuiu para a construção de casas de comédia em Santiago de Compostela e na Corunha, decorria o ano de 1768, infelizmente destruídas poucos meses depois. No ano seguinte, repetiu o investimento, desta vez com sucesso, em Ferrol (Pico, 2019, p. 28).

[52] Em Portugal, a "escuta" também era conhecida como "gradeira". As chaves do locutório estavam à guarda da abadessa. Depois de requisitada e autorizada a conversa, seriam entregues à vigária do convento e a uma das discretas assessoras da abadessa. O seu número era variável, oscilando em função do efetivo das monjas (Caldeira, 2021, p. 28)

informar a priora do convento sobre a ocorrência (Valverde, 2005, pp. 17-18). As transgressões surgiram em vários contextos e sob as mais variadas formas.

Propomos, nesta investigação, compreender o papel da música produzida em clausura que, para além de constituir um ato devocional, evocativo, religioso, era, também, um ato de ostentação e de entretenimento para a comunidade religiosa, assim como para a sociedade e seus visitantes, permitindo estreitar os laços sociais e culturais intramuros e com a comunidade.

Este isolamento levou a que muitos dos conventos recriassem uma réplica da sociedade dentro do seu espaço físico, patente na divisão do trabalho, na administração da comunidade, passando pela formação e pelos momentos lúdicos. Como refere Valverde, "o indivíduo [a mulher] desaparece quando trespassa as ombreiras das portas regulares, mas nasce a Comunidade, ente muito mais forte e mais perdurável no tempo do que a própria pessoa. (...) [A] imagem que se transmite para o exterior é uma imagem de bloque, de algo compacto e sem fissuras, porque esta imagem é a defesa que utilizam para salvaguardar o seu mundo interior tão complexo e rico como a sociedade a que pertencem" (Valverde, 2005, p. 18).

Na sua obra, Valverde (2005) fez uma interessante análise sobre a educação da mulher e o papel fulcral da Igreja Católica neste processo. Durante muito tempo a mulher foi considerada um elemento de segunda categoria na sociedade. Os vários estudos da vida monástica nos conventos, têm posto em evidência o seu papel na valorização da mulher, no seio do clero e da sociedade em geral. A religião apresentava alternativas à mulher que não passavam, unicamente, pelo matrimónio. Permitiu ampliar a sua educação, produção e, inclusive, intervenção sociocultural. O convento torna-se na escola e residência definitiva de muitas mulheres, notando-se uma tendência de ingresso de mulheres pertencentes à mesma família num determinado convento (Valverde, 2005, pp. 13-20).

O modelo italiano da educação feminina nos conventos de clausura, e nos denominados recolhimentos ou conservatórios, foi replicado um pouco por todo o lado no seio das nações católicas. De notar, contudo, que, em Itália, o fulgor cultural na prática musical que se herdara do século XVII entrou, segundo Kendrick (1996), em declínio, visível no decréscimo de obras compostas por mulheres. As mudanças foram influenciadas pelas transformações demográficas e ideológicas que começaram sob o domínio austríaco, após 1706, e embora algumas fundações tivessem mantido a sua proeminência musical até às supressões dos anos 1780, houve crescentes limitações na atividade musical. Como resultado, a vida musical concentrou-se em dois fenómenos: o canto solo de algumas virtuosas e as colaborações de músicos externos nas celebrações anuais de maior importância. No entanto, mesmo nesse período de declínio, e segundo os relatos daqueles que contactavam com a prática musical conventual, as virtudes da música escutada nos conventos, à semelhança do que acontecia no passado, era destacada. Por exemplo, em 1770, no seu relato de viagem, Charles Burney descreve o canto monástico feminino como "celestial", refere-se à conexão das monjas com compositores patrícios urbanos, o poder da voz individual e estabelece uma relação entre a música das monjas e a comida. Por outras palavras, sugere uma equação simbólica: as músicas monásticas femininas forneciam alimento espiritual à cidade. Apesar do declínio da produção musical conventual durante o século XVIII, a importância e o simbolismo da música para os visitantes e para as próprias comunidades locais, permanecem como um elemento sintomático do seu poder e vitalidade (Kendrick, 1996, pp. 419-420).

Importa observar, ainda que de forma breve, a abordagem dos Habsburgos, relativamente à sua estratégica política e à função propagandística da música durante o século XVIII. Segundo Page (2014), na vida religiosa austríaca, entrar para um convento não era uma norma social – característica mais evidente nos conventos italianos e ibéricos – mas sim uma escolha conscienciosa. As opções para a vida das mulheres provenientes de famílias abastadas eram

USC DE COMPOSTELA

várias. Para além da tradição e tendência para contrair matrimónio com indivíduos do seu estrato social, uma parte casava com indivíduos em processo de ascensão, como os músicos ao serviço da corte. Outras, mantinham-se solteiras e dedicavam-se à família, ou ao serviço nas Ordens Terceiras, sem necessidade de seguirem a vida de clausura. Quando optavam pela vida no convento, as mulheres iam ao encontro da sua devoção, do serviço aos outros ou do desenvolvimento pessoal no domínio das artes (Page, 2014, pp. 1-2).

Olhando agora para a perspetiva da realeza relativamente à prática musical, importa sublinhar que para a casa real dos Habsburgos a música era mais do que um mero entretenimento. Era uma aliada na construção de uma imagem de poder, harmonia e força. Vários membros da casa, homens e mulheres, aprenderam música e, muitas vezes, foram compositores, como por exemplo José I e seu pai, Leopoldo I, imperador e pai da futura rainha Maria Ana de Portugal (Page, 2014, p. 3).

A Áustria desejava fazer alianças com as nações mais poderosas daquela época. Como era hábito, as relações eram estreitadas através de casamentos entre as casas reais das diferentes nações. Os conventos, com maior proximidade com o poder central, habitados pelas raparigas nobres e de famílias abastadas, incluíam na sua educação, a música. Era comum serem representadas oratórias, e outros dramas, nos conventos femininos, sempre que se celebrava um acontecimento no reino. Poderia ser um casamento, aniversário ou nascimento de um herdeiro, como também as conquistas e glórias da nação. Ora, a 12 de agosto de 1708, a realeza, acompanhada pela corte, deslocou-se ao Convento Agostiniano St. Agnes von Himmelpforte (Santa Inês às Portas do Céu), em Viena, para assistir à apresentação de um *Teutsches Oratorio* (Oratório Alemão) (Page, 2014, p. 141). Tratava-se de *Poetisches Freyden-Gedicht* do compositor Johann Michael Zächer (1651-1712), uma espécie de "Pastoral", com referências à era de ouro e à mitologia grega (Figura 9). A curiosidade deste acontecimento reside, exatamente, no que a obra evidencia e os propósitos que celebra. A Arquiduquesa Maria Ana seria, em breve, rainha de Portugal, estando previsto casar-se com o rei D. João V. A apresentação de *Poetisches Freyden-Gedicht* celebrava esta aliança, assim como a de Elisabeth Christine, filha dos duques de Brunsvique-Volfembutel, com o irmão de Maria Ana, o arquiduque Carlos, que se encontrava na Catalunha, na Guerra da Sucessão Espanhola, travada para defender a sucessão da casa de Habsburgo na sequência da morte do rei Carlos I. Em 1711, o arquiduque Carlos tornou-se imperador romano-germânico, arquiduque da Áustria e rei da Hungria, Croácia e Boémia e sua esposa assumiu, por pouco tempo, a governação da Catalunha. Ora, à data da

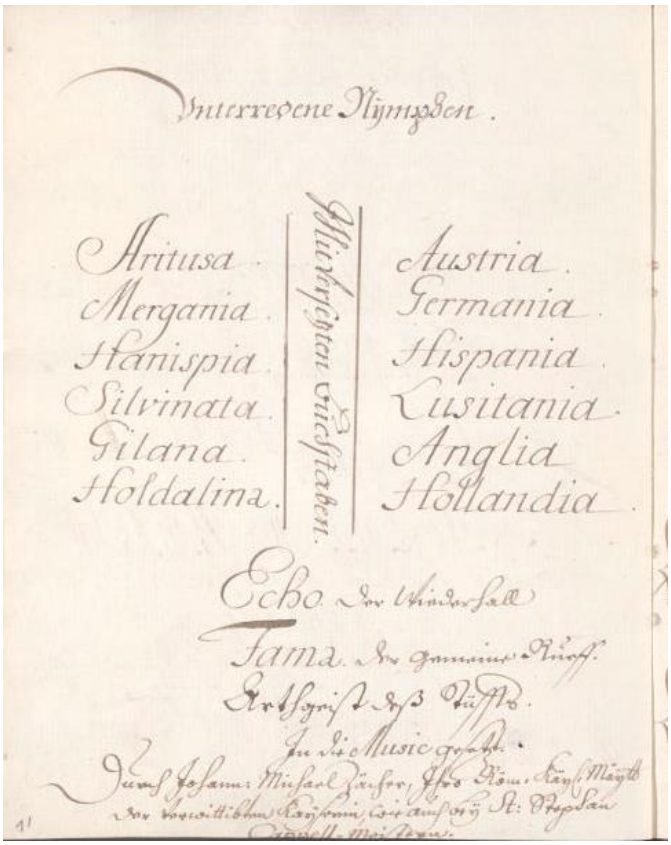


Figura 9 – Folha de rosto de "Poetisches Freyden-Gedicht" de Johann Michael Zächer, fl. 1v.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

apresentação de *Poetisches Freyden-Gedicht*, as noivas e futuras rainhas encontravam-se em viagem para os seus destinos. Sabemos que, em algumas paragens da viagem até à Catalunha, Elisabeth Christine terá assistido a representações musicais em conventos femininos. Maria Ana viajou até Lisboa, onde viria a casar a 27 de outubro. Enquanto isso, a família real de Habsburgo reunia para celebrar a concretização da aliança com Espanha e Portugal (Page, 2014, pp. 141-150).

O texto *Poetisches Freyden-Gedicht* é constituído, como dissemos, por elementos que evocam a mitologia grega. Entre as personagens encontram-se seis ninfas que personificam a Áustria e os seus aliados: Germania, Hespania, Lusitania, Anglia e Hollandia, cujos nomes – Aritusa, Mergania, Hanispa, Silvinata, Gilana e Holdalina – correspondem a anagramas destes (Figura 9).

O enredo evoca Leopoldo I e Carlos I na figura de duas águias. Aritusa lamenta a morte deste último e o afastamento de duas cotovias do seu ninho, aludindo à saída das duas noivas para Portugal e Espanha. As restantes ninfas confortam-na, dizendo que essas nações adoram as águias e, em coro, dizem: "Sehe, wie wie alle streben, deinen Adler zu erheben" ("Veja como todos nós nos esforçamos para exaltar a sua águia"). O texto está repleto de imagens de prosperidade, personificadas por elementos da natureza, e as ninfas desejam longa vida e descendência aos noivos, que em breve se iriam reunir em Espanha e Portugal (Page, 2014, pp. 143-147).

Este exemplo musical, para além de refletir o imperialismo da casa real de Habsburgo, espelha os hábitos culturais e sociais da época, e evidencia a prática da música conventual. Como vimos, no final do século XVII, e durante o século XVIII, os conventos que acolhiam as raparigas nobres de Viena eram espaços de culto frequentados pela nobreza, em especial nas festividades mais importantes. Os visitantes assistiam a oratórias e *feste teatrali*, acontecimentos que recebiam o apoio dos nobres. Estas instituições contribuíam, desta forma, para a valorização do império e para a sua ostentação. Para que tal acontecesse, os conventos eram dotados de uma estrutura que potenciava a criação e produção musical de qualidade. A educação musical das monjas ficava a cargo dos melhores músicos da época, contratados com a aprovação do imperador. É o que acontece, por exemplo, no Convento Salesiano, inaugurado em maio de 1719 com grande pompa, e que teve como mecenas Amalie Wilhelmine. Destinava-se a raparigas da nobreza, facultando-lhes uma educação musical apropriada. O convento acolheu a princesa Elisabeth von Württemberg, em 1781, então com 15 anos, que ali permaneceu até casar com Franz Leopold, sobrinho do imperador José II. Devido ao seu estatuto, o imperador concedeu-lhe privilégios, tais como poder sair da clausura e passear com duas damas de companhia, que a acompanharam para o convento. Ora, trabalhar nestes espaços seria, para muitos músicos, economicamente gratificante, representando privilégio social e reconhecimento público, pela confiança que lhes era conferida. Mozart desejava ocupar o cargo de professor de cravo da princesa Elisabeth – desejo igualmente partilhado por esta – mas a preferência do imperador por Salieri gorou as aspirações do jovem compositor (Page, 2014, p. 201).

Uma das impulsionadoras na organização e abertura do ensino à sociedade no império austro-húngaro, e não nos restringimos unicamente à música, foi a rainha Maria Teresa, sobrinha de Maria Ana, esposa do Rei D. João V. Desde o início do seu reinado, que durou entre 1740 e 1780, preocupou-se com a falta de observância dos princípios que deviam reger a vida religiosa nos conventos, e revelou vontade de reformar a estrutura daquelas instituições. A rainha preconizava a constituição de um clero que, em coordenação com os leigos, contribuísse para a reforma das instituições no sentido de constituir:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "(...) seminaries, colleges, academies, hospitals for the sick and injured, conservatories (as in Italy) for unmarried women, for the better instruction of the young, etc., taking careful pains to support and develop what is useful to the public, and not what profits the private advantage of the clergy, monks and nuns in any province"[53].

Juntamente com o seu filho, José II, definiu uma série de restrições relativamente aos conventos femininos, que se fizeram notar a partir de 1770. Limitou o valor dos dotes a 1.500 florins; estabeleceu a necessidade das noviças cumprirem, no mínimo, sete anos de serviço até poderem professar; proibiu a distribuição de comida pelos pobres (momento conhecido como "Spendtage") e o envio de dinheiro para Roma, e ordenou a realização de inventários nos conventos (Page, 2014, p. 223). Os conventos ficaram mais isolados da sociedade, e forçou-se a mudança de paradigma relativamente à forma como os primeiros articulavam com esta. A gestão dos conventos foi abalada por restrições económicas que, consequentemente, interferiram nas prioridades e relações de interesse. O imperador José II ordenou ainda a dissolução dos conventos com função unicamente contemplativa. Segundo o mesmo, uma ordem eclesiástica que não tivesse qualquer utilidade à comunidade, não poderia agradar a Deus. Aqueles que não promoviam o ensino das crianças, não tinham escolas, não cuidavam dos enfermos, foram sujeitos a escrutínio. Os primeiros conventos a serem encerrados na cidade de Viena, no ano de 1782, foram os das Carmelitas e das Clarissas. A medida, tomada de forma abrupta, levou à saída imediata das monjas, obrigadas a ir para outros conventos, a formarem pequenos grupos ou a regressar às suas famílias (Page, 2014, pp. 225-226).

3.1 A EDUCAÇÃO DA MULHER EM PORTUGAL

Maria Ana da casa real de Habsburgo chegou a Portugal no dia 26 de outubro de 1708. Os moços da Capela Real receberam a rainha no paço com a apresentação da comédia "Eligir el enemigo", uma composição, com solos, duos, quartetos e quatro coros, de Frei Pedro da Conceição, acolhida com entusiamo (Nery & Castro, 1999, p. 83). Percebe-se ali que o casamento de D. João V com Maria Ana, mais conhecida em Portugal como Mariana, iria promover o cruzamento de heranças culturais que, consequentemente, impulsionaram e mudaram a vida musical no reino português. Tal como na Áustria e em França, a arte barroca esteve ao serviço do poder absoluto, exaltando o rei, a casa real e os feitos alcançados. D. João V fá-lo, porém, com a preocupação de reformar a prática musical no domínio da liturgia e espelhar, assim, aquela que era praticada na capela do Papa. A devoção crescente do "rei-sacerdote", que chegou a ter autorização papal para rezar missa, levou-o a tomar algumas medidas que marcaram a reforma levada a cabo no seu reinado. Vários fatores contribuíram para as mudanças na estética musical que se vieram a verificar. Em 1723, D. João V erradicou o vilancico religioso – género litúrgico-musical mais enraizado na cultura portuguesa – de todas as igrejas do reino. Na mesma altura, contratou alguns dos melhores músicos de Roma, como Domenico Scarlatti, que viria a assumir a direção da Capela Real e a supervisão de toda a música litúrgica. Esta contratação foi possível graças aos estreitos laços que uniam a casa real e o Papa. Alguns dos músicos, inclusive, provinham da própria capela Papal. Outra medida que levou ao desenvolvimento musical das décadas seguintes, foi a criação do Seminário da Patriarcal, onde era garantido o ensino musical aos jovens músicos. Ali se formaram alguns dos compositores mais famosos na época. Rodrigues Esteves ou Francisco António de Almeida são dois dos melhores alunos do Seminário da Patriarcal, tendo sido enviados para Roma, como bolseiros, para ampliar a sua formação musical. Ali, para além do ambiente musical que

[53] Joseph Maria Weisseger von Weisseneck, *Beiträge zur Schilderung Wiens*, vol. I (n.p.: 1781), 75 Apud (Page, 2014, p. 222)

experienciaram, tiveram oportunidade de se familiarizar com a música de tradição operática a que a cidade pontifícia não estaria alheia (Nery & Castro, 1999, pp. 80-90).

Portugal seguia, de igual modo, os modelos preconizados pelos seus aliados, com as naturais adaptações à sua génese social e cultural. Economicamente os conventos dependiam, sobretudo, dos elevados dotes que eram pagos na entrada das educandas ou futuras monjas que ali aprendiam costura, bordado, cozinha e, por vezes, a leitura e escrita. Isto faz com que grande parte dos conventos fosse frequentado por mulheres oriundas de famílias abastadas, ou protegidas por membros da sociedade com elevados recursos económicos, inclusive da corte. Frequentemente os conventos do Antigo Regime também aceitavam a presença de mulheres viúvas, filhas de pai ou com marido ausente, denominadas de "seculares" (Valverde, 2005, pp. 16-18).

Embora com exceções, nomeadamente para as descendentes diretas das famílias reais, a clausura parece ter sido um meio para a mulher aceder a educação. Todavia, os conventos não eram os únicos mecanismos de acesso. Como no resto da Europa Católica, existiam outros espaços de clausura. Já referimos, anteriormente, os denominados "conservatórios", modelo precursor dos conventos italianos, imitado na Europa e nas suas colónias. Em Portugal, também encontramos o termo de "recolhimento" para designar estas instituições. Correspondiam a espaços de clausura, que promoviam, em alguns casos, a possibilidade da mulher obter formação em diferentes áreas, desde tarefas manuais, como os bordados, a outras com uma vertente intelectual, como a literatura e a música. O termo "conservatório" também era usado, como no caso do "Conservatório do Menino Deus"[54], em Braga, ou o Conservatório das Meninas Órfãs, na mesma cidade, fundado pelo arcebispo D. Frei Caetano Brandão, cargo que ocupou de 1790 a 1805.

Segundo Francisco Ribeiro da Silva, sabe-se pouco sobre os estabelecimentos de ensino na cidade do Porto no período moderno. Escasseiam os testemunhos sobre o que acontecia neste domínio, mas subsistem algumas fontes que podem ajudar a entender o funcionamento, ainda que parcial, da educação praticada. São exemplos de estabelecimentos de ensino dedicados aos alunos de sexo masculino: o Seminário da Lapa, onde havia "...aulas das primeiras Letras, de Latim, de Francez, e de Commercio"; o Seminário diocesano; a Academia Real da Marinha e Comércio que, a partir de 1803, passou a integrar o Colégio dos Meninos Órfãos; o Colégio dos Meninos Órfãos, onde, segundo o padre Rebelo da Costa, se ensinava latim, música, náutica e desenho; o Convento de São João Novo, onde havia uma aula pública de moral; o Convento de Santo António da Porta de Carros, com aulas públicas de retórica, filosofia e teologia. Relativamente às mulheres, o mesmo autor refere que "se ensinava alguma coisa a jovens meninas", devido à presença de "educandas" nos Conventos de Santa Clara e de S. Bento de Avé-Maria, assim como no Recolhimento de Nossa Senhora da Esperança. Francisco Ribeiro da Silva vai mais longe e admite a hipótese de em alguns mosteiros (e recolhimentos), masculinos ou femininos, existir atividade letiva (Silva, 2008, pp. 55-56). De facto, encontramos referências que nos levam a concluir que naqueles lugares se ensinava música.

Na cidade do Porto existiam instituições religiosas que acolhiam mulheres de diferente condição ou estatuto. São os casos do Recolhimento do Ferro (1651), que acolhia prostitutas e mulheres de "má conduta" e o Recolhimento das Manteladas de Francisco (1686), para irmãs

[54] O Conservatório do Menino Deus, instituição de clausura, também estava destinado a acolher meninas órfãs, assim como porcionistas, onde aprendiam a leitura, escrita, cálculo, doutrina, trabalhos manuais e bons costumes. Mais tarde a denominação passa a assumir outras variantes, como no caso do Colégio das Ursulinas, criado em 1785, que tinha de acolher e educar raparigas e órfãs provenientes de famílias de maior poder económico. Ali há relatos de se ensinar música, para além das áreas de conhecimento já referidas (Araújo, 2017, pp. 688-689).

terceiras doentes, assim como para velhas e pobres (Barrigas, 2017, p. 38). Sabemos, também, que existia o Recolhimento do Anjo, que trataremos mais adiante.

Os recolhimentos para órfãs surgiram com o Concilio de Trento e tornaram-se espaços de acolhimento e educação não só para as jovens órfãs, como também, e com mais intensidade na Idade Moderna, para viúvas e mulheres com pai ou marido ausentes. Estas mulheres não faziam votos religiosos, mas a sua vida era em muitos aspetos semelhantes à do modelo monástico e clausura.

No final do século XVIII, recolhimento, que sabemos podia ser fundado pela coroa, membros do clero ou particulares, era definido como "casa de morar", "local mais interior", "casa de religião" ou "retiro do mundo" (Barrigas, 2017, p. 35). Nestes espaços, e até à implementação do Liberalismo e à valorização do ensino, as mulheres tinham uma vivência de carácter religioso, vigilante, onde as punições aconteciam sempre que eram transgredidas as regras da instituição (Jesus, 2006, p. 68).

O padre Manuel de Passos Castro, falecido a 28 de agosto de 1718 na freguesia de Santo Ildefonso, Porto, e sepultado na Igreja dos Religiosos de Nossa Senhora do Carmo (Igreja das Carmelitas), deixou uma avultada quantia à Misericórdia do Porto com o intuito de se criarem seis dotes de 50.000 réis para jovens órfãs (Barrigas, 2017, p. 41). Este fundo levou a Misericórdia do Porto a decidir iniciar, em 1722, as obras para a construção do Recolhimento da Nossa Senhora da Esperança (em S. Lázaro), que devido a várias vicissitudes apenas arrancam a 8 de maio de 1727.

Apesar dos legados, investimentos e pedidos de empréstimos, as despesas ultrapassaram o orçamento previsto inicialmente. A Misericórdia do Porto decidiu, por isso, interromper as obras em curso, dispensando os acabamentos planificados, e permitiu a entrada das primeiras órfãs no recolhimento, sob a orientação de uma regente recrutada no Recolhimento do Anjo. Foi nestas condições que, a 27 de maio de 1731, o Recolhimento de Órfãs de Nossa Senhora da Esperança acolheu as primeiras beneficiárias (Barrigas, 2017, p. 18). A conclusão do edifício foi demorada e apenas possível com o contributo de vários legados, dádivas e esmolas dos peditórios. Só em 1743 se concluiu a construção do recolhimento e, apenas 20 anos depois, a construção da igreja correspondente (Barrigas, 2017, pp. 44-45). Importa referir que o Recolhimento de Nossa Senhora da Esperança, apesar de tutelado pela Misericórdia do Porto, tinha o seu próprio orçamento e contas independentes daquela instituição (Barrigas, 2017, p. 47). Porém, e segundo os Estatutos de 1725, a administração era eleita pela mesa da Misericórdia do Porto (Barrigas, 2017, p. 55).

Relativamente à prática musical e, em particular, ao ensino da música, sabemos que, neste recolhimento, esta era uma das componentes formativas. O estudo de Ana Barrigas, que analisou o livro que contem a lista de pagamentos da instituição efetuados entre 1731 e 1865, revelou que foram comprados materiais para as aulas de música, assim como para outras disciplinas ali lecionadas. Sabemos, também, que naquele recolhimento existiu, desde a sua fundação, uma sala de música, que servia tanto para a formação das recolhidas, como para a sua apresentação em cerimónias religiosas e festivas (Barrigas, 2017, p. 28).

Embora a sua catalogação e localização seja imprecisa, os inventários revelam, ainda, a existência de instrumentos musicais. Registos realizados no final do século XIX, falam da existência de um órgão de tubos na igreja do Recolhimento de Nossa Senhora da Esperança, um órgão harmónico, dois pianos, quatro pianos de mesa, "concertos de violoncelos", bandolim, pautas e livros de canto (Barrigas, 2017, pp. 155-157).

A investigação de Ana Videira Patrício veio revelar três importantes escolas régias, com cerca de 200 discípulos, e cerca de vinte escolas particulares – frequentadas por mais uma centena de discípulos – dando destaque às da Confraria de S. Nicolau, Irmandade do Terço e

USC DE COMPOSTELA

Colégio da Real Irmandade da Lapa, fundada pelo Padre Ângelo de Siqueira, missionário e pregador natural de S. Paulo (Brasil). Esta última, na altura conhecida como Seminário, terá recebido os seus primeiros alunos no ano de 1800. Entre 1800 e 1832 o Colégio da Lapa terá tido, sem exatidão (pois não há registo de todas as entradas), cerca de 262 alunos entre os 7 e os 17 anos, em regime interno ou externo (Silva F. R., 2008, pp. 57-59).

Figura 10- "Feira da Cordoaria" de J. J. Forrester, In "O traje popular tradicional no distrito do Porto", 1835. Fonte: Arquivo Municipal do Porto

3.2 O RECOLHIMENTO DO ANJO DA RAINHA SANTA ISABEL

O Recolhimento da Rainha de Santa Isabel do Anjo, vulgarmente conhecido como Recolhimento do Anjo, foi fundado em 1672 fora da porta do Olival, por D. Elena Pereira da Maia, através do seu donativo de 300.000 réis, para onde se retirou com mais "dez Donzelas, Orfãs e filhas de Pais nobres desta Cidade" (Costa, 1789, p. 123).

Em 1789, Rebelo da Costa refere estarem ali recolhidas 72 mulheres, incluindo criadas e porcionistas, muitas delas mulheres casadas que, na ausência dos seus maridos, iam morar aí. O recolhimento tinha proteção régia, acolhia mulheres de condição nobre e obteve o estatuto de casa religiosa. Sabe-se que a música marcava presença no seu quotidiano e nas celebrações mais importantes:

> Rezaõ todos os dias em Côro o Officio da Mãi de Deos, precedido de meia hora de Oraçaõ. Tem Missa Conventual a que assiste a Communidade, cujo habito, he de côr parda, e touca branca. A Igreja he toda de pedra lavrada, e na qual os Musicos celebrão anualmente o solemne tríduo da Senhora da Appresentaçaõ, e Santa Cecilia sua Padroeira (Costa, 1789, p. 123).

O edifício deste Recolhimento do Anjo, já desaparecido, aparece retratado no desenho do Barão Forrester, de 1835 (Figura 10). A imagem representa o aspeto geral da feira da Cordoaria no Porto, junto ao mercado antigo da Porta do Olival. Ao fundo vê-se a Torre dos Clérigos e do seu lado direito encontra-se o Recolhimento do Anjo, com a sua igreja com arquitetura característica de um espaço de clausura, curiosamente, um dos pontos da imagem com mais luz. Sabe-se que na igreja existia um órgão, pois em 1786, e durante o triénio da Sra. D. Joana Jacinta de Sousa, foi feita a despesa de 1.800 réis para o conserto daquele instrumento.[55]

Como se vê, o Recolhimento do Anjo situava-se na atual área comercial estabelecida na Praça de Lisboa, contígua à Igreja dos Clérigos e Rua das Carmelitas. Aquela zona passou por várias transformações urbanísticas nos últimos dois séculos, mas foi sempre um polo comercial

[55] ADP, Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel do Anjo - Porto, K/15/5-8, Livro da Despeza e Receita feita no Real Recolhimento do Anjo (…), 1784-1787, f. 24v.

importante na cidade. Com efeito, em 1833, o rei D. Pedro IV doou o terreno e a cerca pertencentes ao Recolhimento do Anjo entretanto extinto ao Conselho Municipal do Porto, com a intenção de se construir no local um mercado público. No ano seguinte, o arquiteto da cidade foi contratado para projetar o espaço. O plano foi aprovado em 8 de março desse ano. Em 1837, após a demolição do Recolhimento do Anjo, começou a obra de construção, mas só abriu ao público em 9 de julho de 1839. O mercado tinha forma triangular, e contava com uma fonte no centro que podia ser usada pelos vendedores. As barracas de venda foram dispostas ao redor do espaço circundante, voltadas para o interior[56].

Segundo as "Memórias Paroquiais" (1758), na zona anteriormente celebrava-se, nos dias 29 e 30 de setembro, o dia do Anjo de S. Miguel e da Aparição. Durante as festividades iam em procissão à igreja daquele santo, o cabido e o senado da câmara. Na véspera e dia do referido santo, realizava-se uma feira no terreiro do Anjo, onde se vendia louça de S. Miguel, comestíveis, abóboras e nozes. A louça era constituída por assobios, campainhas de barro e outros objetos lúdicos, destinados às crianças (Capela, Matos, & Borralheiro, 2009, p. 317). Daquele espaço e vivências resta-nos a memória do referido desenho do Barão de Forrester.

Analisar o mapa da cidade, instituições e festividades afigura-se-nos fundamental para compreender o circuito dos músicos na cidade e, em especial, os locais a que Frei Francisco de S. Boaventura está associado. Sabemos, por exemplo, que na periferia do Recolhimento do Anjo existia um conjunto de igrejas com as quais, sabemos hoje, alguns compositores contemporâneos de Frei Francisco de S. Boaventura colaboravam.

3.2.1 De recolhidas a monjas

A entrada para o Recolhimento tinha origem, como vimos, em várias causas. Algumas das mulheres ficavam na instituição até à sua morte. As irmãs Leonor de São Norberto e Isabel de São João, da freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Cidade do Porto, por exemplo, entraram no Recolhimento do Anjo a 21 de janeiro de 1700, na sequência da ausência do pai que viajara até Pernambuco. As suas porções começaram a ser pagas pelo rei a partir de 1714. Isabel saiu do Recolhimento no ano de 1730, "por ter algumas dependências a resolver", mas voltou em 1742. Sabe-se que ambas morreram no Recolhimento do Anjo onde viveram durante anos (Jesus, 2006, p. 36).

Outras jovens iam para o recolhimento com o intuito de ingressarem os conventos reais da cidade do Porto. É o caso, por exemplo, de Teresa de Jesus que entrou no Recolhimento do Anjo a 15 de abril de 1674 e, em 1684, ingressou no Convento de Santa Clara para tomar o hábito de religiosa (Jesus, 2006, p. 32). Também as irmãs órfãs Tomásia Maria e Feliciana Antónia entraram no Recolhimento do Anjo a 30 de agosto de 1687, mas em abril de 1689 ingressaram no Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria, com o intuito de se tornarem freiras (Jesus, 2006, p. 33). Luísa de Santa Rosa entrou no Recolhimento do Anjo a 7 de abril de 1700, e saiu a 20 de abril de 1713, levada pelo seu tio, para entrar no Convento de Santa Clara (Jesus, 2006, p. 40). Patrícia Maria da Silva, da Quinta do Outeiro do Concelho de Aregos (Comarca de Lamego), entrou no Recolhimento do Anjo a 26 de maio de 1702, na sequência da ausência do pai, e porque estava destinada à vida religiosa. A 26 de junho 1703 saiu do Recolhimento para

[56] Já no início do século XX, foi necessário construir um novo mercado por motivos de ordem urbanística e higiénica. O Conselho propôs a renovação da praça do Mercado do Anjo e, em 1905, o projeto do novo edifício, da autoria do arquiteto José Marques da Silva, foi aprovado pelo município. Em 1936, a necessidade de melhorar a zona rica em património edificado da cidade levou o Conselho a abrir um concurso para a criação de um novo mercado. A transferência do Mercado do Anjo para instalações provisórias ocorreu em 1948, no local onde antes funcionava o Mercado do Peixe que, por sua vez, foi transferido para a Casa da Roda. Com a construção do Mercado do Bom Sucesso em 1952, os vendedores transferiram as suas bancas para o novo edifício. Nos terrenos anteriormente ocupados pelo mercado, ao lado da Cordoaria, foi construído o Palácio da Justiça (Porto A. M., 2022).

entrar no Convento de Santa Clara, "onde fará muitos serviços a Deus" (Jesus, 2006, p. 39). Ana Leonor de Santa Teresa, foi entregue pelo seu tio no Recolhimento do Anjo a 27 de Março de 1736. Saiu quatro anos depois para ingressar no Convento de Santa Clara (Jesus, 2006, p. 46). Estes são alguns dos muitos exemplos que mostram os percursos, às vezes, sinuosos das mulheres. Outras três mulheres foram admitidas ali, por provisão episcopal, no ano de 1758: Josefa Casimira de Sousa e as irmãs Antónia Leonor e Rosa Bernardina (Jesus, 2006, p. 52).

Para além dos restantes aspetos sociais e culturais, a importância dos recolhimentos decorre em parte do facto de estar associada ao ensino da música. A possibilidade das jovens verem facilitada a entrada no convento de maior prestígio na cidade, passava pelas suas habilidades na arte de tanger e cantar. Veja-se o caso Recolhimento do Anjo da órfã D. Catarina Moreira. Sabemos que a jovem entrou no Recolhimento do Anjo a 21 de maio de 1678, a pedido dos padres Belchior Guedes – reitor dos meninos órfãos – Francisco da Rocha e Manuel da Rocha, por ter ficado órfã e desamparada. Abonou a seu favor a capacidade que revelou em "tanger baixão e rabecão, e saber solfar". Esta virtude veio a revelar-se importante quando, mais tarde, a 1 de dezembro de 1684, saiu do Recolhimento do Anjo para entrar no Mosteiro de Santa Clara de Vila Real, onde professou. A sua entrada naquele Mosteiro não implicou o habitual pagamento do dote, graças aos seus conhecimentos musicais que a conduziram ali com o propósito de ensinar música (Jesus, 2006, p. 30). Destacamos ainda o caso da órfã D. Maria Manuel de Lacerda e Vasconcelos. Esta deu entrada no Recolhimento do Anjo em janeiro de 1764, por provisão episcopal, e foi porcionista do rei a partir de 1793. Não há registo da causa da saída (ou morte), nem do momento em que ocorreu (Jesus, 2006, p. 52) e que merecerá atenção mais adiante.

3.3 Mosteiro de Santa Clara e Mosteiro de S. Bento de Avé Maria

O Mosteiro de Santa Clara do Porto, assim como o Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria, gozavam de grande estatuto na sociedade portuense e eram procurados pelas famílias mais ricas e poderosas da cidade e arredores, que alimentavam a esperança de verem as suas filhas admitidas no noviciado.

> "Ellas [mulheres] (fallando geralmente) saõ de boa presença, garbo,e talhe airozo; espiritosas na conversação; animadas no que emprendem, e execuçaõ; economicas no seu trato; e prendadas nos differentes lavores a que se applicaõ. Muitas sabem perfeitamente musica, e tocaõ com destreza varios instrumentos harmónicos" (Costa, 1789, p.52-53).

Assim caracteriza Rebelo da Costa a mulher da sociedade do Porto do final da década de oitenta do século XVIII. As jovens sem dote, e que desejavam entrar no convento, encontravam na sua formação musical essa possibilidade, através dos seus dotes musicais. No entanto, essa formação prosseguia na vida de clausura, e as monjas recebiam orientação musical supervisionada pelos responsáveis da ordem, havendo lições de solfa e instrumentos. Ou estariam sob a orientação da sua Mestre da Capela, estamos em crer. Eram múltiplos os cargos das religiosas responsáveis pela prática musical e a sua designação assumiu formas diversas ao longo dos tempos: cantora mor, mestra de coro e cerimónias, mestra de capela, cantoras, senhoras músicas e tangedoras de órgão (Lessa, 2000, p. 243-49).

A situação financeira dos conventos femininos condicionava a encomenda de obras musicais, e muitas peças foram oferecidas pelos compositores às abadessas e cantoras e instrumentistas dos conventos, conforme nos revelam os documentos de arquivo (Lessa, 1998, p. 518-544). A partir do reinado de D. José I, os conventos foram perdendo prestígio e poder

USC DE COMPOSTELA

económico, sendo a contratação de músicos para as cerimónias litúrgicas festivas gradualmente condicionada. Por essa razão, o órgão assumiu em muitas ocasiões um papel único na orquestração da obra, dado ser, pelos seus diferentes registos, um instrumento capaz de alcançar a versatilidade tímbrica (Ferreira, 2020).

As festividades religiosas, incluindo as procissões, congregavam membros de todas as camadas sociais e tornavam-se em "(...) ocasiões para outeiros, orquestras, música e luminárias." Quanto mais solene a data, maior o coro:

> Para que se celebrem as festas, conforme a solenidade que lhes dá Nossa Madre a Igreja, ordenamos que nas da primeira classe haja seis cantoras; nas da segunda coatro, e nas mais dobres duas; e húa nas semidobres, e ferias (Fernandes, 1992, p. 134).

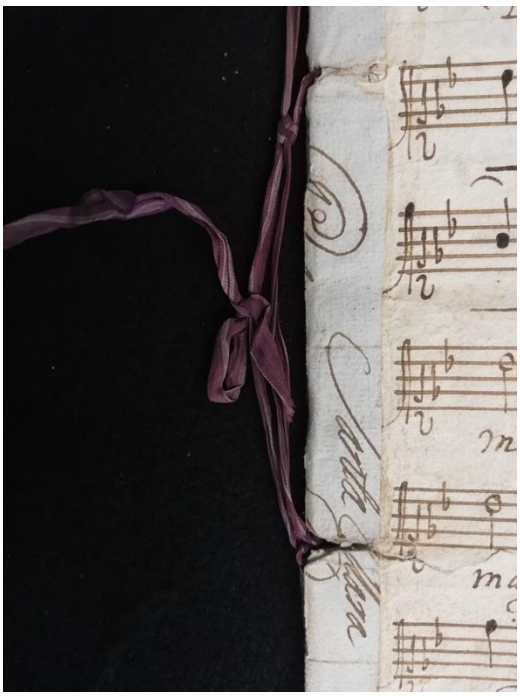



Figura 11 - Parte encadernada, "Misere", Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 734//1-26

As vigárias do coro, cantoras e instrumentistas, tinham, inclusive, alguns privilégios, nomeadamente na alimentação. Na ausência da abadessa e da mestra de noviças no período das refeições, a vigária do coro era a terceira na hierarquia, e assumia a liderança das muitas dezenas de clarissas (Fernandes, 1992, p. 180).

Para além de praticarem a escrita, leitura e música, as monjas também recebiam ensinamentos na área da geografia, história, dança e desenho (Fernandes, 1992, p. 46). Neste domínio, e acreditamos que algumas das monjas eram as copistas de alguns dos manuscritos observados, o cuidado com a ornamentação e encadernação da música parecia ser, também, uma prática comum. Esta é uma evidência em duas das obras que Frei Francisco de S. Boaventura compôs para o Mosteiro de Santa Clara. Umas das partes do "Miserere"[57] composto para dois coros apresenta uma encadernação, com uma lombada em papel e um laço que une as folhas, que certamente foi feita por uma das cantoras que ali identificamos: D. Violante. Na lombada podemos observar uma inscrição que identifica o local da sua origem: o Mosteiro de Santa Clara (Figura 11).

O Convento de S. Bento de Avé-Maria do Porto, primeiro mosteiro feminino da cidade, foi fundado pelo rei D. Manuel I, e acolheu as primeiras monjas em 1536. Era um centro de importante envolvimento artístico, nomeadamente musical e usufruía de um estatuto que o espanhol Enrique Florez (1702-1773) relatou da seguinte forma:

> "Religiosas Benitas, llamadas del Ave Maria, es el Convento mas suntuoso, e en el mejor sitio de la Ciudad. Del hablamos sobre el año 1518. Tiene mas de 150 Religiosas; y todo él respira la magnificência del Rey D. Manuel su fundador. (Florez, 1797 , p. 257)

[57] MM 734//1-26.

Originalmente construído em estilo manuelino, o edifício foi parcialmente destruído por um incêndio no ano de 1783, adquirindo uma estética barroca depois da reconstrução.

> O numero das Professas passa de oitenta, que com as Educandas, Seculares, e Serventes, chega ao de trezentas pessoas. Desgraçadamente a sua Igreja, e os seus dous Córos riquíssimos de excelentes pinturas, e devotíssimos Sanctuarios, foi tuo reduzido a cinzas por hum voraz incendio ateado na madrugada do dia dez de Outubro de mil settecentos e oitenta e três. Hoje porém acha-se tudo quase reedificado com muito maior custo, melhor gosto, e singular providencia, para se evitar segundo desastre. He este Convento da Juristiçaõ Ordinaria (Costa, 1789, pp.118-119).

Este fatídico acontecimento é uma das principais razões para apresentarmos apenas, devidamente catalogadas, quatro obras de Frei Francisco de S. Boaventura compostas para as religiosas beneditinas. Em 1779 escreveu escreveu um dueto para duas principiantes daquele convento cantarem "'Na Festa q. se dedica a Degollação do Bap.ta"[58]. Esta foi uma oferta de D. Anna Felicia. Sabemos ainda, que D. Anna Felicia foi Mestre da Capela do Mosteiro de S. Bento de Ave Maria, pois em 1785 encomendou duas obras ao compositor, sendo uma antífona mariana, "Regina Caeli"[59], e a outra obra uma "Ladainha a 3"[60]. Em 1794 D. Anna Felicia voltaria a encomendar novas "Ladainhas". Mas Sabemos, porém, que na Igreja do Mosteiro , sabe-se que, em 1805-1807, existiam dois pequenos órgãos e que, em 1817, se construíram dois novos para, mais tarde, e depois de vendidos, foram reconstruídos num só órgão, hoje presente na Igreja do Bonfim (Porto).

4 FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA: "O CARMELITA CALÇADO, NATURAL DA CIDADE DO PORTO"

É inegável o contributo dos Carmelitas Calçados para a música portuguesa. No seio desta comunidade encontramos figuras importantes da história da música portuguesa. Frei Manuel Cardoso (1566-1650) é um exemplo incontornável e, quiçá, a maior referência do período de ouro da polifonia portuguesa. Em 1900, o musicólogo Ernesto Vieira apresentou, no seu *Dicionário dos Músicos Portugueses*, uma entrada, ainda que breve, referente ao compositor Frei Francisco de São Boaventura, que informa que este foi Carmelita Calçado e compositor de diversas obras para os Mosteiros de Santa Clara e de S. Bento de Ave-Maria do Porto, entre 1775 e 1795 (Vieira, 1900). Atualmente verificamos que a sua produção musical se estendeu por um período mais alargado, mais concretamente entre 1770 e 1802.

A primeira obra de Frei Francisco de São Boaventura que encontramos são os segundos responsórios escritos para as matinas de Natal do Mosteiro de Santa Clara, "Responsorio 2º das

[58] BNP, MM 2067.
[59] BNP, MM 299/6.
[60] BNP, MM 255//3.

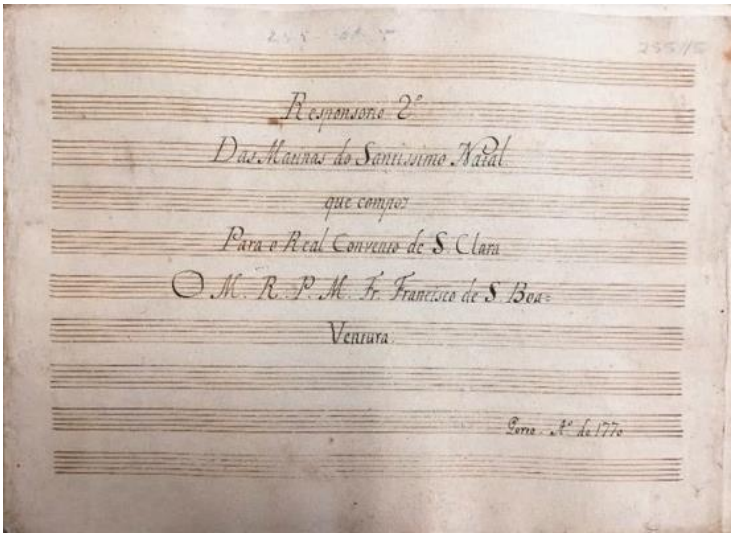



Figura 12 - Folha de rosto "Responsorio 2º das Matinas do Santissimo Natal", Frei Francisco de S. Boaventura, 1770. Fonte: BNP, MM 255//5.

Matinas do Santissimo Natal que compoz para o Real Convento de S. Clara O M. R. P. M. Fr. Francisco de S. Boa Ventura"[61], em 1770. (Figura 12) Na folha de rosto podemos observar que a caligrafia não é de Frei Francisco de S. Boaventura, mas seria de algum copista da Irmandade de Santa Cecília ou, até, uma das religiosas do convento.

O último manuscrito musical que conhecemos, corresponde a uma encomenda da D. Maria Manuel do Coração de Jesus, referida na parte dedicada às cantoras do Mosteiro de Santa Clara. Trata-se de uma "Lição" para ser cantada na Quinta-feira Santa, no Mosteiro de Santa Clara, no ano de 1802 e, desta vez, a caligrafia é de Frei Francisco S. Boaventura (Figura 13). As iniciais "C. C." a seguir ao nome do compositor, referem-se às iniciais correspondentes a "Carmelita Calçado".

Em vários manuscritos musicais do compositor – num total de 167 obras presentes na Biblioteca Nacional de Portugal, algumas autografadas ou a ele atribuídas – podemos encontrar a referência a Frei Francisco de São Boaventura como "o Carmelita Calçado", como acontece no "Hymno, e Versiculos pª. a Noa em dia de Ascenccaõ por mandato da Ex.ma S.ra D. Maria Manoel do Coraçaõ de Jezus sendo Mestra da Capella no Real Mosteyro de S Clara do Porto do R.mo P.e M.e Fr Francisco de S. Boa Ventura Carmelita Calçado e Natural da mesma Cid.e" (Figura 14)

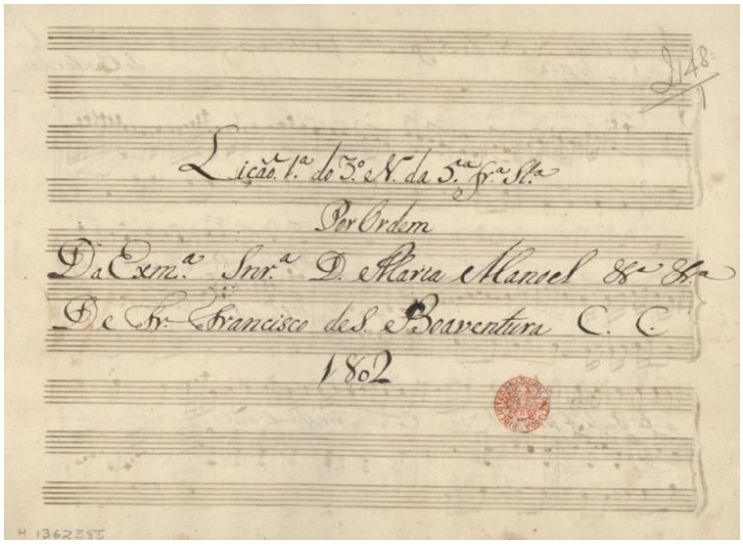



Figura 13 - Folha de rosto de "Lição 1.a do 3.o N. da 5.a fr.a St.a", de Frei Francisco de São Boaventura,1802. Fonte: BNP, MM 2148.

Se primeiramente temos a certeza de que Frei Francisco de São Boaventura é Carmelita Calçado, natural da Cidade do Porto – ou ali residente – e que tem, intensa produtividade musical entre 1770 e 1802 nos Mosteiros femininos da cidade, temos por outro lado, a quase total ausência de registos biográficos relativos a Frei Francisco de São Boaventura, nomeadamente de registos nos arquivos carmelitas assim como as referências registadas pelos cronistas da Ordem, como é o caso

[61] BNP, MM 255//5.

de Frei Miguel de Azevedo, seu contemporâneo. Para além desse vazio há uma dimensão de factos que nos levam a levantar algumas hipóteses.

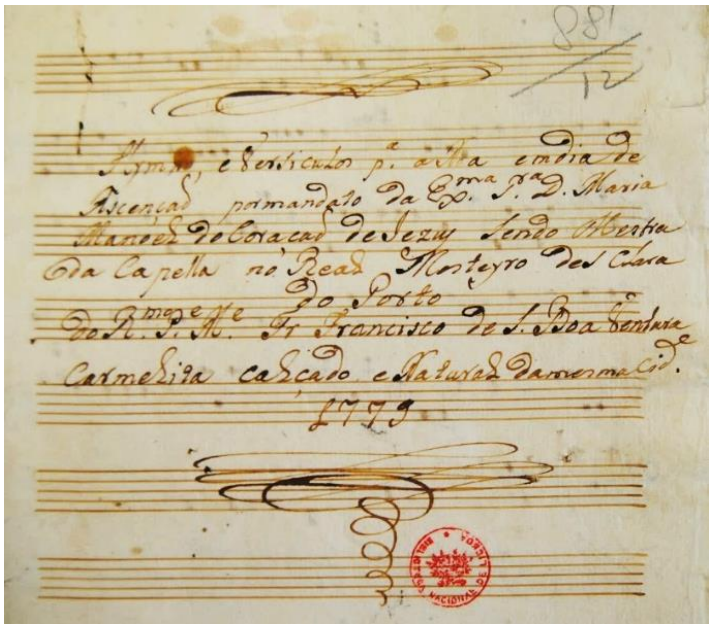



Figura 14 - – "Natural da mesma Cidade", Folha de rosto de ""Hymno, e Versiculos pª. a Noa em dia de Ascenccaõ", Frei Francisco S. Boaventura, 1779. Fonte: BNP, MM 881//12

Os Carmelitas Calçados tentaram, algumas vezes, instalar-se de forma representativa na cidade do Porto, mas parecem ter tido oposição ao intento, pois nunca o chegaram a concretizar. Exemplo dessa oposição foi a licença negada pelo arcebispo do Porto em 7 de junho de 1689 para a fundação de um convento para férias dos estudantes. A tentativa da ordem se instalar em Vila Parda, numa quinta comprada pelo padre Jaime de Sampaio (1732-1735), também foi um esforço em vão. Na década seguinte, durante o mandato do provincial Frei José da Encarnação (1740-1745), os carmelitas compraram algumas casas na zona do campo de São Lázaro para a fundação de um hospício, mas o projeto também não se concretizou (Bayón, 2001, p. 283).

Ainda neste contexto, ocorre um outro episódio no último quartel do século XVIII, e que se aproxima, temporalmente, com a presença de Frei Francisco de S. Boaventura no Colégio dos Meninos Órfãos da Cidade do Porto, em 1785. O cargo do Reitor daquela instituição fora ocupado, durante parte do reinado de D. José I e a mando do Marquês de Pombal, por um Carmelita Calçado da Província do Brasil, de seu nome Frei Matheus Gonçalves dos Reis, natural de Mariana (Brasil). Era algo que causava grande desconforto junto do Senado da Câmara por não se tratar de um secular natural da Cidade do Porto e, muito provavelmente, por não encontrarem nele a aliança desejada, a qual estaria do lado do "Governador das Justiças", o Marquês de Pombal. Depois da morte de D. José I, ocorrida em fevereiro de 1777, o Senado expressou a sua indignação perante a Rainha D. Maria I, pela decisão estabelecida pelo Marquês de Pombal, que ia contra os Estatutos do Colégio, relativa à nomeação de Frei Matheus como Reitor do Colégio dos Órfãos.

> Há na cidade do Porto hum collegio de Meninos órfãos da invocação de Nossa Snr.ª da Graça e da Real protecçaõ de V. Mg.e: o Reitor he nomeado pelo senado da Camara: esta fez nomeação de Reitor interino em 18 de Dezembro de 1775 em Christovaõ Antonio de Oliveira Mag.es Presbitero Secular do habito de Sam Pedro natural da mesma cidade por concorrerem nelle as circunstancias necessárias, em quanto se naõ decedia huã conta, que afirmava, tinha dado a Marquez de Pombal, Joaõ de Almada e Mello Governador das Justiças, e por não convir, mesmo Senado, com que fosse Reitor hum Religiozo Carmelita Calçado da Provincia do Brazil, q o dito G.or patrocionava por ser contra os Estatutos do

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Collegio e Bulla Pontificia, q mandaõ sejam Reitores os clerigos seculares: desta conta naõ houve rezoluçaõ.[62] (Anexo IV)

Sendo o Colégio dos Órfãos um importante centro de educação da Cidade do Porto, e sob a proteção do rei, o Marquês de Pombal pretendia, muito provavelmente, controlar a educação da mocidade através da presença de um seu aliado. Esta contestação à autoridade do Marquês de Pombal, é um dos exemplos de tantas outras medidas "anti-pombalinas" que decorreram desde o início do reinado de D. Maria I, iniciado em março de 1777, e que levaram a um movimento que ficou conhecido como "Viradeira". Mas já em 1775 o Senado substituira o Reitor Matheus Gonçalves dos Reis pelo Presbítero Christovão António de Oliveira, Secular de S. Pedro e natural da Cidade do Porto. Com o reinado de D. Maria I, os evidentes desagrados do Senado da Câmara do Porto, perante a gestão do Carmelita Frei Matheus Gonçalves dos Reis, levaram a acusações difamatórias relativas àquele responsável e ao processo como fora eleito Reitor do Colégio dos Órfãos, com o escudo do movimento "Viradeira" que avançava para a anulação dos propósitos das medidas políticas do Marquês de Pombal e a recuperação da voz de muitos nobres na sociedade.

O Real Colégio dos Meninos Órfãos foi fundado pelo Padre Baltasar Guedes em 1651 e, tal como aconteceu no Real Recolhimento do Anjo (mas naquele caso destinado às mulheres), nesta instituição acolhiam-se jovens rapazes que, órfãos, ali viviam e eram educados segundo as normas da instituição. Nos estatutos da instituição, sabemos que os jovens eram ensinados por vários mestres, no domínio da leitura, escrita, gramática, latim e "solfa", isto é, música. Àquela disciplina eram dedicadas cerca de duas horas diárias de aula e o professor de música seria, segundo os estatutos da instituição, um organista, de fora da instituição. A função da música na formação dos meninos órfãos era a de acompanhar funerais, procissões e outras celebrações da cidade.

Aos meninos, o mestre de "solfa" deveria ensinar órgão e cantochão, mas sabemos que também tocavam outros instrumentos, nomeadamente aqueles que demonstravam maior habilidade na música. Para além da função pedagógica, o professor de música tinha de reger a atuação nas celebrações mais importantes tinha de "fazer na muzica o compasso, ou tocar o orgam", e contratar os instrumentistas e cantores necessários. O Colégio cumpria com o dever de pagar as despesas inerentes a estes serviços.

Tal como já referiramos na Introdução, mais concretamente no Estado da Arte, Elisa Lessa menciona na sua tese de doutoramento, "Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical", uma indicação curiosa sobre a passagem de Frei Francisco de S. Boaventura no Colégio dos Órfãos, na Cidade do Porto. No frontispício da Antífona "Clementissime Domine", em Fá Maior, do Ofício dos Defuntos, Frei Francisco escreveu o seguinte texto:

> Antífona, ou [texto rasurado] Do Real Mosteiro de S.ta Clara da Cid.e do Porto Fr. Francisco de S. Boaventura Carmelita Calçado Rogando com toda a humild.e, q por esmolla a cangem na Igreja quando ouvirem dizer, que D.s o chamou a dar-lhe conta da sua pessima vida; [texto rasurado] no Coll.o dos Meninos Orfaõs no anno de 1785.[63] (Anexo V)

É possível que Frei Francisco de S. Boaventura também ali tenha lecionado. Se pensarmos que, cronologicamente, o mandato do Reitor Frei Mateus Gonçalves dos Reis acontece, pelo menos, até ao final de 1775, momento no qual é substituído por Frei Cristóvão Magalhães, e sendo ele

[62] ANTT, Requerimento de Conservatório dos Meninos Órfãos do Porto, solicitando a nomeação de um Reitor para o seu colégio. ANTT – Ministério do Reino, Requerimentos 1756-1833, mç. 879, proc. 19.
[63] Antífona "Clementissime Domine", Frei Francisco de S. Boaventura. BNP – MM 2277.

Carmelita Calçado da Província do Brasil, possivelmente Frei Francisco de S. Boaventura pode ter sido professor de música já por sua indicação.

Encontramos referências ao facto de Frei Francisco de São Boaventura ter sido Carmelita Calçado, natural do Porto – ou ali residente – e à sua intensa produção musical, entre 1770 e 1802, nos mosteiros femininos da cidade. Por outro lado, estranhamos a quase total ausência de registos biográficos relativos ao Frei Francisco, nomeadamente nos arquivos carmelitas ou por parte dos cronistas da ordem, como Frei Miguel de Azevedo, seu contemporâneo. Para além desse vazio há um conjunto de factos que nos levam a levantar algumas hipóteses sobre os quais nos debruçaremos em seguida.

4.1 HOSPÍCIO DO SENHOR D'ALÉM

Rodrigo de Paula coloca a possibilidade de o compositor Frei Francisco de São Boaventura ser um dos Carmelitas que se instalou no Hospício do Senhor d'Além no final da década de 30 (Paula, 2013, p. 31), como testemunha o Inventário da Fábrica do Hospício do Senhor D'Além de 5 de março de 1739, um documento assinado, entre outros, pelo Frei Francisco de São Boaventura (Figura 15).

Sobre o hospício em estudo sabe-se que a 22 de abril de 1733 o Padre Faustino da Costa doou a ermida do Senhor do Além aos Carmelitas Calçados. Esta doação ocorreu sob algumas condições impostas pelo doador, nomeadamente a prática de missa semanal; a permanência do ermitão Irmão Feliciano (que veio a falecer no ano de 1774); a admissão do seu sobrinho Francisco Soares como religioso de coro; os administradores do hospício serem dois carmelitas, seus familiares. Inicialmente o hospício contava com cinco divisões e refeitório (Bayón, 2001, p. 283). A atual Capela do Senhor Jesus d'Além, uma designação que decorre do facto de se situar na margem sul do Rio Douro (Pereira & Vidal, 2018, p. 165), foi construída no ano de 1877 onde antes existiu e funcionou o Hospício do Senhor d'Além. Este situava-se na parte inferior da Serra do Pilar, nas margens do Rio Douro (Pereira & Vidal, 2018, p. 164). Muito antes, em 1140, o bispo do Porto, D. Pedro Rabaldes, ordenou a construção de uma ermida no atual lugar da capela depois de se ter encontrado um crucifixo perto da ermida de S. Nicolau. Durante vários séculos aquele local foi alvo de romarias, crenças e supostos milagres. A romaria ao Senhor Jesus d'Além tanto acontecia para pedir que a chuva parasse como para fazer face aos tempos de seca. Sempre que a imagem do Senhor d'Além era conduzida até à Sé Catedral, o seu transporte era feito com solenidade, em procissão e com a participação do cabido e confrarias da cidade (Pereira & Vidal, 2018, p. 165).

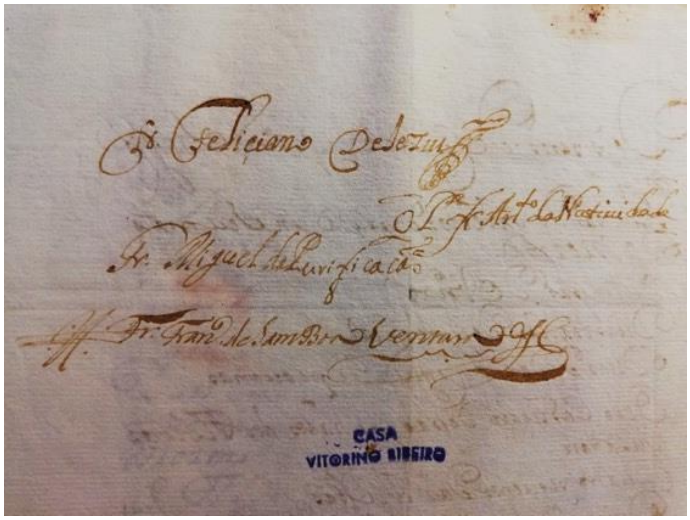


Figura 15 - Assinatura de Frei Francisco de São Boaventura no Inventário da fábrica do Hospício do Senhor D´Alem, 1739. Fonte: BMP, Secção de reservados, M-VR-91, fl 13v.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Através de uma certidão passada no dia 28 de dezembro de 1740[64] no Colégio do Carmo da Universidade de Coimbra, Frei José de Carvalho e Melo nomeou Frei Francisco de São Boaventura procurador-geral da ordem "com livre e geral administração" dos bens e em todas as províncias. No mesmo documento refere-se que o carmelita era "filho da Província do Rio de Janeiro" e residente no Porto. Contudo, a passagem de Frei Francisco de São Boaventura pelo Hospício do Senhor d'Além parece ter sido breve.

No início de 1742, mais concretamente a 17 de janeiro de, Frei Francisco apresentou uma queixa contra o reverendo D. Manuel da Costa Velho, provisor do bispado do Porto, e D. Manuel Luís de Sampaio, visitador da comarca da Feira, pela violência e opressão a que o sujeitavam[65]. Na queixa, registada pelo escrivão da comarca, Manuel Fernandes Nunes, Frei Francisco relata que, na tarde do 15 de janeiro de 1742, o referido visitador e o vigário de Santa Marinha de Vila Nova de Gaia foram ao Hospício e Capela do Senhor d'Além acompanhados de oficiais. Considerando a invasão do espaço e abuso de poder, que punha em causa a supremacia dos carmelitas e, em particular, a autoridade de Frei Francisco de São Boaventura, este ter-lhes-á solicitado que não usassem de tais procedimentos, porque aquele era um espaço religioso, onde assistiam os seus religiosos. Frei Francisco resistiu aos "invasores", porém acabou preso e conduzido a um barco para regressar ao Porto. Pouco depois foi libertado e informado que lhe estava vedado o acesso ao Hospício e Capela do Senhor d'Além. No dia seguinte ao incidente, dirigiram-se ao local soldados e oficiais da justiça para prender os religiosos que ali se encontrassem e não respeitassem as suas demandas, ou não reconhecessem a supremacia do visitador[66]. Os religiosos terão sido, inclusive, ameaçados de excomunhão e despejo do hospício, tendo-lhes sido dado um prazo de três dias para deixarem o edifício.

O processo judicial arrastou-se durante alguns meses. Foram negados vários fatos, nomeadamente a ameaça de excomunhão. A contenda parece ter sido amenizada pelo acórdão proferido pelo representante da Coroa, a 22 de junho de 1742[67].

Depois deste episódio, não há indícios da presença de Frei Francisco de São Boaventura no Hospício do Senhor d'Além. Na documentação pesquisada, não encontramos registos do seu nome.

Sabe-se que o terramoto de Lisboa de 1755 levou a consequências nefastas para o estudo dos conventos carmelitas, como testemunhou o cronista Frei José Pereira de Santana, provincial dos Carmelitas. O cronista refere que o Convento do Carmo de Lisboa sofreu mais do que todos os outros edifícios da ordem. O incêndio que ali deflagrou, na sequência do terramoto, destruiu, entras coisas, o arquivo, a biblioteca e a secretaria do convento (Bayón,, 2001, pp. 411-412), que reunia vasta informação sobre os Carmelitas Calçados. Ainda assim, nas "Actas dos Capítulos Provinciais", atualmente à guarda da Torre do Tombo, podemos encontrar o conjunto de religiosos que, em 1784, viviam no Hospício do Senhor d'Além, e que aí permaneceram até ao início do século XIX.

Sabemos, também, que existiam Carmelitas Calçados a residir na cidade do Porto, o que podia acontecer desde que com a devida autorização superior. Depois de ouvir algumas queixas, a 5 de junho de 1745, o provincial Frei Filipe de Santa Teresa enviou uma carta aos religiosos do Hospício do Senhor d'Além, a quem exigiu mais esplendor e perfeição nas festividades e funções que se realizam na capela do Senhor d'Além. Na missiva dá conta da incapacidade dos poucos religiosos que ali residiam, insuficientes para levar a cabo a tarefa, informa que a ordem não necessitava de contratar outros clérigos para cumprir com as suas obrigações, ordenava sim

[64] BMP, Seção de reservados, s, M-VR-73(4), fl4.
[65] BMP, Seção de reservados, M-VR-73(4), fl2.
[66] BMP, Seção de reservados, M-VR-73(4), fl2.
[67] ADB, Hospício de São Nicolau de Porto de Além, Acordão de Agravos, fl 2v.

que os carmelitas calçados que viviam na cidade do Porto cumprissem com as solicitações dos seus pares no Hospício do Senhor d'Além, nomeadamente na colaboração nas festividades e funções que ali tinham lugar. Caso não o cumprissem – por " pouca vontade, ó da sua menos devoção" – ser-lhe-ia retirada a licença para residir na cidade, ficando obrigados a regressar aos seus conventos[68]. Podemos igualmente verificar que outros carmelitas calçados residiam no Porto, ao encontrarmos nos óbitos da freguesia de Santo Ildefonso, o registo do falecimento a 29 de agosto de 1802 do Reverendo Frei José, Religioso Carmelita Calçado, morador no Largo da Batalha e que foi sepultado na Capela do Senhor d'Além.[69]

4.2 JOAQUIM CARNEIRO DA SILVA (1727-1812), O IRMÃO

O famoso desenhador e gravador Joaquim Carneiro da Silva, mestre e fundador da Aula de Gravura da Imprensa Régia (1769 -1788), professor de desenho no Colégio dos Nobres (1773 – 1807/12), entre outros importantes cargos, realizou testamento a 9 de fevereiro de 1797, deixando como testamenteiro o professor de filosofia do Real Colégio dos Nobres, Sebastião Rodrigues da Costa. Joaquim Carneiro da Silva nasceu no Porto, a 25 de julho de 1727 e era filho de Manuel Carneiro da Silva e de Ana Marques das Neves (Faria, 2003, p. 687). Embora tivesse vivido grande parte da sua vida fora do Porto, Joaquim Carneiro da Silva manteve fortes laços com a cidade, como se pode constatar pelos valores representativos que deixou aos

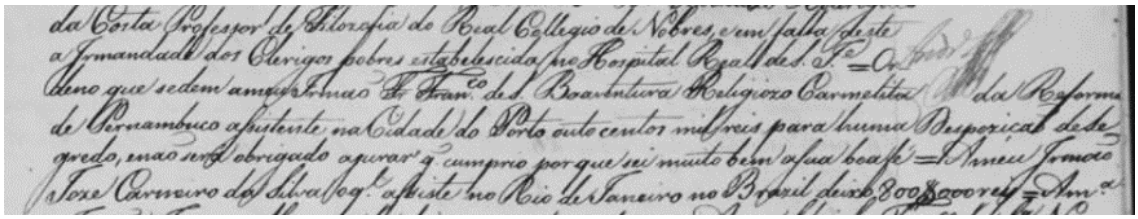


Figura 16 - Excerto do Testamento de Joaquim Carneiro da Silva (1797). ANTT, Registo Geral de Testamentos, livro n.º 371, fl. 352v

familiares que ali viviam, nomeadamente a Frei Francisco de S. Boaventura e à sobrinha Ana Joaquina de Jesus, além da generosa quantia que deixou à Santa Casa da Misericórdia do Porto.

Joaquim foi para o Rio de Janeiro com apenas 12 anos de idade. Aprendeu a desenhar com João Gomes, natural de Lisboa, abridor de cunhos da Casa da Moeda e discípulo de Mengin em Lisboa. Terá regressado a Lisboa em 1756, e pouco ou nada se sabe sobre a sua passagem pelo Brasil (1739-1756). Em 1757, parte para Roma onde frequentou a escola de Ludovico Sterni e três anos depois mudou-se para Florença. Por volta de 1762 regressou novamente a Lisboa, onde se instalou e morreu com 91 anos. Antes, porém, teve uma breve passagem por Paris. Para além das qualidades evidenciadas, foi inventor, ensaísta, tradutor, amante da música e da poesia e próximo da Real Mesa Censória (Faria, 2008, pp. 165-167). Não podemos esquecer a sua vertente musical, ainda que amadora, pois o nome deste artista, como "exímio flautista", consta do "Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes", de Ernesto Vieira (1900, p. 306). Segundo este autor, Joaquim Carneiro da Silva terá estabelecido amizade com João Henriques de Sousa[70], graças ao gosto que ambos pela música.

[68] BMP, Seção de reservados, M-VR-91, fl121 e fl121v.

[70] João Henriques de Sousa (1720-1788) nasceu em Setúbal e encabeçou uma das maiores mudanças contabilistas em Portugal realizada durante o reinado de D. José I. Desde os seus 12 anos de idade trabalhou numa casa comercial italiana em Lisboa, foi guarda-livros na Companhia de Macau e viajou, em negócios, pela Argentina e Brasil. O seu nome tornou-se famoso no âmbito do comércio, o que lhe valeu a confiança do Marquês de Pombal. Foi primeiro lente da Aula do Comércio e, em 1761, escrivão

Não deixou descendentes, mas o testamento revela-nos a identidade dos três irmãos, Frei Francisco de S. Boaventura, Carmelita da "reforma de Pernambuco" a residir na cidade do Porto, José Carneiro da Silva, residente no Rio de Janeiro, e Joana Margarida, dois sobrinhos, seus aprendizes, Francisco da Silva Neves Bruno e Ventura da Silva Neves e uma sobrinha, Ana Joaquina de Jesus (Figura 14):

> Declaro que saõ falescidas algumas Pessoas aquem eu deixava Legados no meu Testamento as quaes Pessoas q. já naõ existem saõ meu Irmaõ Fr. Fran.co de S. Boaventura, e outro Irmaõ J.e Carneiro da Silva, meu Cunhado J.e Ferreira da Silva, eminhas Irmãas Somente saõ vivos dois sobrinhos Francisco da S.ª e Ventura da Silva, e mais huma sobrinha Anna Joaquina de Jezus assistente na Cidade do Porto.[71]

A afirmação que consta deste documento, segundo o qual Frei Francisco de São Boaventura era Carmelita da Reforma de Pernambuco, não vai ao encontro da informação anterior, datada de 1740, onde Frei José de Carvalho e Mello, o identifica como "filho da Provincia do Rio de Janeiro". Uma questão que levanta dúvidas e requer atenção no subcapítulo seguinte.

A 8 de maio de 1811, Joaquim Carneiro da Silva redigiu um codicilo, cuja análise nos ajuda a situar a morte de Frei Francisco de São Boaventura, bem como a dos outros irmãos, numa data anterior ao documento (Figura 15).

No cruzamento da análise da vida e obra destes dois artistas portuenses, Frei Francisco de São Boaventura e Joaquim Carneiro da Silva, existem pontos que nos levam a elaborar novas hipóteses sobre a biografia do primeiro. Apesar de não conseguirmos localizar os registos dos batismos de ambos, podemos afirmar, pela informação já reunida, que os dois são naturais da cidade do Porto. Ambos tiveram relação com o Brasil em alguma fase da sua vida sendo que, cronologicamente, Frei Francisco terá estado antes de 1739 na Província do Rio de Janeiro e Joaquim Carneiro da Silva, nesse mesmo ano quando tinha 12 anos, para aprender a arte do desenho e gravura.

Foi numa ata da Ordem Carmelitana, sobre um processo ocorrido em 1758, encontrámos o nome de Frei Francisco de S. Boaventura como testemunha num processo contra o Prior Provincial da Província de Pernambuco, Frei Filipe da Madre de Deus. O processo parece crae pôs em litígio as diferentes províncias carmelitanas. Durante alguns dias foram recolhidos os testemunhos de vários representantes dos diferentes conventos e hospícios da ordem. Frei Francisco foi uma das testemunhas nesse processo (Anexo VI):

> No mesmo dia era ut supra perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Francisco de S.* Boaventura de *idade que* disse ser de vinte e sinco annos ao qual notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado.[72]

Constatamos, assim, que Frei Francisco de S. Boaventura pode ser o jovem religioso que testemunhou neste processo, com cerca de 25 anos. Ou seja, provamelmente nascido em 1733 ou algo semelhante.

---

do tesoureiro-mor do Erário Régio, cargo que lhe trouxe o reconhecimento do rei e a nomeação como cavaleiro da Ordem de Cristo, em 1765. Já no reinado de D. Maria I foi nomeado, em 1781, tesoureiro-mor do Erário Régio (Gonçalves, 2022, pp. 6-8).

[71] ANTT, Registo Geral de Testamentos, livro n.º 371, fl. 352v

[72] AGOC, Acta Capitulorum Provincialium 1759-1760 - Documenta sine loco et data, fl. 2v.

Outro aspeto que nos parece curioso nesta relação, são os laços de Joaquim Carneiro da Silva à Santa Casa da Misericórdia do Porto, expressa no seu testamento e a generosidade daquele para com a instituição, nomeadamente, para com as jovens do Recolhimento das Órfãs da Misericórdia do Porto. Ao consultarmos os registos dos apontadores de coro da instituição, surge uma referência na lista de mesadas ao "Reverendo Boaventura", registada no mês de agosto de 1767[73]. A referência repete-se na mesma documentação durante, pelo menos, uma década.

Com as devidas reservas, admitimos a hipótese de que esta informação se refere ao compositor Francisco de São Boaventura. Uma hipótese que ganha força se tivermos em conta a intensa atividade musical promovida pela Santa Casa da Misericórdia, em particular, no Natal e na Semana Santa, que implicava as maiores despesas (Seca, 2004, p. 135). Expressivo é, também, o crescente número de elementos que integravam o coro. Desde 1698, a Santa Casa da Misericórdia contava com 14 capelães no coro, em 1768 este número aumentou para 17 e em 1772, foram contratados mais e meninos de coro (Seca, 2004, pp. 11-12). Em Setembro de 1779, na sequência do falecimento do Reverendo Manuel Carlos de Sousa, António da Silva Leite é contratado como organista da Igreja da Misericórdia do Porto, cargo abandonado prematuramente, em novembro de 1780, assumido então pelo Reverendo António Ferreira Borges (Seca, 2004, pp. 59, 61).

4.3 A Reforma de Pernambuco, ou a Reforma Turonense

A Reforma Turonense surgiu na Província Carmelita francesa de Turene, por volta de 1600. Na altura, um conjunto de carmelitas, entre os quais Filipe Thibault (1572-1638) e João de Saint Sansom (1571-1636), preocupado com a libertinagem e má conduta de alguns dos seus irmãos, e intervieram na expetativa de encontrar um "ideal contemplativo da ordem e do espirito carmelitano da vida em comum" (Araújo, 2007, pp. 48-49). O movimento alastrou-se no território europeu, nomeadamente em Portugal (de que é exemplo o Convento de Santa Ana de Colares), até chegar ao Brasil, por volta de 1677 (Bayón, 2001, p. 192). Em 1685, existiam, no Brasil duas vice-províncias Carmelitas, a do Rio de Janeiro (com seis conventos) e a de Baía e Pernambuco (com sete conventos). Esta situação manteve-se até 1720, altura em que as duas passaram a províncias, como todos os direitos e deveres associados (Bayón, 2001, p. 190). Entretanto a Reforma turónica prosseguia e, depois de algum desentendimento dentro da ordem, permaneceram, por volta de 1699, os Conventos de Recife, Goiana e Paraíba, dando origem à província carmelitana de Pernambuco (Bayón, 2001, p. 193). O Papa Bento XIII autorizou, assim, a constituição de nova vigararia a 12 de janeiro de 1725. Pouco tempo depois a reforma criaria um hospício em Lisboa, para residência do procurador-geral junto da Corte, e da nunciatura apostólica (Bayón, 2001, p. 195).

Sobre a Reforma de Pernambuco e a história do Convento do Carmo de Recife, não existe muita informação. André Cabral Honor e Barbara Faleiro acederam ao Arquivo do Convento do Carmo de Recife e verificaram na pasta "Reforma Turônica" um conjunto de cartas escritas em latim da segunda metade do século XVII, e transcritas no início do século XX, que, além do mais, apresentam vários problemas de preservação (Honor & Faleiro, 2013).

Em 1685, o extenso vicariado do Brasil foi dividido em dois: o vicariado de Rio de Janeiro, que recebeu os mosteiros de Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Angra dos Reis, Mogi das Cruzes e Vitória do Espírito Santo (1685), enquanto o vicariado de Baía-Pernambuco era constituído por Olinda, São Cristóvão, Paraíba, Recife, Goiana, Baía (atualmente Salvador) e

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[73] AHSCM, D, Banco 2, N.º 27, fl. 6.

Rio Real. De acordo com André Prat (1941), a eleição do vigário e definidores era reservado ao geral ou ao provincial de Portugal, que escolhia entre vários candidatos (Prat, 1941).

Em 1715, o vicariado de Baía contava com 208 religiosos e o de Rio com 163, sem contar com os noviços e 36 religiosos ausentes nos seus mosteiros em Portugal. Em 1720, o Papa Clemente XI erigiu a autonomização das duas províncias do Brasil: Baía-Pernambuco e Rio de Janeiro.

Após este desenvolvimento inicial, poucas fundações foram acrescentadas. Embora os Carmelitas não tivessem dificuldades em estabelecer-se nas terras portuguesas, havia algumas restrições para algumas ordens às funções de evangelização, assim como na América espanhola. Durante quase um século, o seu ministério restringiu-se principalmente aos europeus das cidades, catequizando e ensinando nas escolas. Aparentemente, apenas tinham contato com os índios que serviam nas casas e fazendas dos brancos. Em 17 de agosto de 1687, D. Pedro II autorizou os Carmelitas a administrar aldeias e a ensinar aos índios. Poucos detalhes são conhecidos sobre a evangelização levada a cabo pelo vicariado de Baía-Pernambuco naquele período[74].

A reforma de Turon no Brasil, iniciada em 1677, no Convento do Carmo de Goiana, pretendia a independência relativamente ao superior provincial da Baía. Frei João de São José, líder da reforma, também conhecida como "Turónica", entendia que o Convento de Goiana precisava de mais autonomia para cumprir sua missão e objetivos. Em 1714, a Reforma recorreu à Santa Sé para solicitar a graça de ter um vigário provincial independente da Baía. O pedido foi despachado temporariamente pela Congregação dos Bispos e Regulares, em 25 de setembro de 1716, mas foi impugnado e combatido, acabando por ser anulado antes de entrar em vigor. Apesar disso, a Reforma continuou, insistindo na independência e, em 22 de janeiro de 1717, a mesma congregação respondeu "Nihil de nova audientia et ad Patrem Generalem juxta mentem", ou seja, não havia necessidade de nova audiência pois o assunto deveria ser levado ao padre geral. Finalmente, em 16 de dezembro de 1724, o padre geral da ordem, Frei Gaspar Pizzolanti, decidiu não conceder a independência, mas elevar a Reforma à categoria de Vigararia, nomeando para primeiro vigário provincial o Frei Miguel da Assunção, e os definidores para a Vigararia, composta pelos conventos de Goiana, Paraíba e Recife.

Com essa decisão, a Reforma começou a expandir-se e fundou um hospício Carmelita na cidade de Lisboa, onde residia o seu procurador geral para tratar das suas dependências com a corte e a nunciatura apostólica em Portugal. A Reforma fundou outras instituições, incluindo hospícios em Goiana, Paraíba, Recife, Olinda e Porto Calvo, visando expandir a sua missão e abranger com a sua ação um maior número de pessoas necessitadas. Estas resoluções foram confirmadas pelo Papa Bento XIII, em 12 de janeiro de 1725. A Reforma procurou a independência de outras instituições, e apesar das dificuldades encontradas, continuou lutando até alcançar seus objetivos.

4.4 A MÚSICA NO BRASIL DO FINAL DO ANTIGO REGIME

Importa agora no âmbito desta investigação, falarmos do contexto da produção musical no Brasil do século XVIII, e em especial em Recife durante o período em que o Frei Francisco de S. Boaventura terá permanecido na cidade.

A ausência de teatros e espaços de representação, levou a que se assistisse à apresentação de comédias e tragédias, com ou sem música, em espaços cénicos ao ar livre, sobre tablados ou

[74] De alguns relatos que conhecemos, verifica-se, por exemplo, que Frei João da Trindade trabalhou entre os índios durante uma epidemia de varíola ou que Frei José de Jesus Maria, em 1690, viajou 900 léguas para o Rio São Francisco. Ali foi fundada a missão de Japaratubá, por Frei António da Piedade. Os Carmelitas também trabalharam ao longo do Rio Real, fundando a missão de Siri (Prat, 1941, pp. 87-91).

palcos improvisados, ou, ainda, no espaço da Igreja, ainda que esta situação tivesse sido alvo de grande contestação[75]. A igreja assumia-se, assim, como um espaço de entretenimento e agente cultural fora do contexto sacro (Budasz, 2008, p. 12).

Os músicos, compositores e, em grande parte, membros das comunidades religiosas, compunham para o espaço e celebração religiosa, assim como para entretenimento da população. A aclamação de D. José, por exemplo, foi celebrada, durante os anos de 1751 e 1752, um pouco por toda a parte e com grande pompa. Na província de Pernambuco, e mais concretamente em Recife, o Mestre da Capela da Sé, o reverendo António da Silva Alcântara, compôs um "Te Deum laudamus" para quatro coros e instrumentos constituídos pelas "(…) melhores vozes que havia em todo este continente (…)". Segundo Frei Filippe Neri Correa, a interpretação desta obra, dirigida pelo compositor, recebeu "(…) hum geral, e bem merecido applauso" (Correa, 1753, p. 11). Depois desta celebração os festejos continuaram durante alguns dias.

Considerámos a análise do contexto musical das vilas de Recife e Olinda é importante para esta investigação. Sobre esta questão, Gilson Oliveira relata-nos a grande circulação e colaboração de músicos entre as localidades de Recife e Olinda, apesar da concorrência entre as duas localidades. O entendimento é visível em alguns exemplos, nomeadamente aquando as celebrações da aclamação do referido rei. Puderam-se escutar, em ambas as vilas, várias composições do Padre António da Silva Alcântara, mestre capela da Sé de Olinda. Este conhecido músico, "presbítero Douto em muitas faculdades, e na Muzica estupendo", foi autodidata desde muito jovem e, pelas suas capacidades, foi para Lisboa onde estudou violoncelo com Frei Francisco, Carmelita Calçado (Mazza, 1944-1945, p. 18). O governador da capitania de Pernambuco, Luís Correia de Sá (1689-1762)[76], relata no seu diário:

> "[...] neste dia, por ser o dos anos do nosso Augusto Monarca, determinei dar princípio às justas demonstrações do nosso alvoroço, ajustando com o Bispo cantar-se um Te-Deum na Sé de Olinda, o que se fez com o maior estrondo que podia ser em Pernambuco, precedendo um admirável sermão, que pregou o Bispo, de Ação de Graças" (Oliveira, 2018, p. 104).

Este momento é descrito, também e com entusiasmo, pelo secretário do governador, Felippe Neri Correia, autor da relação das celebrações da aclamação do rei D. José I em Pernambuco, publicadas em Portugal, em 1753, onde se destaca o efetivo utilizado pelo padre António da Silva de Alcântara, constituído por quatro coros, regidos por ele, o que demonstra a dimensão da celebração (Oliveira, 2018, p. 104).

Mas as celebrações não se circunscreveram ao espaço das cerimónias religiosas. Foram apresentadas, em fevereiro de 1752, três comédias espanholas, em Recife, num palco improvisado, defronte das janelas do palácio do governador; algo semelhante aos "corrales" das zarzuelas barrocas[77]. Foram elas "Que es la ciência de reinar?" (publicada em 1704), de

[75] Foram famosas as polémicas entre o mestre capela Francisco Mexia e o Bispo Frei Manuel da Cruz, em Mariana, e do mestre capela António Manso e o Bispo Frei Manuel da Ressureição, em São Paulo. Denote-se que ambos os compositores eram, a par do seu trabalho para a igreja, compositores de Ópera (Budasz, 2008, p. 12).

[76] O governador Luís Correia de Sá descreveu no seu diário vários acontecimentos musicais ocorridos entre 1746 e 1756, promovidos durante a sua administração da capitania de Pernambuco. Estes explanam o ambiente musical que se vivia nas vilas de Recife e Olinda. Ali podemos encontrar testemunhos de vários bailes, comédias, sonatas, e óperas – entre elas "óperas de bonecos" (à semelhança do que se fazia no Pátio dos Condes, ou "Caza dos Bonecos", em Lisboa" - apresentadas nos Conventos do Carmo das duas vilas (Oliveira, 2018, p. 106).

[77] Os "corrales" é um conceito de espaço cénico que surge em Espanha durante o *Siglo d'Oro*. Trata-se de um pátio interior, adaptado para a apresentação de comédias, nomeadamente de zarzuelas. Em Portugal existia o Pátio das Arcas, em Lisboa. Mas a adaptabilidade ao espaço, para a representação de uma tragicomédia, é algo comum no reino. No casamento de D. João V e D. Mariana de Áustria, em 1708, os Jesuítas de Santo Antão apresentaram uma tragicomédia na Igreja de S. Antão-o-Novo,

Andrés González de Barcia (1675-1743), "Cueva y castillo de amor" de Francisco Leyva Ramirez de Arellano (1630-1767), e "La piedra filosofal" de Francisco Bances Candamo (1662-1704). Em todas estas comédias a música ficou a cargo do padre António da Silva de Alcântara, que as compôs e contratou cerca de "30 cantores, 4 rabecões, 12 rabecas, 2 trompas e 2 oboés" para as interpretar. No final das celebrações foi escutada, no palácio do governador, "hua boa serenata"[78] da autoria do mesmo compositor (Oliveira, 2018, p. 105).

No entanto, com o terramoto de 1755 e a necessária contenção de gastos para a recuperação das áreas afetadas pela catástrofe, durante cerca de oito anos não houve produção de ópera em Portugal e o investimento cultural em todo o reino ficou afetado pelas reformas conduzidas sob a égide do Marquês de Pombal. A prática musical na segunda metade do século XVIII teve, como consequência, adaptabilidade do repertório e dos gostos às circunstâncias do momento, o que fez com que surgisse, gradualmente, uma "autonomia estético/performática", e uma maior fusão cultural resultante do convívio de diferentes culturas. A simbiose da estética musical entre a música religiosa e a profana, funcionava, estrategicamente, para exaltar o poder régio (Oliveira, 2018, pp. 107-110).

Foi de extrema importância o trânsito ultramarino dos músicos pernambucanos durante a primeira metade do século XVIII, o que veio revelar o talento e reconhecimento de outros compositores, como o referido Padre António da Silva de Alcântara, Manuel de Almeida Botelho, Luís Álvares Pinto, entre outros (Oliveira, 2018, p. 106). A permanência destes músicos em Lisboa consolidou a sua aprendizagem musical. Segundo Gelson Oliveira, "existia em Lisboa uma rede clientelar ligada ao comércio e à administração ultramarina do lado da América Portuguesa que facilitava o acesso para o aperfeiçoamento dos ofícios artísticos desses músicos transitados." A rota comercial entre Porto e Recife era uma das mais importantes entre as duas extremidades do Oceano Atlântico. O autor acrescenta, ainda, que estas ligações e relações com os portos portugueses "eram constantes e com uma significativa frequência e que a posição privilegiada do porto do Recife propiciava um fluxo intenso de trocas culturais no espaço Atlântico"[79].

Sobre Manuel de Almeida Botelho sabe-se que era "pardo", proveniente de uma família com poder económico, nasceu a 5 de junho de 1721 e terá iniciado os seus estudos musicais com o seu irmão Felippe Nery da Trindade – também ele compositor e hábil a tocar vários instrumentos, nomeadamente a viola[80] – que, em 1739, já era padre e "mestre de humanidades". Terá tido como mestre o Padre Jerónimo de Sousa Pereira, membro da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento (irmandade de "pardos"). Esta influência tê-lo-á encaminhado a ingressar na vida religiosa, a par das suas funções como músico, algo que aconteceu entre 1746 e 1748, tendo sido ordenado padre em Lisboa, no ano de 1749. Em Lisboa conquistou a admiração da corte, tocando a sua música, tanto em espaços religiosos como nos espaços privados da nobreza. Recebeu a proteção do patriarca D. Tomás de Almeida, mas, com a morte deste, em 1754, e a crise subsequente ao terramoto de 1755, Manuel de Almeida Botelho teve de regressar ao Recife pouco tempo depois e, em 1764, ingressou na Irmandade de Nossa

por não existirem teatros de ópera. Estas representações profanas aconteciam com regularidade em várias congregações (masculinas e femininas) e promoveram grandes discussões em torno das mesmas (Carneiro, 2007, pp. 135-136).

[78] A *serenata*, um género semi-operático, geralmente cantada em italiano, era um género na moda e executada em espaços privados, que terá ganho protagonismo com a chegada de Domenico Scarlatti, em 1719 (Oliveira, 2018, p. 105).

[79] (Oliveira G. R., Doutos Mestres de Summa Graça e Destreza: um estudo etnomusicológico do Ofício da Música nas Vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIIII, 2018) p. 89

[80] "Viola" no contexto da música luso-brasileira, representaria um instrumento de corda dedilhada, diverso nas diferentes regiões do reino. Não tem relação com a viola da gamba, ou com a violeta, mas poderá ter com a "guitarra" que era tocada, por exemplo, no Mosteiro de Santa Clara. (Ballesté, A. & Almeida, A., 2013, 39-42)

Senhora da Conceição dos Militares, onde terá atuado até à sua morte. Infelizmente não há registos da sua obra musical (Oliveira, 2018, pp. 66-69).

Luís Álvares Pinto nasceu por volta de 1719, em Recife, e era filho de Basílio Álvares Pinto, militar "pardo" e membro da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, muito ativo nesta confraria desde a primeira metade do século XVIII. Nesta irmandade, Basílio era muito próximo de figuras de destaque no meio político, administrativo e militar. Entre eles destacam-se Luís Nogueira de Figueiredo e José Vaz Salgado, homens de poder que, na vila do Recife, controlariam o circuito da prática musical de vários músicos da vila. Luís Álvares Pinto terá estudado no Colégio dos Jesuítas e aprofundado os seus conhecimentos musicais com o Padre Jerónimo de Sousa Pereira. Tal como aconteceu com Manuel de Almeida Botelho, também foi para Lisboa aperfeiçoar os seus conhecimentos musicais onde estudou com Henrique da Silva Negrão (?-1781). Ali trabalhou como violoncelista, copista e, tanto quanto se sabe, professor de música em algumas das mais conceituadas casas nobres, de que é exemplo a Casa de Galveias, onde foi professor de música das irmãs, ou sobrinhas, do embaixador, e depois ministro, Martinho de Melo e Castro (1716-1795). Este último terá encomendado, inclusive, uma obra para a celebração das exéquias do rei D. José I. Tal como o seu conterrâneo Manuel de Almeida Botelho, regressou a Recife depois do terramoto de 1755.

Alguns anos depois, Luís Álvares Pinto seguiu a carreira militar no Regimento de Milícia dos Homens Pardos do Recife, por influência do seu pai, e casou com Ana Maria da Costa (? – c.1773), agregada da casa do seu protetor, Domingos da Costa Monteiro, importante comerciante da vila de Recife e cavaleiro professo da Ordem de Cristo. A sua carreira como músico prosseguiu, quer como professor quer como instrumentista em diferentes igrejas de Recife e Olinda, nomeadamente, na Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, onde, em 1778, assumiu o cargo de mestre de capela. Algumas das suas obras testemunham os espaços em que o compositor possivelmente trabalhou, como é o caso do "Hino a Nossa Senhora do Carmo", com poesia de Manuel de Sousa Magalhães (1744-1800). Compôs, também, uma comédia em três atos, "Amor mal correspondido", que terá ido a cena na Casa de Ópera do Recife (fundada em 1772), em 1780. Escreveu, ainda, dois tratados de música, "Arte de solfejar" (1761) e "Muzico e Moderno Systema de Solfejar" (1776).

Terá falecido em 1791 e foi sepultado na Igreja de Nossa Senhora do Livramento, tendo cabido ao músico padre João Rodrigues Ferreira das Virgens (?-1796), as missas do corpo presente. A sua obra, estilisticamente caraterizada pela influência da música napolitana, tal como sucede com a música de Frei Francisco de São Boaventura, carece ainda de um estudo aprofundado, e parte dela encontra-se no Instituto Brennand (Oliveira, 2018, pp. 56-80).

Segundo Paulo Castagna, o estilo musical da música religiosa usual na segunda metade do século XVIII não está catalogado de forma unânime. Se alguns autores o denominam como estilo "pré-clássico", outros catalogam-no, erroneamente, como "barroco" ou "colonial". Existe controvérsia, mas o desconhecimento do repertório é evidente, devido à ausência do conhecimento das fontes primárias, seja por destruição das mesmas decorrentes de vários infortúnios da história, seja pela dificuldade de acesso aos fundos e à edição moderna de partituras (Castagna, 2004, pp. 9-10).

O autor faz uma interessante análise da música mineira, no período entre 1760 e 1820, e nela apresenta uma súmula de características comuns nas obras religiosas daquele período, um interessante contributo e a merecer análise porque nela estão reunidas muitas das características que iremos verificar na música de Frei Francisco de S. Boaventura. Segue o elenco das diversas características:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. Formações predominantes: coro; coro + contínuo; coro + orquestra + contínuo;
2. Utilização do sistema tonal;
3. Música normalmente composta por músicos mulatos semiprofissionais;
4. Escrita em partes vocais e instrumentais;
5. Partes do coro e da orquestra normalmente destinadas a um único cantor ou instrumentista;
6. Coro normalmente constituído por quatro pessoas: três homens para as vozes de "baixa", tenor e contralto (este último falsetista) e uma criança para o *tiple* (soprano);
7. Cordas normalmente constituídas por dois violinos e um baixo e, portanto, sem violas;
8. Presença frequente de um par de trompas e pares de flautas e/ou oboés;
9. Música predominantemente homofónica, com raras passagens polifónicas ou fugadas;
10. Obras divididas em secções curtas;
11. Simplicidade nas partes vocais. Passagens mais elaboradas destinadas aos instrumentos;
12. Coexistência dos estilos silábico e melismático;
13. Alternância de passagens a quatro vozes (coro), a duas (duo vocal) e a uma (solo vocal), com o acompanhamento da orquestra ou do contínuo;
14. Passagens corais normalmente homofónicas; as três vozes superiores normalmente são comprimidas e o baixo possui desenho melódico mais livre;
15. Duos vocais normalmente homorrítmicos, em terças ou sextas paralelas;
16. Solos vocais não virtuosísticos;
17. Raras passagens orquestrais (sem o coro), normalmente destinadas a reforçar o caráter do texto;
18. Base estética filiada no estilo pré-clássico italiano de meados do século XVIII, com a manutenção de técnicas melódicas e harmónicas tipicamente barrocas;
19. Manutenção dos "afetos barrocos", *clichês* melódicos e harmónicos destinados a explorar os apelos sentimentais do texto;
20. Utilização esporádica da técnica do recitativo e ária "da capo", mas de estilo pós-barrroco;
21. Exploração da música enquanto espetáculo, com utilização de elementos extraídos da ópera;
22. Utilização esporádica do canto gregoriano composto com valores rítmicos definidos;
23. Resultado da utilização do estilo pré-clássico italiano, tal como assimilado pela música religiosa portuguesa, porém com o emprego de reminiscências barrocas e mesmo pré-barrocas (Castagna, 2004, pp. 9-10).

5 A MÚSICA DE FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA

Sobre a estética musical de Frei Francisco, observamos que o compositor apresenta um conjunto de influências heterogéneas e de conhecimentos técnicos e estilísticos que passam pelo cantochão, contraponto, passando pelo estilo galante e pelo virtuosismo, em particular o vocal, tão característico da ópera italiana.

Podemos observar em "Salmos para Noa"[81], conjunto de três salmos compostos em 1784 para as festividades do dia da Ascensão do Senhor no Convento de Santa Clara do Porto, uma obra de grande efeito sonoro. Escrita para três coros constituídos por 12 vozes (4+4+4), dois órgãos ("Órgão grande" e "Órgão pequeno"), primeiro e segundo violinos e violoncelo. O princípio de estereofonia começa no aparato montado de imediato na partitura. A divisão dos "coros" por grades e a alternância na emissão vocal de cada coro, fonte sonora, levam-nos a imaginar, de imediato, primeiramente o impacto sonoro e, finalmente, no efeito emocional que alcançariam. Estas influências encontram-se materializadas em diferentes obras suas, quase todas de temática religiosa, em que, por exemplo, o baixo contínuo alterna ou se funde com o baixo *obbligato*[82], ou o cantochão alterna com o estilo galante[83]. O contraponto é um recurso também bastante usado, algo evidente, por exemplo, no último andamento do seu "Requiem", "Post Comunio"[84].

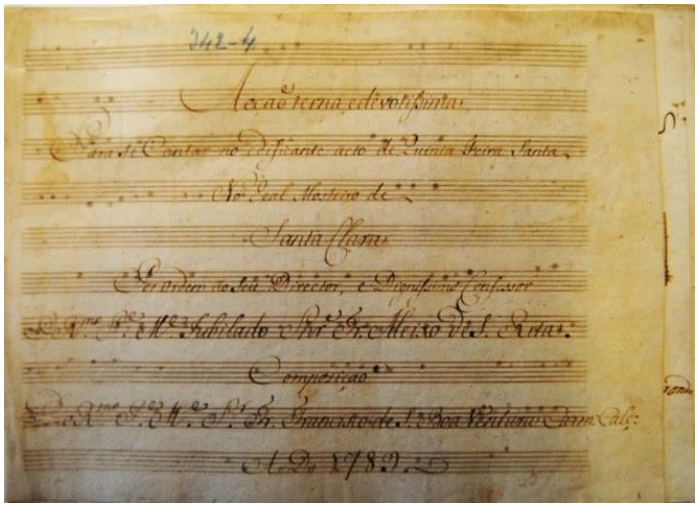



Figura 17 – Folha de rosto de "Acçaõ terna e devotíssima", Frei Francisco de S. Boaventura, 1789. Fonte: BNP, MM 342//4.

Frei Francisco de São Boaventura foi o compositor mais requisitado pelo Mosteiro de Santa Clara nas últimas décadas do século XVIII. A grande parte da sua obra, pelo menos a que conhecemos até aos dias de hoje, foi escrita para aquele convento. A colaboração com aquela comunidade implicava uma rigorosa seleção. A mediação do confessor do convento na escolha do compositor para compor para a Semana Santa de 1789 ficou registada no frontispício da "Acçaõ terna e devotíssima Para se Cantar no edificante acto de Quinta Feira Santa"[85] (Figura 15). Logo no primeiro fólio, percebemos que o padre confessor, Franciscano Frei Aleixo de Santa Rita – diretor e confessor no Mosteiro de Santa Clara – indicou Frei Francisco para compor uma obra para a Semana Santa, decorria o ano de 1789.

5.1 Lista das obras de Frei Francisco de S. Boaventura Biblioteca Nacional de Portugal

A presente lista é apenas uma referência aos manuscritos musicais existentes no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, e cuja autoria foi atribuída ao compositor Frei Francisco de S. Boaventura. Mantivemos os títulos uniformes atribuídos pelos arquivistas para facilitar a consulta futura daquele arquivo.

Para além do título, ano e cota do manuscrito, está referida a quantidade de material (partituras e partes) referentes à obra. Dividimos a lista por locais de proveniência e por ordem cronológica e, para os casos em que se desconhece a proveniência, ordenamos por ordem alfabética.

[81] BNP, MM 3035.
[82] Por exemplo na obra "Salmos para Noa: para o Dia da Ascenção", BNP, MM 3035.
[83] Por exemplo na obra "Hymno para a Ascenção", BNP, MM 475//1-10.
[84] BNP, MM 254//1.
[85] BNP, 342//4.

Foi possível identificar a proveniência de algumas das obras, nomeadamente do Mosteiro de Santa Clara, através da dedicatória ou do dispositivo instrumental (nomeadamente pela referência ao "órgão pequeno"). Cruzadas as fontes, foi também possível identificar o ano de composição de algumas, algo que está assinalado com parêntesis, por exemplo: (1770).

Mosteiro de S. Bento de Avé Maria (por ordem cronológica)

"Duetto : p.ª duas Snr.as principiantes / De Fr. Fran.co de S. Boaventura"
Partitura [4 f.]; 2 partes vocais;
Ano: 1779
COTA: BNP, MM 2067//1-3
Local: Mosteiro de S. Bento de Avé Maria

"Ladaynhas a 3: Que por ordem [...] / compos o m.to Rd.o P.e Mestre Fr. Fran.co de S. Boa Ventura"
Partitura [16 f.];3 partes vocais; 4 partes instrumentais
Ano: 1785
COTA: BNP, MM 255//3
Local: Mosteiro de São Bento de Avé Maria

"Regina Coeli / Do R.mo P. Fr. Francisco de S. Boaventura Carmelita Calcado"
Partitura; 4 partes vocais; 4 partes instrumentais.
Ano: 1785
COTA: BNP, MM 299//6
Local: Mosteiro de São Bento de Avé Maria

"Ladainha: Em canto mixto multiforme, e Uniforme [...] / Fr. Francisco de S. Boaventura"
Partitura [10 f.]; 6 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: 1794
COTA: BNP, MM 255//2
Local: Mosteiro de São Bento de Avé Maria

Mosteiro de Santa Clara (datadas e por ordem cronológica)

"Responsorio 1o do 1o Nocturno: para as matinas do Natal / Do m.to R.do P.e M.e Fr. Francisco de S. Boaventura"
9 partes vocais; 6 partes instrumentais
Ano: (1770)
COTA: BNP, MM 263//1
Local: Mosteiro de Santa Clara

"3º R[esponsório] do P.ro N."
6 partes vocais; 4 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 482//1-10
Local: Mosteiro de Santa Clara

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“R.º 3º do Prim.ro Nocturno Natal / Do m.to R.do P. Fr. Fr.co de S. Boaventura”
4 partes vocais; 5 partes instrumentais
Ano: (1770)
COTA: BNP, MM 299//1
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Responsorio 2o: Das Matinas do Santissimo Natal: que compoz Para o Real Convento de S. Clara / O M.R.P.M. Fr. Francisco de S. Boa-Ventura”
5 partes vocais; 4 partes instrumentais
Ano: 1770
COTA: BNP, MM 255//5
Local: Mosteiro de Santa Clara

“R. 3º do Segundo N: pª as Matinas de Natal / do R.mo P.e M.e P. Fr. Francisco de S. Boaventura”
7 partes vocais 5 partes instrumentais
Ano: (1770)
COTA: BNP, MM 469//1-12
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Segundo Responsorio do 3º N[oturno] [Música manuscrita / O M.R.P.M. Fr. Francisco de S. Boaventura”
5 partes vocais; 3 partes instrumentais
Ano: 1770
COTA: BNP, MM 254//4
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Responsorios a 4: Com Rebecas: Para as Matinas da 5.a Feira Santa / que compoz O M.R.P.M. O S.r Fr Francisco de S. Boa Ventura”
14 partes vocais; 7 partes instrumentais + 1 bifólio-capa.
Ano: 1771
COTA: BNP, MM 254//2a
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Responsorios a 4: Com Rebecas: Para as Matinas de 6.ª Feira S.ta / que compoz O M.R.P.M. O S.r Fr Franco de S. Boa Ventura”
13 partes vocais; 6 partes instrumentais + 1 bifólio capa 1 fólio capa.
Ano: 1771
COTA: BNP, MM 254//2b
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Duetto / De Fr. Francisco de S. Boaventura Carmelita Calçado”
Partitura [8 f.]; 2 partes vocais; 7 partes instrumentais
Ano: 1775
COTA: BNP, MM 1805//1-10
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Miserere a 3 Coros : Com V.os e orgaõs e Violoncelo [...] / do R.mº P.e M.e G. Fr Francisco de S. Boa Ventura Carmelita Calçado

USC DE COMPOSTELA

10 partes vocais; 4 partes instrumentais
Ano: 1779
COTA: BNP, MM 1902//1-14
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Tocata"
Partitura [2 f.]
Ano: 1779
COTA: BNP, MM 4503
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Liçaõ do Officio de def.os: finalizando no antigo modo do Canto Chaõ / De Fr. Fran.co de S. Boaventura Carmelita Calçado"
Partitura [4 f.]
Ano: 1781
COTA: BNP, MM 2166
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Duetto : Simile est regnum coelorum / Do R.mo P.e M.e S.r Fr. Francisco de S. Boa Ventura"
2 partes vocais; 5 partes instrumentais
Ano: 1782
COTA: BNP, MM 1850//1-7
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Salmos p.a Noa / do M.to Rd.o P. Fr Fr.co de B.a"
9 partes vocais; 4 partes instrumentais;
Ano: 1784
COTA: BNP, MM 3035
Local: Mosteiro de Santa Clara
"Verso : finalizando no antigo modo do canto chaõ / B.a"
Partitura (2 cópias) [2, 2 f.]
Ano: 1784
COTA: BNP, MM 2280//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Antifona / Fr. Francisco de S. Boaventura Carmelita Calçado"
Partitura [4 f.]; 4 partes vocais
Ano: 1785
COTA: BNP, MM 2277//1-5
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Liçaõ dos Defuntos a solo : com os finaes no antigo modo do Canto chaõ / De Fr. Fran.co de S. Boaventura Carmelita calçado"
1 Parte vocal; 1 Parte instrumental
Ano: 1788
COTA: BNP, MM 2167//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Acçaõ terna, e devotissima: Para se Cantar no edificante acto de Quinta Feira Santa / Compoziçaõ Do R.mo P.e M.e S.r Fr. Francisco de S. Boa Ventura Carm: Calç:”

Partitura; 4 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: 1789
Cota: COTA: BNP, MM 342//4
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Himno : a Seis Vozes Concertadas a Duo, e a Quatro, em tres grades: Com VV.os, Dous Orgaons, e Basso [...] / Compoziçaõ Do R.mo P.e M.e Snr.e Fr. Francisco de S. Boa Ventura, Carm: Calç:”

6 partes vocais; 5 partes instrumentais
Ano: 1789
COTA: BNP, MM 1804//1-11
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Liçaõ : Da Sexta Fr.a S.ta que se canta na Quinta [...] / Compoziçaõ Do R.mo P.e M.e Sn.r Fr. Francisco de S. Boa Ventura Carm: Calç:”

Partitura [6 f.]; 1 parte vocal
Ano: 1789
COTA: BNP, MM 2172//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Liçaõ II: Do Segundo N[octurno] de 5a fr.a Santa que se canta na 4a Seguindo o antigo modo do Passionario / Compoziçaõ do R.mo P.e M.e Snr. Fr. Francisco de S. Boa Ventura”

Partitura [6 f.]
Ano: 1789
COTA: BNP, MM 479
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Sonata: Para duas Guitarras, e dous Violinos: Para se executar no principio [...] / Do R.mo P.e M.e S.r Fr. Francisco de S. Boa Ventura”

1 Parte instrumental
Ano: 1789
COTA: BNP, MM 255//1
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Verso : Finalizando no antigo modo do Cantochaõ / Compoziçaõ do R.mo P.e M.e Snr. Fr. Francisco de Saõ Boa Ventura”

Partitura [2 f.]
1789
COTA: BNP, MM 1516
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Liçaõ 1.a : Do Segundo Noturno do Sabado Santo [...] / Compoziçaõ Do R.mo P.e M.e S.r Fr. Francisco de S. Boaventura, Carm. Calç.”

Partitura [6 f.]
Ano: 1790
COTA: BNP, MM 2150

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Local: Mosteiro de Santa Clara

"Missa de Requiem / Composta por el Rñdo Snr.e Fr. Francisco de S. Boaventura"
Partitura [48 f.]; 6 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: 1791
COTA: BNP, MM 254//1
Local: Mosteiro de Santa Clara
"Verso a solo [Música manuscrita] : principiando e finalizando no antigo modo do canto chaõ; e por isso irregular / Pello R.mo S.r P.e M.e Fr. Francisco de S. Boaventura"
Partitura [4 f.]
Ano: 1791
COTA: BNP, MM 999//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Sacris solemnis a 3: Com VV.os, Violoncelo e dois orgaons / do R.mo P.e M.e Fr. Fr.co de S. B. V.a"
3 partes vocais 5 partes instrumentais
Ano: 1792
COTA: BNP, MM 255//6
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Liçaõ ultima do Sabbado Sancto / De Fr. Fran.co de Bv.a C.C."
Partitura [4 f.]
Ano: 1794
COTA: BNP, MM 2155
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Lamentaçaõ 3ª: que se canta na 4.ª f.ra principiando, e finalizando no antigo modo do Passionario [...] / Do R.mo P.e M.e P. Fr. Francisco de S. B.Va
Partitura [6 f.]
Ano: 1795
COTA: BNP, MM 478
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Verso a solo : Com os finaes no antigo modo do Passionario / De Fr. Fran.co de B.a C.C."
Partitura [2 f.]
Ano: 1797
COTA: BNP, MM 2279
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Gradual breve a 3 : Com violinos, 2 orgaõs, e Basso simples : Para a Solemnidade Do SSm.o Coraçaõ de Jezus / De Fr. Fran.co de Bva C.C."
Partitura [6 f.]; 4 partes vocais; 7 partes instrumentais
Ano: 1798
COTA: BNP, MM 1426//1-12
Local: Mosteiro de Santa Clara

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Liçaõ 1.a : do 3.º N. da 5.ª fr.ª St.ª / De Fr. Francisco de S. Boaventura C.C.”
Partitura [4 f.]; 1 parte vocal
Ano: 1802
COTA: BNP, MM 2148//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

Mosteiro de Santa Clara (não datadas e por ordem cronológica)

“Ária”
Partitura [12 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1808
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Coenantibus illis”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1267
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Dies Cordis Jesus : Veni Sancte Spiritus”
1 parte vocal; 3 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1670//1-4
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Dies Sanctificatus”
1 parte vocal; 5 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1239//1-6
Local: Mosteiro de Santa Clara

“[Dies Sanctificatus] : Solo variado”
1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2934
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Gradual : p.ª a Missa do Sagrado C. de J.”
7 partes vocais; 7 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1429//1-14
Local: Mosteiro de Santa Clara

“Himno”
5 partes vocais; 3 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1884//1-8

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Local: Mosteiro de Santa Clara

"Hymno Veni Creator Spiritus : Concertado a duo e a 4º / do M.to R.do P. Fr. Francisco de S. Boa Ventura"
Partitura [3 f.]; 4 partes vocais; 8 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 998//1-13
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Lamentaçaõ : Viae Sion lugente"
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1875
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Liçaõ"
Partitura [4 f.]; 1 parte vocal
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1534//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Liçaõ a sollo : Lecto enim : 6 f.ra / S. B. V.a"
1 parte vocal;1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1436//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Miserere"
17 partes vocais; 9 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 734//1-26
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Miserere a 3 coros: Com VV.os Violoncello e dous orgaons / do R.mo P. Fr Fr.co de S. Boa ventura"
10 partes vocais 6 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 258
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Optimam partem : Com outra letra ó S.mo Coraçaõ de Jezus / B.a"
19 partes vocais; 7 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1796//1-26
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Quarta Liçaõ : na 6.ª fr.ª"
1 Parte instrumental [4 f.]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ano: s/d
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Sancta et immaculata : Solo"
2 partes vocais [2, 2 f.]; 1 parte instrumental;
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2931
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Sei Sonate con Varios Minuetos : Por Ghitara"
2 partes intrumentais ([6, 6] f.);
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 5082
Local: Mosteiro de Santa Clara

" Verbum Caro"
Partitura [15 f.]; 1 parte vocal; 5 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1552//1-7
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Verso / De Fr. Fr.co de B.ª"
Partitura [2 cópias]; 1 parte vocal
Ano: 1790
COTA: BNP, MM 2278//1-3
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Verso Et Secumdum"
Partitura [2 f.]; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1863//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Verso Domine Labia mea"
1 parte instrumental; 1 parte vocal;
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2153//1-2
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Verso para órgão"
Partitura [1 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 4439
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Vº solo : Omnia per ipsum"
1 parte vocal; 5 partes instrumentais
Ano: s/d

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

COTA: BNP, MM 1405//1-6
Local: Mosteiro de Santa Clara

"Hymno p.a Ascençaõ / B.ª"
9 partes 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 475//1-10
Local: Mosteiro de Santa Clara

Mosteiro de Arouca (não datadas e por ordem cronológica):

"Lamentaçaõ pr.ª da Q.ta fr.ª Santa"
1 parte vocal; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 3074
Local: Mosteiro de Arouca

"Missa"
2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2499//1-2
Local: Mosteiro de Arouca

"Missa"
1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2427
Local: Mosteiro de Arouca

"Missa"
1 parte instrumental Proveniente de Arouca
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2379
Local: Mosteiro de Arouca

Proveniência desconhecida (por ordem cronológica)

"Acto de Contriçaõ / Do P.e M.e S.r Fr. Fran.co de B.ª"
Partitura [2 f.]; 4 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1849//1-6
Local: Desconhecido

"Audi filia : a 3"
3 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1427//1-4
Local: Desconhecido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Antiphona a 4”
Partitura [4 f.]; 8 partes vocais
Ano: 1800
COTA: BNP, MM 2033//1-9
Local: desconhecido

“Antiphona a Solo e a 6 Vozes que dis Specie tua”
6 partes vocais; 3 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 922//1-9
Local: desconhecido

“Antifona : Regina Coeli”
4 partes vocais; 5 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2505//1-9
Local: desconhecido

“Aria : Dous Solos com varias letras das Matn.as do Natal”
2 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1951//1-3
Local: desconhecido

“Aria : Sentite che caro augellino : Videte : Con Violini, Flautim obligato Viola e Basso”
Partitura [6 f.]; 2 partes vocais; 5 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 979//1-8
Local: Desconhecido

“Beati immaculati”
10 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1836//1-11
Local: Desconhecido

“Cantemus Domino : a Duo”
2 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1507//1-4
Local: Desconhecido

“Christus factus est: 3 coros”
19 partes vocais; 10 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 735
Local: Desconhecido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“De Epistolla”
Partitura [2 f.] (2 cópias)
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 426//1-2
Local: Desconhecido

“Devoçaõ / De Fr. Francisco de S. Boaventura”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2524
Local: desconhecido

“Dies Cordis Jesus”
1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1269//1-2
Local: Desconhecido

“Dixit Dominus”
Partitura 7 partes vocais, 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2165//1-8
Local: desconhecido

“Duetto”
2 partes vocais, 4 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1943//1-6
Local: desconhecido

“Dueto”
Partitura [1 f.]; 1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2230//1-3
Local: desconhecido

“Dueto Ecce Deus meus / de R.^{do} P. Fr. Fr.^{co} de B^{va}”
2 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1515//1-4
Local: Desconhecido

“Dueto com VV e Basso : Diz Amada Espoza”
Ano: 1779
Partitura [6 f.]
COTA: BNP, MM 2506
Local: desconhecido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Duo”
4 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1819//1-5
Local: Desconhecido

“Duo pª a Kalenda do Menino D[eu]ˢ / do R.mo P. Fr. Francisco de S. Boaventura”
Partitura; 2 partes instrumentais
Ano: 1781
COTA: BNP, MM 312//4
Local: Desconhecido

“Duo para se cantar nas festividades de Nosa Snr.ª”
Partitura [3 f.]; 1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 860//1-3
Local: Desconhecido

“Ego enim accepi a Domino”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 785
Local: Desconhecido

“Ego vir videns paupertatem meam”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2171
Local: desconhecido

“Et secundum multitudinem: A solo”
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 476
Local: Desconhecido

“Feria 6a in Parasceve : Lectio 5ª a Solo / Copiada, e Composta por Fr. Fran.cº de Bv.ª”
1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: 1776
COTA: BNP, MM 2152//1-2
Local: desconhecido

“Gaita / Discurso para órgão”
Partitura ([4] f.)
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 778
Local: Desconhecido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Hymno, e Versiculos alternados com o Coro: Para a Ascensaõ de N. S. J. C. / De Fr. Francisco de S. Boaventura Calmelita Calsado”
Partitura; 7 partes vocais; 5 partes instrumentais Ano: 1775
COTA: BNP, MM 319//8
Local: Desconhecido

“ Hymno p.º a Ascençaõ / B.ª”
5 partes vocais; 6 partes instrumentais
Ano: 1779
COTA: BNP, MM 881//1-12
Local: Desconhecido

“Jezus, spes mea, Rex meus”
Partitura vocal (6 p.); 5 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 601//1-6
Local: Desconhecido

“Kalenda : transportada 2 pontos à sima, e variada”
2 partes vocais; 1 parte instrumental;
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1497//1-3
Local: Desconhecido

“Ladainha dos Santos”
4 partes vocais; 4 partes instrumentais;
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 255//4
Local: desconhecido

“Ladainha”
4 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 768//1-6
Local: Desconhecido

“Lamentaçaõ”
Partitura [2 f.]; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1913
Local: desconhecido

“Lamentaçaõ 1.ª : p.ª ª 5.ª fr.ª”
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1912
Local: desconhecido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Lamentaçaõ 1.ª p.ª a 5.ª feira”
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1606
Local: Desconhecido

“Lamentaçaõ a solo”
Partitura [3 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1723
Local: Desconhecido

“Lamentaçaõ a solo : Lamentaçaõ 1.ª de 5.ª fr.ª Santa / B.ª”
Partitura [2 f.]
Ano: 1775
COTA: BNP, MM 1722
Local: Desconhecido

“Lamentaçaõ a solo: Melius fuit occisis : in Sabato Sancto”
Partitura ([3] f.); 1 parte vocal
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1843//1-2
Local: Desconhecido

“Lamentaçaõ : Lectio 2 in Feria 6 / de Fr. Fran.co de B.ª”
Partitura [6 f.]
Ano: 1773
COTA: BNP, MM 1496
Local: Desconhecido

“Lamentaçaõ : Viae Sion lugente”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1851
Local: Desconhecido

“Lamentaçaõ do Sabado Sto”
Partitura [4 f.]; 1 parte vocal
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2169//1-2
Local: desconhecido

“Lamentatio 3.ª in Feria 6.ª : A Duo”
Ano: 1788
Partitura [4 f.]; 2 partes vocais
COTA: BNP, MM 1842//1-3
Local: Desconhecido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Lectio 5 Feria 6 in Parasceve : Nostis”
1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: 1770
COTA: BNP, MM 1536//1-2
Local: Desconhecido

“Liçaõ 3ª de Sexta Feira Santa : que se canta na 5.ª Feira”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1509
Local: Desconhecido

“Liçaõ da 5.ª fr.ª S.ta”
Partitura [4 f.]; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 3044
Local: desconhecido

“Liçaõ da 5ª Fr.ª S.ta : Ita que”
Partitura [4 f.]; 1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2168//1-3
Local: desconhecido

“Liçaõ 6 in Feria 6”
1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 784//1-2
Local: Desconhecido

“Matinas do Natal”
4 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 905//1-5
Local: Desconhecido

“Minueto em Sol Maior”
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 4505
Local: desconhecido

“Motetto do Sacramento : Ego sum panis vivus”
Partitura [4 f.]; 2 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2082//1-3
Local: desconhecido

“Novena de N. P. S. D.os”

USC DE COMPOSTELA

7 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 563//1-9
Local: Desconhecido

"Messa a 2 Cori / Del Sig.re P.e M.e Fr. Francesco di S. Buona Ventura"
14 partes vocais; 8 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2331
Local: desconhecido

"Missa"
6 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2444//1-6
Local: desconhecido

"Missa"
1 parte vocal [6 f.];
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2433
Local: desconhecido

"Missa"
10 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1945//1-11
Local: desconhecido

"Missa"
Partitura [40 f.]; 9 partes vocais; 3 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2333//1-13
Local: desconhecido

"Missa"
7 partes vocais 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2351//1-8
Local: desconhecido

"Missa"
7 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2383//1-6
Local: desconhecido

"Missa"
4 partes vocais; 3 partes instrumentais

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2388//1-7
Local: desconhecido

"Missa a 4 Conc.ta"
4 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2436//1-4
Local: desconhecido

"Missa a 3"
5 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2441//1-5
Local: desconhecido

"Missa a 4.º"
2 partes vocais; 4 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2382//1-6
Local: desconhecido

"Missa a 4 Conc.ta"
4 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2436//1-4
Local: desconhecido

"Missa a 5"
5 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1692//1-6
Local: Desconhecido

"Miserere a 3 coros / do R.mo P. Fr. Fran.co de S. Boa Ventura
8 partes vocais; 3 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2303//1-11
Local: desconhecido

"Missa a 4.º / B.a"
6 partes vocais; 3 partes instrumentais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2399//1-10
Local: desconhecido

"Missa / de V.a"
3 partes vocais 1 parte instrumental

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2468//1-4
Local: desconhecido

"Missa dos encarnados"
13 partes vocais; 8 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 879//1-21
Local: Desconhecido

"Ne projicias"
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2154
Local: desconhecido

"O Anna [Música manuscrita] / Bª"
6 partes vocais; 5 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1848//1-11
Local: Desconhecido

"Offertorio"
7 partes vocais; 7 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1428//1-14
Local: Desconhecido

"O Pretiosum et admirandum: a Duo : Com acompanhamento d'Orgaõ / Composto por Sr. Fr. Francisco de S. B.Ventura
Partitura
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 339//3
Local: Desconhecido

"Oratio : 3.ª Lamentaçaõ de Sabado Santo"
Partitura [6 f.]; 1 parte vocal
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1840//1-2
Local: Desconhecido

"O vera Christi caritas"
Partitura [4 f.]; 3 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1725//1-4
Local: Desconhecido

"Pange língua"

USC DE COMPOSTELA

1 parte instrumental; 3 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1948//1-4
Local: desconhecido

"Post vitae clarae terminum"
Partitura [2 f.] - COTA: BNP, MM 1304 (cota repetida)
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 5031
Local: Desconhecido

"Psalmo Mirabilia"
7 partes vocais; 5 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 776//1-12
Local: Desconhecido

"Quoniam iniquitatem meam"
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2170
Local: desconhecido

"Quoniam iniquitatem meam"
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2181
Local: desconhecido

"Quoniam iniquitatem meam"
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2182
Local: desconhecido

"Quoniam tu solus : Solo"
1 parte vocal; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1671//1-3
Local: Desconhecido

"Regina coeli : A 5"
10 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 915//1-12
Local: Desconhecido

USC

"Responso de S.to Antonio"

4 partes vocais; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1152//1-5
Local: Desconhecido

"Responso: Verbum caro factum est"
5 partes vocais; 4 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2976
Local: desconhecido

"Responsorio Concertado : a 4 voci"
Ano: 1798 Partitura [4 f.]; 8 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2035//1-10
Local: desconhecido

"Salmos p.ª Noa: Para o dia da Ascençaõ / do P.e Fr. Fr.cº de S. B.ª"
8 partes vocais; 7 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 880//1-15
Local: Desconhecido

"Spiritus meus attenuabitur [Música manuscrita] : Liçaõ do Officio de Defuntos finalizando no antigo Modo do Canto Chaõ / Do R.mo P.e Me Fr. Francisco de S. Boaventura Carmelita Calçado"
Partitura [2 f.]; 2 partes instrumentais
Ano: 1775
COTA: BNP, MM 2167//3-5
Local: desconhecido

"Tantum Ergo : a Duo"
Partitura (3 cópias); 2 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 891//1-5
Local: Desconhecido

"Te Deum Laudamus"
Partitura [10 f.]
Ano: 1783
COTA: BNP, MM 916
Local: Desconhecido

"Te Deum laudamus"
Partitura [4 f.]; 4 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2493//1-5
Local: desconhecido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Te Dominum confitemur”
Partitura [5, 1 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2504
Local: desconhecido

“Tempestade”
5 partes vocais; 3 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1600//1-8
Local: Desconhecido

“Tocata”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 5051
Local: desconhecido

“Tocata”
Partitura [4 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 5098
Local: desconhecido

“Tocata”
Partitura [2 f.]
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 4442
Local: desconhecido

“Tocata”
Partitura (4 p.)
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 4425
Local: desconhecido

“V.º a 3 : Domine Audivi”
Partitura [2 f.]; 4 partes vocais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 2034//1-6
Local: desconhecido

“Veni Sponsa Christi: Com vv.os orgaõ e Basso [...] / Do m.to Re.do P. Fr Francisco de S. Boaventura”
Partitura [8 f.]; 4 partes vocais; 5 partes instrumentais.
Ano: 1784
COTA: BNP, MM 254//3

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Local: desconhecido

"Verso : finalizando no antigo modo do canto chaõ, o mais proprio p.ª aquelle s.to tempo / B.ª"
Partitura [2 f.]
Ano: 1784
COTA: BNP, MM 5030
Local: Desconhecido

"Versos"
Partitura (1 f.)
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 5100
Local: Desconhecido

"Verso Solo"
2 partes vocais; 2 partes instrumentais
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1952//1-4
Local: desconhecido

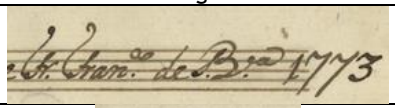
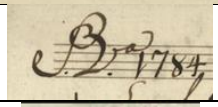
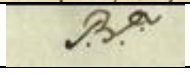
"Vidi praevaricantes"
1 parte vocal; 1 parte instrumental
Ano: s/d
COTA: BNP, MM 1899//1-2
Local: desconhecido

5.2 IDENTIDADES E CALIGRAFIAS

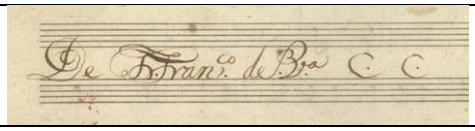
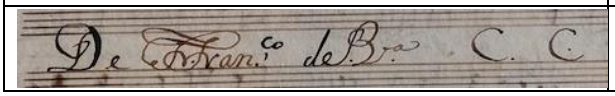
Importa dizer que todas as obras de Frei Francisco de São Boaventura são manuscritos musicais, escritos por si ou por outros copistas, possivelmente também pelas religiosas do Mosteiro de Santa Clara e do Mosteiro de S. Bento de Ave Maria do Porto, para quem trabalhou. Estas fontes primárias apresentam alguns problemas, nomeadamente a existência de erros, rasuras e correções, omissões (das partes vocais ou instrumentais), pequenos danos materiais que, depois de analisados e dissipadas as dúvidas, permitem avançar com uma análise mais detalhada e sistemática.

De forma a melhor identificar a autoria das obras de Frei Francisco de S. Boaventura, reunimos um conjunto de autógrafos em diferentes períodos da sua criação e formatos. (Tabela 9)

Tabela 9 – Exemplos de autógrafos de Frei Francisco de S. Boaventura em manuscritos musicais

Autógrafo	Cota	Ano	Título	Mosteiro
	BNP, MM 1496	1773	"Lamed. Matribus suis"	Santa Clara
	BNP, MM 2280	1784	"Ne proiicias me a facie tua"	Santa Clara
	BNP, MM 255//6	1785	"Sacris Solemnis"	Santa Clara

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	BNP, MM 2155	1794	"Lectio enim omni"	Santa Clara
	BNP, MM 255//2	1794	Ladainhas	S. Bento de Avé Maria
	BNP, MM 2279	1797	"Ne proicias me a facie tua"	Santa Clara

Neste conjunto de autógrafos de Frei Francisco de S. Boaventura, observamos que existem três formas de o compositor assinar os seus documentos:

- A forma abreviada, em que faz a rubricava com as letras S, B V e A (por exemplo em "Sacris Solemnis"[86]);

- A forma extensa, em que assinava todo o nome (é exemplo o autógrafo nas "Ladainhas"[87] escrita para o o Mosteiro de S. Bento de Avé Maria);

- A forma mista, em que utiliza o seu primeiro nome por extenso e depois utiliza a rubrica (da forma abreviada).

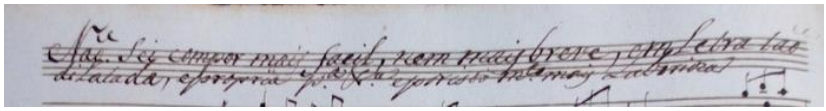


Figura 18 - Marginália em "Ladainhas a 3" de Frei Francisco de S. Boaventura, 1785. Fonte: BNP MM 255//3

Importa, também, analisar a sua expressão pessoal e comunicação através das obras musicais. A sua caligrafia constitui, também, um elemento importante para o reconhecimento da autoria das suas obras. As várias marginálias que insere nos seus manuscritos, representam uma fonte de informação importante para o conhecimento da relação profissional e de cordialidade que estabeleceu com as monjas, assim como para perceber os seus dilemas perante as exigências dos pedidos das suas encomendas. A dificuldade em escrever de forma mais abreviada, o que parecia ser uma vontade das monjas, é evidente nas "Ladainhas a 3" escritas para o Mosteiro de S. Bento de Ave Maria em 1785. No manuscrito, Frei Francisco de S. Boaventura escreve "Não sei compor mais fácil, nem mais breve, em letra taõ dilatada, e própria p.ª V.ª e por isso m.to mais laborioza"[88] (Figura 18).

[86] BNP, MM 255//6.
[87] BNP, MM 255//2.
[88] BNP, 255/3.

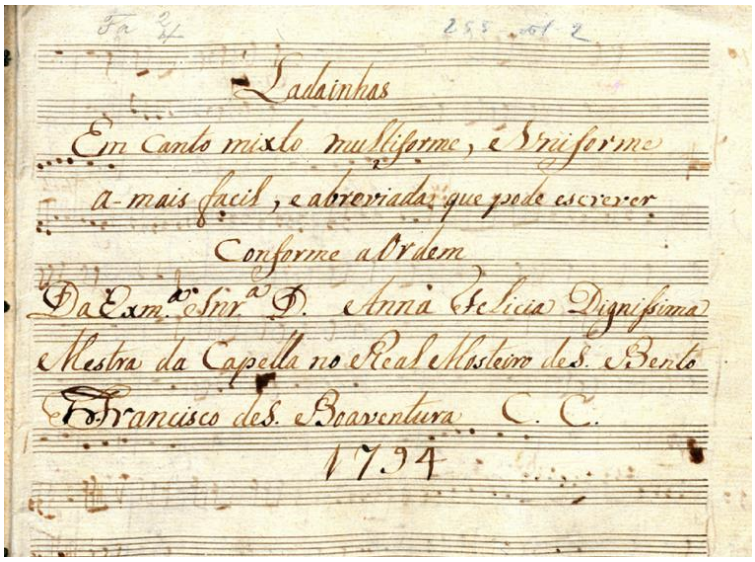



Figura 19 - Folha de rosto de "Ladainha", de Frei Francisco de S. Boaventura, 1794. Fonte: BNP, MM 255//2.

Ainda para o Mosteiro de S. Bento de Ave Maria, e por ordem da sua Mestre de Capella, D. Ana Feliciana, o compositor escreve em 1794 um novo conjunto de ladainhas, alegando novamente fazê-lo da forma "...mais fácil, e abreviada que pode escrever"[89]. (Figura 19)

As opções performativas são polivalentes e oferecem às intérpretes a liberdade de tomarem as suas próprias decisões interpretativas e técnicas. O compositor possibilita às cantoras a opção de oitavar quando necessário e requerido. Outras vezes possibilita às intérpretes uma forma de abreviar e encurtar a obra, se considerassem que era demasiado extensa para as necessidades da cerimónia.

No verso "Ne projicias"[90] o compositor indica a possibilidade de se abreviar a obra ao escrever: "Querendo entrarã Logo a cantar; sem contar". Um exemplo desse expediente, está patente na obra "Lição 1ª do 3º Noturno da 5ª feira Santa"[91] , escrita em 1802, ou na partitura de "Verso a solo", escrita uma década antes, com a marginália "daqui principiava, querendo-o menos" (Figura 20).

5.2.1 Matinas

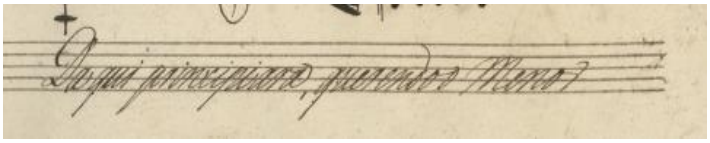


Figura 20 - "Daqui principiava, querendo-o menos", "Lição 1ª do 3º Noturno da 5ª feira Santa", Frei Francisco de S. Boaventura, 1802. Fonte: BNP, MM 2148//1-2.

Muito recentemente podemos tomar contacto com dois conjuntos de manuscritos musicais os quais verificamos serem da autoria de Frei Francisco de S. Boaventura. Em ambos os casos tratam-se de responsórios para as matinas do Natal. O primeiro conjunto, não catalogado, está nos arquivos da Biblioteca Nacional, não é datado e corresponde, apenas, a partes de alguns instrumentos. Todos os manuscritos têm uma cota antiga, que corresponde aos seguintes responsórios (Tabela 10):

Tabela 10- Resumo dos manuscritos não catalogados, presentes na Biblioteca Nacional de Portugal

Cota	Responsório	Tonalidade	Instrumentação
BNP, MM 275//2	1º Responsório do 3º Noturno	Dó Maior	Org. gr.

[89] BNP, MM 255//2.
[90] BNP, MM 2154.
[91] BNP, MM 2148//1-2.

BNP, MM 2725//1	1º Responsório do 2º Noturno	Dó Maior	Org. gr.
BNP, MM 2723//1	1º Responsório do 2º Noturno	Dó Maior	S.I, S.II, vl1, vlc, org pq.
BNP, MM 2965//10-11	1º Responsório do 2º Noturno	Sol Maior	S.I, S.II
BNP, MM 2950	1º Responsório do 1º Noturno	Sol Maior	S.I, S.II, S.III, B

Estes manuscritos aguardam maior apreciação para serem incorporados no catálogo da biblioteca.

O caso mais impactante nesta recente descoberta, é o conjunto dos responsórios para as "Matinas do Santíssimo Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo"[92]. É uma obra escrita em 1789 para o Mosteiro de Santa Clara, e que tinha como Mestre Capella D. Teresa Angélica de Amorim (Anexo VII).

> Matinas do SSm.º Nascimento de N.º S. J. C. com violinos, 2 orgaõs, violoncelo para se cantarem no Real Mosteiro de S.ta Clara da Cid.e do Porto sendo Mestra da Capella a Exm.ª Snr.ª D. Thereza Angelica de Amorim de Fr. Fran.co de S. Bv.ª Carmelita Calçado, 1789. Esta he a 6.ª ves que tenho feito as d.as matinas, 3 p.ª S. C., e 3 p.ª S. Bt.º, naõ fallando, em varios Responsorios, e solos avulsos, que em differentes annos escrevi p.ª as d.as partes; por somente solos e Duos lhes agradarem, e terem pouca aceitaçaõ Concertados nas instroducçoens, fugas nas estrelas, assim chamadas, e versos a 3 vozes, tanto p.ª q.m as cantava, como p.ª q.m as ouvia; e por este motivo me vi precizado a desaprender p.ª comtemporizar; e condescender com a selleçaõ indiscrepta do Vulgo possuido do gosto theatral, deixando a forma, que sempre seguiraõ os mais famigorados Mestres, e me ensinaraõ os meus meus estimadissimos o Snr Joaõ de Souza de Carv.º e o Snr Jeronimo Fran.co Lima, aos quaes queixando-me eu amargam.te de ver acabada a devota Muzica da Igreja me responderaõ , que lhes acontecia o mesmo; e a conçolacaõ, que por fim me deraõ foi, que se tinha de que viver, vista a m.ª invencivel repugnancia, naõ escrever mais; porem, Oh D.os...(?) so vos sabeis a m.ª paixaõ dominante, e o qto me he precizo naõ estar occiozo, e o q.to abomino na Igreja o estillo do Theatro.

O manuscrito, recentemente acessível ao público, é o único exemplar encadernado de uma obra de Frei Francisco. Algo que, até hoje, não conhecíamos nem tínhamos como exemplo nas suas obras. O texto que está escrito na folha de rosto, da autoria de Frei Francisco de S. Boaventura, é muito elucidativo sobre as ideias e opiniões do compositor. Com este testemunho, é nos possível reforçar a ideia de que Frei Francisco não gostava de compor ao estilo que as religiosas cantoras desejavam, pois o seu conceito da "música da Igreja" não contemplava o gosto teatral que muitas delas importavam da vida extramuros. O compositor admite redimir-se às exigências dos mecenas e "desaprender" para se render aos gostos do seu público. A opinião foi, aliás, partilhada pelos seus professores Jerónimo Francisco Lima e João de Sousa Carvalho. Sabemos que estes dois músicos estudaram em Nápoles, no Conservatório de Santo Onofre de Capuana, na qualidade de bolseiros de D. José I e regressaram a Lisboa em 1767 para começar a lecionar no Real Seminário da Patriarcal. (Fernandes, 2013, p.

[92] D-B. (1789). Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, 55 MS 10233. Matinas do SSm.o Nascimento de N. S. J. C.

Frei Francisco de S. Boaventura poderá ter sido aluno dos dois professores do Real Seminário de Música da Patriarcal de Lisboa, sem necessariamente estar sujeito ao regime de rigoroso internato, e por também ser de idade bem mais avançada para aquela que, habitualmente, caracterizavam os seminaristas. No entanto, era possível a participação de alunos externos em algumas das aulas. Enquanto as lições da manhã estavam destinadas aos seminaristas internos, durante a tarde as aulas eram abertas a todos que quisessem aperfeiçoar o seu conhecimento, sem terem de pagar propinas. (Fernandes, 2013, p. 30). A escola, de modelo eclesiástico, acolhia um grupo seleto de alunos que ali viviam em regime de internato. O principal objetivo dos estudos da música religiosa, era a de obter a mais vasta formação nos domínios do canto, instrumentos de tecla, baixo contínuo e composição. Cristina Fernandes afirma que quase todos os compositores portugueses de maior mérito, foram formados no Real Seminário da Patriarcal e ocuparam importantes cargos nas várias instituições do reino (Fernandes, 2010, pp. 354-355).

Concluímos, também, que há muito mais repertório escrito por Frei Francisco para o Mosteiro de S. Bento de Avé Maria relativamente àquele que hoje conhecemos. A quantidade de matinas que Frei Francisco escreveu para os dois conventos, mostram-nos que no espaço de, pelo menos, dezanove anos escreveu seis conjuntos de matinas para os conventos femininos de clausura do Porto. Mas, o que mais nos intriga neste exemplo recentemente descoberto, é o cuidado com que está preservado e a sua encadernação de capa dura. Algo que não vemos nos exemplos manuscritos que conhecemos nas obras compostas por Frei Francisco de S. Boaventura, e mais ainda naquelas que foram escritas para os conventos femininos de clausura.

5.3 PRÁTICAS E OUTROS INSTRUMENTOS

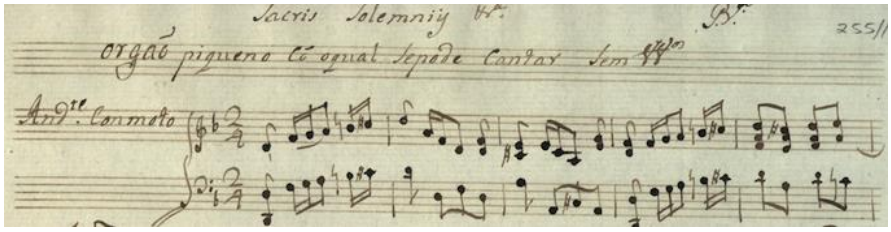



Figura 21 - "Orgão pequeno pode substituir os violinos", "Sacris Solemnis", 1785. Fonte: MM 255//6.

Outra interessante opção interpretativa é a possibilidade de os violinos serem substituídos pelo denominado "Órgão Piqueno", algo comum na prática musical nas capelas ibéricas. Esta situação acontece explicitamente na obra "Sacris Solemnis" (1792) quando na parte dos violinos o compositor inscreve: "Órgaõ piqueno cõ o qual se pode cantar sem V.V.os" (Figura 21).

Por outro lado, parece estar implícita a mesma prática musical em muitas outras obras do compositor, podendo as intérpretes optar por incluir, apenas, o órgão pequeno, que estaria no coro alto e próximo dos violinos e violoncelo(s). Acontece, também, que muitas das vezes o órgão pequeno e os violinos (1 e 2) tocam exatamente o mesmo. Na referida obra surge uma outra opção que não consideramos tão comum. Trata-se da possibilidade de não usar o órgão grande, como vemos na anotação "pode cantarse sem elle" (Figura 22).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

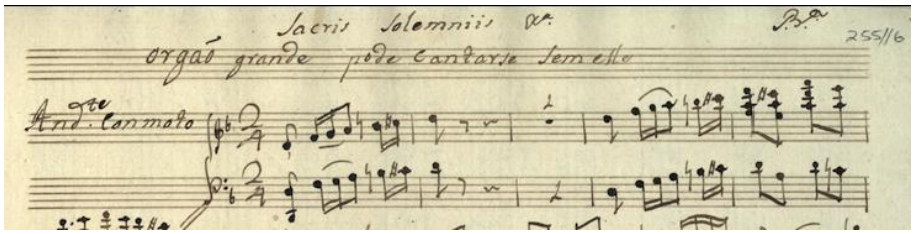



Figura 22 - "pode cantarse sem elle" [órgão grande], "Sacris Solemnis", 1785. Fonte: BNP MM 255//6.

A proximidade das cordas com o órgão pequeno parece, uma vez mais, evidente quando Frei Francisco regista "Violoncello com a esquerda" na "Liçaõ do Officio de def.os", escrita em 1781 e dedicada a D. Ana Brizida Rosa Pereira de Carvalho. Outro exemplo semelhante, e proveniente do Mosteiro de S. Bento de Ave Maria, acontece nas "Ladaínhas" escritas em 1794 por ordem da "Mestra da Capella", D. Ana Felícia[93]. Esta pode ser também uma prática implícita na ausência das partes para o violoncelo.

Outro dado curioso sobre a parte deste instrumento, é o facto de o violoncelo surgir como "Basso P.ª Reger" num conjunto de responsórios de Natal de Frei Francisco para o Mosteiro de Santa Clara[94], como é exemplo a folha de rosto da parte do "Basso" do 3º Responsório do primeiro noturno de Natal (Anexo VIII). Este conjunto de manuscritos pertencerão a um período em que existiria uma monja que teria o papel de "dirigir" as intervenções musicais durante o ofício.

Relativamente a expressões e dinâmicas, para além dos sinais convencionais de forte, piano, *stacatto*, ligado, observamos o recurso a vocabulário original, de que é exemplo o "Canto Lizo por oposição ao Canto Variado". O primeiro corresponde a uma linha melódica com pouca ornamentação, e o segundo a uma linha melódica cheia de coloratura. Na obra "Sancta et Immaculata" observamos o uso desta terminologia na referência "Ainda pode ser mais lizo, querendo-o, avize, que a m.ª vont.e he a mesma" (Figura 23).

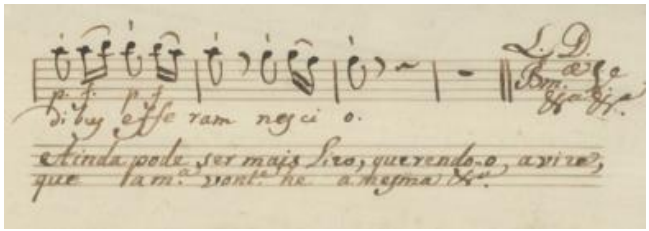


Figura 23 - "Ainda pode ser mais lizo...", "Sancta et immaculata", Frei Francisco S. Boaventura.

Curiosa é, também, a indicação expressiva "sentido" à qual Frei Francisco de São Boaventura recorre várias vezes. Sobre esta expressão, estamos em crer que o compositor se refere ao fraseado, nomeadamente à manipulação do tempo e dos silêncios, esperando que a intérprete tome mais tempo nas novas frases ou no contorno da frase.

[93] BNP, 255/2.
[94] BNP, MM 299//1, MM 263//1, MM 469//1-12.

Outra expressão bastante recorrente é "soltas" ou "solte", como podemos observar no excerto de "Messa a 2 Cori"[95] (Figura 24). E a inclusão, também ali, de uma suspensão demonstram que, mais uma vez o compositor espera que a gestão do tempo, tanto no som como no silêncio, decorra de forma orgânica e respirada.

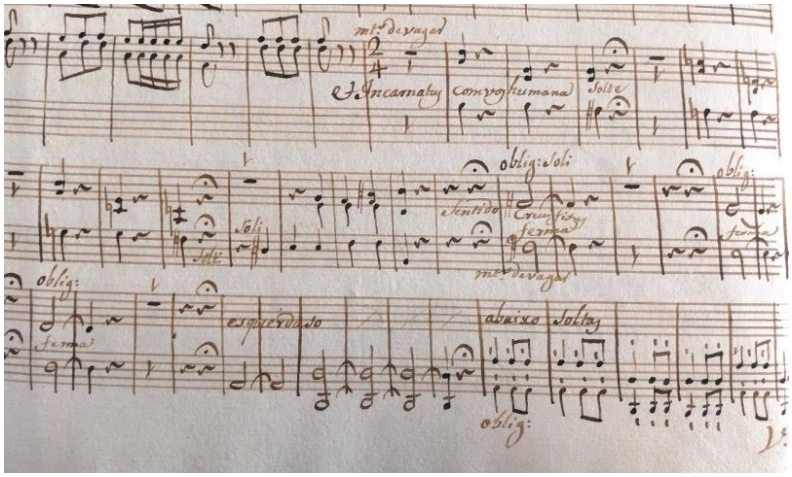



Figura 25 - Excerto de "Messa a 2 Cori", de Frei Francisco de São Boaventura, (s/d). Fonte: BNP, MM 2331.

Por fim, importa referir as indicações nos momentos de viragem de página, para a mudança de registos no instrumento nas partes de órgão, principalmente do órgão grande, o que acontece em várias obras. Por exemplo, na Figura 25 podemos observar a indicação da mão que deve tocar, e a entrada do registo "voz humana" no verso "Et incarnatus". Na mesma obra, e na mesma parte – órgão grande – o compositor indica, inclusive, quantos tempos a deve religiosa contar para virar a página, sendo que, ao fazê-lo, deve estar preparada para mudar os registos do órgão para "palhetas": "emq.^{to} conta os sinco vire, V. E., tendo em ambas as maõs as Palhetas" (Figura 24). A única obra para vozes (S 1, S 2, A, B), violinos (vl 1, vl 2), violoncelo e três órgãos, da autoria de Frei Francisco de São Boaventura, é o "Gradual para a Missa do Sagrado Coração de Jesus"[96], escrita em 1798 para o convento de Santa Clara. Mas na verdade, não terá sido escrita para a formação referida. O "órgão novo" terá sido inaugurado mais tarde e a partitura geral do manuscrito musical não inclui aquele instrumento. As caligrafias, tinta e papel utilizado para as partes são diferentes do manuscrito da partitura geral. A parte do "órgão novo" terá sido escrita já no início do século XIX e trata-se de uma adaptação, mas em quase tudo semelhante ao "órgão pequeno". Sabemos que este último em muitas das ocasiões substituía as cordas na ausência destas e fazia, também, o papel de baixo contínuo. Mas, olhando atentamente para este material, verificamos que a parte do "órgão novo" não coincide com o que acontece nas primeiras secções da obra. A razão para este aparente erro é a de que o órgão só começa a tocar quando a voz intervém, ou seja, no compasso 11. E a situação volta a

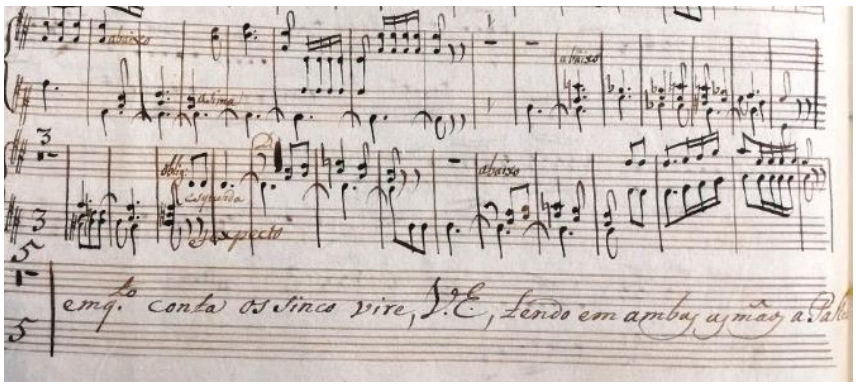



Figura 24 - "emq.to conta os sinco vire, V. E., tendo em ambas as maõs as Palhetas", "Messa a 2 Cori", de Frei Francisco de S. Boaventuria, (s/d). Fonte: BNP, MM 2331.

[95] BNP, MM. 2331.
[96] BNP, MM 1429//1-14.

acontecer na segunda entrada das vozes e depois, então, prossegue com a intervenção ativa e em crescendo de textura orquestral e, consequentemente, dinâmico até ao final da obra. A indicação destes compassos de silêncio não existe, exceto no final das duas primeiras frases em que este órgão intervém. Estes momentos de silêncio estão indicados através de uma suspensão. (Figura 26)

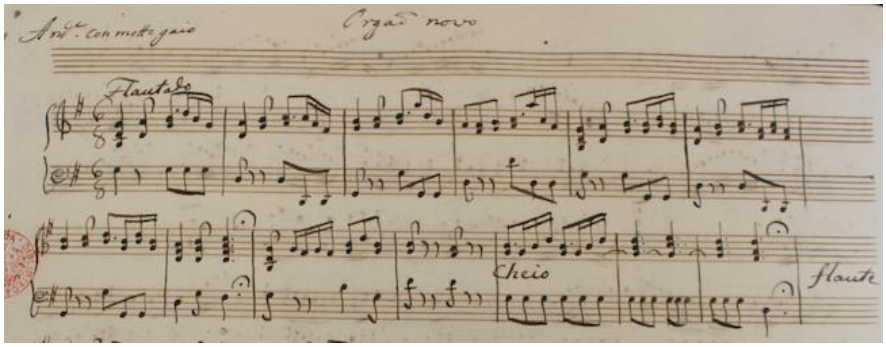



Figura 26 - Suspensões na parte do "Órgão Novo", "Gradual para a Missa do Sagrado Coração de Jesus", de Frei Francisco de São Boaventura, 1798. Fonte: BNP, MM 1429//1-14.

Frei Francisco de S. Boaventura tinha sempre o cuidado de indicar todas as situações que implicassem silêncios desta natureza, quer fosse pela introdução do número de compassos de espera quer fosse, até mesmo, pela indicação através de uma marginália. A caligrafia do manuscrito da parte cava deste novo órgão, assim como do "órgão grande" que está repleta de correções, levam-nos a crer que reorquestração e introdução do "órgão novo" no Gradual para a Missa do Sagrado Coração de Jesus" foi feito a posteriori e, possivelmente, por outra pessoa que não Frei Francisco de S. Boaventura.

5.4 OBRAS VOCAIS

Na sua grande maioria, as obras de Frei Francisco de São Boaventura foram escritas para voz, ou vozes, com acompanhamento de um, dois e, mais raramente, três órgãos. Podem incluir, também, dois naipes de cordas: um de violino e um de violoncelo (por vezes surge a denominação de rabecão ou, ainda, violone[97]). A inclusão de outros instrumentos na música religiosa de Frei Francisco de São Boaventura, não é clara. O músico compôs ainda, para uso das religiosas em contexto lúdico e pedagógico, repertório para instrumentos de tecla, o que se compreende pois sabemos que além dos órgãos, as religiosas tocavam cravo, violino, violoncelo, guitarra e, possivelmente, outros instrumentos menos comuns no dia-a-dia da clausura.

Apesar de o latim ser a língua predominante nas obras que hoje conhecemos de Frei Francisco de S. Boaventura, o italiano e o português também são exemplo em algumas das suas obras, ainda que em muito menor número. O duo "Vinde ver almas amantes"[98] é uma obra escrita para o Natal. Trata-se de um diálogo entre duas vozes (pode ser em versão para duas vozes a solo ou dois coros), que fala da adoração do menino Jesus no presépio: "Vinde ver almas amantes o Eterno limitado adorai ao vosso Espozo em o presépio humanado." A obra possui um carácter algo teatral e diríamos que facilmente seria usada, e tocada, com movimentação, pois a sua conceção instrumental é muito simples, tendo a linha do baixo do órgão apenas uma nota pedal articulada que oscila, harmonicamente, entre a tónica e a dominante. A sua intervenção tem quase um caráter de regência, de forma a estabelecer o

[97] No manuscrito MM 1805 surge a referência a "violone".
[98] BNP, MM 1819//1-5.

tempo. Na partitura do "Dueto"[99] escrito para D. Rita Ludovina, encontramos no segundo fólio um dueto musicalmente diferente do primeiro, mas sem o acompanhamento instrumento, e que está escrito em português com o seguinte incipit: "Todo delícias no sacramento Cristo se fez, e nos convida a buscar vida no pão do céu". O "Acto de Contrição"[100] para três sopranos, *basso* e baixo contínuo, é uma obra também escrita em português tendo como incipit "Meu Senhor Jesus Christo, Deus e homem verdadeiro".

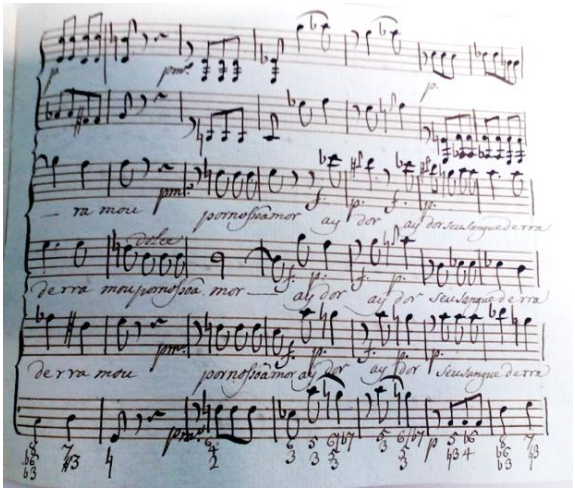


Figura 27 - "Ay dor", "Devoção", de Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 2524.

Durante o terceiro triénio da Abadessa D. Maria Ângela, o que significa que ocorreu entre 1783-85, esta encomendou uma "Devoção"[101] a Frei Francisco de S. Boaventura, de quem era "mt.º Reverente, obedientissimo, e obrig.mo súbdito da m.ma Snr.ª". A obra, para sopranos, baixo, dois violinos, violoncelo e baixo contínuo, está escrita em português e que tem como incipit: "Aquele belssimo espozo sobre todo o creado". Tem um caráter mais amoroso, com momentos de expressividade e afetos lânguidos, em que a figura de retórica "suspiratio" está evidente no verso "seu sangue derramou, ay dor, por nosso amor" (Figura 27). Tal acontece, também, curioso exemplo de outra obra escrita em português. Trata-se de "Amada espoza"[102], escrita em 1779 "p.ª o uso do S.r D. Francisco Joze Gonçalves da S.ª". Este dueto, na tonalidade de Sol Maior, está escrito para dois sopranos, violinos e baixo contínuo, terá sido escrito para familiares de D. Francisco José, possivelmente pupilas ou seculares num dos conventos da cidade do Porto. O texto terá sido escrito com o propósito de celebrar a entrada de uma pupila para a ordem. Neste duo entre as duas vozes, o diálogo ocorre entre as personagens o "esposo" (possivelmente a figura de Cristo) e a "esposa" (futura religiosa):

S.II Amada espoza
bem adorado
Do teu agrado
quero gozar.
S.I Bello espozinho
Querido encanto
Meu terno pranto
Vem enxugar.
S.II Ay que faleço
S.I Ay que desmayo
S.II Ay que faleço
De Amor o raio me quer ferir.
S.I Ay que desmayo
De Amor o raio me quer ferir.

[99] BNP, MM 2230//1-3.
[100] BNP, MM 1849//1-6.
[101] BNP, MM 2524.
[102] BNP, MM 2506.

S.II A mão te peço
S.I Eu ta concedo
S.II Amado emprego
Meu doce amor
S.I Amado emprego
Meu doce amor.

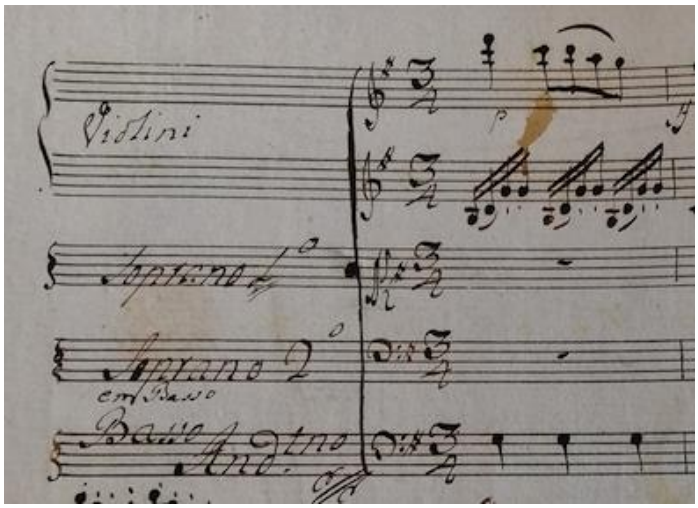



Figura 28 - Incipit de "Amada Espoza", de Frei Francisco de S. Boaventura, 1779. Fonte: BNP, MM 2506.

A pauta do segundo soprano está escrita em clave de fá mas, no seu início contém uma anotação relativa à prática da sua interpretação: "em Basso". O âmbito da linha vocal não é de grande amplitude (ré 2 a mi 3) e concentra-se entre o sol 2 e o ré 3. Portanto, tratar-se de um registo vocal acessível a uma mulher, sem no entanto aspirar à projeção vocal característica de uma voz masculina neste registo (Figura 28).

A adaptação das obras a diferentes versos é também uma realidade verificada em é "Verso Solo"[103]. As suas partes vocais apresentam texto diferentes. Numa das peças o incipit do texto é "Beata quae credidit" e na segunda é "Beati qui habitant". Na partitura do "Dueto"[104], obra escrita para D. Rita Ludovina, também surgem dois textos diferentes: "Similabo eum" e "Verbum caro".

Vimos já algumas expressões utilizadas por Frei Francisco de S. Boaventura relativamente ao tipo de escrita para a linha vocal e para a emissão da voz. Se noutros momentos se refere a "canto variado" para as composições que apresentam linhas melódicas ornamentadas, algumas com bastante coloratura, em "Dies Cordis Jesus"[105], escrito para o Mosteiro de Santa Clara, o compositor utiliza, no final do primeiro fólio da parte do soprano, a expressão "continue em garganta" para se referir ao mesmo "canto variado", para que a cantora perceba que a frase prossegue com coloratura no virar da página.

Para além da escrita melódica repleta de virtuosismo vocal, característica comum às obras para voz solo de Frei Francisco de S. Boaventura, noutros momentos as cantoras poderiam ter momentos de improvisação, nomeadamente nas cadências finais. Mas, Frei Francisco de S. Boaventura, de forma rigorosa e perfeccionista, escreve quase todos os elementos ornamentais nas melodias vocais. É exemplo daquilo que faz para D. Maria Manuel e D. Maria Roberta no

[103] BNP, MM 1952//1-4.
[104] BNP, MM 2230//1-3.
[105] BNP, MM 1670//2.

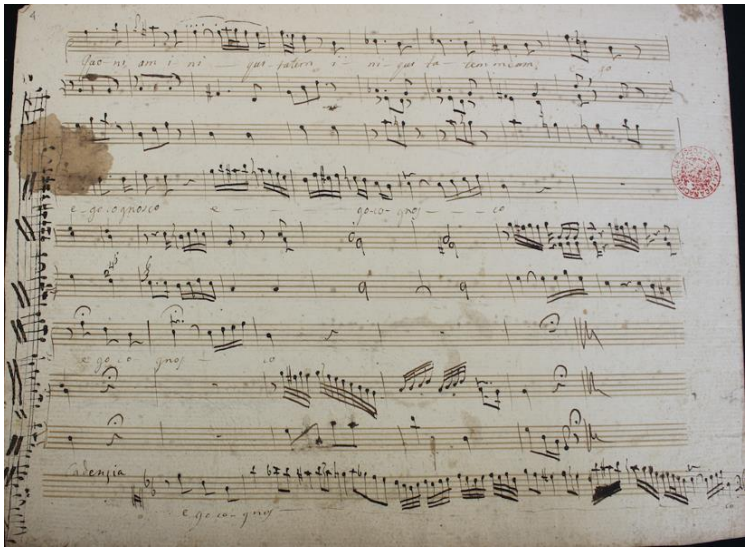


Figura 29 – Cadências finais, "Quoniam iniquitatem meam", de Frei Francisco de São Boaventura (?), s/d. Fonte: BNP, MM 2181.

"Solo de Basso variado" em "Sancta et immaculata"[106]. As duas cantoras integravam o mesmo naipe, o naipe do *Basso*. Apesar de integrarem este naipe, o solo era cantado no registo de soprano, registo vocal das cantoras. Frei Francisco de S. Boaventura escreveu, para a mesma música, duas variações distintas e dedicou-as a cada uma das cantoras. Na dedicatória a D. Maria Roberta, podemos ler: "Solo de Basso variado 3.ª ves p.ª Soprano", o que significa que existiu uma variação que não conhecemos.

Há um outro exemplo de uma obra atribuída a Frei Francisco de S. Boaventura, ainda que não seja uma avaliação que nos convença completamente, em que podemos observar duas versões para a cadência final da lamentação "Quoniam iniquitatem meam"[107] escrita nas margens do último fólio da partitura (Figura 29). Existe uma versão da mesma obra noutro manuscrito[108], mas nele já não está escrita a cadência final.

5.4.1 "Salmos para Noa": entre grades

Como já dissemos anteriormente, "Salmos para Noa"[109] é um conjunto de três salmos compostos em 1784 para o Convento de Santa Clara, para as festividades do dia da Ascensão do Senhor. O material desta obra está dividido em duas entradas diferentes no arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal[110]. Através das partes dos coros onde encontramos a dedicatória, ou iniciais das cantoras, e pelo facto de encontrarmos duas partes de órgão ("órgão grande" e "órgão pequeno"), podemos concluir que a obra foi escrita para as religiosas do Convento de Santa Clara do Porto.

A sua textura orquestral, de dimensões menos comuns na música litúrgica do quotidiano das clarissas, e o seu processo de execução fazem da obra um exemplo interessante. Escrita para três coros, dois órgãos ("órgão grande" e "órgão pequeno"), primeiro e segundo violinos e violoncelo, existe um princípio de estereofonia observável logo de imediato na partitura. Frei Francisco escreve para aquele efetivo de cantoras e músicas, mas identifica também o espaço de cada coro.

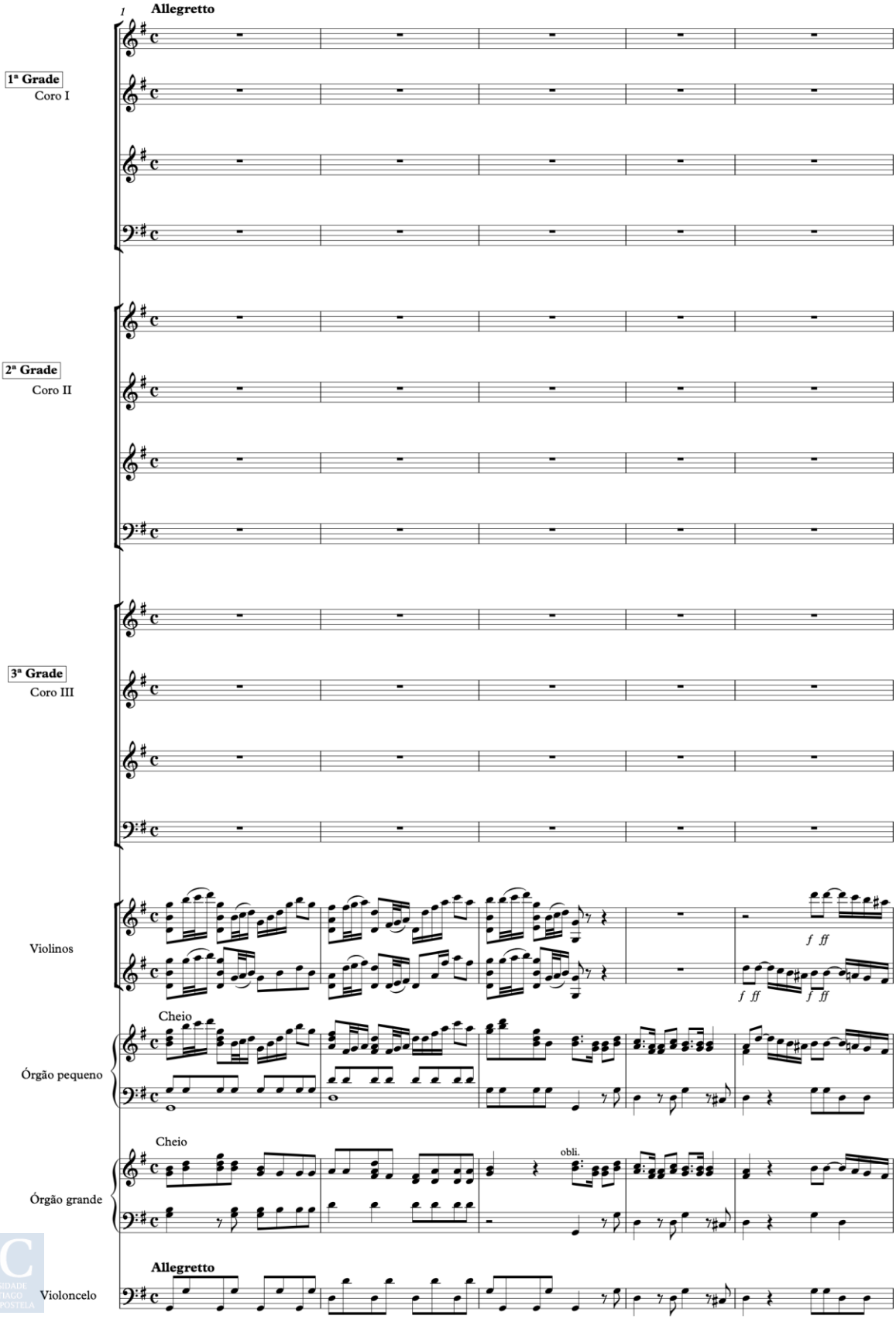
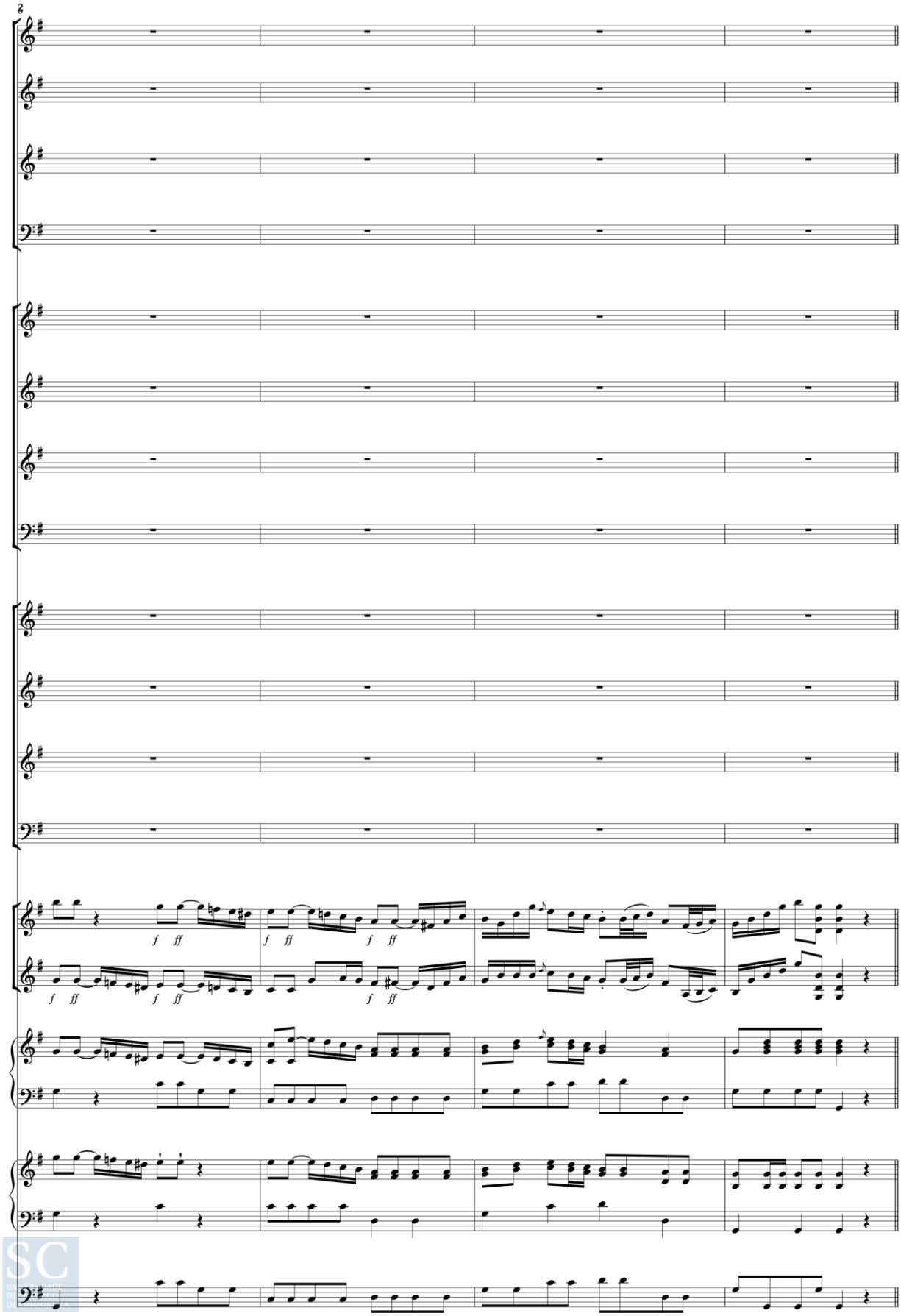
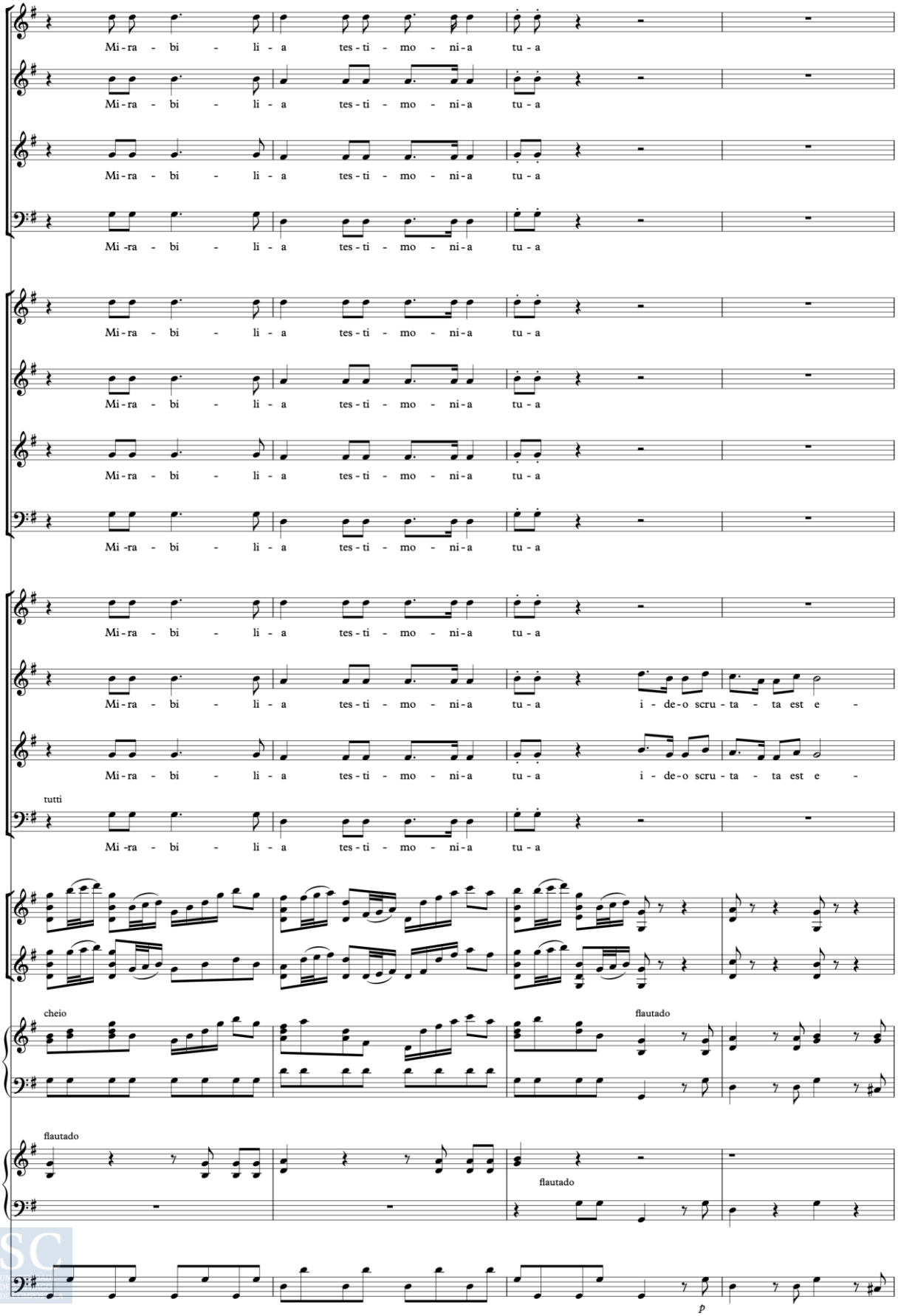
Observemos a transcrição dos primeiros 29 compassos da obra para melhor identificarmos o que de seguida se relata:

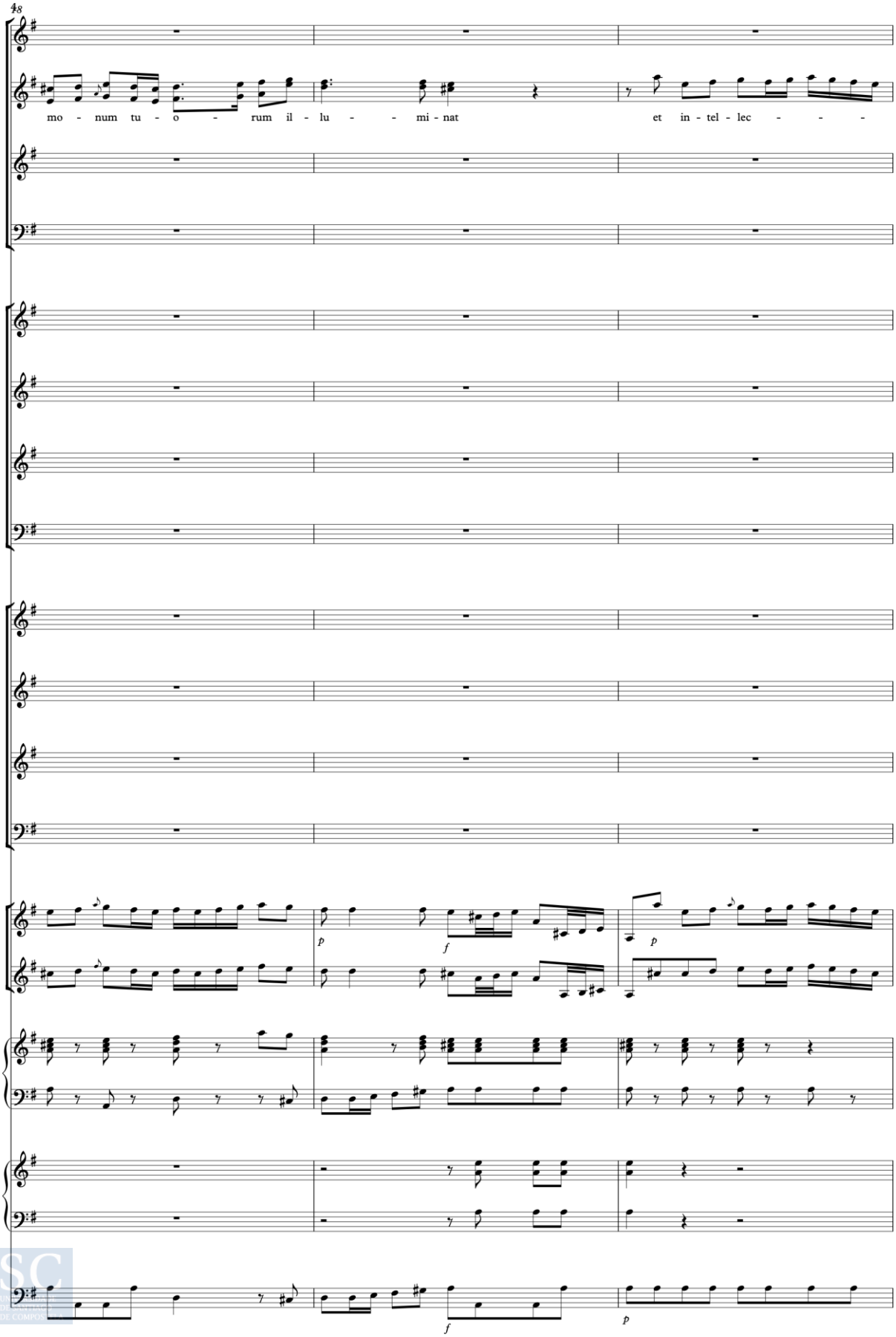
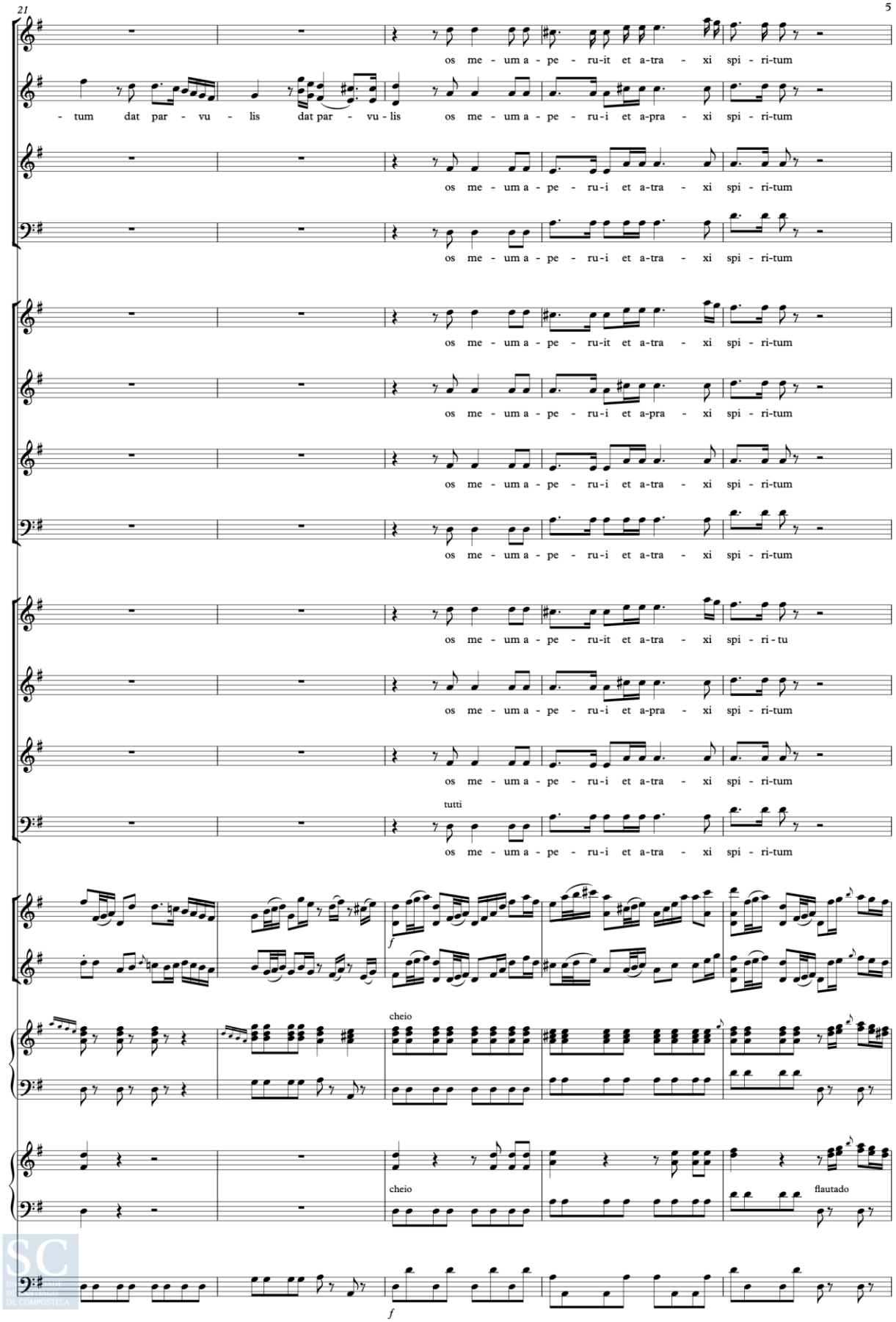
[106] BNP, MM 2931.
[107] BNP, MM 2181.
[108] BNP, MM 2182.
[109] BNP, MM 3035.
[110] BNP, MM 3035 e MM 880.

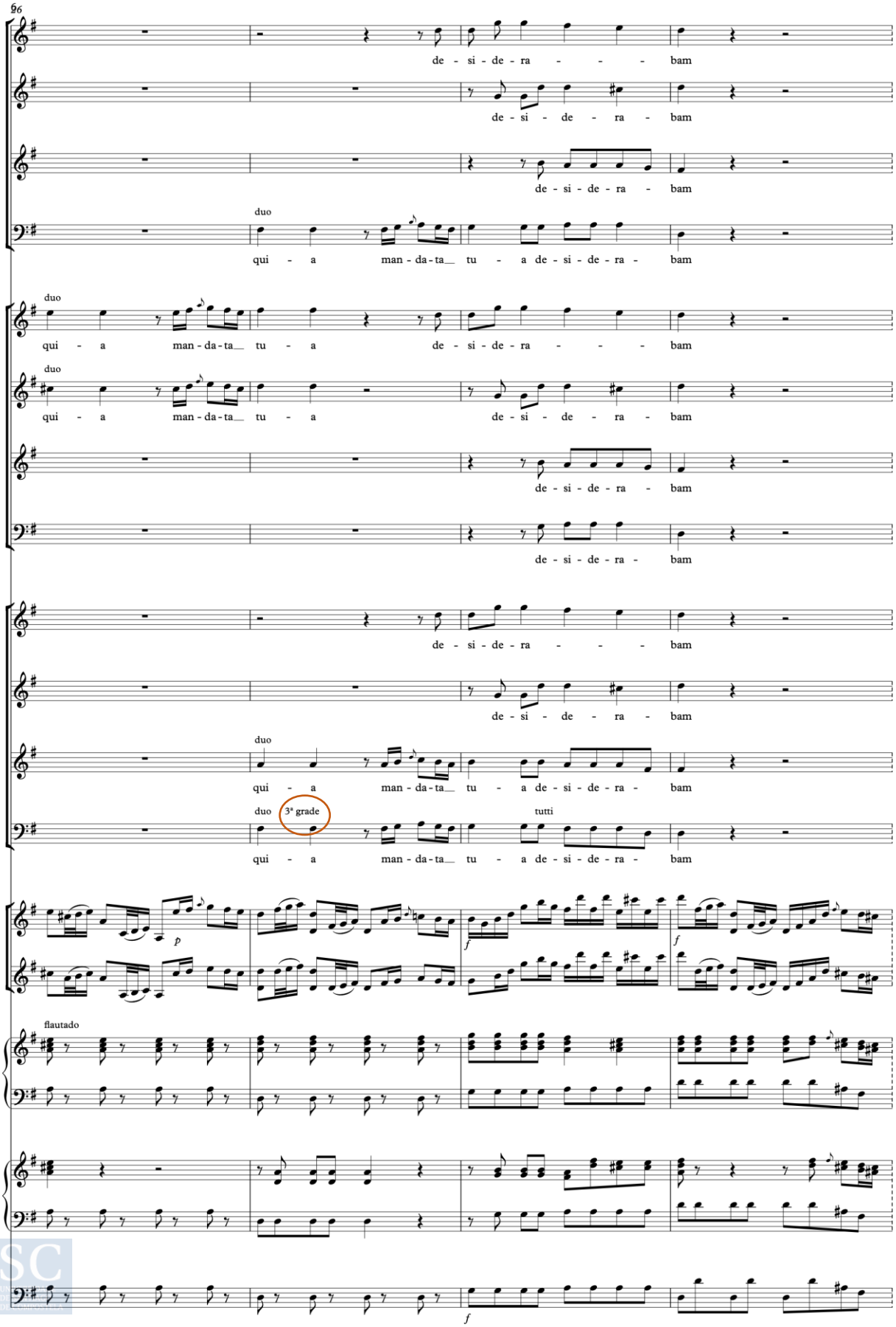
BNP, MM 3035 e MM 880
Mosteiro de Santa Clara (Porto)

"Salmos para Noa"

1784

Frei Francisco de S. Boaventura (1733-1802?)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC

Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a i - de-o scru - ta - ta est e -
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a i - de-o scru - ta - ta est e -
tutti
Mi-ra - bi - li - a tes-ti - mo - ni-a tu-a
cheio
flautado
flautado
flautado
p

USC

USC

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


96
de - si - de - ra - - - bam
de - si - de - ra - bam
de - si - de - ra - bam
duo
qui - a man - da - ta__ tu - a de - si - de - ra - bam
duo
qui - a man - da - ta__ tu - a de - si - de - ra - - - bam
duo
qui - a man - da - ta__ tu - a de - si - de - ra - bam
de - si - de - ra - bam
de - si - de - ra - bam
de - si - de - ra - - - bam
de - si - de - ra - bam
duo
qui - a man - da - ta__ tu - a de - si - de - ra - bam
duo
3ª grade
tutti
qui - a man - da - ta__ tu - a de - si - de - ra - bam
p
f
f
flautado
f

USC

A posição de cada grupo vocal de uma obra é observável em outras obras de Frei Francisco de S. Boaventura. No hino a "Seis Vozes Concertadas a Duo, e a Quatro, em tres grades (...)Para se cantar na Solemnissima Festividade do SS.mo Coração de Jesus a quem o dedica, e offerece A Ex.ma Snr.a D. Maria Joze"[111], escrito em 1789, é curiosa a distribuição das vozes mas, também, o pensamento conceptual no espaço para uma obra desta natureza. As vozes, divididas por grades, vão intervindo ora alternadamente ora em conjunto. Neste conjunto, porém, parece existir uma cantora, ou um cantor, comum a todas as "grades". Trata-se de um *basso*.

Observamos, uma vez mais, a inclusão do naipe de *basso*. Um naipe que é assegurado por algumas religiosas cantoras, como já vimos anteriormente. D. Maria José, que canta *basso*, é a religiosa que terá encomendado a obra a Frei Francisco de S. Boaventura e o seu nome surge nas duas versões da obra (Tabela 11).

Tabela 11 - Partes vocais da obra "Salmos para Noa" e indicação do nome das intérpretes. Fonte: BNP, MM 3035 & MM 880.

	Coro I	Coro II	Coro III	M.M. 3035	M.M. 880
Canto 1º	D. Maria Manuel[112]	D. Ana Catarina	D. Efigénia	♪	
	D. Ana Francisca	D. Catarina Luisa			♪
Canto 2º	D. Maria Benedita	D. Maria Roberta	D. Ana Brizida	♪	
	D. Maria Bárbara				♪
Canto 3º	D. Rosa Miquelina de Viterbo	D. Margarida Rosa	D. Ana Margarida	♪	
					♪
Basso	D. Maria José	D. Ana Aniceta	D. Ana Violante	♪	
		M. Vigária			♪

Mas uma das partes do *basso* não tem nenhum nome atribuído, está escrita com uma caligrafia diferente de todas as outras partes, e diferente da habitual escrita de Frei Francisco, e tem nela anotadas os momentos em que cada grade ou o *tutti* intervém e com eles canta, independentemente da grade que atua. A possibilidade de que um barítono pudesse cantar nestes momentos de maior solenidade, parece ser uma certeza. E tal poderia acontecer de duas maneiras: sob a vigilância da Vigária, note-se que também ela canta *basso*, poderíamos ter um "professor de música", da Irmandade de Santa Cecília contratado para esta tarefa. Quem sabe se não seria o próprio Frei Francisco de S. Boaventura. Uma outra forma poderia ser a partir da nave da igreja, ainda que fosse à distância, na medida em que o cantor sabia com que grade estava a cantar, e assim, reforçava a parte do *basso*.

5.5 OBRAS INSTRUMENTAIS

Em Portugal, durante o final do Antigo Regime, terão sido compostas várias obras instrumentais. No entanto, os manuscritos de muitas delas não sobreviveram e, também no caso de Frei Francisco de S. Boaventura, o que aqui apresentamos reúne apenas um pequeno conjunto de obras, maioritariamente escritas para instrumentos de tecla (Tabela 12)

[111] BNP, 1804//1-11.
[112] No manuscrito M.M. 3035 surge como soprano 1.

Tabela 12 - Resumo das obras instrumentais de Frei Francisco de S. Boaventura. Fonte: BNP.

Cota	Título Uniforme	Ano	Instrumentação	Dedicatória	Convento
MM 4505	Minueto em Sol Maior	s/d	[org][113]		
MM 5082	Seis sonatas para duas guitarras [e dois violinos]	s/d	gt (2),		[SC]
M.M. 255//1	Sonata para duas guitarras e dois violinos	1789	gt (2), vl (2)	Maria Bárbara	SC
MM 778*	[Tocata em Dó Maior]	s/d	[Gaita de foles]	Catarina Cândida	
MM 5051	Tocata [em Fá Maior]	s/d	[org]		
MM 4425	Tocata [em Sol Maior (a)]	s/d	[org]		
MM 4425	Tocata [em Sol Maior (b)]	s/d	[org]		
MM 4442*	Tocata [em Sol Maior]	s/d	[org]		
MM 4503	Tocata [em Sol Maior]	1779	[org]	Gertrudes Rita	SC
MM 5051	Tocata [em Sol Maior]	s/d	[org]		
MM 5098	Tocata [em Sol Maior]	s/d	[org]		
MM 5100	Versos	s/d	[org]		

Não obstante a este domínio, existem também algumas delas escritas para Guitarras e Violinos, como é o caso da "Sonata Para duas Guitarras, e dous Violinos"[114], em Fá Maior, escrita em 1789 para a pupila D. Maria Bárbara, do convento de Santa Clara, e as "Sei Sonate com vários Minuetos para Ghitara"[115]. Ambas as obras são compostas para duas guitarras e, no caso da primeira, também para dois violinos. Observados os manuscritos verificou-se que não foram existem as partes dos violinos. Atendendo à *praxis* musical no contexto do convento de Santa Clara, e ao pragmatismo da orquestração das obras, podia acontecer de os violinos usarem as mesmas partes das guitarras. A tessitura em que a obra está escrita e a possibilidade de os violinos também tocarem cordas dobradas, um uso recorrente de Frei Francisco no seu "Requiem", levam-nos a crer que a obra pudesse ser tocada desta forma: o duo de violinos tocava em uníssono com o duo de guitarras.

Outro aspeto importante destes dois exemplares, é a caligrafia em que comumente estão escritos. Estamos perante dois exemplares que não foram escritos por Frei Francisco de S. Boaventura, mas sim por um copista, possivelmente uma monja. Podemos observar que o frontispício elaborado pelo copista em "Sei Sonate com vários Minuetos para Ghitara" é semelhante ao segundo folio da "Sonata Para duas Guitarras, e dous Violinos" (Anexo IX). As duas obras apresentam estilos similares, inclusive no caráter dos andamentos e nas tonalidades praticadas. Serviam para preencher os momentos lúdicos das monjas, evocativos das práticas musicais extramuros.

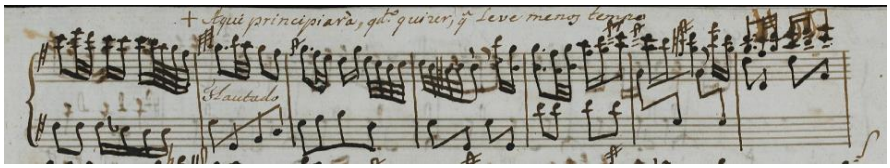



Figura 30 - "Aqui principiarà, qd.o quizer, q leve menos tempo", de Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 4425.

O núcleo mais representativo das obras instrumentais, são aquelas compostas para instrumento de tecla. Nem sempre é mencionado o uso do órgão, o que pressupõe que as mesmas podiam ser igualmente utilizadas em momentos lúdicos e tocadas em cravo.

[113] Optámos por indicar o órgão como instrumento preterido para as obras para tecla. Mas elas também podiam, e seriam, ser tocadas em cravo, pois os mosteiros habitualmente o possuem.
[114] BNP, MM 255.
[115] BNP, MM 5082.

Neste conjunto encontramos uma dedicatória a D. Gertrudes Rita numa Tocata em Sol Maior[116], o que nos permite identificar uma organista do convento de Santa Clara.

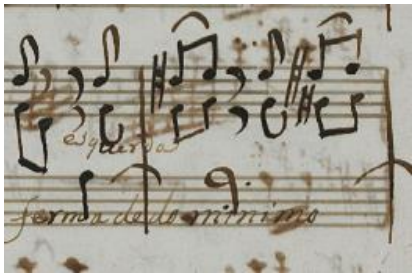



Figura 31 - "esquerda" & "ferma dedo minimo". Fonte: BNP, MM 4425.

Acreditamos que as Tocatas em Sol Maior catalogadas com as quotas MM 4442 e MM 5098 não são da autoria de Frei Francisco de S. Boaventura[117]. Esta conclusão acontece tanto pelo facto de não terem a sua caligrafia e não apresentarem outro tipo de recurso usualmente utilizado pelo compositor. Reconhecemos a autoria de Frei Francisco de S. Boaventura em cinco tocatas, todas elas presentes em três manuscritos diferentes[118]. Quatro delas estão escritas na tonalidade de Sol Maior e uma em Fá Maior[119]. Das singularidades destas obras, destacam-se as marginálias da Tocata em Sol Maior[120], "ferma dedo minimo", com caráter "Andantino un poco di motto", e na qual se apresenta a possibilidade de tocar uma versão mais curta (Figura 31).

Outra indicação, comum às suas obras com instrumento de tecla, é a orientação que o compositor dá para se tocar uma passagem em que a mão esquerda passa a tocar na oitava superior, no registo habitual da mão direita (Figura 31).

Para além destas obras conhecemos um Minueto em Sol Maior presente na "Coletânea de peças para órgão"[121], onde se encontram reunidas obras de António da Silva Leite, João Florêncio, Mesquita, Pozzi e Palomino, entre outros anónimos. A obra catalogada como "Verso para órgão"[122], em Dó menor, mais não é do que uma versão da parte de órgão da lição "Domine labia mea". Esta obra encontra uma outra cópia, em Ré menor, e já com a parte vocal presente no conjunto dos materiais.[123]

A obra catalogada como "Gaita"[124] é um exemplo que merece a nossa atenção. Apesar da estar identificada como "Discurso para órgão", estamos em crer que tal não é verdade. Efetivamente tocava-se gaita de foles galega no convento onde residia D. Catarina Cândida, para quem a obra é escrita. "Gaita galega"[125] ou "Gaita de foles descançada"[126] são dois exemplos de manuscritos musicais de autor(es) anónimo(s) que, muito provavelmente, constituem duas obras contemporâneas e escritas para a mesma monja: D. Catarina Cândida. A caligrafia daqueles manuscritos não corresponde à caligrafia de Frei Francisco de S. Boaventura, mas entendemos a importância de falar deste exemplo e atender ao seu contribuo como mais um exemplo da *praxis* musical nos conventos femininos.

São vários os pormenores que nos levam a concluir a presença deste instrumento num convento. Segundo Francisco Javier Garbayo Montabes, o Mestre Capela valenciano Pedro Rabassa elenca a gaita de foles, ou "cornamusa", como um dos instrumentos presente naquela

[116] BNP, MM 4503.
[117] BNP, 4442 e MM 5098.
[118] BNP, MM 5051, MM 4425, MM 4503.
[119] BNP, MM 5051.
[120] BNP, MM 4425.
[121] BNP, MM 4505.
[122] Não foi possível encontrar correspondência com outra obra do compositor.
[123] BNP, MM 2153//1-2.
[124] BNP, 5099.
[125] BNP, MM 788.
[126] BNP, MM 2645.

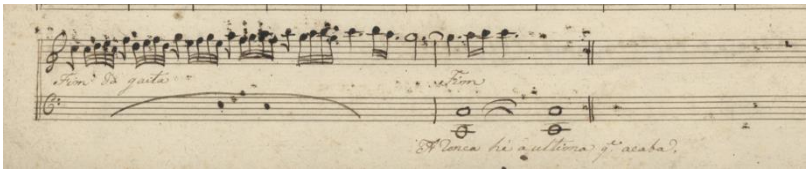



Figura 32 - Final da "ronca", "Gaita", Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 788

capela, na primeira metade do século XVIII, ainda que em menor quantidade. (Montabes, 2007, p. 231). Nos séculos XVII e XVIII a prática musical na liturgia acontecia através do cantochão e da polifonia que podia acontecer com órgão e instrumentos vários, tocados pelas próprias monjas, como a harpa, violinos e violone. Sabe-se, também, que nestes conventos havia a presença de outros instrumentos, como clavicórdios, cravos, e outros mais inusitados, como por exemplo instrumentos de percussão, no caso do Convento de Santa Ana de Ávila,

A estética musical e o tipo de escrita nestas obras são exemplos de música escrita para a gaita de foles. Todas elas estão escritas para duas vozes, sendo uma delas, a mais grave, um bordão inalterável em dó. Estão escritas na tonalidade de Dó Maior e sem qualquer alteração cromática em toda a sua extensão. Curiosas são as indicações de caráter e consequente oscilação do tempo, e em particular na atribuição de "Descansada" como sinónimo de um tempo lento, e sem rigor do compasso. Para os movimentos mais rápidos o(s) compositor(es) escrevem "Allegro" ou "Allegro mais apresada". Por último, temos o exemplo prático da execução quando, numa anotação que determina como deve terminar a peça, o compositor define a hierarquia das vozes ao dizer que a "ronca" termina depois da melodia principal em "A ronca hé a ultima q acaba" (Figura 32).

5.6 A CIRCULAÇÃO DE OBRAS – ADAPTABILIDADES

Como já observámos no segundo capítulo, a Irmandade de Santa Cecília possuía um arquivo onde era depositadas as obras encomendadas à confraria. Estas obras, que primeiramente destinavam-se ao uso num determinado serviço e local, poderiam depois ser usadas em outros "partidos". No caso de Frei Francisco de S. Boaventura, esta situação torna-se evidente quando observamos algumas das suas obras. A circulação e adaptação dos manuscritos musicais entre os mosteiros masculinos e femininos, é também uma possibilidade. Seria, por vezes, mais fácil para os compositores, e financeiramente praticável para os mosteiros, adaptar obras de grande dimensão. Esta é uma situação que observamos em algumas missas e noutras, em que a adaptação acontece no efetivo das vozes.

A "Novena de São Domingos"[127] e a "Antífona a 4"[128], escrita em 1800, está escrita para soprano, alto, tenor, baixo e órgão, algo distinto da *praxis* nos conventos femininos. As linhas vocais estão escritas com maior simplicidade, num canto mais "liso", nomeadamente na parte do soprano, o que também não é normal no repertório observado em Santa Clara e em S. Bento de Avé Maria. Por outro lado não está expressa a possibilidade de se oitavar nas vozes graves, no denominado basso. Sobre a linguagem utilizada pelo compositor, não há determinados cuidados, habituais em Frei Francisco de S. Boaventura, tais como os princípios de reverência e obediência, comumente expressos, até à simples indicação sobre o virar de página. Há obras que são uma adaptação de obras escritas para outros espaços, possivelmente. Nota-se na alteração feita às partes vocais. Na "Missa a 4"[129], por exemplo, a voz de tenor – originalmente escrito na clave de dó na 4ª linha (partitura geral) – na parte cava surge em clave de soprano e

[127] BNP, MM 563//1-9.
[128] BNP, MM 2033//1-9.
[129] MM 2333//1-13.

com a inscrição "Tenor em Tiple". Estas adaptações para as vozes femininas, traziam também uma adaptação musical que inclui mais canto "variado".

A adaptação das obras às necessidades do momento e das intérpretes, passava também pela transposição das obras. Exemplo disso, ainda que a autoria atribuída a Frei Francisco de S. Boaventura não esteja certa, é "Vidi praevaricantes"[130], uma obra que apresenta uma forma algo diferente das restantes, pois é constituída por recitativo acompanhado e ária ("Andante Moderato"). O material consultado, mostra-nos que a parte instrumental está escrita em Ré Maior e e a parte vocal está escrita em Dó Maior. Falta-nos a informação da partitura, para saber em concreto qual a tonalidade original.

A lamentação "Incipit lamentatio Jeremiæ"[131] tem a partitura em Lá menor e a parte de acompanhamento nm tom abaixo daquela, em Sol menor. Esta é uma obra em que a autoria atribuída a Frei Francisco de S. Boaventura pode não estar correta. Outras duas obras em que o órgão tem uma parte transposta um tom abaixo, são "Dixit Dominus"[132] e "Verso Solo"[133]. No segundo caso, a obra foi originalmente composta em Dó Maior, mas mais tarde é feita a transposição para Sib Maior (Figura 33). Serviria para cumprir com as possibilidades da cantora naquele momento, ou com a interpretação da obra por diferentes monjas cantoras, consoante a ocasião. Outro verso transposto é "Domine Labia mea", observado em diferentes entradas do arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal: um dos exemplares está escrito em Ré menor[134] e outro em Dó menor[135]. O "Dueto"[136] composto para D. Rita Ludovina, em Fá Maior e com baixo contínuo, tem uma parte vocal transposta para Sol Maior. A parte do órgão, em registo "Claraõ", da "Kalenda"[137] utiliza o termo "transportado" para indicar a sua transposição para Fá Maior, dois tons acima da versão original em Ré Maior. O compositor também refere o termo "variado", por ser esta versão uma variação da obra original, e por isso mais ornamentada do que a primeira.

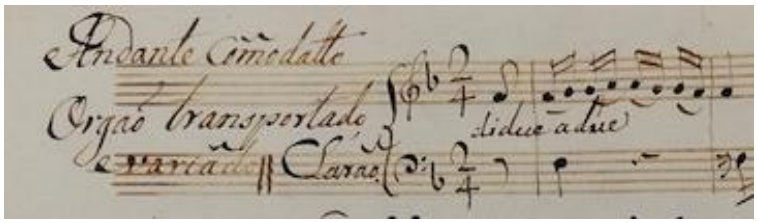



Figura 33 - "Orgaõ transportado e variado", "Kalenda", Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM

Por vezes surgem partes de obras diferentes escritas nas mesmas folhas. Acontece em "Dous Solos com varias letras das Matn.as do Natal"[138] em que, os fólios 1 e 4 da parte instrumental, surge o acompanhamento de outra obra, escrita numa tonalidade e compasso diferente daquela, e sem parte vocal. Na primeira lição do terceiro noturno da Quinta-Feira Santa[139], uma obra encomendada pela Mestre da Capela do Mosteiro de Santa Clara, D. Manuel do Coração de Jesus, surge uma outra obra, no verso da parte vocal, diferente daquela lição: "Novena p.a o Divino Spiritu S.to". Num dos fólios de "Amada espoza"[140], escrita em 1779, surge uma ária de caráter lento ("Largo") e na tonalidade de Dó menor, da qual apenas dispomos de parte e em que a partitura está escrita para soprano e baixo contínuo. O seu texto está escrito

[130] BNP, MM 1899//1-2.
[131] BNP, MM 1913//1-6.
[132] BNP, MM 2165//1-8.
[133] BNP, MM 1952//1-4.
[134] BNP, MM 2153//1-2.
[135] BNP, MM 4439.
[136] BNP, 2230//1-3.
[137] BNP, MM 1497//1-3.
[138] BNP, MM 1951//1-3.
[139] BNP, MM 2148//1-2.
[140] BNP, MM 2506.

em italiano é e da autoria de Pietro Metastasio: "Partì con l'ombra, è ver, l'inganno et il piacer, ma la mia fiamma, oh dio!". Sabemos que Domenico Scarlatti, influente músico da escola napolitana em Portugal, escreveu, para este texto, uma cantata para soprano, dois violinos e baixo contínuo.

No dueto "O Cor Jesu amabile"[141], escrito para as religiosas D. Ana Margarida e D. Ana Francisca, existe uma outra versão da peça, mas neste caso com o texto italiano "O care mi dilecte". Há ainda uma obra que nos suscita a nossa curiosidade, ainda que tenhamos dúvidas quanto à sua autoria. Trata-se da ária "Sentite che caro augellino"[142] escrita para soprano, "Con Violini, Flautim obligato Viola e Basso". A obra tem duas versões. A primeira apresenta uma partitura geral, com o texto principal em italiano, e depois foi feita uma segunda versão, que é uma adaptação do texto para latim: "Videte quam bonus est Deus". Nesta versão houve uma redução do efetivo instrumental para soprano e baixo contínuo. A contrafação de música é uma prática antiga e também encontra espaço neste período e no contexto dos espaços monásticos, onde a vivência extramuros nos saraus musicais de outrora levou as religiosas a encontrar este sistema de recriação. No entanto, o efetivo instrumental é curioso e incomum. Ao observar a partitura e as partes manuscritas, concluímos que "Flautim obligato" refere-se ao registo que deve ser utilizado no órgão pequeno, mais concretamente na mão direita. Depois surge a "viola", um instrumento que não sabemos da sua existência nos mosteiros da cidade do Porto. Acontece, porém, que a partitura desta ária não tem parte escrita para a viola. Entendemos que esta omissão pode querer significar duas coisas.

Primeiramente a indicação de "viola" pode referir-se ao registo do órgão, tal como acontece com flautim. Não seria exemplo único, pois na ária "Mentre il cor con meste voce"[143] o compositor indica os registos do órgão da seguinte forma: "Organo per corni, fagotto, obboe e violeta". Por outro lado, a obra é escrita para ser tocada com baixo contínuo, pela presença do baixo cifrado. Concluímos que, sendo a guitarra um instrumento muito popular na sociedade portuense, e presente na *praxis* musical dos conventos femininos no Porto, podemos estar perante a indicação de que a guitarra tocaria no baixo contínuo desta ária.

5.7 Semana Santa em Santa Clara: um caso

Como já foi observado no segundo capítulo, os estatutos da Irmandade de Santa Cecília referem o pagamento de vários serviços preconizados pelos professores de música. Um deles era o tríduo pascal, ou *Triduum Paschale*, um momento para o qual Frei Francisco de S. Boaventura escreveu grande parte das suas obras, no contexto dos conventos femininos de clausura e, em especial, para Santa Clara.

Numa nota anexa ao manuscrito da "Lição De Epistola prima beati Pauli Apostoli" (1802)[144] do Frei Francisco de São Boaventura, podemos observar o conjunto de obras que seriam apresentadas nos serviços de cada um dos dias do *Triduum Paschale* do Mosteiro de Santa Clara. As lamentações daquele são asseguradas maioritariamente pela já referida mestra de capella, D. Maria Manuel e por D. Rosa [Miquelina de Viterbo] (Figura 33). D. Rosa Miquelina teve uma "Liçaõ dos Defuntos a solo" escrita para si por Frei Francisco de S. Boaventura no ano de 1788. Para além disso o seu nome surge associado a outras partes em obras de maior dimensão, como são exemplo os "Salmos para Noa", já referidos.

Alguns pormenores desta nota importam para a compreensão da *praxis* musical no Mosteiro de Santa Clara (Figura 34). Primeiramente trata-se de uma lista de obras que seriam

[141] BNP, MM 1804//1-11-
[142] BNP, MM 979//1-8.
[143] BNP, MM 1808.
[144] BNP, MM 2148.

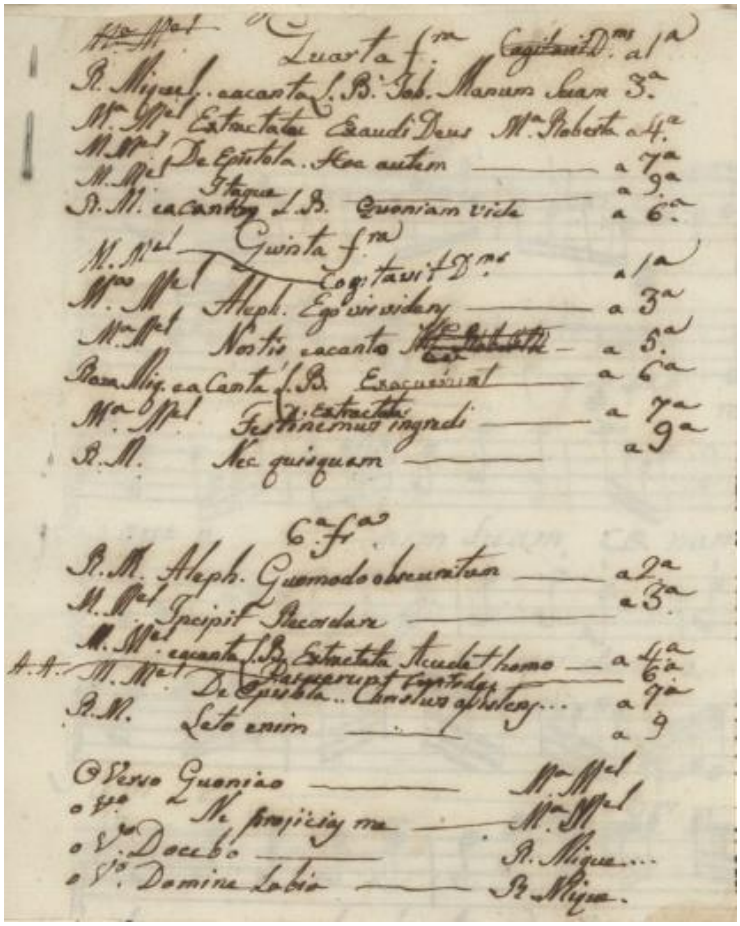


Figura 34 - Nota anexa ao manuscrito da Lição "De Epistola prima beati Pauli Apostoli", 1802. Fonte: BNP, MM 2148

escritas, pelo que já conhecemos do património musical de Frei Francisco, para órgão e solista (algumas com a possibilidade de conter, também, um violoncelo). Igualmente importante é verificarmos que os nomes "Maria Manuel" e "Rosa Miquelina" são uma constante nesta alista, e sempre associados às lições, lamentações e versos de cada dia do tríduo. Surgem, depois, outras referências a destacar: o nome de "Maria Roberta"; as iniciais de "A.A." e "L.B."; a indicação "e a canta". As possibilidades da interpretação das funções executadas por cada uma das intervenientes nesta lista, podem ser distintas. Se considerarmos que as monjas ali evidenciadas são meramente cantoras, deparamo-nos com um dilema quando, logo na primeira entrada da lista, observamos a seguinte indicação: "R. Miquel. e a canta L. B. Job. Manum suam 3.ª". Quereria isto dizer que, naquela lamentação, Rosa Miquelina tocava o órgão e "L. B." era a cantora? É uma possibilidade, se atendermos ao facto de que as monjas responsáveis pela música no convento tinham uma formação alargada e, à semelhança do que sucedia, desempenhavam diferentes funções podendo cantar, tocar mais do que um instrumento e compor.[145] A lista pode ter sido feita para gerir a participação das monjas no serviço litúrgico da Semana Santa, mas também nos indica quem tocava e quem cantava. O exemplo repete-se em outros momentos da lista, o que sugere que D. Rosa Miquelina e D. Maria Manuel também tocariam órgão. Na quarta-feira santa está incluído o nome de D. Maria Roberta como cantora em "Extractatu Exaudi Deus". Na Sexta-Feira Santa, há ainda a indicação de outro nome com as iniciais "A. A." para a lição "Posuerunt custodes". Neste caso não concluímos se a participação de D. Maria Roberta é como cantora ou como organista.

[145] Maria Peregrina é um exemplo de uma monja que cantava e tocava órgão.

6 RELIGIOSAS CANTORAS

Os manuscritos musicais provenientes dos extintos conventos de clausura da cidade do Porto, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, formam um *corpus* documental significativo para a construção de uma narrativa musicológica sobre a *praxis* musical das clarissas do Porto, sobretudo quando conjugados com os dados dos livros do seu cartório monástico, conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Muito material que poderia apoiar o nosso trabalho desapareceu. Apesar disso, a documentação que subsistiu veicula dados precisos e relevantes sobre a biografia e as práticas musicais de um conjunto significativo de religiosas músicas e cantoras da cidade do Porto, que se destacaram nos séculos XVIII e XIX, por lhe terem sido dedicadas obras, pelos seus dotes vocais, e pelo percurso educativo que tiveram no seio daquela importante comunidade feminina monástica portuense.

Ser cantora no convento significava poder ascender na hierarquia da comunidade e obter privilégios que a maioria das religiosas e seculares não dispunha. Significava, também, desfrutar de uma educação e de uma vivência cultural, que não estavam ao acesso da maioria das mulheres daquela época. Da vida quotidiana fazia parte a celebração do ofício divino, no qual as cantoras assumiam um papel de responsabilidade, e, por conseguinte, notoriedade artística e social.

Com efeito, para entendermos o impacto da prática musical nos conventos femininos, temos de compreender o seu papel no seio de uma sociedade, na qual, se afirmaram como espaços por excelência de educação da mulher e centros da atividade cultural, como vimos no terceiro capítulo deste trabalho.

Com base na análise dos manuscritos musicais, propomo-nos abordar no presente capítulo diversos aspetos relativos à prática musical e vocal das religiosas para quem Frei Francisco de S. Boaventura escreveu nas últimas décadas do século XVIII e princípio do século XIX. Para tal, partimos de uma contextualização musical da época, que nos veicula a forte influência da música italiana, em particular da ópera, que nesse período preenchia os teatros e serões.

6.1 Da Clausura ao Canto: a Emancipação

A vida da religiosa era preenchida pelo cumprimento dos ofícios de exercitação espiritual e de atividades diárias a que estava obrigada. A sua rotina e quotidiano eram condicionados por dois importantes princípios que regiam a vida nestas instituições: a clausura e o silêncio.

Com efeito, as religiosas estavam limitadas a usar a voz apenas em contextos muito restritos, nomeadamente na celebração do ofício divino, na enfermaria, na prática do ensino, pequenos serviços, e no locutório, ao qual podiam aceder com autorização superior. Em todas estas circunstâncias, quando utilizada, a voz devia ser branda e discreta, inclusive durante a celebração do ofício, no qual a religiosa, cantando ou lendo, deveria fazê-lo com "gravidade e temperança" (Santos, 2015, p. 128). A comunicação acontecia com recurso aos *sinais loquendi*, frequentemente utilizados em mosteiros de clausura (Santos, 2015, p. 44).

Assim, o contacto entre religiosas do mesmo mosteiro era condicionado, e a ligação com o exterior praticamente inexistente. Era-lhes impossível, ou pelo menos difícil, ver ou falar com alguém exterior aos espaços de clausura. No Mosteiro de Santa Clara, e durante as celebrações, as religiosas ficavam confinadas ao coro, não lhes sendo permitido visualizar a assembleia de

fiéis. Esta condição, inerente ao estilo de vida monástico, era regulamentada por um conjunto de normas, que disciplinavam o comportamento das religiosas e regulavam o contacto com o mundo secular. No coro, para a celebração do ofício, cada religiosa tinha um lugar fixo no cadeiral, não podendo trocar de lugar com as demais. Ali tinha de permanecer de joelhos, com os olhos voltados para o chão, até receber um sinal para começar as suas funções. Havendo a necessidade de mudar de coro, a religiosa devia ser discreta, passando sempre por detrás da estante que se estava a utilizar. As cortinas das grades deviam estar sempre fechadas, exceto na adoração ao Santíssimo Sacramento. Nesse momento, as janelas por detrás das religiosas deviam ser encerradas, para que elas não pudessem ser observadas através do efeito de contraluz (Fernandes, 1992, pp. 131-132). Estas eram as regras que ditavam e definiam os comportamentos. Porém, como é sabido, por vezes, a vida no interior dos mosteiros femininos divergia das orientações previstas na regra e constituições da ordem (Fernandes, 1992, p. 157). O zelo relativamente ao silêncio parecia, muitas vezes, aquém do desejado.

Na segunda metade do século XVIII, vivia-se uma época de transformação social. A burguesia emancipava-se e a Europa efervescia, rendida ao fulgor e exuberância da ópera italiana, recheada de comédia, de virtuosismo vocal e de enredos cada vez mais familiares ao público e ao quotidiano das classes altas.

Com a presença da rainha D. Mariana de Áustria no início do século XVIII, intensificaram-se os "saraos e musicas das senhoras" na corte portuguesa, assim como o movimento de músicos italianos no reino, assim como a educação de músicos portugueses em Itália.

A cidade do Porto também testemunhou este fenómeno no já desaparecido Teatro do Corpo da Guarda (1760-1798) (Brito, 2009, pp. 233-243), bem como no seu sucedâneo Real Teatro de São João, inaugurado a 13 de maio de 1798. Neste período, a cidade contou com a presença de cantores italianos de grande fama, de que são exemplo Nicolà Setaro e a sua companhia de ópera, referidos anteriormente, assim como de outros músicos, tais como Nicola Petruzzi e Giuseppe Kelerma. Estes também interagiram com a vida religiosa da cidade, como comprovam as suas composições para o Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria (Lessa, 1998, p. 540). O Porto revelava dinamismo cultural. Alguns dos mais notáveis cantores portugueses, como Luísa Todi (1753-1833) e Pedro António Pereira (s/d), apresentaram-se na estreia da ópera *Il Demofoonte* no Teatro do Corpo da Guarda, de David Pérez (1711-1778), a 6 de junho de 1772 (Brito, 1989, p. 114). A influência dos estrangeiros na dinâmica musical da sociedade era evidente para a população que vivia nas principais cidades, nomeadamente quando se deslocava à igreja para a celebração das grandes festividades, que correspondia, para uma larga maioria população, e em particular para as mulheres, a única fonte de acesso à cultura e à música erudita.

O contributo de David Cranmer (2020) permitiu-nos observar dois aspetos importantes relativos aos primeiros anos do Teatro S. João no Porto. O primeiro prende-se com a preservação do património musical daquele teatro, a exemplo do que aconteceu com outras instituições. Não existem um arquivo apurado das obras que ali foram apresentadas, pois os empresários ou administradores dos teatros naquele tempo, findo o seu contrato, levavam consigo o material e, muitas das vezes, vendiam-no. Por outro lado, o incêndio que ali existiu em 1908 levou à destruição de um possível arquivo das obras apresentadas. O segundo aspeto relevante para esta investigação, trata-se da possibilidade das mulheres se apresentarem em palco, ao contrário do que acontecia no Teatro de S. Carlos, em que as mulheres não podiam apresentar-se em ópera encenada. A primeira cantora a representar-se em palco naquele teatro da capital foi Marianna Albani Chabrand, em 1799, como protagonista da ópera "Didone" de Settimio Marino. Esta mesma ópera terá sido interpretada pela cantora no ano anterior, no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Teatro de S. João. Outro exemplo a ressalvar é a atuação da cantora Luisa Todi no Teatro de S. João em 1801, algo que nunca aconteceu no Teatro de S. Carlos. (Cranmer, 2020, pp. 149-157)

6.2 Entre Grades e Privilégios

Para os mosteiros, a admissão de uma nova religiosa, por um lado, representava um acréscimo de despesas que a vida em clausura exigia, por outro, um encaixe financeiro para o mosteiro, materializado no dote de elevado valor monetário, e o fortalecimento da instituição, pelos laços que se estreitavam entre o mosteiro e a nobreza e alta burguesia, detentoras de dinheiro e poder.

Várias variáveis tinham influência na celebração do contrato, como o preenchimento das necessidades do mosteiro, a competitividade entre mosteiros locais, como é o caso do Mosteiro de S. Bento de Avé-Maria, e as relações precedentes da família da admitida com o mosteiro. No contrato, celebrado entre o representante da candidata, geralmente um familiar, asseguravam-se estadia vitalícia, alimentação, assistência e alojamento à candidata, em contrapartida, do dote e do cumprimento das regras de clausura e os estatutos da ordem.

Para a religiosa, e para a sua família, a entrada no mosteiro proporcionava estatuto social e a garantia de salvação divina, como relata Arthur William Costigan, numa das suas cartas redigidas ao irmão a partir da cidade do Porto, decorria o ano de 1779, a que já fizemos alusão no segundo capítulo desta investigação.

Além disso, entrar num mosteiro e tornar-se uma das principais cantoras da comunidade monástica garantia à religiosa um tratamento diferenciado e um conjunto de regalias, que a destacavam das demais, catapultando-a, muitas vezes, para o desempenho de um importante cargo na hierarquia da comunidade. D. Ana Margarida (†1813) é um desses casos. Tomou o hábito de noviça no Mosteiro de Santa Clara no dia 7 de janeiro de 1741, três dias depois de ter sido feita a escritura, e de o Frei Francisco de S. Boaventura, em representação do padre Dr. António dos Reis de Oliveira, abade de Lordelo e parente de D. Ana Margarida, ter pagoo dote de 1.400.000 mil réis. Professou a 6 de setembro de 1742. A sua intervenção como cantora consta, por exemplo, da parte do *Canto 3º* na *3ª Grade* nos "Salmos p.ª Noa" de 1784[146]. Faleceu a 7 de outubro de 1813, tendo ascendido ao cargo de abadessa (Fernandes, 1992, p. 65)

D. Maria Benedita de Vasconcelos Sampaio (†1846) cantava em obras corais, como *rinforzo* (reforço) integrando sempre o *1º Coro*,[147] o que revela o seu estatuto social e a ascensão na hierarquia do mosteiro[148]. Em "Verso et secundum"[149] surge o seu nome num breve apontamento no frontispício da partitura. Não lhe tendo sido dedicada, terá sido escrito o seu nome num momento em que lhe atribuíam a obra para cantar. Temos poucos dados biográficos desta religiosa, mas sabemos que alcançou o cargo de madre imediata. Tendo falecido em 1846, foi sepultada no dia 4 de maio na sepultura nº 36 (Fernandes, 1992, p. 108).

A importância das cantoras e instrumentistas nos mosteiros do Porto, à semelhança do que se passava no universo dos mosteiros femininos, é reconhecível pelo tratamento cuidado de que eram objeto. No Mosteiro de Santa Clara, as religiosas recebiam maior quantidade e qualidade de alimentos ou recompensas monetárias, e que ultrapassavam os direitos da grande maioria das religiosas.

Os três livros de lembranças da instituição, correspondentes aos séculos XVIII e XIX,) denominados "Usos e obrigações que se devem satisfazer em certos dias do ano – esmolas de sermões; pratos e doces dados às religiosas; propinas e serventuários; etc..", volumes 58A, 58B e 60 do Cartório do Mosteiro de Santa Clara do Porto, custodiados no Arquivo Nacional da

[146] BNP, MM 880.
[147] BNP, MM 881, MM 2331/1-26, MM 3035.
[148] BNP, MM 3035, MM 880.
[149] BNP, MM 1873//1-2.

Torre do Tombo, evidenciam vários exemplos do tratamento diferenciado dado às religiosas intérpretes, de que usufruíram também as seculares que habitavam no Mosteiro[150].

No dia de Endoenças, Quinta-Feira da Semana Santa, as religiosas tinham direito a "reçaõ dobrada e arrôs doce na cozinha do convento"[151]. As mais altas hierarquias da comunidade monástica eram destacadas, recebendo doces extraordinários, tal como a classe das "Muzicas e Tangedoras", que recebiam um rolo (torta) "de meio arratel[152] com alguma couza de mimo". No dia seguinte, Sexta-Feira da Paixão, dia especial de jejum, "naõ tem as freiras reçaõ, tem sómente hum vintem de paõ de Vallongo", enquanto as religiosas cantoras e instrumentistas, juntamente com a mais alta hierarquia da casa, recebiam em acréscimo "graons de bico e quatro ovos"[153].

Na véspera de Natal recebiam "as Muzicas que cantaõ nesta festa meyo aratel de rolo branco" e "a Mestra da Capela, a Madre Abadessa, Vigaria, Escrivaã e Vigaria do Coro hum aratel cada hua"[154]. No século XIX, acresceram estas ofertas com "mais alguma couza de mimo" e o corpo musical parece ter aumentado, pois encontramos, em vez de uma, duas vigárias do coro[155]. Estes "mimos" estendiam-se às seculares que ali residiam e colaboravam na música nas cerimónias. D. Antónia Inocência, por exemplo, era secular da ordem de Santa Clara, e nessa qualidade recompensada pelo seu contributo artístico, com a "gratificaçaõ de carne sinco arrateis, de peixe dous [arrateis], seis paens, hua bora da feira, azeite como as religiosas nos dias de sexta, e sabado, botica de graça". Esta decisão foi estipulada em 1825, pela abadessa D. Dula Maria Garcia, com o argumento de que aquela "Em 24 de Setembro entrou para cantar, e tocar"[156].

Várias seculares que habitavam nos mosteiros fizeram parte do efetivo de "Muzicas e Tangedoras". Nos manuscritos musicais que integram o espólio da Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se os nomes de algumas cantoras, como D. Ana Brizida, D. Ana Catarina**,** D. Matilde Balbdra ou D. Rita Ludovina, mas sobre os quais não encontramos registos das ordens. Poderão corresponder a seculares que residiam no mosteiro, dedicadas especialmente ao exercício musical nas liturgias.

Para D. Ana Brizida Rosa Pereira de Carvalho, Frei Francisco escreveu a "Liçaõ do Officio de def.^{os}: finalizando no antigo modo do Canto Chaõ / De Fr. Fran.^{co} de S. Boaventura Carmelita Calçado"[157] no ano de 1781. No caso de D. Ana Catarina poderia também tocar violoncelo, se observarmos as iniciais que estão registadas na parte daquele instrumento na obra "Duetto : Beata Viscera Mariae Virginis"[158], a par de outro nome "Sra. Francisca C.". Para D. Rita Ludovina foi escrito um "Dueto"[159], mas não temos a certeza da sua proveniência nem da autoria deste manuscrito. Outra cantora identificada é D. Matilde Balbdra, cuja origem desconhecemos. Para ela Frei Francisco de S. Boaventura compôs, em 1789, uma lição para o o segundo noturno de Quinta-Feira Santa[160].

[150] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 60, fl. 6.
[151] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 60, fl. 5v.
[152] Antiga medida de peso equivalente a 459 gramas.
[153] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 60, fls. 5v. e 6.
[154] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 58 B, fl. 51v.
[155] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 60, fl. 16v.
[156] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 60, fl. 13v.
[157] BNP, MM 2166.
[158] BNP, MM 1819//1-5.
[159] BNP, MM 2230///1-3.
[160] BNP, MM 479.

A Abadessa D. Maria Ângela, "Madre Immediata" no Mosteiro de Santa Clara, e protetora da pupila D. Margarida [Rosa][161], encomendou o dueto "Simile est regnum coelorum"[162] a Frei Francisco de S. Boaventura, para se cantar na entrada da sua protegida na ordem, em 1782, durante o segundo triénio de D. Maria Ângela. Ainda no Mosteiro de Santa Clara, D. Ana Maxima também encomendou, a Frei Francisco de S. Boaventura, o hino "Veni Creator Spiritus"[163] para a profissão da D. Margarida Máxima. Sobre a mecenas terá sido religiosa em Coimbra e foi sepultada no Mosteiro de Clara no Porto a 21 de setembro de 1811, na sepultura número 65 (Fernandes, 1992, p. 90).

O reconhecimento das intérpretes musicais, evidente no tratamento diferenciado de que eram alvo, manteve-se, pelo menos, até à extinção das ordens religiosas masculinas e à proibição de noviciados nas ordens femininas, em 1833/1834. As referências contidas no volume 60 dos *Usos e obrigações que se devem satisfazer em certos dias do ano* estão datados dos triénios da Abadessa D. Dula Maria Garcia, que governou o Mosteiro nos seus últimos anos de glória, tendo falecido no seu posto a 23 de novembro de 1835, no quarto Triénio do seu governo.

6.3 Cantar no Coro ou na Grade

A importância social de uma cantora no seio da comunidade monástica de Santa Clara do Porto verificava-se também pela atribuição de papéis mais destacados no ofício divino, nomeadamente através da interpretação de obras ou partes de obras a solo. Essa importância acentuava-se nos dias de grandes festividades, quando a igreja do mosteiro se enchia, contando com uma assembleia formada pelas figuras mais ricas e poderosos da cidade, que ali acorriam para ouvir as religiosas cantoras e, possivelmente, socializar.

Em celebrações litúrgicas de grande exuberância auditiva e visual, sensorialmente imponentes, a comunidade monacal reunia um alargado número de "Muzicas e Tangedoras", para quem os compositores e mestres compunham obras policorais de efeito estereofónico, em que a distribuição espacial das vozes e de cada instrumento estavam categorizados.

Nos manuscritos das obras musicais compostas pelo carmelita Frei Francisco de São Boaventura para o Real Mosteiro de Santa Clara do Porto, verificamos que o efetivo vocal podia chegar às 16 vozes, distribuídas por diferentes coros. Cada coro era identificado com uma das grades do coro-alto, por meio de numeração ou referência à sua orientação (lateralidade) e ao posicionamento relativamente aos órgãos.

Algumas das partes vocais dos coros estão referidas como *rinforzo* (reforço do coro), nas quais as cantoras quase nunca são identificadas. Mas na "Missa a 2 Cori"[164] do mesmo compositor, D. Maria Peregrina surge como *rinforzo* do *Soprano* no *2º Coro*. Na realidade, aquela parte parece ter sido atribuída a outra pessoa, pois o nome original está rasurado e a partitura foi sujeita a várias correções.

Conjeturamos que a atribuição de partes vocais e, mais ainda, de solos a serem cantados nas diferentes grades (ou coros) traduzem a importância social de cada religiosa. Certamente que a escolha de uma solista quando se previa um solo cantado junto da cortina espelhava e, simultaneamente, reforçava o estatuto da religiosa dentro e fora da comunidade. As cortinas que velavam as grades dos coros das igrejas monásticas femininas visavam conservar o espaço de clausura estanque, impedindo a visualização mútua entre a assembleia presente na nave da igreja e as religiosas reunidas no coro. No entanto, se a cortina impedia a assembleia de ver a

[161] É a mesma cantora que surge nos "Salmos para Noa" (ver capítulo 5).
[162] BNP, MM 1850//1-17
[163] BNP, MM 998//1-13.
[164] BNP, MM 2331/1-26.

religiosa cantora em contraluz, cantar junto à cortina poderia dar à religiosa a possibilidade de observar as pessoas que ali se deslocavam para as cerimónias.

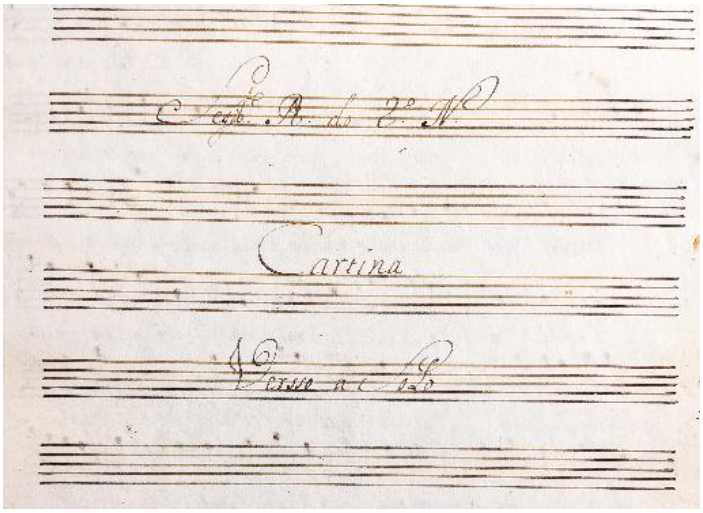



Figura 35 - Folha de rosto do 2º Responsório para o Santíssimo Natal de Frei Francisco de São Boaventura. Fonte: BNP, MM 255/5.

No caso do Mosteiro de Santa Clara do Porto, a prática musical de Religiosas cantarem junto às três grades encontra-se documentada nos manuscritos musicais de Frei Francisco de São Boaventura, quando o compositor destina determinados solos para serem cantados na "Cartina"[165] (Figura 35). Esta prática consta numa das primeiras obras de Frei Francisco para o Mosteiro de Santa Clara do Porto, o "2º Responsório para o Santíssimo Natal"[166], composto no ano de 1770. Os solos aparecem especificamente atribuídos a determinadas religiosas, através da indicação do seu nome, ou das suas iniciais. Na "Missa a 2 Cori", a religiosa D. Ana Violante foi destacada para um solo do *Basso* do primeiro coro. Noutras obras, como o "1º Responsório do 1º Noturno das Matinas de Natal",[167] as cantoras dos solos não estão identificadas, mas os solos estão assinalados para serem expressamente cantados junto à cortina. Esta indicação surge unicamente no contexto de obras policorais, na sua maioria destinadas às celebrações do Natal e Ascensão do Senhor.

6.4 Ópera e Virtuosismos

A *Regra e Constituições da Ordem de Santa Clara* impunham que a música a executar nas celebrações religiosas deveria ser primordialmente o cantochão, "por ser canto que determinou a Igreja para louvor de Deus" (Fernandes, 1992, p. 131). Tal exigência advinha da observância da Ordem dos Franciscanos, que demonstrava preocupação pela influência cultural do exterior e a falta de rigor nos princípios da clausura, do silêncio e do voto de pobreza.

A prática musical e as obras que associadas aos mosteiros femininos na cidade do Porto, em particular ao Mosteiro de Santa Clara, mostra-nos que o gosto musical extramuros, com forte influência da música italiana e da ópera, era transferido para as celebrações religiosas. Os textos litúrgicos eram musicados e revestidos duma vocalidade notoriamente operática, e de música em estilo galante, na qual a cantora era convidada à exuberância vocal, requerendo excelente domínio técnico, para a correta execução das linhas melódicas de grande extensão, e agilidade vocal para as várias coloraturas e cadências que as constituem.

Em 1797, Frei Francisco de São Boaventura registou alguns comentários no final do manuscrito musical do Verso "Ne propicias me"[168], para D. Maria Manuel do Coração de Jesus cantar (Anexo X):

[165] A "Cartina" estaria próximo da grade central.
[166] BNP, MM 255//5.
[167] BNP, MM 263/1.
[168] BNP, MM 2280.

> Se me fora Licito escrever fora da corda coral do Canto chaõ, de mil diversos modos o fizera: naõ fallando no mediatto, e final antiquissimo; mas os ouvidos pios estaõ costumados aesta armonia, da qual naõ disgosto, e so abomino gargantas, vendo-me precizado a fazellas pª. satisfaçaõ do indiscreto vulgo, q~ sem discernim.to julga Va. Sra.

Destas palavras inferimos a condição de um compositor sujeito à vontade soberana da religiosa mecenas, obrigado a adotar um estilo musical que não corresponderia à sua primeira escolha. Algo que já expressara na folha de rosto das matinas de Natal escritas em 1789, para o mesmo convento (capítulo 5).

Frei Francisco faz referência a corda coral, uma expressão cujo significado descortinamos com a leitura da obra "Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Metrica, como do Canto-Chaõ", de António da Silva Leite (1759-1833), publicada em 1787. Segundo este autor:

> A Corda Coral he hum firme, e immutavel som, que deve existir na mente de qualquer Cantor, a fim de reger o Coro com suavidade. Este som, ou verdadeiramente Guia, deve-se tomar no som de Ami-la agudo, que exprimir o Orgaõ, ou outro qualquer instrumento, que regularmente estiver afinado; e depois applicallo-he-mos aos Signos, em que cada Tom forma a sua Corda Coral (…) o qual som se deve conservar, e reter na imaginação, para com facilidade se poder levantar todo o género de Cantoria (Leite, 1787, pp. 35-36).

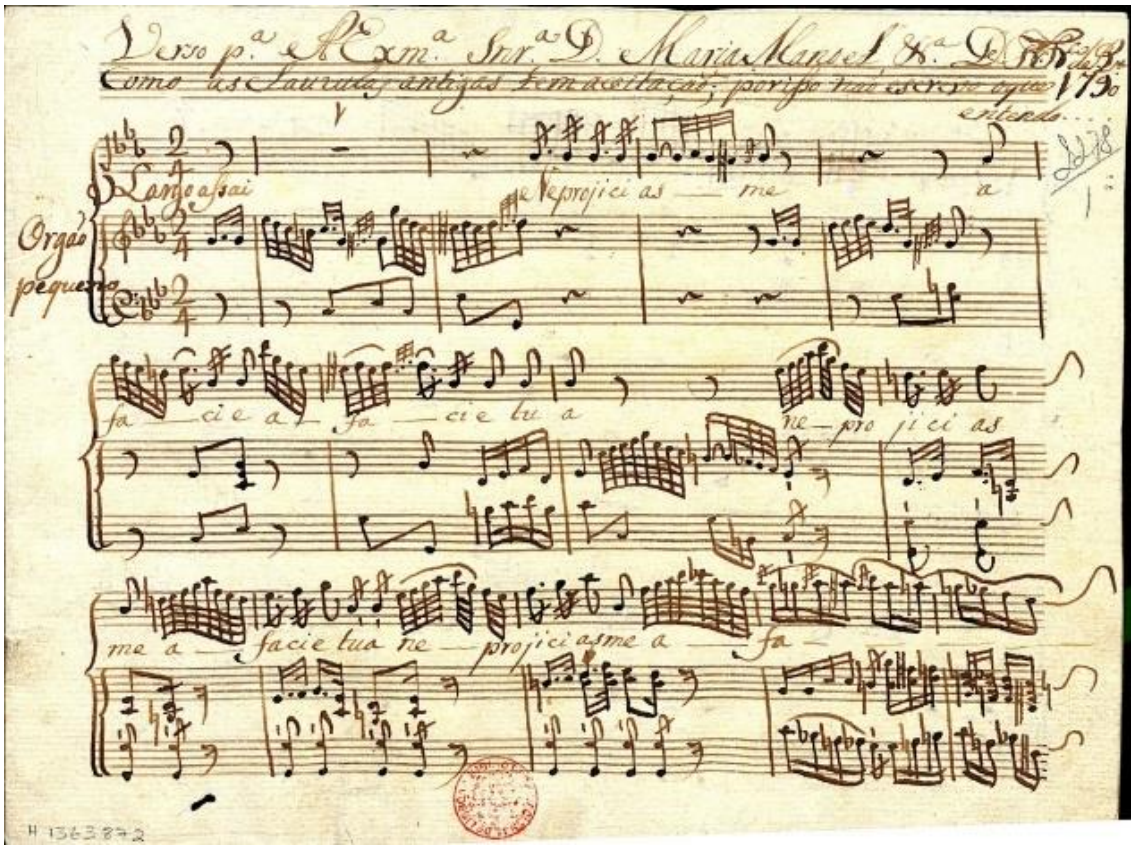



Figura 36 - Verso escrito para a D. Maria Manuel, "Ne propicias me" de Frei Francisco de S. Boaventura, 1790. Fonte: BNP, MM 2278.

Por outras palavras e simplificando, o termo corresponde a um *som guia* que deve manter-se presente na memória da cantora para, desta forma, ela estar apta a manter a afinação nos momentos em que faria o cantochão.

Nesta obra, verificamos igualmente o uso de coloraturas ou estilo "variado", segundo a designação de Frei Francisco nos seus manuscritos. Ao usar o termo *gargantas*, cremos que o compositor estava se refere ao ornamento italiano denominado *ribattuta di gola*, recurso empregue nos últimos compassos da linha vocal do verso "Ne propicias me", muito possivelmente a pedido da intérprete, D. Maria Manuel.

Seis anos depois, em 1790, Frei Francisco voltou a evidenciar o seu descontentamento relativamente ao estilo que lhe foi solicitado pela referida D. Maria Manuel no verso "Ne propicias me", no desabafo: "Como as clauzulas antigas tem aceitaçaõ, por isso naõ escrevo o que entendo…". Neste breve exemplo, encontramos novamente o recurso do estilo variado e a consequente necessidade de agilidade vocal. (Figura 36)

6.5 D. MARIA MANUEL, MESTRE DA CAPELA

D. Maria Manuel do Coração de Jesus (†1814) constitui um relevante exemplo de uma educanda do Mosteiro de Santa Clara, que veio a assumir um lugar de destaque no seio da comunidade monástica. Apenas um ano depois de professar, surge o seu nome com o título de "Mestra Capella" na obra "Miserere a 3 Coros"[169] de Frei Francisco de São Boaventura. A escolha para o cargo justifica-se pela prévia preparação que terá recebido no Recolhimento do Anjo, onde deu entrada em janeiro de 1764, por provisão episcopal, não existindo, porém, o registo da sua data ou motivo de saída. Sabemos que a escritura para entrar no Mosteiro de Santa Clara teve lugar no dia 8 de abril de 1777, e o hábito de noviça foi tomado no dia 29 do mesmo mês. No ano seguinte, a 16 de maio, D. Maria Manuel professou.

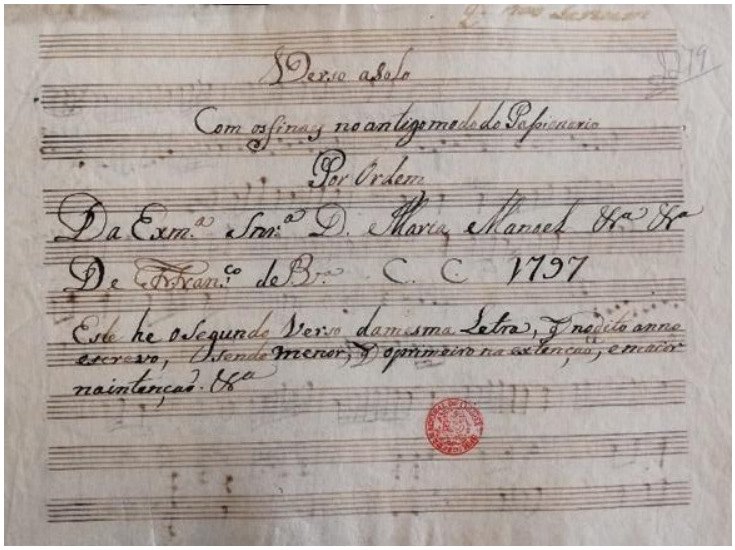



Figura 37 - Frontispício de "Verso a solo com os finaes no antigo modo do Passionario", de Frei Francisco de S. Boaventura, 1797. Fonte: BNP, MM 2219

D. Maria Manuel de Lacerda e Vasconcelos, nome secular, era filha de Diogo Moreira Cardoso de Vasconcelos e de D. Josefa Violante de Vasconcelos. Foi dotada com 1.000.000 réis pelo cunhado Lourenço Ituet Bacelar Sotto Mayor, outrora ligado aos órgãos de gestão da Casa da Roda do Porto (Alves, 2011, p. 6). Faleceu a 17 de abril de 1814 (Fernandes, 1992, p. 78).

D. Maria Manuel depositava notória confiança no compositor, e possivelmente seu mestre, Frei Francisco de S. Boaventura, cujo serviço para o Mosteiro de Santa Clara do Porto está documentado até 1802, data da sua última obra para o mosteiro. Esta relação de confiança pode ter surgido no Recolhimento do Anjo. A órfã D. Maria Manuel de Lacerda e Vasconcelos deu entrada no Recolhimento do Anjo em Janeiro de 1764, por provisão episcopal, e foi porcionista do Rei a partir de 1793. Não tem registo da causa da saída (ou morte), nem data deste momento.

[169] BNP, MM 1902.

Outras três mulheres foram admitidas ali, por provisão episcopal, no ano de 1758: Josefa Casimira de Sousa e as irmãs Antónia Leonor e Rosa Bernardina.

As encomendas de D. Maria Manuel ao Frei Francisco revelam-nos, através dos comentários que o próprio compositor redigia nos manuscritos, que este compunha a obra mas não participava da sua execução/interpretação, tanto no ensaio, como durante o ofício divino. São várias as indicações que o compositor deixou nas marginálias dos manuscritos, de forma que as intérpretes tivessem autonomia na execução das obras. Como já vimos em exemplos anteriores, Frei Francisco revelou uma preocupação em ir ao encontro da vontade de D. Maria Manuel por quem, deduzimos, nutria respeito e, porventura, algum temor, como indicia a anotação no manuscrito da obra "Verso a Solo Com os finaes no antigo modo do Passionario Por ordem Da Exm.ª Snr.ª D. Maria Manoel"[170], apontando a seguir "Este he o Segundo Verso da mesma Letra, q no dito anno escrevo, sendo menor, q o primeiro na extençaõ, e maior na intençaõ" (Figura 37).

.

6.6 *SOPRANO* OU *BASSO*: UMA QUESTÃO DE *STATUS*

No Mosteiro de Santa Clara do Porto, o conceito musical de coro parece permanecer fiel às práticas convencionais dos coros de ópera, ou das comunidades religiosas masculinas. Com efeito, as obras corais destinadas a este mosteiro apresentam sempre uma formação constituída por *sopranos*, também denominado *tiple*, de um, dois ou três *sopranos*, sendo que o terceiro *soprano* surge, na maioria das vezes, em substituição do contralto (dito *alto*), e ainda um baixo (dito *basso*).

Sabe-se que em alguns casos uma mulher, por razões de saúde e morfologia vocal, podia cantar num registo semelhante ao tenor ou barítono. No caso das obras compostas neste período para o Mosteiro de Santa Clara do Porto, podemos situar a voz de *basso* dentro da tessitura de barítono. Poderíamos pensar que o compositor, ou outro clérigo capacitado para o fazer, cantaria a voz do *basso* com o restante coro. Acontece, porém, que a parte do *basso* está quase sempre identificada e atribuída a uma religiosa.

A característica curiosa das partes de *basso* nas obras corais, nomeadamente as da autoria de Frei Francisco de São Boaventura, é que, ainda que possam ser interpretadas por alguma religiosa mais idosa, há sempre um momento em que o *basso* passa para a clave de *tiple*, ou seja, de *soprano*.

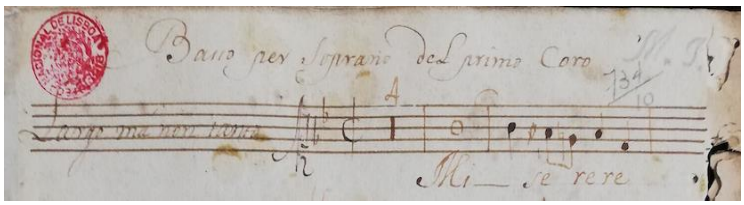


Figura 38 - "Basso per Soprano del Primo Coro", "Miserere", Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 734//1-26.

Poderemos estar, mais uma vez, perante uma hierarquização ou categorização social das cantoras no seio do coro, pois cantar *basso* representava uma diminuição no *status* social da religiosa, e cantar no segundo ou no terceiro coro, em vez de cantar no primeiro, era desprestigiante. Mas tal não é assim tão certo quando vemos que a D. Maria Manuel do Coração de Jesus, cantora e possível organista que se veio a torna Mestre de Capella do Mosteiro de Santa Clara, por vezes canta a parte do *Basso*. Em algumas situações o compositor tem o cuidado de expressar a função desempenhada pelo *Basso*, tal como acontece na parte cantada por D. Maria José (atribuição da parte feita a lápis), no "Miserere" para dois coros, em que se lê "Basso per Soprano del primo Coro" (Figura 38).

[170] BNP, MM 2219.

D. Efigénia Tomásia (†1841) é uma das cantoras que mais se evidencia nas obras policorais. Percebe-se que teria algum estatuto social de destaque, quando lhe foi atribuído um "solo na cartina" ("Domine Fili unigenite") ou quando cantou o "1º Soprano na 3ª Grade" nos "Salmos p.a Noa" de Frei Francisco de São Boaventura (1784)[171].

Sobre esta religiosa, sabe-se que a escritura para entrada no Mosteiro das Clarissas do Porto foi celebrada no dia 7 de novembro de 1777, com um dote no valor de 1.000.000 réis, pago pelo seu pai, o desembargador João Bernardo Gonzaga. D. Ifigénia já era educanda no Mosteiro de Santa Clara aquando da celebração da escritura. Tomou hábito de noviça a 24 de novembro 1777 e professou a 18 de dezembro de 1778. Faleceu no dia 2 de maio de 1841 e o seu corpo encontra-se na sepultura n.º 31 (Fernandes, 1992, p. 72).

D. Maria Roberta (†1842) já residia no Mosteiro de Santa Clara quando, em 18 de abril de 1777, foi celebrada a escritura para a sua admissão na instituição, com o dote de 1.200.000 réis, pago pela própria. D. Maria Roberta era filha do doutor Luís Nogueira e de Floriana Teotónia Barreto, residentes no Porto. Tomou hábito de noviça a 16 de maio de 1777 e professou a 25 de maio de 1778. Faleceu no dia 25 de julho de 1842, e enterrada, no dia seguinte, na sepultura n.º 28 (Fernandes, 1992, pp. 79-80).

D. Maria Roberta possuía uma voz muito aguda, a verificar pela parte que lhe foi atribuída na obra "Missa a 2 Cori". Apesar de estar identificada como "Alto do 2º Coro", a parte foi escrita num registo bastante agudo, sendo que D. Maria Roberta podia optar por cantar na oitava inferior, conforme refere o manuscrito. Parece que estamos, uma vez mais, perante uma questão de *status* social pois, não obstante as suas características vocais, D. Maria Roberta não adquiriu o estatuto de *prima donna* e não lhe foi atribuída a parte de primeiro *soprano* em qualquer um dos coros.

D. Rosa Miquelina de Viterbo era filha de Custódio Baralha Morais. O contrato para admissão no mosteiro foi firmado no dia 23 de maio de 1783, tendo sido pagos 1.300.000 réis, 270 de esmola e 30.000 réis para a cera. A 16 de julho do mesmo ano tomou o hábito de religiosa e professou no dia 5 de agosto do ano seguinte. Faleceu a 7 de agosto de 1825 no ultimo ano do segundo triénio da Abadessa D. Dula Maria.

Para a mulher conventual, cantar *basso* não deveria equivaler ao prestígio de cantar primeiro *soprano*, nem trazer grande fruição para a cantora que o tivesse de fazer. Mas escondia, por detrás da categorização vocal, uma cantora que poderia expandir os seus dotes vocais para a tessitura que lhe era mais natural e expressiva. A cantora em registo agudo surgia, assim, numa súbita transformação vocal no decorrer da obra e da cerimónia.

Exemplo disso é o que ocorre na parte do *basso* nos "Salmos p.ª Noa: Para o dia da Ascençaõ". Como se pode observar, a parte do *baixo*, nesta secção, surge escrita em clave de fá. A escrita não é elaborada, e as frases são curtas. No verso "Vide quoniam", o *basso* passa inesperadamente a *tiple*, conforme a indicação. Também a clave muda, surgindo o "canto variado", a coloratura e a exploração da tessitura vocal (Figura 39).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[171] BNP, MM 3035.

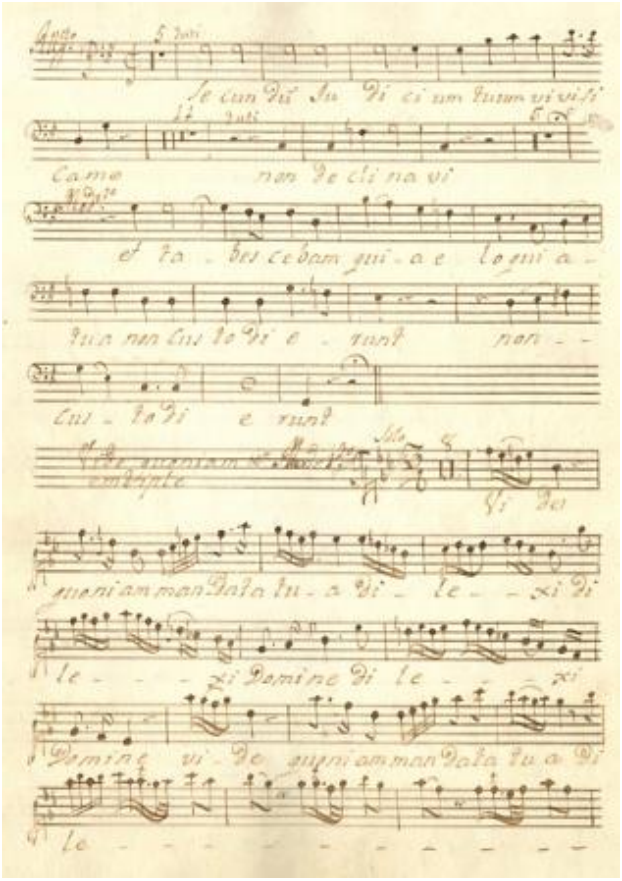



Figura 39 - Excerto de "Salmos p.a Noa: Para o dia da Ascençaõ" de Frei Francisco São Boaventura, 1784. Fonte: BNP, MM 3035.

D. Maria José (†1833) foi a religiosa contemplada com o referido solo de *basso na 1ª Grade*, escrito afinal no registo e clave de *soprano*. D. Maria José da Cunha Carneiro de Vasconcelos era filha de José de Castro Pereira, capitão de S. Cosme, e de D. Clara Maria da Cunha. A escritura de contrato com o mosteiro foi realizada no dia 23 de janeiro de 1778, tendo sido admitida com dote de 1.000.000 réis, atribuído pelo irmão, Pedro da Cunha Carneiro de Vasconcelos, fidalgo da Casa de Sua Majestade e cavaleiro da Ordem de Cristo. Tomou o hábito de noviça a 25 de novembro de 1778 e o de professa a 25 de abril de 1779. Faleceu no dia 20 de julho de 1833, e foi enterrada na sepultura n.º 30 (Fernandes, 1992, p. 78). No conjunto da obra de Frei Francisco de São Boaventura, surgem mais nomes de religiosas que cantavam *basso*, para além de outros naipes vocais, como Ana Aniceta, Catarina Luísa, Ana Violante, Rosa Miquelina de Viterbo, de quem já falámos, e Bernardina.

D. Ana Aniceta (†1820) era filha do desembargador e ouvidor José dos Santos Ramalho, e de D. Ana Maria Ramalho. Foi dotada pelo seu pai no valor de 1.200.000 réis, na escritura celebrada a 9 de dezembro de 1777. A educanda, vivia há vários anos naquele mosteiro, tomou o hábito de noviça no dia 16 de dezembro de 1777 e, a 30 de dezembro do ano seguinte, o de professa. Faleceu a 7 de novembro de 1820, e foi enterrada na sepultura n.º 25 (Fernandes, 1992, p. 61).

D. Catarina Luísa (†1802) surge como *basso* no manuscrito musical da "Messa a 2 Cori" do compositor Frei Francisco de S. Boaventura[172], que a seu pedido, escreveu os **"**Responsórios a 4 com Rebecas para as Matinas da 6ª. Feira S.ta que compoz Pª a Ex.ma S.ra D. Catharina Luiza O M. R. P. M. O. S.r Fr Franc.º de S. Boa Ventura"[173]. Cremos que se trate de D. Catarina Luísa Teixeira da Silva, descendente de holandeses por parte da mãe, D. Joana Maria Vanzeler, filha de João Vanzeler, residente em Lisboa. Seu pai, Jorge Luís Teixeira de Carvalho, era fidalgo da Casa Real, cavaleiro da Ordem de Cristo, tesoureiro da Casa da Índia e escrivão da Fazenda. O tio, Arnaldo Vanzeler, pagou o dote de 1.000.000 réis para a entrada da jovem no Mosteiro de Santa Clara. A escritura aconteceu no dia 20 de outubro de 1742 e o hábito de noviça foi tomado no dia 27 de novembro de 1743. D. Catarina faleceu no dia 23 de maio de 1802, tendo sido enterrada na sepultura n.º 59 (Fernandes, 1992, p. 69).

D. Ana Violante (†1812) era natural de Guimarães. Encontramos algumas obras com o seu nome associado à voz de *basso*, nomeadamente nos manuscritos das obras "Quoniam vidi

[172] BNP, MM 2331.
[173] BNP, MM 254/2b.

iniquitatem*"*[174] (para a Semana Santa), "Salmos para Noa"[175] (para o dia da Ascensão do Senhor), e "Messa a 2 Cori"[176], todas da autoria do Frei Francisco de São Boaventura. Esta religiosa celebrou escritura no dia 7 de julho de 1744, com dote de 1.550.000 réis pago pelo seu pai, o capitão Miguel Sousa Teixeira, casado com Violante Maria, residentes na cidade do Porto, na Rua dos Carros. A 12 de outubro de 1744 tomou o hábito de noviça e professou a 23 de dezembro de 1745. Faleceu no dia 17 de fevereiro de 1812, e os seus restos mortais depositados na sepultura n.º 28 (Fernandes, 1992, p. 67).

D. Bernardina Josefa (†1795) é o nome de uma religiosa cantora, cuja participação como *basso,* ou possivelmente como reforço do mesmo naipe, ficou assinalada no manuscrito musical da "Missa a 2 Cori" da autoria do compositor em estudo[177]. Dela não sabemos nada além do facto de ter falecido no dia 28 de junho de 1795, e enterrada no dia seguinte na sepultura n.º 24 (Fernandes, 1992, p. 94).

7 PEDAGOGIA EM CLAUSURA

A religiosa cantora do Real Mosteiro de Santa Clara do Porto era uma mulher que entrava na instituição na puberdade, para ser instruída como *pupila*, onde começava a dar os primeiros passos na aprendizagem do canto e da música. Aspirava a uma posição privilegiada no coro-alto, mais concretamente na hierarquia das cantoras. Gostava, certamente, que lhe fosse atribuída a parte de *1.º soprano,* em vez do *basso,* e no primeiro coro em detrimento do segundo coro, o que equivalia ao reconhecimento – e simultaneamente uma oportunidade de reforço – do seu *status* dentro da comunidade monástica. Serem-lhe dedicados *solos* para cantar na *cortina* e poder beneficiar dos *mimos* previstos para as cantoras, referidos antes, seria a expressão de um processo de afirmação, em contexto de clausura, que começava quando ali entrava como educanda. Essa afirmação, metafórica e efémera, representaria um estado reconfortante para muitas mulheres.

Tipicamente, a religiosa cantora da instituição em análise pertencia a uma família abastada, com reconhecido estatuto, e tinha, por isso, conhecimento das práticas musicais em voga na alta burguesia e na corte. As religiosas traziam para a vida religiosa intramuros conhecimento atualizado sobre a vida cultural e musical extramuros. O perfil vocal e a estética da música que observamos revelam o apreço pela música teatral italiana e pelo virtuosismo vocal que a caracterizava. Do ponto de vista técnico, possuía agilidade vocal e virtuosismo suficientes para as exigentes linhas melódicas de coloratura vocal, que lhe permitiam afirmar-se enquanto solista. Para estar apta ao canto solístico, teria de manter uma exercitação diária e constante. Do mesmo modo, teria de estar apta ao canto coral, desenvolvendo conhecimentos de cantochão e das técnicas antigas inerentes a esta prática, como a capacidade de referência de entoação, materializada no domínio daquilo a que António da Silva Leite chamou *corda coral*. A cantora do Mosteiro de Santa Clara podia aspirar a decidir o que e como cantar. Este aspeto é observável não só pelos privilégios de que dispunha, como também pela possibilidade de encomendar e pagar os serviços de um compositor. Para além disso, podia direcionar o trabalho deste para no sentido de ir ao encontro dos seus gostos musicais e vocais, ainda que isso se fizesse à custa de alguma frustração para o autor.

[174] BNP, MM 1534/1-2.
[175] BNP, MM 880.
[176] BNP, 2331.
[177] BNP, MM 2331/1-26.

As marginálias deixadas pelos compositores nas partituras dedicadas a estas cantoras sugerem-nos personalidades vincadas e exigentes. Por outro lado, estes fragmentos de texto evocam o processo de entendimento entre a cantora –requisitante e mecenas – e o compositor, prestador de serviços contratado. Assim, podemos afirmar que a cantora do Mosteiro de Santa Clara era uma mulher de poder.

Assim, vemos que a possibilidade de afirmação das mulheres em clausura religiosa era considerável, comparativamente com as possibilidades da grande maioria da população na época. Estas dispunham de meios para estudarem, fazerem música e, inclusive, de se aproximarem estilisticamente da música mais apreciada na sociedade, como era a ópera italiana. Para tal enveredavam por uma espécie de contrafação musical, em que o carácter das obras era notoriamente preenchido por afetos representativos de um drama musical vinculado à ópera italiana, e não propriamente à liturgia. Este facto só amplia o interesse e a beleza das obras que constituem o legado do Real Mosteiro de Santa Clara do Porto. As suas recuperações, no contexto duma interpretação historicamente fundamentada, revelam um universo social e religioso singular e, acima de tudo, o fulgor do cenário quotidiano destas religiosas.

7.1 Pupilas e Pedagogia Musical

O Mosteiro de Santa Clara era, a par de outros mosteiros femininos, um centro de educação musical para muitas jovens que ali entravam como *pupilas* ou *educandas*. Das cantoras mencionadas em manuscritos musicais da autoria dos dois principais compositores daquele mosteiro, no período final do Antigo Regime – Frei Francisco de São Boaventura e António da Silva Leite (1759-1833) – quase todas têm uma primeira fase de formação. Com efeito, antes de entrarem para a ordem, as jovens parecem ter tido a oportunidade de desenvolver os seus talentos musicais e, assim, tornarem-se mais aptas para preencher os requisitos desejados da instituição no que concerne às práticas musicais do ofício divino. Os manuscritos musicais analisados comprovam que as jovens, ainda pré-púberes quando o mosteiro as acolhia para esta fase preparatória, recebiam dos seus tutores a formação musical mais adequada para o seu futuro desempenho musical e religioso, a tocar ou a cantar.

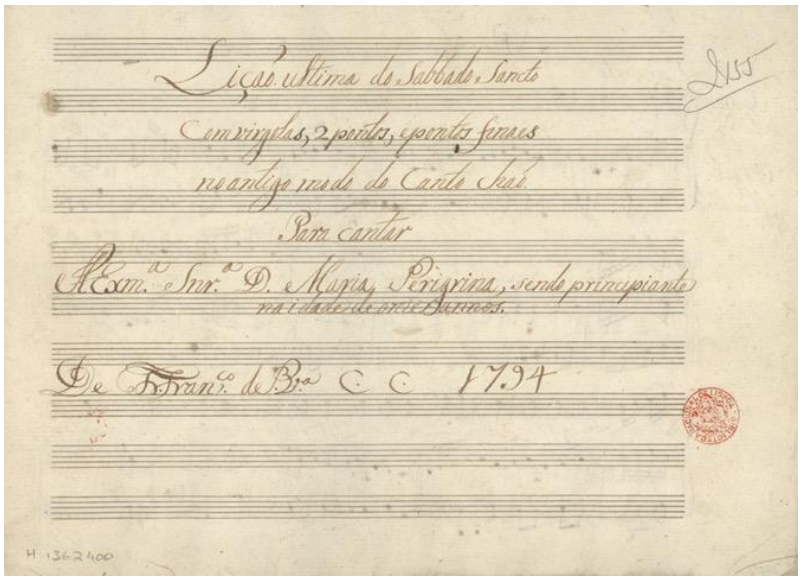



Figura 40 - Folha de rosto de "Liçaõ ultima de Sabbado Sancto" de Frei Francisco de São Boaventura, 1794. Fonte: BNP, MM 2155.

Observamos nos casos das jovens D. Maria Peregrina e D. Maria Bárbara alguns aspetos importantes que nos permitem conhecer o ensino musical ministrado às *pupilas* candidatas à vida religiosa. A análise das obras musicais e a sua linha cronológica, permite conhecer detalhes do processo pedagógico, o tipo de orientações e cuidados de que as jovens eram alvo por parte dos seus mestres, e as características deste reportório concebido com propósitos simultaneamente pedagógicos, litúrgicos e artísticos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

D. Maria Peregrina (1783-1806) ingressou no Mosteiro de Santa Clara do Porto, em 1794, tinha então 11 anos. A indicação do compositor Frei Francisco de São Boaventura, anotada no rosto do seu manuscrito musical "Liçaõ ultima de Sabbado Sancto"[178] para canto e órgão (Figura 40), denota os cuidados específicos a ter com a tessitura e a imaturidade vocal da educanda. "Com virgolas, 2 pontos, e pontos finaes no antigo modo do Canto Chaõ", o autor refere-se ao compasso, à métrica da melodia, que, neste caso, é chamado de "cantochão gramatical"[179].Como dissemos antes, o cantochão era a prática primordial e obrigatória no seio da Ordem Franciscana, dos frades Franciscanos e monjas Clarissas.

A partir da transcrição de um excerto desta „Lição de Sábado Santo" (Figura 33), podemos observar pormenores que espelham o processo de aprendizagem e evolução da jovem educanda no estudo de canto, assim como a utilização, por parte do compositor, de recursos pedagógicos na conceção da obra. Falamos do uso do *stacatto* no compasso 89; a articulação e dinâmica das duas colcheias no compasso seguinte; a *cadência a tempo* no compasso 92, para a cantora não ficar sem ar. No compasso 95 o órgão duplica a voz, para apoiar a afinação na construção da melodia cromática descendente e porque "por ser principiante he preciso acompanhar a cadencia". Há ainda um recurso que o compositor utiliza em várias obras para aquele mosteiro, que consiste na possibilidade de a cantora optar por cantar determinadas notas, ou até frases musicais, em oitavas que lhe sejam mais confortáveis. São exemplo disso o uso do *stacatto* no compasso 89; a articulação e dinâmica das duas colcheias no compasso seguinte; a *cadência a tempo* no compasso 92, para a cantora não ficar sem ar. No compasso 95 o órgão duplica a voz, para apoiar a afinação na construção da melodia cromática descendente e porque "por ser principiante he preciso acompanhar a cadencia". Há ainda um recurso que o compositor utiliza em várias das suas obras para aquele mosteiro: a possibilidade de a cantora optar por cantar determinadas notas, ou até frases musicais, em oitavas que lhe sejam mais confortáveis.

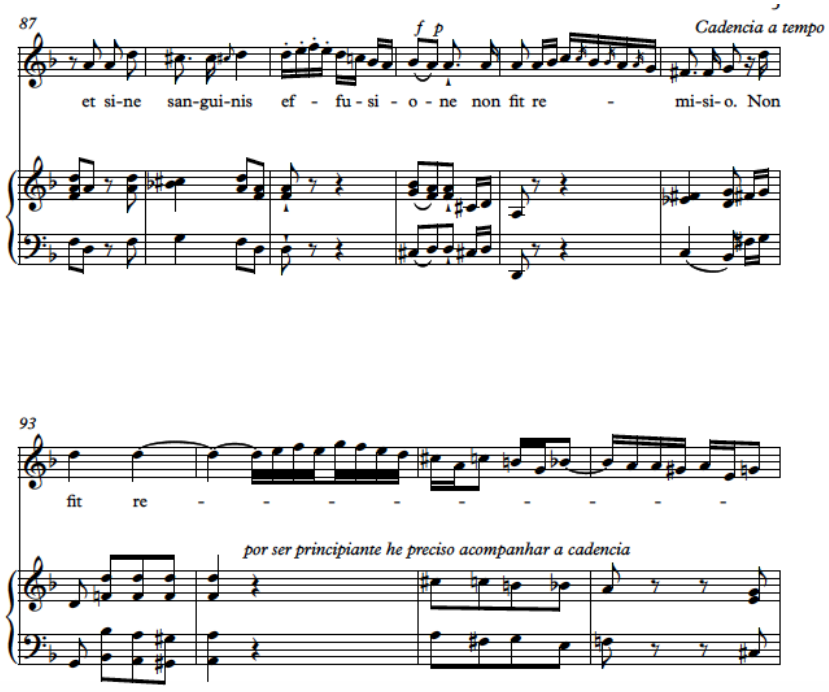



Figura 41 - Excerto da edição de "Liçaõ ultima de Sabbado Sancto" de Frei Francisco de S. Boaventura, 1794. Fonte: BNP, MM 2155.

[178] BNP, MM 2155.

[179] Pedro Talesio (c. 1563-c. 1629), em a *Arte de Canto chão* (1618), elenca alguns avisos aos cantores para melhor desempenho das suas funções, nomeadamente sobre a necessidade de bem se conhecer o texto: "O terceiro he que saiba o Cantor conhecer o periodo, ou ponto, virgula, dous pontos: ponto & virgula; interrogação? admiração! e a palavra suspensa, pea conforme a significação da letra, descançar, entoar & clausular".

Na interpretação desta foi possível registar esta lição na Igreja de Santa Clara do Porto, local onde foram estreadas. Anteriormente fizemos a interpretação da obra e verificámos que fazia mais sentido interpretá-la com uma voz branca, no sentido da interpretação historicamente informada. Neste sentido, e com a colaboração do Conservatório de Música do Porto, podemos contar com a colaboração de uma jovem estudante de música, Canto e Piano, Sofia Slabodukh. (Figura 42). A partir do momento em que começámos os ensaios, verificámos que a natureza da voz trazia maior sentido às propostas de Frei Francisco. A "corda coral", que nesta peça é um lá, acontecia de forma mais natural, num registo mais parlato. Os momentos de "canto variado", como são exemplo os compassos 94 a 96 (Figura 41), encontravam sentido numa voz que, ainda não madura, fluía através dos graus conjuntos e do cromatismo.

Figura 42 - Foto de ensaio para a gravação de "Liçaõ ultima de Sabbado Sancto". Igreja de Santa Clara, 2023

Desta obra foi feita uma edição crítica e o registo áudio efetuado na Igreja de Santa Clara, também trouxe outro sentido à interpretação da obra. A opção, depois de feitas as devidas experiências, foi a de gravar com o "órgão grande", que está na parte lateral. Experimentou-se, para isso, fazer a gravação com a cantora no coro alto, junto à grade do meio, sem qualquer contato visual com a organista. Acontece que, em nenhum momento das gravações foi necessário alterar esta permissiva, por falta de contacto. Esse contacto veio, primeiramente, da parte auditiva. Apesar da distância e das paredes que não permitem o contato visual, as duas partes ouviam o gesto respiratório para se dar início à interpretação. Por último, a forma como Frei Francisco de S. Boaventura escreve a música, torna-a orgânica no sentido em que o tempo é estabelecido por diferentes articulações tanto instrumentais como vocais.

Em 1795, segundo ano da formação de D. Maria Peregrina, Frei Francisco escreveu para ela a Lamentação "Jod, Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia eius"[180], do primeiro noturno das matinas da Quinta-feira Santa. No rosto do manuscrito da obra, podemos ler um comentário que evidencia preocupações de carácter pedagógico, nomeadamente com questões estilísticas e vocais: "p.ª Executar a Ex.ma Sr.ª D. Maria Peregrina, q na sua idade de 12 annos naõ completos, apenas pode firmar a corda coral em A… e nas mais notas, ou pontos, naõ pode ter demora, principalm.te nos altos" (Figura 43).

[180] BNP, MM 478.

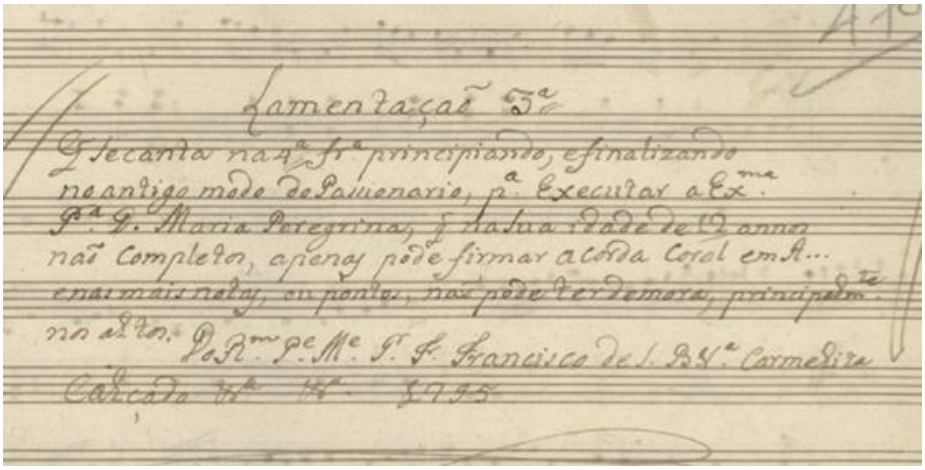



Figura 43 - Folha de rosto de "Lamentaçaõ 3ª" de Frei Francisco de S. Boaventura, 1795. Fonte: BNP, MM 478

As anotações nas partituras denotam, de facto, algumas fragilidades vocais da principiante D. Maria Peregrina. A imaturidade física e vocal da jovem representava uma condicionante ao seu desempenho, além de que teria uma extensão vocal relativamente curta. Por isso, as frases vocais compostas são maioritariamente silábicas e pouco extensas, o que denuncia uma preocupação com a capacidade respiratória da educanda.

Os elementos predominantes do estilo galante, nomeadamente coloraturas e alguns ornamentos estão presentes, mas em menor quantidade e exuberância, comparativamente ao seu emprego em obras compostas para outras religiosas. Frei Francisco preocupa-se também em expressar as nuances de articulação e fraseado, mais do que noutras composições para religiosas contemporâneas de D. Maria Peregrina.

À semelhança do seu antecessor, o compositor portuense António da Silva Leite (1759-1833) também produziu para D. Maria Peregrina algumas obras para serem executadas nas celebrações da Semana Santa. A educanda havia iniciado a sua aprendizagem com Frei Francisco de São Boaventura, provavelmente em coadjuvação com uma religiosa mestra, responsável pelo ensino da música. Todavia, a partir de 1796 passou a ser António da Silva Leite o responsável pela formação e composição de novas obras musicais para a educanda. Em 1796, este compositor escreveu para D. Maria Peregrina "Gloria in excelsis a Dios", para voz e órgão (Bessa, 2008, p. 165). Um ano depois de Maria Peregrina tomar o hábito de pupila, compôs para ela a Lição "Extratacta Sancti Augustini", para voz e órgão (Bessa, 2008, p. 165), e a Lição "De Epistole Beati Pauli", para voz e órgão (Bessa, 2008, p. 185).[181]

Em 1797, D. Maria Peregrina foi oficialmente admitida no Mosteiro de Santa Clara, na qualidade de pupila, para o lugar deixado vago pela morte da Madre Maria Máxima, o que garantia a sua fidelização perpétua à vida religiosa. Assim nos diz o assento do Livro de "Entradas, Profissões e Óbitos do cartório monástico de Santa Clara do Porto:

> Soror Maria Perigrina no Lugar do N.º da M.e Maria Maxima / Aos 19 de Junho de 1797 Thomou o Habito de Popila Maria Perigrina Filha Legitima do Doutor Joze da Costa S. Thiago e sua Molher D. Jozefa Maria Goncalves deu de Dote tres mil cruzados e sem de esmola e trinta de Sera p.ª a Sacristia fes se a Escritura na nota do Tabaliaõ Manoel da Cunha Valle sendo Abb.ª a M.e D Anna Margarida no primeiro anno do seu segundo Trieno de seu Governo[182].

[182] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 52, fl. 80.

Depois da sua admissão formal, conhecemos duas obras da produção musical de António Silva Leite, datadas do ano de 1805, destinadas a D. Maria Peregrina, o verso "Ecce enim/Averte factem", para voz e órgão[183], e o dueto "Date Domino Gloriam", para duas vozes e três órgãos, que Maria Peregrina cantou juntamente com D. Maria Roberta[184]. Encontramos ainda uma obra não datada, escrita para D. Maria Peregrina cantar na Semana Santa: a Lectio 6ª In Coena Domini, para voz e órgão[185].

Após este desempenho fulgurante, no seio de uma comunidade religiosa que lhe permitiu o desenvolvimento dos dotes artísticos e vocais desde a infância, D. Maria Peregrina faleceu no dia 23 de agosto de 1806, com 23 anos de idade, no dia 23 de agosto de 1806, sendo Abadessa a Madre D. Francisca Quitéria de Santa Bárbara e Moura,[186], tendo sido enterrada na sepultura número 58 do Mosteiro de Santa Clara do Porto (Fernandes, 1992, p. 115).

D. Maria Bárbara († 1837), por sua vez, cedo tomou parte nas artes musicais do Real Mosteiro de Santa Clara do Porto, ainda na condição de secular e aprendiz. Em 1779, encontramos a sua participação como *3º Soprano* no "Hymno para a Ascenção"[187] de Frei Francisco de São Boaventura, ao lado de D. Maria Manuel, Ana Catarina e Maria Benedita.

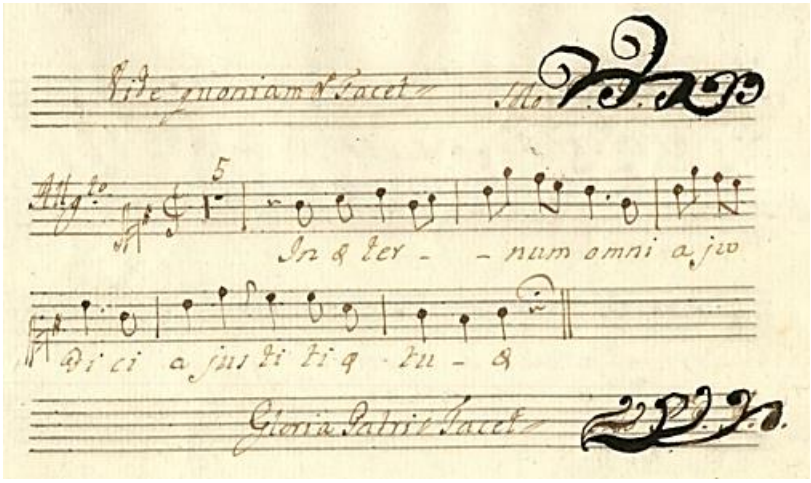



Figura 44 - Excerto de "Salmo p.a Noa: dia da Ascenção", de Frei Francisco de São Boaventura, 1784. Fonte: BNP, MM 880.

Em 1784, participou nas celebrações da Ascensão do Senhor, importante festividade para a ordem, nas quais cantou o 2º Soprano na 1ª Grade, na obra "Salmos p.ª Noa: dia da Ascençaõ", da autoria de Frei Francisco de São Boaventura[188].

No manuscrito desta obra, na qual também cantaram D. Catarina Luísa, Ana Brizida, Ana Violante, Ana Margarida e Ana Francisca, há uma curiosidade relativamente à parte atribuída a D. Maria Bárbara. Não conhecemos o propósito, mas todos os nomes das religiosas que têm solos foram rasurados posteriormente pelas mãos de alguém que não o copista da partitura (Figura 44). Trata-se de um facto isolado, pois em nenhuma das outras partes se verifica este procedimento.

Relativamente aos dados biográficos, sabemos que, a 5 de maio de 1784, foi celebrada a escritura entre o mosteiro e D. Maria Bárbara, filha de Manuel Rodrigues Carneiro, que entrou com o dote de 1.000.000 réis, 100 réis para a sacristia e 30.000 réis para a cera. No mês seguinte, a 20 de junho, D. Maria Bárbara tomou o hábito de pupila. A 10 de fevereiro de 1787, iniciou o noviciado e a 1 de março de 1788 professou, já no Triénio da Abadessa Luiza Tereza.

Nos anos subsequentes Fr Francisco de São Boaventura escreveu várias obras a solo para D. Maria Bárbara, de que são exemplo "Domine, Labia mea",[189] no seu segundo ano de

[183] BESSA, 2008, p. 165.
[184] BESSA, 2008, p. 166.
[185] BESSA, 2008, p. 171.
[186] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 52, fl. 80.
[187] BNP, MM 881/1-12.
[188] BNP, MM 880.
[189] BNP, MM 1516.

profissão religiosa (1789), a "Liçaõ do Segundo Nocturno do Sabado Sancto"[190] (1790), e, no ano seguinte, outra versão de "Domine Labia mea"[191] (1791).

A experiência musical de D. Maria Bárbara no Mosteiro de Santa Clara do Porto desenvolveu-se no canto e na prática instrumental. Em 1789, Frei Francisco compôs uma "Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos Para executar no seu Principio A Ex.ma Sr.ª D. Maria Barbara"[192] (Figura 41). Assumimos que ao enunciar "no seu principio", o compositor está a referir-se ao início da vida religiosa de D. Maria Bárbara, enquanto professa da Ordem de Santa Clara.

A referida obra não é tecnicamente muito exigente. A sua relevância advém do facto de explorar diversos aspetos que remetem para a *praxis* musical da época e da sociedade portuguesa, nomeadamente o estilo galante e os serões de música para senhoras, aspetos que nada têm a ver com o ofício divino e as práticas musicais e litúrgicas inerentes ao mesmo.

Intitulada como *sonata*, esta obra reúne 11 andamentos que contemplam danças – *Minuetes*, *Dança dos Hungaros*, *Contradança* –, bem como dois curiosos andamentos que alimentam a expressão da música teatral no seio da comunidade conventual – o "Minueto Thiatral" e o "Minueto da Saudade".

D. Maria Bárbara Correia veio a falecer a 10 de novembro de 1837, conforme reza o assento:

> "Faleçeo esta mesma Relegioza, D. Mariana Barbara Correia, a 10 de Novembro de mil oito centos e trinta e sete, no segundo anno do primeiro Trienio da M:to R:da D. Abbadessa. D Rita Roberta de Viterbo"[193]. Foi enterrada na sepultura número 15 do Mosteiro (Fernandes, 1992, p. 108).

D. Quitéria Emília surge referida como pupila do Mosteiro de Santa Clara do Porto em 1796, na folha de rosto do manuscrito musical da Lição 7ª de Sábado Santo, no qual consta a seguinte inscrição: "Para Cantar no Most.ro de Sta Clara da Cide do Porto, a Exma S.ra D. Quiteria Emilia, sendo Pupilla no mmo Most.ro Composta por Antonio da Sª Leite, M.e da mma S.ra anno de 1796"[194]. A obra, para voz e órgão, foi composta por António da Silva Leite. Não nos foi possível encontrar registos relativos à profissão ou continuidade de D. Quitéria Emília no Mosteiro de Santa Clara do Porto.

À semelhança deste caso, muitas outras jovens mulheres terão residido e aprendido música e canto no Mosteiro de Santa Clara do Porto, como pupilas, enquanto candidatas a uma futura vida religiosa, que poderiam depois prosseguir, ou não. Não obtivemos dados documentais de muitas delas, embora os seus nomes, frequentemente abreviados ou siglados, apareçam nos manuscritos musicais. Certo é que essas educandas levaram consigo os conhecimentos adquiridos e as aptidões desenvolvidas no período da sua formação religiosa intensiva, aplicando-os na sua vida, no seio da comunidade ou integradas na sociedade, enquanto esposas e mães.

[190] BNP, MM 2150.
[191] BNP, MM 999.
[192] BNP, MM 255/1.
[193] ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livro 52, fl. 61.
[194] BNP, MM 1227.

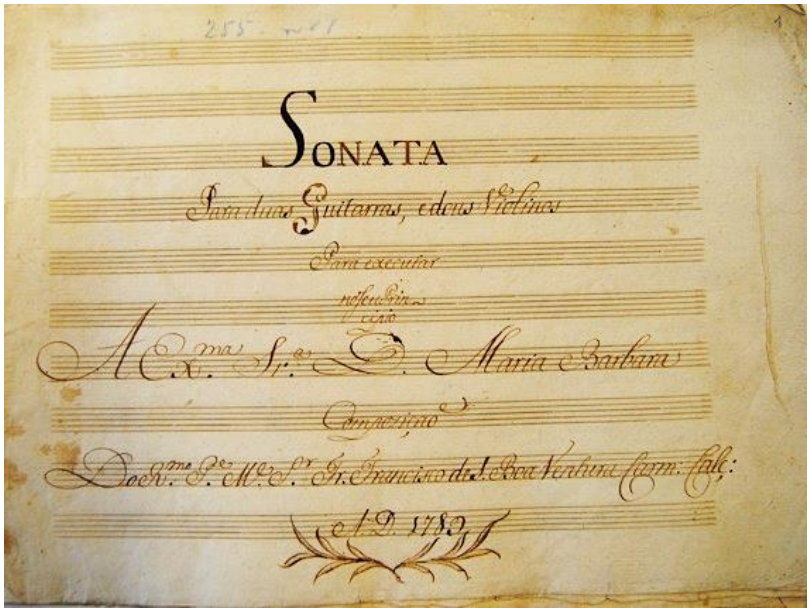



Figura 45 - Folha de rosto de "Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos" de Frei Francisco de São Boaventura, 1789. Fonte: BNP, MM 255/1

7.2 MINUETO TEATRAL: UM CASO

A "Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos Para executar no seu Principio A Ex.ma Sr.a D. Maria Barbara"[195] compôs em 1789 (Figura 45), para a jovem pupila do Mosteiro de Santa Clara, contém uma série de pequenos andamentos, em forma de sonata, minueto ou danças. São os títulos atribuídos a cada um dos andamentos que mais se suscitam a curiosidade sobre a mesma. É no andamento "M.to Thiatral"[196] marcado com o número 4, que encontramos maior singularidade e que evoca a atividade lúdica extramuros dos saraus de senhoras.

Todos os minuetos estão escritos em compasso ternário ou em compasso de divisão ternária e são constituídos por 2 secções, tendo cada uma delas 2 frases de 4 compassos cada. A tonalidade predominante é de Dó Maior, e não existem modulações efetivas, apenas tonicizações aos tons próximos que, no caso de Dó Maior, são Sol Maior e Fá Maior. No anexo XI apresentamos uma edição dos três minuetos que constituem o folio 11, onde está presente o "Minueto Teatral". Nesse exemplo podemos verificar a simplicidade da estrutura, da métrica, do contorno melódico e da harmonia (Figura 46):

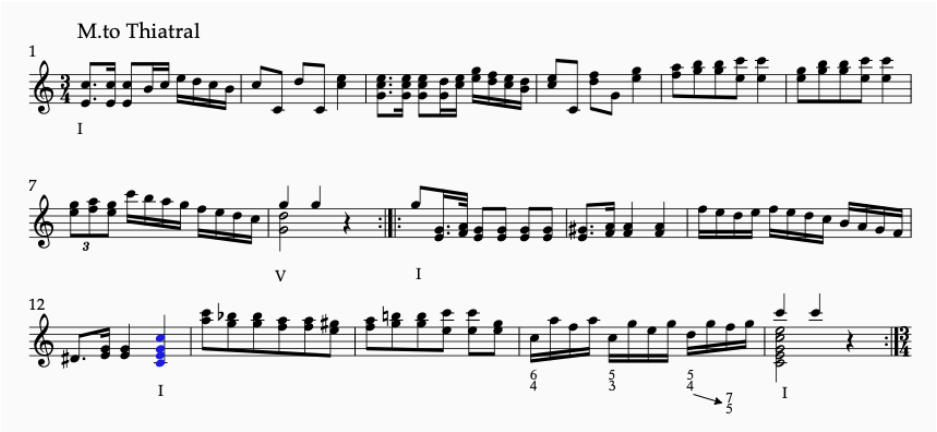



Figura 46 - Transcrição e estrutura harmónica de "Minueto Teatral", de "Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos", Frei Francisco de S. Boaventura, 1784. Fonte: BNP, 255//1.

[195] BNP, MM 255//1.
[196] BNP, MM 255//1, f. 11.

Concluímos que o apreço pela dimensão cultural e musical extramuros levou algumas religiosas e seculares e, claro está, os compositores a quem encomendavam obras, a importar a prática musical do quotidiano burguês. D. Maria Bárbara terá requerido esta sonata a Frei Francisco, com a devida autorização superior, e tê-la-á custeado, tal como o fez na encomenda a António da Silva Leite o "Coro pª se cantarem os Reys", no ano de 1797[197].

7.3 EDIÇÃO DAS OBRAS DEDICADAS A MARIA PEREGRINA

A "Liçaõ ultima do Sabbado Sancto "[198], a 9ª e última Lição do Sábado Santo, foi escrita para a Pupila D. Maria Peregrina (1783-1806) cantar nas cerimónias da Semana Santa no Mosteiro de Santa Clara, do Porto, no ano de 1794.

Esta obra constitui, também, um objeto artístico com finalidade pedagógica, função observável através dos cuidados técnicos e estilísticos que o compositor teve relativamente à linha vocal e que estão intimamente relacionados com o processo da aprendizagem musical de D. Maria Peregrina. Neste sentido, a análise da partitura revela-nos as seguintes características:

1. Tessitura Vocal:
   a. A obra apresenta uma extensão vocal de dó3 a sol4.
2. Estilo:
   a. Observamos o contraste do cantochão com o estilo galante, sendo o primeiro fruto das obrigações expressas pela Ordem e o segundo resultado do gosto pela Ópera Italiana vigente no seio da sociedade portuguesa na época, e a sua influência dentro dos mosteiros femininos, em particular da cidade do Porto.
   b. O estilo declamado é predominante e as suas melodias silábicas contrastam com os melismas e a agilidade vocal expressa nas coloraturas. Estas últimas surgem, maioritariamente, nos momentos cadenciais das frases ou secções.
3. Afinação e suas implicações técnicas:
   a. As frases são relativamente curtas e maioritariamente silábicas, o que possibilita uma gestão do ar mais adequada às possibilidades de uma cantora principiante.
   b. A sustentação da voz nas notas agudas ou nas notas graves é evitada.
   c. A capacidade de afinação pode estar conectada com o desenvolvimento muscular da principiante. O compositor optou, assim, por reforçar as frases melódicas da voz com uníssonos tocados pelo órgão. Isto acontece nos momentos em que prevê maiores dificuldades para a intérprete manter a afinação (movimentos melódicos descendentes ou cromatismos). Exemplo disso é a cadência final e o comentário que regista ali (compasso 94): "Por ser principiante he preciso acompanhar a cadencia".
4. Articulação e dinâmicas:
   a. Tanto para a parte do canto como para a parte do órgão a articulação é expressa em sinais de staccato, staccatíssimo e ligaduras. Na música de Fr. Francisco também é comum observarmos sugestões de articulação pela forma como utiliza as linhas de união que conectam grupos de colcheias e outras notas de menor valor. Estas linhas de união sugerem diferentes articulações em conjunção com o texto e sua prosódia.
   b. As dinâmicas observadas estão relacionadas, em grande parte, com a dramaturgia do texto. As dinâmicas observadas estão relacionadas com o reforço do estilo, do afeto e do galante (cc. 43, 45, 47 e 90).

USC

[197] BNP, MM 1681/1-6.
[198] BNP, MM 2155.

Relativamente aos critérios gerais desta edição, primeiramente pretende-se também que esta edição perpetue a interpretação da obra em contexto pedagógico, nomeadamente no ensino do Canto e que integre o currículo do Ensino Artístico da Música.

Optámos por transcrever o texto presente no frontispício do manuscrito musical (escrito por Frei Francisco de S. Boaventura) e inseri-lo na partitura. Desta forma acreditamos que a informação que nele consta possa ajudar a interpretação da obra e a perceber, também, o seu carácter pedagógico.

Qualquer acréscimo às marginálias, expressões musicais, texto e música comparativamente com o manuscrito musical, é assinalado através da inclusão de parêntesis reto [ ] ou curvo ( ), neste caso em relação às notas musicais.

Outras situações a observar nesta edição:

1. Instrumentação:
    a. A partitura apresenta a estrutura instrumental idêntica ao manuscrito: voz (sem definição da tipologia vocal) e órgão obbligato.
    b. Por opção editorial, não se indica a tipologia vocal indicada para esta obra pois consideramos que a obra pode ser interpretada por um soprano, mezzo-soprano ou contralto, consoante as possibilidades vocais da intérprete ou o contexto em que a obra for executada.
    c. O órgão, segundo o manuscrito, utilizar apenas o registo "Flautado".
    d. A parte do órgão apresenta uma escrita e textura em muito semelhantes à parte de piano de um lied.
    e. Nos momentos cromáticos, de tensão harmónica, e nas cadencias reforça o órgão apoia a linha vocal (evidente preocupação em manter a afinação).
2. Claves e Armação de Clave:
    a. A obra está escrita em Fá Maior e não foi feita qualquer transposição.
    b. Originalmente a parte vocal está escrita em clave de Dó na primeira linha e, nesta edição, optámos por transcrever para a clave de Sol na segunda linha.
3. Tempo, Carácter, dinâmicas e articulação:
    a. Foram respeitadas as indicações de tempo e de dinâmica presentes no manuscrito, e todas elas surgem em italiano ainda que por vezes com erros ortográficos (corrigidos na edição).
    b. A articulação é indicada, maioritariamente, nos inícios de frases ou de secções, mas sugestiva das opções que os intérpretes devem continuar a tomar ao longo da obra. Nada mais foi acrescentado relativamente ao que já está no manuscrito para que o intérprete tome as suas opções interpretativas.
4. Notas e figuras rítmicas:
    a. Algumas notas foram corrigidas pelo compositor e, desta forma, consideramos não ser necessário indicá-lo na edição da partitura.
    b. As alterações omissas no manuscrito estão indicadas nesta edição entre parêntesis curvo ( ).
5. Texto:
    a. As únicas alterações feitas no texto foram a inclusão de virgulas (segundo o Breviário consultado).

Gravação de "Liçaõ ultima de Sabbado Sancto": https://youtu.be/cQyzEBhuLbw

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Liçaõ ultima do Sabbado Sancto

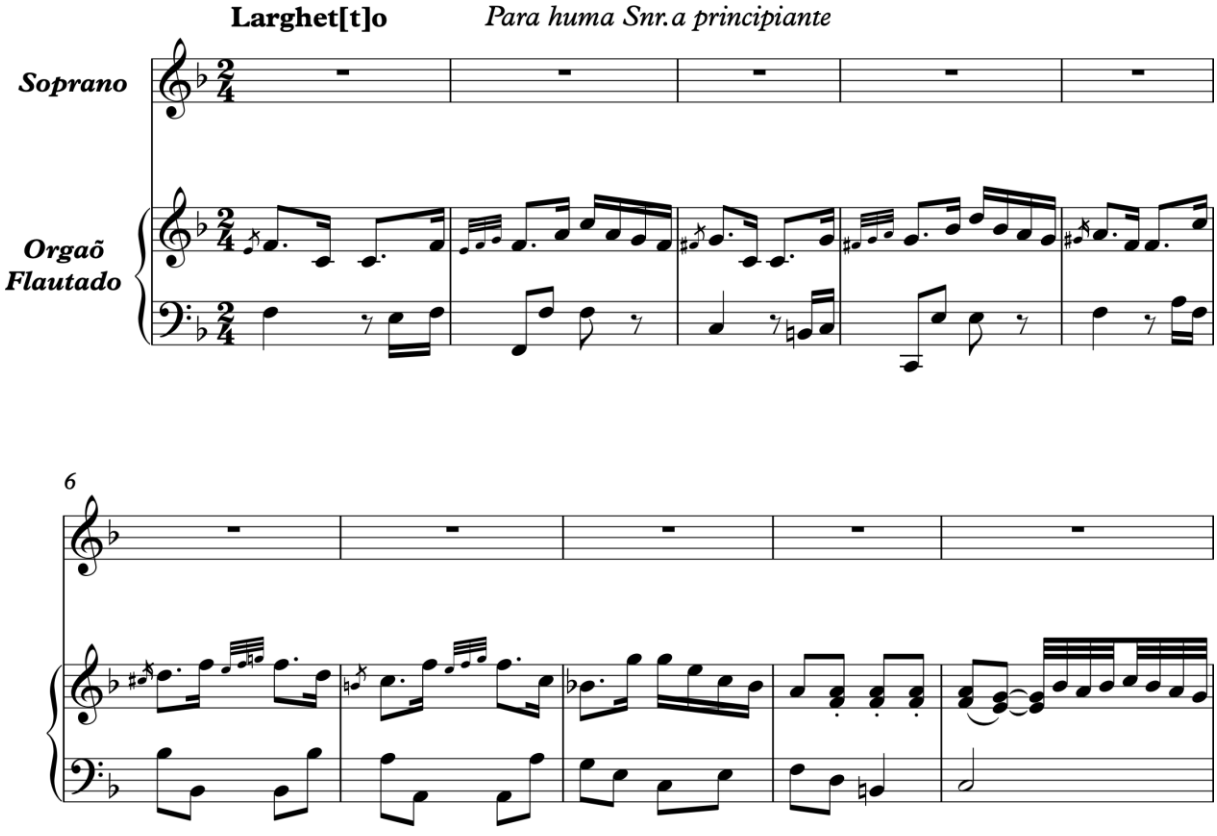
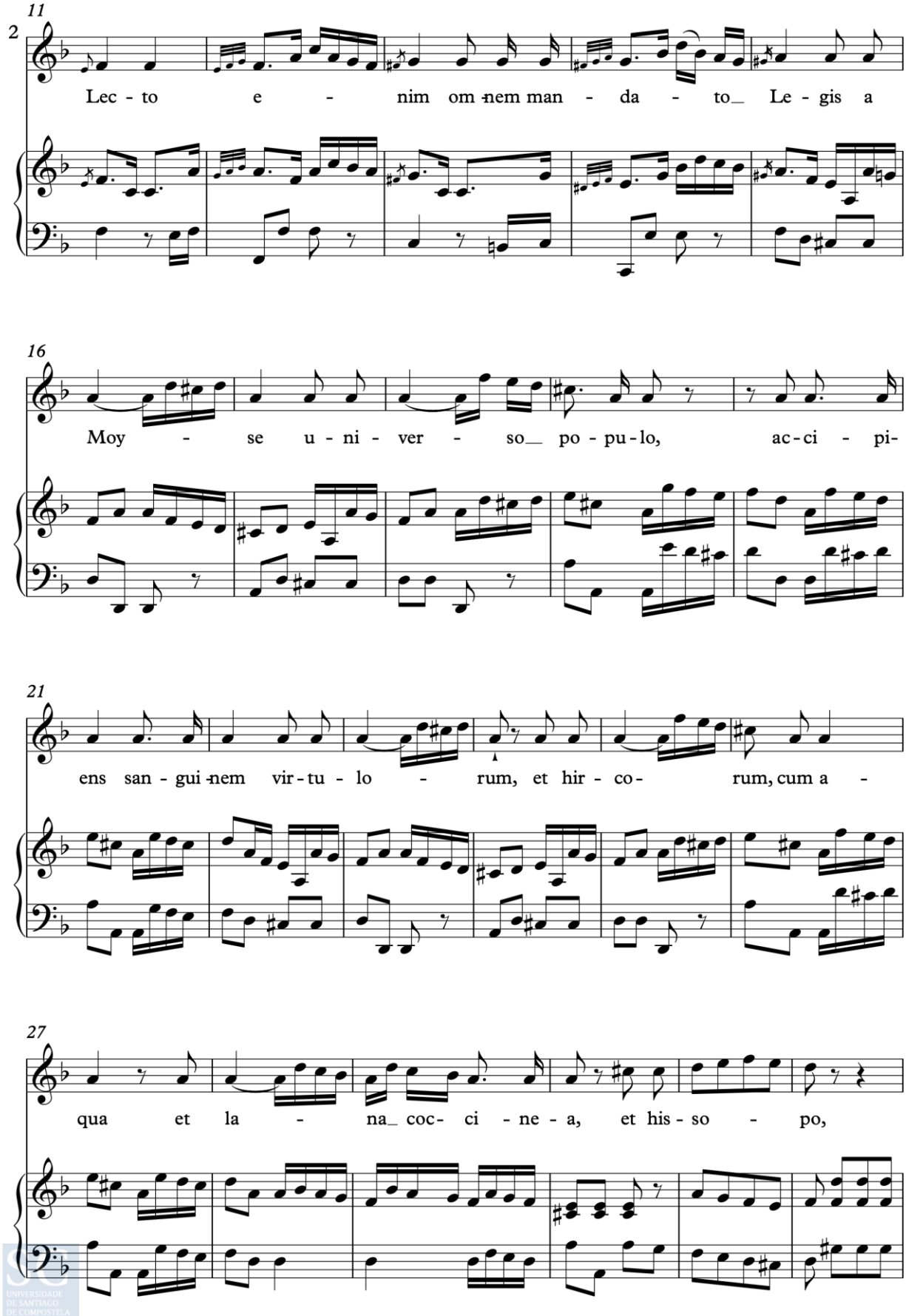
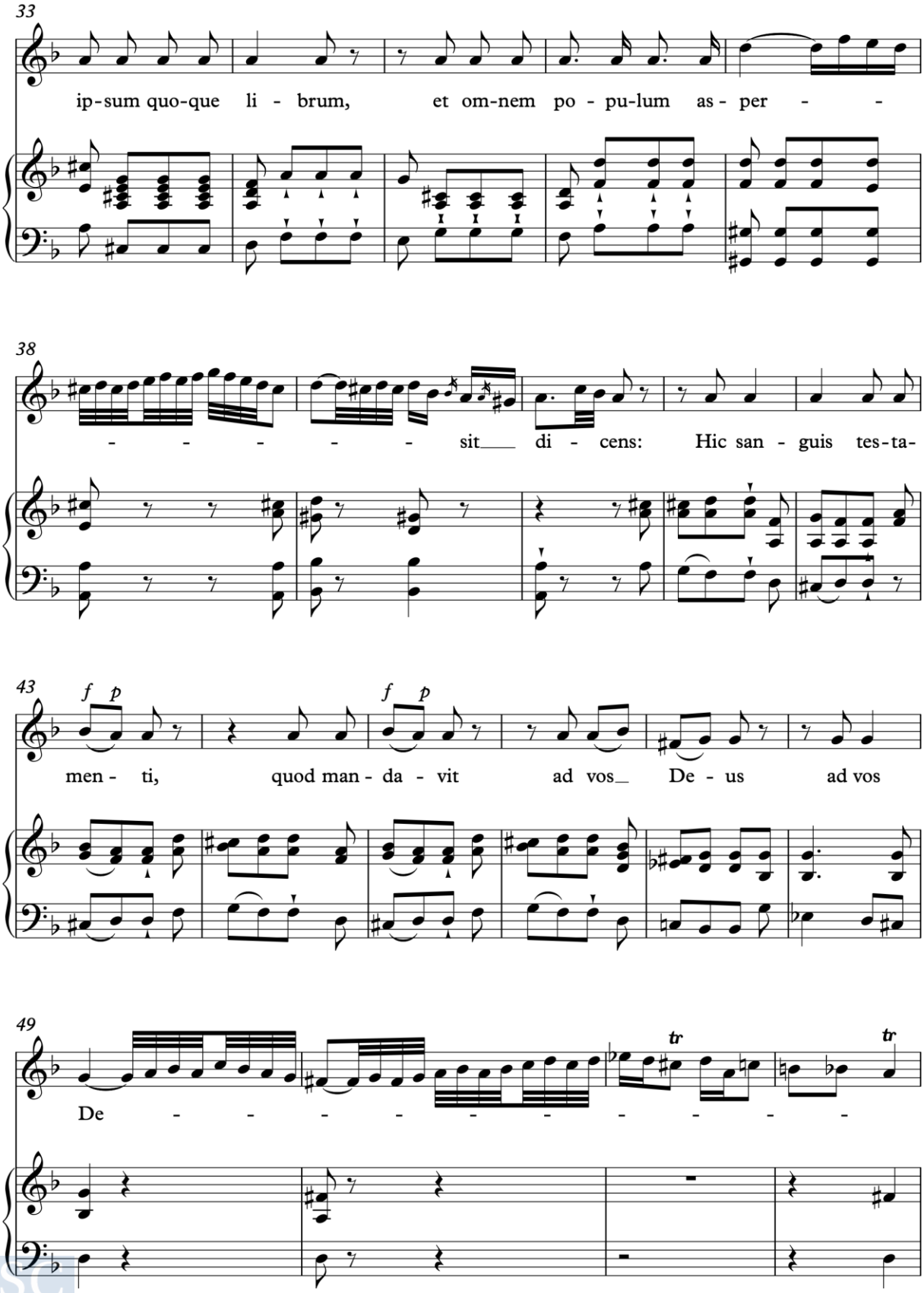
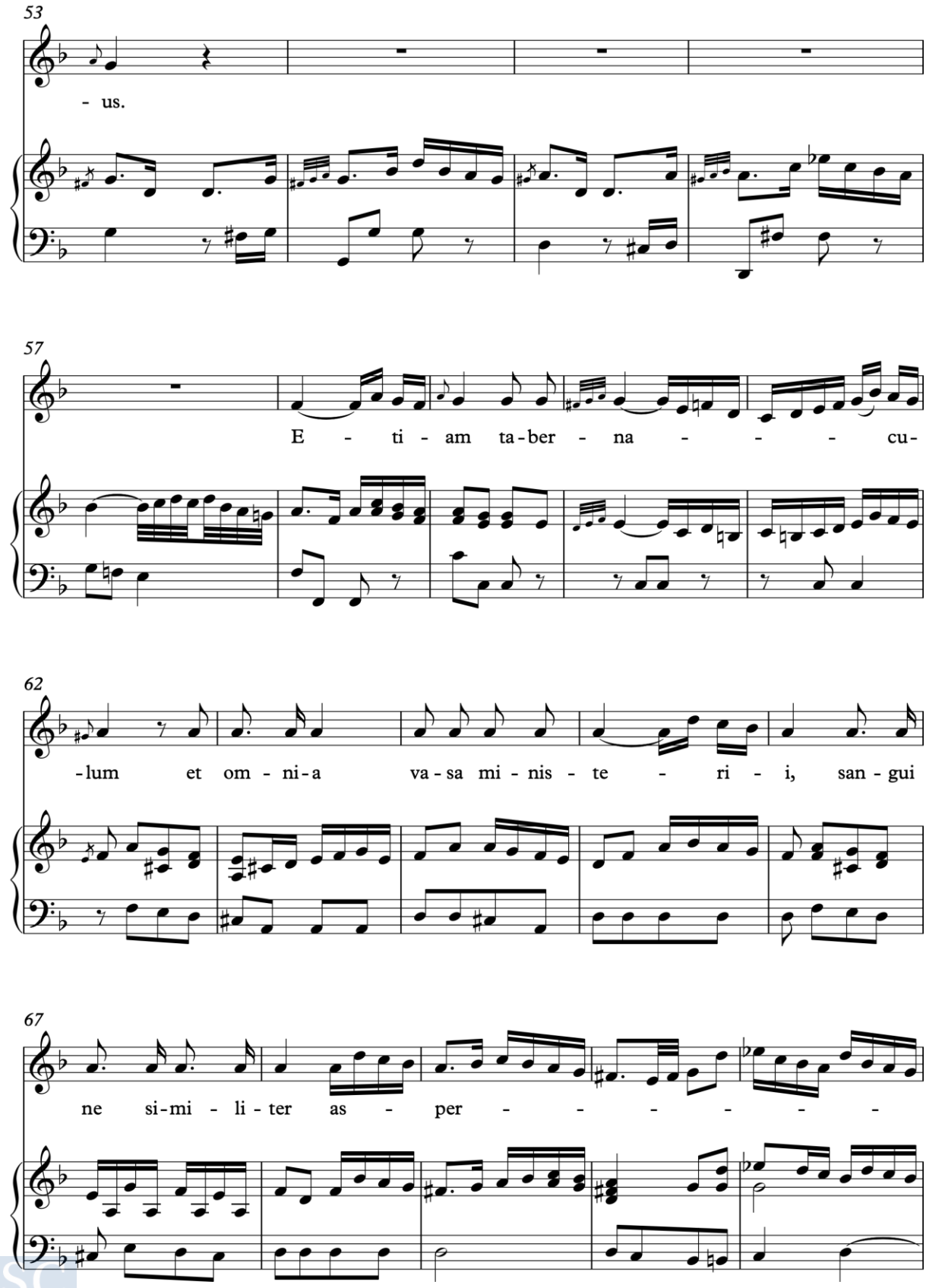
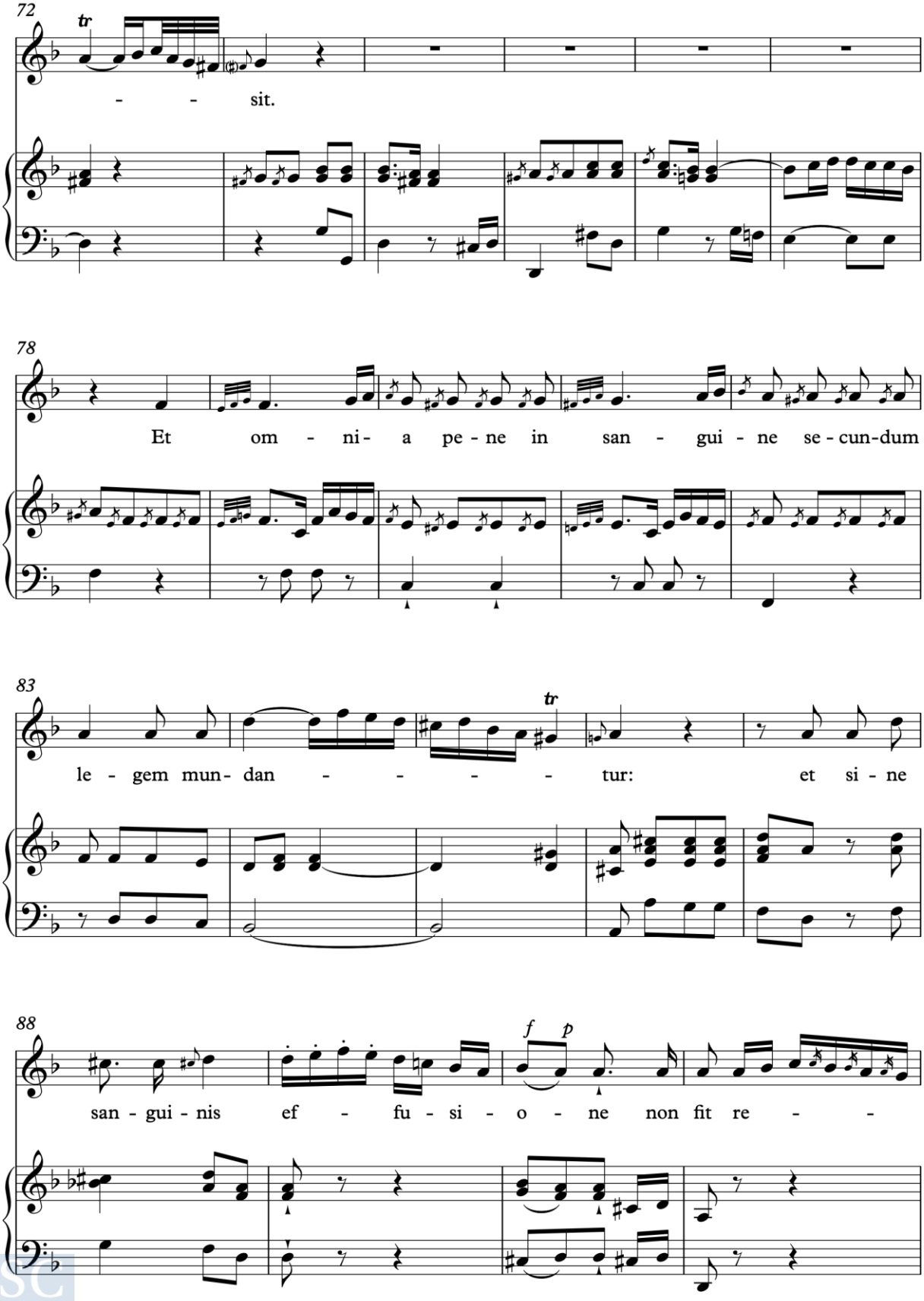
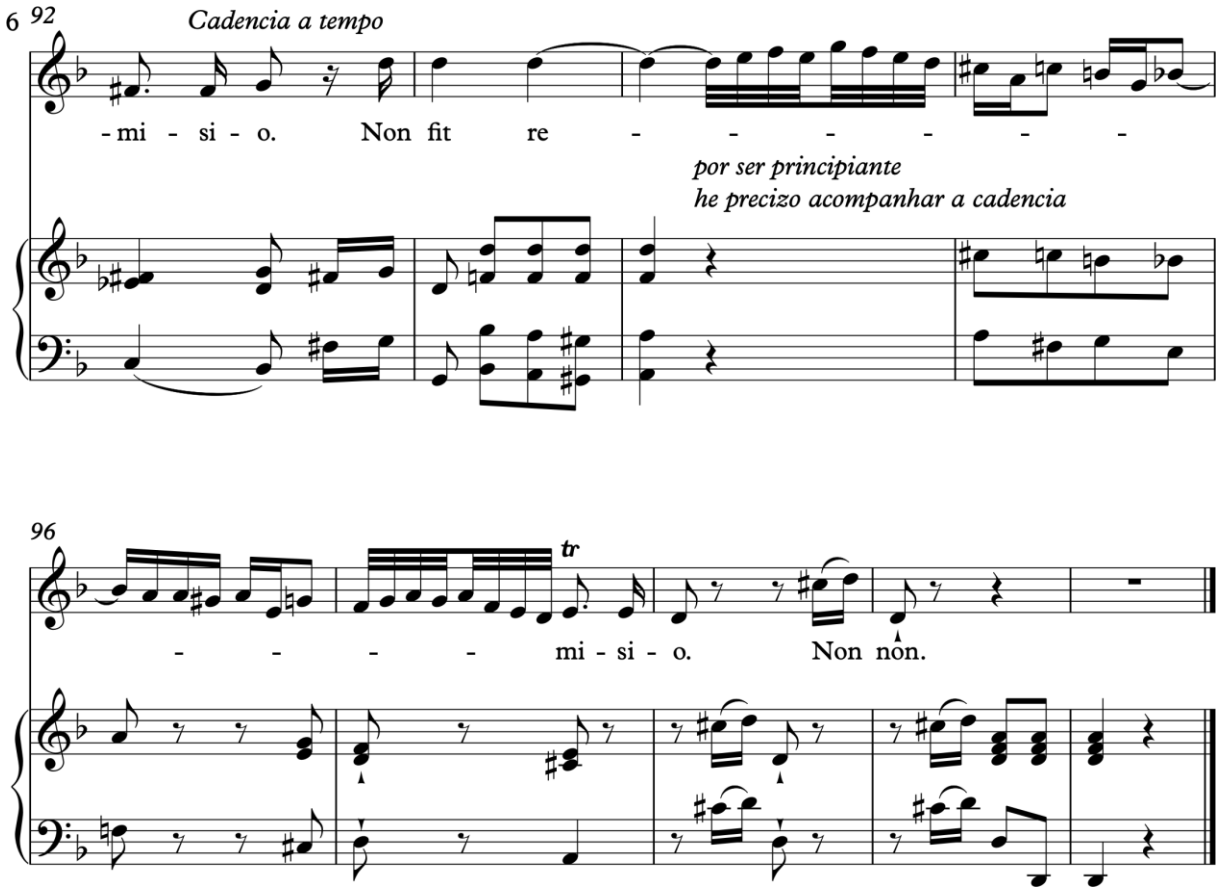
Lectio IX

Mosteiro de Santa Clara, Porto, 1794

Com virgolas, 2 pontos, e pontos finaes
no antigo modo do Canto chaõ.
Para cantar
A Exm.ª Snr.ª D. Maria Perigrina, sendo principiante
na idade de onze annos.

BNP, MM 2155

Transcrição & Edição:
MAGNA FERREIRA

Frei Francisco de São Boaventura
(Porto, Fl. 1733? - 1802?)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sobre a lamentação "Jod. Manum suam misit hortis"[199], 3ª Lição do primeiro Nocturno das Matinas da Quinta-feira Santa, foi escrita para a Pupila D. Maria Peregrina (1783-1806) cantar na Semana Santa do Mosteiro de Santa Clara (Porto) no ano de 1795. Atualmente o manuscrito musical desta obra encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln, M.M. 478).

Trata-se de uma obra escrita com o propósito de incorporar a componente pedagógica o que revela cuidados técnicos e estilísticos. Por ser escrita para uma jovem cantora, o compositor assume cuidados relativamente a aspetos técnicos e estilísticos, nomeadamente:

i) Tessitura Vocal: a extensão vocal é curta (dó3-sol4) e é evitada a "demora" no registo agudo (ou, como diz Frei Francisco, os "altos").

ii) Capacidade Respiratória: as frases são relativamente curtas e maioritariamente silábicas, o que possibilita uma gestão do ar mais fácil para uma principiante.

iii)Estilos: observamos o contraste do Cantochão com o estilo galante, fruto das obrigações expressas pela Ordem e o apreço da sociedade pela Ópera Italiana. É explorado o estilo declamado e silábico em contraste com a agilidade vocal expressa na coloratura. Estas surgem, maioritariamente, nos momentos cadenciais.

iv)Em alguns momentos pode-se observar que o compositor possibilita à cantora a escolha do registo em que quer iniciar a frase e, por isso, coloca alguns inícios escritos em duas oitavas.

v) A articulação, tanto para a parte do canto como para o órgão, é expressa em sinais de stacatto, ligaduras mas, acima de tudo, pela forma como Fr. Francisco agrupa as notas em

[199] BNP, MM 478.

cada tempo. As ligaduras de expressão na parte vocal dos cc. 94 e 96, sugerem a realização de pequenos portamentos.

Relativamente aos critérios gerais desta edição, primeiramente optámos por transcrever o texto escrito por Fr. Francisco e que está presente no frontispício, o qual pode ajudar a contextualizar a obra. Qualquer acréscimo ao texto, ou notas musicais, está assinalado com a inclusão de parêntesis reto (ou curvo, no caso das notas). Isto significa que aquela informação não está diretamente presente na fonte primária e, ainda que implícita em muitos dos casos, foi adicionada por opção nossa. Sobre aspetos em particular consideramos o seguinte:

1. Instrumentação. A partitura apresenta a estrutura instrumental idêntica ao manuscrito. Primeiro surge a parte da voz (sem especificar que tipo de voz) e de seguida o órgão com indicação de registo "Flautado". O órgão é *obligatto* e tem um carácter orquestral. Nos momentos cromáticos, de tensão harmónica e nas cadenciais reforça o apoio à linha vocal (evidente preocupação em manter a afinação).
2. Claves: esta edição apresenta idênticas claves presentes no manuscrito, à exceção da linha vocal. Originalmente esta parte está escrita em clave de Dó na primeira linha e que, nesta edição, optámos por transcrever para a clave de sol na segunda linha.
3. Armação de clave. A obra está escrita em Ré menor e não foi feita qualquer transposição.
4. Tempo, Carácter, dinâmicas e articulação. Foram respeitadas as indicações de tempo e dinâmica presentes no manuscrito, todas em italiano. A articulação é escassa mas sugestiva pertinente em momentos de início de frase ou de secção. Nada mais foi acrescentado relativamente ao que já está no manuscrito.
5. Notas e figuras rítmicas. Algumas, poucas, notas, em especial na introdução, foram corrigidas pelo compositor. No entendimento da obra optei por colocar entre parêntesis aquelas que me pareciam não coincidir com o restante material temático.
6. Alterações. Todas as alterações estão indicadas e não houve dificuldade em transcrever o que está no manuscrito.
7. Barras de repetição. Apenas existe um momento em que a obra tem sinais de repetição. Tal acontece na coda e terá sido, porventura, para poupar papel ou por descuido do compositor.
8. Texto. O texto não apresenta qualquer pontuação. Algumas alterações foram feitas ao mesmo, nomeadamente: *redam*, para *reddam* e *ejus*, para *eius*.

Sobre esta lamentação também fizemos uma edição crítica, assim como o registo, desta vez vídeo e por uma cantora adulta.

Gravação da lamentação "Jod. Manum suam misit hostis": https://youtu.be/i7DTx-3EdUg

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"Jod. Manum suam misit hostis"

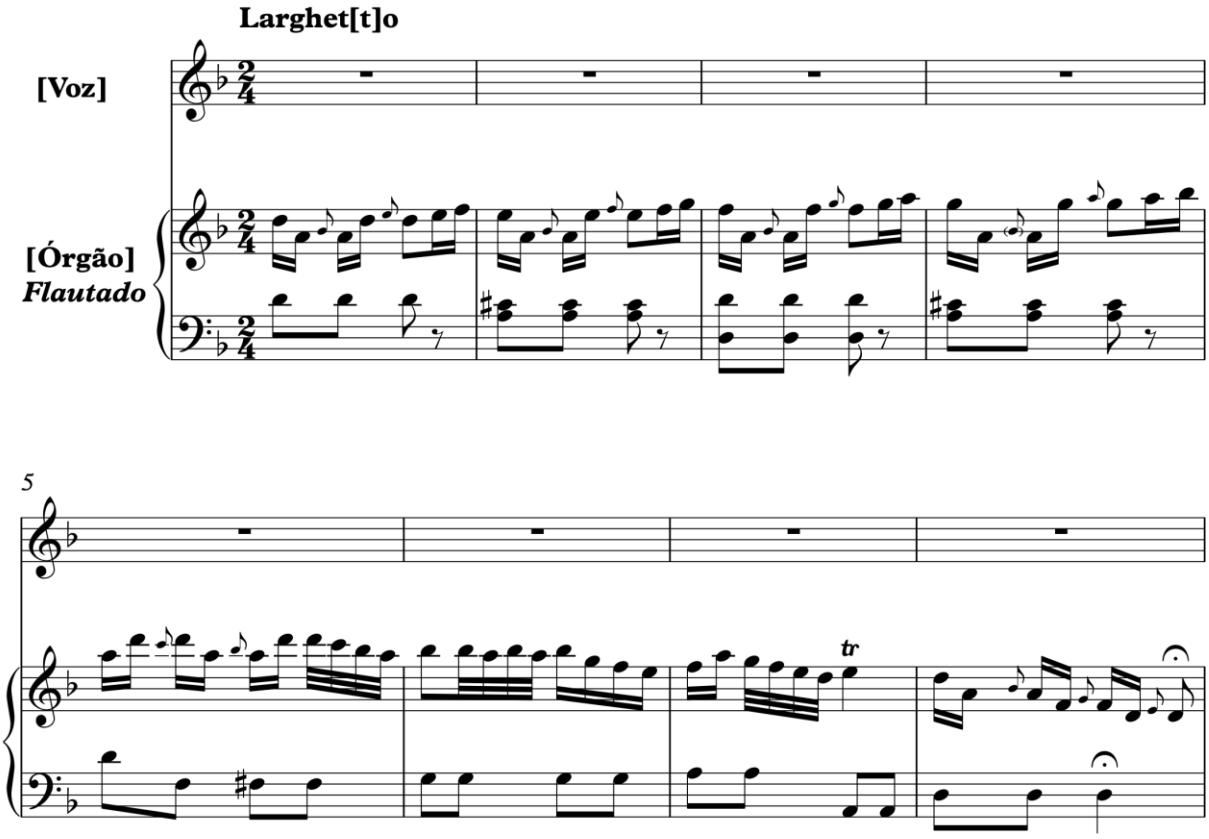
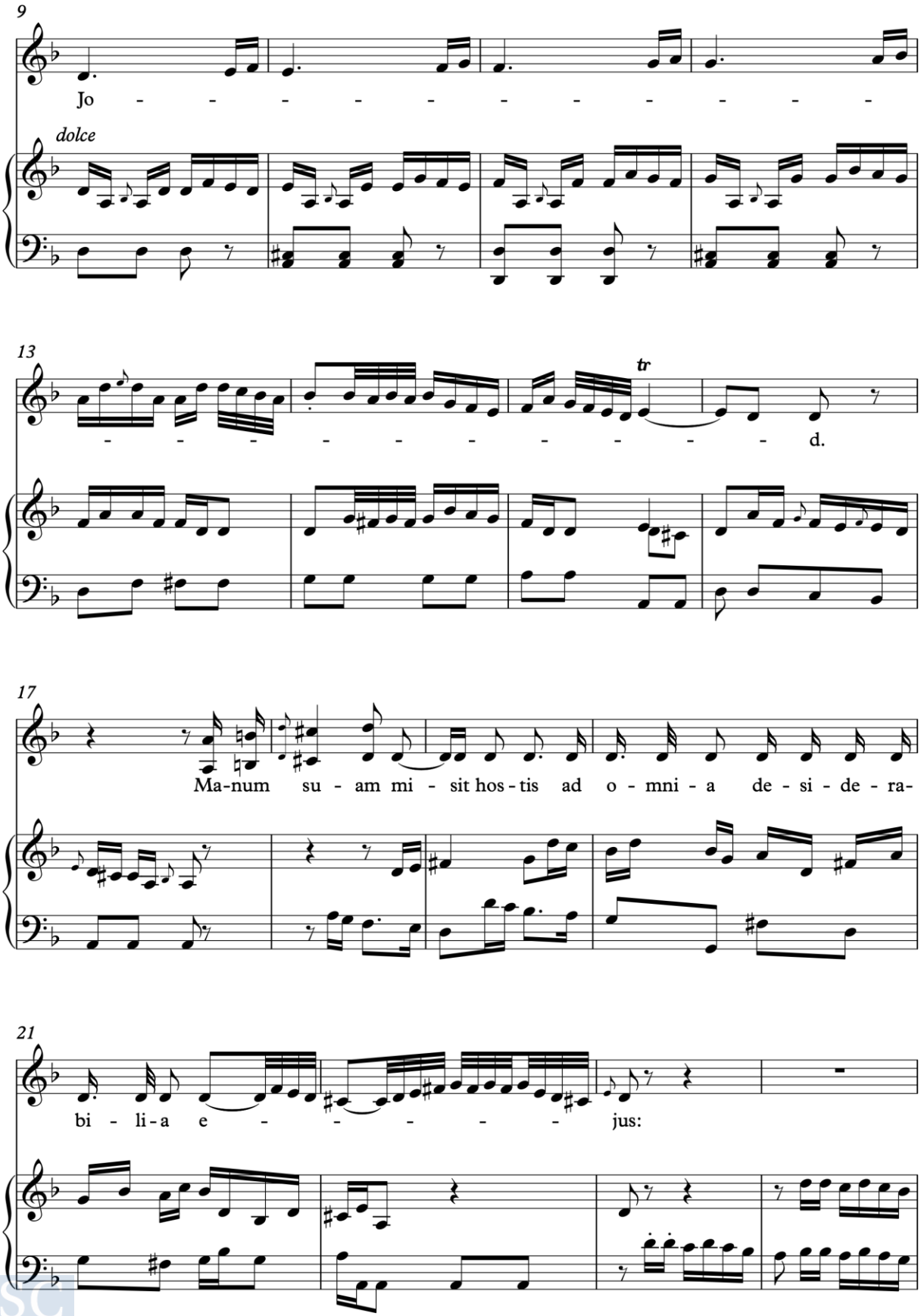
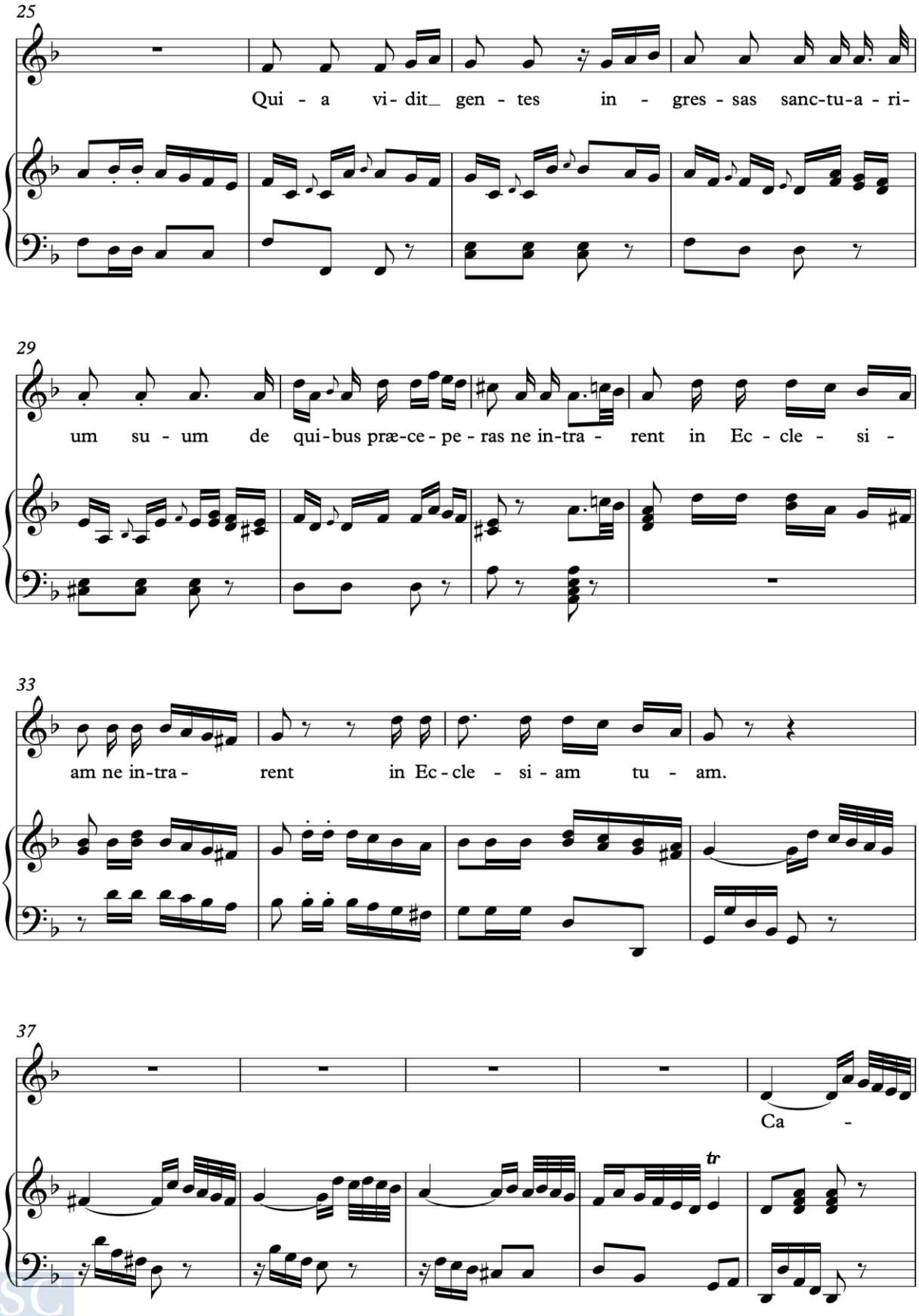
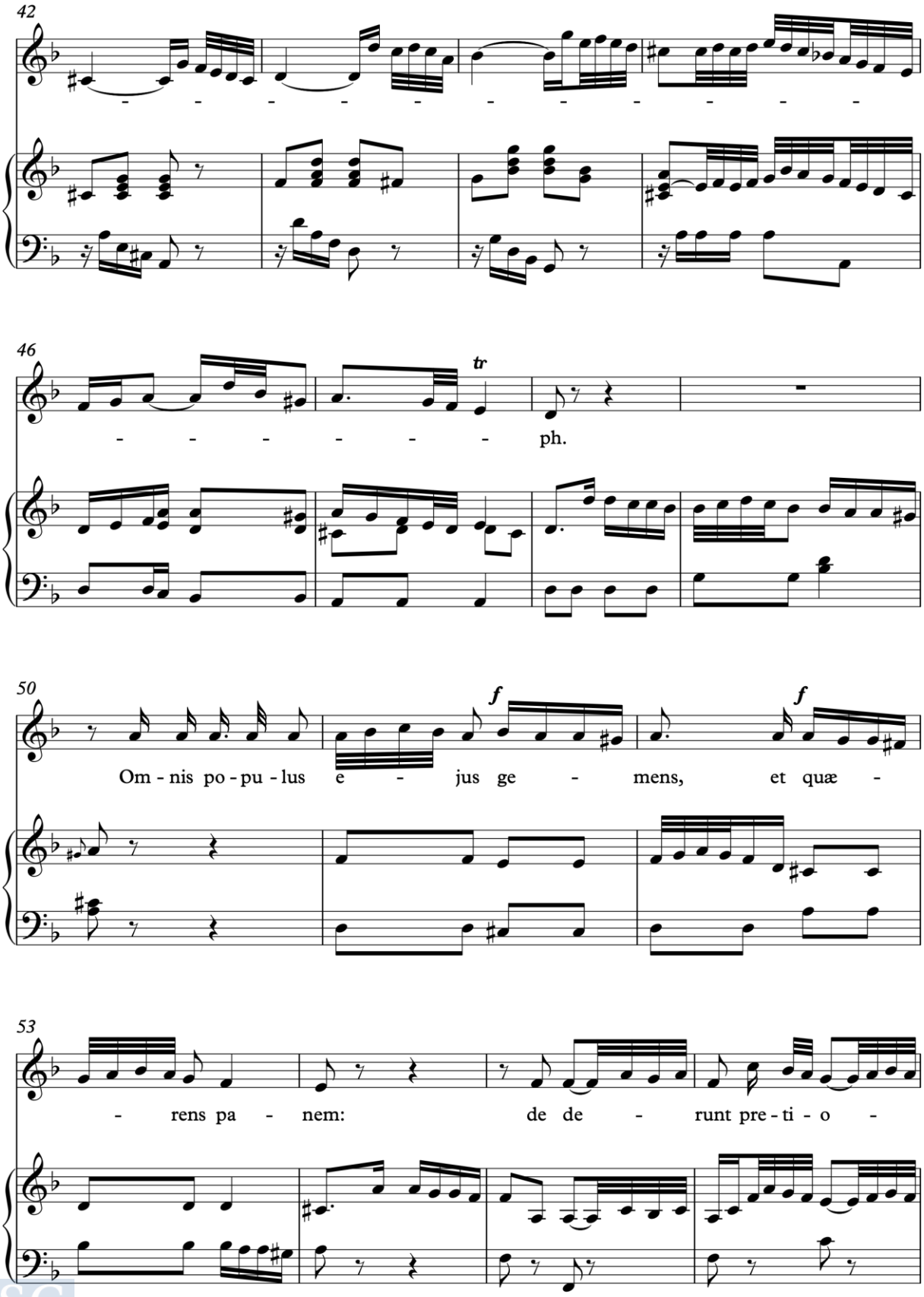
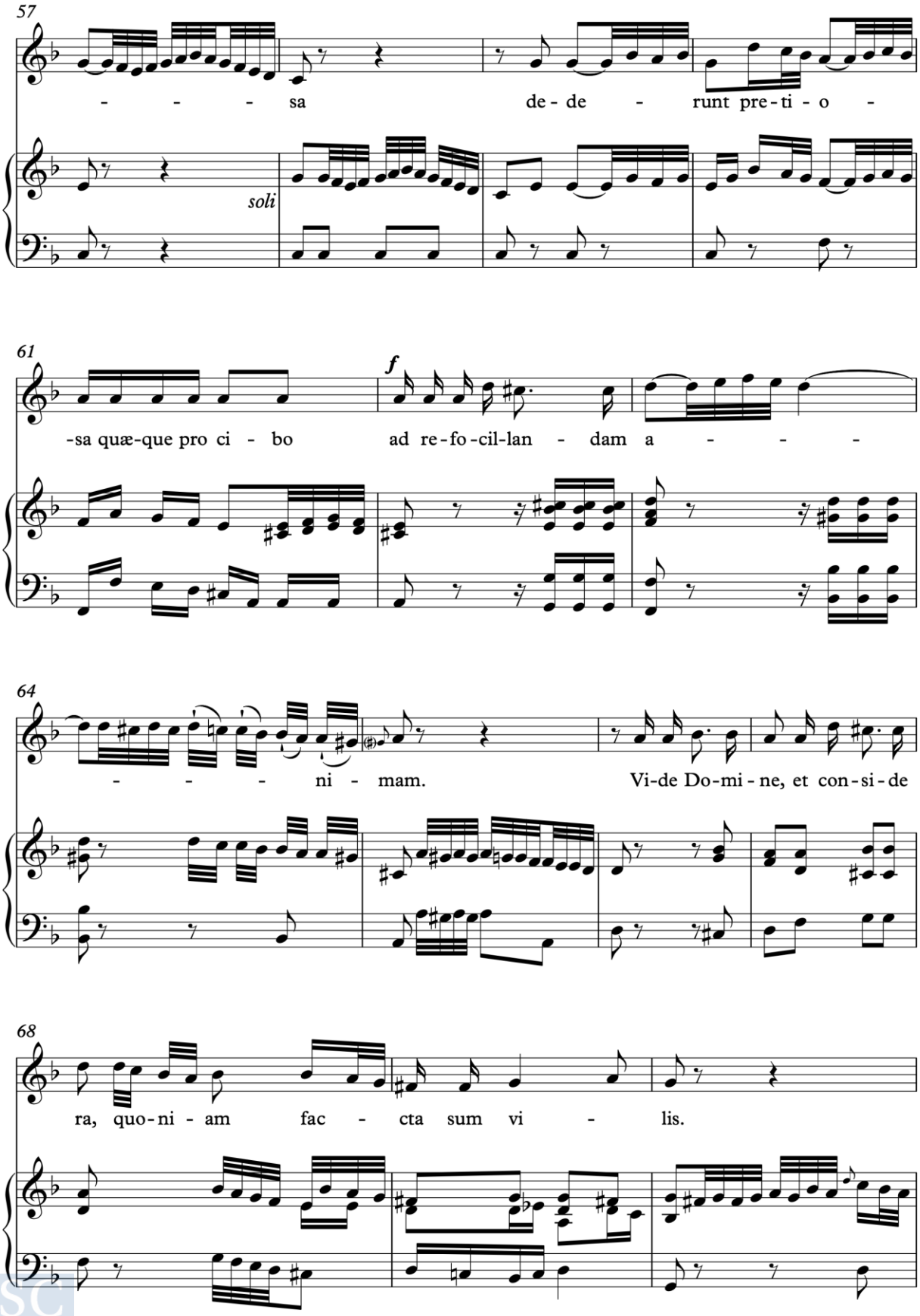
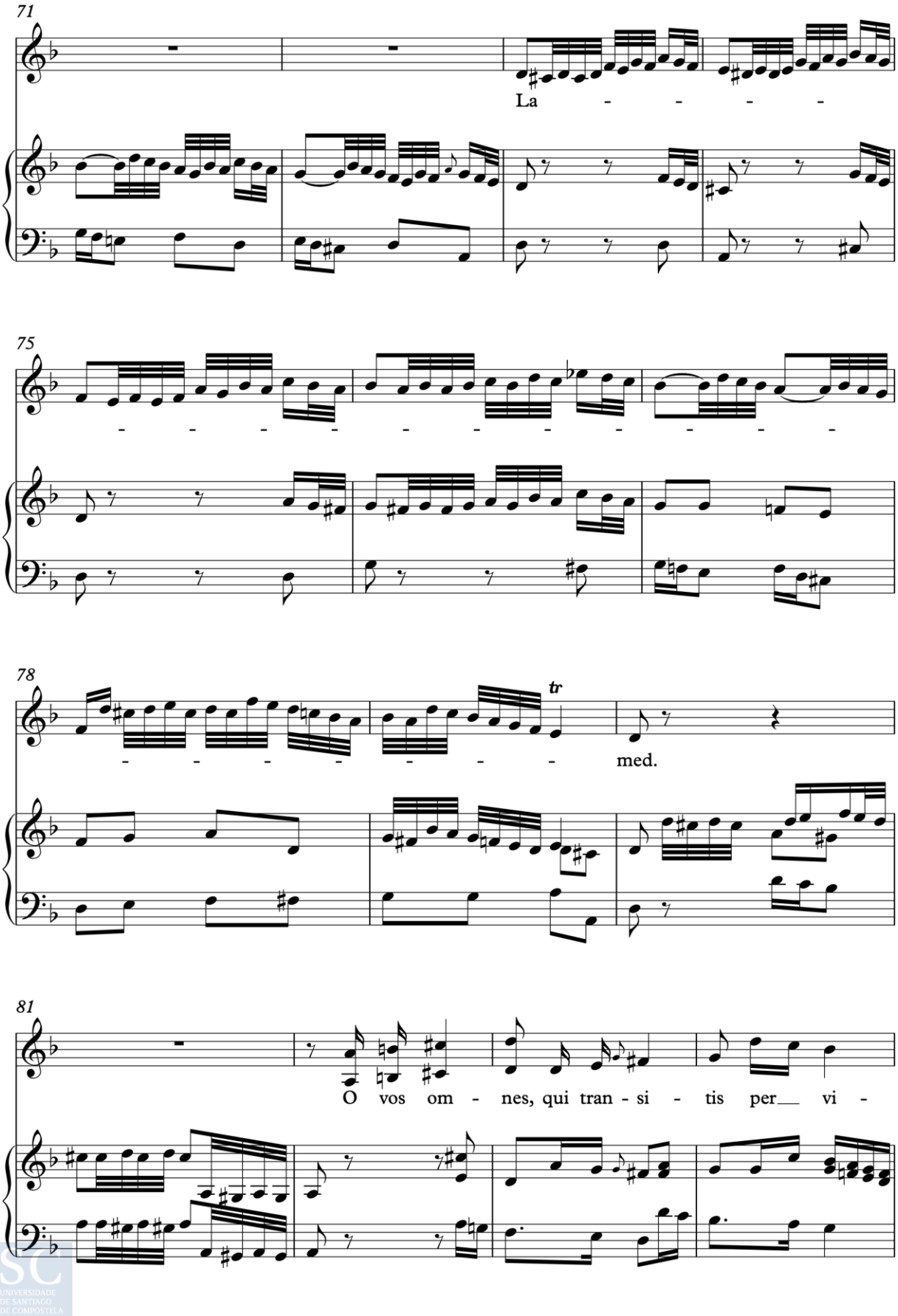
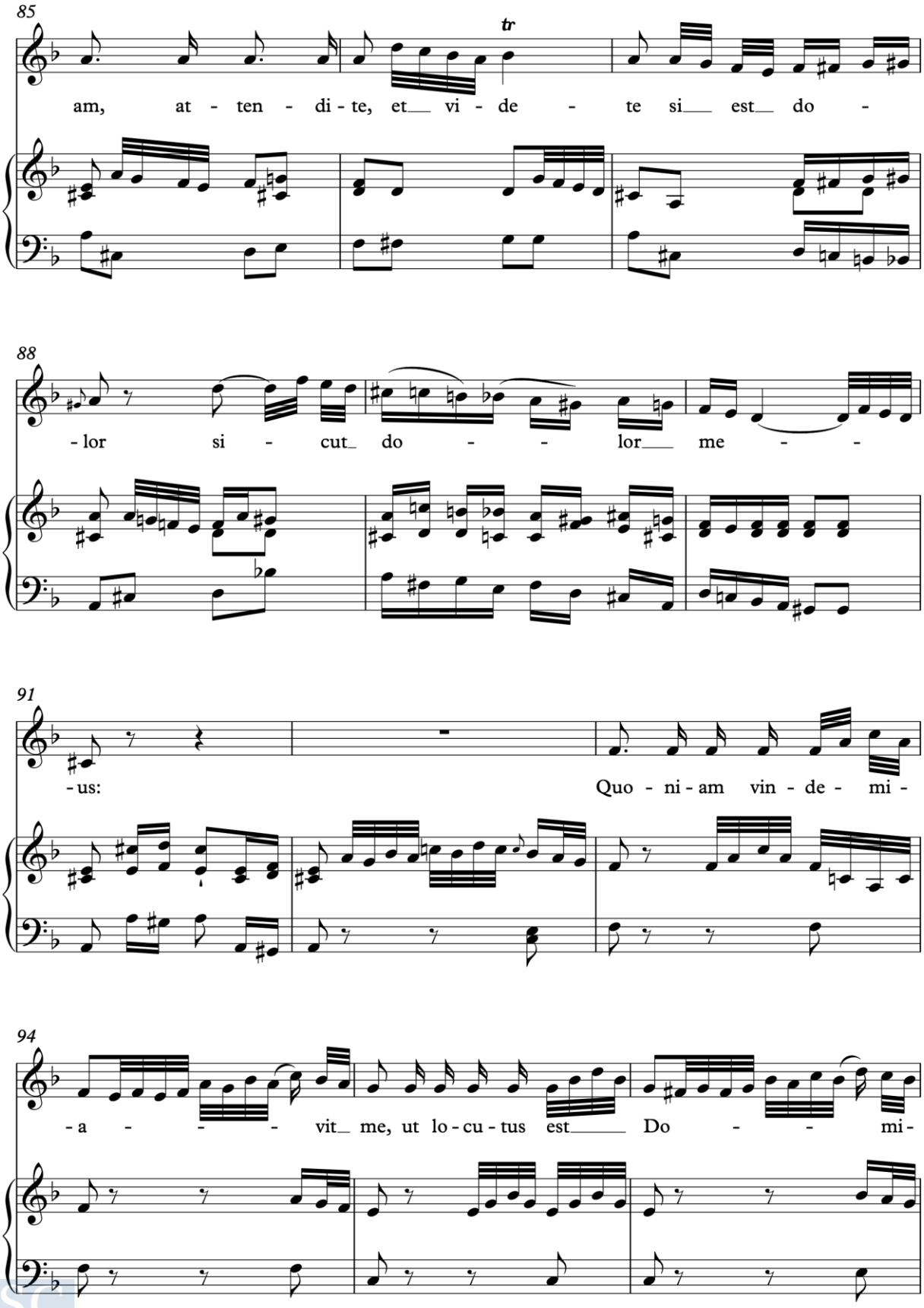
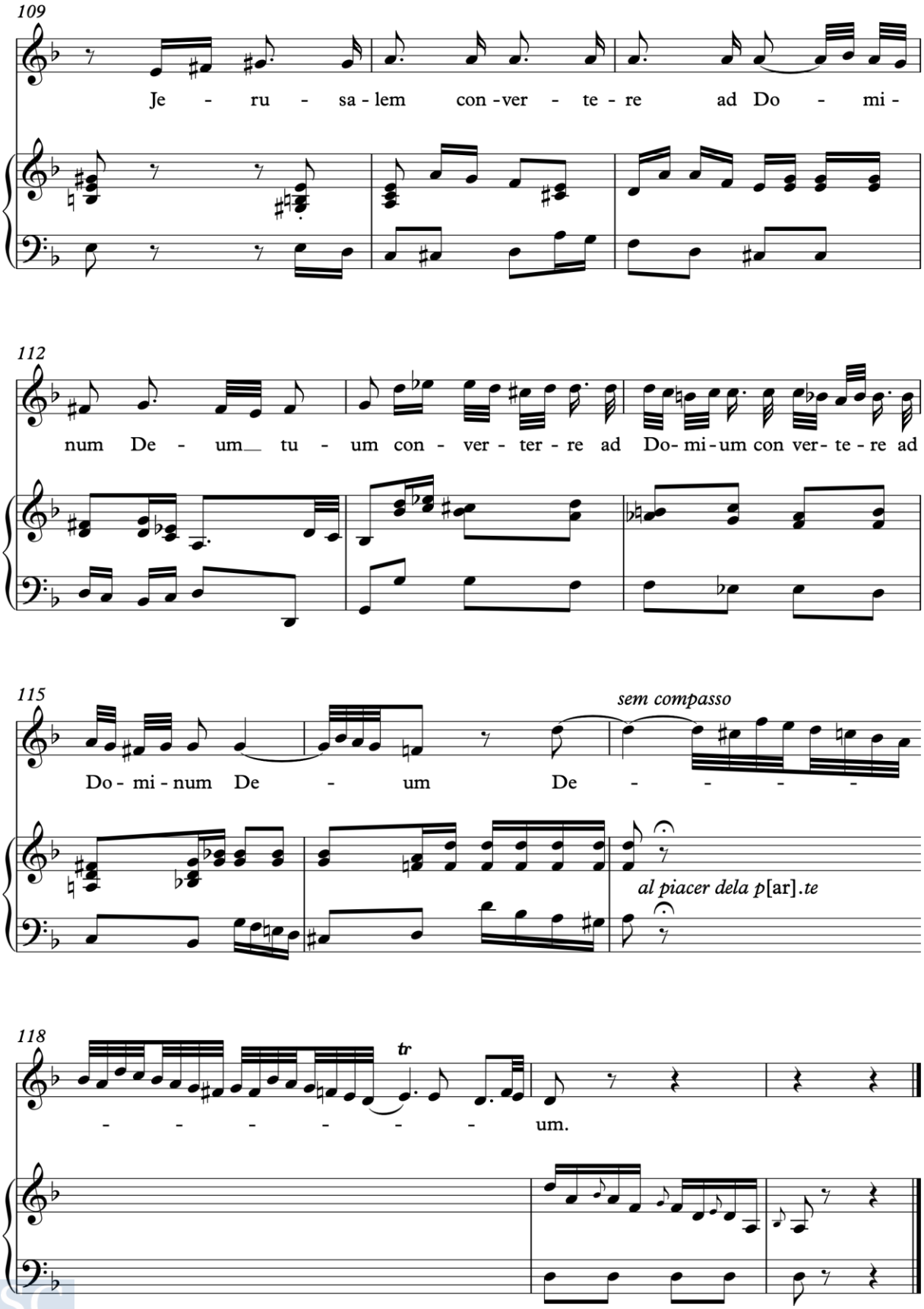
Feria V in Coena Domini: Lectio III

Mosteiro de Santa Clara, Porto, 1795

Se canta na 4ª fr.ª principiando, e finalizando
no antigo modo do Passionario, p[ara].*ª Executar a Ex.ma*
*P*ª[upila]. *D. Maria Peregrina, q na sua idade de 12 annos*
naõ completos, apenas pode firmar a corda coral em A…
e nas mais notas, ou pontos, naõ pode ter demora,
principalm[en].*te*
nos altos.

BNP, MM 478

Transcrição & Edição:
MAGNA FERREIRA

Fr. Francisco de São Boaventura
(Porto, 1733? - 1802?)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8 O REQUIEM DE FREI FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA (1791)

Na história da música ocidental, o Homem tem interpretado a morte nas suas diferentes etapas e de diversas maneiras. Se, na música sacra, ela atinge a sua maior expressividade na "Missa para os fiéis defuntos" – expressão da dor *post mortem* –, na Paixão de Jesus – recriação dos acontecimentos e sofrimento do filho de Deus que culminaram na sua execução – ou nos sofrimentos de Maria aos pés da cruz (*Stabat Mater*), na música profana, e ainda no domínio da música erudita, também se encontram inúmeros testemunhos de evocação da morte. "Liebestod", de Richard Wagner (1864-1949), o lamento de Isolda junto ao corpo defunto do seu amado Tristão, ou "Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata", de Claudio Monteverdi (1567-1643), ciclo de madrigais em que o compositor lamentou o falecimento da cantora Caterina Martinelli, são alguns dos exemplos máximos em que a morte, a par do amor e da dor, é o fio condutor da tensão dramática.

Em Portugal, a época mais frutífera na composição das "Missas dos defuntos" situa-se nos séculos XVI e XVII, de que é exemplo o notável "Officium defunctorum", composto em 1603 por Duarte Lobo (c.1565-1646). No século XVIII, encontramos no "Requiem" de Frei Francisco de São Boaventura, composto para o Mosteiro de Santa Clara do Porto no ano de 1791 – curiosamente, o ano da composição do "Requiem" de Mozart – que corresponde à única obra conhecida daquela natureza de um compositor português. As razões desta encomenda do Mosteiro de Santa Clara, através da sua mestre capela, D. Maria Manuel do Coração de Jesus, não são, todavia, conhecidas. Sabemos que, durante os vinte anos que antecedem a composição do "Requiem", Frei Francisco de São Boaventura mantinha estreita colaboração com o Mosteiro de Santa Clara como compositor e colaborou, em várias obras, com a mestre capela das clarissas.

Estaria Portugal desprovido de uma "missa dos defuntos" que pudesse homenagear os falecidos? Na carreira de um compositor, escrever um "Requiem" representou, desde sempre, um privilégio destinado àqueles que gozavam de maior prestígio e reconhecimento público junto de ricos e poderosos mecenas. Existe, de facto, uma obra marcante no domínio da música fúnebre na vida religiosa do reino. Trata-se da "Missa de Requiem a 4 vozes"[200] de David Perez (1711-1778), estreada a 2 de novembro de 1763, encomendada por D. José I, depois da morte do infante João Francisco, seu segundo filho (Dottori, 2008, p. 85). A encomenda deste *requiem* surge, também, da necessidade de se celebrar o dia dos defuntos, na sequência do terramoto de Lisboa, ocorrido a 1 de novembro de 1755. David Perez era um compositor napolitano com várias das suas obras em destaque no repertório da Sé Patriarcal de Lisboa e Capelas Reais, cuja interpretação se perpetuou ao longo do século XIX (Fernandes, 2010, p. 49).

Só voltaríamos a ter um *requiem* escrito por um compositor português no ano de 1816. A tarefa coube ao conceituado Marcos Portugal (1762-1830), que, a pedido da corte, levou a cabo a encomenda, tendo a obra sido tocada nas exéquias da rainha D. Maria I. Pouco depois, com estreia em Londres, no ano de 1819[201], seria apresentado o *requiem* de João Domingos Bomtempo (1775-1842), dedicado "à memória de Camões". Após este período, Portugal volta a conhecer um vazio ao nível da composição de "Missa dos defuntos", ressurgindo um novo *requiem*, da autoria do compositor Joly Braga Santos (1924-1988), apenas em 1964, por

[200] BNP, MM 204.
[201] A obra teve estreia em Portugal no ano de 1821.

encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian. Mais de uma década depois, em 1979, a Secretaria de Estado da Cultura encomendou a Fernando Lopes-Graça (1904-1994) um *requiem* que o compositor intitulou de "Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal" (Costa, 2019).

Outro importante compositor napolitano, associado à produção musical no reino, durante o século XVIII, foi Niccolò Jommelli (1714-1774). Para além da presença em várias obras de música sacra, na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX, as suas óperas eram regularmente apresentadas nos teatros de ópera do reino. Testemunho disso são os manuscritos musicais de 29 óperas da sua autoria, preservadas na Biblioteca da Ajuda (D'Alvarenga, s/d). A sua importância estendia-se ao Brasil, pois a circulação de música e músicos na metrópole e colónia era regular (Oliveira & Rónai, 2011, p. 152). A fama e o apreço pela música de Jommelli foi além-fronteiras, e o seu *requiem* afirmou-se como uma das suas obras mais populares por toda a Europa. Segundo Dottori, conhecem-se, na atualidade, cerca de 80 manuscritos desta obra em arquivos europeus. A sua fama seria ensombrada, no século XIX, pela notoriedade e popularidade do *requiem* de Mozart (Dottori, 2008, p. 85). Não obstante, a obra de Jommelli continuou a ser publicada no século XIX, como se comprova pela edição de Alexandre Choron[202] (1771-1834), do início do século e publicada em Paris[203], dedicada a Leblanc de Beaulieu (1753-1825), bispo de Soissons. Em Portugal, também se encontram algumas cópias e, inclusive, adaptações do "Requiem" de Jommelli, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal[204]. Um desses exemplares, ainda que corresponda a um manuscrito incompleto, pertencia ao Real Seminário da Patriarcal[205], na época, escola de muitos dos músicos do reino. Outra curiosidade é a adaptação musical deste "Requiem" por Pedro José Brum (1870-1915), já na segunda metade do século XIX, o que confirma que a popularidade da obra se estendeu muito para além da época em que foi criada[206].

Jommelli escreveu o seu "Requiem", ou "Missa pro defunctis", no ano de 1756, para o funeral de Maria Augusta, mãe de Karl Eugen, duque de Württemberg e, naquela data, mecenas do compositor. A sua estreia aconteceu oito dias após o falecimento de Maria Augusta, que ocorreu a 1 de fevereiro (Dottori, 2008, p. 85). Esta encomenda do duque de Württemberg ocorreu quando Jommelli trabalhava em Estugarda como mestre capela da corte. O seu contrato data de 1 de janeiro de 1754, mas, na verdade, já ali trabalhava desde o verão de 1753. Jommelli era um compositor apreciado e cobiçado por alguns monarcas mais atentos e apreciadores da ópera italiana e do seu trabalho, inclusive pelo rei português D. José I (1714-1777). Igualmente apreciador de ópera, tanto da italiana como da francesa, o duque de Württemberg conseguiu captar o compositor, criando, possivelmente, as condições de trabalho que este ambicionava. Depois de alguma insistência, o compositor assinou, em 1769, um contrato com a corte de D. José I, que se prolongou até à sua morte, por se afigurar financeiramente favorável. Ter-lhe-á permitido desvincular-se do contrato com o duque de Württemberg e regressar a Aversa, na expectativa de que o clima mediterrânico permitisse a melhoria da saúde da sua esposa. De notar que o compositor nunca esteve presente em Lisboa, mantendo como emissário o seu

[202] Alexandre Choron foi um importante musicólogo francês do início do século XIX. A ele se deve um conjunto de dinâmicas que impulsionaram a preservação da Música Antiga, nomeadamente enquanto investigador, pedagogo, fundador da *Ecole Primaire de Chant* (1817), para a qual criaria um currículo, em 1818, com o intuito de preservar as obras-primas da Música Antiga. Esta escola viria a dar origem a *Institution royale de musique religieuse* para depois chamar-se de *Institution royale de musique classique* (Ellis, 2005, p. 5). Choron é, assim, responsável pela recuperação e publicação de obras corais de Palestrina, Bach, Haendel, entre outros.

[203] Apesar de o registo da catalogação da BNP sugerir uma data do final do século XVIII, ao lermos o prefácio da edição, constatamos que o autor se refere a Jommelli como um compositor do século passado: "Nicolas Jomelli, l'un des plus grands compositeurs du siecle dernier (…)".

[204] BNP, F.C.R 100//2, C.N. 275, MP-1039-A.

[205] BNP, C.N. 64//2, C.N. 89//3.

[206] BNP, F.C.R. 419.

amigo Martinelli, com quem esteve em estreito contacto. Para Portugal enviou, periodicamente, manuscritos musicais de ópera séria, ópera *buffa* e obras religiosas, que foram tocadas, por exemplo, na Capela Real[207].

Dottori faz uma interessante comparação do "Requiem" de Jommelli com o de Perez, estabelecendo diferenças quanto à forma e estilo. Em termos de dimensão, a primeira é mais curta do que a segunda. Jommelli omite alguns momentos, nomeadamente o verso "Te decet hymnus", que poderia ser cantado em cantochão, assim como o gradual e o tracto. Contudo, a grande diferença entre as duas obras reside na *sequentia*. Enquanto Perez, à semelhança de outros compositores europeus, trata, musicalmente, cada verso de forma separada, repetindo o texto e criando uma estrutura mais alargada – como se cada verso fosse um andamento distinto dos restantes – Jommelli escreve a *sequentia* de forma contínua, com alternância entre vozes, em estilo florido e dramático, imbuído do espírito operático da época.

8.1 O "REQUIEM": UMA ANÁLISE

O "Requiem" de Frei Francisco de São Boaventura espelha, em muitos aspetos – estrutural, formal e estilístico – a estética musical de Jommelli, uma situação comum e vulgar na época. Por exemplo, o "Requiem" de Mozart tem semelhanças com o de Michael Haydn (1737-1806), escrito vinte anos antes. O mesmo terá acontecido com Bomtempo, que encontrou no "Requiem" de Cherubini (1760-1842) algumas referências para a sua obra. A grande probabilidade de o "Requiem" de Jommelli ter conhecido igual fama no Brasil, consequência da circulação das obras entre a Europa e o Novo Mundo, faz com que seja igualmente provável que Frei Francisco de São Boaventura, enquanto estudante de música e religioso em Recife, tenha contactado com a obra do napolitano[208]. Neste contexto, será interessante observar, primeiramente, a cronologia das "Missas dos defuntos" dos compositores aqui referidos que sistematizamos na Tabela 4.

Tabela 13 - Missas dos defuntos

Ano	Compositor	Tonalidade
1756	Jommelli	Mi bemol Maior
1763	Perez	Fá menor
1771	Haydn	Dó menor
1791	Boaventura	Mi Bemol Maior[209]
1791	Mozart	Ré menor
1816	Marcos Portugal	Mi bemol Maior
1817	Cherubini	Dó menor
1819	Bomtempo	Dó menor

Nesta breve lista, constatamos a predominância das tonalidades menores. Mas tanto a obra de Jommelli, como a de Frei Francisco de São Boaventura, estão escritas em modo maior, tal como mais tarde a de Marcos Portugal. Este pode ser o primeiro dado que aproxima as duas obras. A circulação das obras era comum, e o meio musical no Brasil tinha contacto com o que se fazia na Europa. Segundo Dottori, os arquivos musicais brasileiros contêm várias referências, por exemplo, à música de David Perez e Niccolò Jommelli (Dottori, 2008, p. 1).

[207] MCCLYMONDS, M. P., CAUTHEN, P., HOCHSTEIN, W., & Mauricio DOTTORI. (29 de Dezembro de 2021). *Jommelli [Jomelli], Niccolò [Nicolò]*.doi:https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14437*

[208] Segundo Gilson Oliveira, a formação musical na primeira metade do século XVIII assentava na relação mestre-aprendiz. Existiam, também, cinco importantes instituições de ensino na vila do Recife, o Convento de São Francisco, o Colégio dos Jesuítas, o Convento de Nossa Senhora da Penha, o Convento dos Oratorianos e o Convento do Carmo (Oliveira, 2018, p. 67).

[209] Apesar dos dois primeiros andamentos estarem escritos em Sib Maior, os restantes estão, maioritariamente, na tonalidade de Mib Maior e tons próximos correspondentes.

8.2 JOMMELLI E BOAVENTURA: PROXIMIDADES

A instrumentação das duas obras homónimas não é idêntica, o que se pode explicar pelo contexto em que foram compostas. O "Requiem" de Jommelli está escrito para coro misto (soprano, alto, tenor e baixo), violino 1, violino 2, viola e baixo contínuo (órgão[210]). A obra de Frei Francisco, escrita para o contexto do Mosteiro de Santa Clara, onde as intérpretes seriam mulheres, tem uma orquestração diferente. O efetivo vocal é constituído por soprano 1, soprano 2, alto e baixo[211]. O efetivo instrumental é idêntico ao "Requiem" de Jommelli, excetuando o fato de não ter viola, por não ser um instrumento usado naquele mosteiro, à semelhança do que acontecia em várias instituições de clausura feminina, no mundo ibérico. O órgão assume, como noutras obras compostas por Frei Francisco de São Boaventura, um papel duplo, mediante as possibilidades instrumentais no momento da interpretação da obra. João Vaz identifica o uso de dois órgãos num conjunto de obras de Frei José Marques da Silva, escritas para o Convento de Santa Clara em 1820 a mando da Abadessa D. Dula Maria Garcia. Na análise das mesmas, o autor refere que um dos órgãos tem um papel subsidiário em relação ao outro, tendo um papel de baixo contínuo e surgindo, apenas, como um reforço nas partes mais fortes (Vaz, 2009, p. 150).

Havendo a possibilidade de integrar violinos e violoncelo, o órgão faria o baixo contínuo com a exceção de algumas partes de órgão *obligato* ou *obrigado*, que acontece de forma mais expressiva nos andamentos *sequentia*[212], onde, esporadicamente, o órgão, já com a indicação do registo "cheio", intervém em momentos de silêncio nas restantes partes, com o papel que habitualmente seria atribuído às trompas. Exemplo disso é a indicação que o compositor dá na *sequentia* ao indicar a intervenção de todos os registos – para tal o compositor refere "cheio" – e, quando o órgão está sozinho, e por isso "obligato", refere "per corni", o que significa "para trompas". No andamento "Benedictus", a parte de órgão "obligato" vai mais longe, pois no seu início o compositor indica "sempre obrigado".

O tratamento do texto adotado por Frei Francisco é, quanto à sua distribuição em andamentos musicais, idêntico à estrutura do "Requiem" de Jommelli. De forma semelhante, e como exemplo, a "Sequentia" é feita num só andamento, ainda que com carácter distinto entre as secções do texto. A opção estrutural dos dois compositores difere do "Requiem" de David Pérez que, à semelhança da prática crescente ao longo do século XVIII, trata as secções do texto de forma distinta, tornando cada uma delas num andamento independente das restantes (Dottori, 2008, p. 85). Por outro lado, enquanto Jommelli opta quase sempre por fazer anáforas nos inícios ou finais de cada verso, Frei Francisco não faz qualquer repetição de palavras ou orações naquele andamento.

[210] Nesta prática está implícito o uso de um ou mais instrumentos de corda de registo grave, como é o caso do violoncelo.

[211] As obras corais destinadas a este mosteiro apresentam sempre uma formação constituída por sopranos (raras vezes denominados como *tiple*, existem um, dois ou três sopranos, contralto (dito *alto*) e baixo (dito *basso*). Em alguns casos, como vimos, uma mulher, por razões de saúde e morfologia vocal, podia cantar num registo semelhante ao tenor ou ao barítono, à semelhança do que se conhece da prática musical em outros mosteiros femininos, nomeadamente em Itália. No caso das obras compostas neste período para o Mosteiro de Santa Clara do Porto, podemos situar a voz de *basso* dentro da tessitura de um barítono. Poderíamos pensar que o compositor ou outro clérigo capacitado para o fazer cantaria a voz do *basso* com o restante coro.

[212] *Sequentia*, ou "Sequência", é um texto atribuído a Santo Tomás Celano, e que faz parte do *próprio* da missa dos defuntos.

8.3 ANÁLISE MUSICAL DO "REQUIEM" DE FREI FRANCISCO DE S. BOAVENTURA (CONTRIBUTOS)

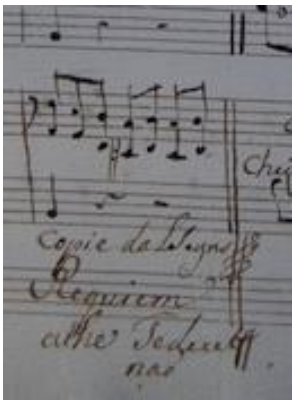



Figura 47 - Anotação no final de "Tedecet", "Messa di Requiem", Frei Francisco S. Boaventura, 1791. Fonte:

O conjunto dos manuscritos musicais que pertencem ao "Requiem" de Frei Francisco de S. Boaventura, integram a partitura, e as partes do 1º soprano (dois exemplares), 2º soprano (2 exemplares), baixo (2 exemplares) e "rabecão" (violoncelo, 1 exemplar). Na partitura denota-se a diferença de caligrafias, tendo a parte do órgão e algumas correções, na partitura e nas partes, feitas por Frei Francisco de S. Boaventura.

A partitura apresenta alguns fólios que não pertencem à obra, e que Frei Francisco de S. Boaventura assinala nas suas correções. Acontece no "Introitus", na transição para a "Sequentia", assim como neste andamento, também. No final do "Kyrie" dá indicação para que se copie da seguinte maneira: "copie dal segno Requiem a the Tedecet não" (Figura 47). Outra prova do seu trabalho de supervisão à partitura geral está no final do "Introitus", quando escreve a seguir anotação, depois da primeira "Segue Requiem Eternam": "Não copie o que segue, sim a Sequentia" (Figura 48). O que vem de seguida é um pequeno andamento para duas vozes, com violinos e baixo cifrado, sem espaço para se escrever a parte do órgão. No final desses dois fólios lê-se: "Segue Sequentia".

Um dos momentos em que se verifica uma evidente correção de Frei Francisco de S. Boaventura, é na cadência final do "Benedictus", cc. 39-40, quando diz "não pode ser" e corrige as notas. No "Agnus Dei" faz uma correção na cadência final das vozes, cc. 33-34, para evitar um movimento de quintas paralelas.

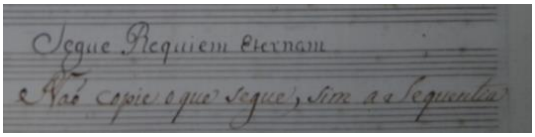


Figura 48 - Anotação no final de "Kyrie", "Messa di Requiem", Frei Francisco S. Boaventura, 1791. Fonte: BNP, 254//1.

Assim sendo, analisaremos a obra em função destes elementos e da prática observada em outras obras. A estrutura deste "Requiem" de Frei Francisco de São Boaventura está dividida em sete andamentos:

I - Introitus
- Requiem Aeternam ("Moderato un poco", Sib Maior)
- Te decet hymnus ("Andante con mot[t]o", Mib Maior)[213]
- Requiem Aeternam ("Moderato un poco", Sib Maior)
- Kyrie eleison ("Mot[t]o assai", Sib Maior)[214]

II - Sequentia[215]
- Dies iræ ("Andante com moto", Mib Maior)
- Tuba mirum (Mib Maior)
- Rex Tremendæ (Mib Maior)
- Recordare (Mib Maior)
- Confutatis (Sol menor)[216]

[213] A secção começa na tonalidade de Mib Maior, mas rapidamente retorna a Sib Maior.
[214] O texto "Christe eleison" modula para Sol menor e com harmonias mais contrastantes e dissonantes.
[215] A secção tem uma estrutura harmónica variada, que passa pela modulação a tonalidades, como, por exemplo, Sol menor, Sib Maior, Dó menor e Mib menor.
[216] A secção desenvolve-se na região da tonalidade de Sol menor e sua relativa maior.

Lacrimosa (Mib menor)

III - Offertorium

Domine Jesu ("Poco andante", Dó menor)

Quam molim Abrahæ ("Mot[t]o assai", Mib Maior)

[Hostias preces tibi][217]

Quam molim Abrahæ ("Mot[t]o assai", Mib Maior)

IV - Sanctus

Sanctus ("Poco moto", Sib Maior)

Pleni sunt celi ("Con moto", Mib Maior)

Hosana ("Mot[t]o assai", Sib Maior)

Benedictus ("Larghetto", Mib Maior)

Hosana ("Mot[t]o assai", Sib Maior)

V - Agnus Dei ("Andante con moto", Sol menor)

VI - Post-Comunio

Lux Aeterna ("Con mot[t]o assai", Mib Maior)

Cum Sanctis tuis ("Allegro", Mib Maior)

Requiem aeternam ("L'istesso motto", Mib Maior)

Cum Sanctis tuis ("Allegro", Mib Maior)

Existem duas forças contrastantes na obra de Frei Francisco: a imobilidade, símbolo de "morte", e o movimento, símbolo de "vida". A imobilidade advém da pouca movimentação harmónica, de ritmos estáticos, ora em forma de nota pedal no baixo, ainda que muitas das vezes "nota pedal articulada", ora em melodias preenchidas por notas longas ou por graus conjuntos. Esta observação acontece sempre quando o texto diz a palavra "Requiem". Em oposição, temos seções plenas de energia, com passagens contrapontísticas de intensidade forte, com o "tutti" orquestral, órgão em registo "cheio" inclusive, que embelezam o sentido do texto, principalmente quando fala de luz.

Como aspetos gerais desta análise, procedemos a enumerar um conjunto de conclusões que são transversais a todos os andamentos:

1. A obra é escrita, em todos os andamentos, com o mesmo efetivo: 1º soprano, 2º soprano, 3º soprano[218], baixo, violino 1, violino 2, violoncelo[219] e órgão.
2. A tonalidade dominante é Mib Maior, sendo que o primeiro andamento começa na dominante, Sib Maior, imprimindo-lhe uma certa tensão e expetativa pelo discurso seguinte.
    a. A estrutura harmónica da "Sequentia" é o exemplo mais desafiante desta obra, naquele domínio. Começa em Mib Maior mas rapidamente oscila entre os tons próximos da tonalidade, algo que reforça o dramatismo do texto.
3. O efetivo de cantoras, como já vimos em outras obras, era de, pelo menos, três elementos por naipe. Mas a adaptabilidade às necessidades e circunstâncias podia fazer variar este número.
4. Os andamentos são sugeridos de forma, por vezes, semelhante entre si. É preciso observar a textura orquestral e o compasso de cada um deles para perceber a relação entre uns e outros.

[217] Esta secção não está incluída no manuscrito. Depreende-se que o texto seria entoado em forma de cantochão. Jommelli, por sua vez, não compôs música para o texto "Te decet hymnus" do "Introitus". Seria, também, para ser entoado em cantochão.

[218] A parte do 3º soprano equivale, em tessitura, a um contralto. Mas optámos por manter a nomenclatura utilizada pelo compositor.

[219] Apesar de não estar referido, pela prática que conhecemos no Mosteiro de Santa Clara, o instrumento utilizado é o violoncelo.

5. As suspensões, e que acontecem em momentos de silêncio, indicam finais de secções ou mudanças de caráter. O silêncio é um recurso recorrente e apreciado por Frei Francisoc de S. Boaventura.
6. À semelhança do que acontece em outras obras, órgão pode tocar sem os violinos e violoncelo. A sua intervenção, quando estão aqueles instrumentos, pode ser feita como reforço das cordas, ou como baixo contínuo, ainda que as indicções de cifras, ao longo da obra, sejam escassas. Acontece, por exemplo, no compasso 27 do "Introitus" quando surge a cifra "9-8", ou no compasso 102 do "Kyrie". Quando não esteja a fazer o papel de baixo contínuo, a exceção acontece nos momentos em que o compositor escreve "Obligato" ou "Obrigado". Este recurso é mais usado nos andamentos "Sequentia" e "Sanctus". Mas o órgão também reforça as vozes. Esta é uma preocupação de Frei Francisco na expectativa de apoiar as vozes menos afinadas e manter a direção da obra, a partir da organista, quando necessário.
7. O uso do órgão "Obligato", serve para introduzir as sonoridades dos instrumentos de sopro não disponíveis. "Per corni", "Cheio", são registo que imprimem maior densidade de textura e surgem em momentos de diálogo com o restante efetivo. O registo "Flautado", possui um carácter mais doce e enquadrável, por exemplo, na secção do "Benedictus".
8. "Soli" surge como orientação da prática do conjunto, indicando que uma voz está a cantar sozinha. Pode ocorrer em versão de uma solista ou de um naipe. As expressões "Soli", "solo" e "duo", tem mais a ver com o especto conceptual do que com a atribuição de um momento solístico a uma ou duas cantoras. Torna-se evidente no verso "Domine Jesu", do segundo soprano, que se apresenta em forma de *cantus firmus*. Surge numa dinâmica em piano, por oposição à dinâmica feita no verso anterior e que termina com "et de profundo lacu",.
9. Na parte do *basso*, por vezes surge a indicação de forma abreviada, "Sol." e, no solo "Tuba mirum" ("Sequentia", c. 27), a indicação surge no singular, "Solo", ao contrário do que acontece nas vozes mais agudas ("Soli").
10. "Duo" surge como orientação da prática do conjunto, indicando que uma voz está a cantar em duo com outra. Pode ocorrer em versão de duas solistas ou dois naipes.
11. A indicação do número do compasso nas vozes, sugere uma sequência de regência para precaver a sucessiva entrada das vozes.
12. As articulações e as indicações dinâmicas nem sempre são constantes ou coerentes. Tal acontece, estamos em querer, por descuido do, ou da, copista:
    a. O cuidado na colocação das ligaduras não é constante, principalmente na parte dos violinos. Por exemplo, no "Introitus", na segunda metade do segundo compasso, o primeiro violino apenas tem marcada uma ligadura, enquanto o segundo violino já procede com a articulação sugerida na parte do órgão. Assume-se, na edição da partitura, que as partes dos violinos têm de estar em concordância com as indicações do órgão, pois esta parte está escrita com a caligrafia do compositor.
    b. Os stacattos por vezes estão assinalados nota a nota, de outras vezes são assinalados com uma indicação de "stac.". Tal acontece, por exemplo na "Sequentia", compasso 43. Por outro lado, so stacattos nem sempre estão assinalados em todas as vozes, num momento, por exemplo, em que o coro atua em bloco, de forma homorritmica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

c. O sinal de tremulo no violoncelo surge ocasionalmente, mas por vezes só como mera indicação incial. É o que acontece no início da obra (cc. 3 e 4), mas concluímos que deve manter-se nos compassos seguintes.

13. Por vezes escreve "uníssono" para não escrever todas as notas. Tal acontece, por exemplo, na "Sequentia", na parte dos violinos, nos compassos 26 a 29).
14. O copista por vezes enganou-se na distribuição das vozes no 2º andamento, a "Sequentia". A correção é feita na partitura:
    a. A frase é do 3º soprano (cc. 14-25) que, no manuscrito está escrito na pauta do 2º soprano com a indicação "pertence ao 3º".
    b. A frase é do 3º soprano (cc. 163-174) que, no manuscrito está escrito na pauta do 2º soprano com a indicação "pertence ao 3º". Neste caso também acontece uma proposta de oitavas que, estamos
    c. A frase é do 2º soprano (cc. 189-197) que, no manuscrito está escrito na pauta do 3º soprano com a indicação "pertence a 2º soprano"
15. Na secção do verso "ne absorveat eas tartarus" ("Offertorio") o copista trocou a parte do *basso* com a do violoncelo. Na verdade escreveu o texto no sítio errado. Percebe-se este erro quando o copista coloca o texto "eas de" na parte do *basso*. E, por outro lado, entendemos que os staccatos no violoncelo têm mais a ver com a articulação que o compositor pretende naquele instrumento, do que na linha vocal do *basso* (Figura 49).

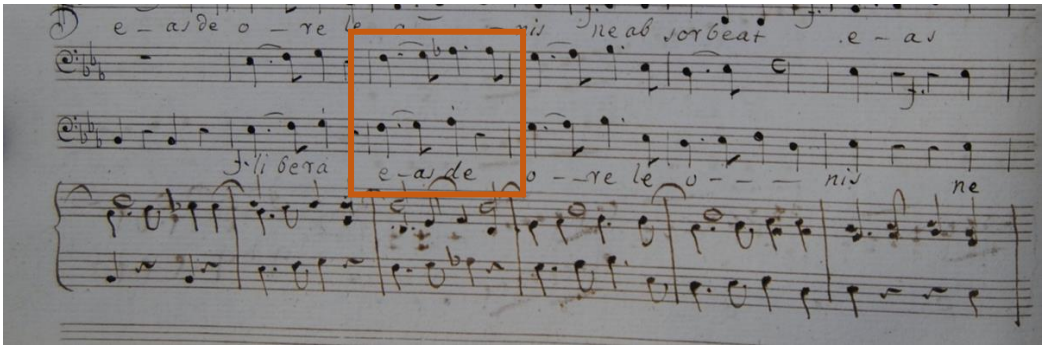


Figura 49 - "ne absorveat eas tartarus", "Offertorio", "Messa di Requiem", Frei Francisco S. Boaventura, 1791. Fonte: BNP, MM 254//1.

16. No caso de dúvidas, quer seja pela caligrafia ou possíveis questões na interpretação (principalmente harmónica), Frei Francisco escreve o nome das notas ao lado das mesmas. É o que acontece no compasso 255 da "Sequentia", onde o compositor escreve o dó bemol por extenso, reforçando a introdução daquela nota, para que não restem dúvidas.
17. Nesta obra também há a opção de oitavas. Elas surgem, principalmente no 3º soprano. Numa das partes do "Soprano Primo" está indicado que no início, na palavra "requiem" ("Introitus"), alguns dos sopranos daquele naipe cantavam na oitava inferior. O naipe já estaria dividido, porque o compositor escreve, numa

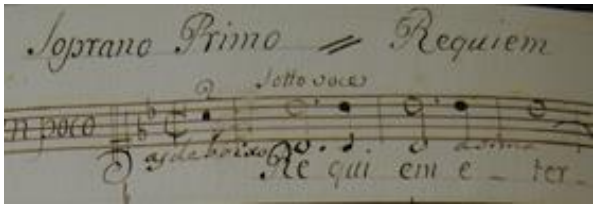


Figura 50 - Parte do "Soprano Primo", "Introitus", "Messa di Requiem", Frei Francisco de S. Boaventura, 1791. Fonte: BNP, MM 254//1.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

das partes daquela voz, feita pelo copista: “as de baixo” (Figura 50).

Alterações efetuadas na edição

1. As palavras corrigidas têm parêntesis reto na correção.
2. No compasso 6 do “Introitus” foi reconstruída a parte do segundo violino, em função do motivo melódico e rítmico constantes na frase.
3. A colocação do texto na parte do “Soprano 1º” no compasso 28 do “Introitus”, procurou respeitar a sequência do estilo imitativo e a construção do verso “Tedecet hymnus Deus Sion”.
4. No compasso 45 da “Sequentia”, o segundo violino foi corrigido em função do estilo imitativo, do motivo melódico das restantes vozes, da parte do órgão.
5. No compasso 61 da “Sequentia”, foi corrigido o ritmo do violoncelo na última parte do compasso.
6. No compasso 64 da “Sequentia” a 4ª colcheia do órgão é um lá e a 4ª do violoncelo é um fá. Optámos pela versão do órgão.
7. No compasso 224 da “Sequentia” alterou-se o ritmo do Soprano 3º para ser uniforme com as restantes vozes.

Questões de interpretação

Para além de todas as indicações já apresentadas e algumas conclusões atribuídas anteriormente, apresentamos um pequeno conjunto que consideramos importante para a interpretação da obra:

1. O efetivo de músicos utlizado no concerto/gravação, um por naipe, prende-se com questões orçamentais. Gostaríamos de ter contado com mais músicos, em especial cantores. Mas, tal como as religiosas do final do Antigo Regime, adaptámo-nos às circunstâncias.
2. O diapasão utilizado foi o referente ao órgão histórico. Lá=415Hz.
3. O facto das ligaduras nem sempre estarem indicadas nos manuscritos, levou-nos a interpretar a sua existência em motivos idênticos. É o que acontece na parte do violoncelo, no “Introitus”, em que, ao contrário do que acontece nos compassos 3 e 4, apresenta ligaduras nos compassos 9 a 12.
4. O facto do primeiro motivo melódico e harmónico das três colcheias, logo no início do “Introitus” ser constituído por uma ligadura, faz com que a condução dinâmica do compasso seja mais ativa. Esta atividade sugere um crescendo contínuo até surgir a luz, em “et lux” (c.13). A importância que Frei Francisco de S. Boaventura dá ao texto é visível nas sucessivas entradas, com dinâmica forte e em estilo imitativo, das palavras “Lux” ou “luceat eis”, parecendo, cada uma delas, um *sforzando.*
5. As expressões “he precizo dizer com a voz” e “sentido” surgem na obra, pela primeira vez, nos compassos 256 e 258, respetivamente, da “Sequentia”. Estamos em crer que Frei Francisco de S. Boaventura desejava um fraseado mais respirado, mais de acordo com o tom de lamento, a tonalidade menor, que a palavra e os motivos melódicos imprimem.
6. Frei Francisco é um cuidado compositor no que se refere à expressão da palavra cantada. Certamente seria cantor e reconhecemos nele a capacidade de explorar, timbricamente, os diferentes registos vocais. Algo bem evidente no “Offertorio” aquando a palavra “Inferni”. Frei Francisco criou um motivo rítmico-melódico no intervalo de oitava descendente, para decorar as sílabas “-fer” e “-ni”. É notável o exemplo do “soprano 3º” no compasso 21, mas com a habitual opção de oitava. Tentámos recriar esta sonoridade

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

em torno das possíveis vozes que existiriam. Se imaginarmos uma jovem educanda, ou um grupo de jovens educandas, a cantar o cantus firmus.

7. Neste contexto, o texto "Hostias et preces tibi Domine" foi cantado em cantochão por uma voz de soprano. Utilizou-se uma das maiores referências neste domínio, o "Theatro Ecclesiastico" do Frei Domingues do Rosário, nomeadamente a secção do "Hostias, et preces", da missa "effunctorum" (Figura 51):

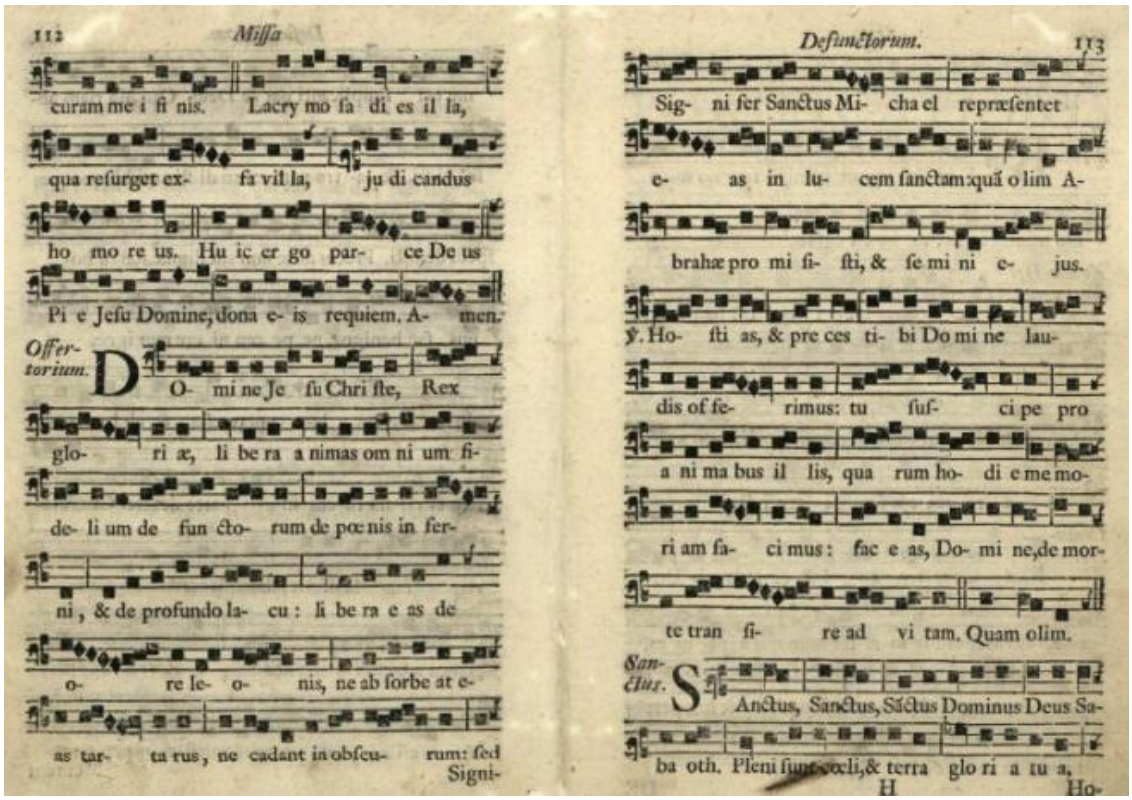


Figura 51 - "Hostias et preces", " Theatro Eclesiastico. Lisboa: Officina Joaquiniana de Musica de D. Bernardo Fernandes Gayo, pp. 112-113

8. No "Benedictus", parte do "Sanctus", o órgão "Flautado sempre obrigado" (c. 22) é a secção em que este instrumento não poderá fazer baixo contínuo, ainda que haja a presença dos instrumentos de cordas. O baixo, muitas das vezes em nota pedal, na maioria das vezes na forma articulada (por exemplo: cc. 22-25), e a melodia que se movimenta em graus conjuntos, e sempre em colcheia,s imprimem-lhe um carácter etéreo, doce, condicente com o texto. O cantus firmus oscila entre o *basso* o *soprano 1º*.

   Gravação realizada na Igreja de Santa Clara do Porto no dia 11 de Agosto de 2023: https://youtu.be/ejMgBmaXKbE

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 52 - Gravação vídeo de "Requiem" de Frei Francisco S. Boaventura, grupo "Metáfora das Flores, Igreja de Santa Clara, 2023.

8.4 LACRIMOSA – "HE PRECISO DIZER COM A VOZ"

É no segundo andamento do seu "Requiem", na "Sequentia", que Frei Francisco revela maior audácia e curiosos detalhes estilísticos. O texto é tratado com dramatismo e assenta em constantes diálogos ora entre solistas cantores, ora entre cantores e dispositivo instrumetal. Evoca, em diversos momentos, cenas de ópera e um evidente conhecimento do que era feito na época. As harmonias vão além do que Jommelli fez no seu "Requiem", e Frei Francisco impressiona com algumas progressões harmónicas, cromatismos e acordes dissonantes, como se pode verificar no texto: "Confutatis maledictis flammis acribus addictis voca me cum benedictus"[220]. Logo após este verso, o compositor recolhe a textura orquestral, a agógica e a dinâmica das diferentes partes reduzem de intensidade, como se todo o grupo, ao atuar como um uno, fosse o ator daquele momento e se prostrasse no chão, suplicando pela sua salvação, com voz frágil e gradualmente desvanecida, a terminar numa cadência suspensiva, enquanto diz: "Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis"[221]. O alto (solista) não canta naquela secção, como se estivesse a preparar a sua entrada para o momento seguinte. Na verdade, desagregou-se do coro porque entra "em cena", transformada numa nova personagem. É a personagem que nos diz: "Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla"[222]. Frei Francisco utiliza recursos essenciais para este câmbio no afeto musical:

1. Passa de Mib Maior, que terminara com uma cadência suspensiva, tonalidade associada à comunicação com Deus, à profundidade, para Mib menor, tonalidade associada ao temor, à melancolia;
2. Utiliza pausas entre notas de curta duração, ritmos que sugerem o choro, o soluço;
3. Estabelece um diálogo entre o violino 1 e a cantora, algo raro nesta obra. O violino 2 assume um papel de preenchimento harmónico e de textura;
4. A cantora (alto), canta num registo grave, mas tem a opção de cantar na oitava superior[223]. O uso do registo grave evoca mais o choro lamentoso através da ressonância do peito;
5. A palavra "Lachrymosa" é o melisma mais longo deste solo;
6. A expressão "he precizo dizer com a voz" (figura 50) significa, a par de outros exemplos do compositor, que os instrumentistas têm de assumir o tempo e a articulação da cantora;
7. A expressão "sentido" significa, tal como noutras obras do compositor, que o final da frase é mais lento e que os músicos devem respirar bem para a frase seguinte. Trata-se de um pré-conceito de rubato, preconizado pelo belcanto.

[220] Em português: "Livra-me da agitação dos malditos, e dos condenados às chamas, chama-me para junto dos bem-aventurados".
[221] Em português: "Prostrado e suplicante, rogo-Te, com o coração quase em cinzas, que tenhas piedade na hora da morte".
[222] Em português: "Dia de lágrimas aquele, em que o homem pecador renascer".
[223] Esta prática é comum nas obras escritas por Frei Francisco de São Boaventura. Desta forma, assegura a possibilidade de a obra ser interpretada por outras pessoas e em conformidade com as possibilidades vocais das intérpretes.

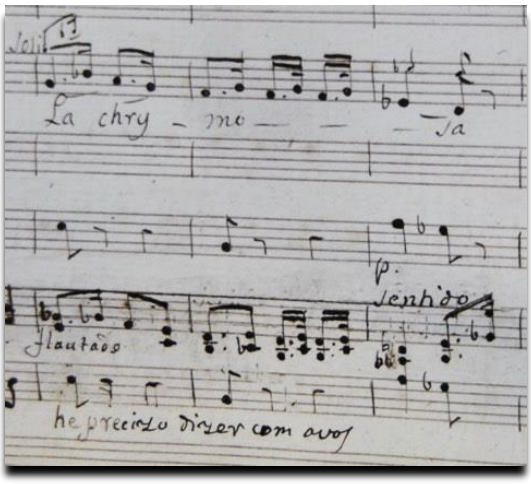



Figura 53 "he precizo dizer com a voz" e "sentido" aquando a entoação da palavra "Lachrymosa". Fonte: BNP, MM 254//1.

Esta secção da *sequentia* suscitou sempre a nossa curiosidade, porque, a par das influências que Frei Francisco de São Boaventura sofreu, com especial ênfase para a música italiana, o "Lacrimosa" parece estar envolto de uma certa "mestiçagem" sonora, que apela às sonoridades por vezes encontradas nas modinhas que se faziam no reino. Figuras rítmicas e motivos melódicos constituídos por graus conjuntos, muitas vezes cromáticos, são algumas das características que servem as expressões de lamento, choro e suspiro. É algo recorrente desde o nascimento da monodia italiana e da "seconda pratica", mas, neste caso, vai mais além. Praticava-se então em Portugal uma cultura de serões musicais, por onde passavam pessoas de várias origens. Aí não só se tocava e cantava música italiana, como também se escutava a música proveniente das culturas com que os portugueses mantinham contacto, nomeadamente a brasileira e a africana.

Por outro lado, na música popular, que se escutava durante o trabalho e nas folias, a par do esforço físico e do próprio uso do corpo, fosse no labor ou nas danças, fizeram com que a forma de cantar (estilo) se tenha desenvolvido, tecnicamente e ao longo dos séculos, em algo que assenta numa emissão vocal com maior quantidade de ressonâncias de peito, em detrimento da chamada "voz de cabeça". Penso que o contacto do compositor com essa paisagem sonora, fruto da sua vivência vivida entre os dois continentes, com a subjacente diversidade cultural e sonoridades, possam-no ter influenciado, de alguma forma, na estética expressa em "Lacrimosa". Curiosamente, se analisarmos alguns dos papéis femininos da ópera italiana nas décadas posteriores, as personagens que são de origem portuguesa, indígena ou cigana são, na generalidade, interpretadas por contraltos, mezzo-sopranos ou sopranos dramáticos. Tratam personalidades vincadas, mas sofridas, com vidas intensas, muitas das vezes oprimidas pela sociedade. São o caso de Azucena (cigana), de "Il Trovatore" de Giuseppe Verdi (1813-1901), ou Leonora (portuguesa), de "Don Sebastiano" de Gaetano Donizetti (1797-1848).

A sonoridade grave, o uso do "sospiri" como figura retórica musical, surge na obra de outro compositor portuense que, certamente, contactou de perto com Frei Francisco de São Boaventura. Trata-se do já referido António da Silva Leite (1759-1833), também ele ao serviço dos Mosteiros de São Bento de Avé-Maria e de Santa Clara (Ferreira, 2015, p. 10). A sua modinha "Tempo que breve passaste", constituída por duas secções é, no nosso ponto de vista, um confronto cultural-musical[224]. Centremo-nos na segunda parte da modinha de António da Silva Leite, uma pequena *cabaletta*[225], ao estilo das árias de ópera italianas, em compasso binário e andamento "Allegro", onde a preparação vocal da cantora exige domínio técnico para realizar alguns dos motivos virtuosísticos, nomeadamente aqueles que são mais arpejados e em *staccato*. Acompanhada à guitarra, instrumento comumente tocado pelas mulheres, a primeira parte, um "Adagio com expressão", está escrita em compasso ternário, repleta de pausas,

[224] BNP, M.P.P 46//42.
[225] A *cabaleta* é uma ária de tempo rápido e virtuosa, que surge na sequência de uma primeira ária e que é, geralmente, de tempo lento e de caráter mais lírico (*cavatina*).

suspensões e ornamentações vocais melismáticas compostas por graus conjuntos (e com recorrentes cromatismos). A linha vocal está em contínuo diálogo com a guitarra. Aqui a guitarra não toca qualquer linha melódica, a sua função é estritamente harmónica. Mas a guitarra está, também, a calar-se para servir o lamento da voz. O silêncio valoriza o som que lhe prossegue, deixa o ouvinte expectante, aumenta a ansiedade e amplifica a intenção do lamento. A guitarra está, assim, a "dizer com a voz" as lágrimas, quer nos momentos em que é dedilhada, como, também, nos momentos em que fica muda. E fá-lo de forma expressiva e com "sentido". É o sentido do lamento, da expressão da dor. Como escreveu Camões e Amália Rodrigues cantou: "Com que voz chorarei meu triste fado?" Em certo sentido, podemos estar diante perante a génese do fado.

8.5 A EDIÇÃO DA PARTITURA

A edição do "Requiem" de Frei Francisco de S. Boaventura, respeita todas as indicações do compositor e não foram feitas indicações de interpretação na partitura, provenientes da autora desta edição.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Requiem

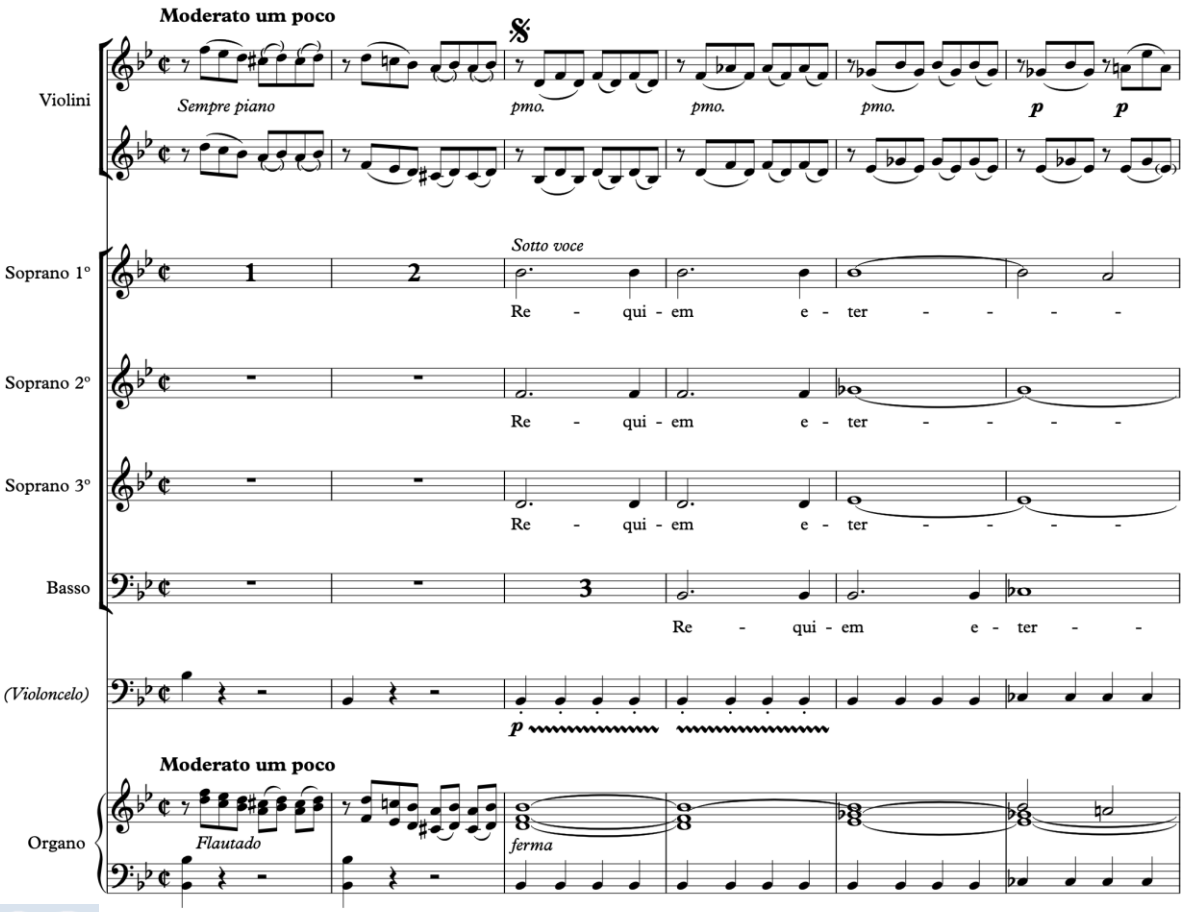
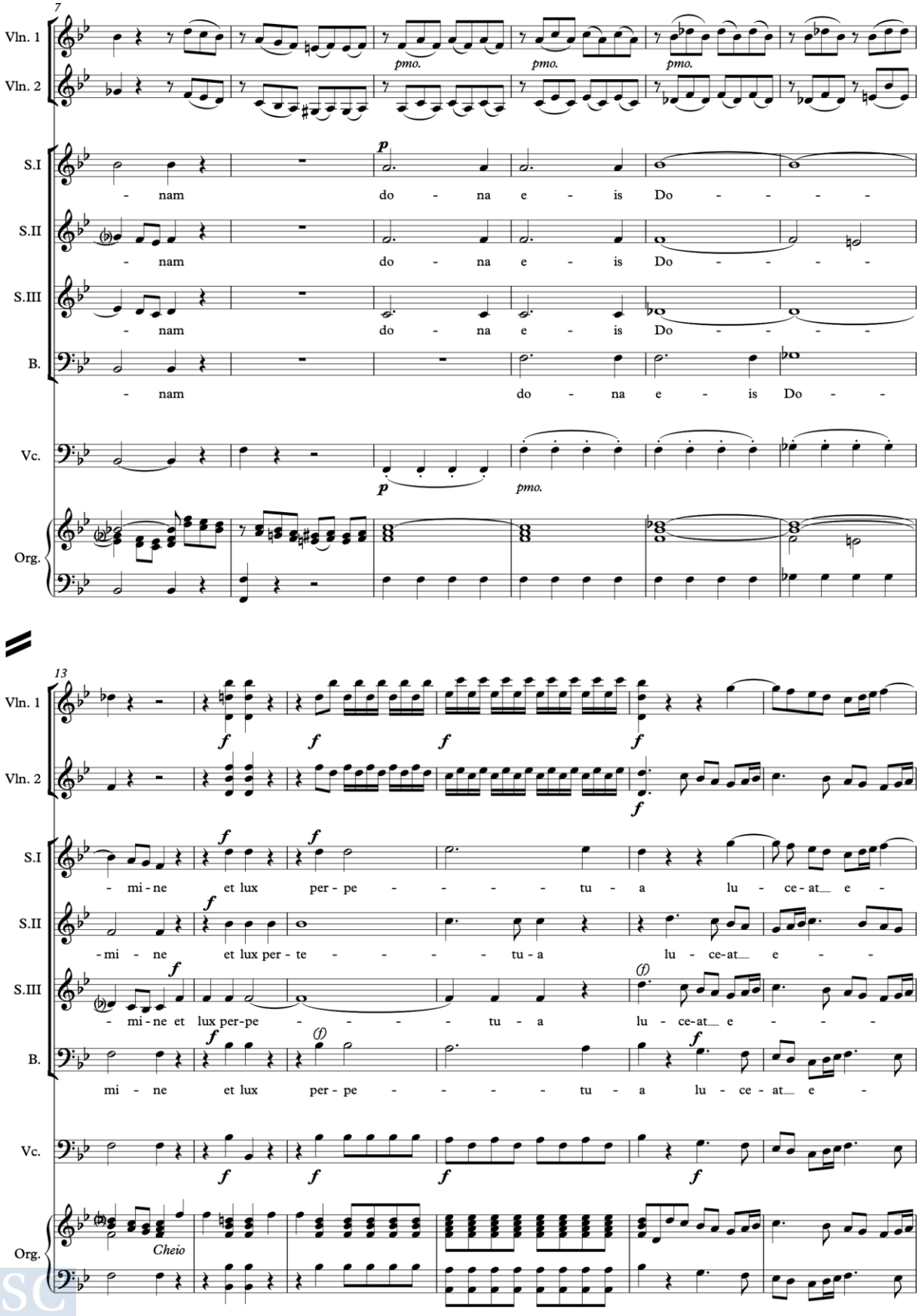
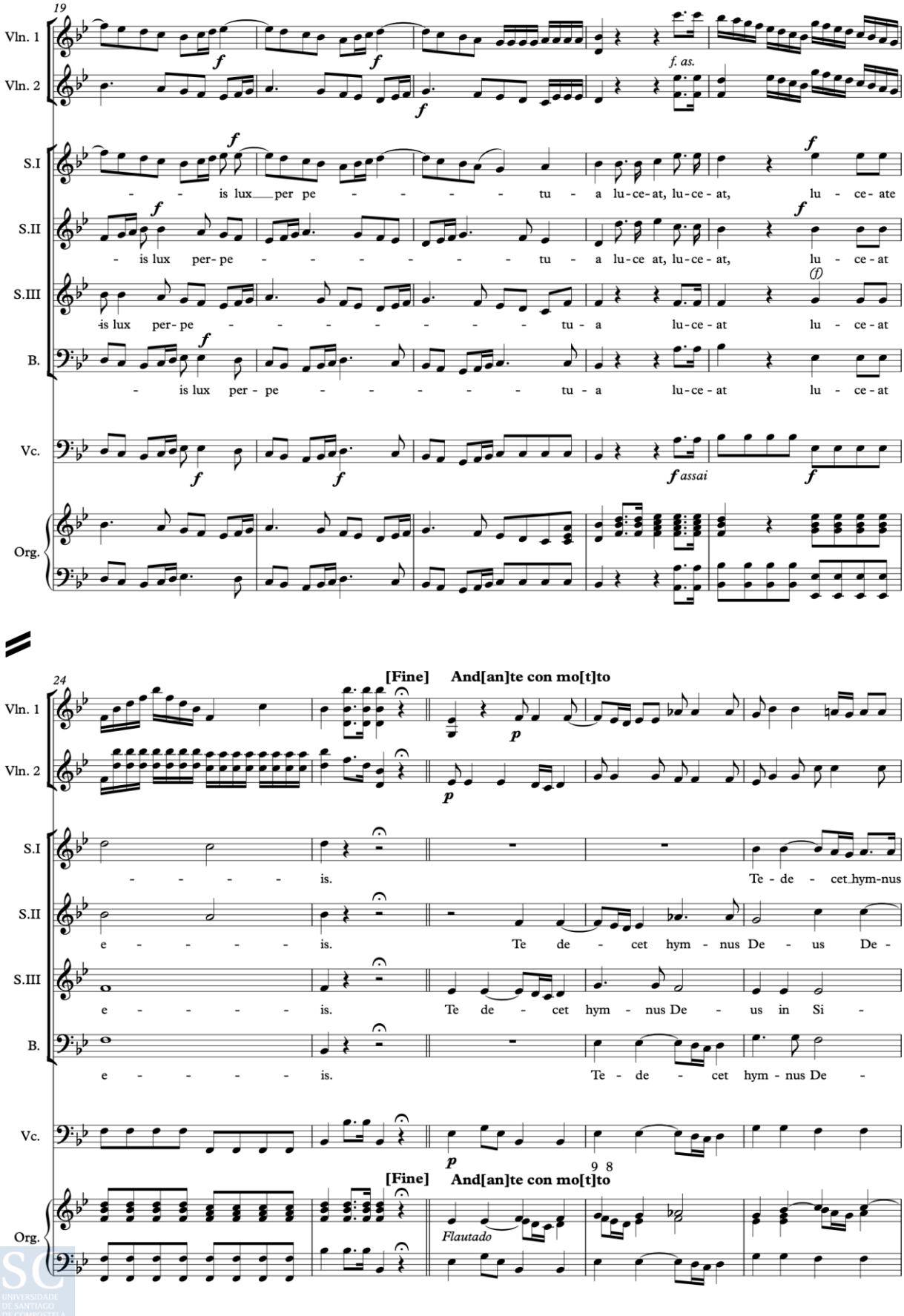
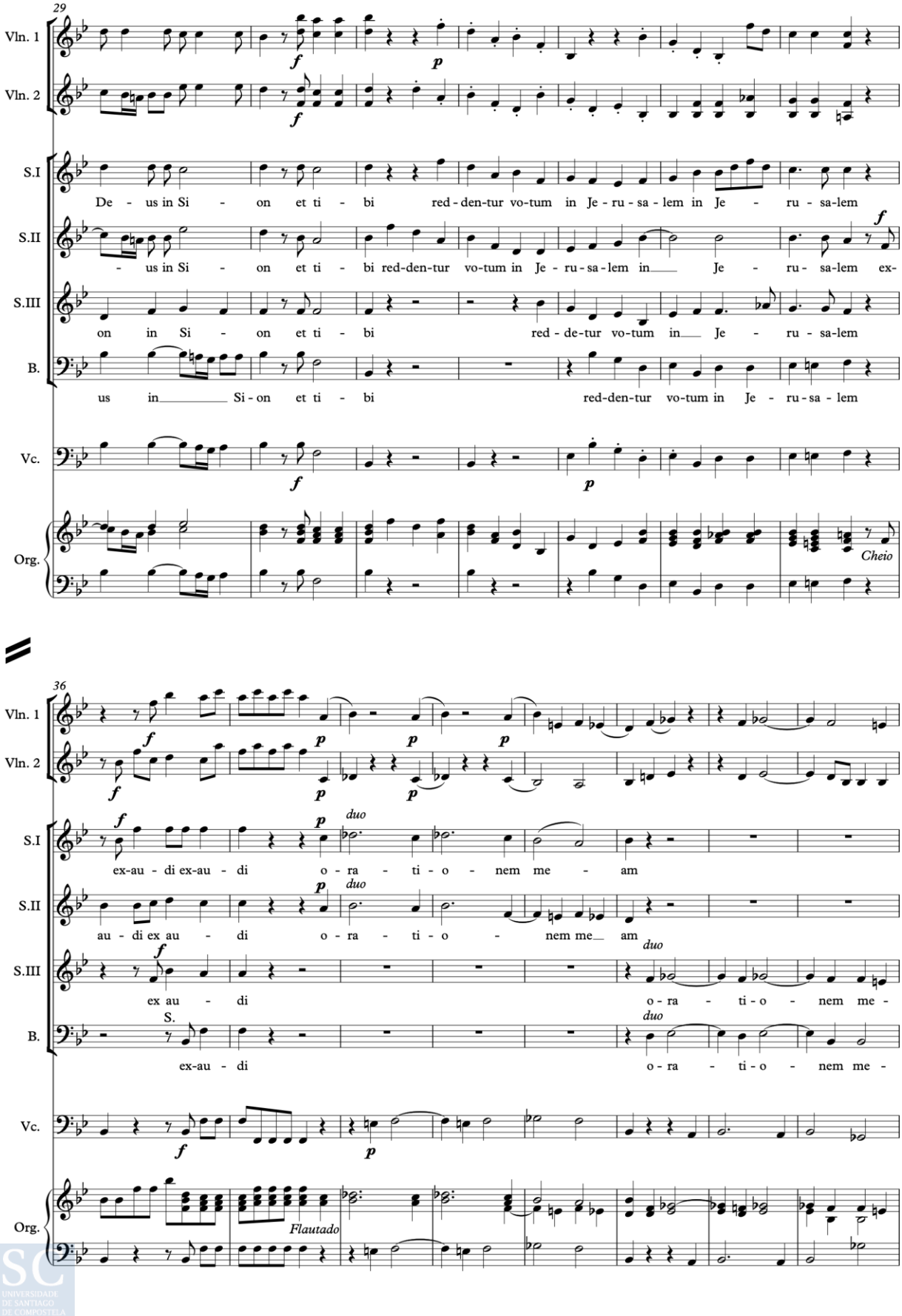
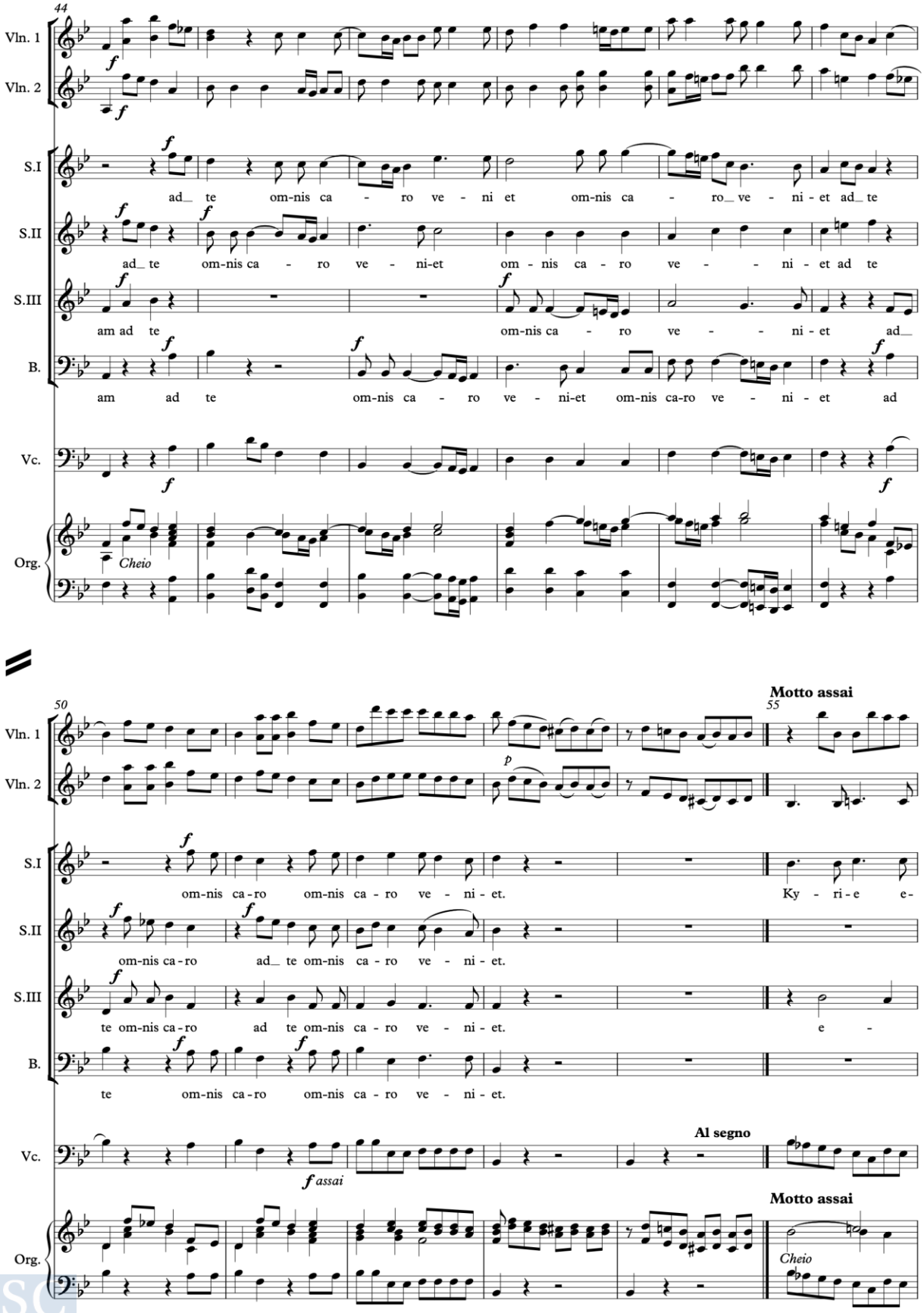
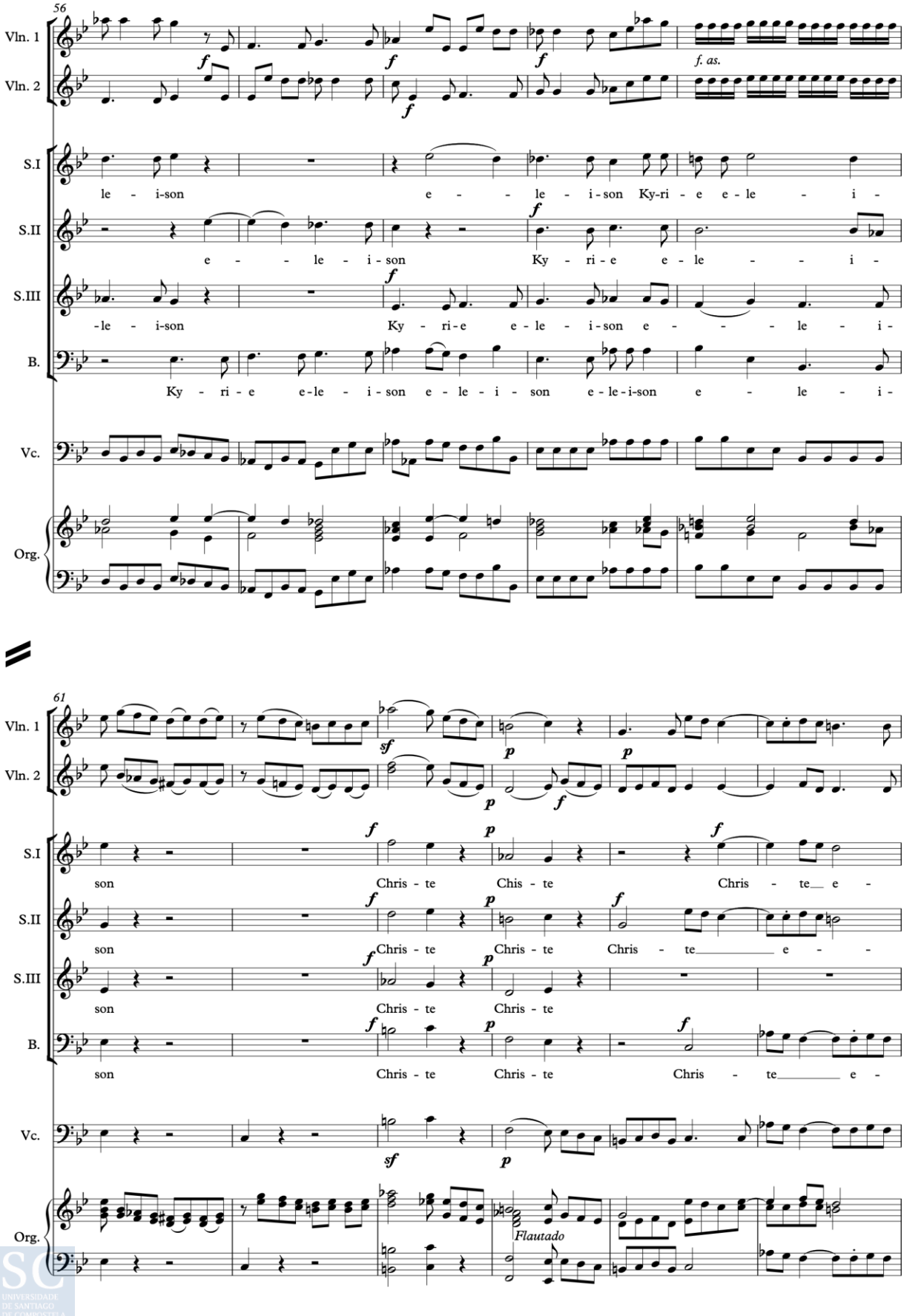
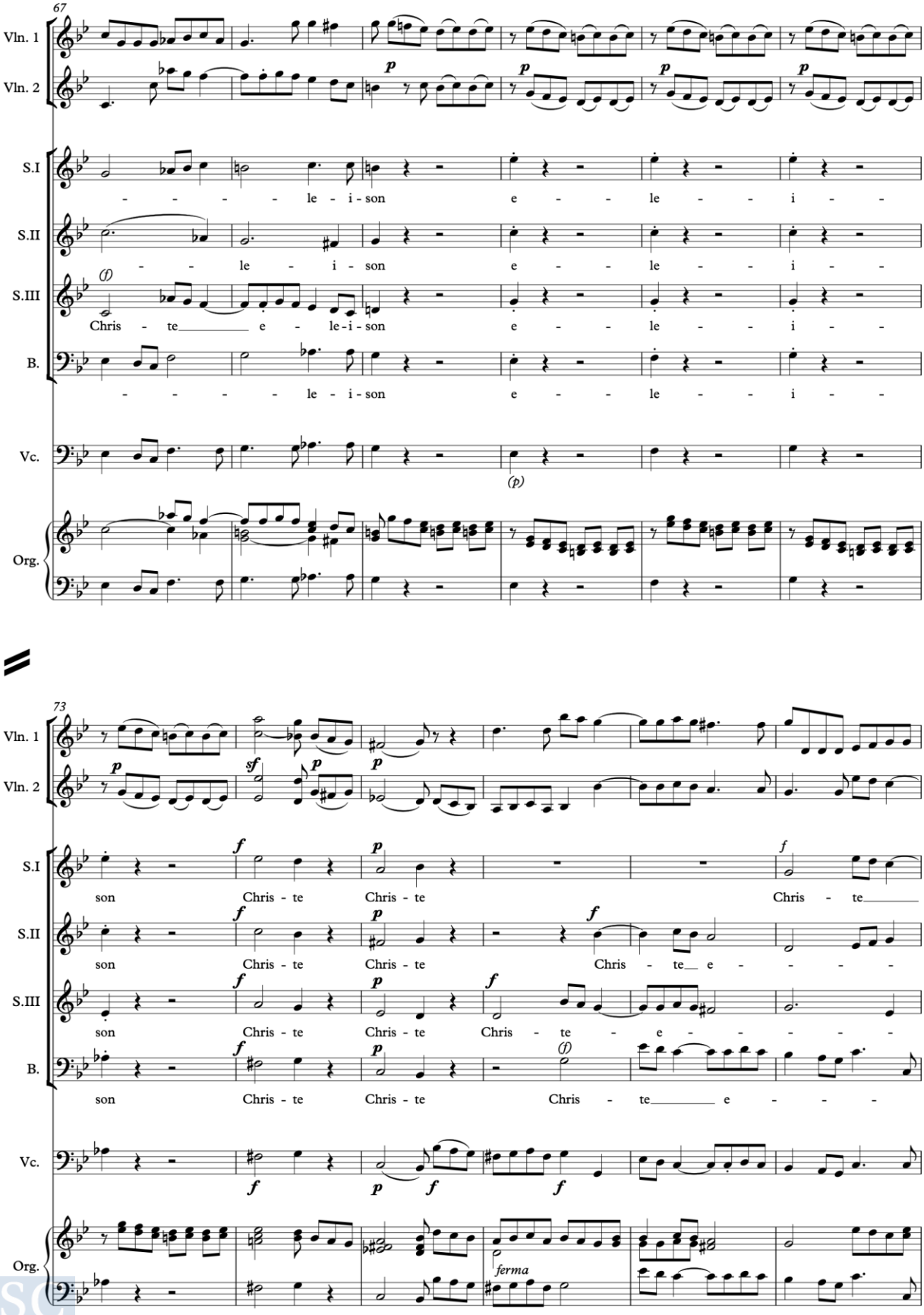
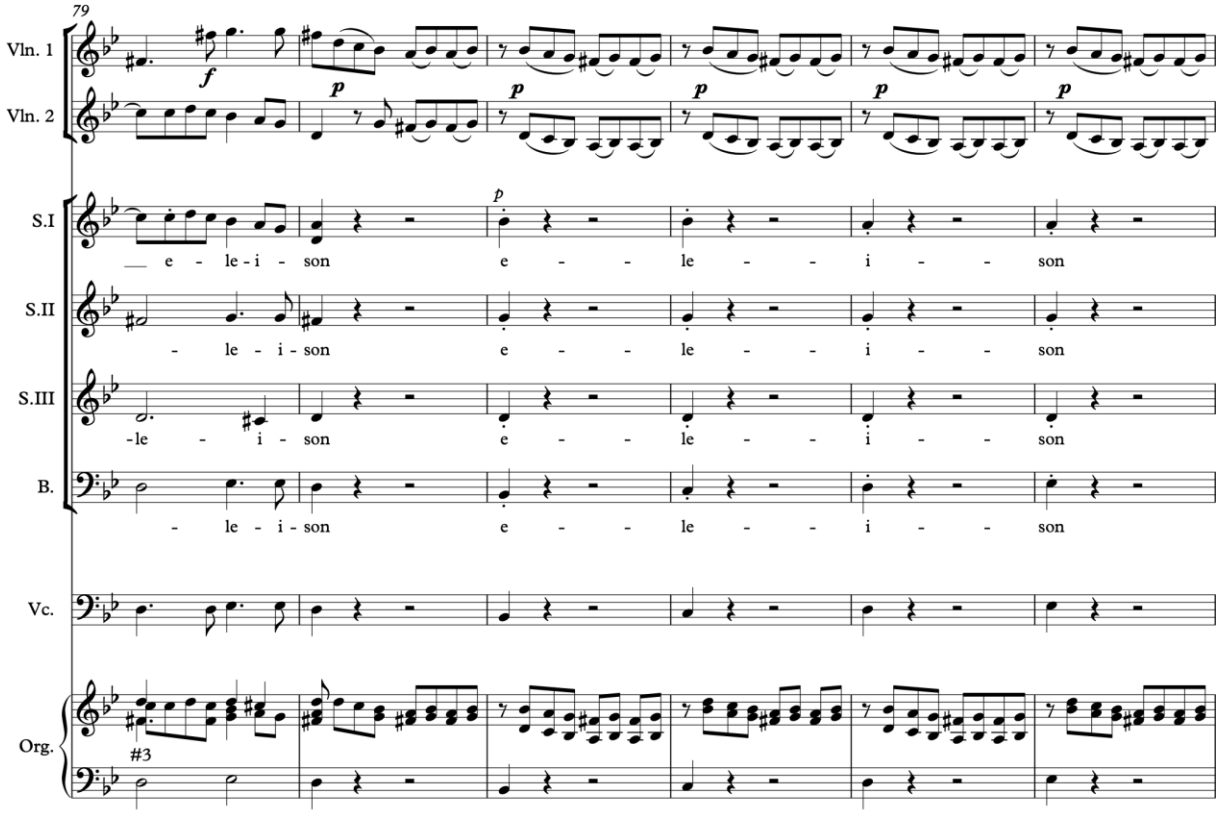
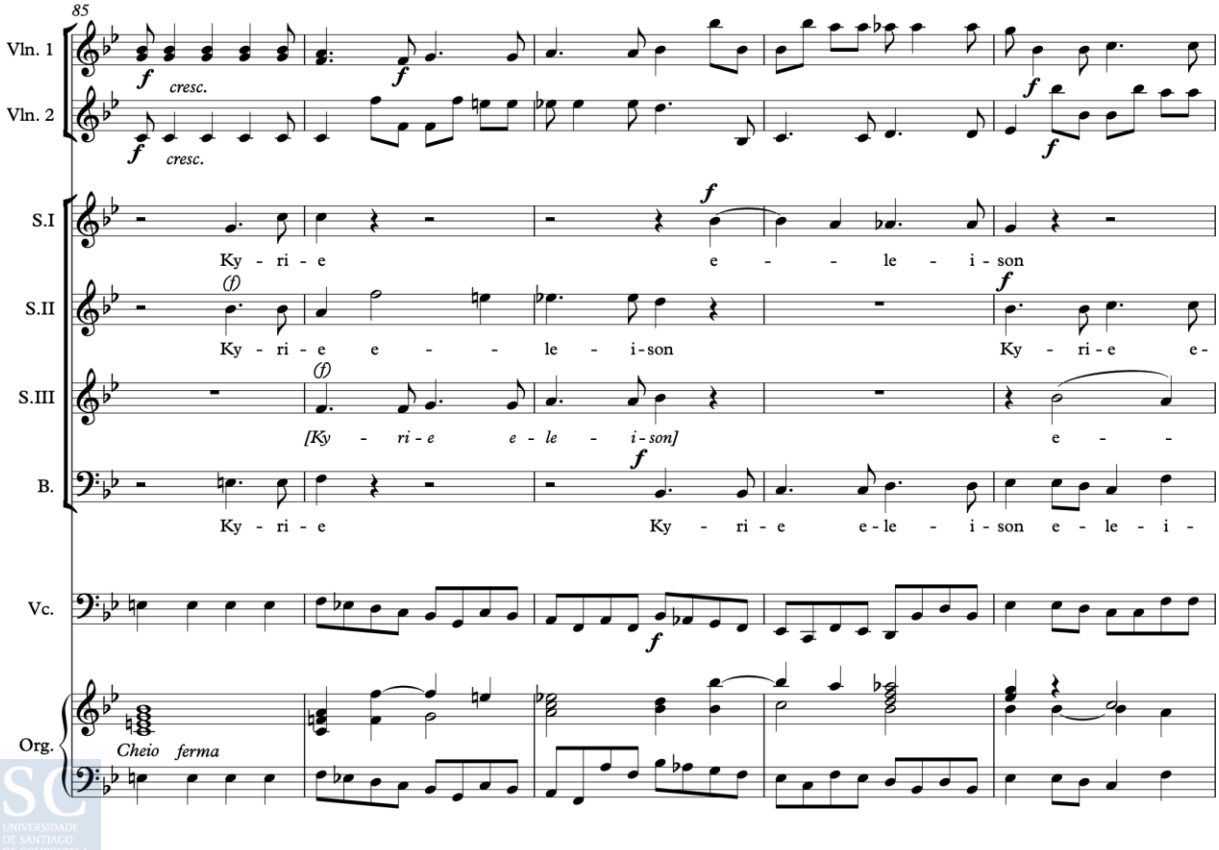
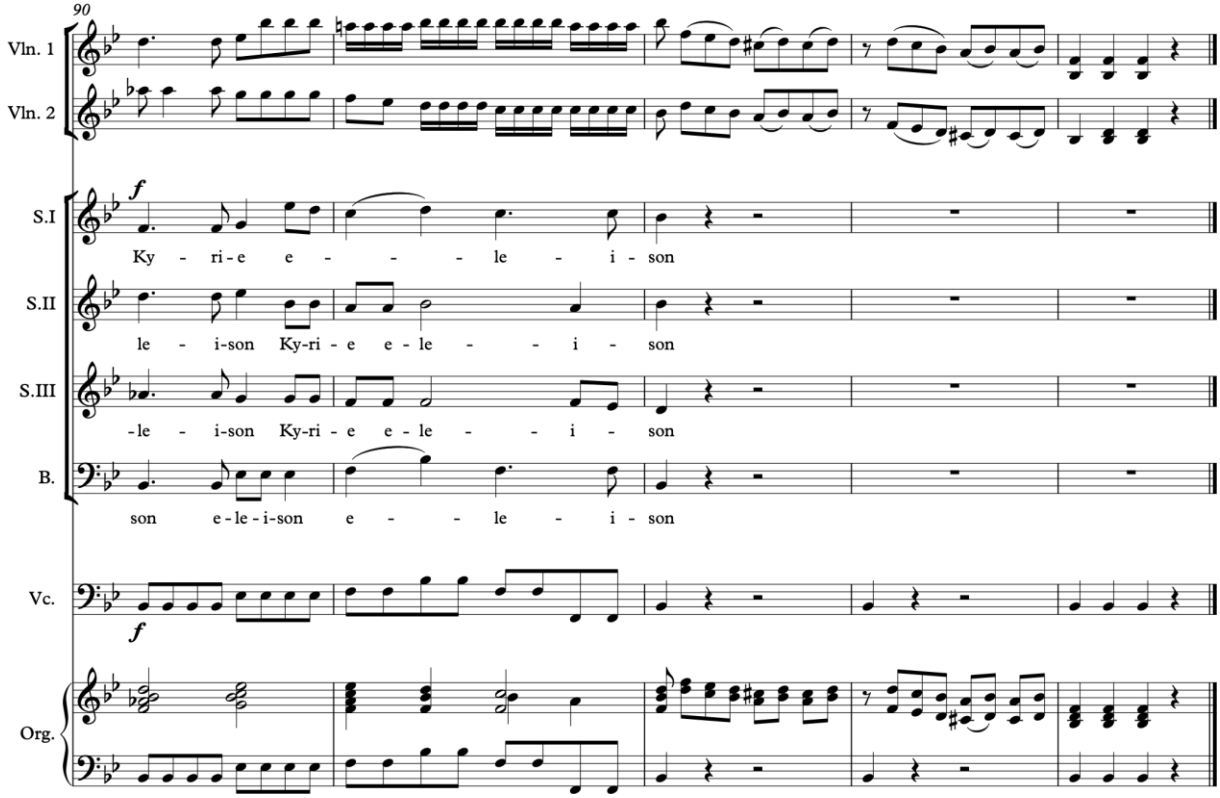
Missa de Requiem
Por Orden
Da Exm.ª Snr.ª D. Maria Manoel

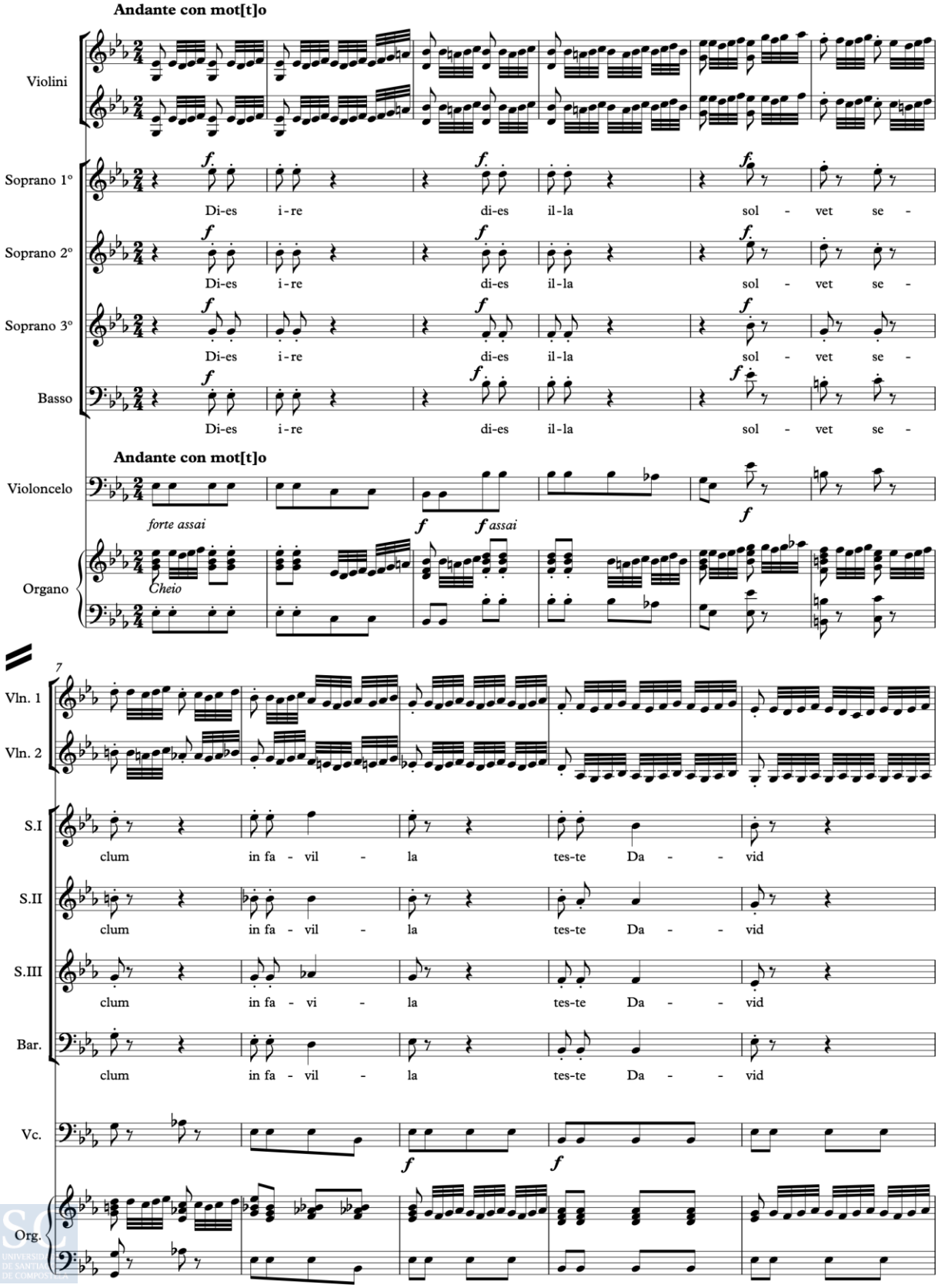
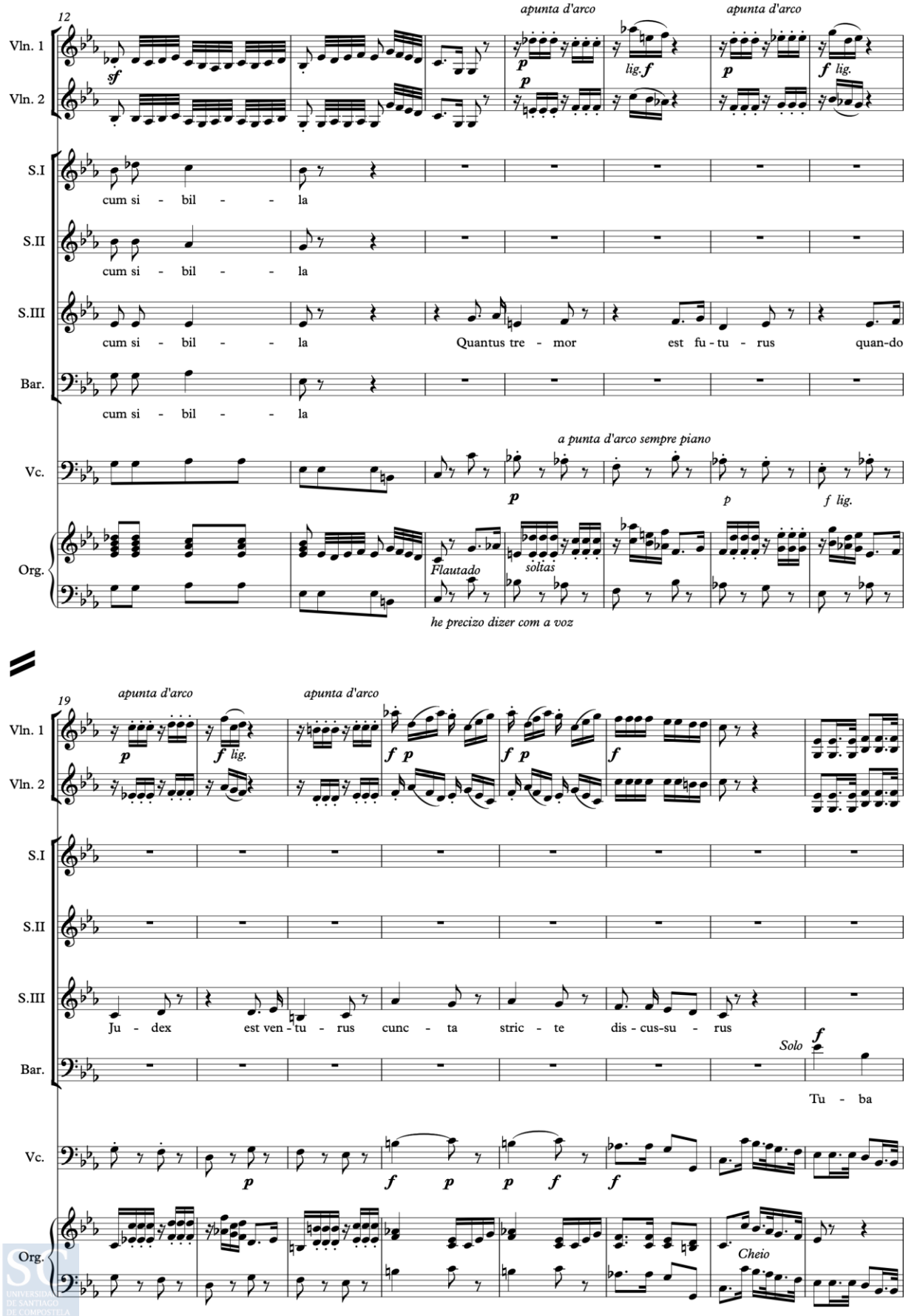
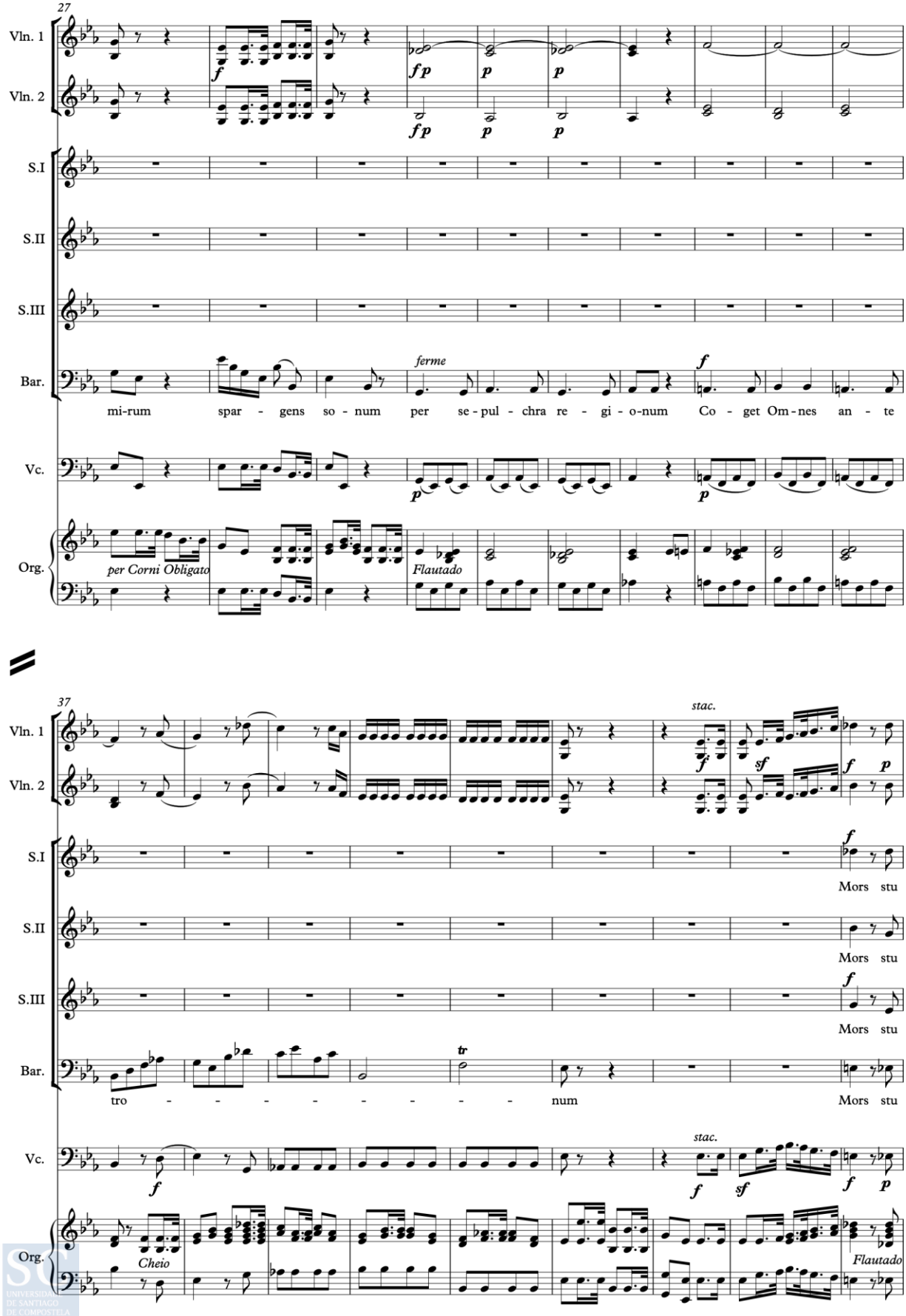
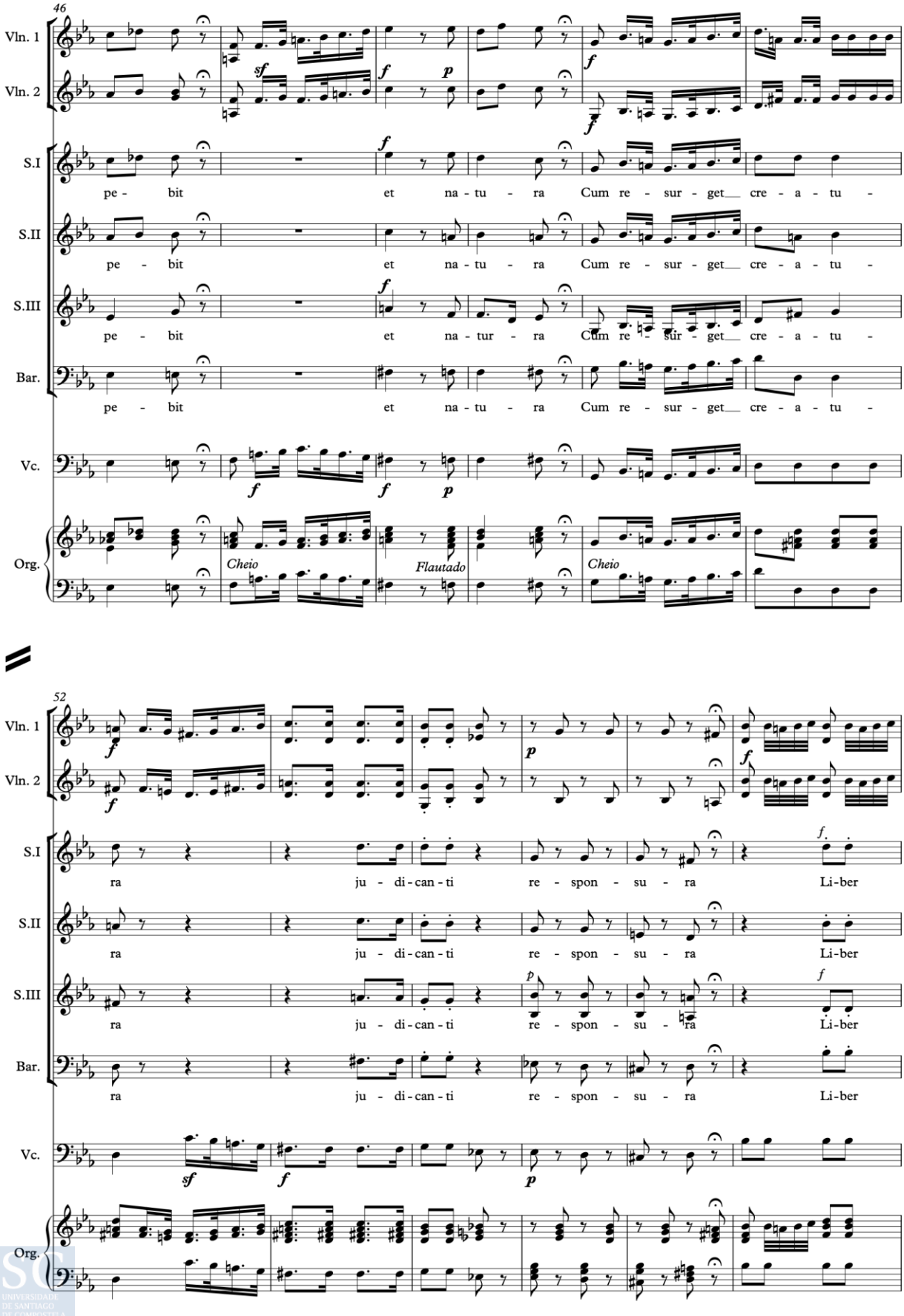
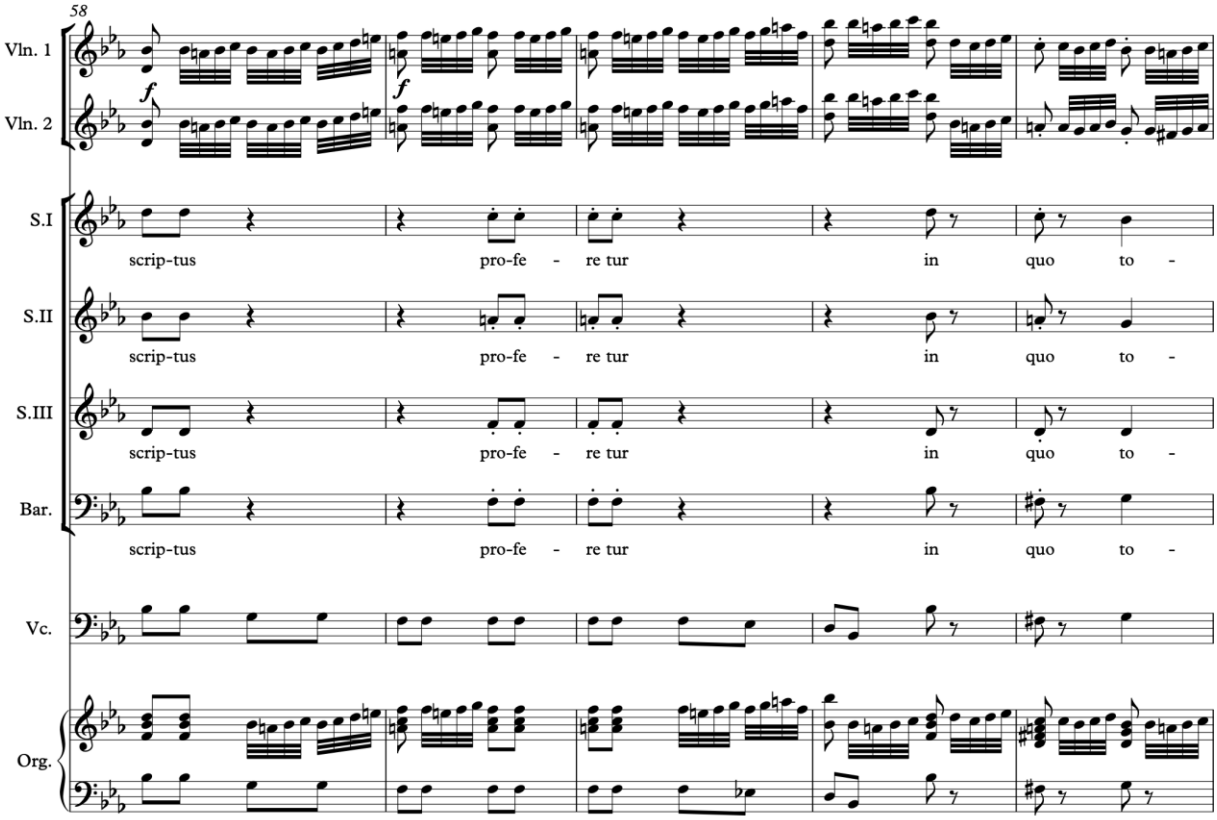
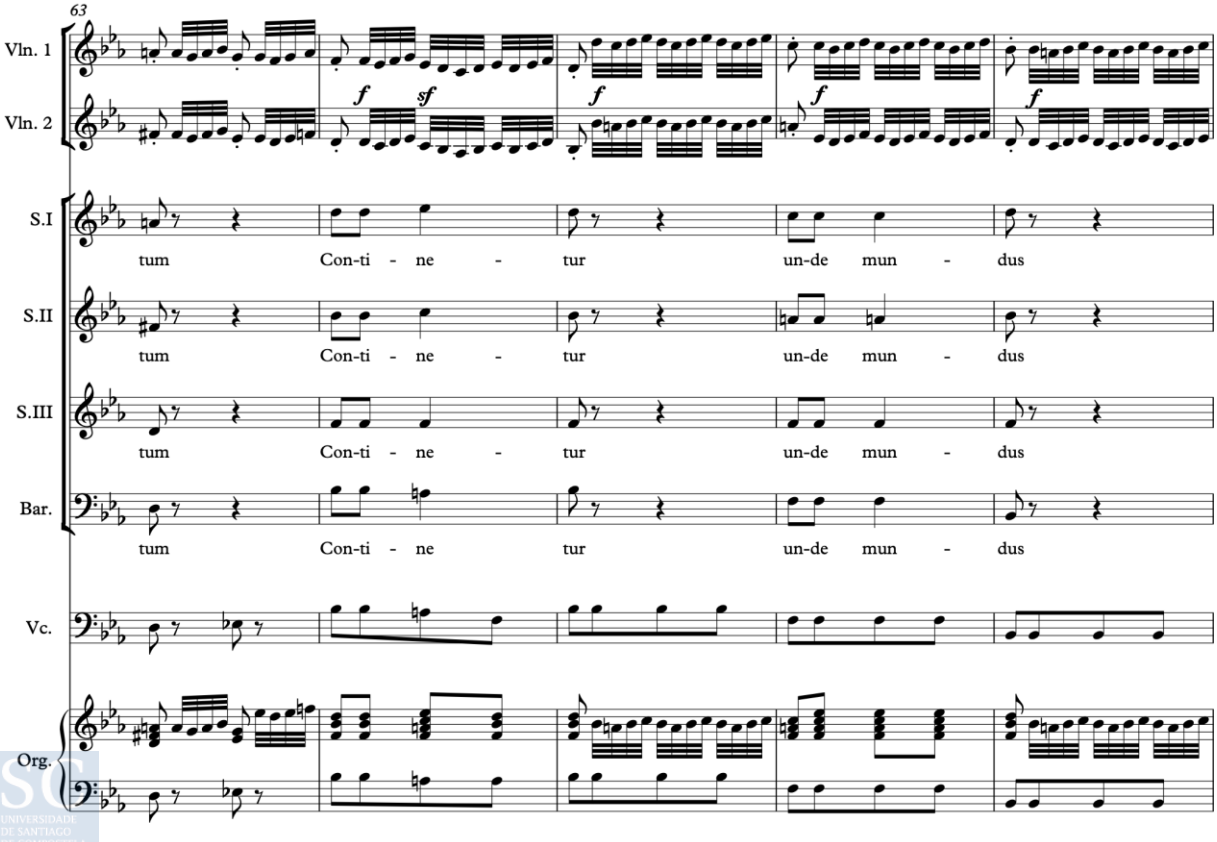
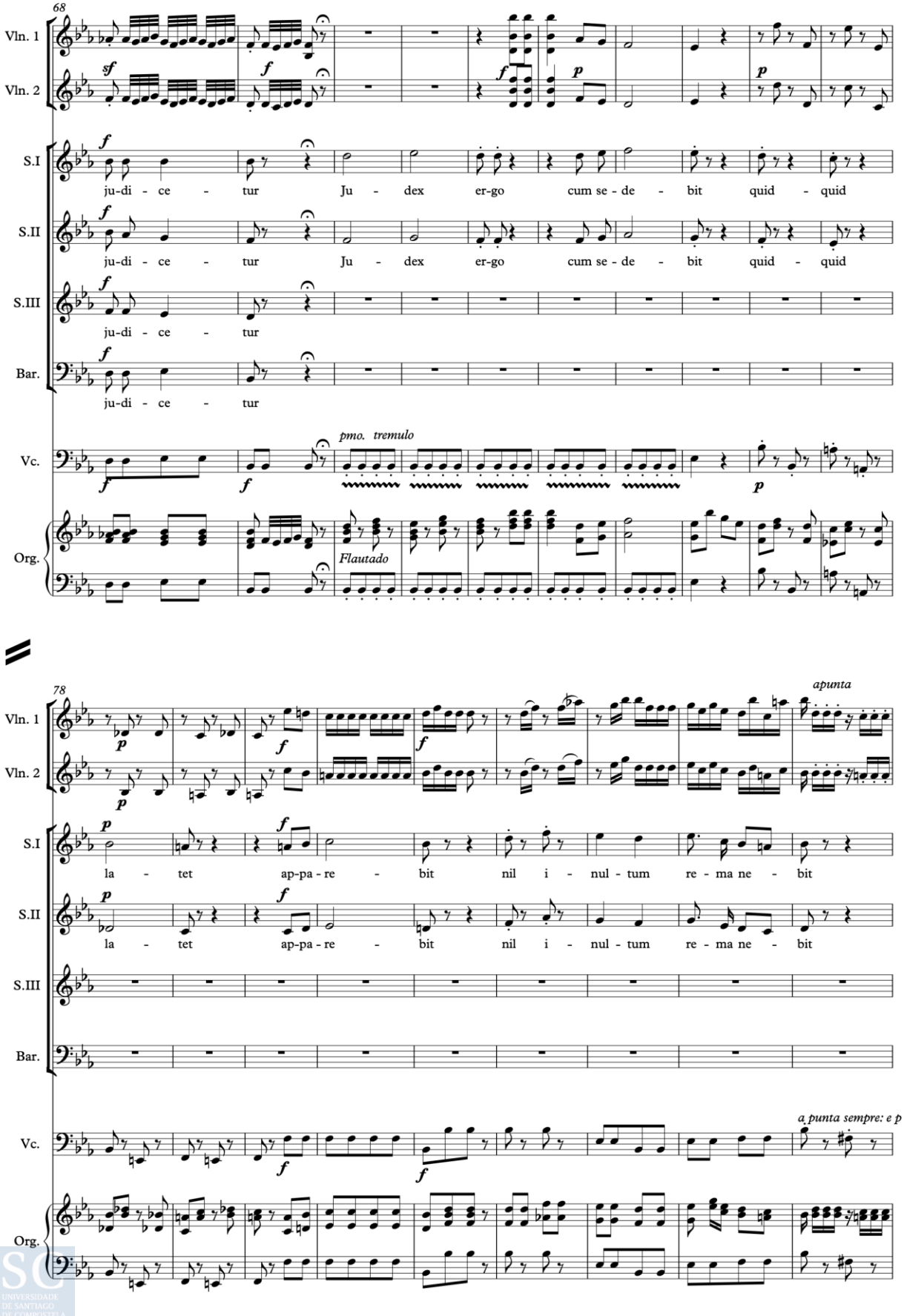
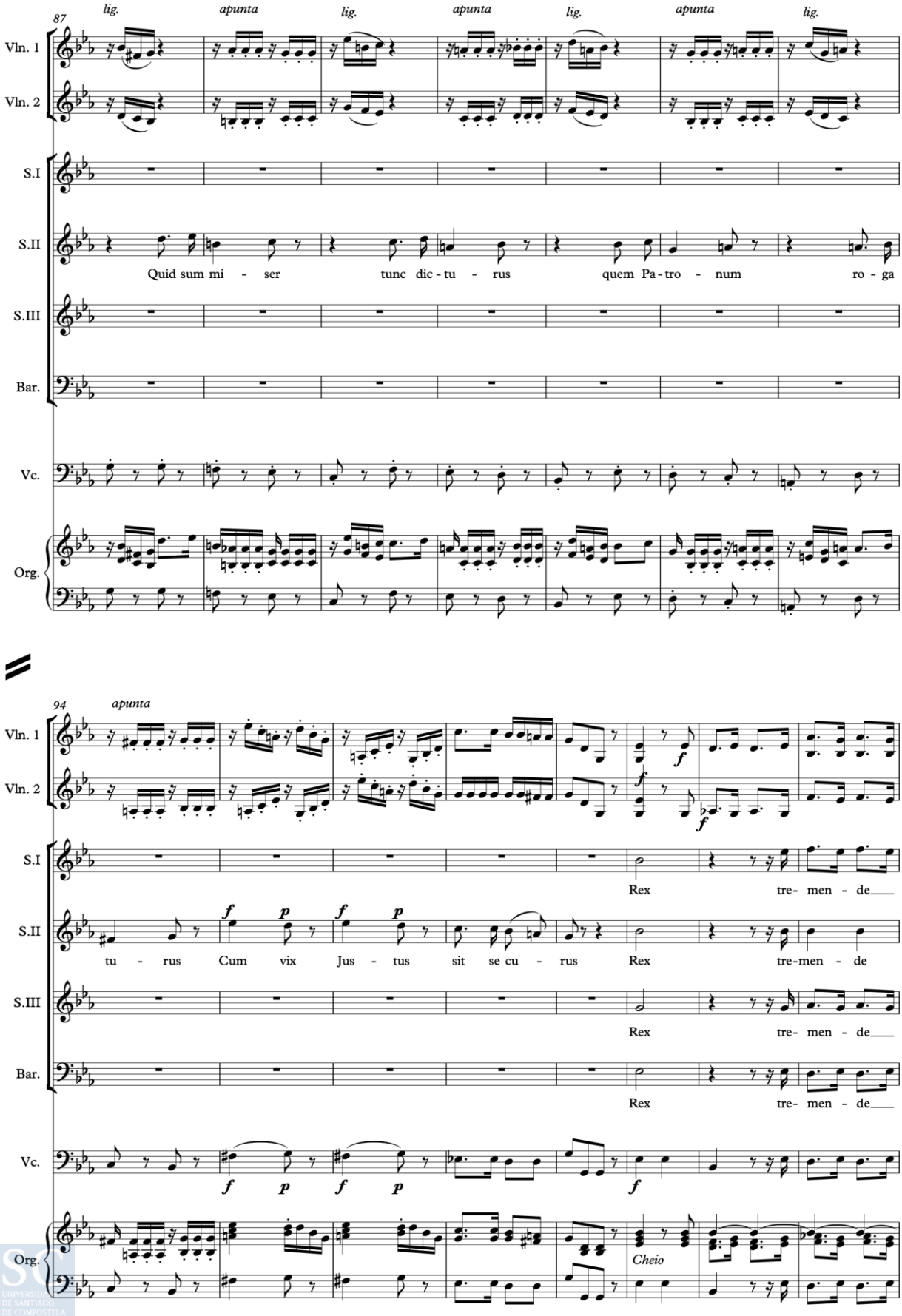
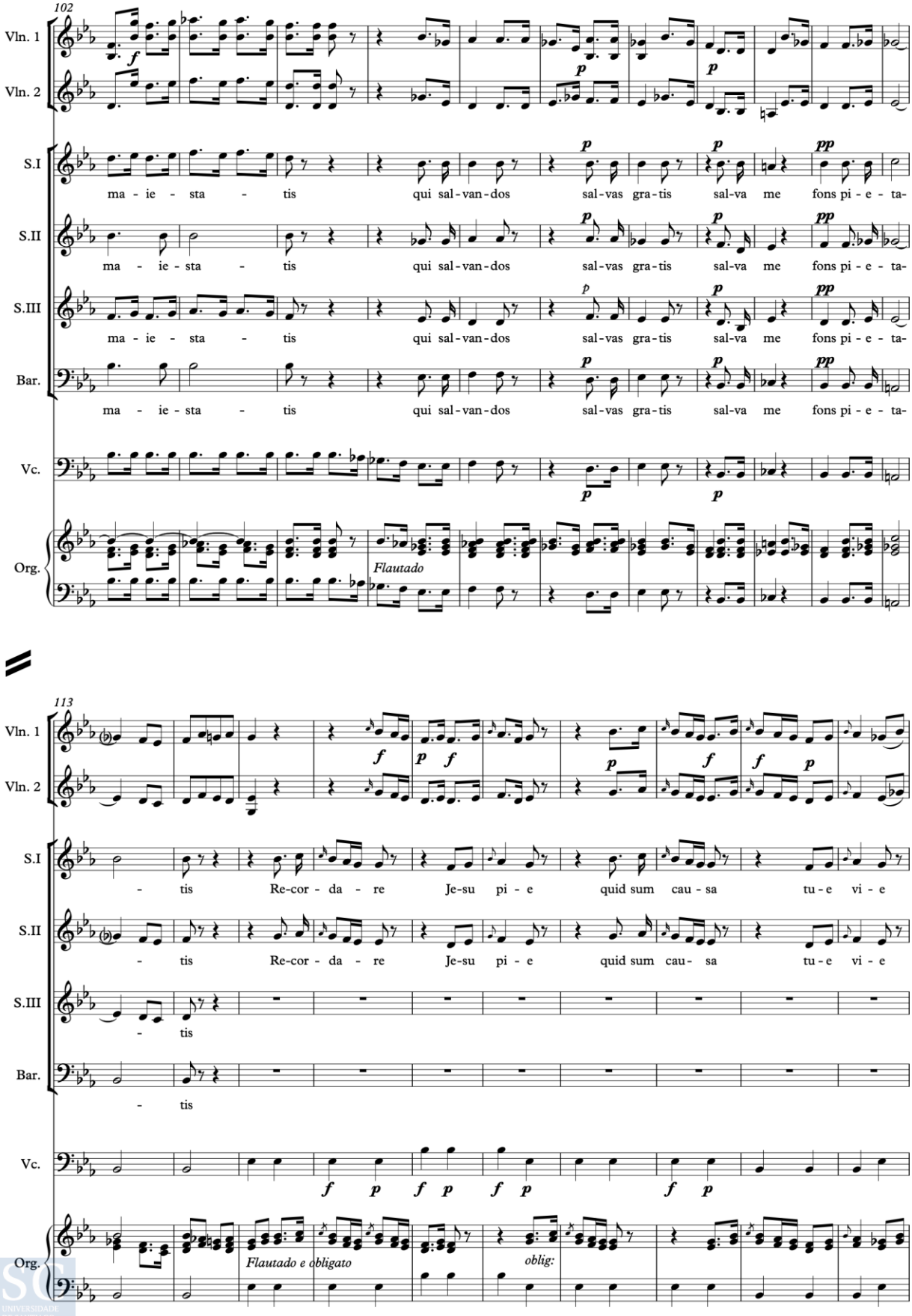
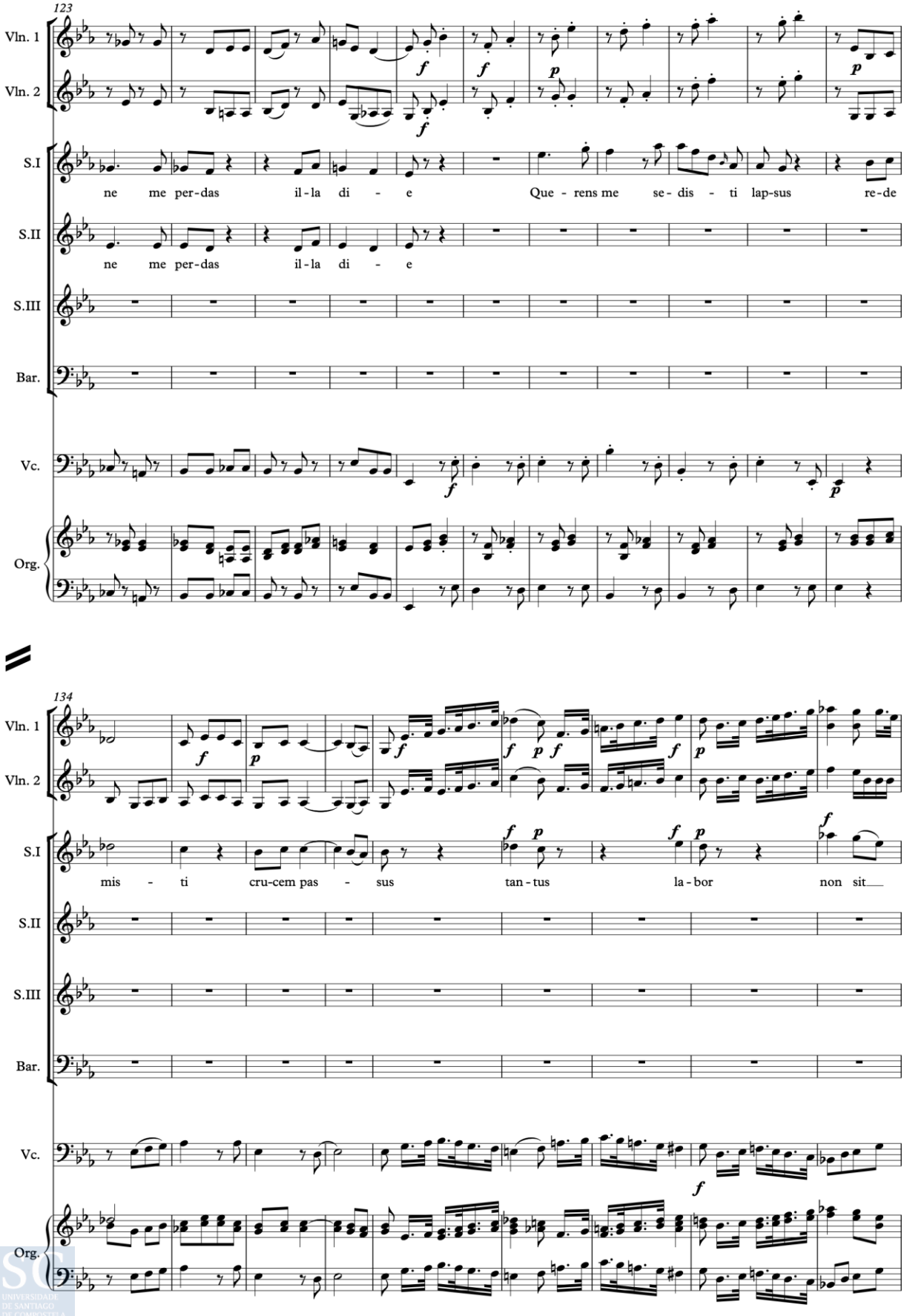
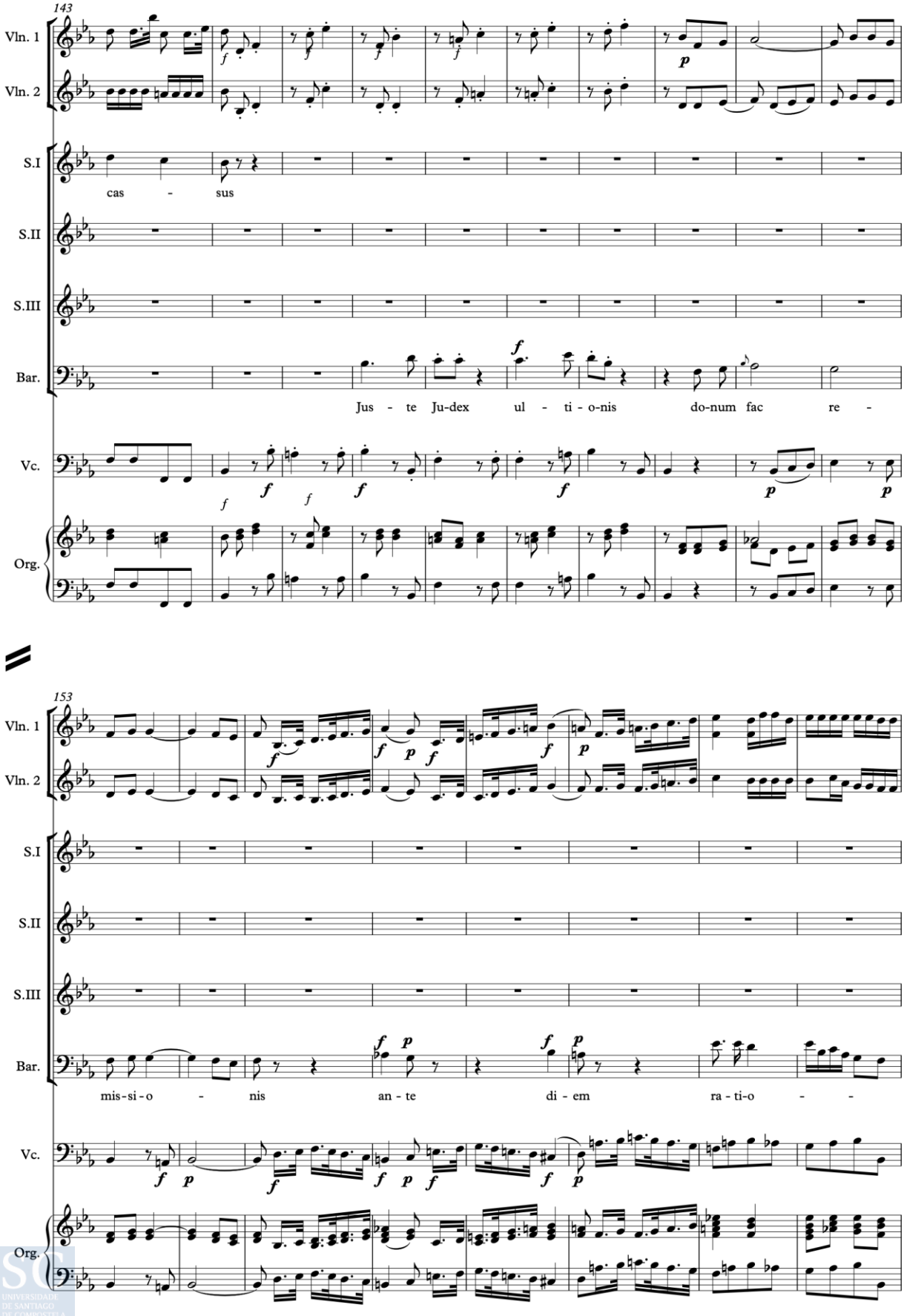
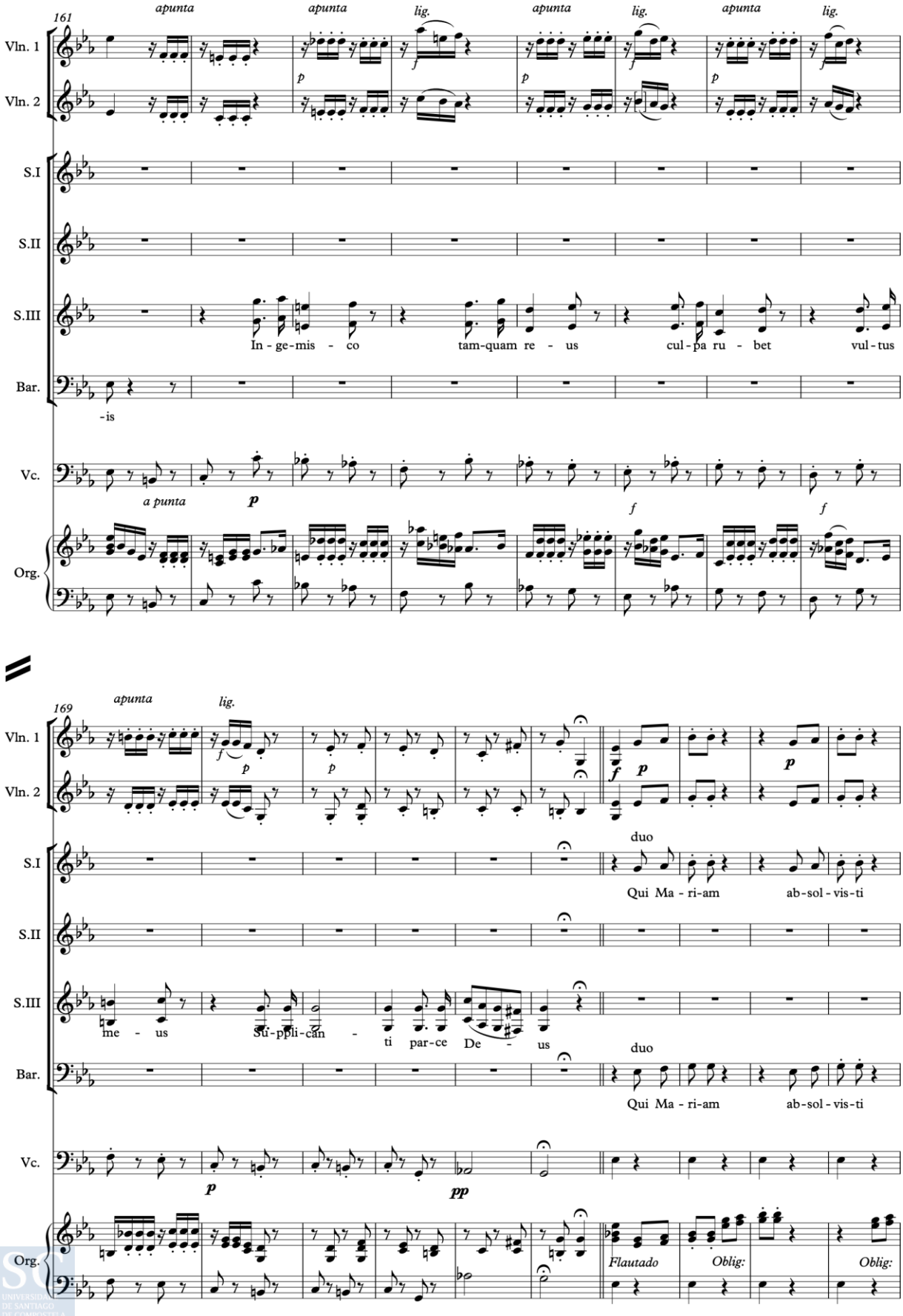
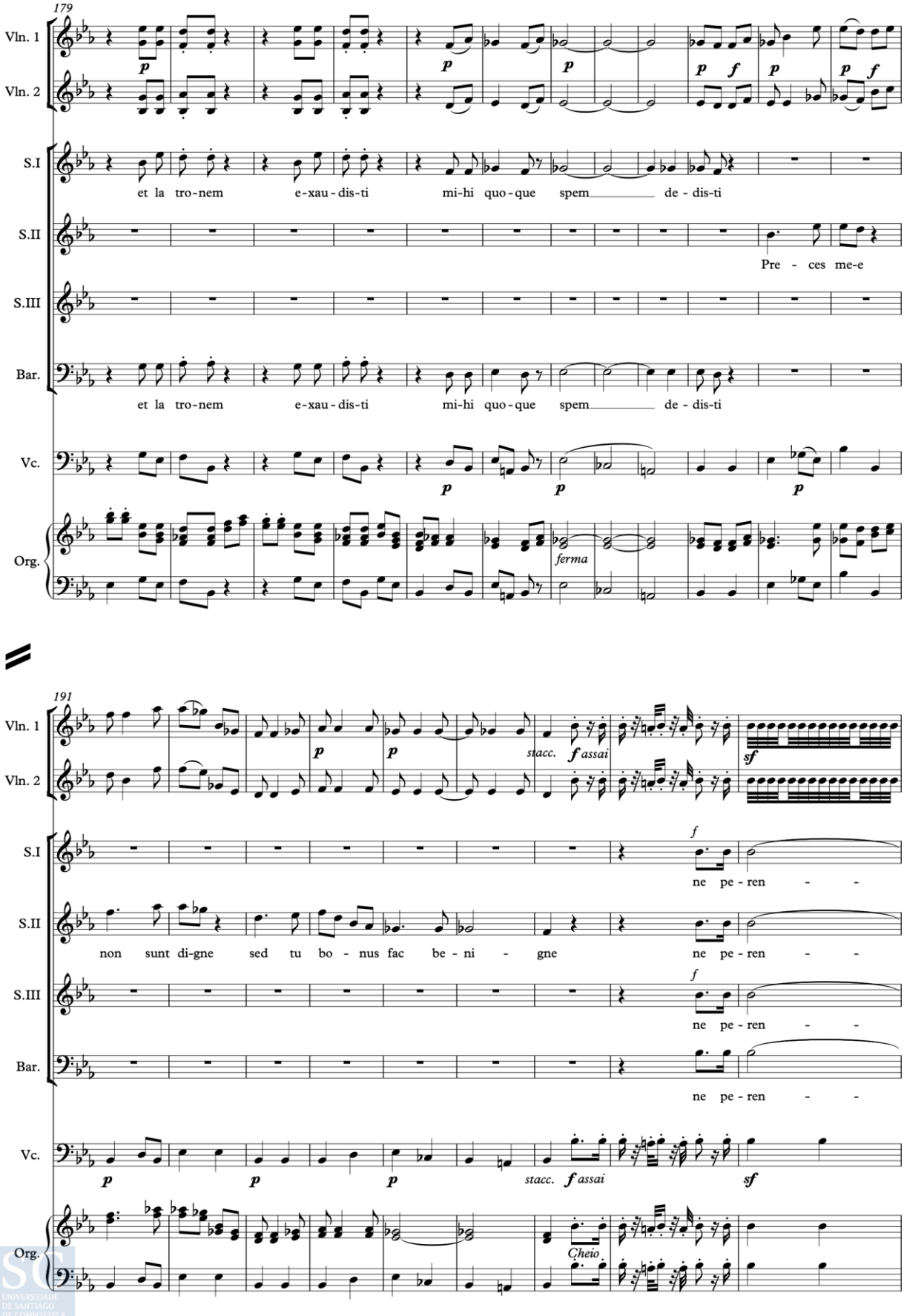
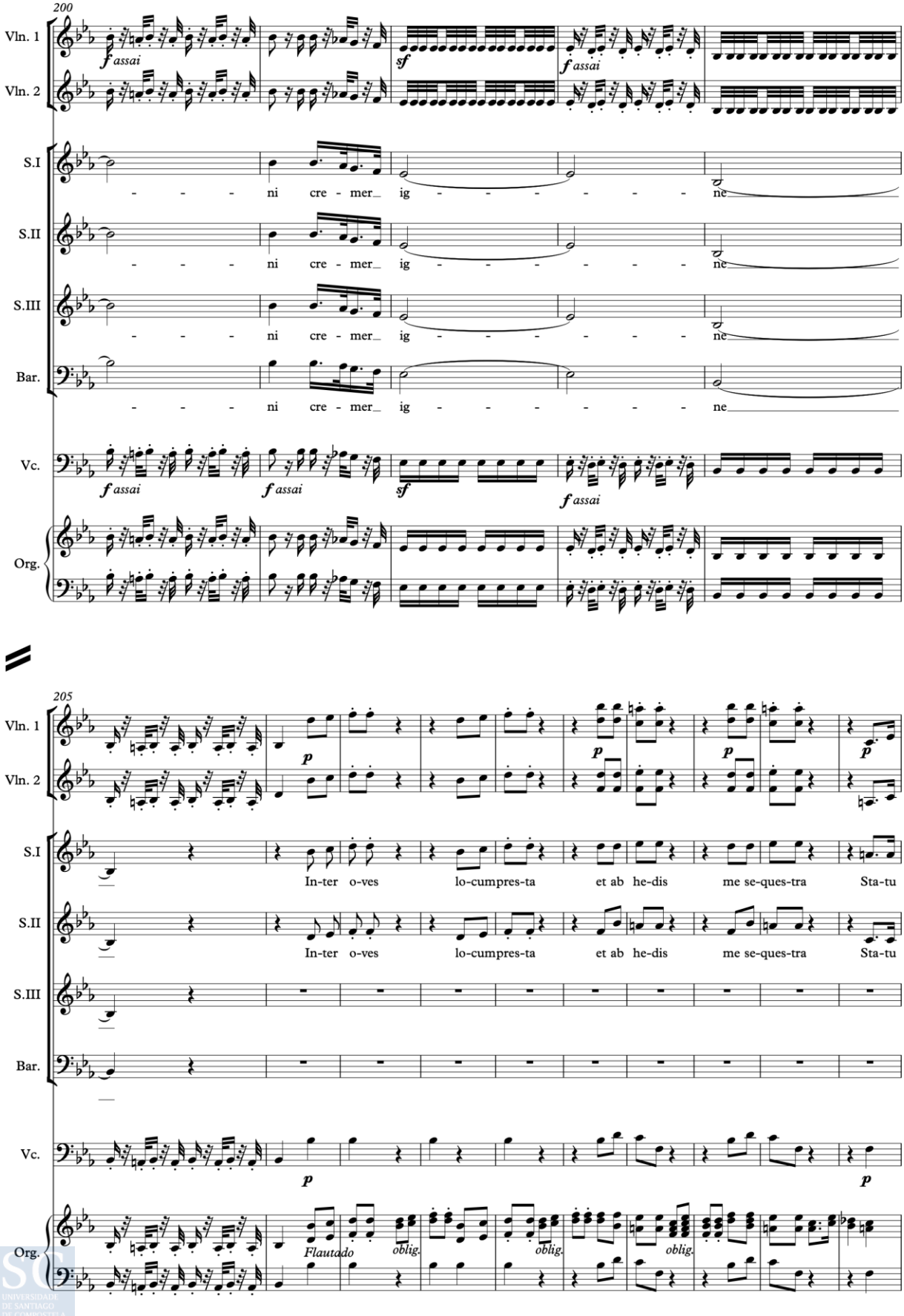
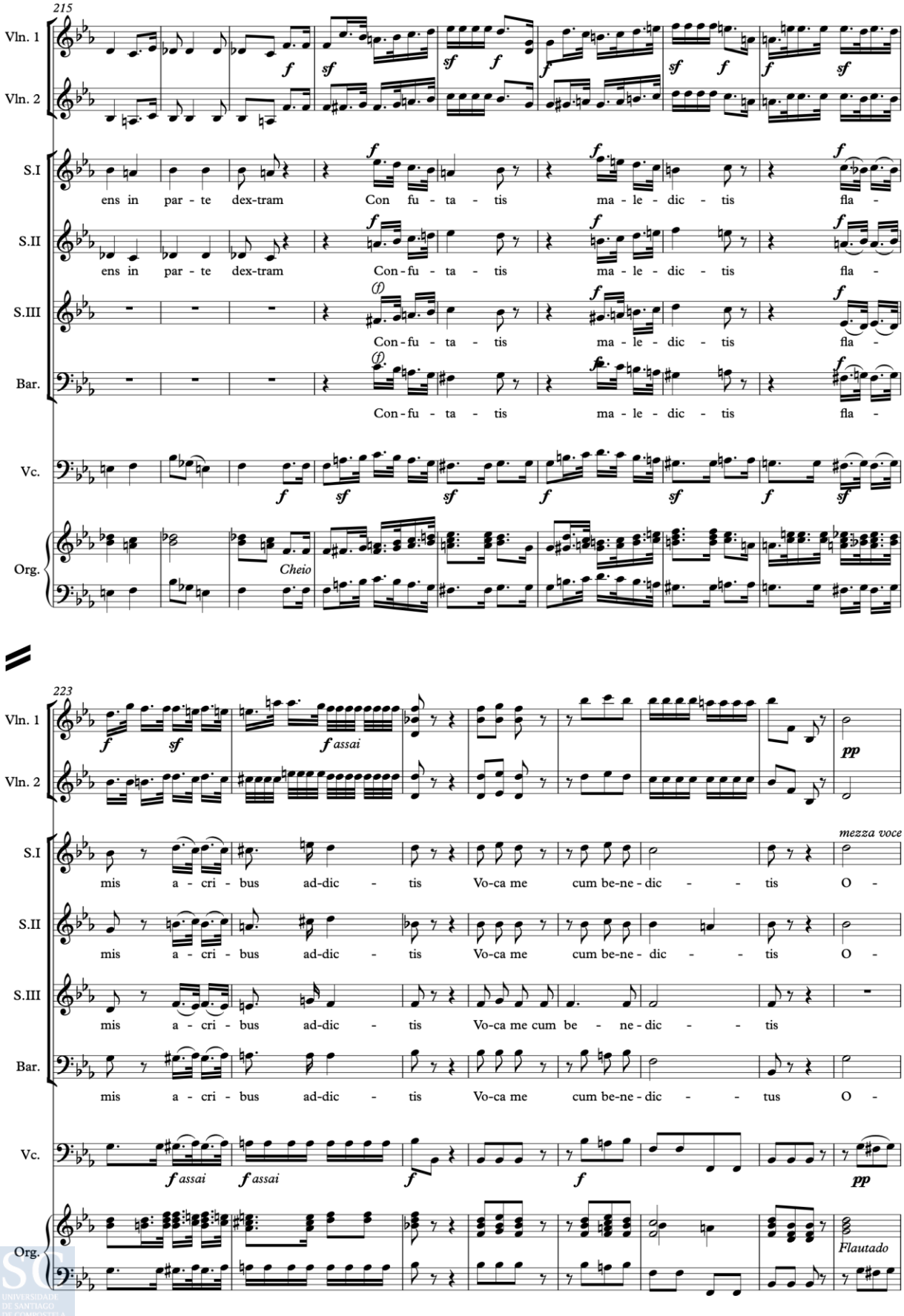
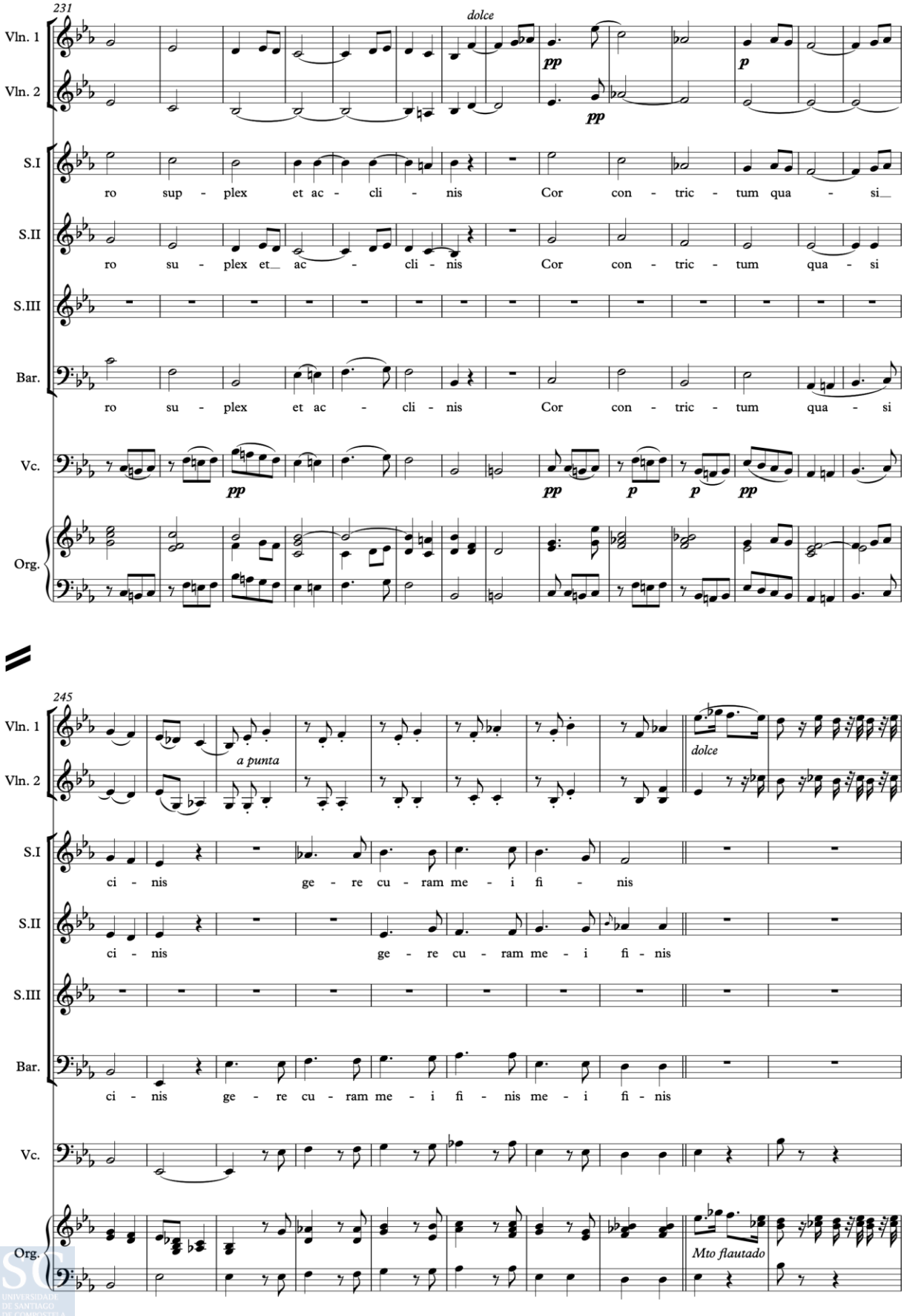
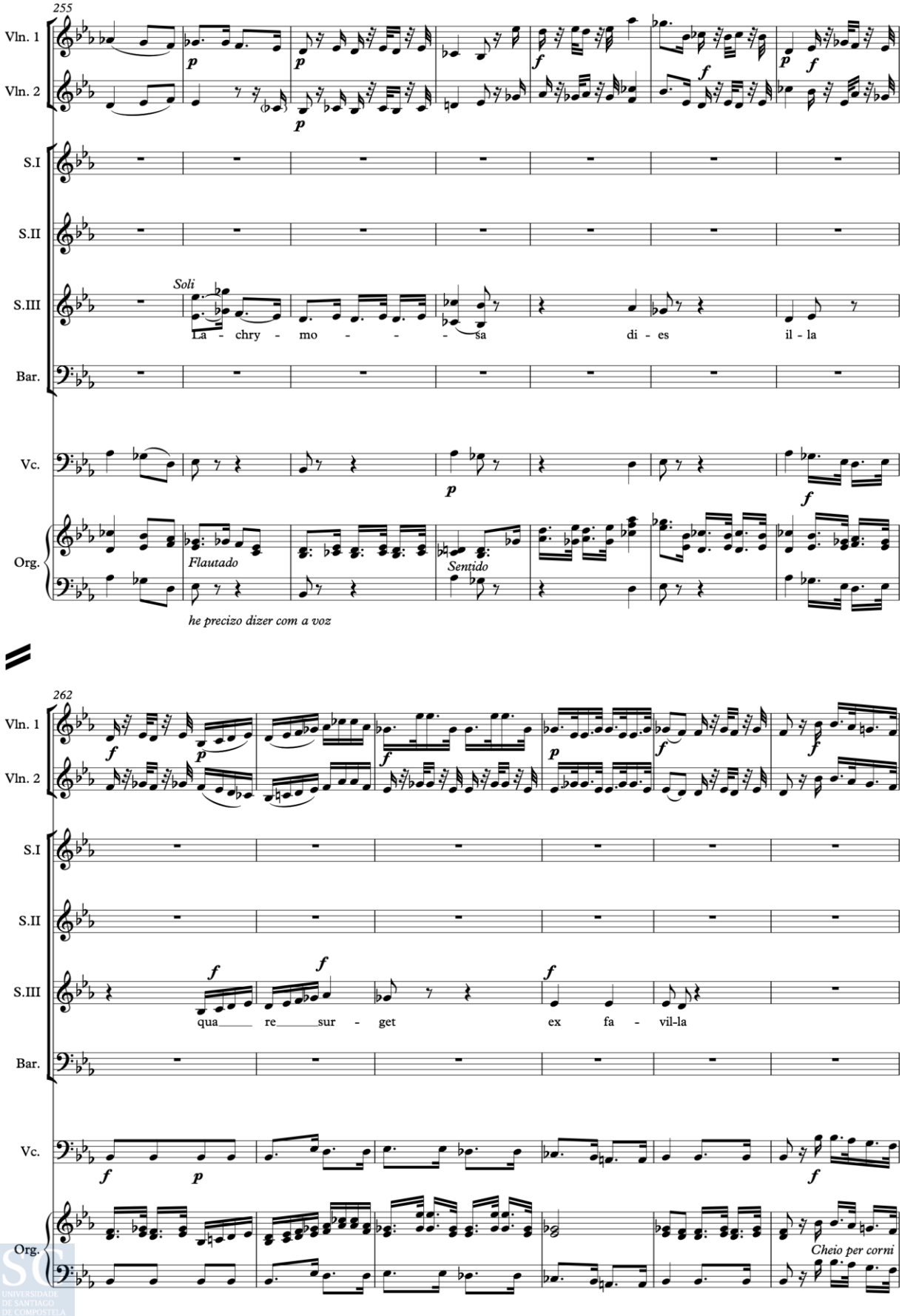
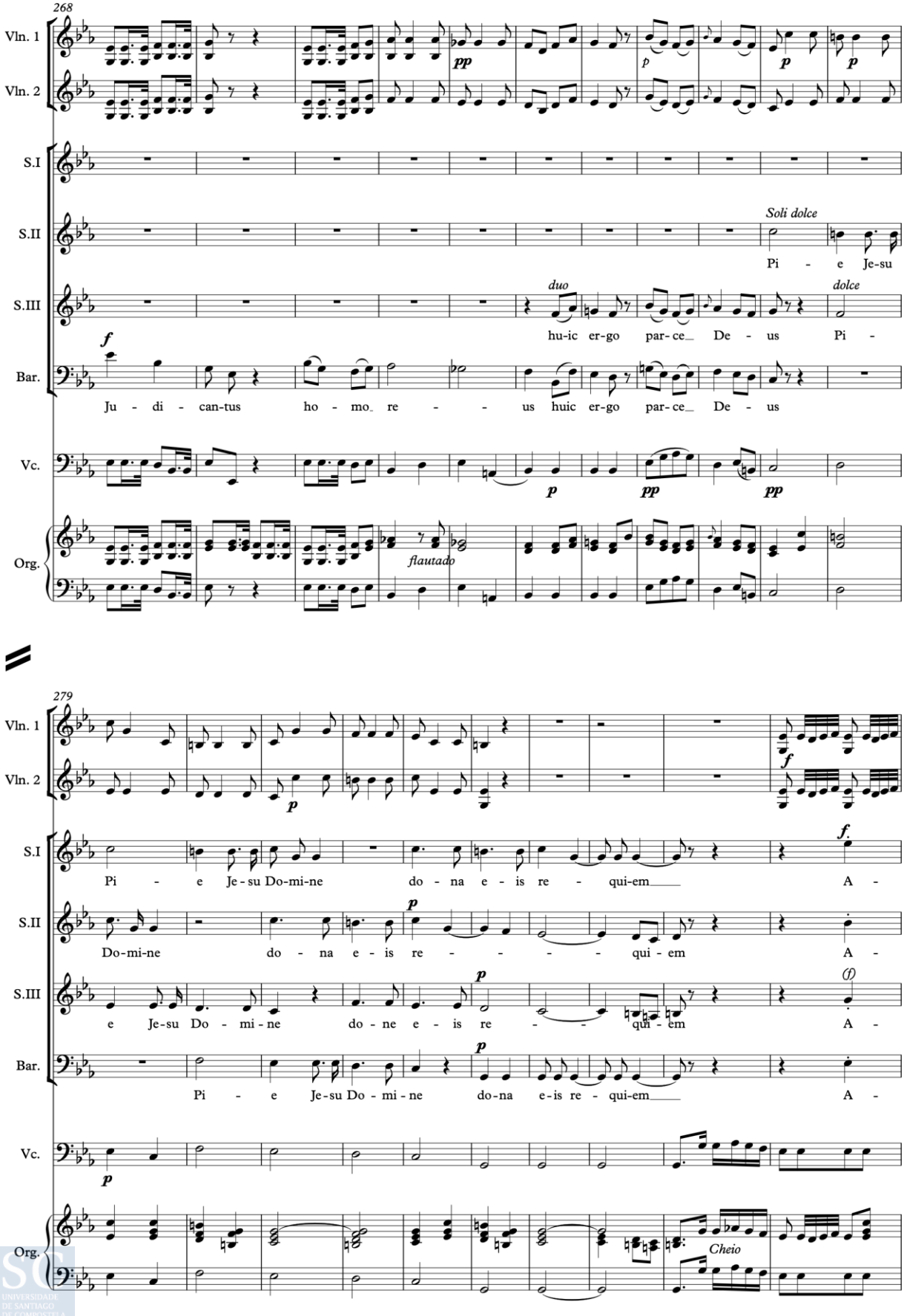
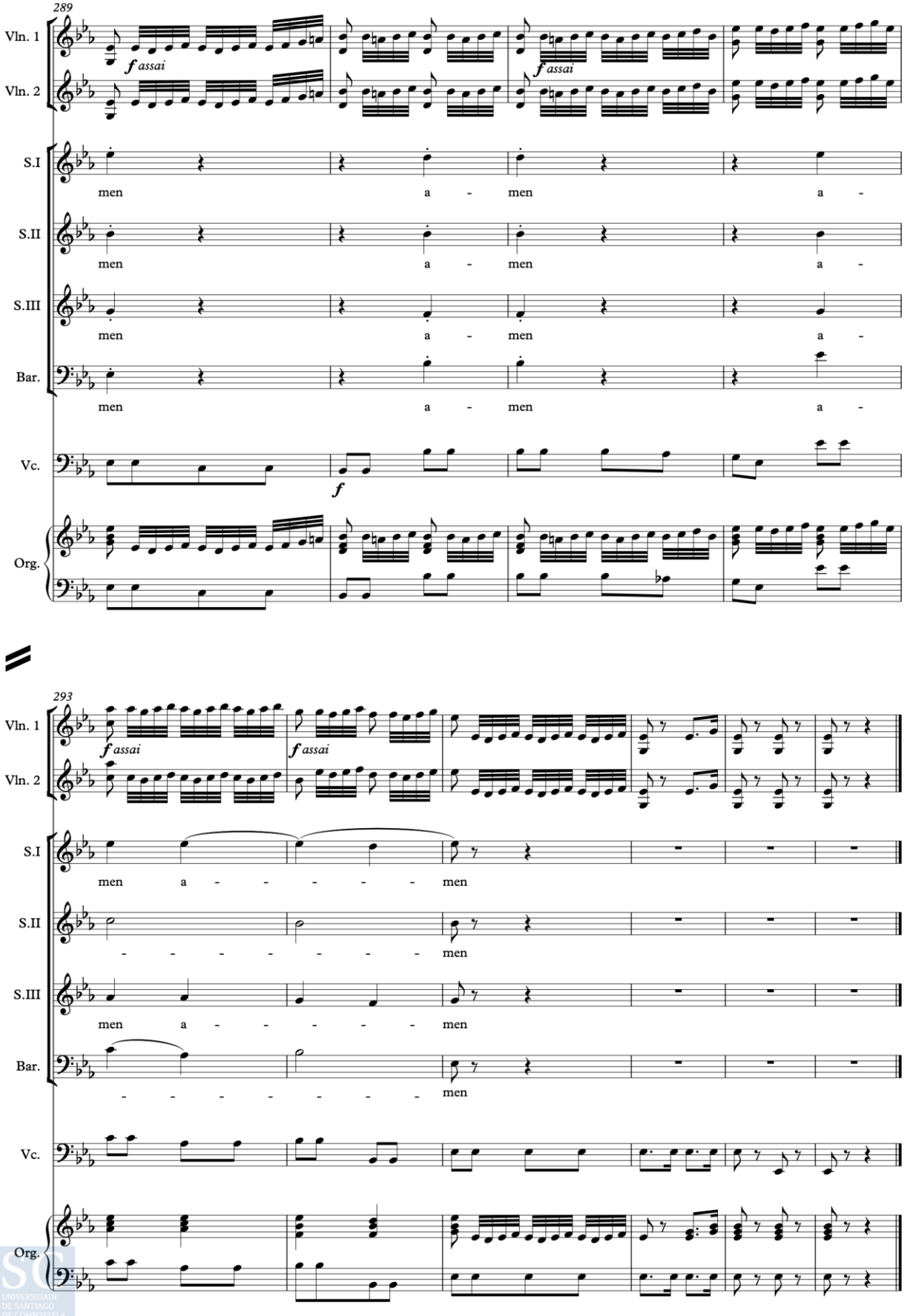
Composta por el
Rndo. Snr. Fr. Francisco de S. Boaventura
Carmelita Calçado
1791

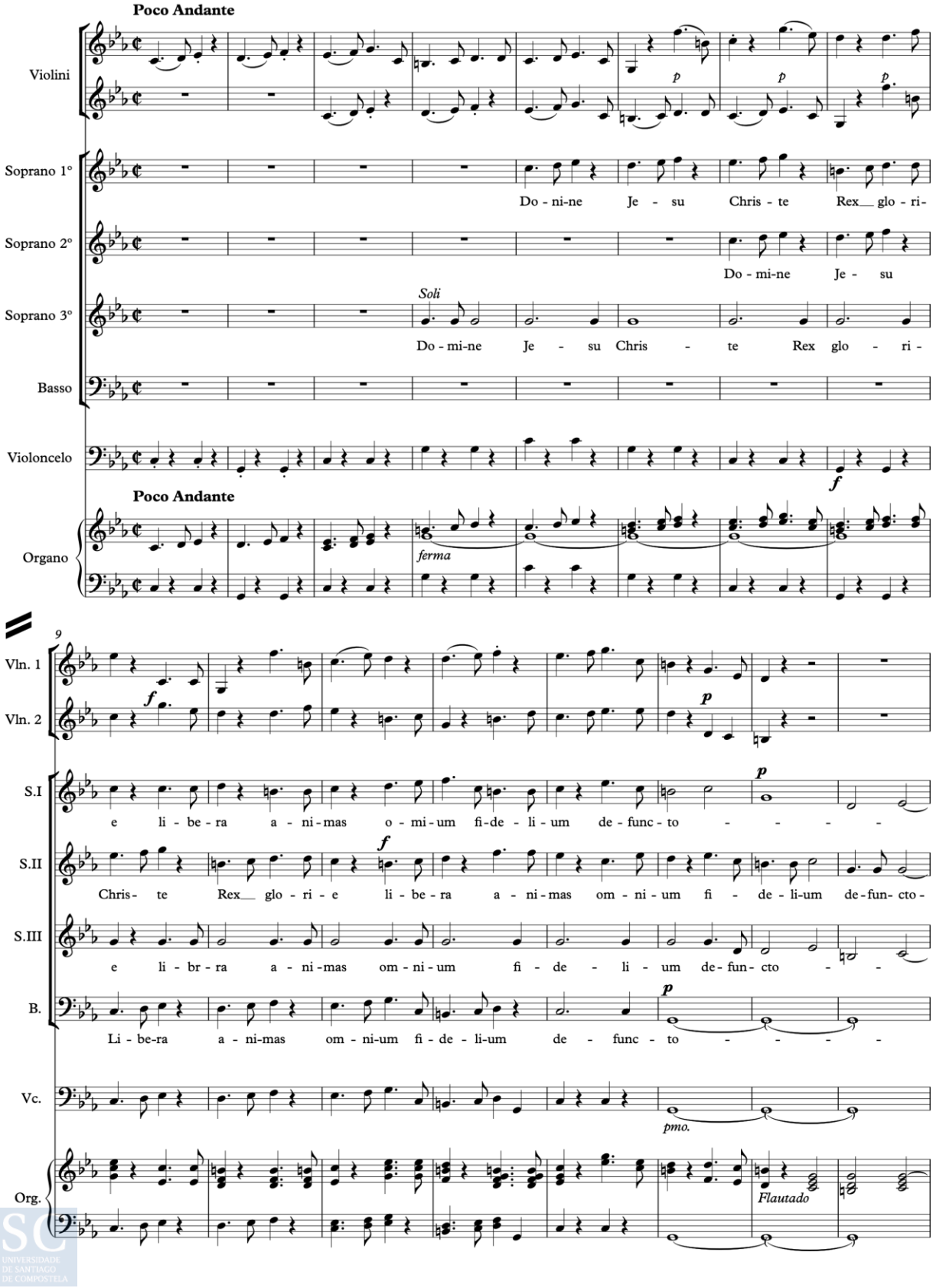
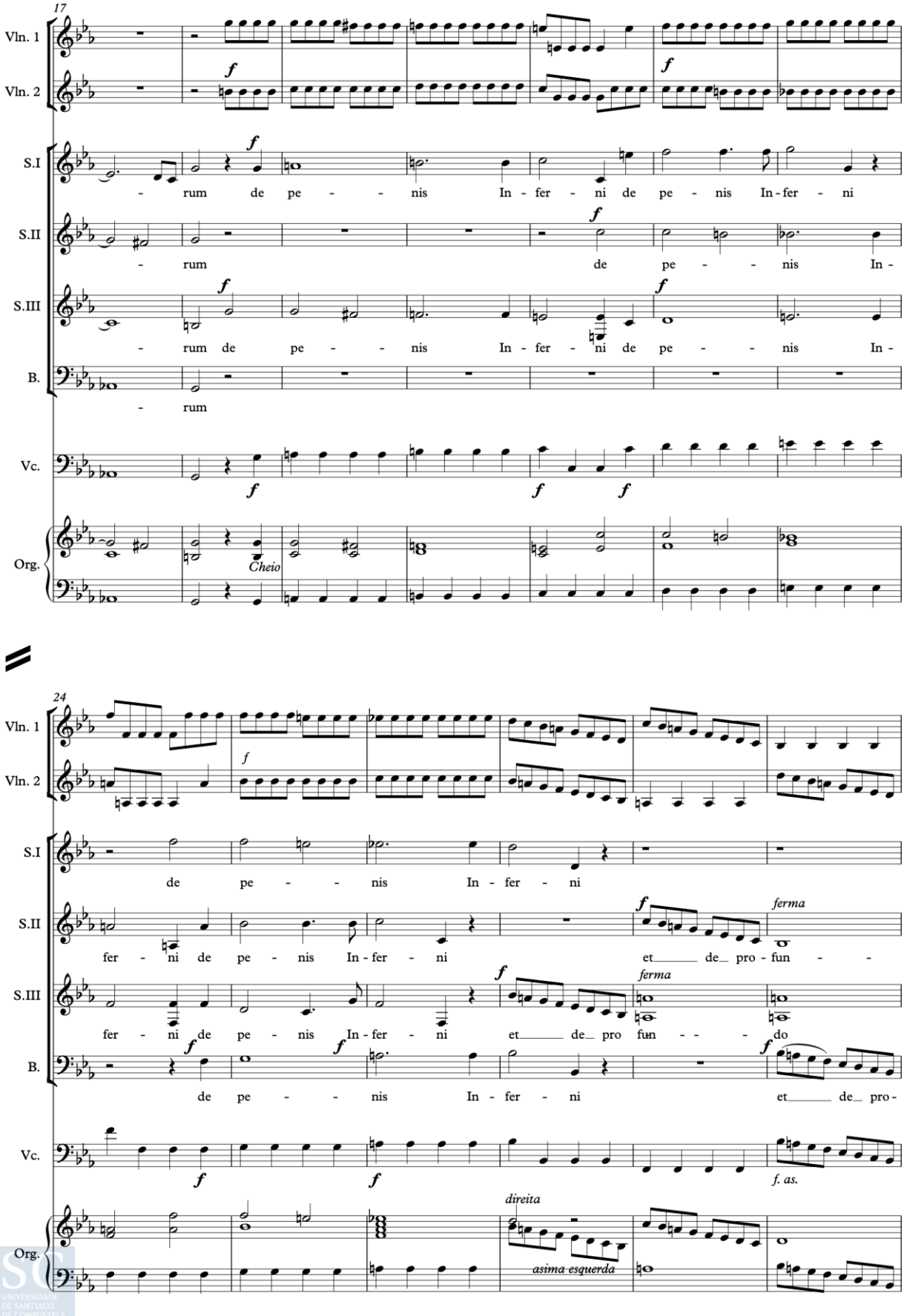
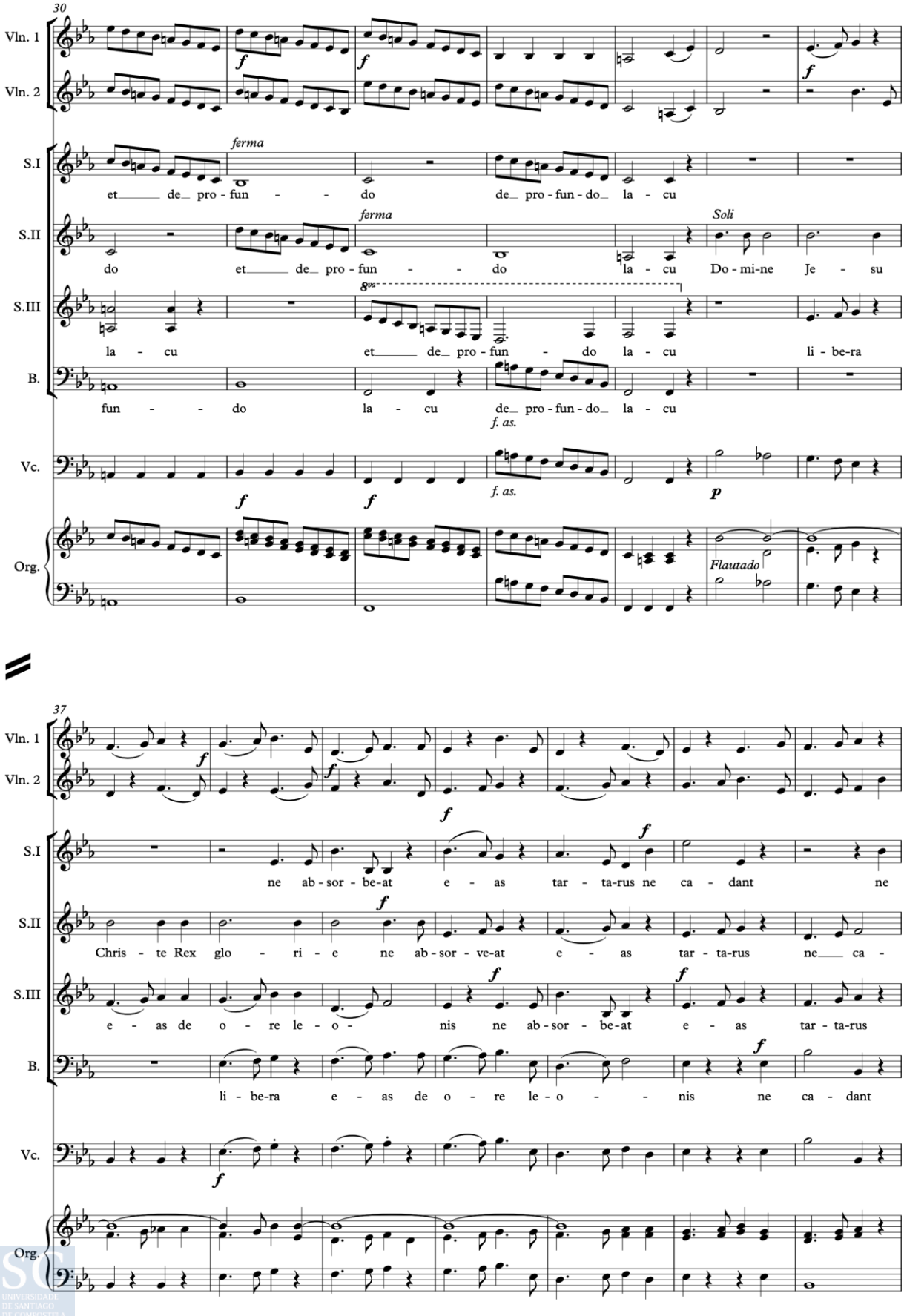
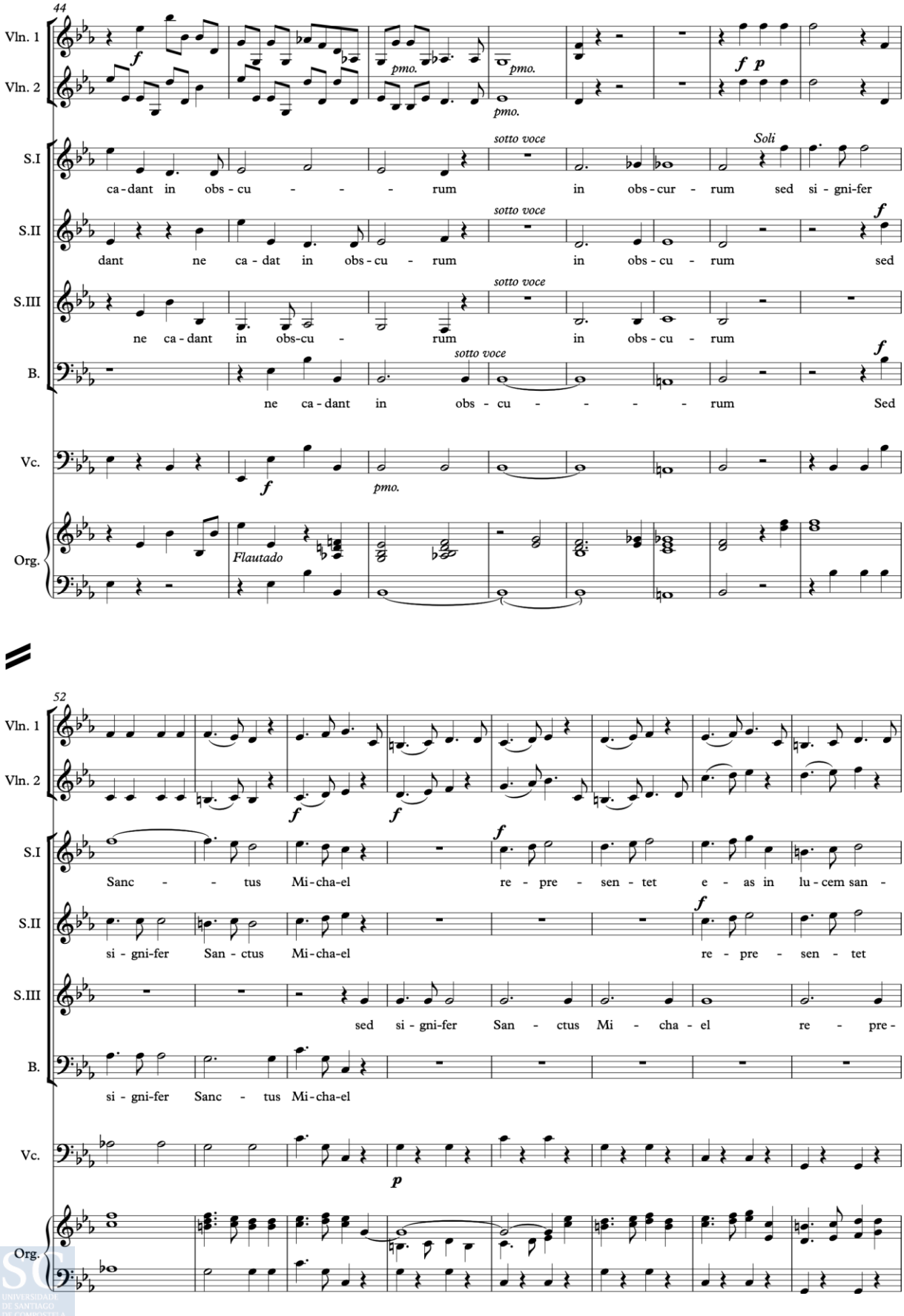
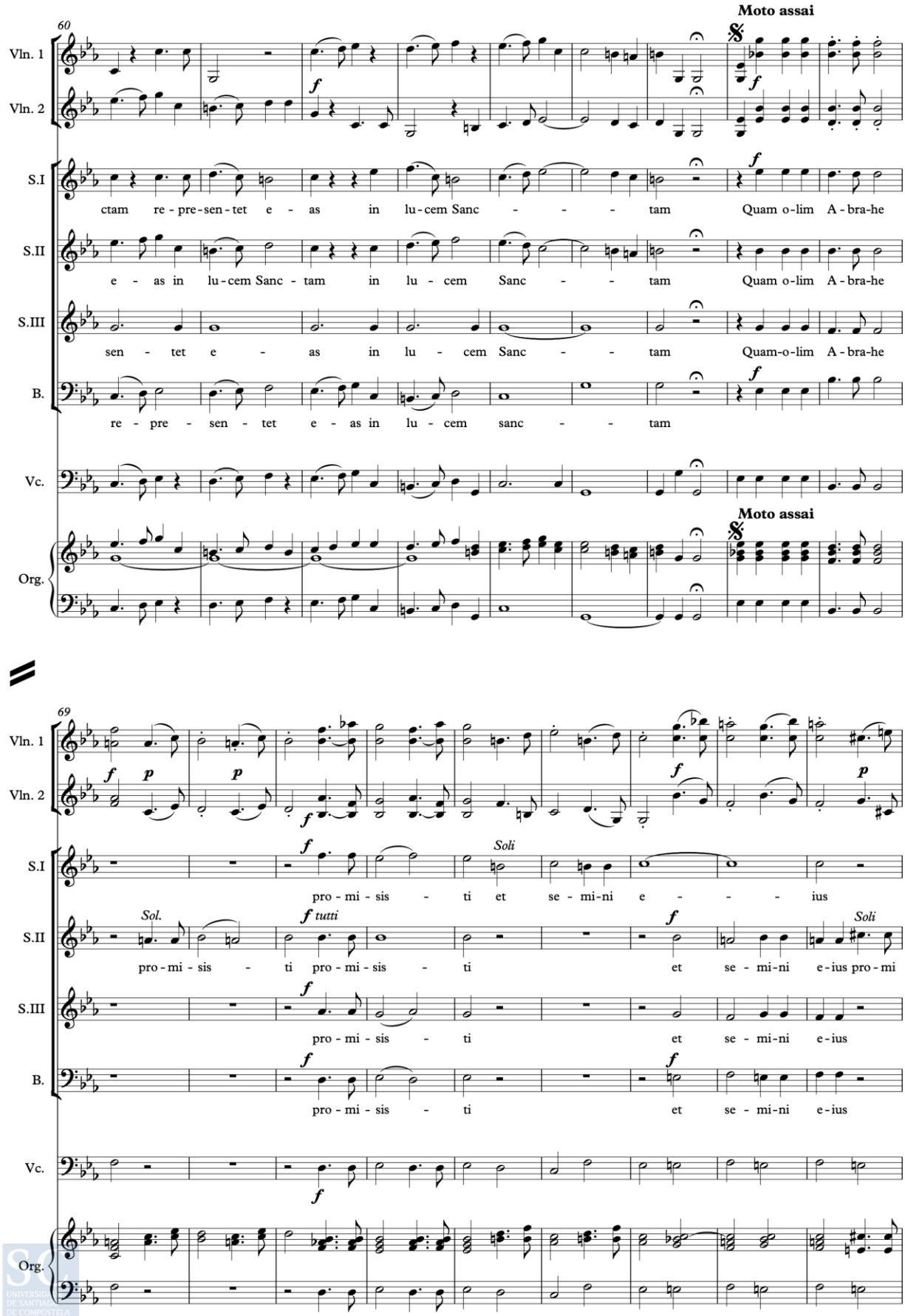
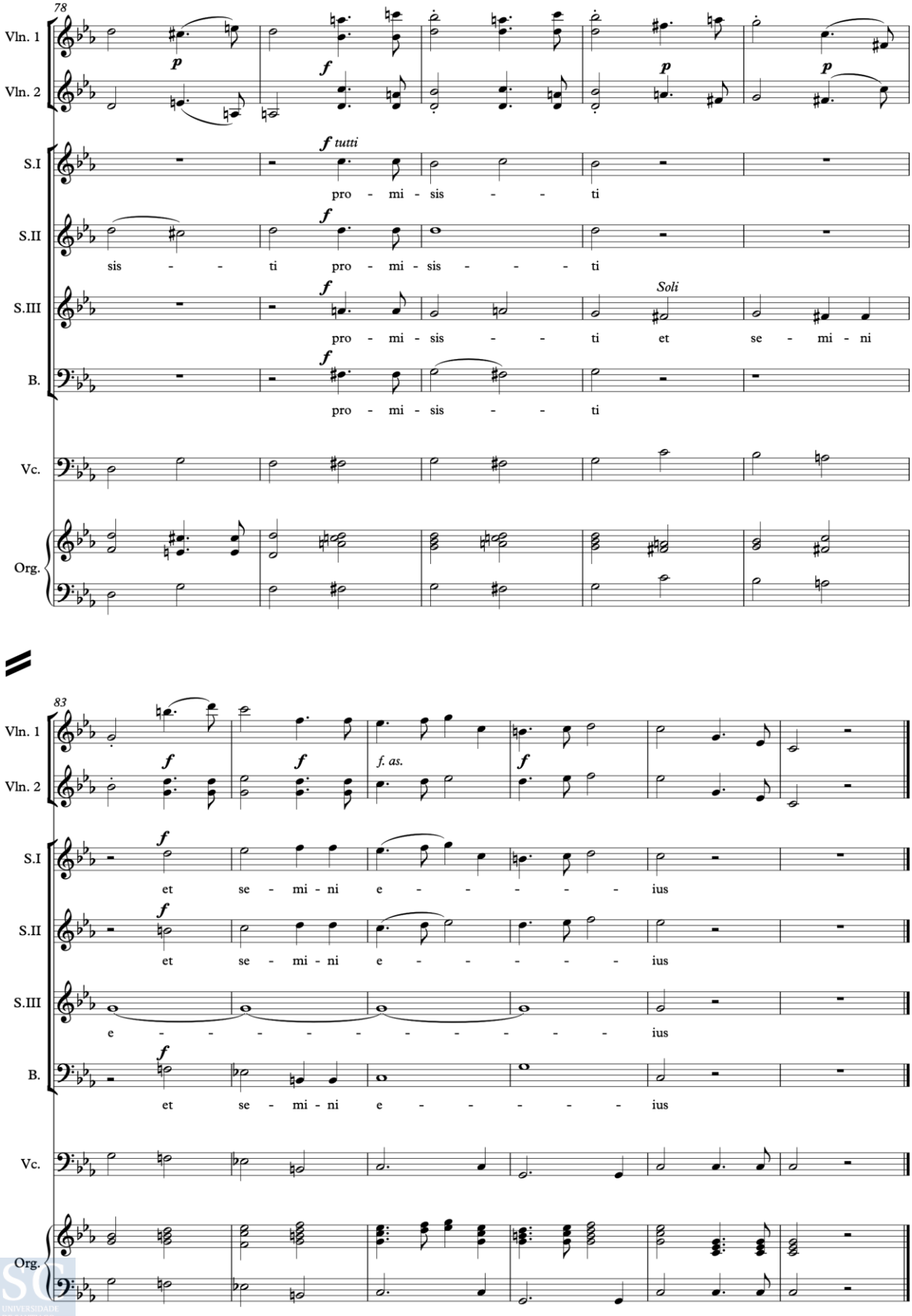
I. Introitus

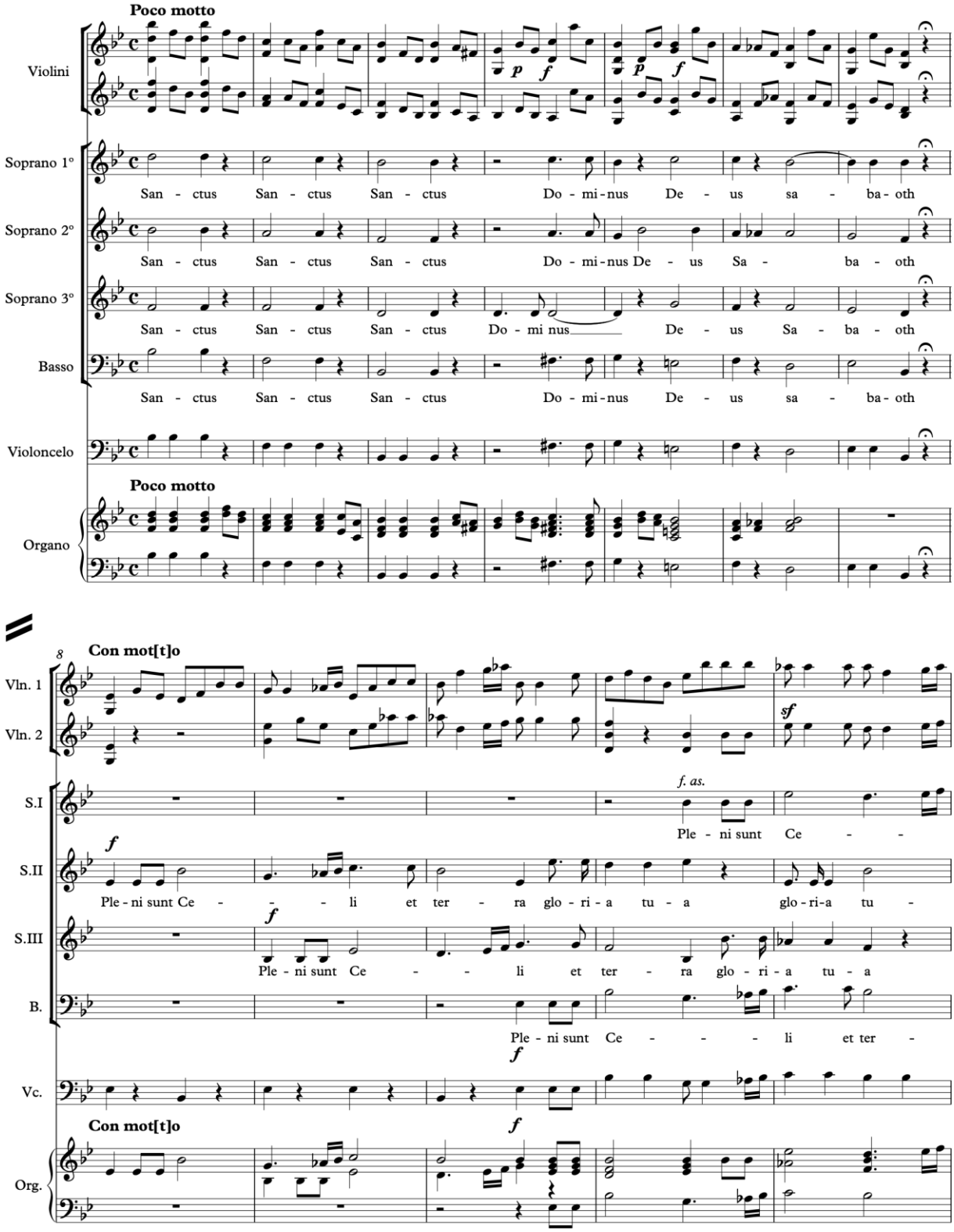
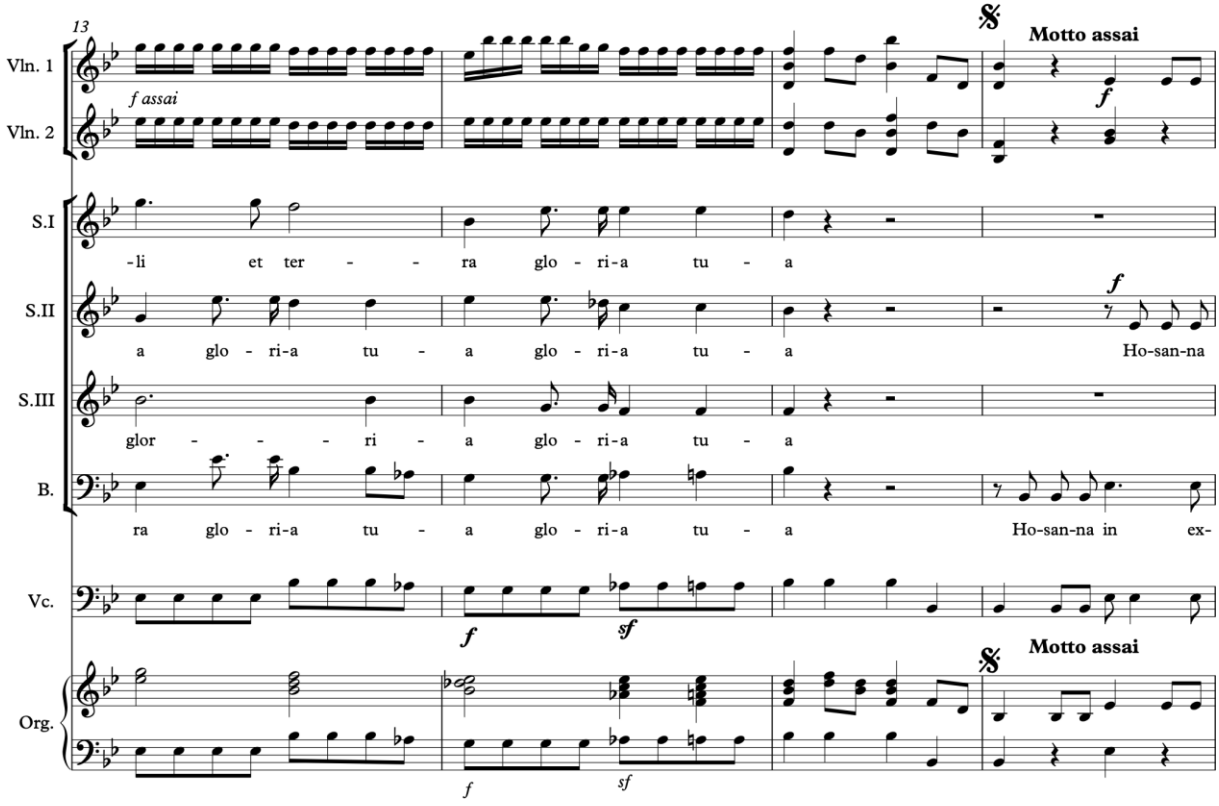
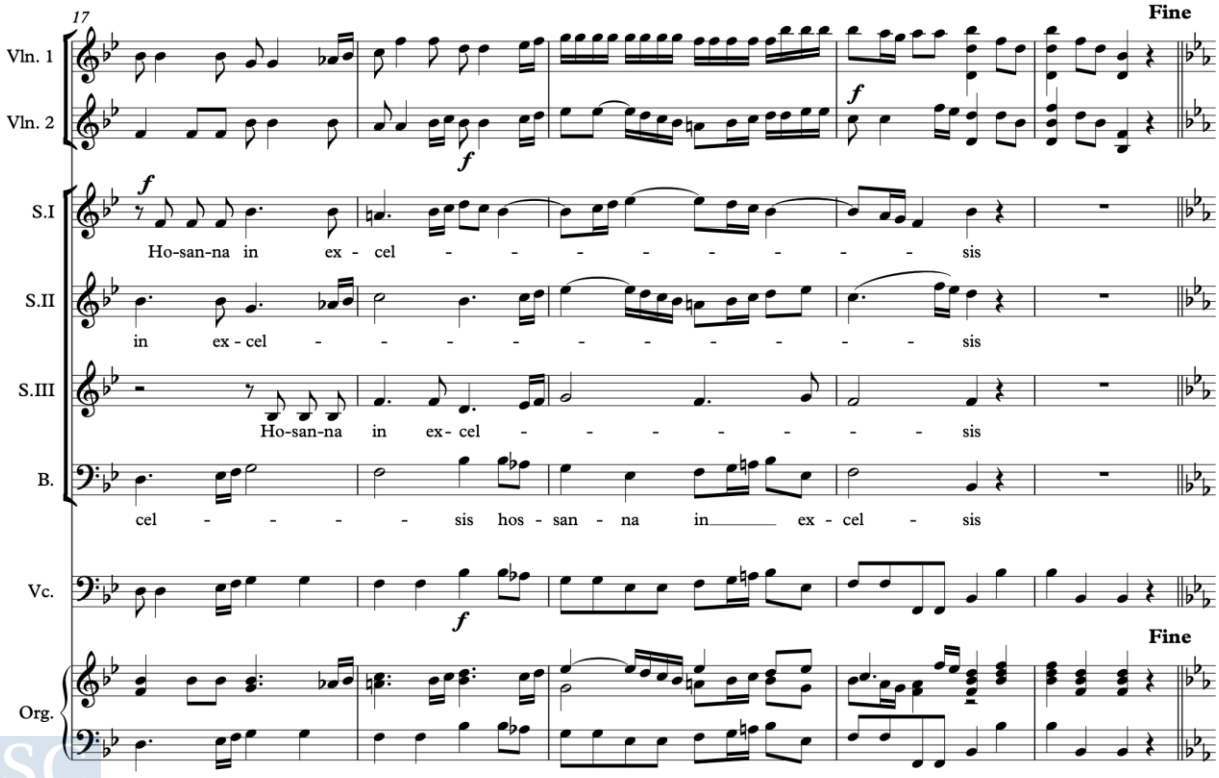
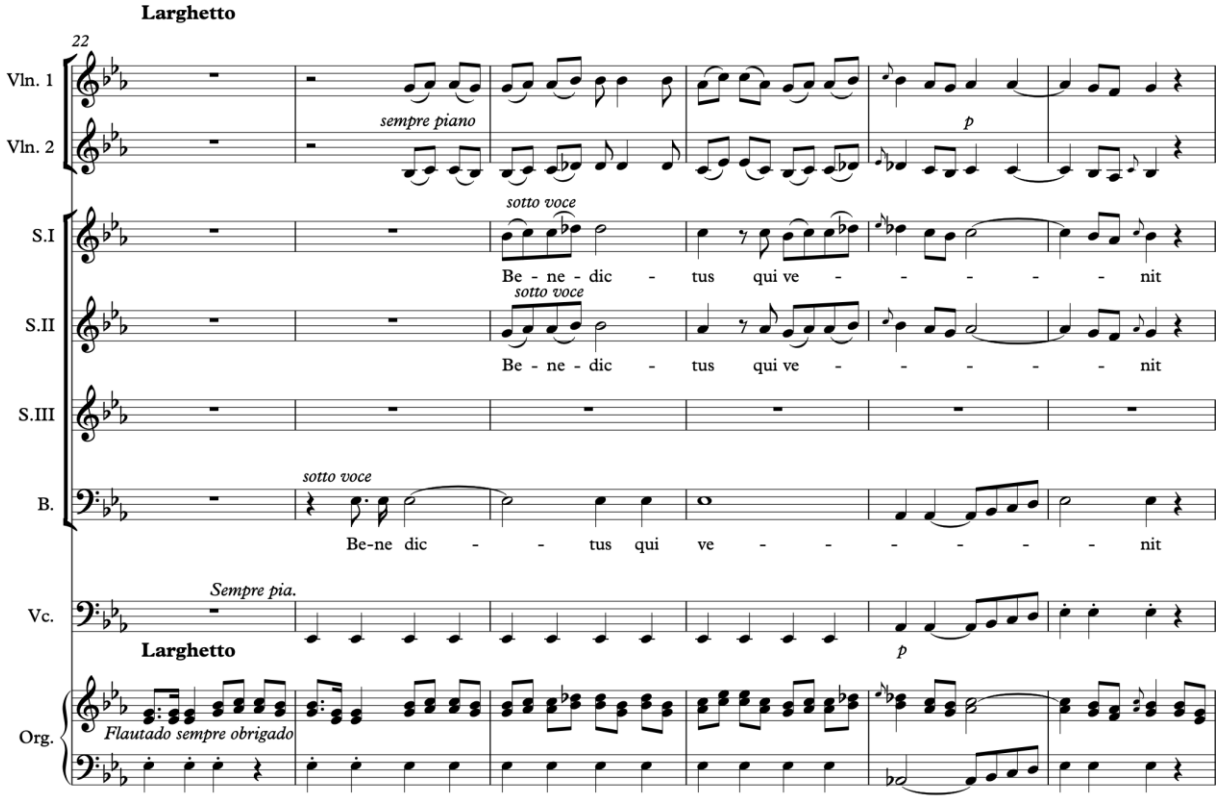
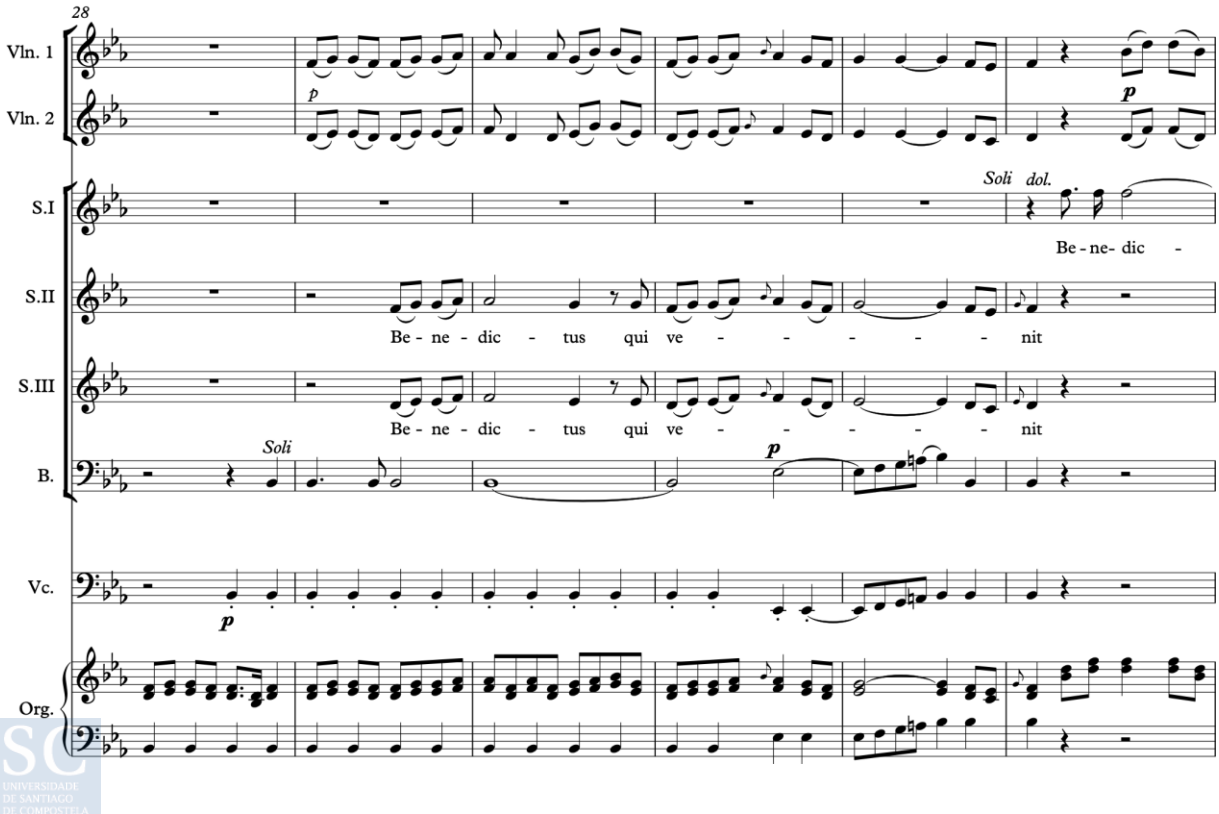
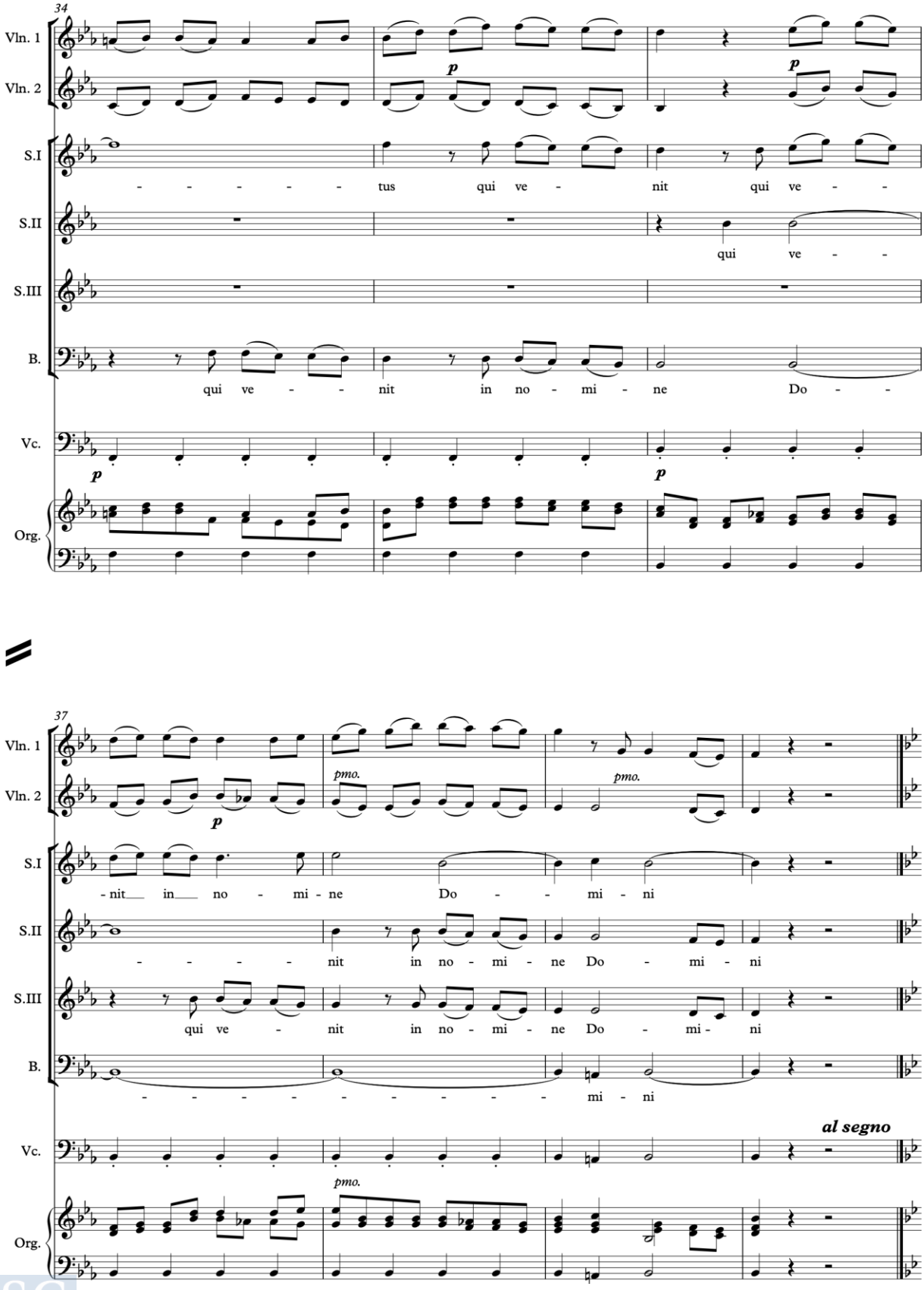
BNP, MM 254//1

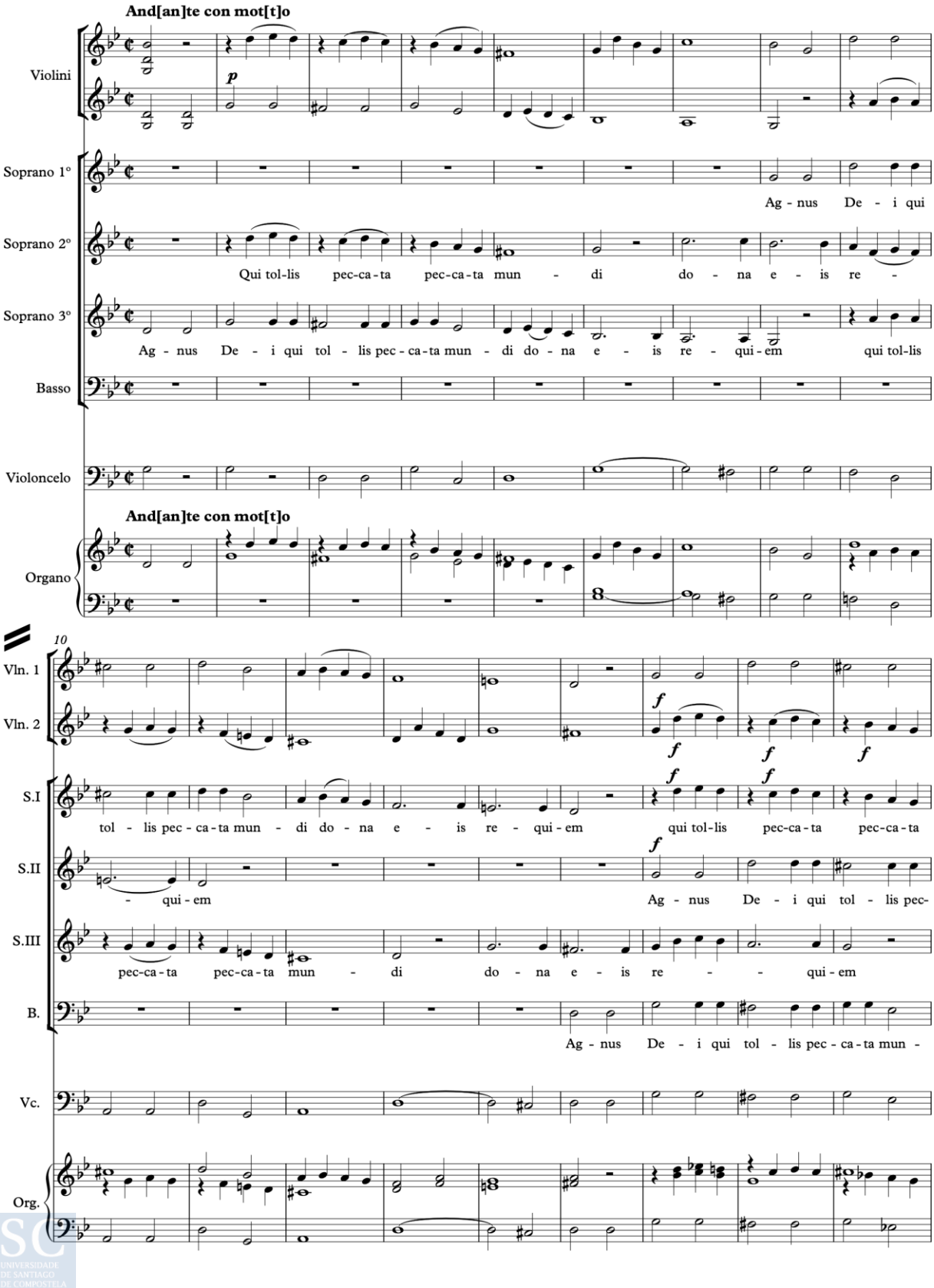
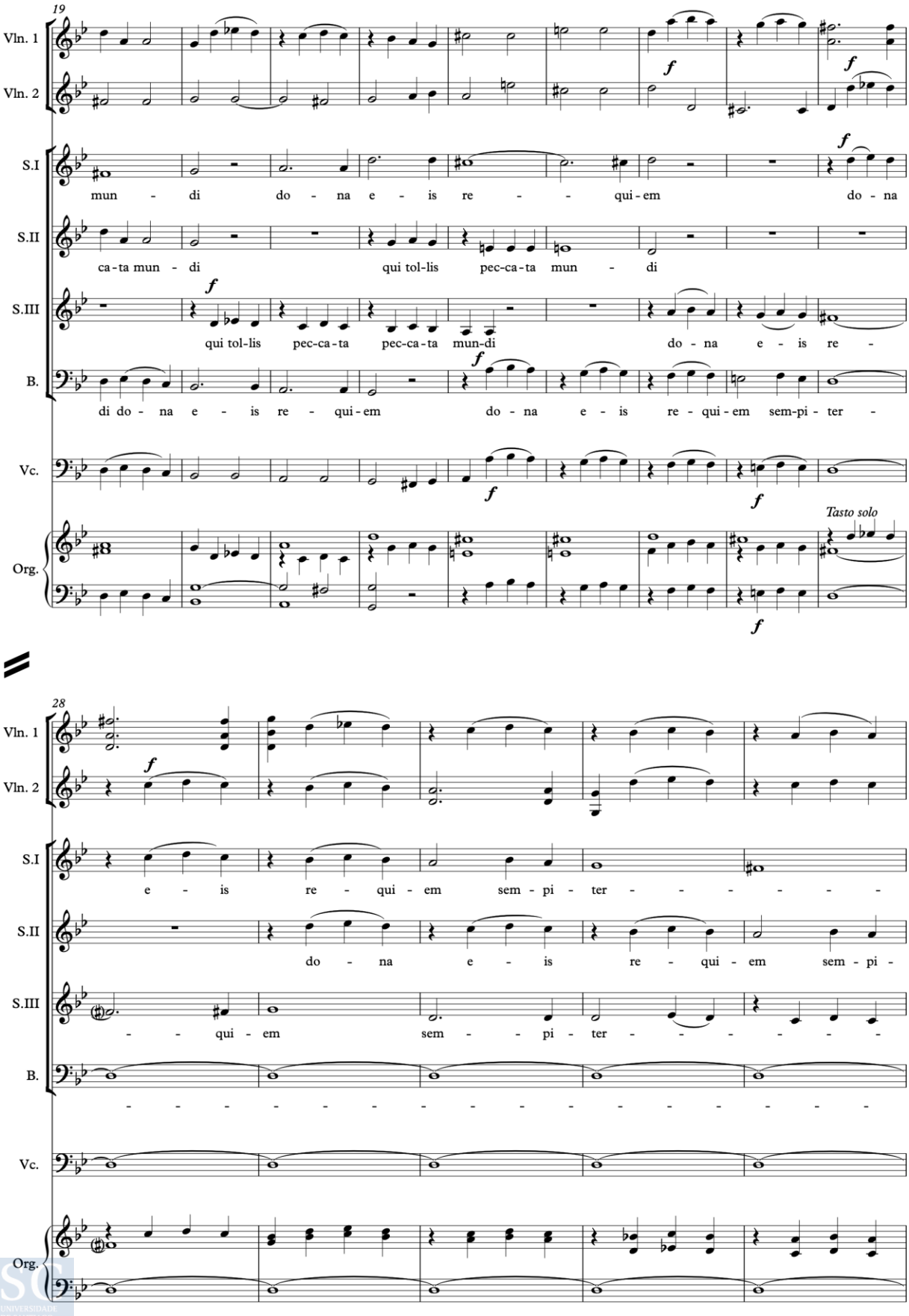
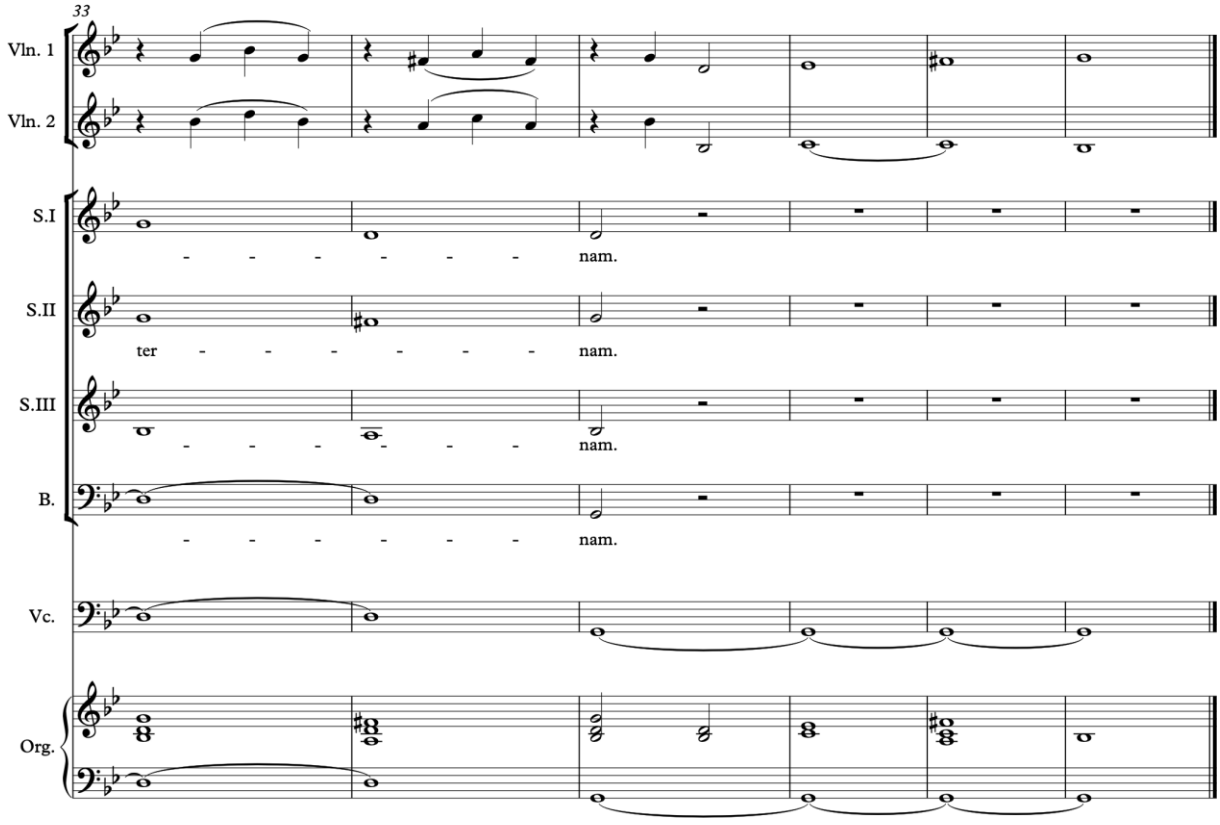
Transcrição & Edição:
MAGNA FERREIRA

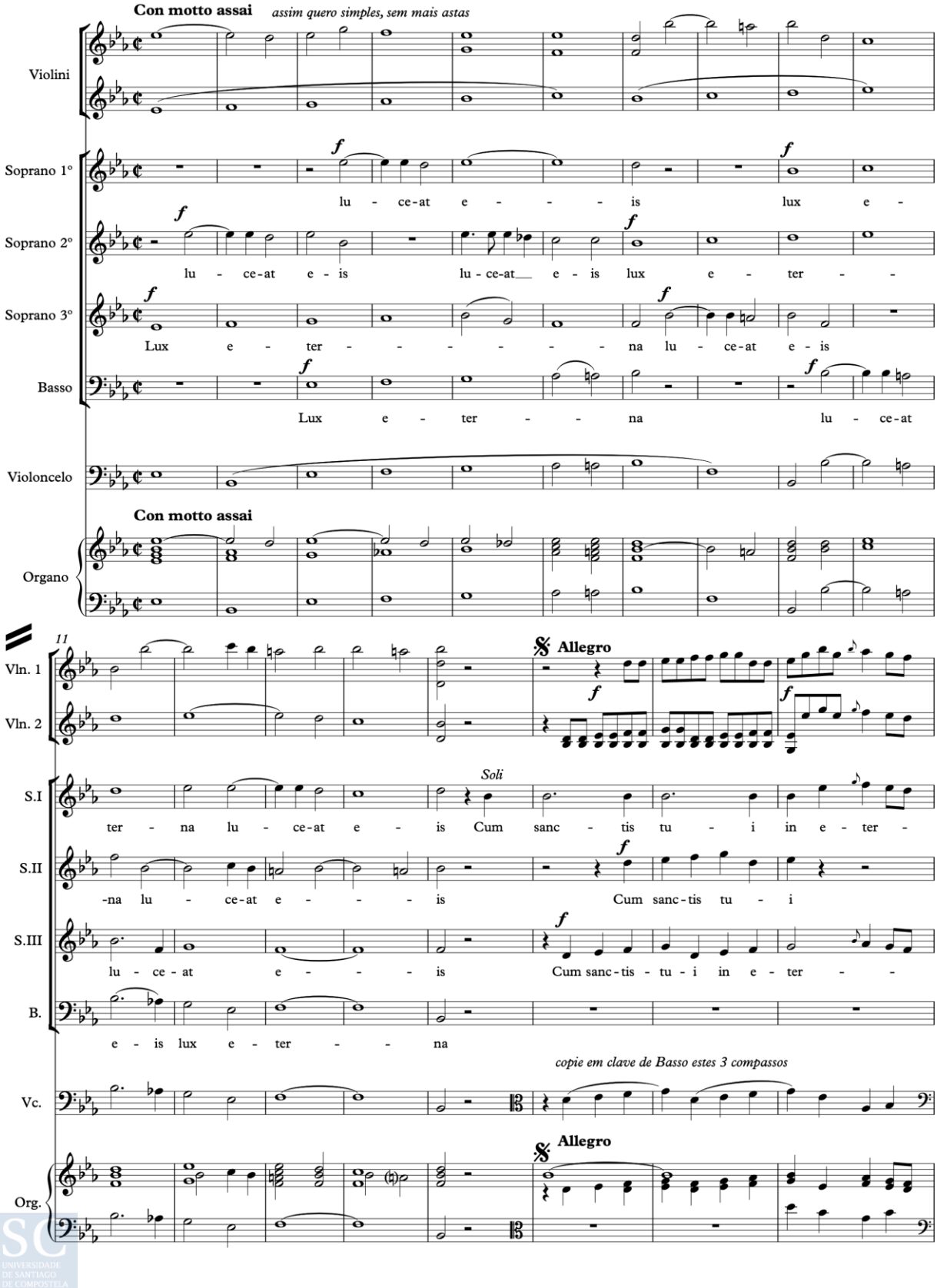
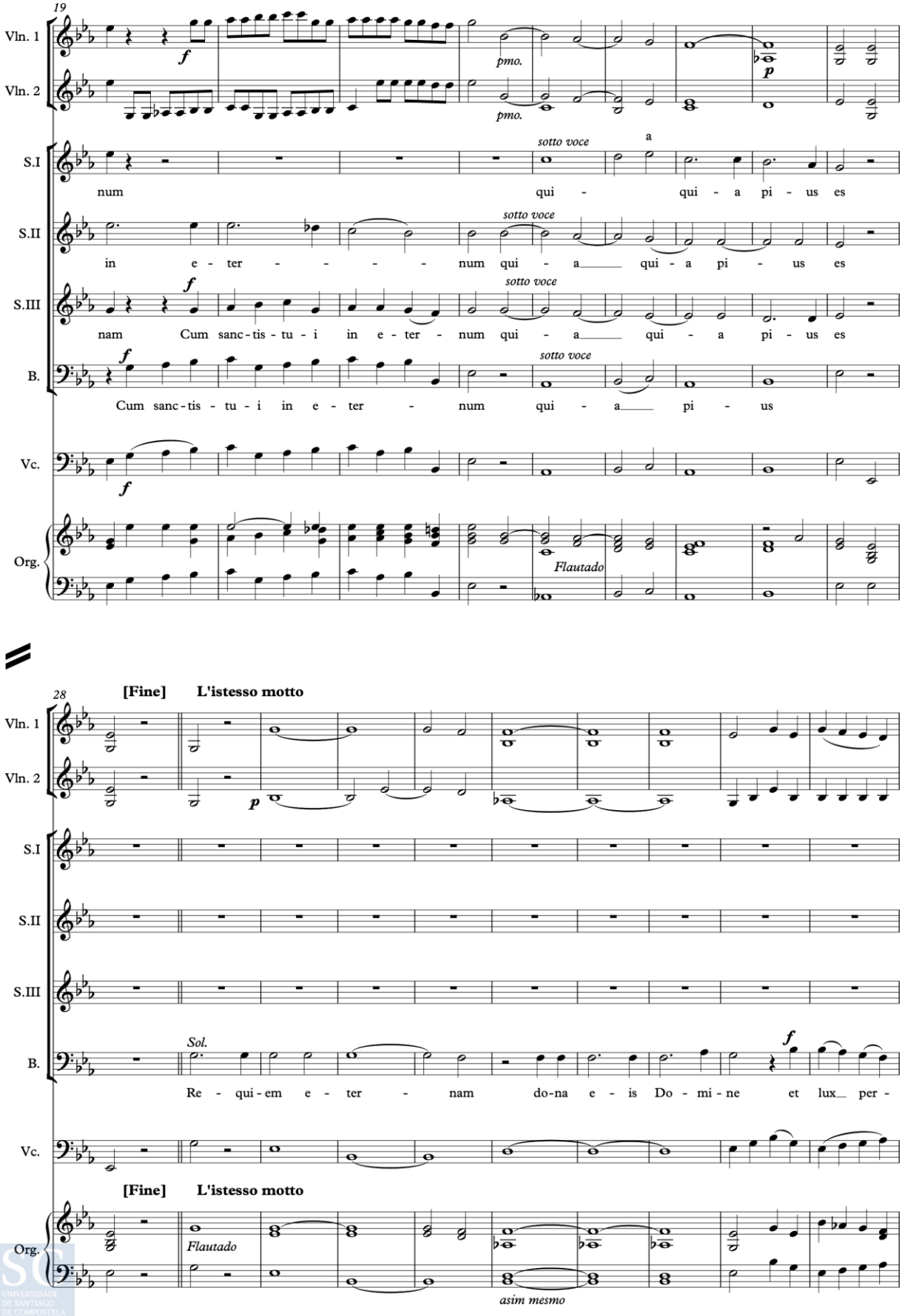
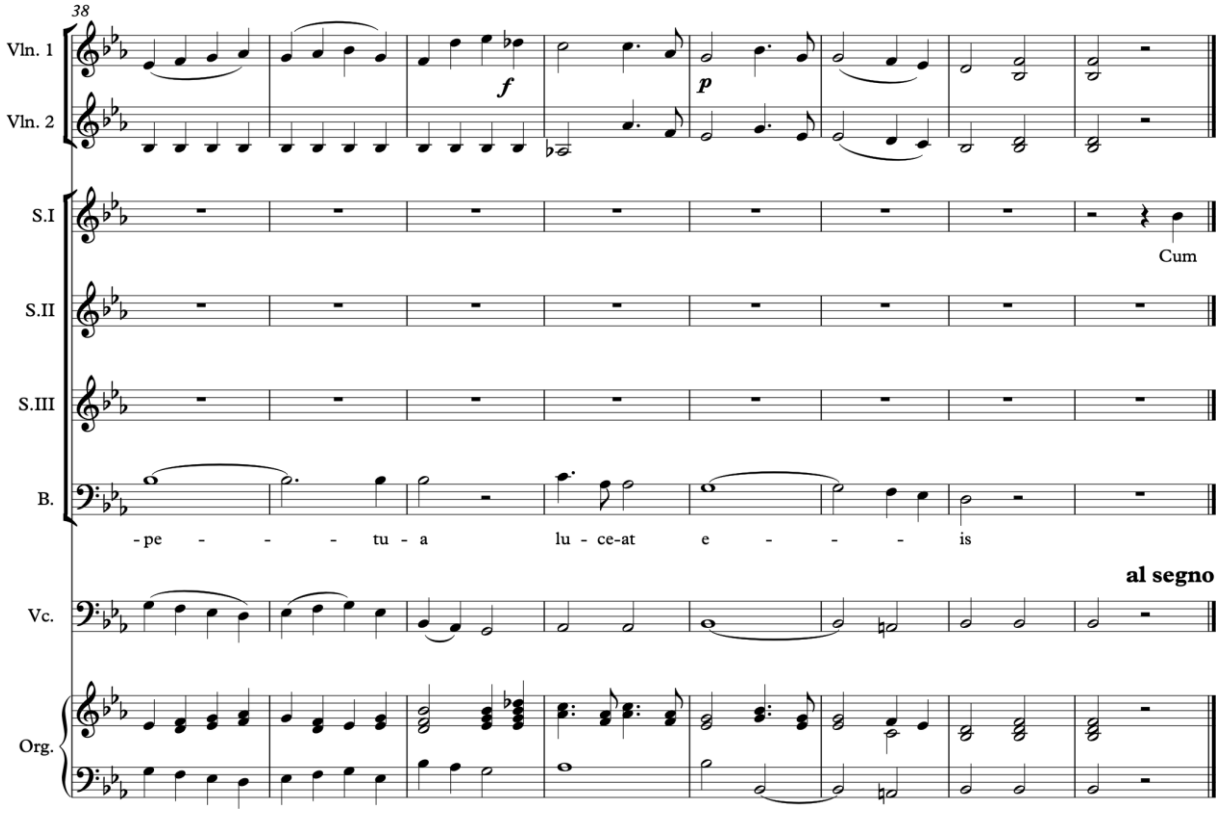
Frei Francisco de São Boaventura
(Porto, 1733? - 1802?)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

II. Sequentia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

III - Offertorio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IV - Sanctus

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

V - Agnus Dei

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VI - Post Comunio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9 CONCLUSÕES

Podemos observar que, durante o século XVIII, a prática musical e social, replica-se um pouco por toda a Europa, sobretudo nos reinos católicos, e no Novo Mundo, com as naturais e imbricadas influências culturais. A Guerra da Sucessão de Espanha, numa oposição entre as dinastias de Habsburgo e Bourbon, provocou uma reorganização dos territórios de Nápoles e da Sicília que, desde o século XV estavam associados à monarquia espanhola dos Habsburgos. Este conflito colocou Filipe V, monarca da casa de Bourbon, no trono de Espanha e Nápoles e Sicilia passaram a ser governadas pelos austríacos, algo que fiou registado nos tratados de Utrecht (1713) e Rastadt (1714). (Pereira, 2010, p. 27) O casamento de D. Mariana de Áustria, com o rei D. João V, veio ditar algumas mudanças na *praxis* musical do reino. O envio de vários músicos portugueses para estudar nos conservatórios de Nápoles, como são exemplo Jerónimo de Lima e Sousa Carvalho, contemporâneos e possíveis mestres de Frei Francisco de S. Boaventura, foi uma das medidas que, consequentemente, trouxeram a influência ao reino da música napolitana de Jommelli, Scarlatti, Pergolesi, entre outros. A imitação é um elemento comum em todas essas relações, e a grande ópera italiana replica-se, de forma adaptada e travestida, na construção de teatros de ópera "à italiana", na contratação de músicos italianos, até alcançarmos os níveis das micro sociedades, de que são exemplo os espetáculos de ópera apresentados em palcos improvisados, até aos "saraos musicais" e, porque não, até aos templos sagrados barrocos.

O Porto do século XVIII não tinha mais do que um teatro de ópera rudimentar, o desaparecido Teatro do Corpo da Guarda. Não obstante, este teatro acolheu alguns dos melhores

cantores da época. Da presença de músicos e da atividade musical na cidade, para a qual muito contribuíam as suas comunidades religiosas, a Irmandade de Santa Cecília do Porto ressurgiu através da constituição dos seus estatutos em 1784 e organizou a atividade musical neste espaço urbano. O documento providencia um conjunto de informações valiosas para a história da música do Porto, na segunda metade do século XVIII. A fonte faculta dados que permitem compreender a prática musical, no domínio administrativo, e conhecer alguns dos músicos que constituam o núcleo de atuantes na cidade àquela época, um elenco que incluía Frei Francisco de São Boaventura, o padre Francisco da Cunha Teles e Menezes, José Moreira de Melo, João Joaquim Valério, Joaquim Giraldes Correia e Melo, António Gonçalves Valérios, Tomaso Guadagnini e Jose Vichi.

Como já referimos, a sociedade vivia, ou vive, por imitação e troca contínua de influências mútuas. Os conventos não escapam à lógica. Transpõe-se aquilo que se vive(u) extramuros para o espaço intramuros. Essa recriação encontrou, muitas das vezes nas igrejas, o espaço cénico para a representação de vilancicos, oratórios e dramas. As constantes repreensões levaram a outros subterfúgios para a recriação dessa vivência social. Os recolhimentos, por sua vez, mimetizavam a vida conventual e possibilitavam, às mulheres, uma vida semelhante à dos conventos reais, de clausura e prestígio, por um dote menor, ou anuidades reduzidas.

No segundo capítulo, analisámos os Estatutos da Irmandade de Santa Cecília do Porto, redigidos em 1784, um documento que patenteia a hierarquização e discriminação entre géneros e a desvantagem da mulher perante os restantes membros. Primeiramente, é dito que as mulheres não eram tão úteis como os demais membros. Era impensável encontrar uma profissional de música ou equivalente – por muito que o fosse –, a auferir de salário. Nas próprias quotas de inscrição se fazia a distinção entre géneros e, cumulativamente, estado civil: um irmão do sexo masculino não músico com o mesmo estado civil que o de irmã mulher, pagaria dois terços menos do que esta. A única exceção acontecia se a mulher estivesse no Recolhimento do Anjo, pois nesse caso pagaria o mesmo que um professor. Para as irmãs, estavam previstas benesses nos momentos de doença ou pobreza, e as suas dívidas podiam ser pagas com o adorno da igreja.

Outro aspeto relevante sobre este tópico, é o facto de a procuradora do recolhimento fazer parte da mesa da irmandade, sem, na verdade, o fazer. Como vimos, não consta que esta tivesse assento naquele órgão. A sua representatividade apenas acontecia no dia de eleição dos novos órgãos e mesmo aí, a procuradora apenas podia enviar, por escrito, o nome da sua sucessora não participando, portanto, nas discussões da mesa.

Há um aspeto que se destaca nos estudos realizados sobre recolhimentos, e em particular, nos registos das entradas e saídas das Recolhidas no Recolhimento do Anjo. Percebemos que a formação musical ali desenvolvida, era uma mais-valia para a entrada num convento e levava, até, à dispensa do pagamento do dote. Foi o caso de Catarina Moreira, que entrou no Mosteiro de Santa Clara de Vila Real, para ensinar música, não pagando dote, ou Maria Manuel do Coração de Jesus, que entrou no Convento de Santa Clara no Porto, e se tornou mestre capela. Poderíamos dizer que a música era um meio para as mulheres ascenderem, alcançarem estatuto e uma garantia de segurança laboral e social para toda a vida. Conferiam, também, um reconhecimento, que não é objetivado nos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília. Na recriação da sociedade intramuros, as monjas cantoras tinham direito aos "mimos", materializados em dinheiro ou em quantidade ou qualidade de comida superior ao normal. Esta era a forma de traduzir materialmente reconhecimento e um salário pelo seu serviço.

Nestes conventos, Frei Francisco de São Boaventura, seria, para além de compositor, pedagogo. Testemunho disso é a "Liçaõ para Sabbado Sancto" que escreveu em 1794 para a educanda D. Maria Peregrina. A menina tinha 11 anos quando cantou aquela obra e, no nosso

USC DE COMPOSTELA

entendimento, fez todo o sentido gravá-la com uma menina de voz branca. A experiência musical e acústica na Igreja de Santa Clara, esclareceram-nos quanto à praxis musical da época. Não podemos rejeitar a possibilidade de, ainda no Recolhimento do Anjo, ter orientado os estudos musicais de Maria Manuel do Coração de Jesus. A evidente confiança e proximidade entre os dois, expressa nas obras que escreveu para o Mosteiro de Santa Clara e nas marginálias dos seus manuscritos, levam a crer que não existia, propriamente, o contacto direto entre o compositor e a monja, mas parece indiciar um conhecimento prévio entre os dois, o que pode ter acontecido no contexto do Recolhimento do Anjo. A relação que tinha com D. Maria Manuel reflete-se na quantidade de obras encomendadas pela religiosa. É algo também observável aquando a regência da Abadessa D. Maria Ângela, de quem era "mt.º Reverente, obedientissimo, e obrig.mo súbdito da m.ma Snr.a"[226].

Sobre Frei Francisco de São Boaventura, sabemos, através dos seus manuscritos musicais, que era Carmelita Calçado e natural da cidade do Porto. Segundo testamento do seu irmão Joaquim Carneiro da Silva, viveu no Brasil porque pertencia à "Reforma de Turon" dos Carmelitas Calçados. Esteve no Convento do Carmo de Recife, em 1758, e, segundo documentos analisados, terá nascido por volta do ano de 1733. Emigrou para o Rio de Janeiro juntamente com o seu irmão, em 1739, e ali terá permanecido durante parte da sua juventude, tendo contactado com músicos como Carmelita Calçado da Reforma de Turon, em Recife, e muito provavelmente, em Olinda. Em Portugal, não o encontramos em mais nenhum local. Não há registos, inclusive, da sua presença no Seminário da Patriarcal de Lisboa.

Como teria estudado música? Onde? Qual o impacto do meio musical brasileiro na sua formação? Como vimos, se durante algum tempo Portugal enviou os seus melhores alunos de música para Roma, para estudarem com os melhores mestres, também começou a contratar os melhores músicos italianos para servirem no reino. Por imitação, uma vez mais, os melhores alunos de música no Brasil, vinham para Portugal para estudar e aperfeiçoar os seus conhecimentos musicais. A replicação e fusão dos estilos e práticas musicais era evidente um pouco por toda a parte do mundo católico. A influência da música napolitana na estética de Frei Francisco de S. Boaventura, é uma evidência. Não descartamos a hipótese de ter estudado num dos conservatórios italianos para onde os músicos iam estudar. Mas é mais provável que tenha estudado, no final da década de sessenta, no Real Seminário da Patriarcal de Lisboa, com Jerónimo Francisco Lima e João de Sousa Carvalho. O exemplar das matinas escritas em 1789 para o Mosteiro de Santa Clara, comprovam esta possibilidade. Mas, de momento, não foi possível apurar esta informação. O manuscrito, de capa dura, encontra-se bem preservado e recentemente alojado na Biblioteca Estatal de Berlim. Estamos em crer que este seja um exemplo de uma obra que possa ter estado arquivada no Recolhimento do Anjo e que o extenso texto que Frei Francisco escreve na folha de rosto, se dirigia a um colega seu, encarregue de escrever as partes. Mas esta é uma mera suposição.

Sobre a música de Frei Francisco de S. Boaventura, constatamos que grande parte das obras que hoje conhecemos são provenientes do Mosteiro de Santa Clara do Porto. Através da análise dos manuscritos, e considerando as religiosas para quem compôs, a organologia e o confronto de materiais cotados separadamente, mas pertencentes à mesma obra, podemos avançar no conhecimento da proveniência de vários manuscritos. Tal acontece com uma série de responsórios escritos em 1770, para as matinas de Natal, que pertencem ao mesmo conjunto[227].

Frei Francisco é um compositor que fazia por atender às exigências das religiosas. Observamos esta situação em episódios de música para tempos de lazer. Nas marginálias dos manuscritos musicais há deliciosos comentários que promoviam a boa relação com os mecenas.

[226] BNP, MM 2524.
[227] BNP, MM 254//4, MM 263//1, MM 255//5, MM 482//1-10, MM 469//1-12.

Nas Matinas da Quinta-feira Santa[228] estão indicadas muitas justificações à forma como está composta a obra e à forma como tem de ser tocada. Curioso, também, é a forma como se justifica pelos erros ou como reforça a ideia de determinadas harmonias, escrevendo o nome das notas por extenso para que não restem dúvidas.

A sua colaboração com os conventos femininos de clausura ia para além das encomendas para as celebrações mais importantes. É o caso das sonatas que escreve para duas guitarras e dois violinos, a pedido da D. Maria Bárbara. Este conjunto de obras permitiam, estamos em crer, a prática musical em tempos de lazer como também da dança. Cantar em Português, ou italiano, era uma possibilidade. O duo "Vinde ver almas amantes o Eterno limitado adorai ao vosso Espozo em o presépio humanado"[229], é um diálogo entre duas vozes (dois coros), que fala da adoração do Menino Jesus no Presépio. Este pode ser um exemplo da prática musical encenada de alguns dos momentos das celebrações. Não estamos em crer que Frei Francisco de S. Boaventura se sentisse confortável em escrever toda a música que lhe era solicitada. As peças para voz solo e órgão são vocalmente virtuosas e, por vezes, o compositor desejaria fazê-las num canto mais "liso" e menos "variado".

Na. Aria "Sentite che caro augellino"[230], o compositor refere o flautim *obligato* e a viola, mas esta indicação é para os registos do órgão. Trata-se de uma apropriação da música profana para uso liturgico, mas com as devidas adaptações: tem uma versão em latim para soprano e baixo contínuo com o texto "Videte quam bonus est Deus". A sua orquestração menos comum, em italiano, e o carácter da obra levam-nos a crer que as religiosas tinham diversos muitos de fruição musical que as conectava ao mundo extramuros.

O órgão assume diferentes papeis na orquestração das obras de Frei Francisco. O órgão pequeno tem um papel de substituto dos violinos, caso não existam. Desta forma, muito das obras escritas para 2 órgãos, 2 violinos e violoncelo, têm a possibilidade de serem feitas sem as cordas, pois a parte do órgão pequeno está sempre escrita de forma a substituí-los. Não o fazendo, assume um papel importante de baixo contínuo.

O órgão grande, da Igreja de Santa Clara, devido à sua intensidade e capacidade acústica, assume um papel de preenchimento da textura harmónica, algo semelhante a um tutti orquestral. O órgão pode ser visto, também, como um maestro do efetivo. As obras para voz solo e órgão, e tocadas no "órgão grande" onde as intérpretes ficam desprovidas de contacto visual, tal como verificámos durante a gravação, estavam pensadas para serem efetivamente regidas pela organista que dirige a cantora, ora tocando um baixo dinâmico, que pulsa o tempo, ora tocando o reforço de um movimento vocal da voz.

Isto não significa que o órgão não tenha, por exemplo, intervenções para baixo contínuo ou baixo *obligato*. Os responsórios para a as matinas da quinta-feira qanta, compostos em 1771[231] por Frei Francisco para o Mosteiro de Santa Clara, e dedicados à D. Catarina Luísa, são um exemplo claro sobre a função do órgão grande. São também um pronúncio para as harmonias praticadas no "Requiem". Vejam-se as indicações dadas pelo compositor sobre as harmonias supostamente dissonantes e que este justifica a partir do texto em que se inserem: "Mt.º sentido: por cauza das palavras, há mt.as espécies, q parecem más" ou "Mt.as especies escrevera, se fossem p.a o Orgaõ piqueno, mas p.a o grande estas bastaõ, por não confundir as vozes." Aqui se nota a importância que Frei Francisco de S. Boaventura dá à palavra, e o cuidado que tem em expressar o afeto inerente ao texto. Algo que observamos com cuidado na interpretação do seu "Requiem", escrito em 1791.

[228] BNP, MM 254//2a.
[229] BNP, MM 1819.
[230] BNP, MM 979.
[231] BNP, MM 254//2a.

A sua versatilidade passa, também, pela adaptação de obras. Há obras que podiam ser transpostas, abreviadas ou tocadas em versões mais reduzidas. É o caso de "Veni Sponsa Christi"[232], escrito para o Mosteiro de S. Bento de Ave Maria. Neste exemplo, o compositor indica a possibilidade de se omitir uma secção, que se trata de uma modulação à dominante, para "q.^{do} quiserem mais breve". Há obras que têm uma segunda parte do órgão transposta, quase sempre, um tom abaixo, como é exemplo o verso "Beata quae credidit"[233]. Outras há que parecem ser provenientes de mosteiros masculinos e que são adaptadas para as vozes femininas dos conventos de clausura. Esta adaptação passou, também, por elevar o grau de dificuldade das linhas vocais e por utilizar o canto "variado" nas vozes femininas, como era ao gosto das religiosas.

A música de Frei Francisco é um exemplo de uma ponte que une diferentes culturas e sociedades. Demonstrou ser detentor de uma versatilidade estilística e capaz de, sem prejuízo da sua arte, escrever para a diversidade de requisitos e circunstâncias, e com diferentes graus de dificuldade e exequibilidade.

As obras escritas para a educanda D. Maria Peregrina, que aqui apresentamos a edição crítica e a respetiva gravação, espelham bem o pragmatismo de Frei Francisco de S. Boaventura. Nelas pudemos colaborar com duas cantoras distintas, de diferentes realidades. A possibilidade de colaborar com uma cantora pouco mais velha que a D. Maria Peregrina, fez todo o sentido para a exploração das propostas de Frei Francisco. Neste caso, o âmbito da voz é mais natural para uma voz branca, o que faz do canto mais falado na "corda coral". A forma como escreve o órgão, na medida em que dá suporte à voz, atribuem àquele instrumento um papel de regência. Este é um dado importante porque, a distância entre a grade onde poderia cantar a cantora, e a organista, caso tocasse no órgão lateral, não permitia o contato visual entre as partes. Mas, tendo feito as gravações na Igreja de Santa Clara, constatámos que a música em conjunto acontece de forma intuitiva, sem precisar de outros recursos. Diríamos que a respiração e o movimento dos intérpretes se sentem, numa acústica relativamente seca, mas bastante confortável.

Encontrámos no seu "Requiem" a possibilidade de interpretar uma obra única na história da música portuguesa do século XVIII. Uma obra inspirada em modelos italianos, mas repleta de intenções dramáticas que Frei Francisco S. Boaventura tanto preza. Existem duas forças contrastantes na obra de Frei Francisco: a imobilidade, símbolo de "morte", e o movimento, símbolo de "vida". A imobilidade advém da pouca movimentação harmónica, de ritmos estáticos, ora em forma de nota pedal no baixo, ainda que muitas das vezes "nota pedal articulada", ora em melodias preenchidas por notas longas ou por graus conjuntos. Esta observação acontece sempre quando o texto diz a palavra "Requiem". Em oposição, temos seções plenas de energia, com passagens contrapontísticas de intensidade forte, com o "tutti" orquestral, órgão em registo "cheio" inclusive, que embelezam o sentido do texto, principalmente quando fala de luz. A "Sequentia" espelha um pouco de todos estes elementos, mas de forma "imperfeita", num misto de sombra e luz. Nela o ouvinte é levado a escutar muitas referências melódicas, harmónicas, tímbricas, como se se contasse uma pequena história dentro do "Requiem". O "Agnus Dei" é o momento mais introspetivo da obra, e é aquele que espelha o maior sentido de devoção. Ao interpretá-lo sempre imaginámo que seria uma espécie de ária cantada por uma voz de criança, talvez uma educanda semelhante a Maria Peregrina que, acompanhada pelas restantes vozes, em género de comentário, gradualmente é envolvida pela massa sonora do efetivo em crescendo. Mas o "forte", já perto do fim, retrai-se para dizer, em género "imóvel", a palavra "Sempiternam". Claro que a luz, em "Post Comunio", tinha de surgir com toda a energia, em modo maior e com contraponto imitativo.

[232] BNP, MM 254//3.
[233] MM 1952//1.

A possibilidade de a registar na Igreja de Santa Clara permitiu-nos constatar, também, que a música em geral, e a de Frei Francisco em particular, foi um mecanismo de afirmação da mulher intramuros. A replicação da sociedade dentro da micro sociedade conventual, permitiu à mulher enclausurada ter voz, aperfeiçoar a sua educação, a sua vontade de se expressar e de pensar. Com ironia notámos que, paradoxalmente, a clausura permitiu a sua libertação.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LISTA DE ARQUIVOS CONSULTADOS:

PORTUGAL:
Academia de Ciências de Lisboa – Lisboa
Arquivo Distrital de Braga – Braga
Arquivo Distrital de Évora – Évora
Arquivo Distrital do Porto – Porto
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal – Lisboa
Arquivo da Ordem Terceira do Carmo do Porto
Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia – Porto
Arquivo Histórico do Patriarcado – Lisboa
Arquivo Histórico Ultramarino – Lisboa
Arquivo Municipal de Lisboa – Lisboa
Arquivo Municipal do Porto – Arquivo Histórico
Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Lisboa
Biblioteca da Ajuda – Lisboa
Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Porto
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra - Coimbra
Biblioteca Municipal do Porto - Porto
Biblioteca Nacional de Portugal – Lisboa
Biblioteca Nacional de Portugal, Colecção Ivo Cruz – Lisboa
Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo do Conservatório Nacional – Lisboa
Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo do Conde de Redondo – Lisboa
Biblioteca Pública de Évora – Évora
Irmandade da Igreja das Taipas – Porto
Irmandade dos Clérigos – Porto

FORA DE PORTUGAL:
Archivio Apostolico Vaticano – Roma, Itália
Archivio Generale Ordine Carmelitano – Roma, Itália
Arquivo Curt Lange - Belo Horizonte, Brasil
Archivo General del Palácio de Madrid – Madrid, Espanha
Biblioteca Nacional de Madrid – Madrid, Espanha
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Brasil
Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung – Berlim, Alemanha
Escola de Música da Universidade Federal, Biblioteca Alberto Nepomuceno - Rio de Janeiro, Brasil
Gabinete Real de Leitura - Rio de Janeiro, Brasil
Arquivo Dom Lamartine – Várzea, Brasil
Arquivo Diocese Olinda Recife – Recife, Brasil

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1 – Cidade do Porto, 1789, de Teodoro de Sousa Maldonado (1759-?). 28
Figura 2 - Enquadramento da Porta do Olival. Junta das Obras Públicas (1763-1834), Alinhamento na Calçada dos Clérigos (Rua da Assunção), ...32
Figura 3 - Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa 33
Figura 4 - Assinatura de Frei Francisco de S. Boaventura, ...41
Figura 5 - Frontispício de "Responsorios p.a as Matinas do Santisimo Natal em Canto Uniforme, figurado e de Orgao" de Francisco da Cunha Teles Menezes, s.d. Fundo: ICP, Coro da Irmandade dos Clérigos, Partituras manuscritas.....41
Figura 6 – Assinatura de José Moreira de Melo, 1786. Fonte: ITP, Livro de despesas, fl. 2v (não catalogado).....43
Figura 7 - Primeira entrada de António da Silva Leite no.....44
Figura 8 - Caligrafia com evidentes sinais de debilidade do compositor José Moreira de Melo, 1798. Fonte: ITP, Livro de despesas, folio 25v (não catalogado). 44
Figura 9 – Folha de rosto de "Poetisches Freyden-Gedicht" de Johann Michael Zächer, fl. 1v. 48
Figura 10- “Feira da Cordoaria" de J. J. Forrester,.....53
Figura 11 - Parte encadernada, "Misere", Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 734//1-26. 56
Figura 12 - Folha de rosto "Responsorio 2º das Matinas do Santissimo Natal", Frei Francisco de S. Boaventura, 1770. Fonte: BNP, MM 255//5. 58
Figura 13 - Folha de rosto de “Lição 1.a do 3.o N. da 5.a fr.a St.a”, de Frei Francisco de São Boaventura,1802. Fonte: BNP, MM 2148.....58
Figura 14 - – “Natural da mesma Cidade”, Folha de rosto de “"Hymno, e Versiculos pª. a Noa em dia de Ascenccaõ”, Frei Francisco S. Boaventura, 1779. Fonte: BNP, MM 881//12.....59
Figura 15 - Assinatura de Frei Francisco de São Boaventura no Inventário da fábrica do Hospício do Senhor D´Alem, 1739. Fonte: BMP, Secção de reservados, M-VR-91, fl 13v. ..61
Figura 16 - Excerto do Testamento de Joaquim Carneiro da Silva (1797). 63
Figura 17 – Folha de rosto de “Acçaõ terna e devotíssima”, Frei Francisco de S. Boaventura, 1789. Fonte: BNP, MM 342//4.....71
Figura 18 - Marginália em "Ladainhas a 3" de Frei Francisco de S. Boaventura, 1785. Fonte: BNP MM 255//3 94
Figura 19 - Folha de rosto de "Ladainha", de Frei Francisco de S. Boaventura, 1794. Fonte: BNP, MM 255//2. 95
Figura 20 - "Daqui principiava, querendo-o menos", “Lição 1ª do 3º Noturno da 5ª feira Santa”, Frei Francisco de S. Boaventura, 1802. Fonte: BNP, MM 2148//1-2. 95
Figura 21 - “Orgão pequeno pode substituir os violinos”, "Sacris Solemnis", 1785. Fonte: MM 255//6. 97
Figura 22 - “pode cantarse sem elle” [órgão grande], "Sacris Solemnis", 1785. Fonte: BNP MM 255//6. 98
Figura 23 - "Ainda pode ser mais lizo...", “Sancta et immaculata”, Frei Francisco S. Boaventura. 98
Figura 24 - “emq.to conta os sinco vire, V. E., tendo em ambas as maõs as Palhetas”, “Messa a 2 Cori”, de Frei Francisco de S. Boaventuria, (s/d). Fonte: BNP, MM 2331.....99
Figura 25 - Excerto de "Messa a 2 Cori”, de Frei Francisco de São Boaventura, (s/d). Fonte: BNP, MM 2331. 99

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 26 - Suspensões na parte do "Órgão Novo", “Gradual para a Missa do Sagrado Coração de Jesus”, de Frei Francisco de São Boaventura, 1798. Fonte: BNP, MM 1429//1-14. 100
Figura 27 - "Ay dor", "Devoção", de Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 2524. 101
Figura 28 - Incipit de "Amada Espoza", de Frei Francisco de S. Boaventura, 1779. Fonte: BNP, MM 2506. 102
Figura 29 – Cadências finais, “Quoniam iniquitatem meam”, de Frei Francisco de São Boaventura (?), s/d. Fonte: BNP, MM 2181. 103
Figura 30 - “Aqui principiarà, qd.o quizer, q leve menos tempo”, de Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 4425. 111
Figura 31 - "esquerda" & "ferma dedo minimo". Fonte: BNP, MM 4425. 112
Figura 32 - Final da "ronca", “Gaita”, Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 788 113
Figura 33 - "Orgaõ transportado e variado", “Kalenda”, Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 1497//1-3. 114
Figura 34 - Nota anexa ao manuscrito da Lição “De Epistola prima beati Pauli Apostoli”, 1802. Fonte: BNP, MM 2148 116
Figura 35 - Folha de rosto do 2º Responsório para o Santíssimo Natal de Frei Francisco de São Boaventura. Fonte: BNP, MM 255/5. 122
Figura 36 - Verso escrito para a D. Maria Manuel, “Ne propicias me” de Frei Francisco de S. Boaventura, 1790. Fonte: BNP, MM 2278.....123
Figura 37 - Frontispício de “Verso a solo com os finaes no antigo modo do Passionario”, de Frei Francisco de S. Boaventura, 1797. Fonte: BNP, MM 2219.....124
Figura 38 - "Basso per Soprano del Primo Coro", "Miserere", Frei Francisco de S. Boaventura, s/d. Fonte: BNP, MM 734//1-26. 125
Figura 39 - Excerto de “Salmos p.a Noa: Para o dia da Ascençaõ” de Frei Francisco São Boaventura, 1784. Fonte: BNP, MM 3035.....127
Figura 40 - Folha de rosto de “Liçaõ ultima de Sabbado Sancto” de Frei Francisco de São Boaventura, 1794. Fonte: BNP, MM 2155.....129
Figura 41 - Excerto da edição de “Liçaõ ultima de Sabbado Sancto” de Frei Francisco de S. Boaventura, 1794. Fonte: BNP, MM 2155.....130
Figura 42 - Foto de ensaio para a gravação de "Liçaõ ultima de Sabbado Sancto". Igreja de Santa Clara, 2023.....131
Figura 43 - Folha de rosto de “Lamentaçaõ 3ª” de Frei Francisco de S. Boaventura, 1795. Fonte: BNP, MM 478 132
Figura 44 - Excerto de “Salmo p.a Noa: dia da Ascenção”, de 133
Figura 45 - Folha de rosto de “Sonata para duas Guitarras, ...135
Figura 46 - Transcrição e estrutura harmónica de “Minueto Teatral”, de “Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos”, Frei Francisco de S. Boaventura, 1784. Fonte: BNP, 255//1....135
Figura 47 - Anotação no final de “Tedecet", "Messa di Requiem", Frei Francisco S. Boaventura, 1791. Fonte: BNP, 254//1. 157
Figura 48 - Anotação no final de "Kyrie", "Messa di Requiem", Frei Francisco S. Boaventura, 1791. Fonte: BNP, 254//1. 157
Figura 49 - “ne absorveat eas tartarus”, "Offertorio", "Messa di Requiem", Frei Francisco .160
Figura 50 – Parte do “Soprano Primo”, “Introitus”, "Messa di Requiem", Frei Francisco de S. Boaventura, 1791. Fonte: BNP, MM 254//1. 160
Figura 51 - “Hostias et preces”, “ Theatro Eclesiastico. Lisboa: Officina Joaquiniana de Musica de D. Bernardo Fernandes Gayo, pp. 112-113 162

Figura 52 - Gravação vídeo de "Requiem" de Frei Francisco S. Boaventura, grupo “Metáfora das Flores, Igreja de Santa Clara, 2023. 163
Figura 53 “he precizo dizer com a voz” e “sentido” aquando a entoação da palavra “Lachrymosa”. Fonte: BNP, MM 254//1.....164

ÍNDICE DAS TABELAS

Tabela 1 - Compromissos das Irmandades de Santa Cecília de Lisboa (1749 e 1766),.....31
Tabela 2 - Constituição das mesas e órgãos das Irmandades de Santa Cecília 31
Tabela 3 - Quotas de inscrição requeridas aos Irmãos da Irmandade de Santa Cecília do Porto (1784). Fonte: ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Liv. 496 34
Tabela 4 - Taxas pagas pelos Diretores das Festas nos Partidos da Cidade do Porto. 36
Tabela 5 - Constituição da Mesa da Irmandade de Santa Cecília do Porto (1784). Fonte: ANTT, Ministério do Reino, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na ci 37
Tabela 6 - Assinaturas de José Moreira de Melo nos diferentes documentos.....43
Tabela 7 - Celebrações da Irmandade das Taipas com a colaboração dos músicos.....44
Tabela 8 - Comparação de autógrafos de José Moreira de Mello e António Gonçalves Vallerio Pirol 45
Tabela 9 – Exemplos de autógrafos de Frei Francisco de S. Boaventura em manuscritos musicais 93
Tabela 10- Resumo dos manuscritos não catalogados, presentes na Biblioteca Nacional de Portugal.....95
Tabela 11 - Partes vocais da obra "Salmos para Noa" e indicação do nome das intérpretes. 110
Tabela 12 - Resumo das obras instrumentais de Frei Francisco de S. Boaventura. Fonte: BNP. 111
Tabela 13 - Missas dos defuntos.....155

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FONTES CONSULTADAS

FONTES MANUSCRITAS

AGOC, Acta Capitulorum Provincialium 1759-1760 - Documenta sine loco et data.

ADB, Hospício de São Nicolau de Porto de Além, Acordão de Agravos.

AMP-AH. Alinhamento na Calçada dos Clérigos (Rua da Assunção), por Teodoro de Sousa Maldonado, Junta das Obras Públicas (1763-1834), Livros de plantas.

AMP, Balck, G. (12 de 2022). Obtido de Arquivo Municipal do Porto: https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/535310/

ANTT, Convento de Santa Clara do Porto, Livros 52, 58, 60.

ANTT, Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília situada na igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto, Ministério do Reino 1736-1910, Liv. 496.

ANTT, Registo Geral de Testamentos, livro n.º 371.

ANTT, Requerimento de Conservatório dos Meninos Órfãos do Porto, solicitando a nomeação de um Reitor para o seu colégio. Ministério do Reino, Requerimentos 1756-1833, mç. 879, proc. 19.

Cidade do Porto, por Teodoro de Sousa Maldonado. Biblioteca Nacional de Portugal. Porto: Officina de António Alvares Ribeiro, 1789.

D-B. (1789). Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, 55 MS 10233. *Matinas do SSm.o Nascimento de N. S. J. C.*

Inventário da Fábrica q.e achamos/No Nosso Hospício di Senhor Dalem/quando fomos tomar posse deste por fali/cim.to do P. Faustino da Costa; q.e foi/aos 5 de Março de 1739. P-Pm, Secção de reservados, M-VR-91, fl 13v.

Messa da morti: a 4 concert. / Del Sign.r Nicolo Jommelli. BNP - C.N. 64//2 (partes de soprano, contralto tenor, baixo e órgão)

Messa da morti: a 4 concert. / Del Sign.r Nicolo Jommelli. BNP - C.N. 89//3 (soprano)

Miscellanea ecclesiastica para o estudo de Frei Vicente Salgado ex Geral e Chronista da Congregação da Terceira Ordem de Portugal. Anno 1790. Academia das Ciências de Lisboa, Manuscritos Vermelhos e Azuis, Vermelho 359

Missa de defuntos de Capella del Sigr.e Niccolò Jommélli. BNP - F.C.R 100//2

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Missa de Requiem a 4 Vozes: Com Accompanhament.º d'Orgão, e Fagotto do Snr. David Perez. BNP, MM 204

Missa de Requiem Composta por el Rñdo Snr.e Fr. Francisco de São Boaventura. BNP, MM 254//1

"Missa de Requiem e Libera me: a 4 voses / Nicolau Jomelli; Orchestrada por Pedro José Brum". BNP - F.C.R. 419

Oração fúnebre e ascetica de D. Maria Thomasia Xavier da Silveira. Academia das Ciências de Lisboa, Manuscritos Vermelhos e Azuis, Vermelho 152(12)

[Requiem aeternam] / Jommelli. BNP - C.N. 275

Representação sobre a reforma e economia das províncias do Carmo calçado ultramarinas, a saber Rio de Janeiro, Turonia, de Pernambuco, Bahia e Vigairaria do Maranhão e Grão-Pará. Academia das Ciências de Lisboa, Manuscritos Vermelhos e Azuis, Vermelho 32(2)

FONTES IMPRESSAS

Católica, I. (1839). Breviarium romanum ad usum Fratrum Minorum S. Francisci Conventualium Monialium S. Clarae ac Tertii Ordinis utriusque sexus. Romae: Typis Salviucci.

Correia, F. N. (1753). Relacaõ das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz acclamacam do mui alto, e poderoso rey de Portugal D. Joseph I... Oficina de Manuel Soares.

Costa, A. R. (1789). Descripção Topografica, e Historica da Cidade do Porto. Oficina de António Álvares Ribeiro.

Étienne, C. de S. (1752). Bibliotheca Carmelitana. Excudebant M. Couret de Villeneuve et J. Rouzeau-Montaut.

Flórez, E. (1797). España sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España. origen, divisiones, y limites de todas sus provincias…Tomo XXI. La iglesia de Porto, de la Galicia antigua, desde su origen hasta hoy...

Franchi, C. (s.d.). Arsace dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell'anno. (A. M. Fenzo, Ed.) Veneza: Library of Congress. Obtido em 14 de Agosto de 2022, de https://www.loc.gov/item/2010664594/*

Jommelli, N. (1839). Missa de Defuntos: De Capella / Del Sigr.e Niccolõ Jommélli. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.*

Leite, A. d. (1787). Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim da Musica Metrica, como do Canto-Chaõ. Oficina de António Álvarez Ribeiro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"Missa pro defunctis: à quattro voce concertata a due violini, viola, basso ed organo / di N. Jomelli, Scuola Napoletana" 1760. BNP, MP-1039-A

Jommelli, N. (18--). Missa pro defunctis : à quattro voci concertata a due violini, viola, basso ed organo. (A. Choron, Ed.) Paris: Auguste Le Duc e Compagnia.

"Moda a solo / Del S. R. Ant.o da Silva Leite", 1794. BNP – M.P.P 46//42

Petrosellini, G. (1765). Lincognita perseguitata dramma giocoso per musica d'Ensildo Prosindio P. A. Da rappresentarsi nel teatro dell'illustrissima citta' di Macerata nel carnovale dell'anno 1765. Eredi Pannelli, e Francesco Carlini Stamp. del S. Uffizio.*

Rosário, Fr. D. (1743). Theatro Eclesiastico. Lisboa: Officina Joaquiniana de Musica de D. Bernardo Fernandes Gayo.

Talesio, P. (1618). Arte de canto chão : com huma breve instrucção, pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos, & moços de coro, conforme ao uso romano. Coimbra: Na Impressão de Diogo Gomez de Loureyro.

Vasconcellos, J. d. (1870). *Os musicos portuguezes: biografia-bibliografia.* Porto: Imprensa portugueza.

BIBLIOGRAFIA

(coord.), J. V. (1978). Catálogo de Manuscritos - Série Vermelha (Vols. I (N.os 1 - 409)). Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa.*

Abreu, D. N. (2011). Música, Ofício e Devoção: A Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro do Século XVIII [Monografia de licenciatura]. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Albuquerque, M. J. (2006). A Edição Musical em Portugal (1750-1834). Imprensa Nacional Casa da Moeda, S. A.

Alegria, J. A. (1944-1945). Diccionário Biográfico de Múzicos Portugueses - José Mazza (1795). Revista Ocidente.*

Algranti, L. M. (2002). Doces de ovos, doces de freiras: a doçaria dos conventos portugueses no Livro de Receitas da irmã Maria Leocádia do Monte do Carmo (1729). Cadernos Pagu, 397-408.

Almeida, J. F. (1819). A Bíblia Sagrada contendo o Novo e o Velho Testamento traduzida em Portugez pelo Padre João Ferreira D'Almeida. Oficina de R.E.A. Taylor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Alvarenga, J. P. (s/d). O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo. Obtido em Agosto de 2022, de Academia: https://www.academia.edu/1397577/O_patrim%C3%B3nio_hist%C3%B3rico_musical_portugu%C3%AAs_de_finais_do_Antigo_Regime_principais_fundos_e_problemas_relevantes_de_preserva%C3%A7%C3%A3o_descri%C3%A7%C3%A3o_e_estudo*

Alves, P. L. A. (2011). A construção e reconstrução da Memória da Casa da Roda do Porto - o Arquivo (1689 – 1838). [Dissertação de mestrado]. Universidade do Porto.

Alvim, A. V.-B. (2017). Alguns Artistas e Artífices que trabalharam para a Ordem 3ª do Carmo no Porto. António Vilas-Boas e Alvim.

Amorim, E. (2015). Prática Composicional na Música Sacra em Portugal na primeira metade do século XVIII - Estudo e edição da obra de João Rodrigues Esteves [Tese de doutoramento]. Universidade Católica Portuguesa.

Araújo, M. das G. S. A. do (2007). Decadência e Restauração da Ordem Carmelita em Pernambuco (1759-1923) [Tese de doutoramento]. Universidade Federal de Pernambuco.

Araújo, M. M. L. (2017). Aprender na clausura: a aula pública do recolhimento da Caridade de Braga, no século XVIII. Antíteses, 10, 678-699.

Ballesté, A. & Almeida, A. (2013). A questão terminológica no museu de instrumentos musicais em língua portuguesa. Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico". Caravelas: Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL.

Baptista, A. P. (2020). Representação da informação musical da coleção de manuscritos da fábrica da sé do Patriarcado de Lisboa: inventário. [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Barrigas, A. P. (2017). De Recolhimento a Colégio de Nossa Senhora da Esperança [Dissertação de mestrado]. Universidade do Porto.

Basto, A. M. ( ). Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII. Documentos e Memórias para a História do Porto, vol. 33. Publicações da Câmara Municipal do Porto, Gabinete de História da Cidade.

Bayón, B. V. (2001). História da Ordem do Carmo em Portugal. Paulinas.

Bernardes, R. (2016). Estudo das características estilístico-musicais das missas de António Leal Moreira (1758-1819): A missa para a aclamação de D. Maria I (1777). [Tese de doutoramento]. Universidade Nova de Lisboa.

Beare, C. (20 de 01 de 2001). Guadagnini. Obtido em 02 de 2023, de Grove Music Online: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11886

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bessa, R. (2008). António da Silva Leite, criatividade e "moda" na música romântica portuense [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Brito, M. C. (1989). Estudos de História da Música em Portugal. Editorial Estampa.

Brito, M. C. (1989). Opera in Portugal in the Eighteenth Century. Cambridge University Press.

Budasz, R. (2006). Opera and Musical Theater in Eighteenth-Century Brazil: a survey of early studies and new sources. Studi Musicali, 35, 213-253.

Budasz, R. (2008). Teatro e Música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder. DeArtes-UFPR.

Cabral, F. (2023). A coleção de manuscritos musicais da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada: elaboração do catálogo. [Dissertação de mestrado]. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto.

Caldeira, A. M. (2021). Mulheres Enclausuradas. As origens religiosas femininas em Portugal nos séculos XVI a XVIII. Casa das Letras.

Cantus Index. (s.d.). (A. M. Seiça, Produtor) Obtido em Fevereiro de 2023, de Cantus Index: https://cantusindex.org/id/909041.3*

Capela, J. V., Matos, H., & Borralheiro, R. (2009). As freguesias do distrito do Porto nas Memórias Paroquiais de 1758. JVC. vol. 5.

Cardoso, J. L. (1989). O pensamento económico em Portugal nos finais do século XVIII (1708-1808). Imprensa Universitária, Editorial Estampa.

Carneiro, L. S. (2007). Arquitectura dos Teatros Setecentistas Portugueses. Dois Documentos. Teatro do Mundo, 2, 136-156.

Carvalho, M. M. T. B. (1995). Arte e Sociedade na época de D. João V [Tese de doutoramento]. Universidade de Lisboa.

Castagna, P. (2000). O *Estilo Antigo* na prática musical religiosa Paulista e Mineira do sséculos XVIII e XIX. [Tese de doutoramento]. Universidade de São Paulo.

Castagna, P. (2004). A música religiosa Mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. Apostila do curso História da Música Brasileira.

Castro, P. (2017). A Serenata na Corte de D. Maria I e o legado de João de Sousa Carvalho (1777-1792). [Tese de doutoramento]. Universidade de Aveiro.

Conde, M. A., & 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 mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no Convento de Avé Maria (Porto). Mátria XXI, 61-88.

USC DE COMPOSTELA

Costa, F. A. (1984). Anais Pernambucanos. FUNDARPE.

Costa, M. F. (2019). O Requiem de Joly Braga Santos. [Dissertação de mestrado]. Instituto Politécnico de Lisboa.*

Costigan, A. W. (2007). Retratos de Portugal. Sociedade e Costumes. Caleidoscópio.

Couto, D. D. (1904). Desagravos do Brasil e glorias de Pernambuco. Oficina Tipográfica da Biblioteca Nacional.

Couto, L. S. (1936). Origem das procissões da cidade do Porto. Documentos e memórias para a História do Porto. Publicações da Câmara do Porto.

Cranmer, D. (2020). Da inauguração aos alvores do Miguelismo: atividades teatrais e repertórios do Teatro de S. João (1798-1827). In: *O velho teatro de S. João (1798-1908): teatro e música ao longo do século XIX*, 147-175. Edições Afrontamento.

Cranmer, D. (2017). Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil. Edições Colibri.

Diniz, J. (1978). O Recife e a sua música. Separata de *Um tempo no Recife*. Arquivo Público Estadual.

Dottori, M. (2008). The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli. DeArtes - UFPR.

Ellis, K. (2005). Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France. Oxford University Press.

Esquerro, A. (2004). Musica Instrumental en las Catedrales Españolas en la Epoca Ilustrada. CSIC

Ezquerro, A. & Montagut, M. (2013). "Delarchivo al concierto": in itinerário para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico. Anuario Musical, nº 68, 169-202.

Faria, M. F. (2003). A Apologia da preeminência da Arte da Escultura, sobre a de fundir Estatuas de metal de Joaquim Carneiro da Silva: notas sobre a questão do Estatuto do Artista no final de Setecentos. Ciências e Técnicas do Património, 2, 687-702.

Faria, M. F. (2008). Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas Artes em Portugal. Anais - série História 165 - 184, 11/12, 165 - 184.

Fernandes, C. (2010). O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no Final do Antigo Regime: a Capela Real e a Sé Patriarcal entre 1750 e 1807 [Tese de doutoramento]. Universidade de Évora.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fernandes, C. (2013). “Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento”: o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Biblioteca Nacional de Portugal.

Fernandes, M. E. (1992). O Mosteiro de Santa Clara do Porto em meados do Século XVIII (1730-1780). Arquivo Histórico - Câmara Municipal do Porto.

Ferreira, L. R. (2017). A passagem dos Setaro em Portugal: Ópera depois do terramoto de 1755. Revista Portuguesa de Musicologia, 273-282.

Ferreira, M. (2019). Compor para Maria Peregrina: obras de Fr. Francisco de S. Boaventura. Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso, 207-216.

Ferreira, P. C. A. de Figueiredo (1998). Ópera italiana nos teatros do Porto (1760-1820): memórias de um tempo e de uma cidade) [Tese de mestrado]. Universidade de Coimbra.

Ferreira-Alves, J. J. (2008). João de Almada e Melo (1703-1786): o Homem e a Cidade. População e Sociedade 16, 187-197.

Ferreira-Alves, J. J. (2014). Festejos no Porto pelos casamentos dos príncipes D. João com D. Carlota Joaquina de Bourbon e de D. Mariana Vitória com D. Gabriel de Bourbon. Teatro do mundo: tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada (pp. 63-76). Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Figueiredo, C. A. (2014). Música Sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais. Edição do autor.

Forjaz, A. O. (2021). Geneall. Obtido em 31 de Agosto de 2021, de Geneall: https://geneall.net/pt/nome/1018304/simao-vichi/*

Gonçalves, M. (2022). Lisboa, século XVIII, Aula do Comércio e um discurso de um professor de contabilidade. Revista Enfoque, 41, 1-21.

Honor, A. C., & Faleiro, B. (2013). Cartas em Latim: correspondências dos Carmelitas reformados da Capitania de Pernambuco no Século XVII. Temporalidades - Revista de História, 5(2), 185-198.

Jesus, E. M. (2006). Poder, caridade e honra: o Recolhimento do Anjo do Porto (1672-1800) [Dissertação de mestrado]. Universidade do Porto.

Karp, T., Fitch, F., & Smallman, B. (6 de Agosto de 2022). Requiem Mass. Obtido de Grove Music Online: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043221*

Kendrick, R. L. (1996). Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan. Clarendon Press Oxford.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Knighton, T. & Torrente, A. (2007). Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres. Ashgate

Lessa, E. M. (1998). Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical [Tese de doutoramento]. Universidade Nova de Lisboa.

Lessa, E., & Veiga, D. (2022). A música na Irmandade de Nossa Senhora das Dores e Santa Ana dos Congregados (séculos XVIII a XIX): esplendor e dignidade. Irmandade dos Congregados

López-Calo, J. (1983). Historia de la música española. Siglo XVII, vol. 3. Alianza Música.

López-Calo, J. (2012). La música en las catedrales españoles. *Música Hispana, Textos: Estudios 17*. ICCMU

Majo, G. F. (s.d.). Antigono. (A. M. Fenzo, Ed.) Veneza: Library of Congress. Obtido em 14 de agosto de 2022, de Library of Congress: https://www.loc.gov/item/2010664894/

Marita P. McClymonds, P. C. (29 de dezembro de 2021). Jommelli [Jomelli], Niccolò [Nicolò]. doi:https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14437

Marques, A. J. (2011). A obra religiosa de Marcos António de Portugal (1762-1830). Biblioteca Nacional de Portugal.

Marques, A. J. (2017). Marcos Portugal (1762-1830): publicações de música religiosa no século XIX. Biblioteca Nacional de Portugal.

Mattoso, J. & Farina, M. C. (2002). Inventário: Ordens Monástico/Conventuais. Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, Direção de serviços de Arquivísitica.

Moreno, A. M. (1975). Las ideas musicales del P. Feijoo (1676-1764) y la polémica que motivaron: Orígenes e influencias. Barcelona, Universidad Autónoma.

Moreno, A. M. (1983). Historia de la música española. Siglo XVII, vol. 3. Alianza Música.

Martín, A. (1983). Historia de la música española. Siglo XVIII, vol. 4. Alianza Música.

Martínez, M. O. (2004). Músicas, cantoras y ministriles en el convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte. Estudios multidisciplinares de Género, I, pp. 287-99.

Mazza, J. (1944-1945). Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses. (J. A. Alegria, Ed.) Lisboa: Revista "Ocidente".

McClymonds, M., Cauthen, P., Hochstein, W., & Dottori, M. (2001). Jommelli [Jomelli], Niccolò. *Grove Music Online.* Acesso a 7 de Setembro de 2023, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014437.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mello, J. A. (1983). Diário do Governador Correia de Sá: 1746-1756. Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, 57, 41-144.

Melo, B. K. (2012). Em defesa da fé: práticas jurídico-religiosas no Bispado de Pernambuco (1725-1754). Anais do III Seminário Internacional História e Historiografia.

Montabes, F. J. G. (2007). La viola em el âmbito eclesiástico hispano: la orquestra de la capilla de musica de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la musica del maestro Melchor Lopes (1783-1822). Anuario Musical, nº 62, 229-256.

Nejmedine, M. (2016). O género sonata em Portugal: Subsídios para o estudo do repertório português para tecla de 1750 a 1807. [Tese de doutoramento]. Universidade de Évora.

Nery, R. V., & Castro, P. F. (1999). História da Música. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Neves, J. M. (1999). Arte, Artesanato e Tradição Oral na Música Colonial Brasileira. Revista do Património Histórico e Artístico Nacional, nº 28, 173-197.

Nunes, A. S. (2005). A Administração Municipal do Porto no Século XVIII. Em História do Municipalismo. Poder Local e Poder Central no Mundo Ibérico (pp. 391-420). CEHA.

Oliveira, G. R. (2018). "Doutos Mestres de Summa Graça e Destreza": um Estudo Etnomusicológico do Ofício da Música nas Vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Oliveira, K. B., & Rónai, L. (2011). A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XVIII: paralelo e fundamentação para a interpretação vocal da música de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Per Musi, nº 24, 151-166.

Orta, T. M. (30 de setembro de 2022). Fundação Biblioteca Nacional. Obtido de http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/aventuras_de_diofanes.pdf*

Page, J. K. (2014). Convent Music and Politics in Eighteenth-century Vienna. Cambridge University Press.

Paula, R. T. de (2013). A música nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833): Estudos para transcrição e interpretação de obras musicais [Dissertação de Mestrado]. Escola Superior de Música de Catalunya.

Paula, R. T. de (2017). Os sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822) [Tese de doutoramento]. Universidade Nova de Lisboa.

Pereira, C. N., & Vidal, D. G. (2018). A Capela do Senhor Jesus d'Além: as ruínas religiosas enquanto elementos para a construção das memórias locais. Rever, 18(3), 161-171. DOI:https://doi.org/10.23925/1677-1222.2018vol18i3a10

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pereira, S. (2010). Portugal e Nápoles no Tempo de Pombal: Actividade Diplomática [Dissertação de mestrado]. ISCTE Instituto Universitário de Lisboa.

Perez, D. (29 de Dezembro de 2021). Biblioteca Nacional de Portugal. Obtido de https://purl.pt/29539*

Pico, L. M. (2019). O teatro na Galiza urbana do século XVIII: funcionalidade e confluência com o campo do poder (Ferrol e Corunha: 1768-1806) [Tese de doutoramento]. Universidade de Santiago de Compostela.

Porto, A. M. (18 de 12 de 2022). Arquivo Municipal do Porto. Obtido de Arquivo Municipal do Porto: https://gisaweb.cm-porto.pt/creators/43466/*

Porto, I. d. (2022). Irmandade dos Clérigos do Porto - Acervos Documentais. Obtido de Irmandade dos Clérigos do Porto: https://portal.cehr.ft.lisboa.ucp.pt/arquivos/index.php/irmandade-dos-clerigos-do-porto-5*

Prat, A. (1941). Notas históricas sobre as missões carmelitanas no extremos norte do Brasil nos séculos XVII e XVIII. s. ed.

Ribas, A. B. (2006). Livro de Óbitos dos Professores de Música. Obtido em Março de 2022, de Geneall: https://geneall.net/pt/forum/117646/livro-de-obitos-dos-professores-de-musica/#a117700

Rigaud, J.-H. (2018). Medo, Morte e Música. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, 65-82.

Ruders, C. I. (2002). Viagem em Portugal, 1798-1802. Biblioteca Nacional de Portugal.

Sá, V. d. (2016). Irmandade de Santa Cecília - Implementação local na segunda metade do século XVIII: Évora e Porto. Em A. F. Conde, & A. C. Gouveia (edis.), Do Espírito do Lugar - Música, Estética, Silêncio, Espaço, Luz (pp. 162-180). CIDEHUS.

Santos, C. dos (1978). A população do Porto de 1700 a 1820. Revista de História, 1, 281-350.

Santos, E. F. (2001). Oratorianos. Em C. M. Azevedo, Dicionário de História Religiosa de Portugal J-P. Círculo de Leitores.

Scherpereel, J. (1985). A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834. Fundação Calouste Gulbenkian.

Seca, M. d. (2004). A Música na Santa Casa da Misericórdia do Porto: 1655 - 1823 [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Silva, C. F. (2007). A Irmandade de Santa Cecília e a sua história em Pernambuco. XXIV Simpósio Nacional de História. Associação Nacional de História.

Silva, F. R. (2008). Quinhentos/Oitocentos (Ensaios de História). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

USC DE COMPOSTELA

Silveira, L. E. (1980). A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem. Análise Social, XVI (61-62), 87-110.

Sousa, F. d. (2003). A Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro (1756-1978). População e Sociedade 10, 9-58.

Trilha, M. M. (2011). Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820). [Tese de doutoramento]. Universidade de Aveiro.

Tudela, A. (2014). Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília dos Professores da Arte da Música da Corte de Lisboa (1603-1834). Comunicação apresentada na Residência Cisterciense São Bento de Cástris, Évora. Disponível em: https://www.academia.edu/14528977/Irmandade_da_Gloriosa_Virgem_e_M%C3%A1rtir_Santa_Cec%C3%ADlia_dos_Professores_da_Arte_da_M%C3%BAsica_da_Corte_de_Lisboa_1603-1834_

Valença, M. (1997). A Arte Musical e os Franciscanos no espaço Português (1463-1910). Editorial Franciscana.

Valverde, M. L. (2005). El Archivo en los conventos de clausura femininos de Granada. Universidad de Granada.

Vasconcellos, J. d. (1870). Os musicos portuguezes: biografia-bibliografia. Imprensa portuguesa.

Vaz, J. (2009). A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) [Tese de doutoramento]. Universidade Nova de Lisboa.

Villanueva, C. (1987), La música en la Catedral de Tui. Deputación da Coruña.

Villanueva, C. (1990). Las lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano. Revista de Musicología, vol. 14, nº 3

Vieira, E. (1900). Diccionario biographico de musicos portuguezes (Vol. 2). Lambertini, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Yordanova, I. (2013). Contributos para a história da oratória em Portugal: Contexto de criação e edição crítica de 'Morte d'Abel' de P. A. Avondano (1714-1782). [Tese de doutoramento]. Universidade de Évora.

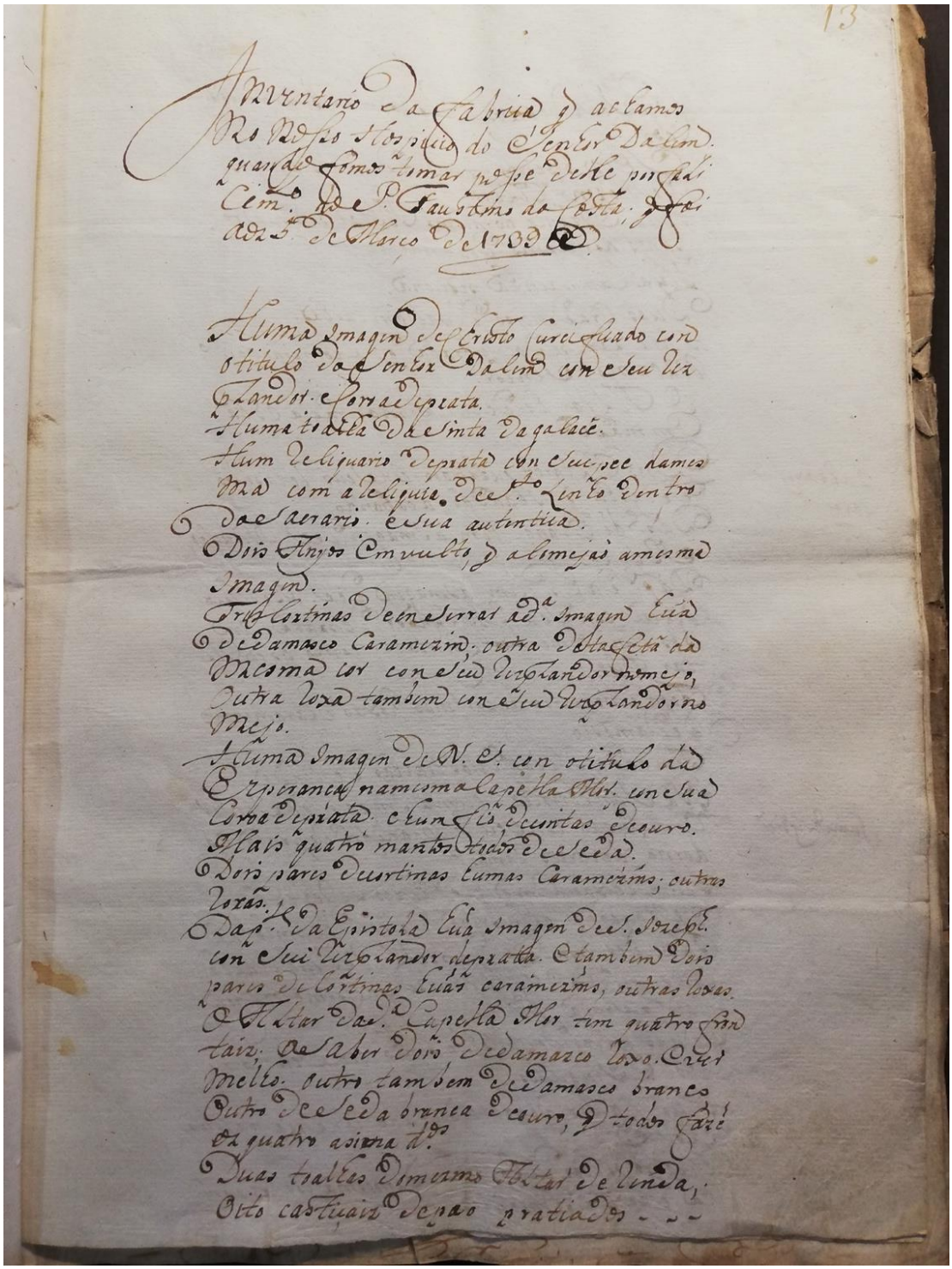
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXOS

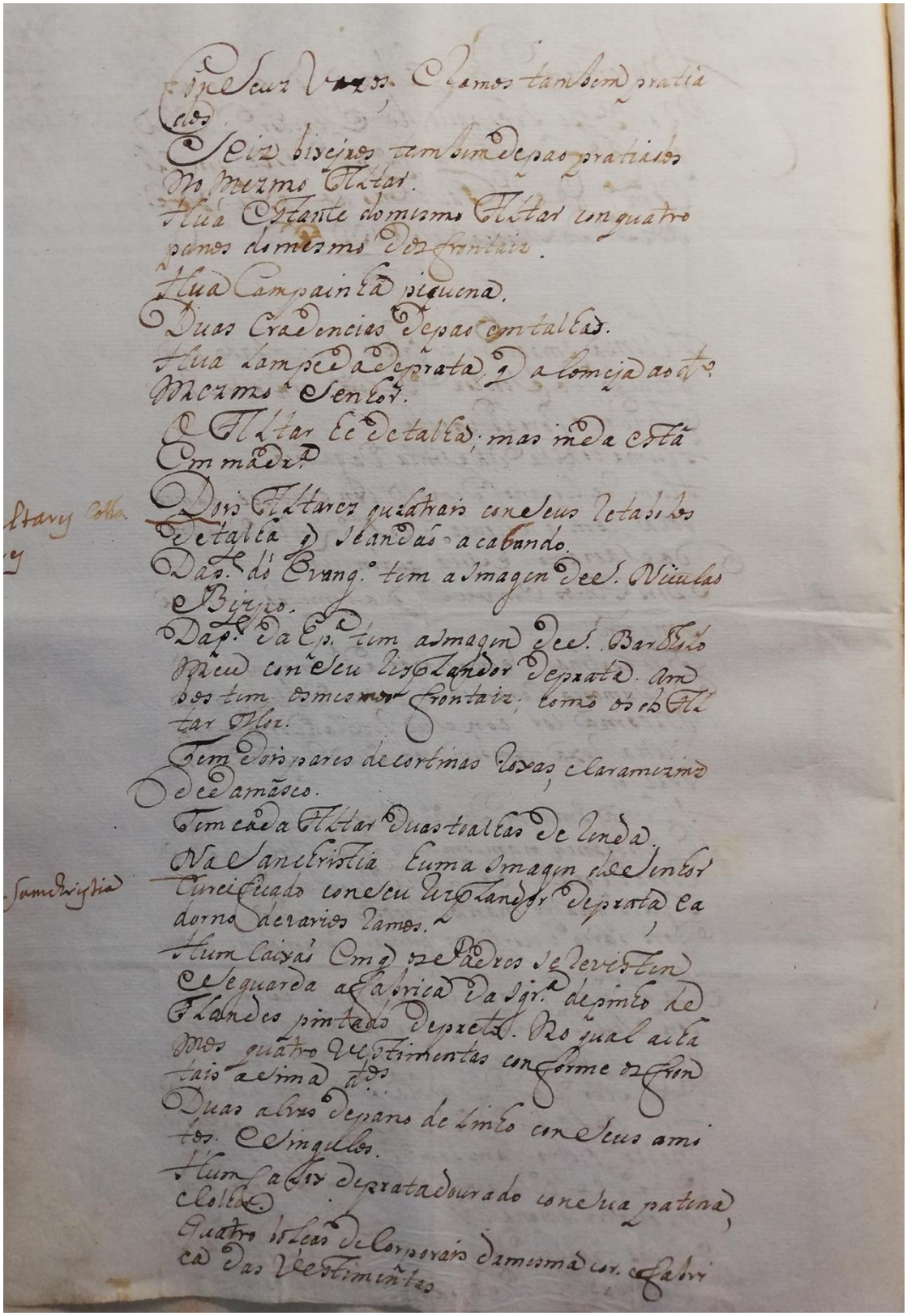
USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO I

Inventário da Fábrica do Hospicio do Senhor d'Além, 5 de Março de 1739. Fonte: BMP, Secção de reservados, M-VR-91, fls. 12-13v.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Item seus Ramos. Ramos tambem prateados.
Seis bisejos tambem depaos prateados
No mesmo Altar.
Hua Frante domesmo Altar com quatro
panos domesmo de frontais.
Hua Campainha pequena.
Duas Cradencias depaos emtalhad.
Hua lampada de prata q alomeja ao.
Mesmo Senhor.
O Altar he detalha, mas meda está
Em mãdr.
Dous Altares guadrais cos seus retabolos
detalha q seandas acabando.
Das. do Evang.o tem a Imagem dos. Nicolas
Bispo.
Dap.e da Ep.a tem a Imagem dos. Bartholo
meu com seu Resplandor deprata. dou
dos tem domesmo frontais, como os do Al
tar Mor.
Tem dois pares de cortinas boas, daramiza
de damasco.
Tem cada Altar duas toalhas de linda.
Na Sanctristia tuma Imagem de Senhor
Crucificado com seu Resplandor deprata ca
dorno de varios Ramos.
Hum Caixão Cmo se hadem de vestir
Seguarda a fabrica da Igr.a de sinco de
Flandes pintado depreto. No qual ha
dous quatro vestimentas conforme os frõ
tais acima dis.
Duas alvas depano de linho com seus amy
tos. Cingulos.
Hum calix deprata dourado com sua patena
cobrta.
Quatro bolsas de Corporais damesma cor. fabri
ca das vestimẽtas.

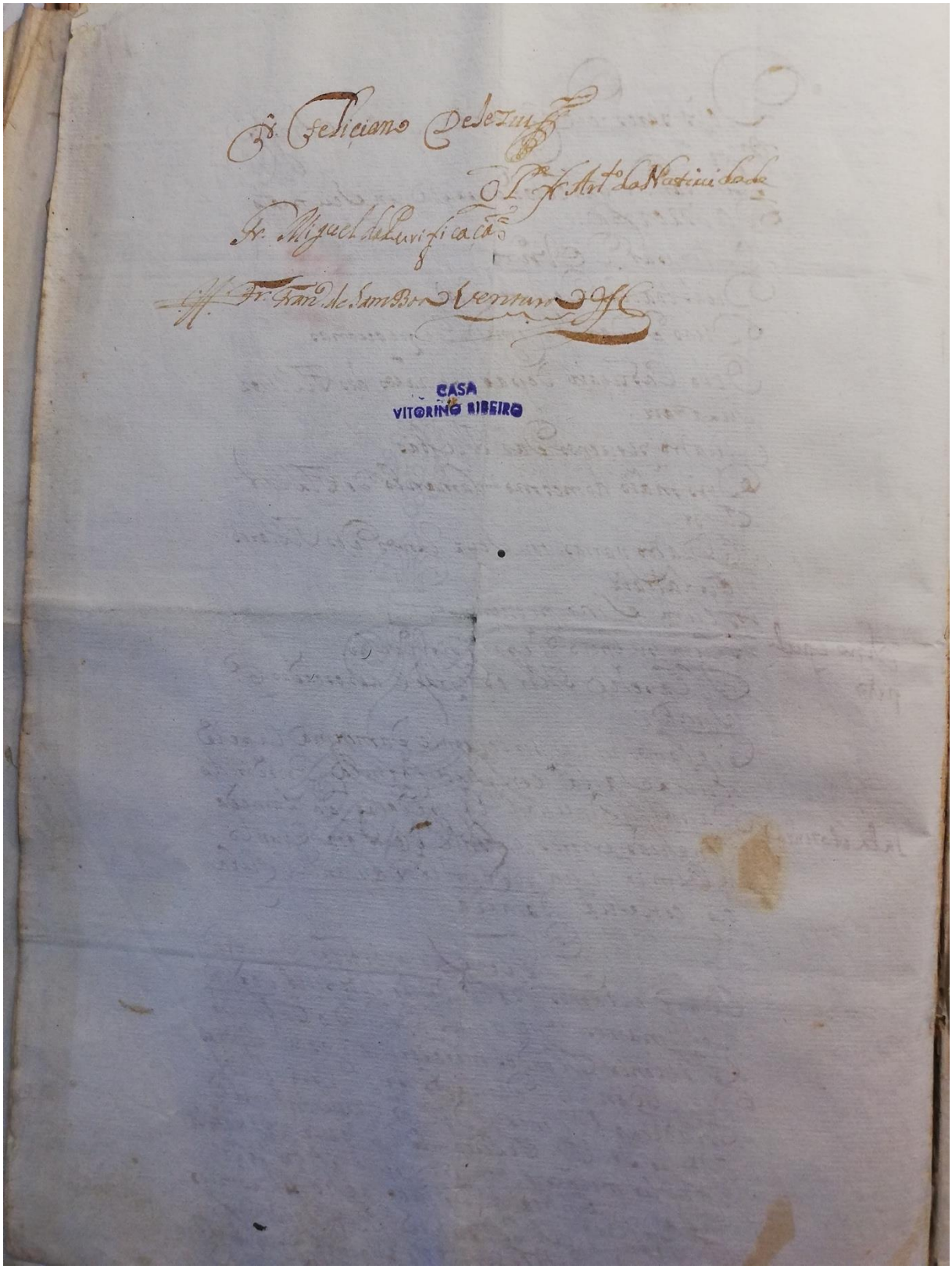
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dous pares de Corporaes, Quatro Sanguinhos.
Hum par de galhetas de prata com seu prato
dalmerma.
Outro par de Vidro.
Duas toalhas de purificar.
Duas de dar a comungar pequenas.
Dito Caseficaix de pas com as Imagens
guadamaxi.
Quatro pequenos das Missas.
Dous mais do mesmo damasco do Altar
Mor.
Quatro varras com seus ramos dos Altares
guadamaxi.
Hum Missal pequeno.
Hum pulpito de pao Movediço.
A Capella Mor estrellada com escadas de
cima.
Hum Camarim pertencente dalmerma Capella
Com a sala com sua cozinha. Na direita
da porta principal hũ pedaço da Lameda
com suas arvores, e fonte de agoa cuberto
alcorinte com seu repartimento de Espiritual fita
do com sua ramada.

Sino e pulpito

Sala e cozinha

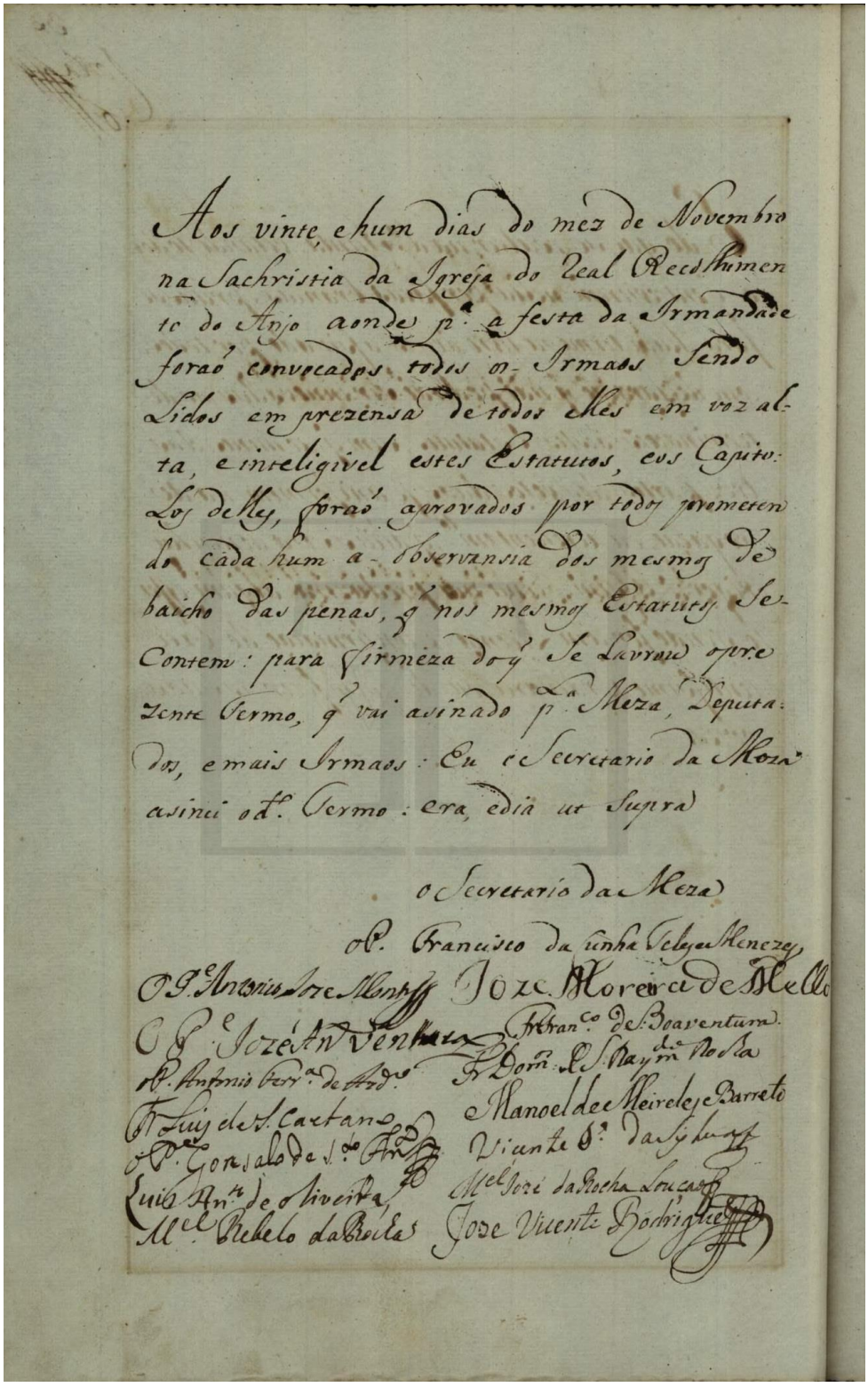
Os Freguezes estadores pertencentes
Caz q actualmente Reside Nosso Pastor hoje
Domingos Rodrigues Lopes aquel Dor de hũ o Tabaliam
Antonio Mendes morador junto ao Religioso
de Sancto Bento por despacho do Dor Corregedor
Matheus Pinto Coelho foi tudo feito entregue
Nosso Sr. Por Testimunho de Jesus. aos dezoito
Dos mes mes Dezembro Com Nosso Pastor
Cedar ou Entregue de tudo acima Como
Fr Fran. Coelho Ventura. Do Mosteiro em pre
sencia do R.P Fr Fr. e a Vaxinta dos Fr
Miguel de Sanctiago na Caza do Sr. Dalmeida
ereto ut Sup.



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO II

Assinaturas dos Irmãos signatários dos Estatutos da Irmandade de Santa Cecília do Porto, a 21 de Novembro de 1784, fls. 30-30v.



Aos vinte, e hum dias do mez de Novembro na Sachristia da Igreja do Real Recolhimento do Anjo aonde se. a festa da Irmandade forão convocados todos os Irmaos sendo Lidos em prezensa de todos Elles em voz alta, e inteligivel estes Estatutos, eus Capitolos delRey, forão aprovados por todos prometendo cada hum a observansia dos mesmos debaicho das penas, q nos mesmos Estatutos se Contem: para firmeza do q se Lavrou oprezente Termo, q vai assinado pa. Meza, Deputados, e mais Irmaos: Eu o Secretario da Meza asinei odt. Termo: era, edia ut Supra

o Secretario da Meza

Dr. Francisco da Cunha Velez de Menezes

D. G. Antonio Jozé de Menezes — Jozé Moreira de Mello

C. G. Jozé Antonio Ventura — Fran.co de S. Boaventura

Dr. Antonio Ber.a de Brito — Fr. Dom.os de S. Maria de Nossa

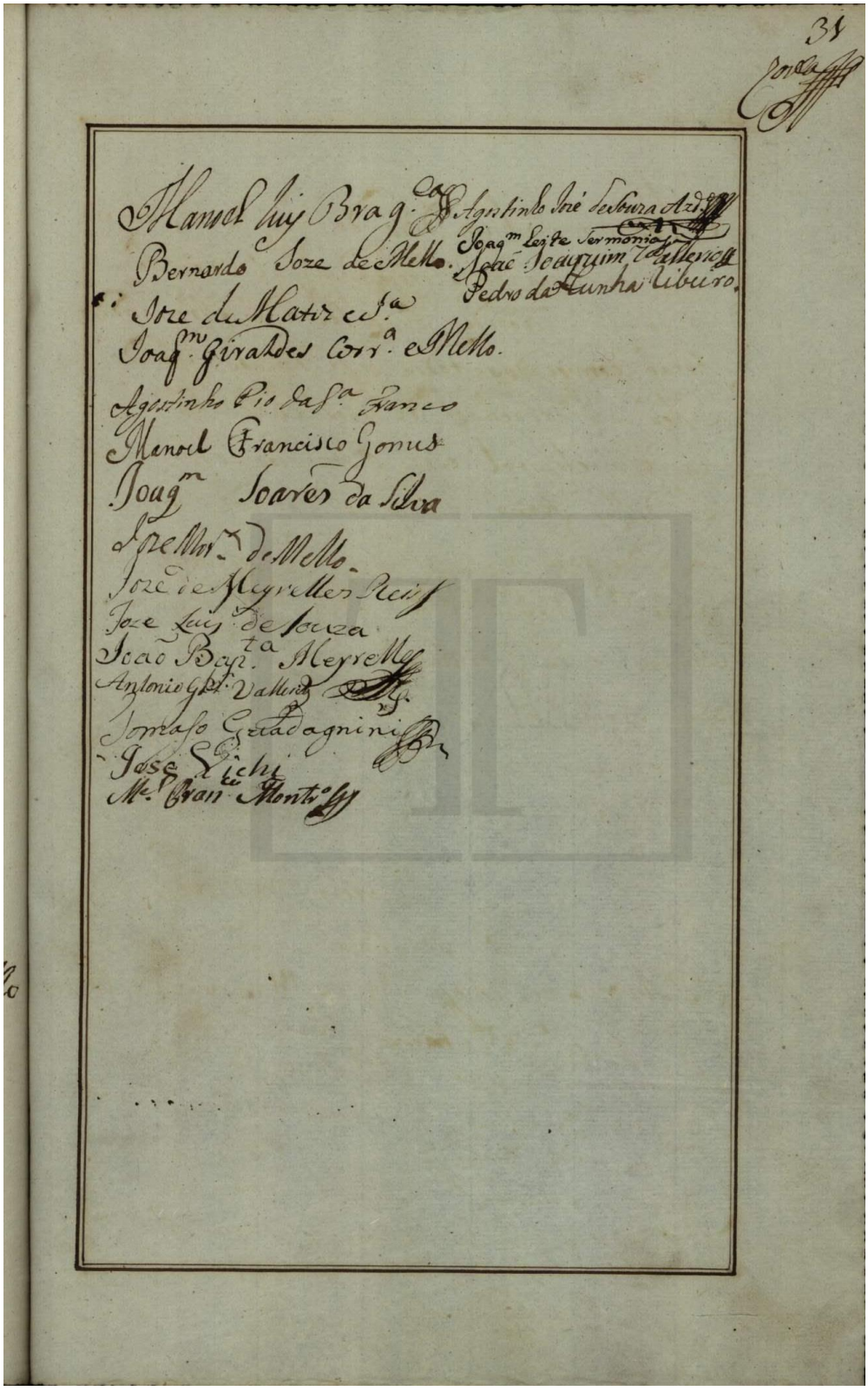
Fr. Luiz de S. Caetano — Manoel de Meirelles Barreto

P.e Gonsalo de S.to Antonio — Vicente Pa. da Silveira

Luis Ant.o de Oliveira — Mel Jozé da Rocha Soares

M.el Rebello da Rocha — Jozé Vicente Rodrigues

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


Manoel Luiz Braga
Agostinho José de Souza Azevedo
Bernardo Soze de Mello
Joaq.m Leite Sermonio de Oliveira
Joze Joaquim de Oliveira
Pedro da Cunha Liburo
Joze da Matta e Sa
Joaq.m Geraldes Corr.a e Mello
Agostinho Pio da Sa Franco
Manoel Francisco Gomes
Joaq.m Soares da Silva
Joze Mor.s de Mello
Joze de Magalhães Reis
Joze Luiz de Souza
Joao Bap.ta Magrella
Antonio Jos. Vallada
Tomaso Gradagnini
Jose Lichi
M.e Fran.co Montr.o

ANEXO III

Registo das despesas relativas aos serviços de músicos da Irmandade das Taipas de 1784 a 1821, Acervo particular.

Data	Músico	Serviço	Pagamento	Fólio
10.09.1786	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	2
11.12.1786	José Moreira de Melo	Música e Canto	Missa de Aniversário – 3.200 reis Ofício na véspera da tarde -2.400 reis	2v
05.09.1787	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	3
17.09.1786	José Moreira de Melo	Música	Festividades dos dias de S. José e de S. Nicolau – 24.800 reis	2v
25.11.1787	José Moreira de Melo	Música	Aniversário das Almas (véspera e dia) – 5.600 reis	3v
20.04.1788	José Moreira de Melo	Música	Festa de S. José (manhã e tarde) – 8.000 reis	4
08.09.1788	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	4
14.09.1788	José Moreira de Melo	Música	Festa de Sra. Da Consolação – 4.800 reis Eleição – 12.000 reis	4v
29.03.1789 (?)	José Moreira de Melo	Música e Canto	Aniversário das Almas (véspera e dia) – 5.600 reis	5*[234]
29.03.1789	José Moreira de Melo	Música	Festa de S. José (manhã e tarde) – 8.000 reis	5*[235]
13.09.1789	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	6
13.09.1788	José Moreira de Melo	Música	Festa de Nossa Senhora [Consolação] – 4.800 reis Festa de S. Nicolau de Tolentino – 12.000 reis	6
4.12.1789	José Moreira de Melo	Música e Canto	Missa de Aniversário e Ofício – 5.600 reis	6v
19.04.1790	José Moreira de Melo	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	7
20.08.1790	José Moreira de Melo	Música	Oficio ao bemfeitor Francisco Mendes – 5.600 reis	7
11.09.1790	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	7
29.09.1790	José Moreira de Melo	Música	Festa de Nossa Sra. [da Consolação] – 4.800 reis Eleição – 12.000 reis	8
28.11.1790	José Moreira de Melo	Música	Aniversário das Almas (Ofício, laudas e missa) – 5.600 reis	8
09.05.1791	José Moreira de Melo	Música e canto	Oficio e missa pela alma do Padre Damaso Coelho – 5.600 reis	9
10.09.1791	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	9v
26.09.1791	José Moreira de Melo	Música	Festa de Nossa Sra. [da Consolação] – 4.800 reis Festa de S. Nicolau e Eleição – 12.000 reis	10v
14.11.1791	José Moreira de Melo	Música	Aniversário [das Almas] – 5.600 reis	10v
11.09.1792	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	11
19.03.1792	José Moreira de Melo	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	11
16.09.1792	José Moreira de Melo	Música	Festa de Nossa Sra. [da Consolação] – 4.800 reis Eleição – 12.000 reis	11v
15.11.1792	José Moreira de Melo	Música	Aniversário das Almas – 5.600 reis	13
19.03.1793	José Moreira de Melo	Música	Festa do Nosso Padroeiro S. José – 8.000 reis	13v
24.08.1793	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	14

[234] Este fólio está erradamente identificado como número 6.
[235] Idem

08.09.1793	José Moreira de Melo	Música	Festa de Nossa Sra. [da Consolação] – 4.800 reis Publicação [Eleição] (manhã e tarde) – 12.000 reis	15
03.11.1793	José Moreira de Melo	Música	Aniversário das Almas – 5.600 reis	15
19.03.1794	José Moreira de Melo	Música	Ofício "pela alma da Provedora atual" – 4.800 reis Festa de S. José – 8.000 reis	16
22.06.1794	José Moreira de Melo	Música	Festa do Corpo de Deus – 6.000 reis	16v
24.08.1794	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	16v
14.09.1794	José Moreira de Melo	Música	Festa de Nossa Sra. [da Consolação] – 4.800 reis Festa de Nosso Padroeiro S. Nicolau de Tolentino – 12.000 reis	17
27.10.1794	José Moreira de Melo	Música	Oficio "por obsiquio de Manoel Francisco Pereira" – 4.800 reis	17v
18.11.1794	José Moreira de Melo	Música	Aniversário das Almas – 5.600 reis	17v
27.12.1794	José Moreira de Melo	Música	Missa da Noite de Natal – 5.600 reis	17v
23.03.1795	José Moreira de Melo	Música	Festa do Nosso Padroeiro S. José – 8.000 reis "Pela Solenidade de Santa São das Graças" – 8.000 reis	18
16.04.1795	José Moreira de Melo	Música	Missa e Comunhão da Quinta-feira Santa – 5.600 reis	18v
14.09.1795	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	19
01.10.1795	José Moreira de Melo	Música	Festa de Nossa Sra. [da Consolação] – 4.800 reis Eleição – 12.000 reis	19v
08.11.1795	José Moreira de Melo	Música	Aniversário das Almas – 5.600 reis	20
04.04.1796	José Moreira de Melo	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	20v
31.08.1796	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	20v
01.10.1796	José Moreira de Melo	Música	Oficio "pela alma de João António Fernandes – 4.800 reis Festa de Nossa Sra. [da Consolação] – 4.800 reis Festa do dia da Eleição – 12.000 reis	21
?.?.1796	José Moreira de Melo[236]	Música	Aniversário das Almas – 5.600 reis	21v
01.02.1797	António da Silva Leite	Música	"Música que serviu no Ofício de honras, que lhe fez esta Venerável Irmandade" – 3.200 reis	22
20.02.1797	António da Silva Leite	Música	"Te Deum que anualmente se faz nesta venerável Irmandade" – 3.200 reis	22
19.03.1797	José Moreira de Melo	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	22
04.09.1797	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	22v
10.09.1797	José Moreira de Melo	Música	"Exequias de José Carneiro da Silva" – 3.200 reis Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau – 12.000 reis	23
05.11.1797	José Moreira de Melo	Música	"Das Matinas e Vésperas do aniversário das Almas" – 5.600 reis	24
19.02.1798	António Gonçalves Vallerio Pirol	Música	"Te Deum Laudamus da 3ª segunda-feira de Fevereiro, dia da Constituição do Sagrado Lausperene" – 2.400 reis	24
19.03.1798	António Gonçalves Vallerio Pirol	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	24

[236] A partir deste registo a caligrafia de José Moreira Melo torna-se mais imperfeita e, notoriamente, fruto de alguma debilidade.

13.09.1798	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	25
15.09.1798	José Joaquim da Costa M?	Música	Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau – 12.000 reis	25
8?.?.1798	José Moreira de Melo	Música	Aniversário das Almas – 5.600 reis	25v
19.02.1799	José Moreira de Melo	Música	"Te Deum que anualmente se faz na terceira segunda-feira de Fevereiro, anivesário da instituição do dia da Constituição do Sagrado Lausperene da mesma Irmandade" – 2.400 reis	26
01.04.1799	José Joaquim Teixeira da Rocha	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	26
09.09.1799	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 15.000 reis	26v
15.09.1798	José Joaquim da Costa M?	Música	Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau – 12.000 reis	26v
16.09.1799	José Joaquim de Souza	Música	Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau de Tolentino – 12.000 reis	27
09.12.1799	José Joaquim de Souza	Música	Aniversário das Almas – 5.600 reis	27v
01.04.1800	José Joaquim de Souza	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	27v
12.09.1800	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 15.000 reis	28
15.09.1800	José Joaquim de Souza	Música	Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau de Tolentino – 12.000 reis	28v
24.03.1801	José Joaquim de Souza	Música	"Te Deum" no aniversário da instituição do Lausprene – 2.400 reis Festa de S. José – 8.000 reis	29
17.08.1801	António Esteves237	Organista	[Serviço anual] – 15.000 reis	29v
16.09.1801	José Joaquim de Souza	Música	Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau de Tolentino – 12.000 reis	30
14.06.1802	José Joaquim de Souza	Música	Festa de S. José – 8.000 reis	30v
25.08.1802	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	30v
30.09.1802	José Joaquim de Souza	Música	Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau de Tolentino – 12.000 reis	31
31.08.1803	António Esteves[238]	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	31v
11.12.1803	José Joaquim de Souza	Música	De toda a música daquele ano – 28.800 reis	31v
10.09.1804	António Esteves[239]	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	32v
18.09.1804	José Joaquim de Souza	Música	Festa de Nossa Sra. da Consolação – 4.800 reis Festa do dia de S. Nicolau de Tolentino – 12.000 reis	32v
22.04.1805	José Joaquim de Souza	Música	Novena e Festa de S. José – 12.000 reis	33v
15.09.1806	José Joaquim de Souza	Música	Festa de S. José – 8.000 reis Festa da Sra. Da Correia – 4.800 reis Missa Nova – 12.000 reis	35
25.08.1807	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	35v
13.10.1807	José Joaquim de Souza	Música	"Música de Instrumentos que serviu na pose da Publicação da Mesa nova" – 4.000 reis	36v

[237] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[238] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[239] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.

19.09.1808	António Esteves	Organista	"Por tocar todas as segundas-feiras do ano de manhã e de tarde e aos sábados a Missa da Senhora" – 16.000 reis	36v
14.10.1808	José Joaquim de Souza	Música	"Música que serviu na tarde da publicação da Mesa Nova" – 4.000 reis Posteriormente acrescenta-se a despesa relativa a "6 vozes que foram este ano" - 1.800 reis	37
02.09.1809	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	37v
14.09.1809	António da Silva Leite	Música	"Música que serviu na tarde da eleição da nova Mesa da Confraria das Almas" – 5.800 reis	38
27.02.1811	António Esteves	Organista	"Segundo quartel por tocar órgão" – 4.000 reis	40v
01.04.1811	Manuel Pinheiro	Música	Novena de S. José – 6.400 reis Festa de S. José – 14.400 reis	40v
01.04.1811	Manuel Pinheiro	Música	"Exéquias que se fizeram nas Almas de S. José das Taipas no dia 29 e 30 de Março" – 38.400 reis	41
31.08.1811	António Esteves	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	41v
01.10.1811	António da Silva Leite	Música	"Música que serviu todo o dia na festa e posse Mesa nova" – 24.000 reis	41v
01.12.1811	António Esteves[240]	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	42
22.04.1812	António da Silva Leite	Música	"Música que serviu no aniversário das almas que faleceram no dia 29 de Maço nesta Cidade" – 35.200 reis	43
30.05.1812	António Esteves[241]	Organista	[3º Quartel] – 4.000 reis	43
15.09.1812	António da Silva Leite	Música	Festa da Nossa Sra. Da Correia – 4.800 reis Festa de S. Nicolau Tolentino – 24.000 reis	43v
02.04.1813	Manuel Pinheiro	Música	Novena de S. José – 6.400 reis Festa de S. José – 14.400 reis	44v
01.09.1813	António Esteves	Organista	[Serviço anual] – 16.000 reis	45v
05.01.1814 Acrescentou-se: "Declaro que foi no dia dezoito de Setembro de 1813".	António da Silva Leite	Música	Festa e Procissão de S. Nicolau Tolentino – 24.000 reis	46
31.12.1813	António Esteves[242]	Organista	[1º Quartel] – 4.000 reis	46v
31.03.1814	António Esteves[243]	Organista	[2º Quartel] – 4.000 reis	47
17.05.1814	António da Silva Leite (recebe por Manuel Pinheiro)	Música	Novena de S. José – 6.400 reis Festa [S. Nicolau Tolentino] – 14.400 reis Missa da Quinta-feira Santa – 3.200 reis 4 Missas de Janeiro, Fevereiro, Março e Abril – 7.680 reis "Te Deum de ação de graças" – 1.600 reis	47v
01.06.1814	António Esteves[244]	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	47v
01.08.1814	António Esteves[245]	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	47v

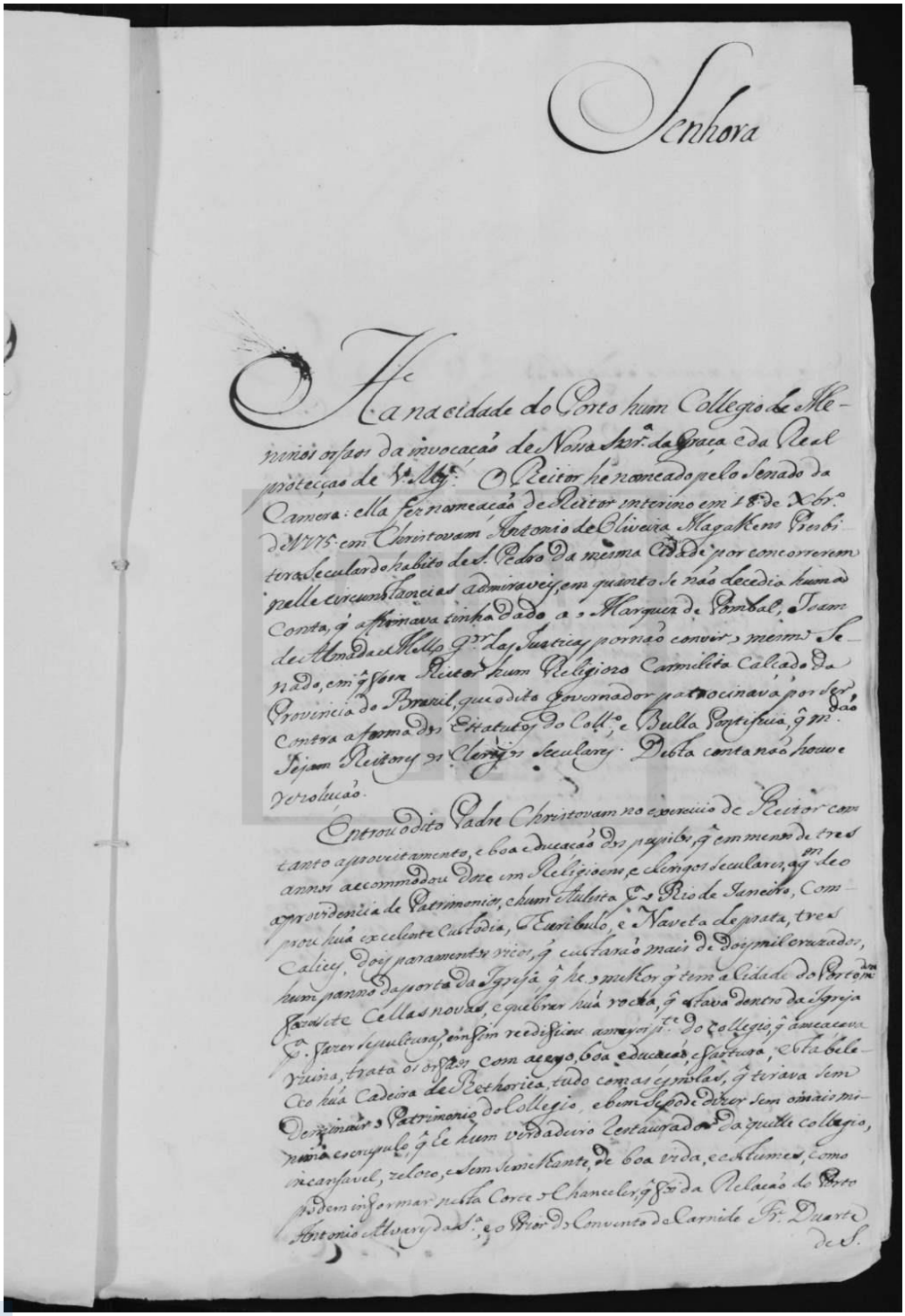
[240] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[241] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[242] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[243] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[244] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[245] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.

04.08.1818	António Esteves[246]	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	49v
?.02.1819	António Esteves[247]	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	50v
12.06.1819	Ana Joaquina da Purificação[248]	Organista António Esteves, marido defunto	[Quartel] – 4.000 reis	50v
22.12.1819	António da Silva Leite (recebe por Manuel Pinheiro)	Música	"Músicas da dita Irmandade que findaram no dia da Eleição da mesa nova" - 106.480 reis	51v
24.02.1820	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	51v
24.05.1820	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	51v
24.08.1820	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	51v
24.11.1820	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	52v
24.02.1821	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	52v
24.05.1821	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	52v
24.08.1821	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	53
21.12.1821	António da Silva Leite (recebe Manuel Pinheiro)	Música	"Músicas que serviram as festividades da irmandade" - 106.800 reis	53
24.11.1821	Frei Joaquim de Santa Ana	Organista	[Quartel] – 4.000 reis	53v

[246] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[247] O registo não é feito por António Esteves, mas está assinado por ele.
[248] Ana Joaquina da Purificação é esposa do Organista António Esteves. Tendo falecido o marido, Ana Joaquina da Purificação foi receber o pagamento correspondente ao último quartel em que trabalhou.

ANEXO IV

"Requerimento de Conservatório dos Meninos Órfãos do Porto". Fonte: ANTT, *Requerimento de Conservatório dos Meninos Órfãos do Porto, solicitando a nomeação de um Reitor para o seu colégio*. Ministério do Reino, Requerimentos 1756-1833, mç. 879, proc. 19.



Senhora

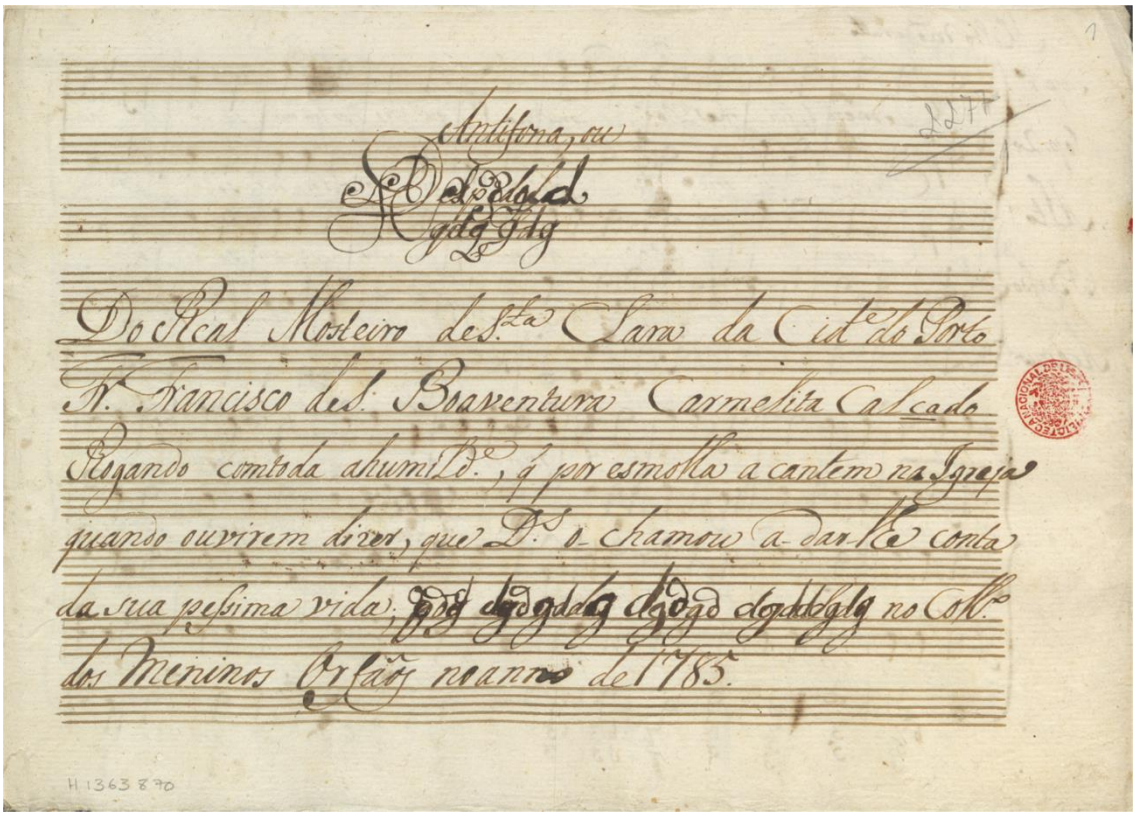
Ha na cidade do Porto hum Collegio de Me-
ninos orfaos da invocacaõ de Nossa Senr.ª da Graça e da Real
protecçaõ de V.ª Mag.de O Reitor he nomeado pelo Senado da
Camera: ella fez nomeacaõ de Reitor interino em 18 de Xbr.º
de 1775 em Christovam Antonio de Oliveira Magalhens Cleri-
go secular do habito de S.t Pedro da mesma Cidade por concorrerem
nelle circumstancias admiraveis, em quanto se não decedia hum de
Conta, q affirmava tinha dado a S. Marquez de Pombal, Joam
de Almada e Mello Gr.al Lay Justiça, por não convir, mesmo se-
nado, em q fosse Reitor hum Religioso Carmelita Calçado da
Provincia do Brasil, que o dito Governador patrocinava por ser,
contra a forma dos Estatutos do Coll.º e Bulla Pontificia, q.m dão
Sejam Reitores os Clerigos seculares. Desta conta não houve
revolucaõ.

Entrou o dito Padre Christovam no exercicio de Reitor com
tanto aproveitamento, e boa educaçaõ dos mancebos, q em menos de tres
annos accommodou dore em Religiosos, e clerigos seculares, aq.m deo
opportuna ordem de Patrimonio, hum estandarte de S. Rio de Janeiro, com-
prou hua excelente Custodia, Turibulo, e Naveta de prata, tres
Caliçes, dous paramentos ricos, q custaraõ mais de dous mil cruzados,
hum panno da porta da Igreja, q he o melhor q tem a Cidade do Porto, fez
fazer de Cellas novas, e quebrar hua rocha, q estava dentro da Igreja
p.a fazer capellas, e assim reedificou a mayor p.te do Collegio, q ameaçava
ruina, trata os orfaos com asseyo, boa educaçaõ, e particular, e tem ale-
Ce hua Cadeira de Rethorica, tudo com as cymelas, q teriava hum
Denominador Patrimonio do Collegio, e bem se pode dizer sem offensa mi-
nha escrupulo, q he hum verdadeiro Restaurador da quella collegio,
incansavel, zeloso, e sem semelhante, de boa vida, e costumes, como
podem informar nella Corte o Chanceler q.m da Relaçaõ do Porto
Antonio Alvares da S.va e o Prior do Convento de Carmelitas S.ta Duarte
de S.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO V

Folha de Rosto da Antífona "Clementissime Domine", Frei Francisco de S. Boaventura, 1785. Fonte: BNP, MM 2277



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO VI

Transcrição da cópia da ata do Convento do Carmo de Recife, de 19 de Dezembro de 1758. Fonte: AGOC, Acta Capitulorum Provincialium 1759-1760 - Documenta sine loco et data.

Página 01.

Generale Ordine Carmelitano

Frei Joam Felippe da Conceyçam Sacerdote professo na ordem de *Nossa Senhora do Monte* do Carmo da Reforma de *Pernambuco* publico no *termo* Apostolico de *Sua Santidade* e dos aprovados na forma do *Sagrado Concílio Tridentino* toto terrarum orbe. Certifico *que* pelo *Mui Reverendo Padre Frei* Manoel de *Santa* Theresa *Secretario* do *Nosso Mui Reverendo Frei* Felippe da *Madre* de *Deus* Prior *Provincial* desta *Provincia* Reformada me forão apresentadas tres devaças *para* lhes portar por fe em *certidam* authentica publica, e validoza as quais de verbo ad verbum hirão do theor seguinte = Nos *Frei* Felippe da *Madre* de Deus humilde Prior *Provincial* dos *Religiosos* do Carmo da *Provincia* Reformada de *Pernambuco. Porquanto* a nossa noticia he vinda *que* alguns Religiosos discolos, e perturbadores da paz conspirarão contra o nosso cargo, maquinando testemunhos falsos e infamatorios, que cedem em ludibrio do nosso caracter; e seja do nosso officio accudir a semelhantes desordens tão perniciosas a *observancia* regular provendo de remedio oportuno *para* obviar agravissimo escandalo, *que* resulta a toda esta *Provincia*; e *para* administrar o castigo competente *que* merecem tão grandes culpas, pelas presentes de tres cometemos de nossa parte toda a nossa *authoridade*, e jurisidção ao *Reverendo Padre Frei* Jose de *Santa* Anna Prior deste nosso *Convento* do *Reverendo para que* como nosso Juis *Comissario* tire exacta informação do *Sobredito* pelos interrogatorios abaixo expressados conforme pedira as circunstancias do delicto, e notificando as testemunhas examinarà todo o facto *debaixo* de *juramento* em forma na *presença* do seu *Santuario que para* esse *efeito* nomeara; e procedendo *juridicamente;* impora de nossa *authoridade* as mesmas testemunhas o perceito formal de *Santa Obediencia* como em *Semelhantes* casos dispoem as nossas sagradas constituiçoes, e assim feita a imformação como he *direito* fara todo o processo com a sua *authoridade* firmando com o signete do *convento* e remetendonos o próprio com toda a segurança. Pelo *que* em virtude do *Compromisso Sagrado* e da *Santa* Obediencia, e *debaixo* do perceito formal mandamos a todos os *Religiosos* nossos *subditos* de *qualquer* condição *que* no *dito convento* se acharem sendo notificados por este perceito, *que debaixo* de *juramento* aos *Santos Evangelhos* e expliquem tudo *quanto* souberem no *sobredito* caso com fé de *que* mandemos passar a *presente* comissão por Nos assinada e firmada com o sello do nosso officio neste nosso *convento* do Carmo do *Reverendo* aos dezanove de Dezembro de mil settecentos e sincoenta e oito. Eu *Frei* Manoel de *Santa* Theresa socio *secretario* da *Provincia que* o escrevi e assignei = *Frei* Felippe da *Madre* de *Deus Provincial* = *Frei* Manoel de *Santa* Thereza Socio *Secretario* = Lugar do Sello *Provincial* = // Interrogatorios // 1º - Se Sabe *que* se haja feito algua conspiração ou coloyo em particular, ou em conciliabulo contra o *Nosso Mui Reverendo* Prior Provincial *Frei* Felippe da *Madre* de Deus = 2º – Se sabe se algum *Religioso* dos seus *subditos* seja seo inimigo *porque* principio = 3º – Se sabe *que Religioso* algum haja escripto *para* outro *convento Hospital* ou Missão, ou recebendo carta de diffação ou murmuração notavel sobre o seu regimen e *procedimento* regular = 4º – Se sabe *que o dito Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* tenha recebido outros dinheiros mais *que* os das

USC DE COMPOSTELA

esmollas dos noviços *que* tem aceito, ou dos viaticos nas visitas regulares e das practicas nas entradas dos Noviços e profissão = 5º – Se sabe *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* tinha usado de alguas pessas de ouro, ou prata contra a pobresa religiosa, ou tinha excessos no *tractamento* de sua pessoa = 6º – Se sabe *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* devagasse fora do *convento* da sua *conventualidade excepto* nas visitas comuas e politicas, e por recreação [deteriorado] da *Piedade* = 7º – Se sabe *que o primeiro Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial vive com regularidade e observancia* religiosa em suas açoens e procedem tanto intra como extra [deteriorado] em geral [deteriorado] e castigando aos delinquentes com *charidade* e discreta prudencia = *Frei* Manoel de *Sant*a Theresa Socio *Secretari*o = Aos vinte de *Dezembro* de *mil* settecentos e sincoenta e oito Eu *Frei* Jose de *Santa* Anna Prior actual deste nosso *convento* de Nossa Senhora do Carmo da Reforma do *Reveren*do obedecendo a ordem e mandado do *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre de Deus* aceito a nomeação supra a mim cometida, e pelo poder que me dá de nomear *secretario*; nomeyo ao *Padre Frei Antonio* da *Natividade* por *secretario* desta causa em fe de *que* fiz este termo em *que* me assigno. *Frei Jose* de *Santa* Anna Prior. Frei Antonio de *Natividade* sacerdote professo na Reforma de *Nossa Senhora* do Carmo, conventual deste *convento* do *Reverendo* obedecendo aceita nomeação do *secretário que* em mim fez o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna em virtude da comissão supra do *Mui Reverendo Padre Prior Provincial Frei* Felippe da *Madre de Deus para* esta causa, e prometeu sastisfazer as obrigações do meu officio pello melhor modo possivel, como devo de direito em fe do *que* fis este termo em *que* me assigno era ut supra = *Frei* Antonio de *Natividade secretario* = Aos vinte dias do mes de *dezembro* de mil sette centos e sincoenta e oito neste nosso *convento* do *Reverendo Frei* Antonio da *Natividade* nomeado escrivão deste Sumario estando na presença do *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna juiz comissaio notifiquei *debaixo* de preceito da *Santa obediencia* ao *Padre Frei* Joam de *Sao* Thomas supperior deste *convento* por *testemunha* deste sumario *que* disse ter de *idade* quarenta e sinco annos, o qual pondo a mão no peito prometeu diser verdade em tudo aquillo *que* fosse perguntado e jurando aos *Santos Evangelhos* e sendo perguntado pelos *artigos* do *sobredito* interrogatorio respondeu = Ao 1º *que* ouvio *que* na cella do *Padre* Leytor *Frei* Manoel de *Santa* Crus se fizera hum coloyo estando *presente* o *Padre* Definidor *Frei* dos Remedios contra o *Nosso Senhor Reverendo Padre Prior Provincial Frei* Felippe da *Madre* de Deus, no qual coloyo se assentou *que* visto não poderem fazer mal por outro *porque* o farião por Roma, em ordem a de porem ao *dito Mui Reverendo Padre Provincial para* poder o *dito* Padre Definidor entrar a exercer a menos de *Provincial* como 1º Definidor *que era. - Ao 2º se sabe se algum* religioso seja seu inimigo, respondeu *que* pello *que* ouvira ao mesmo *Padre* Definidor *Frei* Jose dos Remedios conjuctura *que* lhe he mal asseito e *que* ouvira dizer *que* o *Mui Reverendo Padre Frei Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa jurara na função do *capítulo que* se havia a rogar do *Nosso Mui Reverendo Prior Frei Provincial Frei* Felippe da *Madre* de *Deus* por não fazer Prior do *convento* de Goyanna e seu *sobredito* o *Padre Frei* Manoel de *São* Jose e *tambem que* ouvio diser *que* o *Padre Frei* Antonio das Chagas *Vigario* Prior *que* foi do *Hospital que* temos em *Igreja* e ahi existente era seu inimigo declarado, pois deffama sua na corte, e *que* estava no certa letra aberta do *Capitam* Manoel *Ferreira* da Costa *para por* Roma fazer ao *dito Mui Reverendo Senhor* Prior *Provincial* todo o mal *que* podesse = Ao 3º *artigo* respondeu *que* não sabia de cousa algua = Ao 4º *artigo* respondeu *que* não sabe houvesse recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *artigo* = Ao 5º respondeu *que* não sabia possuhisse pessa algua de ouro ou prata contra o coto da pobresa ou tivesse excessoz no trato de sua pessoa = Ao 6º respondeo *que* não sabia cousa algua contra o referido no ditto *artigo* = Ao 7º respondeu *que* he certo tudo o *que* a elle pergunta coal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior Frei Jose de *Santa*

Anna Juis *comissario*; e eu *Frei Antonio de Natividade* escrivão *que o escrevi.* Frei Jose de *Santa* Anna Prior = *Frei* Joam de *Santa* Theresa Supperior = No mesmo dia era ut supra apareceu presente o *Reverendo Padre* Prior Frei Jose de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei* Joam de Jesus Maria de *idade que* dice ser de quarenta e sette annos, conventual deste *convento* a *que* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Igreja* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* ao *que* seus artigos lhe for perguntado. *Quanto* ao 1º respondeu *que* ouvira dizer *que* na cella do *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Cruz se fizera hum coloyo contra o *Nosso Mui Reverendo Padre Prior Provincial* no qual se achavão o *Reverendo Padre* Definidor Frei

Página 01/Verso.

Frei José dos Remedios, o *Padre Frei* Joaquim de *Santa* Anna e o *Padre Frei* Vicente e *São* Jose, assim de o deporem do Provincialato *para* entrar o ditto *Reverendo Padre Frei* Jose dos Remedios como *Definidor* 1º. Ao 2º *artigo* respondeu *que* sabia *que* o *Mui Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa era seu inimigo, por não sahir elle por *Provincial* como pertendia, e o *Padre Frei* Manoel de *São* Josè por se lhe não dar *cumprimento* e hum breve *que* solicitou compomissoz falssoz; o *Padre Frei* Antonio de *São* Gonçalo por uma *Sentença que* lhe deo tirando- o do cargo de *Mestrado* dos Noviços; e suspendendo de confessar, o *Padre Frei* Jose do Nascimento, o *Padre Frei* Jose do *Rosario*, e o *Padre Frei* Antonio das Chagas *vigario* Prior *que* foi de nosso *Hospital* de *Lisboa* por mandalo retirar com tres obediencias. Ao 3º *artigo* respondeo *que* não sabia cousa alguã. Ao 4º *artigo* respondeo *que* não sabia houvesse recebido dinheiro algum fora do nomeado no *artigo* = Ao 5º, respondeo *que* não sabia pessuhisse pessa alguã de ouro, ou prata contra o voto da pobreza, ou tivesse excessos no trato da sua pessoa = Ao 6º *artigo* respondeo *que* não sabia cousa alguã contra o referido no ditto *artigo* antes nisto he *muito* exemplar = Ao 7º *artigo* respondeo *que* he certo tudo o *quanto* nelle se pergunta, e contem. Ao 2º *artigo* supra dice maiz *que* sabia *que* o *capitam* Manoel *Ferreira* da Costa Pay do *Padre Frei* Manoel de *São* Jose escandalizado de o não fazerem Prior de Goyanna ida não se dar *cumprimento* ao Breve *que* alcançou de habito retento mandou *para Lisboa* ao *Padre Frei* Antonio das Chagas quatro centos mil *réis* em *dinheiro* e letra aberta *para* fazerem todo o mal *que* poderem ao *Mui Reverendo Prior Provincial* e *que* isto sabia por lhe dizer ao convente de *Lisboa* Manoel *Ferreira* da Costa Felix da *Fonseca* Galvão, cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna Juis *Comissario* e eu *Frei Antonio da Natividade* escrivão *que* o escrevi = *Frei* Jose de *Santa* Anna Prior = *Frei* Joam de Jesus e Maria = No mesmo dia era ut supra compareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna Juiz *comissario* o *Padre Francisco* de *Santa* Anna *Procurador* do *convento* de *idade que* dice ser de quarenta e dous annos ao *que* notifiquei *debaixo* do preceito da *Santa Obediencia* pondo a mão no peito, jurando aos S*antos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* ao *que* nos *artigos* lhe for perguntado. Quanto = Ao 1º *artigo* respondeo *que* ouvira diser *que* o *Mui Reverendo Padre Mestre Provincial Frei* Paulo de Santa Theresa, ao *Reverendo Padre* Definidor *Frei* Jose dos Remedios se havia coloyado *para* fazerem mal ao *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre* de Deus, assim de ficar entronisado o *Reverendo Padre Frei* Jose dos Remedios no Provincialato como Difinidor 1º = Ao 2º *artigo* respondeo, *que* sabia *que* o *Mui Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa, o *reverendo Padre Frei* Jose dos Remedios, o *Padre Frei* Jose do *Nascimento* o *Padre Frei* Manoel de *Sao* Jose, o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa Superior o Missionario da Aldeya de Gramacio o *Padre Frei Antonio* de Gonçallo o *Padre Procurador* geral *Frei* Manoel da Purificação o *Padre Frei* Antoio das Chagas, ao *Padre Frei Antonio* de *Santa* Quiteria lhe não oppostos o *Padre Frei* Jose do *Nascimento* por não ser administado no *capitulo* por culpas gravissimas, o *Padre Frei*

USC DE SANTIAGO

Jose de *Santa* Rosa por ser reprehendido, e impedido a *que* negociasse na Aldeya como fazia; o *Padre Frei Antonio* de *Sao* Gonçallo, por ser deposto do *Mestrado* de Noviços, ex vi de culpa e ouvirem [deteriorado] lhe [deteriorado] Breve *que* alcançou de habito retento com permissaz falssaz o *Mui Reverendo Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa, por não constituirem Prior a seo *sobrinho Frei* Manoel de *Sao* jose, o *Reverendo Padre Frei* Jose dos Remedios, por não ser promovido ao Provincialato como pertendia o *Padre Frei* Manoel da Purificação por ser *amigo* dos mais, e por dizer segundo o *que* ouvira, *que* tinha quatro mil crusados *para* fazer mal ao *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* e *para* este *efeito* procurou *direito* do *Capitam Manoel Ferreira* da Costa o *Padre Frei Antonio* das Chagas por lhe mandar por tres vesez *obediencia para* se retirar *para* este *convento* do *Reverendo* por cuja razão segundo as noticias *que* tem o desacredita e informa em *qualquer parte* da corte *que* se acha. Ao 3º *artigo* respondeo *que* não sabia couza alguã = Ao 4º repondeu, *que* não sabia houvesse recebido dinheiro algum exceptuando os *que* se referem no *dito artigo.* Ao 5º respondeu *que* não sabia possuhisse pessa alguã de ouro ou prata contra a *Santa* pobreza ou tivesse excessoz, ou demasias no trato de sua pessoa. Ao 6º *artigo* respondeu *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo.* Ao 7º respondeu *que* era certo tudo *quanto* no ditto *artigo* se pergunta, cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna Juis *Comissario* e eu *Frei Antonio da Natividade* escrivão *que* o escrevi = *Frei* Jose de *Santa* Anna Prior = *Frei Francisco* de *Santa* Anna Procurador = No mesmo dia era ut supra compareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna Juiz *comissario* o *Padre Frei* Manoel da Purificação *Procurador Geral* de *idade que* dice ser de trinta e seis annos, ao *que* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Igreja* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* ao *que* seus artigos lhe for perguntado. *Quanto* ao 1º *que* não sabia se tivessem feito conspiração alguã ou coloyo contra pessoa do *Mui Reverendo* Prior Provincial = Ao 2º respondeu *que* ignorava ter elle algũs inimigos = Ao 3º respondeu *que* não sabia se tivessem mencionadas esmollas mais cousa alguã = Ao 5º respondeu *que* não sabia possuisse pessa alguã de ouro, ou prata contra o voto da pobreza, ou excessos no trato de sua pessoa = Ao 6º *artigo* disse *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo* = Ao 7º respondeu *que* he certo tudo *que* nelle se pergunta, cal não dice e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna Juis *Comissario* e eu *Frei Antonio da Natividade* escrivão *que* o escrevi = *Frei* Jose de *Santa* Anna Prior = *Frei* Manoel da Purificação *Procurador Geral* = No mesmo dia era ut supra compareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Jose de *Santa* Anna Juiz *comissario* o *Padre Frei* Manoel de *Santa* Cruz de idade *que* dice ser de trinta e quatro annos e meio, ao qual *debaixo* de perceito da *Santa Igreja* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* ao *que* seus artigos lhe for perguntado. *Quanto* ao 1º respondeu *que* não sabia tinha o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* inimigos. Ao 3º respondeu *que* não sabia cousa alguã. Ao 4º *artigo artigo* respondeo *que* não sabia *que* tivesse recebido couza alguã fora das esmollaz referidas no *dito artigo* so sim *que* o Noviõ *Frei* Ignacio de *Santa* Theresa disia segundo noticia teve *que* houvera dado ao *dito Mui Reverendo Padre Prior Provincial* afim de o aceitar valor de quatrocentos mil réis *que* ao despoiz ouvira dizer *que* o mezmo Noviço, sendo perguntado perante a *comunidade* pelo mesmo *Mui Reverendo Padre Mestre* Prior *Provincial* se disdicera = Ao 5º respondeu *que* não sabia possuisse cousa alguã

Página 02.

alguã de ouro; ou de prata contra o voto de pobreza, ou tivesse excessos no trato sua pessoa; antes se portava *muito* modesto no seu trato. Ao 6º respondeu que não sabia cousa algua contra o referido *artigo* = ao 7º *artigo* respondeu que era certo tudo *quanto* no *dito artigo* se pergunta,

USC DE COMPOSTELA

cal não dice e assinou com *Reverendo Padre* Prior Frei José de Santa Anna juiz comissário e eu *Frei António* da *Natividade* escrivão o escrevi = Frei José de Santa Anna Prior = *Frei* Manuel de *Santa* Cruz = no mesmo dia era ut supra apareceu perante *Reverendo Padre Prior Frei* José de Santa Ana juízo *comissário o Padre Frei* Lourenço de Santo Ambrósio, de *idade que* dice ser de trinta e seis annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediência* e pondo a mão no peito, jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* ao *que* nos *artigos* lhe for perguntado. Ao 1º respondeu *que* não sabia se houvesse feito conspiração ou coloyo contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre Prior Provincial*. Ao 2º artigo respondeu *que* ignorava ter elle algunz inimigos. Ao 3º respondeu que não sabia de cousa alguã. Ao 4º *que* sabia houvesse recebido *dinheiro* algum fora do mencionado no *dito artigo.* Ao 5º respondeu *que* não lhe constava pessuhisse pessa alguã de ouro ou prata, ou tivesse excessos no trato da sua pessoa. Ao 6º *artigo* dice *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo* – Ao 7º *artigo* respondeu *que* he certo o *que* nele se pergunta, cal não dice e se assignou com *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei* Lourenço de *Santo* Ambrósio = no mezmo dia era ut supra, apareceo perante o *Reverendo* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juízo *comissário* o *Padre Frei* Joaquim de *Santa* Anna Sacristam deste *convento* de idade *que* dice ser de trinta e é quatro annos ao *que* notifiquei *debaixo* de preceito da *Santa Obediência* e pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* ao *que* nos *artigos* lhe for perguntado. Quanto Ao 1º respondeu *que* não sabia se tivesse feito conspiração, ou coloyo algum contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* = Ao 2º *artigo* respondeu que ouvira dizer que o *Padre Frei* Manoel de *São* José o *Padre Procurador* mayor *Frei* Manoel da Purificação e *Reverendo Definidor Frei* José dos Remédios, *Padre Frei Antônio de Santa Maria* lhe erão mal afectos, e oppostos. Ao 3º *artigo* respondeu *que* nada sabia. Ao 4º dice *que* não sabia houvesse recebido algum *dinheiro* fora do mencionado no *dito artigo* = Ao 5º *artigo* respondeu *que* não sabia possuhisse cousa algua de ouro; ou prata a *Santa* pobreza ou tivesse excessos no trato da sua pessoa = Ao 6º disse *que* não sabia cousa alguã contra o *que* se contem *dito artigo* = Ao 7º *artigo* respondeu *que* tudo é certo o *que* no *dito artigo* se pergunta cal não dice, e se assignou com *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei Joaquim* de *Santa* Anna = No mezmo dia era ut supra, apareceo perante o *Reverendo* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juízo *comissário* o *Frei* Felix da Expectação de *idade que* dice ser de vinte oito annos ao *que* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa* Obediência e pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu diser *verdade* ao *que* nos *artigos* lhe for perguntado. Quanto Ao 1º respondeu *que* ouvira diser, *que* se havião formado queixas falssas contra a pessoa dou *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial*. Ao 2º *artigo* dice [deteriorado] *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial porque* segundo ouvira diser não se lhe a gosto em se lhe chegar Prior de Goyanna a seu *sobrinho* o *Padre Frei* Manuel de *São* João. Item julga o *que* o Reverendo Padre Definidor a Frei José dos Remédios he adversso ao *Mui Reverendo Padre Provincial* pois segundo ouvio diser protegia a quem na sua presença o desabonava. Item dice *que* julgava ser lhe tão bem adversa o *Padre e Frei* Manuel de *São* José não so por não ser eleito Prior de Goyanna hipor não permitir lhe assistencia no engenho de seu Pay Manoel *Ferreira* da Costa são dilatados tempos como elle queria, como tão bem permitir por não dar *cumprimento* a hum Braço de habito retento *que* alcançou com permissas falsas, segundo o *que* se diz. Item dice *que* julgava serem seos contrários o *Padre Frei Antonio* de *São* Goncallo pelo ser deposto do cargo de *Mestrado* de Noviços o *Padre Frei Antônio* das Chagas por mandalo retirar da corte *para* este *convento* visto ter acabado o tempo de *Vigário* Prior de nosso *Hospital* de Lisboa, *Padre Frei Antonio de Santa Quitéria* actual *Vigário* Prior do *dito Hospital* por reprehendello o *Mui*

USC DE COMPOSTELA

Reverendo Padre Prior *Provencial* por não mandar com *pontualidade* as deixas ao *Nosso Reverendo Padre Mestre* Prior Geral, não remeter o *Padre Frei Antônio* das Chagas *para* este *convento* do *Reino* conforme lhe ordenava nas suas cartas. Ao 2º *artigo* respondeu *que* não sabia de cousa alguã. Ao 4º dice *que* não sabia recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *dito* artigo, nem o achava com suficiente para tal. Ao 5º respondeu *que* não sabia possuhisse algua pessa de ouro, prata contra bo voto da pobresa, ou tivesse excessos no trato da sua pessoa. Ao 6º *artigo* dice ser certo *que* em nada ou achava comprehendido. Ao 7º respondeu *que* era certo tudo *quanto* no dito *artigo* se pergunta, cal não dice, e se assignou com *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei* Felix da Expectação = Aos vinte dias de D*ezembro*, apareceo perante o juíz *comissário Frei* Elias do Monte Carmello de que dice ser de trinta e trez annos ao que notifiquei debaixo de preceito da Santa Obediência e pondo a mão no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer verdade ao que nos artigos lhe for perguntado. Quanto Ao 1º respondeu que por notícias que tivera na cella do Padre Leytor Frei Manoel Santa Cruz, achandosse presentes o Reverendo Padre Definidor Frei José dos Remédios, o Padre Procurador mayor Frei Manoel da Purificação e o Padre Frei Vicente de São José, se fisera hum coloyo em que se assentava mandar buscar hum breve para se depor do cargo o Nosso Mui Reverendo Padre Prior Provencial e poder entrar o dito Revendo Padre Frei José dos Remédios no Provincialato como Definidor 1º para o que oferecera a quantia de 4000 crusados procurando do Capitam Manuel Ferreira da Costa Letra aberta para isso o qual o deu, remetendo os ao Padre Frei Antônio das Chagas que se achava de presente se acha na corte de Lisboa e isto tão bem sabe por lhe dizer escrevente de Manoel Ferreira da Costa a testemunha, qual escrever este era então Felix da Fonseca Galvão advertindo que quem no Conciliabulo offereceu os quatro mil cruzados fora o Procurador Mayor Frei Manoel da Purificação, o que se pode verificar ser certo; porque hindo o dito Padre Procurador a casa do dito Manoel Ferreira da Costa lhe noticiou o companheiro o Frei Antônio de Santa Catharina, que o dito Procurador dicera ao Capitam
o Padre Frei Antônio das Chagas havia recebido a letra, e não prosseguirão maiz, ficando ambos suspenssoz, o que tão bem pode verificar por lhe diser a elle testemunha o mesmo Procurador Mayor que tinha ajuntado na Aldeya *[terceira]* para

Página 02/Verso.

Para algum dos *complexos que* se offerecesse. Ao 2º *artigo* responde *que* sabia *que* o *Mui Reverendo Padre Frei* Paulo de *Santa* Theresa ex *Provincial* era seu inimigo por não constituir Prior de Goyanna ao *Padre Frei* Manoel de *São* Josê seu *sobrinho filho* do *Capitam* já nomeado Manoel *Ferreira* da Costa, e por isso lhe hera tão bem oposto o *dito Padre Frei* Manoel de *São* Josê, e por se lhe não dar *cumprimento* a hum Breve *que mandado* alcançou do *Senhor* Nuncio com permissaz falssaz *para* assistir em casa de seo Pay. Item *que* tão bem eram seos inimigos o *Padre Frei Antonio* Gonçalo por uma *Sentença* de deposição do *Mestrado* de Noviços, *que* lhe deu o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por cal faz gravissimas coffirmada pelo Definitivo. Item *que* tão bem era seo inimigo o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios por intentar *ambiciosamente* ser *Provincial* e não o consseguir, procurando *para* isso com *comprar* votoz como elle *testemunha* presenciou na casa capitular onde antão se achava *aquela diligencia* fez tão bem *para* seo *sobrinho Mui Reverendo Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa. Item *que* tão bem eram seos inimigos *Padre Procurador* mayor *Frei* Manoel da Purificação, o *Padre* Leytor *Frey* Manoel de *Santa* Crus, e o *Padre Frei* Jose do *Nascimento*, não por outro principio senão pella *Malignidade* dos seos maos genios, e por desejarem os

USC DE COMPOSTELA

argumentos do *dito Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios. Item *que* tão bé eram seos inimigos o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa o *Padre Frei Alexandre* de *São* Joam, o *Padre Frei* Vicente de *São* Jose, e o *Padre Frei Joaquim do Rosario* este por huá *Sentença que* lhe deo o *Nosso Mui Reverendo Padre Provincial* por culptas gravissimas, e aquelles por serem *amigos* do suspeito dos acima nomeados. Item *que* tão bem *que* tão bem eram seos inimigos o *Padre Procurador* mayor de *Lisboa Frei Antonio* de *Santa* Quiteria, ao *Padre Frei Antonio* das Chagas *assitencia* no *Hospital* de *Lisboa* este pelo mandar recolher por trez vezes o *Nosso Mui Reverendo Padre Provincial* a esta *Provincia* e aquelle por *amizade* do *dito Padre* com *quem* esta coloyado, deffamando ambos no seo credito ao *Nosso Mui Reverendo Padre Provincial* o *que* ouvio diser ao *Padre Frei* Joam Filippe da Conceyção, *que* na *presente* frota veyo da cortte e o sabia por cartas *que* vierão de alguns *Religiosos* nossos, assistentes por hora em *Lisboa*. Ao 3º *artigo que* não sabia de cousa alguã. Ao 4º *dice*, que não sabia houvesse recebido *dinheiro* algum dora do nomeado no *dito artigo*, pois não achava ao *Nosso Mui Reverendo Padre Provincial* com *capacidade para* isso. Ao 5º respondeo *que* não sabia possuhisse cousa alguã de ouro ou prata contra a *Santa* pobreza, ou tivesse excessos no trato da sua pessoa, por ser em tudo *Religioso*. Ao 6º *artigo* respondeo *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo*. Ao 7º dice *que* o *que* nelle se inquire he tudo certo cal não dice e se e se assignou com *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei* Elias do Monte Carmello = No mesmo dia era ut supra perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Alexandre de São* Joam de idade *que* dice ser de vinte e nove anos ao qual notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto Ao 1º respondeu *que* nunca soube se tivesse feito alguã conspiração contra o *Nosso Mui Reverendo Prior Provincial* só sim *que* agora ouvira dize-lo. Ao 2º dice *que* ignorava ter elle [deteriorado] inimigos. Ao 3º *artigo* respondeo [deteriorado]. Ao 4º [deteriorado] houvesse recebido *dinheiro* algum *dinheiro* algum fora do nomeado no *dito artigo.* Ao 5º *artigo* respondeo *que* não sabia possuisse cousa alguã pessa de ouro, ou prata contra o voto da pobreza ou tivesse excessos no trato da sua pessoa. Ao 6º dice *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo.* Ao 7º *artigo* respondeo *que* he certo tudo o *que* nelle se pergunta, cal não dice e se assignou com *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei Alexandre de São* Joam = No mesmo dia era ut supra perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Francisco de Santa* Boaventura de *idade que* disse ser de vinte e sinco annos ao qual notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto Ao 1º respondeo *que* ouvira dizer a Religiosos fidedignos, *que* na cella do *Padre* Leytor *Frei* Manoel de *Santa* Crus se juntarão o *Padre Frei* Jose dos Remedios e o *Padre Procurador* mayor *Frei* Manoel da Purificação acoloyarão entre si mandar buscar ha Breve *para* deporem o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre* de Deis afim de ficar por *Provincial* o *dito Padre Frei* Jose dos Remedios como 1º *Definidor*, e *que para* isso mandara o *Capitam* Manoel *Ferreira* da Costa *dinheiro para* os gastos percisos, por ser este inimigo declarado do *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* o *que dinheiro* ou letra aberta foy remetida ao *Padre Frei Antonio* das Chagas *assistente* na Corte, *para que* lhe fisesse todo o mal possivel, e *que* aprova mayor *que* tinha de o quererem depor de huá carta *que* recebeo de Portugal na *presente* frota do *Padre Frei* Jose do *Espirito Santo* onde *pelo* lhe pedia *encarecidamente* o avizasse das voltas *que* tinha levado a *Provincia*. Ao 2º *artigo* dice *que* ouvira dizer *que* o *Mui Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa hera

USC DE COMPOSTELA

inimigo do *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por não querer fazer Prior de Goyana o seu *sobrinho* o *Padre Frei* Manoel de *São* Jose, o qual tão bem era hum dos seos mayores inimigos pelo mesmo motivo, e por não dar *cumprimento* a hum breve de habito retento *que* alcançou com promessaz falssaz o *que* ouvira dizer induzira a seu Pay o *Capitam* mor Manoel *Ferreira* da Costa *para que* mandasse letra aberta *para* Portugal afim de *que* ficando deposto o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* e entrando o *Reverendo Padre Definidor* 1º *Frei* Jose dos Remedios podesse entrar no Priorato de Goyanna. Item *que* ouvira dizer ao *Padre Frei* Joam Felippe da Conceyção vindo da Corte na *presente* frota, *que o dito Padre Antonio* das Chagas desacreditava, e procurava fazer todo o mal ao *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* junto com o *Padre Vigário* Prior do *Hospital* de *Lisboa Frei Antonio de Santa* Quiteria, e o motivo *que para* isso tenta o *Padre* Chagas ouviu diser a outros *Religiosos* era o tello mandado o *dito Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* recolher por trez vezez a ezta *Provincia* e *que o dito Padre* dizia *que emquanto* o *dito Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* governasse não vinha *para* esta *Provincia.* Item *que* ouvira dizer *que o Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios era seo inimigo por querer ser *Provincial* no *Capitulo* próximo passado. Item *que* era seo inimigo o *Padre Frei Antonio de São* Gonçalo pello haver deposto do *Mestrado* dos Noviços por culpas gravissimaz, e *que* deffamava ao *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* Segundo o *que* ouvira dizer ao *Padre Frei Antonio de Santa* Catharina. Item *que* ouvira dizer *que* hera seu inimigo o *Padre Frei Joaquim do Rosario* pelo mandar do *convento* com *que* se achava viztas as culpas *que* se lhe acharão. Item *que* ouvira dizer eram seos inimigos o *Padre* Leytor *Frei* Manoel de *Santa* Cruz o *Padre Procurador* mayor *Frei* Manoel da Purificação o *Padre Frei* Jose do *Nascimento o Padre Frei Jose de Santa* Rosa, o *Padre Frei Alexandre de São* Joam, o *Padre Frei* Vicente de *São* Jose

Página 03.

de *São* Jose e o *Padre Frei Joaquim de Santa* Anna, hunz por *amlignidade* de seus animos, outros por *amigos* do *Mui Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa, e do *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios = Ao 3º *artigo* respondeo *que* nada sabia = Ao 4º respondeu *que* não sabia houvesse recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *dito artigo* = Ao 5º dice *que* não sabia possuhisse cousa alguã de ouro, ou prata contra o voto de pobreza ou tenha excessoz no trato da sua pessoa = Ao 6º *artigo* respondeo *que* nada sabia contra o que se contem no *dito artigo* = Ao 7º dice he certo tudo *quanto* no *artigo* se pergunte, cal não dice e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei Francisco de São* Boaventura = No mesmo dia era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei* Vicente de *São* Jose de *idade que* disse ser de vinte outo annos ao qual notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* não sabia se tivesse feito conspiração ou coloyo contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre* Padre *Provincial.* Ao 2º dice *que* ignorava tivesse inimigo algu. Ao 3º respondeo *que* não sabia de cousa alguã. Ao 4º *artigo* dice *que* não sabia houvesse recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *dito artigo* – Ao 5º respondeo *que* não sabia possuhisse peça alguã de ouro, ou prata contra a *Santa* pobreza nem tivesse excessoz no trato de sua pessoa = Ao 6º *artigo* dice *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo* – Ao 7º respondeo, *que* he certo tudo *quanto* no *dito artigo* se pergunta, cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Padre Frei* Vicente de *São* Jose = No mesmo dia era ut supra apareceu perante o

Reverendo Padre Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Francisco da Payxão,* de *idade que* disse ser de vinte e nove annos ao qual notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* não sabia se tivesse feito conspiração ou coloyo contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre* Padre *Provincial.* Ao 2º respondeu *que* não sabia ter elle inimigo algum. Ao 3º *artigo* dice *que* não sabia de cousa alguã. Ao 4º repondeo *que* não sabia possuhisse pessa alguã de ouro ou prata/ digo *que* não sabia houvesse recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *dito artigo* – Ao 5º respondeo *que* não sabia possuhisse peça alguã de ouro, ou prata contra o voto de pobreza, ou tenha excessoz no trato de sua pessoa = Ao 6º *artigo* dice *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo* – Ao 7º respondeo, *que* he certo tudo *quanto* no *dito artigo* se pergunta, cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Padre Frei Francisco da Payxão* = No mesmo dia era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei* Felix de *Santa* Clara de *idade* que dice ser de vinte e nove annos o qual notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. [linha deteriorada] do *Padre* Leytor *Frei* Manoel de *Santa* Cruz se juntarão o *Reverendo Padre Definidor* Jose dos Remedios ao *Padre Procurador* mayor *Frei* Manoel da Purificação e asentarão entre si aliançar do *Nosso Reverendo Padre Mestre Prior Geral* hum breve *para* deporem o *Nosso Reverendo Padre* Prior *Provincial,* e ficar o *Reverendo Padre Frei* Jose dos Remedios com o 1º Definidor no lugar de *Provincial, para* o *que* offereceu o *Padre Procurador* mayor quatro mil crusados, e *para* ter *efeito* mandou o *capitam* mor *Manoel Ferreira* da Costa Letra *para* Portugal ao *Padre Frei Antonio* das Chagas. Ao 2º *artigo* respondeo *que* sabia *que* o *Mui Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa em inimigo do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por se opor a *que* seo *sobrinho* o *Padre Manoel* de *São* Jose fosse eleito Prior de Goyanna pela sua *capacidade* como he *notorio* em toda a *Provincia* pelo *que* razão era tão bem inimigo seo o *dito Frei Manoel* de *São* Jose, e por não [ilegível] *Nosso Mui Reverendo Prior Provincial cumprimento* a hum Breve, *que* elle havia alcancado, *para* estar em casa de Seo Pay Sendo as permissas falssaz, como constou ao Definitorio. Item *que* sabia *que* o *Padre Frei Antonio de São* Gonçallo era oposto ao *Mui Reverendo Prior Provincial* por huã *Sentença* de deposição do *Mestrado* de Noviços *que* lhe deo por suas grandes culpas como foy notorio no *convento* de Goyanna. Item *que* sabia, *que* o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios era seo inimigo pello seo mao genio e ambição *que* tem de governar. Item *que* sabia, *que* o *Frei Antonio de Santa* Quiteria *vigario* Prior do *Hospital* de *Lisboa* lhe he oposto por hua carta de reprehenção *que* lhe mandou pella *muita assistencia que* fazia no Porto sem ser *inimigo* da *Provincia* faltando com isto o mandar a seo tempo as deixaz ao *Nosso Mui Reverendo Padre Mestre* Geral. Item *que* tão bem sabia *que* o *Padre Frei Antonio* das Chagas era oposto ao *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por lhe mandar por trez vezes *obediencia para* se retirar *para a Provincial* a qual não cumprio por estar associado ao *Padre vigário* Prior de *Lisboa Frei Antonio de Santa* Quiteria. Item *que* sabia lhe herão opostos o *Padre Procurador* mayor *Frei* Manoel da Purificação e *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Cruz o *Padre Frei Joaquim* do *Rosario,* o *Padre Frei* Vicente de *Sao* Jose e o *Padre Frei Alexandre de São* Joam por seguirem a opinião e mao genio dos Padres acima nomeados = Ao 3º dice *que* não sabia de cousa alguã. Ao 4º *artigo* respondeo *que* não sabia houvesse recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *dito artigo* antes neste *particular* hera *muito* recto = Ao 5º dice *que* não sabia possuhisse cousa alguã de ouro ou prata contra o voto da pobreza, ou *que* tenha excesso no trato de sua pessoa = Ao 6º *artigo* respondeo *que* não sabia

USC DE COMPOSTELA

cousa alguã contra o referido no ditto *artigo*. Ao 7º dice *que* era certo tudo o *que* nelle se pergunta cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei* Felix de *Santa* Clara = No mesmo dia era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Manoel* de Jesus, de *idade que* disse ser de trinta annos ao qual notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* não sabia se tivesse feito conspiração ou coloyo algum contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* = Ao 2º *artigo* dice *que* sabia ser seo inimigo o *Reverendo Definidor Frei* Jose dos Remedios por aspirar a ser *Provincial* e não o haver consseguido. Item, *que* era seo inimigo o *Mui Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa por não ser eleito como Prior de Goyanna seo *sobrinho o Padre Frei Manoel de São* Jose, e *que* não só por esta razão tão bem o era o mesmo *Padre* se não tao bem por não darsse *cumprimento* a hum Breve, *que* o *dito Padre Frei Manoel* de *São* Jose alcançou com permissaz

Página 03/Verso.

Com permissas falssas *para* estar em casa de Seo Pay. Item *que* tão bem virão o *Padre Frei Antonio* das Chagas e o *Padre Frei Antonio* de *Santa* Quiteria *vigário* Prior do *Hospital* de *Lisboa* este por reprehensão *que* lhe mandou o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por fazer *assitencia* no Porto e por não mandar a Seo tempo as deixaz do *Reverendíssimo Padre Mestre* Geral, e aquelle pello haver mandado retirar por vesez *para* esta *Provincia*. Item *que* tão bem o eram o *Padre Procurador* mayor *Frei Manoel* da Purificação o *Padre* Leytor *Frei Manoel* de *Santa* Cruz o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa, o *Padre Frei Antonio de São* Gonçalo este por ser deposto do *Mestrado* de Noviços, e aquelles por Sua ruim condiçam, e por serem *amigos* do *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios = Ao 3º *artigo* respondeo *que* nada sabia = Ao 4º dice *que* não sabia houvesse recebido algum dinheiro fora do nomeado no *dito artigo* = Ao 5º *artigo* respondeo *que* não sabia possuhisse pessa alguã de ouro ou prata contra a *Santa* pobreza, ou tivesse excessoz no trato de Sua pessoa = Ao 6º respondeo *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo* = Ao 7º *artigo* dice *que* he certo o *que* nelle Se *pergunta*, cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei* Manoel de Jesus = Aos vinte e dous dias de *Dezembro* era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Francisco de Santa* Theresa, de *idade que* disse ser de vinte e sete annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º dice *que* entendia tersse maquinado alguã contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial*, por *que* achandosse elle *testemunha* em visita de hua pessoa secular fidedigna ao passar pela rua o mesmo *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* movendosse practica sobre Meiçoes de *capitania* lhe dicera essa mesma pessoa, *que* o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* se havia de arrepender de não ter feito *Prior* o *filho* de *Manoel Ferreira* da Costa o *Padre Frei Manoel* de *São* Jose. Item que ouvira dizer, *que* na cella do *Padre* Leytor *Frei* Manoel da crux achandosse *presente* o *Padre Procurador* comum *Frei* Manoel da Purificação consultara com ambos o *Reverendo Padre Definidor* 1º *Frei* Jose dos Remedios o meyo mais officios *para* a deposição de *Provincial* do *Mui Reverendo Padre Frei* Felippe da *Madre de Deus* e introdução delle 1º *Definidor* no Pronvincialato, assentandosse *que* se procurasse de Roma por hum Breve ou Moto próprio o effeito deste designio, *para o qual* ouvira tão bem dizer *que* concorrera com

dinheyros o *dito Padre Procurador* comum *Frei Manoel* da Purificação, pagando-os ca em *Pernambuco* ao *Capitam Manoel Ferreira* da Costa, *que* por Letra corrente os mandou entregar em Portugal ao *Padre Frei Antonio* das Chagas *vigario* Prior, *que* foy do *Hospital em Lisboa; e Procurador* desta *Provincia* naquella Corte. Item *que* logo *que* pella *Bahia* chegarão de Portugal cartas ao *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por *que* elle lidas estas ficara como Sentido e turbado o *Padre Frei Joaquim de Santa* Anna em converssação *que* teve com o *Reverendo Padre Frei* Gonçalo de *São* Jose lhe dicera estas palavraz = Queira *Deus* estes *sentimentos* do *Padre* Provincial concebidos por estas cartas os não haja de vir apagar *Frei* Joaquim de *Santa* Anna = Das quais palavras não só inferiu elle *testemunha que* tinha havido o coloyo, de que [linha deteriorada] *que* he fama publica ser inimigo do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios por *que* he certo *que* no *convento* do *Reverendo* em cujo Priorato lhe sucedeo, não se faltou quaze sempre nas suaz cousas com despreso senão *que* nesta praça entre marcadores de fazendaz fez publico o *que* era falso *que* o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* seu antecessor fora suspeito a pouco exacto nas contas daquelle *convento* e julga *que* esta *inimizade* provem de *que* a *habilidade para* os cargos da Religião, *que* teve sempre o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* era hum obice pelo qual a não ser aniquilado o *dito Padre Provincial* não poderia sahir a elle mesmo *Padre Definidor* a *quem* em certa ocazião ouvira dizer *que* pedia o *Padre Provincial* esperar da mesma sorte *que* ellez esperava *para* ser eleyto nos cargos desta *Provincia*. Item *que* sabe por ser vos a todos manifesta ser inimigo do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* o *Padre Frei Manoel de São* Jose *para que no capitulo* próximo passado se oppoz a Meição de Prior em *que* o *dito* queria ser investido com os *merecimentos* de pouca *idade e muito* reprehenssiveis *procedimentos*. Item *que o Mui Reverendo Padre* Ex*Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa he declarado inimigo desde esse *capitulo* do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* pello mesmo motivo de não fazer ao *Padre Frei Manoel de São* Jose Seo *sobrinho e filho de Manoel Ferreira* da Costa de *Goyanna para o que* no *capitulo* com promessas de *grandes acressentamentos* e perpetuas protecçõez lhe procuraria votos de *muitos* capitulares. Item *que* sabe de sciencia certa ser seo inimigo o *Padre Frei* Jose do *Nascimento vigario* Prior *que* foy do *Hospital* do Porto Calvo onde em *qualquer parte que* esta he reprehendido e castigado pelo ter sido do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial*, e por se excluir do *capitulo* o sócio *que* fizera no seo *Hospital* contra o Direito. Item *que* sabia ser seo inimigo o *Padre Frei Antonio* de *São* Goncalo por ter sido deposto do Mestrado de Noviços por culpaz *que* se lhe provarão no *convento* de Goyanna. Item *que* sabia ser seo inimigo o *Padre Frei Antonio* das Chagas por *que* acabando de *vigario* Prior do *Hospital* de *Lisboa* fora pello *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* advogado *para* se recolher a ezta *Provincia* por trez vezez, e *que* se confirmava nesta certeza elle *testemunha* por ter ouvido ao *Padre Frei* Joam Felippe da Conceycam *novamente* chegado da corte *que* o *dito Padre Frei Antonio* das Chagas *publicamente* o informava em Portugal com o *Padre Frei Antonio de Santa* Quiteria reprehendido pello *Padre Provincial* por deixar os desamparado os negocioz dezta *Provincia* indosse devertir a *cidade* do Porto a mayor *parte* do tempo e *que* julgava *que* os *ditos Padre Frei Antonio de Santa* Quiteria e *Frei Antonio* daz Chagas assim o injuriavão naquelle Reyno por *que* Lera varias cartas mandadas de Portugal *para Pernambuco* naz quais se pergunta pellas voltas e desturbios *que* se tem causado pelo *Padre Provincial* nesta *Provincia*. Item *que* sabe ser seo inimigo o *Padre Frei* Joaquim do *Rosario* por ter sido sentenciado e deposto da Sacrestia de Goyanna e *ultimamente* emcarcerado pello *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial de quem* elle *testemunha* lhe ouvira falar com despreso e ameaças. Item *que* sabia ele *testemunha que* o *Padre Frei Jose do Rosario Procurador* que foy deste convento do *Recife* era inimigo do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* como tão bem o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa e *Padre Frei* Manoel da Purificação

USC DE COMPOSTELA

o *Padre Frei Alexandre de São Joam o Padre Frei Manoel de Santa* crux o *Padre Frei* Vicente de *São* Jose não So por serem *muito* amigos do *Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa e do *Reverendo Padre Frei* Jose dos Remedioz e seguirem as suaz *partes* com o *Padre Frei Joaquim* de *Santa* Anna, se não tão bem por *que* os seos maoz genios nunca os inclinarão *para* cousas boas. Ao 3º *artigo* respondeo *que* não sabia de cousa alguã = Ao 4º dice *que* sabia *que*

Página 04.

o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* não tem recebido outros *dinheiros* mais do *que* os nomeados no *dito artigo.* Ao 5º *artigo* respondeo, *que* sabia *que* não possuhia peça alguã de ouro ou prata contra o voto de pobreza, e *que* não tinha excessoz no trato de sua pessoa = Ao 6º repondeo, *que* sabia não tinha o *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* cousa alguã contra o referido no *dito artigo* = Ao 7º *artigo* dice *que* he certo *que* o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* vive com regularissima *observancia* tanto intra como extra claustro, e tratando aos *religiosos* com paternal *charidade* e *equidade* inflexivel cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei Francisco de Santa* Theresa = No mesmo dia era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Francisco de Santa* Ritta de *idade que* disse ser de vinte e sete annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* ouvira dizer *que* na cella do *Padre* Leytor *Frei* Manoel de *Santa* Cruz se fisera hum conciliabulo no *qual* se acharão o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios o *Padre Frei Manoel* da Purificação, ao *dito Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Crus em *que* detreminarão mandar buscar hum Breve *que* desse *authoridade* ao *dito Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios *para* depor do Provincialato ao *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre de Deus,* e ficar governando o *dito Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios para cujos gastos offerecera o *Padre Procurador* comum *Frei Manoel* da Purificação quatro mil crusados os quais mandou dar o *capitam* mor *Manoel Ferreira* da Costa em *Lisboa* por hua Letra, *que para* la remeteu ao *Padre Frei Antonio* das Chagas *para que* este solicitasse isso de Roma = Ao 2º respondeo, *que* sabia tinha o *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* alguns inimigos; e como pella sua *benignidade* e prudencia sabia *que* os não tinha moelstado, nem mal tratado julgava *que* o *Padre Frei* Paulo de *Santa* Theresa era seo adverssario, por não ter feito Prior de Goyanna ao *Padre Frei Manoel de São* Jose seu *sobrinho e filho* do já nomeado *Manoel Ferreira* da Costa e pella mesma razão, e por se lhe não dar a execução hum Breve de habito retento, *que o dito Padre* alcançou com premissaz falssas tambem era seo adverssario. Item *que* tão bem sabia o era o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios por querer *ambiciosamente* governar. Item *que* tão bem o era o *Padre Frei Antonio de São* Gonçalo por ser deposto do Mestrado do Noviços por hua *sentença que* lhe deo o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial a qual* foy conffirmada pelo Definitorio. Item que tambem o era o *Padre Frei Joaquim* do *Rosario* por ser deposto da Sacristia do *convento* de Goyanna por hua *sentença que* lhe deve o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por culpas *que para* isso teve = Item *que* tao bem o era o *Padre Frei Antonio* das Chagas por lhe mandar o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por tres vezes *que* se retirasse de *Lisboa* onde vagava sem *negocio* algum da *Provincia.* Item *que* tão bem o era o *Padre Frei Antonio de Santa* Quiteria *vigario* Prior do *Hospital* de *Lisboa e Procurador* mayor na mesma Corte, por lhe mandar o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* se retirasse da *cidade*

USC DE COMPOSTELA

do Portto onde *comumente* existia, [desemperando o *Hospital requerimentos e negocios da Provincia na dita* Corte]. Item o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa, o *Padre Frei* Jose do *Nascimento; o Padre Frei Manoel* da Purificação, o *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Crus, o *Padre Frei* Vicente de *São* Jose por revoltosos malevolos e sectarios do *Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa e do *Reverendo Padre definidor Frei* Jose dos Remedios [linha deteriorada] Seo genio o fazia incapaz de receber algum *dinheiro* fora do nomeado no *artigo* = Ao 5º respondeo *que* sabia não possuhia peça alguã de ouro ou prata contra a *Santa* pobreza, e *que* não tinha excessos no trato de sua pessoa. Ao 6º *artigo* disse *que* sabia não tinha cousa algua contra o referido no ditto *artigo* = Ao 7º repondeo *que* sabia *que* nelle se achava tudo *que* se pergunta o *artigo* cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei Francisco de Santa* Ritta = No mesmo dia era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Antonio de Santa* Catharina de *idade que* disse ser de vinte e sinco annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* não sabia se houvesse feito conspiração ou coloyo contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial*, porem *que* hindo com o *Padre Procurador* mayor *Frei Manoel* da Purificação a casa do *capitam* mor Manoel *Ferreira* da Costa lhe dera o ditto *Padre Procurador* mayor os *agradecimentos* da *parte* do *Padre Frei Antonio* das Chagas por ter recebido a letra *que o dito capitam* mor lhe havia enviado, e ter recebido *promptamente o dinheiro* e nisto fizerão pausa e mudarão de converssacão = Ao 2º *artigo* respondeo *que* sabia *que* era inimigo do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por pura ambição de governar. Item *que* tão bem o era o *Reverendo Padre Frei* Paulo de *Santa* Theresa Ex *Provincial* por não ter feito o *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* Prior de *Goyanna* ao *Padre Frei Manoel de São* Jose seo *sobrinho* e filho do nomeado Manoel *Ferreira* da Costa pella qual razão também o era o *dito Padre Frei* Manoel de *São* Jose. Item *que* o era o *Padre Frei Antonio de São* Gonçaço por ser pello *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* deposto do Mestrado dos Noviços por hua *Sentença* confirmada pellos Definidores; o *qual* em *qualquer parte que* se acha fez mas ausencias de sua pessoa diffamando-o tanto no credito como naz acçôez. Item *que* o era tão bem o *Padre Frei* Jose do *Rosario*. Item *que* ouvira dizer *que* virão tão bem o *Padre Procurador* comum *Frei Manoel* da Purificação o *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Cruz o *Padre Frei* Vicente de *São* Jose o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa o *Padre Frei Alexandre de São* Joam o *Padre Frei Domingos de Santa* Isabel *porque* querem todos estes condescender com a *vontade* do *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios = Ao 3º *artigo* respondeo *que* não sabia cousa algua. Ao 4º respondeo *que* não sabia houvesse recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no ditto *artigo* = Ao 5º respondeo *que* lhe não constava possuhisse cousa alguã de ouro ou prata contra o voto da pobreza, o *que* tenha excessos no trato de sua pessoa = Ao 6º respondeo *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo* = Ao 7º *artigo* respondeo *que* he certo *que* nelle se pergunta cal não dice e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei Antonio de Santa* Catharina = Aos vinte e tres do mes de *Dezembro* era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei* Felix *de Santa* Anna de *idade que* disse ser de vinte e seis annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* ouvira dizer *que* na cella do *Padre* Leytor *Frei* Manoel de *Santa*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cruz se acharão *presentes* o *Padre* Leytor o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios e o *Padre Procurador* comum *Frei* Manoel da Purificação

Página 04/Verso.

Purificação e *que* assentarão entre si vizto não consseguir o *dito Padre Definidor* o Provincialato *que* desejava alcançar ou mandar vir de Roma hum Breve, ou moto própria *para* deporem o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* ex vi de culpaz *que* lhe dessem e assim entrar o *dito Padre Frei* Jose dos Remedios a governar a *Provincia* como *Definidor* 1º *para* cujaz expenssaz offereceo o *Padre Procurador* comum *Frei Manoel* da Purificação quatro mil crusadoz remetendo *Manoel Ferreira* da Costa a letra dos quatro mil crusadoz ao *Padre Frei Antonio* das Chagas segundo lhe disserão a elle *testemunha* alguãz pessoas/ digo pessoa fidedigna a qual affirmou *que* algunz seculares já o sabião. Ao 2º respondeo *que* segundo o *que* conjunturava he inimigo do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios por ouvillo alguaz vezes elle *testemunha* desabonar a pessoa do *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* e julgava *que* o principio *que* tinha o *dito Reverendo Padre Definidor para* aquella *inimizade* era a unica e sem o *dizimo que* tem de ser *Provincial* o *que* se prova com o pedido *que* fez o *dito Padre Definidor* a hum *Religioso para que* este rogasse a hum secular de distinção desse ou impuzesse o seo *respeito para* elle *Definidor* ser elleito em *Provincial* como lhe foy noticiado. Item *que* conjuturava ser seo inimigo o *Padre Frei Antonio* de *São* Gonçalo pello *que* dis em *qualquer parte* em *que* se acha em desabono de pessoa do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* e *que* julgava *que* o motivo desta *inimizade* era eleto deposto de *Mestrado* dos Noviçoz o *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por hua *sentença que* lhe deo e confirmou o Definitorio por culpaz *que* se lhe provarão. Item *que* conjuturava ser inimigo do *Padre Frei Manoel de São* Jose pello *que* dizia e dis em desabono do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* ainda em presença de seculares como elle *testemunha* teve *noticia* a *que* o motivo julgava ser a oposição, *que* lhe faz o *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial para o que o dito Padre* fosse eleito Prior de *Goyanna* e não dar *cumprimento* a hum Breve *que* com permissas falssaz alcançou do *Senhor* Nuncio o *dito Padre Manoel de São* Jose. Item *que* conjuturava ser tão bem seo adversso o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa por não ser eleito Prior de *Goyanna o dito Padre Frei Manoel* de *São* Jose seo *sobrinho* visto o *empenho que* teve em *que* fosse o ditto Seo *sobrinho* pedindo votos *para* isso, segundo lhe disserão varios *religiosos* gremiais. Item *que* conjucturava ser tão bem seo inimigo o *Padre Frei Joaquim do Rosario por* huã *sentença que* por culpa provada dera contra elle o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial.* Item *que* julgava tambem ser seo inimigo o *Padre Frei Antonio de Santa* Quiteria *vigario* Prior do *Hospital* de *Lisboa* e o *Padre Frei Antonio* das Chagaz, *assistente* no *dito Hospital* este por ter sido mandado retirar por veses pelo *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial para* esta *Provincia,* e aquelle por ter sido reprehendido pello mesmo *Padre* Prior *Provincial* por não resistir no *Hospital de Lisboa* e não curar *quanto* devera nos *negocios* desta *Provincia.* Item *que* julgava erão inimigos do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial o Padre Procurador* comum *Frei Manoel* da Purificação e o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa, e *que* julgava ser o motivo serem *os ditos Padres Procuradores os mesmos* do *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios pois não achava outro = Ao 3º *artigo* respondeo *que* não sabia de cousa alguã, so sim que ouvira dizer a pessoa fidedigna *que* o *capitam* mor *Manoel Ferreira* da Costa Pay do *Padre Frei Manoel de São* Jose, e inimigo acerrimo do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* escrevera huã carta ao *Mui Reverendo Padre* Prior Ex *Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa na *qual* lhe disia *que* o *inimigo* hia em bonz termos, e *que* a alma deste he o segredo. Ao 4º respondeo

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

que não sabia houvesse recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *dito artigo* = Ao 5º *artigo* respondeo *que* não sabia possuhisse ou usasse de peça algua [linha deteriorada] *muito* exemplar = Ao 6º respodeo *que* sabia ser certo não devagar fora do *convento* excepto o tempo das visitas e rarissimas veses no nosso *Hospital* da *Piedade* por recreação = Ao 7º respondeo *que* hera certo tudo o *quanto* no *dito artigo* se pergunta cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei* Feliz de *Santa* Anna = No mesmo dia era ut supra apareceu perante o *Reverendo Padre* Prior *Frei Jose* de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei* Joam Felippe da Conceyçam como testemunha referida com alguns dos *juramentos* de *idade que* disse ser de quarenta e sette annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* e pondo a mao no peito e jurando aos Santos Evangelhos prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* não sabia por se achar na Corte de *Lisboa* = Ao 2º respondeo *que* sabe *que* eram seos inimigos o *Padre Frei Antonio* das Chagas e o *Padre Frei Antonio de Santa* Quiteria *vigario* Prior do novo *Hospital* de *Lisboa e que* este por ter sido reprehendido pello *Mui Reverendo Prior Provincial* por se acharem o mais do tempo na dita *cidade* do Porto e desabonava no seo credito e se lhe opinha e *que* aquelle por ter sido mandado vir *para* esta *Provincia* por *obediencia que por* trez vezes lhe mandou o *Mui Reverendo Prior Provincial* tambem o desacreditava e desabonava *quanto* podia e continuava naz materiaz de seo regimen coloyandosse ambos os *ditos Padres para* lhe fazerem mal o *que* tudo soube *enquanto* esteve em *Lisboa* de pessoas fidedignas e *muito* credito = Ao 3º *artigo* e aos demais nada disse por ter chegado de próximo da Corte de *Lisboa* cal não dice, e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* José de *Santa* Anna juiz *comissario* e eu *Frei Antônio* da *Natividade* escrivam *que* o escrevi. *Frei* José de *Santa* Anna Prior = *Frei* Joam Felippe da Conceyçam = Termo de encerramento = Anno do *Nascimento* de *Nosso Senhor* Jesus Christo de mil settecentos e sinquenta e oito aos vinte e trez dias do mes de *Dezembro* do mesmo anno eu *Frei Antonio da Natividade* escrivão desta devaça fiz este termo de encerramento pelo qual se mostra, que o ditto auto de devaça consta de quatorse meyas folhas de papel sem borrão de ambas as partes com vinte *testemunhas* e por ser assim *verdade* fiz este termo *que* o escrevi e assignei = *Frei Antonio da Natividade* = O *Reverendo Padre Frei* Jose de *Santa* Anna Prior Juiz *comissario* desta devaça a julga conclusa, acabada a seo *officio* de correição a remette assim finalizada ao *Nosso Mui Reverendo Padre Prior Provincial Frei* Felippe da *Madre* de Deos *para que* a julge e profira a *sentença a qual eu sobredito* escrivão faço fê *que* a vi e escrevi com as folhas assima mencionadas e selladas com o sello deste *convento* de *Nossa Senhora* do Carmo do *Recife* aos vinte e tres dias do mes de Dezembro de mil sete centos e sinquenta e oito = *Frei* Jose de *Santa* Anna Prior, e Juis *comissario* = *Frei Antonio* da *Natividade* escrivao = Lugar do Sello do *convento* = Devaça do *convento* de Goyanna = Nos *Frei* Felippe da *Madre* de Deos humilde Prior *Provincial* dos *Religiosos* do Carmo da *Provincia* Reformada de *Pernambuco* = *Porquanto* a nossa *noticia* he vindo *que* algunz *religiosos* discolos e perturbadores da paz conspirarão contra o nosso cargo maquinando testemunhas falssas e infamatorios *que* cedem em ludibrio do nosso carater, e seja do nosso *officio* acudir a *semelhantes* desordênz tão perniciosas em *observancia* [deteriorado] provando de remedio oportuno *para* abreviar o gravissimo escandalo *que* resulta a toda esta *Provincia e para* administrar o castigo competente *que* merecem tão grandez culpaz pelas *presentes*

Página 05.

presentes letras cometemos de nossa *parte* toda a nossa *authoridade* e jurisdição ao *Reverendo Padre Frei Manoel* da Conceyção Prior deste nosso *convento* de Goyanna *para que* como nosso

Juis *comissario* tire exata informação do *sobredito* pellos interrogatorios abaixo expressados conforme pede as circunstancias do delicto e notificado as *testemunhas* examinara todo o facto *debaixo* do *juramento* em forma na *presença* do seu *secretario que para* esse *effeito* nomeará e procedendo *juridcamente* impora da nossa *authoridade* as mesmas *testemunhas* o provento formal da *Santa Obediencia* como em *semelhantes* casas despoem as nossas sagradas constituiçôes, e assim feita a conformação como he do *direito* fara todo o processo com a sua *authoridade* formando com o signete do *convento* remetendo-nos o proprio com toda a segurança. Pelo *que* em virtude do *Espirito Santo e da Santa Obediencia* e debaixo do priceito formal mandamos a todos os *religiosos* nossos *subditos de qualquer qualidade* e condição *que* no *dito convento* se acham sendo notificadaz por este preceito, *que debaixo de juramento ao Santos Evangelhos* digao e expliquem tudo *quanto* souberem no *sobredito* caso em fe do *que* mandamos passar a *presente* comição por nos assignada e firmada com o Sello do nosso *officio* neste *convento* do Carmo de Goyanna aos 11 dias do mes de Dezembro de 1758. E a *Frei Manoel de Santa* Theresa sócio e *secretario* da *Provincia* o escrevi e assignei = *Frei* Felippe de *Manoel* de Deus *Provincial* = lugar do sello *Provincial* = Interrogatorios = 1º So sabe *que* haja se feito alguã conspiração ou coloyo imparticular ou em conciliabulo contra*Nosso Reverendo Padre Provincial Frei* Felippe da *Madre* de Deus = 2º Se sabe *que* algum *religioso* dos seus *subditos* seja seo inimigo para *qualquer* principio – 3º – Se sabe *que* religioso algum haja escripto deste *para* outro *convento Hospital* e Missão, ou recebido carta de diffamação, ou murmuração notavel sobre seo regimen e *procedimento* regular = 4º Se sabe *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre Provincial* tenha recebido outros *dinheiros* mais *que* os daz esmollas dos Noviços *que* tem aceito ou dos viatuos nas visitas regulares, aos das praticas nas entradas dos Noviços e profiçoez – 5º – Se sabe *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* tenha usado de alguaz pessas de ouro ou prata contra a pobreza religiosa, ou tenha excessos no *tratamento* de sua pessoa – 6º – Se sabe *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* devagasse fora do *convento* da Sua *conventualidade*, excepto nas visitaz comunz e politicas e por recreação rarissimas vezes no nosso *Hospital* da *Piedade* – 7º Se sabe *que o dito Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* vive com *regularidade* e *observancia* religiosa em suas acçôez e *procedimentos* tanto intra como extra claustro conforme as nossas leys tratando aos religiosos seoz *subditos* em geral com *benignidade* paternal, e castigando aos delinquentes com *charidade* e discreta prudencia – *Frei* Manoel de *Santa* Theresa sócio *secretario.* Aos dose diaz do mes de *Dezembro* de mil sette centos e sinquenta e oito eu *Frei* Manoel da Conceycam Prior actual deste *convento* de Nossa *Senhora* do Carmo da Reforma da *vila* de Goyanna obedecendo a ordem e mandado do nosso *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre* de *Deus* aceita a nomação supra a mim concedida, e pello poder *que* nella me da de nomear *secretario* nomeyo ao *Padre Frei Antonio* da Prezentação *para secretario* desta causa em fe do *que* fiz este termo em *que* me assigno = [linha deteriorada] conventual deste *convento* de Goyanna obedecendo aceito a nomeação *que* em [ilegível] fez de *secretario o Reverendo Prior Frei* Manoel da Conceyção em virtude da correição supra do *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre* de Deus *para* esta causa e prometto satisfazer as obrigaçôez do meo *officio* pello melhor modo pessivel e devo de direito com fé de *que* fiz este termo em *que* me assignei era ut supra = *Frei Antonio* da Presentação *secretario* = Aos dose dias do mes de Desembro de mil sette centos e sincoenta e oito neste nosso *convento* de Goina e *Frei Antonio* da Presentação nomeado escrivão deste sumario estando na *presença* do *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyçam Juis *comissario* notifiquei *debaixo* do preceito da *Santa observancia* ao *Reverendo Padre Definidor o Mestre* dos Noviços *Frei* Andre do *Sacramento para testemunha* deste summario da *idade* que dice ser de quarenta e oito annoz o qual pondo a mão no peito e jurando aos Santos Evangelhos

UVG DE COMPOSTELA

prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º *que* achandosse de visita no convento do *Padre* indo varios religiosos do *dito convento* e visitado lhe disse hum delles do qual senão lembrava por haver passado mais de anno e serem *muitos* os *que* com elle tinhão praticado, *que* na cella do *Padre* Leytor *Frei Manoel* de *Santa* crus junto com o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedioz, e o *Padre Procurador* mayor da *Provincia Frei Manoel* da Purificação se tinha praticado mandaram a *Lisboa* coatro mil crusados *para* com elles alcançarem de Roma ser suspensso o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre* de Deus e ver o *dito Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios por *Provincial* o qual computo de *dinheiro* offerecia o *dito Padre Procurador* mayor da *Provincia Frei Manoel* da Purificação, outro sem dice mais *que* o *Padre Procurador* mayor dicera a elle *testemunha* converssando em hua ocasião em *presença* de alguns *Religiosos que* tinha ganhado na Missão de Gramacio *dinheiro para* hum *desempenho quando* se lhe offerecesse ocasião = Ao 2º *artigo* respondeo *que* não sabia da sciencia certa porem por conjuturas julgava *que o Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios o *Padre Frei* Jose do *Nascimento o Padre Frei* Manoel de *São* Jose, o *Padre Frei* Jose do *Rosario* o *Padre Procurador* mayor *Frei Manoel* da Purificação o *Padre Frei* Joaquim da *Santa* Anna, o *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Crus, o *Padre* Suprior e Missionario *Frei* Jose de *Santa* Rosa o *Padre S*uprior Missionario *Frei Manoel* de Jesus Maria lhe herão opostos sem outro motivo nem causa mais, *que* a sua maligna insinação = Ao 3º respondeo sabia de cousa alguã = Ao 4º respondeo *que* lhe constava não se aver recebido *dinheiro* algum fora do nomeado no *artigo e que* este repertia com os *hospitais* e conventos = Ao 5º respondeo *que* não sabia cousa alguã digo *que* não possuhia cousa alguã contra o voto da pobreza e *que* no trato de sua pessoa era *muito* exemplar. Ao 6º = respondeo *que* não sabia de cousa alguã contra a referida no *dito artigo* = Ao 7º respondeo *que* tudo *quanto* neste *artigo* se pergunta he certo cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* Andre do Sacramento *Definidor* actual *Mestre* dos Noviços = No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Manoel da Conceyçam Juis *comissario* o *Padre Procurador* deste *convento Frei Antonio* de *São* Jose de *idade que* dice ser de trinta annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* he sem duvida, e lhe constou por alguns dittos religiosos nossos

Página 05/Verso.

nossos *que* mandado letras abertas *para* Portugal com intuito de alguas pertençoes de Roma porem não sabia quaes fossem, e perguntado pellos nomes dos religiosos *sobreditos* repondeo *que* a letra se disia ser do *capitam* mor *Manoel Ferreira* da Costa por cuja razão se inferia ser *requerimento* de seo filho *Frei Manoel* de *São* Jose remetida ao *Frei Antonio* das Chagas procurador mayor *que* foy da nossa *Provincia* = e Ao 2º respondeo *que* suppunha era vulgar *que* alguns *religiosos* lhe ficarão desafeiçoados depois da feitura do *capitulo*, huns por*que* não foram o *que* pertendiao, outros por*que* lhe não conffirmara alguns Breves do *Senhor* Vicencio *que* por permissaz falssaz aliençarão como seja o *sobredito Frei Manoel de São* Jose, e seo thio o *Muito Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa, o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios e o *Padre Frei Domingos de Santa* Isabel, e outros *que* nelle tinha suas esperançaz = Ao 3º *artigo* respondeo *que* nada sabia = Ao 4º *artigo* respondeo *que* fora do referido a elle nada sabia nem constava. Ao 5º *artigo* respondeo *que* sabia, *que o dito Mui Reverendo Padre Prior Provincial Frei* Felippe da *Madre de Deus* no progresso das suas

USC DE COMPOSTELA

visitaz tão *somente* usava de hum relogio o *qual* reputava ser de ouro ou prata, porem *que* sabia na realidade hera de metal, e nada mais sabia nezte *artigo.* Ao 6º *artigo* respondeo *que* fora do contheudo nelle nada sabia – Ao 7º *artigo* respondeo *que* tudo sim era o *que* nelle se continha e *que* não sabia coisa alguã em *contrario* cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei Antonio de São* Jose *Procurador* de Goyanna = No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Manoel da Conceyçam Juis *comissario* o *Padre Frei* Joam de *São* Diego Sacerdote professo na nova ordem de *idade que* disse ser de quarenta e outo annos conventual neste *convento* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Quanto. Ao 1º respondeo *que* não sabia com sciencia serta *que* se alguã sorte se visse conspiração contra o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial Frei* Felippe da *Madre de Deus* = Ao 2º *artigo* respondeo *que* alguns *religiosos* são desinclinados ao *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* como sejão ao *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios alguns *amigos do dito Reverendo Padre Definidor* sem outro motivo algũ mais do *que* não consseguirem o *que* pertendem em materias de governo. Ao 3º respondeo *que* não sabia *que* se ouvessem escriptos cartas diffamatorias de murmuração notavel de hum *convento para* outro sobre o seo regimem e *procedimento* regular = Ao 4º respondeo *que* não lhe constava ter recebido o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial dinheiro* algum fora do mencionado neste *artigo* nem outra *qualquer* cousa notavel = Ao 5º respondeo *que* o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* era exemplarissimo na *observancia* do voto de pobreza pois o seo *tratamento* era o mesmo *que de qualquer* outro *religioso subdito* e reformado, e que não possuhia ouro bem prata, nem cousa de valia = Ao 6º respondeo *que* não sabia tivesse divagação algua fosse das mencionadas no *dito artigo* = Ao 7º respondeo sabia ser certo tudo o *que* se pergunta neste *artigo* cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* Joam de *São* Diego = [linha deteriorada] de *São* Jose sacerdote professo na nossa ordem e conventual neste *convento* de Goyanna de *idade que* dice ser de trinta e sinco annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado. Ao 1º respondeo *que* nunca tivera *noticia* se ouvesse feito conspiraçam no conciliabulo contra o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da Madre de Deoz – Ao 2º respondeo *que* sabia *que* o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Cruz eram desenclinados a inimigos do *Mui Reverendo Padre* Priori *Provincial* – Ao 3º respondeo *que* não tinha noticia de carta ou escripto de *convento para convento*, ou de outra *qualquer para* diffamatorio contra o regimen o *procedimento* do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial.* - Ao 4º respondeo *que* nãos sabia se ouvesse recebido cousa algua fora do *que* fas mencão neste *artigo* = Ao 5º respondeo *que* nunca tivesse *noticia que* o *Mui Reverendo Padre* Priori *Provincial* tivesse uso de peça de ouro ou prata e *que* o trato de sua pessoa era como o de outro *qualquer* outro *religioso* reformado – Ao 6º dice *que* fora das viagez e visitas politicas nomeadas neste *artigo* não sabia ouvesse nelle outras divagaçôez – Ao 7º dice *que* savia vivia em regular *observancia* das nossas leys o *Mui Reverendo Padre* Priori *Provincial* begnino e afavel *para* os seos *sobreditos* sem deixar de castigar com *charidade* aos delinquentes cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* Caetano *de São* Jose = Aos trese dias do mes de *dezembro* era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Manoel da Conceyçam Juis *comissario* o *Padre Frei*

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Antonio de Santa Ignes Sacerdote professo na nossa ordem conventual neste nosso *convento* de Goyanna de *idade que* disse ser de trinta e sete annos conventual neste *convento* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado a causa dos *artigos* deste interrogario. Ao 1º respondeo *que* não sabia *que* se ouvesse feito conspiração ou conciliabulo contra o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da Madre de Deoz – Ao 2º dice *que* alguas conjucturas as suspeitas tinha de *que* o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedioz o *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Cruz o *Padre Frei Manoel* de *São* Jose o *Padre Procurador* mayor *da Provincia Frei Manoel* da Purificação eram desinclinados a adverssarios ao *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* e dera causa nem motivo *que* elle lhe desse mais *que o que* a sua maligna naturesa e *desejo* de quererem governar – Ao 3º respondeo *que* não tinha *noticia* alguã de carta ou escripto diffamatorio contra a pessoa e regimen do *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* – Ao 4º respondeo *que* sabia não haver recebido o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* soma de *dinheiro* alem do *que* he costume darsse pelas suas practicas nas entradas dos Noviços e esmollas *que* estes *expontaneamente* querem fazer a religiosa – Ao 5º respondeo *que* nunca vira ao *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* usar de cousa alguã de ouro ou prata contra a pobreza religiosa e *que* o via tratarsse como os mais *religiosos* sem excesso ou vantagem alguã – Ao 6º respondeo não tinha *noticia que o Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* divagasse fora do convento de sua conventualidade alem das visitas comuns e politicas e por recreação rarissimas vesez no nosso *Hospital da Piedade*. No 7º respondeo ser certo tudo o *que* se diz no ditto *artigo* e *que* lhe não constava cousa alguã em *contrario* cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* Antonio de *Santa* Ignes = No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Manoel da Conceyçam Juis *comissario* o *Padre Frei* Simão de *Santa* Anna Sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* disse ser de vinte e oito annoz conventual neste *convento* de Goyanna

Página 06.

ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado a causa dos *artigos* deste interrogario. Ao 1º respondeo *que* nunca soubera de sorte se tivesse feito conspiração ou coloyo contra a pessoa de *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial.* Ao 2º *artigo* respondeo *que* com sciencia certa não sabia *que* tivesse o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* inimigo declarados só lhe parecer *que* o *Reverendo Padre Definidor Frei* Jose dos Remedios o *Mui Reverendo Padre Ex* Prior *Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa o *Padre Frei Manoel de São* Jose lhe eram oppostos pela razão de quererem so elles governar – Ao 3º *artigo* dice *que* não sabia de escripto feito de *convento para convento Hospial* movam onde outra *qualquer parte* contra o regimen e bom *procedimento* do *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* – 4º respondeu *que* não tinha *noticia* de *dinheiros* de cousa alguã como do contheudo neste *artigo* – Ao 5º respondeo *que* sabia *porque* via o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* sem excesso no trato de sia pessoa aos mais *religiosos* e *que* não possuhia peça alguã de ouro ou prata – Ao 6º dice *que* nunca tivera *noticia que* divagasse o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* fora do *convento* de sua conventual *cidade* por *divertimento* ou recreação em *parte* alguã *exceptuamente* raras vezes no nosso *Hospital* de *Piedade* – Ao 7º respondeo *que* era certo *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* tratava *geralmente* todos os *religiosos* com *muita afabilidade* sem distinção alguã de *amigo* ou

USC DE COMPOSTELA

inimigo e castigava aos *que* merecião com *charidade* e disente [ilegível] – cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* Simão de *Santa* Anna = No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Manoel da Conceyçam Juis *comissario* o *Padre Frei Joam de Santo* Angelo Sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* disse ser de vinte e seis annos conventual deste *convento* de *Goyanna* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* pondo a mão no peito e jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado a causa dos *artigos* deste interrogario. Ao 1º respondeo *que* não tinha *noticia* de modo algum *que* se houvesse coloyo ou conspiração alguã contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* – Ao 2º respondeo *que* não tinha *noticia* de modo algum *que* ouvesse *religiosos* adversarios e inimigos do *dito Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* mas antes *que* ouviu dizer tanto dentro como fora bem do *dito* – Ao 3º respondeo *que* não sabia de carta ou escripto contra a pessoa e regimen do *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial – Ao 4º que* não sabia ouvesse recebido o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial dinheiros* fora dos nomeadoz nestes *artigo* – Ao 5º respondeu *que* não sabia *que* o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* possuhisse peça de ouro ou prata contra o voto de pobreza nem tão pouco no trato de sua pessoa se porta com excesso – Ao 6º respondeo *que* fora dos negocios referidos neste *capítulo* não tinha *noticia* de outras nem ainda por recreação – Ao 7º dice *que* na *observancia* de nossa ley assim intra como extra claustra era exactissimo o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial,* e *que* a todoz tratava em geral com *benignidade* e castigava aos delinquentes com *charidade* cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* João de *Santo* Angelo = No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Manoel da Conceyçam Juis *comissario* o *Padre Frei Francisco* das Mercez Sacerdote professo na nossa ordem conventual neste *convento* de *Goyanna* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu prometeu dizer *verdade ao que nos artigos* lhe for perguntado acerca dos *artigos* deste interrogario. Ao [linha deteriorada] *Padre* Prior *Provincial* mas *que* de algua sorte podia suppor *porque* elle *testemunha* lhe vinha ao ditto huns seculares *que* o *Padre Frei Manoel de São* Jose penava com a chegada de frota ser elle *provincial* e na falta ser lhes o *Mui Reverendo Padre Frei* Paulo de *Santa* Theresa – Ao 2º respondeo e disse *que* não sabia se o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre de Deus* tinha ou não tinha inimigos por *que* elle *testemunha* tinha estado no certão e ha pouco tempo *que* rende neste *convento* – Ao 3º dice por não saber com *realidade* se tinhão ou não tinhão escripto de hum *convento para* outro cartas diffamatorias sobre o regimen e *procedimento* do *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* – Ao 4º dice *que* não lhe constava de ouro recebido o *Mui Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da *Madre de Deus dinheiro* e mais *que* os consignadoz nezte *artigo* – Ao 5º dice *que* não sabia *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* possuhisse peças de ouro ou prata *que* excedesse ao voto de pobreza ou tivesse excessos no trato da sua pessoa – Ao 6º dice *que* sabia se devagou fora do *convento* da sua *conventualidade* ou não o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* por se achar-se no certão – Ao 7º dice *que* hera vox publica e scienca ainda por esses certões porvado elle *testemunha* habitou *que* tratava aos seos *religiosos geralmente* com *benignidade* sem faltar a *justiça* e *charidade,* cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* Francisco das Mercez = No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Manoel da Conceyçam Juis *comissario* o *Reverendo Padre Frei* Jose de *São* Alberto Sacerdote professo

USC DE COMPOSTELA

na nossa ordem conventual de *idade que* dice ser de sincoenta e tres *annos* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado acerca dos *artigos* deste interrogario *sobredito* – Ao 1º respondeo *que* não sabia cousa algua respectivo ao *artigo* – Ao 2º respondeo *que* não sabia tivesse inimigos em declarado por *que* com elle ninguém lhe tem expressado nem comentado *sempre* cousa – Ao 4º respondeo *que* não tinha nada *que* tivesse recebido o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* mais *que* esmollas *que* os Noviços *expontaneamente* dão a religião nas suas entradas e proffissoez e os mais contheudos neste *artigo* – Ao 5º respondeo *que* lhe não consta possuhisse o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* peça de ouro ou prata nem tenha excessos no trato de sua pessoa – Ao 6º respondeo *que* a bem *que* a divagação contheudos neste *artigo* não tinha *noticia* se entregasse a outros – Ao 7º respondeo *que* era sabido de todos a noticia e *afabilidade* com *que* o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* trata aos seus *religiosos* sem faltar com castigo aos delinquentes com *charidade* de direito prudencia e outro sim era exemplarissimo na *observancia* regular tanto intra como extra claustro conforme as nossas leys cal não disse e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei Manoel* da Conceyção Juis *comissário* e eu *Frei Antonio* da Presentação escrivão *que* o escrevi = *Frei Manoel* da Conceyçam Pior = *Frei* Jose de *São* Alberto = Anno do *nascimento* de nosso *Senhor Jesus* Christo de mil sette centos e sincoenta e oito aos quatorse diaz do mes de *Dezembro* do mesmo anno o *Frei Antonio* da Purificação escrivão desta devaça fiz este *termo* de *encerreamento* pello *qual* com nove *testemunhas* e por ser assim *verdade* fiz este *termo que* escrevi e assignei – *Frei Antonio* da Presentação ao *Reverendo Padre Frei* Manoel da Conceyção Prior juiz *comissario* desta devaça, a julgar conclusa e acabada a seo *officio* e comição e remeta assim finalizada ao *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe

Página 06/Verso.

Felippe da *Madre* de *Deus que* o julgue e profira *sentença a qual* eu *sobredito* escrivão faço *que* a vi e escrevi com as falhas assima mencionadas sellada com o sello deste *convento* de *Nossa Senhora* do Carmo da *Goyanna* aos quartoze dias do mês de *dezembro* de mil sette centos e sinquenta e oiro – *Frei* Manoel da Conceyção Prior Juis *Comissário* – *Frei Antonio* da Presentação – Lugar do sello do *convento* – Devaça do *convento* da Parahiba – Nos *Frei* Felippe da *Madre de Deus* humilde Prior *Provincial dos Religiosos* do Carmo da Referida *Provincia* – *Porquanto* a nossa *noticia* he vindo *que* alguns *religiosos* discolos e perturbadores da pas conspirarão contra o meu cargo maquinando *testemunhas* falssas e infamatorias, *que* cedem em ludribio de novo caracter e seja do nosso officio acudir a *semelhantes* desordens tal perniciosas e *observancia* regular provando de remedio e oportuno *para* observar o gravissimo escandalo *que* resulta a toda esta *Provincia e para* administrar o castigo competente *que* merecem tal grandes culpas pellas *presentes* letras comettemos da nossa *parte* toda mesma *authoridade* e jurisdição ao *Reverendo Padre Frei* João de *Santa* Anna Prior deste nosso *convento* da Parahiba *para qual* como nosso Juis *comissario* tira exacta informação do *sobredito* pellos interrogatorios abaixo expressadoz, conforme pedimos circunstancias do delictto e notificando as *testemunhas* examinará todo o facto debaixo do *juramento* emforma na *presença do secretario que para* esse *officio* nomeará e procedendo *judicialmente* imporá e nossa *authoridade* as mesmas *testemunhas* e perceito formal da *Santa Obediencia* como em semelhantes casos dispoem as nossas Sagradas Constituicoês e assim feita a imformação como he de *direito* fará todo o processo com a sua authoridade firmando com o signate do convento remetendo-nos o próprio com toda a segurança. Pelo *que* em virtude do *Espirito San da Santa* Obediencia e debaixo de preceito formal mandamos a todos os Religiosos nossos *sobreditos* de

qualquer condição *que* no *dito convento* se acharem sendo notificadas por este precento *que debaixo de juramentos aos Santos Evangelhos* digão e expliquem tudo *quanto* souberem no *sobredito* caso. Com fe de *que* mandamos passar a *presente* comição por nos asignada e ffirmada com o sello do nosso officio neste *convento* do Carmo de Parahiba aos sette de *dezembro* de 1738. E eu *Frei Manoel de Santa* Theresa e *Secretario da Provincia que* o escrevi e assignei = *Frei* Felippe da *Madre* de *Deus* Provincial = *Frei* Manoel de *Santa* Theresa *Secretario* – Lugar do sello Provincial – Interrogatorio – 1º Se sabe *que* se haja feito algua conspiração ou coloyo em particular ou conciliabulo contra o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial Frei* Felippe da Madre de Deos – 2º Se sabe *que* algunz *religiosos* dos seos *sobreditos* seja seo inimigo por *qualquer* principio – 3º Se sabe *que* religioso algum haja escripto deste *para* outro *convento Hospital* ou Missão, ou recebido carta de diffamação ou murmuração notavel sobre o seo regimen e *procendimento* regular – Ao 4º se sabe que o *dito Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* tenha recebido outros *dinheiros* mais *que* os das esmollas dos Noviços *que* tem aceito *para* dos [deteriorado] regulares dos *conventos e Hospital* [deteriorado] nas entradas e prossissões dos Noviços [linha deteriorada] pobreza religiosa ou tenha excesso no trato de sua pessoa – 6º se sabe *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* devagasse fora do *convento* de sua *conventualidade* excepto nas visitas comuns e por recreação rarissimas vezes no nosso *Hospital* da *Piedade* – 7º Se sabe *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* vive com regular *observancia* com suas acções e *procedimentos* tanto intra como extra claustro conforme as nossas leys tratanto os *religiosos* em geral com *benignidade* e castigando aos delinquentes com *charidade* e discreta prudencia – *Frei* Manoel de *Santa* Theresa socio e Secretario – Aos sette dias do mes de *dezembro* de mil sette centos sincoenta e oito e o *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior actual deste nosso convento de *Nossa Senhora* do Carmo de Reforma da *cidade* de Parahiba obedecendo a ordem e mandado do nosso *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* Frei Felippe da *Madre de Deos* aseito a nomeação supra a mim cometido e pelo poder *que* me da nelle de nomear *secretario* nomeyo ao *Padre Frei* Felix da Conceyção *para secretario* desta causa em fe de *que* fiz este *termo* em *que* assigno – *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei* Felix de Conceyçam sacerdote professo da Reforma de *Nossa Senhora* do Carmo Conventual deste *convento* da Parahiba obedecendo aceito a nomeação de *secretário que* em mim fez o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Joam de *Santa* Anna em virtude da comicão supra do *Muito Reverendo Padre* Prior Provincial *Frei* Felippe da *Madre* de *Deus* por esta causa e prometo satisfazer as obrigações do meo officio pelo melhor modo possível, e devo de direito *conforme* do *que* fiz este termo em *que* me assignei era ut supra = *Frei* Felix da Conceyção *secretario* – Aos sette dias do mes de *dezembro* de mil sette centos sincoenta e oito neste nosso *convento* da *Parahiba* eu *Frei* Felix da Conceyção nomeado escrivão deste summario estando na *presença* do *Reverendo Padre* Prior *Frei* Joam de *Santa* Anna Juis comissario notifiquei *debaixo* de preceito da *Santa* Obediencia ao *Reverendo Padre Frei* Luis da Presentação *vigario* Prior do nosso *Hospital de Nossa Senhora* do Carmo, digo *Senhora* da Guia por se achar neste *convento para testemunho* sumario de *idade que* dice ser de quarenta annos pouco mais a qual pondo a mão no peito prometeo dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado e jurando aos Santos *Evangelhos* e sendo perguntado pellos interrogatorios, digo, *artigos* do *sobredito* interrogatorio respondeo ao 1º *que* não sabia se tivesse feito conspiração alguã coloyo contra a pessoa do *Mui Reverendo Padre Provincial* – Ao 2º respondeo *que* ouvira dizer *que* alguaz pessoas *que* o *Mui Reverendo Padre Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa, o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios o *Padre Frei* Manoel de *São* Jose, o *Padre Frei* Jose do *Rosario o Padre Procurador* comum *Frei Manoel* da Purificação o *Padre Frei Joaquim* do *Rosario* o *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Cruz o *Padre Frei* Jose do *Nascimento o Padre* Superior *Missionario Frei Manoel de Santa*

Maria o *Padre Superior Missionario Frei* Jose de *Santa* Rosa o *Padre Frei* Vicente de *Sao* Jose lhe erão oppostos – Ao 3º respondeo *que* não sabia de cousa alguã – Ao 4º respondeo *que* não sabia ouvesse recebido algum *dinheiro* fora do nomeado no *artigo* = Ao 5º respondeo *que* não sabia possuhisse algua peça de ouro ou prata contra o voto de pobreza ou excessos no trato de sua pessoa – Ao 6º respondeo *que* não sabia cousa alguã contra o referido no *dito artigo.* Ao 7º respondeo *que* he certo tudo o *que* nelle se pergunta cal não dice e se assignou com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Joam

Página 07.

de *Santa* Anna Juis *comissario* – e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi – *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = Frei Luis da Presentação *vigario* Prior – No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Joam de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei* Caetano do *Rosario* de *idade que* dice ser de 69 *annos* conventual deste *convento* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado – Quanto - Ao 1º respondeo *que* nunca soube se tivesse feito alguã conspiração contra o *Mui Reverendo Padre Provincial* só sim *que* agora despois *que* notou o *Mui Reverendo Padre Provincial* chegou a este *convento* ouvia aos *religiosos* falar nisso – Ao 2º *artigo* respondeo *que* ignorava ter elle alguns inimigos – Ao 3º respondeo *que* não sabia *que* tivessem mandado alguãs cartas diffamatorias contra as suas pessoa – Ao 4º respondeo *que* fora das mencionadaz esmollas referidas no *dito artigo* não lhe constava tivesse recebido mais cousa alguã – Ao 5º respondeo *que* não sabia tivesse peças de ouro ou prata, nem excessos no trato de sua pessoa – Ao 6º respondeo *que* não sabia se não aquillo referido no *artigo* – Ao 7º respondeo ser certo todo o *que* se dis no dito *artigo* e *que* não sabia cousa alguã em *contrario* cal não dice e se assignou como com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Joam de *Santa* Anna Juis *comissario* – e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Padre Frei* Caetano do *Rosario.* Ao mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Joam de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei* Jose de *Santa* Maria Sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* dice ser 20 *annos* pouco mais ou menos conventual deste *convento* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado – Quanto - Ao 1º respondeo *que* não sabia se tivesse se alguã sorte conspirado contra o *Mui Reverendo Padre Provincial* – Ao 2º respondeo não lhe erão affectos o *Padre Frei* Manoel de *São* Jose o *Reverendo Frei Joaquim do Rosario e o Padre Frei Antonio* das Chagas – Ao 3º respondeo *que totalmente* ignorava se tivesse delinquido contra este *artigo* – Ao 4º respondeo *que* fora do mencionado no *artigo* não lhe constava esmollas referidas no *dito artigo* não lhe constava tivesse recebido *dinheiro* nem outra qualquer cousa equivalente – Ao 5º respondeo *que* ignorava possuhisse peça de ouro ou prata, ou tivesse excesso no trato de sua pessoa – Ao 6º respondeo *que* não sabia tivesse devagado fora das vezes mencionadas no *dito artigo* – Ao 7º respondeo ser certo todo o *que* se pergunta neste *artigo* sem motivo algum *que* possa desdourar, cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei* Jose de *Santa* Maria. No mesmo dia apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Joam de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Procurador Frei Mathias* da Graça Sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* dice ser 45 *annos* deste *convento* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado dos *artigos* – Quanto - Ao 1º respondeo *que* ignorava athe [linha deteriorada] Geral - Ao 2º respondeo não sabe tenha inimigo

USC DE COMPOSTELA

declarado – Ao 3º respondeo *que* nunca ouviu dizer se ignorava se escrevesse de um *convento para* outro, ou *para* outra *qualquer parte* contra o seo regimen – Ao 4º respondeo *que* fora das esmollas conssignadas neste *artigo não sabia* recebesse *dinheiro* de pessoa alguã – Ao 5º respondeo *que* nunca soube possuhisse peça de ouro ou prata nem tivesse excesso no trato de sua religiosa pessoa – Ao 6º respondeo *que* fora das viagens neste *artigo* mencionadas ignorava tivesse mais alguã devagação – Ao 7º respondeo ser certo tudo o *que* se pergunta neste *artigo,* e *que totalmente* ignorava o *contrario* cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Joam de *Santa* Anna Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei* Mathias da Graça. No mesmo dia apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Frey Joam de *Santa* Anna Juis *comissario* o *Padre Frei Antonio* da Assumpção Sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* dice ser 65 *annos* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado acerca do *artigo* do interrogatorio *sobredito* – Quanto - Ao 1º respondeo *que* não sabia cousa respectiva a este *artigo.* Ao 2º respondeo *que* não sabia tivesse inimigo declarado *porque* ninguem lhe tem comunicado *semelhante* cousa – Ao 3º respondeo *que* não sabia *que* se escrevesse cousa algua *que* pudesse deslutrar a sua pessoa – Ao 4º respondeo *que* fora das circunstancias nunca soubesse *artigo* ignorava *totalmente que* tenha recebido outra *qualquer* quanthia de *dinheiro* – Ao 5º respondeo *que* não sabia possuhisse emtempo algum peça de ouro ou prata, nem tivesse excesso no trato de sua pessoa – Ao 6º respondeo *que* ignorava tivesse devagações ou fizesse viagens fora das nomeadas neste *artigo* – Ao 7º respondeo affirmativa *que* assim era tudo o *que* se affirma neste *artigo,* cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei Antonio* da Assumpção. No mesmo dia apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre Frei* Joam *de Santo Antonio* Sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* dice ser 30 *annos* ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado dos *artigos* do interrogatorio supra – Quanto - Ao 1º dice *que* não sabia se tivesse feito conspiração ou coloyio contra o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* - Ao 2º respondeo não sabia tivesse inimigo pelo [ilegível] lhe poderia ser pessoa affecto o *Padre Frei Manoel* de *São* Jose – Ao 3º respondeo *que totalmente* ignorava se tivesse feito escripto carta e papel *que* [ilegivel] a sua pessoa – Ao 4º respondeo *que* fora das cominações nomeadas neste *artigo* não tivesse recebido quanthia de *dinheiro* alguã nem tem recebido – Ao 5º respondeo *que* não lhe consta possuhisse peça de ouro ou prata nem haja excesso no trato de sua pessoa – Ao 6º respondeo *que* fora das viagens *ditas* neste *artigo* não sabia tivesse mais alguã devagação – Ao 7º respondeo ser certo tudo o *que* se dis neste *artigo,* e notoria *benignidade* com *que* se ha com os seos *subditos* cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior *Frei* Joam de *Santa* Anna Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei João de Santo* Antonio. No mesmo dia apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre Frei* Vicente da Crus Sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* dice ser 33 *annos*

Página07/Verso.

ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo aquillo *que* lhe for perguntado dos *artigos* do interrogatorio supra – Quanto
- Ao 1º respondeo *que totalmente* não sabia se tivesse feito conspiração ou coloyio contra o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* - Ao 2º respondeo *que* não lhe consta tenha inimigos

declaradoz – Ao 3º respondeo *que* não sabia escrevesse algum religiosos cousa *que* discolasse a sua pessoa - Ao 4º respondeo *que totalmente* ignorava tivesse recebido algum fora do *que* se faziam menção neste *artigo,* nem lhe consta tenha excesso no trato de sua pessoa – Ao 5º respondeo *que totalmente* ignorava tivesse em tempo algum possuhido peças de ouro ou prata - Ao 6º respondeo *que* não lhe consta tivesse devagações em viagens fora das mencionadas neste *artigo* – Ao 7º respondeo ser *verdade* tudo o *que* neste *artigo* se dis da modestia com *que* se porta e tanta *benignidade que* usa com todos castigando com charidade os delinquentes cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei* Vicente de Jesus. No mesmo dia apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Reverendo Padre* Leytor e *Sacerdote* da *Provincia Frei* Manoel de *Santa* Theresa conventual deste *convento* e sacerdote professo na nossa ordem ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo o *que* fosse perguntado acerca dos *artigos* do interrogatorio supra – Quanto - Ao 1º respondeo *que* não sabia conspiração alguã ou conciliabulo em particular ou comuna contra o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial*, mas *que* conjutural ter e poder suppor por*que* elle *testemunha* sendo conventual no convento do *Rosario* no mes de novembro ou dezembro ano de 1756 procurou o *Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios junto com o *Padre* Leytor *Frei Manoel de Santa* Crusconventual no referido *convento* onde se achava de *presente* por hospede o *dito Padre Deffinidor* e comunicarao lhe com todo o segredo *que* querião mandar vir de Roma hum breve ou graça *para o dito Padre Deffinidor* entrar no governo, e como elle *testemunha* tinha o Pay Rico procurasse por via delle mandar dar coatro mil crusados em Lisboa aos procuradores a quem elles cometessem esta *deligencia* e *que* a seu tempo se daria a ditta quanthia da despesa *que* se fizesse *para* isso na villa do *Recife de Pernambuco,* pois estavam promptos *para* todo o tempo prometendo a elle *testemunha* adiantamentos na religião se quisesse cooperar *para* este facto ou taição, o *que* elle *testemunha* não assentio nem quis concorrer *para* conhecer o malevolo animo com *que* se preocupavão desconfiados talves por verem *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior Provincial não se inclinava no *capítulo* a fazer *Provincial ao dito Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios - Ao 2º respondeo *que* elle *testemunha* conheçe por evidentes desecessos serem seos inimigos o *Mui Reverendo Padre Frei* Paulo de *Santa* Theresa o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios o *Padre Fre* Manoel de *São* Jose o *Padre Frei* Jose do *Nascimento* o *Padre Frei* Antonio de *São* Gonçalo, o *Padre Frei* Jose de *Santa* Rosa o *Padre* Leytor *Frei Manoel* de *Santa* Crus e seo *irmão o Padre Frei* Vicente *de São* Joao e declara elle *testemunha* soppor serem estes seos [linha deteriorada] disse *que* não sabia nem lhe [deteriorado] *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre Deffinidor* digo o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior Provincial recebesse *dinheiros* mais *que* os mencionados neste *artigo* – Ao 5º dice *que* não sabia *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior Provincial possuhisse peças de ouro ou prata *que* o excedessem o voto de pobreza ou tivesse excessos contra a boa *religiosidade* de sua pessoa – Ao 6º dice *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior Provincial nunca devagou fora do *convento* de sua *conventualidade* excepto as jornadas contadas neste *artigo* – Ao 7º dice *que* o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior Provincial sempre teve boa *religiosidade* e *observancia* em suas acções e procedimentos tanto intra como extra claustro tratando em todo o tempo a seos *religiosos geralmente* com *benignidade* sem faltar a *justiça* com *charidade* e discreta prudencia cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei Manoel* de *Santa* Theresa *Secretario da Provincia*. Aos nove dias do mes de *dezembro* era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre Frei* Ignacio do Paraiso sacerdote professo na nossa ordem conventual da Parahiba de

idade que dice ser de vinte e seis annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo o *que* fosse perguntado acerca dos *artigos* do interrogatorio – Quanto - Ao 1º respondeo *que* ignorava se tivesse feito algua conjuração contra o *Nosso Mui Reverendo Padre* Prior Provincial e so de *presente* ouvia dizer *que* se tinha feito hum assignado contra o ditto *Reverendo Padre* Prior *Provincial* remetido ao nosso *Reverendissimo Padre* Geral imputando lhe *falsamente* alguns crimes – Ao 2º dice *que* presume houvessem alguns *religiosos que* lhe tinhão pouca afeição com o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios o *Padre Procurador* comum *Frei* Manoel da Purificação e *Padre* Superior Missionario *Frei* Jose de *Santa* Rosa e *Padre Frei* Joaquim do *Rosario* e *Padre Frei* Manoel de *São* Jose – Ao 3º respondeo *que totalmente* ignorava se tivesse escripto carta ou papel *que* informasse a sua pessoa excepto o ja ditto assignado no *artigo* 1º – Ao 5º respondeu *que* nunca soube tivesse uso de peças de ouro ou prata nem excesso no trato de sua pessoa religiosa - Ao 6º respondeo *que* fora das viagens neste *artigo* expressos nunca soube fizesse outras nem o notasse fora do *convento* da sua *conventualidade* – Ao 7º dice era certo viver com regular *observancia* tanto intra como extra claustro tratando a todos os *religiosos* em geral com *benignidade* e castigando os delinquentes com charidade e discreta prudencia cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Padre Frei* Ignacio do Paraiso. No mesmo dia apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre Frei* Antonio de *Santo* Angelo sacerdote professo na nossa ordem conventual deste convento da Parahiba de *idade que* dice ser de 39 annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de perceito da *Santa Obediencia* dando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo o *que* fosse perguntado acerca dos *artigos* do interrogatorio – Quanto - Ao 1º respondeo ignorava se tenha feito algua conspiração ou conciliábulo contra o *Mui Reverendo Padre Prior* Provincial – Ao 2º respondeo *que* ouviu dizer ao *Padre Frei* Elias *que* o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios lhe tinha

Página 08.

sua averssão – Ao 3º dice *que* ignorava se tinha escripto de *convento* para convento ou de outra *qualquer parte* [deteriorado] famatoria – Ao 4º dice *que* fora dos *dinheiros* de *que* se fas menção neste *artigo* não lhe constava tivesse recebido *dinheiro* de alguã pessoa - Ao 5º dice *que* nunca soube *que o dito Mui Reverendo Padre Prior Provincial* tivesse uso de alguã peça de ouro ou prata e sabia *que* no trato de sua pessoa não ouve nunca excesso - Ao 6º dice *que* fora das viagens nomeadas neste *artigo* não sabia ouvessem nelle outras devagações – Ao 7º dice *que* sempre ouvio e vio viver com regular *observancia nas suas acções* e procedimentos sendo benigno e afavel para os seos *subditos* sem deixar de castigar aos delinquentes com prudencial *charidade*; cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei* Antonio de *Santo* Angelo - No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre* Suprior *Missionario* da Aldeya de Preguiça *Frei* Luis de *São* Jose sacerdote professo na nossa ordem de *idade que* dice ser de 44 annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de preceito da *Santa Obediencia* jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo o *que* fosse perguntado acerca dos *artigos* supra – Ao 1º dice não sabia se tivesse feyto alguã conjuração contra o *Mui Reverendo Padre Prior* Provincial – Ao 2º *que* por indicios suppunha serem seos inimigos o *Mui Reverendo Padre Ex Provincial* Frei Paulo de *Santa* Theresa o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios pela imulação *que* tem de governar o *Padre* o *Padre Frei* Manoel da Purificação o *Padre* Leytor *Frei Manoe de Santa*

USC DE COMPOSTELA

Crus e seu *irmão* o *Padre Frei* Vicente de *São* Jose o *Padre Frei Manoel de São* Jose e o Suprior *Missionario Frei* Jose de *Santa* Rosa por lhe dizer dois seculares *que* o *Padre* Suprior *Missionario* dizia *que* desejara por fucturo *Provincial* ao *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios ainda *que* fosse com dispendio de *dinheiro* estando tão bem *presente o Padre Frei* Jose de *Santa* Isabel em hua ocasião – Ao 3º dice *que totalmente* ignorava o referido neste *artigo* – Ao 4º dice não tinha *noticia* recebece mais *dinheiros* senão os expressos neste *artigo* - Ao 5º dice *que* nunca soube possuhisse *o dito Mui Reverendo Padre Prior Provincial* peça de ouro ou prata, tivesse excesso ao *tratamento* de sua religiosa pessoa - Ao 6º dice não lhe consta *que* fora das viagens mencionadas neste *artigo* estivesse fora da sua *conventualidade* – Ao 7º dice *que* não sabia deixasse de observar as nossas leys tam intra como extra claustro sendo sempre ouvio e vio viver com regular *observancia nas suas acções* e procedimentos sendo benigno com todoz os *religiosos* e castigando aos delinquentes com *charidade* e discreto; cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior – *Frei* Luis de *São* Jose Suprior *Missionario* - No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre* Suprior *Missionario* da Aldeya da *Bahia Frei* Manoel *de* Jhó Maria de *idade que* dice ser de 55 annos ao *qual* notifiquei *debaixo* de preceito da *Santa Obediencia* jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo o *que* fosse perguntado acerca dos *artigos* supra – Ao 1º dice não sabia se tinha feito alguma conspiração ou coloyo contra o *Mui Reverendo Padre Prior* Provincial – Ao 2º disse *que* sabia ser seo opposto o *Padre Frei* Manoel de *São* Jose por não querer pela sua *incapacidade para* a eleição de Prior de *Goyanna* no *capitulo* passado com *que* era empenhado o *Mui Reverendo Padre Prior* Provincial *Frei* Paulo de *Santa* Theresa concorrer o nosso *Mui Reverendo Padre Prior* Provincial [02 linhas deterioradas] garem serem *expressamente* as promessas falssas [deteriorado] religioso carta ou papel infamatorio ou falasse sobre o seu *procedimento* – Ao 4º dice *que* era falsso se he *que* algum doz *que* recebesse outro *dinheiro* fora dos expressadoz neste *artigo* - Ao 5º dice *que o dito Mui Reverendo Padre Prior Provincial* usasse ou possuhisse alguã peça de ouro ou prata, nem tivesse algum excesso ao trato religioso de sua pessoa - Ao 6º dice *que* fora das viagens dittas dice *que* nunca devagasse ou fizesse viagem alguã – Ao 7º dice sabia *muito* bem *que* o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* vivia com regular *observancia* assim intra como extra claustro tratando com benignidade aos *religiosos* e castigando com *charidade* aos delinquentes contra as nossas leys, cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior – *Frei* Manoel de Jhó Maria Suprior *Missionario* - No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre* Suprior *Missionario Frei* Jose de *Santa* Rosa da Aldeya de Gramacio de *idade que* dice ser de 38 *annos* ao *qual* notifiquei *debaixo* de preceito da *Santa Obediencia* jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo o *que* fosse perguntado acerca dos *artigos* supra – Ao 1º respondeo *que* não sabia se tivesse feito algua conspiração nem *para* tal fosse convidado *porque* nunca a elle *testemunha* se lhe falou em tal materia - Ao 2º dice *que* não sabia tivesse o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* inimigo algum; so sim ouvio dizer *que* o *Padre Frei* Manoel de *São* Jose se queixava delle – Ao 3º dice *que* não sabia possuhisse em algum tempo, digo não sabia se tivessem escripto carta ou papeis *que* diffamassem o seu *procedimento* ou sobre o seu regimen – Ao 4º dice que não sabia tivesse recebido alguns *dinheiros* fora dos mencionados neste *artigo* – Ao 5º dice *que* sabia possuhisse em algum tempo peças de ouro ou prata nem tratasse com excesso a sua pessoa porem sempre com religioso trato - Ao 6º dice *que* não consta fizesse alguas divagações ou viagens fora das nomeadas neste *artigo* – Ao 7º dice *que* sabia que o *Mui Reverendo Padre Prior Provincial* se tratava com

USC DE COMPOSTELA

regular observancia tratando a todos com *afabilidade* e castigando com *charidade* aos delinquentes, cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei* Jose de *Santa* Rosa Suprior *Missionario* – No mesmo dia era ut supra apareceo na *presença* do *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* o *Padre Frei* Jose da *Natividade* de *idade que* dice ser de 27 *annos* sacerdote professo na nossa ordem e conventual deste *convento da Parahiba* ao *qual* notifiquei *debaixo* de preceito da *Santa Obediencia* jurando aos *Santos Evangelhos* prometeu dizer *verdade* em tudo o *que* fosse perguntado acerca dos *artigos* supra – Ao 1º dice *que* não sabia se ouvesse delinquedo ou feito conspiração contra o *Mui Reverendo Padre* Prior *Provincial* so sim *que* ouvira dizer a alguns *religiosos que* se tinha escripto *para* Roma contra elle *Provincial* - Ao 2º dice *que* não sabia tivesse inimigo algum, so sim *que* o *Reverendo Padre Deffinidor Frei* Jose dos Remedios lhe era opposto e o *Padre Frei* manoel de Sam Jose, o *Padre Leytor Frei* Manoel de *Santa* Crus o *Padre Procurador* comum *Frei* Manoel da Purificação e o *Mui Reverendo Padre Ex Provincial Frei* Paulo de *Santa* Theresa – Ao 3º dice *que* não sabia se tivesse escrito carta ou papel contra o *dito Mui Reverendo Padre Prior*

Página 08/Verso.

diffamando-o – Ao 4º dice que fora do nomeado neste *artigo* não sabe recebesse *dinheiro* algum – Ao 5º dice *que* não sabia tivesse uso algum possuhindo peça de ouro ou prata, ou excedesse no trato religioso de sua pessoa - Ao 6º dice *que* fora das viagens dittas neste *artigo* nunca soube divagasse ou fizesse outra viagem – Ao 7º dice *que* sabia vivia com regular observancia e bons *procedimentos* assim intra como extra claustro com trato afavel com seus *subditos* sem deixar de castigar com *charidade* aos delinquentes, contas aos seos oppostos os tratava com afabilidade, cal não dice e se assignou com o com o *Reverendo Padre* Prior Juis *comissario* e eu *Felix* da Conceyçam escrivão *que* o escrevi. *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior = *Frei* Jose da *Natividade* – Anno do *Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo* de mil sette centos e sincoenta e oito aos nove dias do mes de *dezembro* do mesmo anno eu *Frei* Felix da Conceyçam escrivão desta *Provincia* digo desta devaça fiz este *termo de encerramento* pelo qual se mostra *que o dito* autto de devaça consta de seis meyaz folhas de papel sem borrão de ambas as partes com quatorze *testemunhas* e por ser assim verdade fiz este termo *que* escrevi e assignei – *Frei* Felix da Conceyçam – O *Reverendo Padre Frei* Joam de *Santa* Anna Prior e juiz *comissario* desta devaça a julga conclusa e acabada a seu officio e comição a remette assim finalisada ao *Nosso Mui Reverendo Padre Provincial Frei* Felippe da *Madre* de *Deos* para que a julgue e profira *sentença* a *qual* eu *sobredito* escrivão faço fé de *que* a vi e escrevi com as folhas acima mencionadas e sellada com o sello deste convento de *Nossa Senhora* do Carmo da Parahiba aos nove dias do mes de dezembro de mil settecentos e sincoenta e oito – *Frei* Joam de *Santa* Anna Prior Juis *Comissario Frei* Felix da Conceyçam o escrivam – Lugar do se signete do convento – E não se continha mais nas ditas trez devaças *que* bem e fielmente aqui trasladei dos proprios originais a que me reporto, os quais me foram apresentadoz pelo Padre Leytor Frey Manoel de *Santa* Theresa *secretario* desta Provincia com quem as vi, ly e conferi e vão na verdade sem cousa que duvida faça escriptas em oito meyas folhas de papel com ezta do ensserramento de huma outra parte numeradas e rubricadas no alto dellas do meo cognome conceyção e em fe de *que* recebeo o ditto *Padre* Secretario os proprios originais e assignou comigo – Convento de *Nossa* Senhora do Carmo da Reforma do Recife de Pernambuco aos sette de Março de mil sette centos e sincoenta e nove. E o Frey Joam Felippe da Conceyçam publico Notario Apostolico que az escrevum subescrevi e assigno doz meos signais publicos raso de que uso – Declaro *que* leva a entre linha *que* dis// prometeo// e o mandado *que* dis//

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Regular// e *por verdade* fis esta declaração *que* assignei *Frei* Joam Felippe da Conceyção *Notario Apostolico que* o escrevi.
Notario Apostolico.

Comigo conferido Receby os proprios

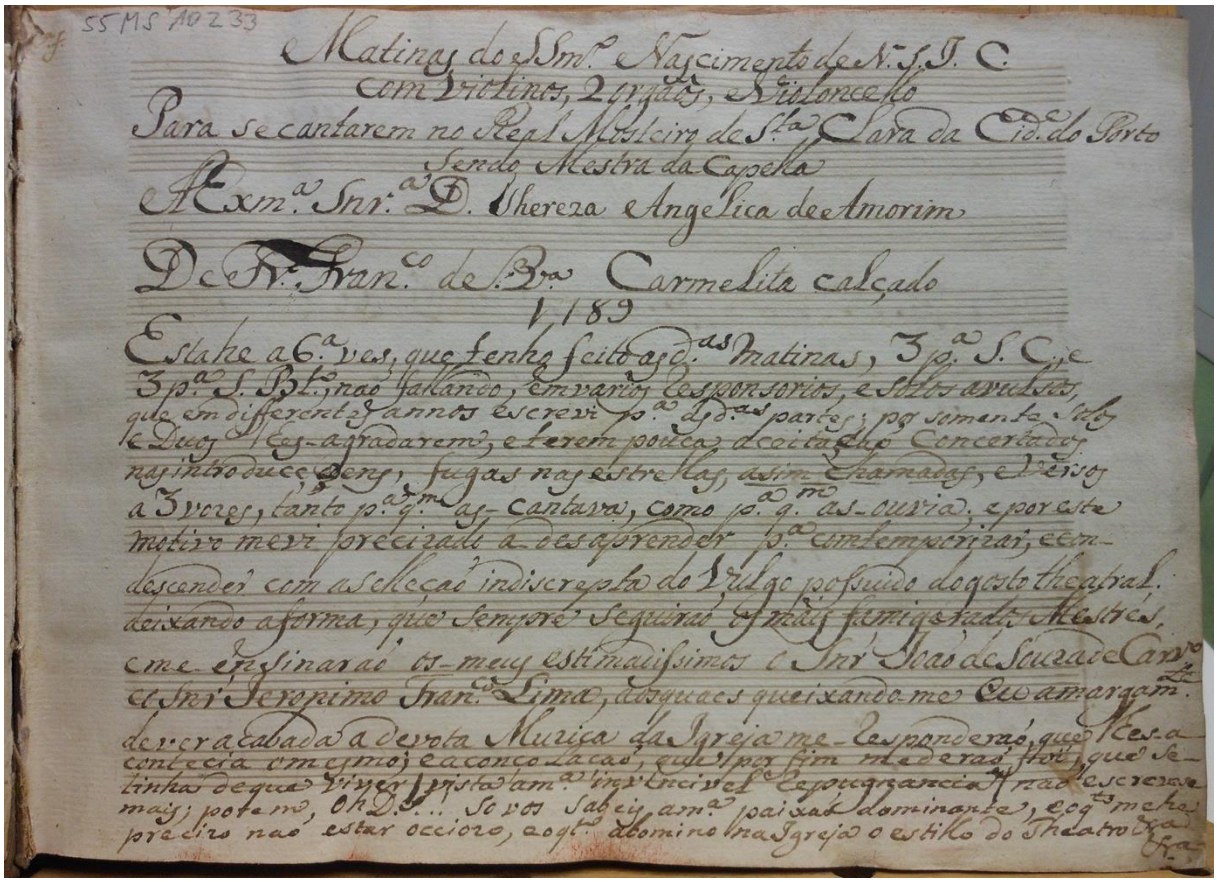
Frei Manoel de *Santa* Theresa

Secretario da *Provincia.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO VII

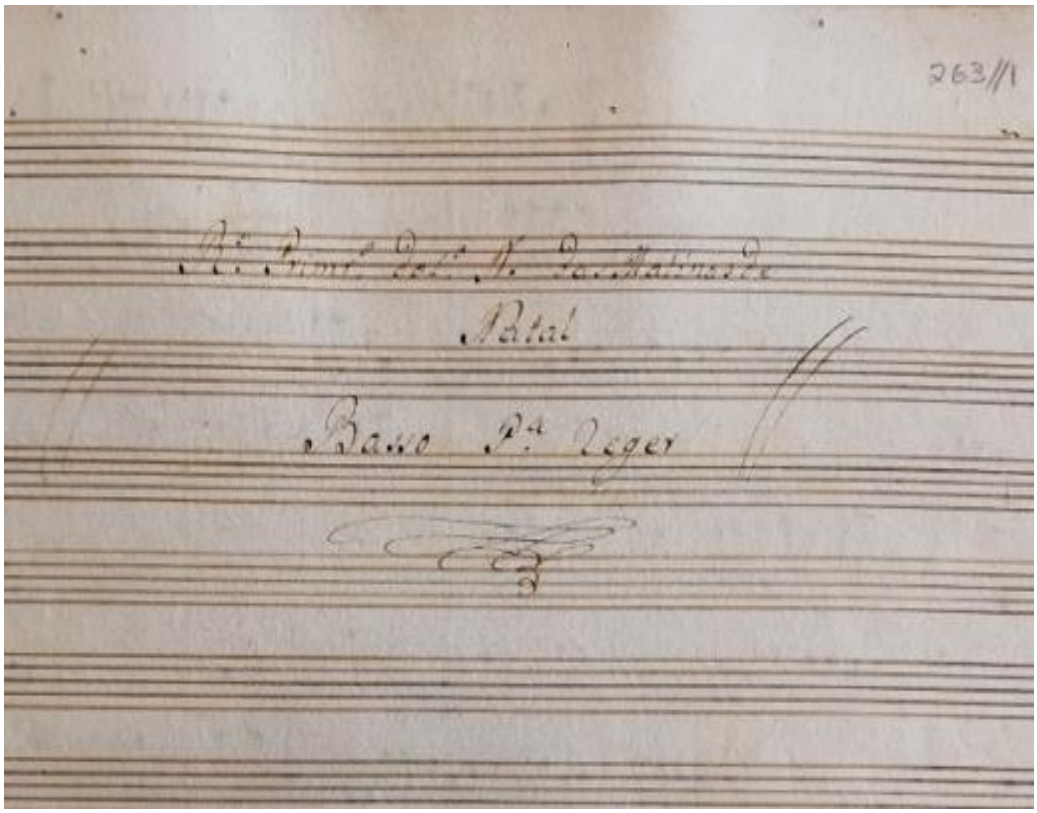
Folha de rosto de "Matinas do SSm.o Nascimento de N. S. J. C.", 1789. Fonte: D-B, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, 55 MS 10233.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

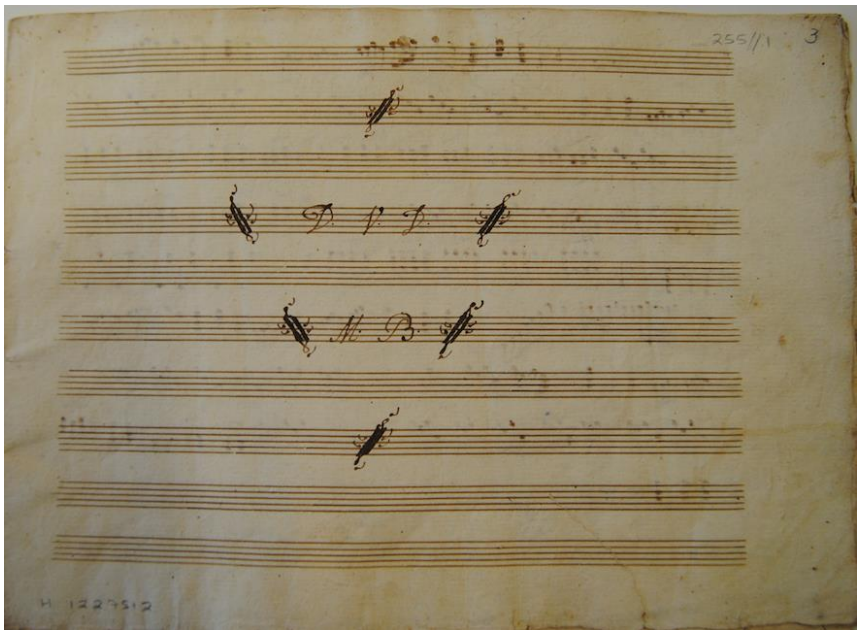
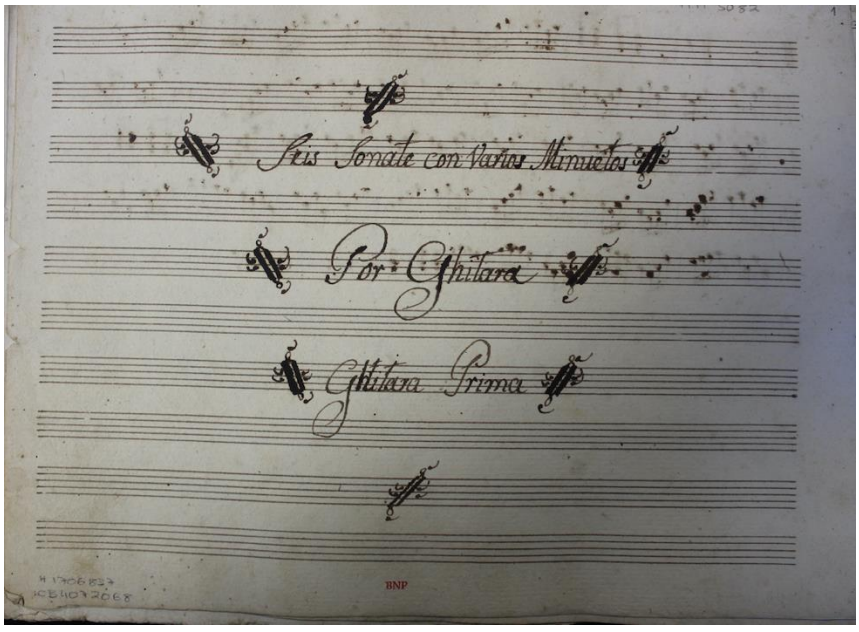
ANEXO VIII

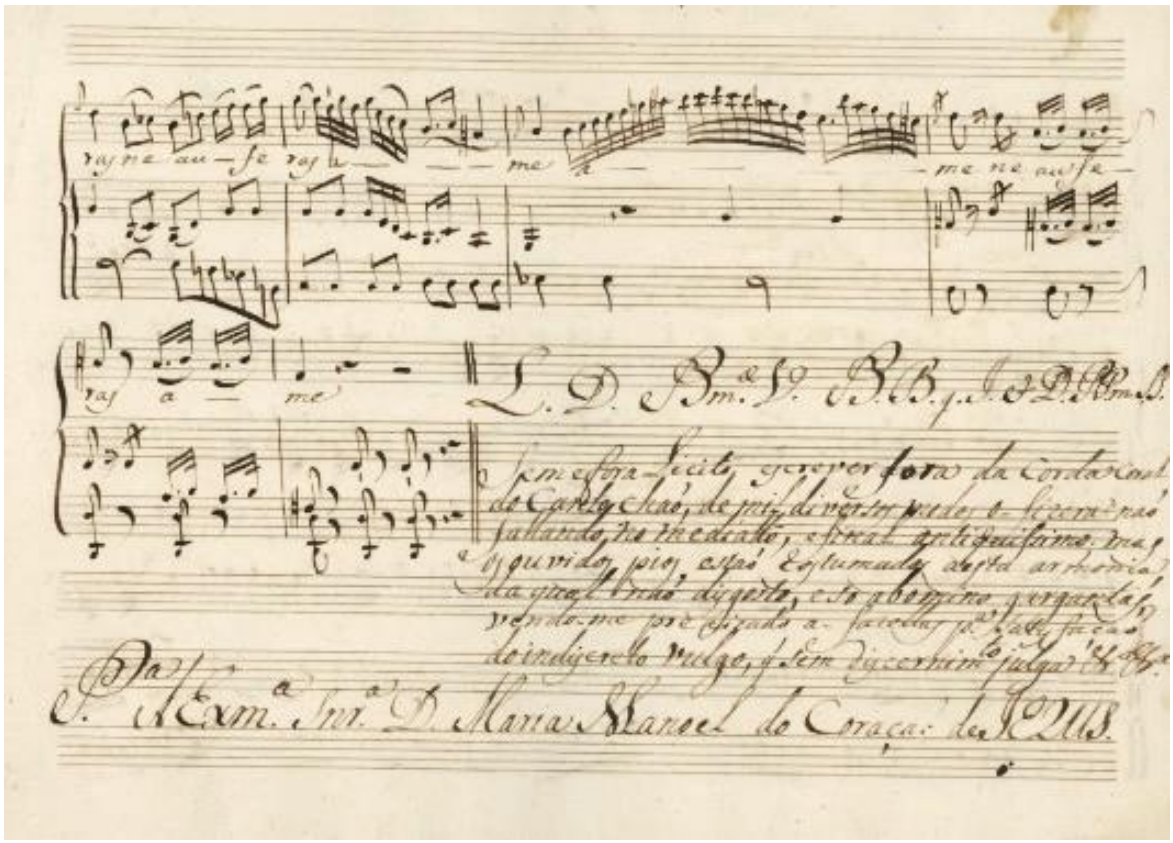
"Basso para reger", "R.o 3º do Primr.o Nocturno Natal", 1770?. Fonte: BNP, MM 263//1.



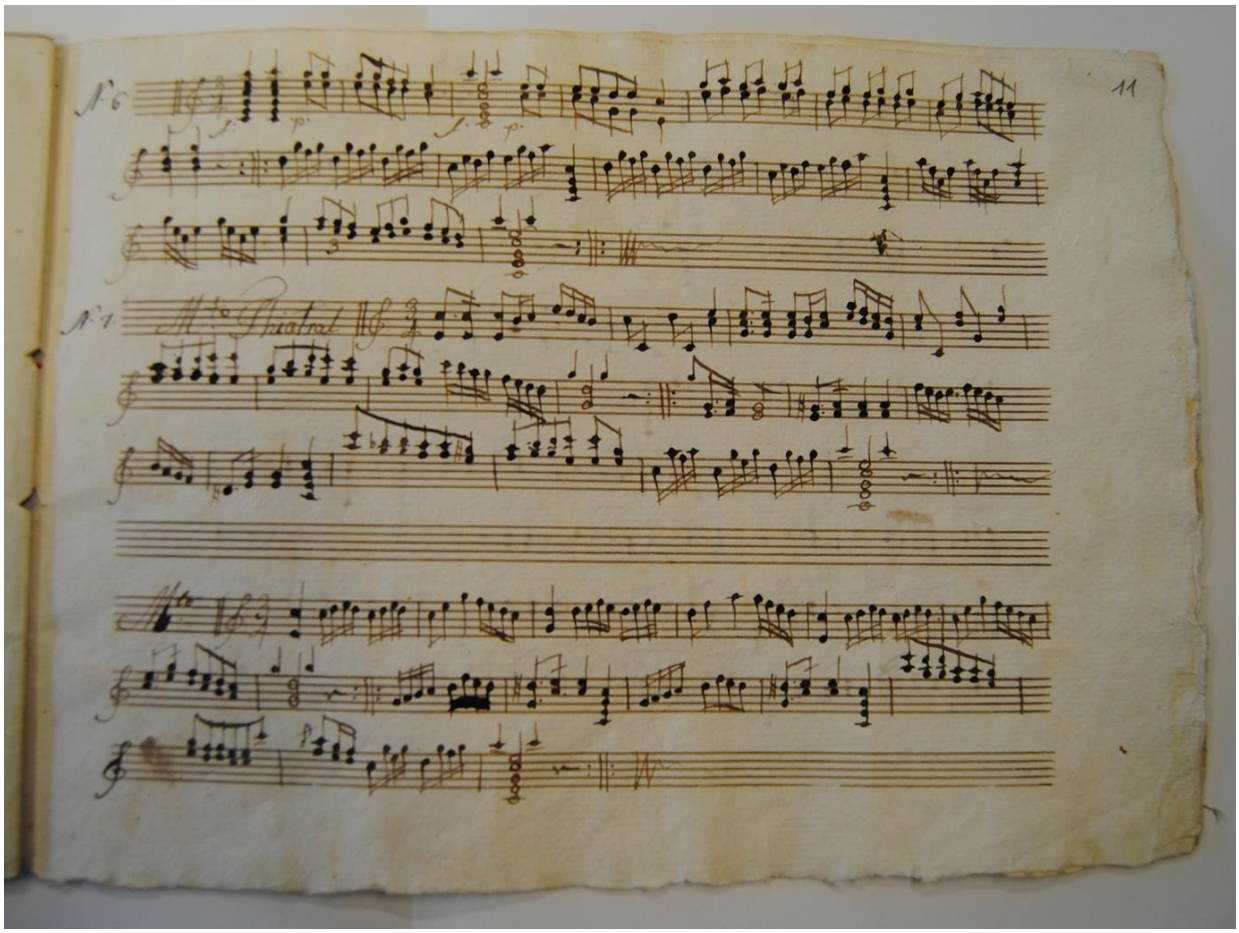
USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IX

"Sei Sonate com vários minuetos para Ghitara" e "Sonata para duas Guitarras", Frei Francisco de S. Boaventura. Fonte: BNP, MM 255 & MM 5082

ANEXO X

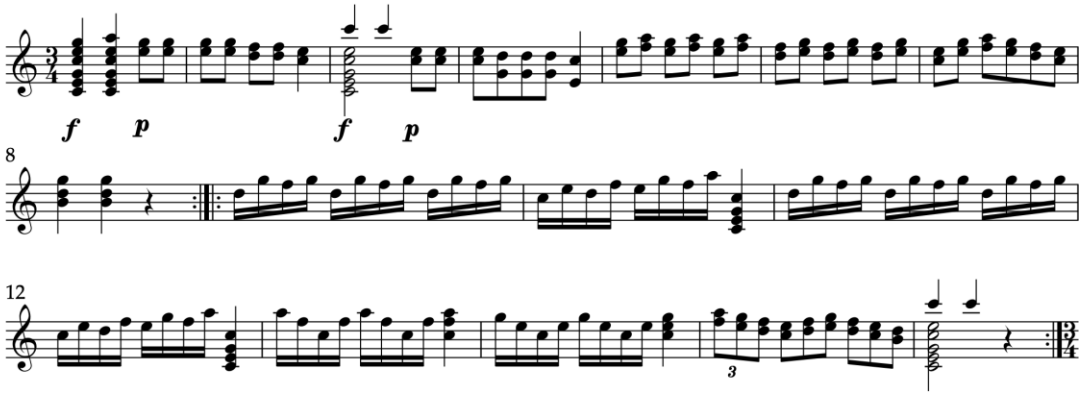
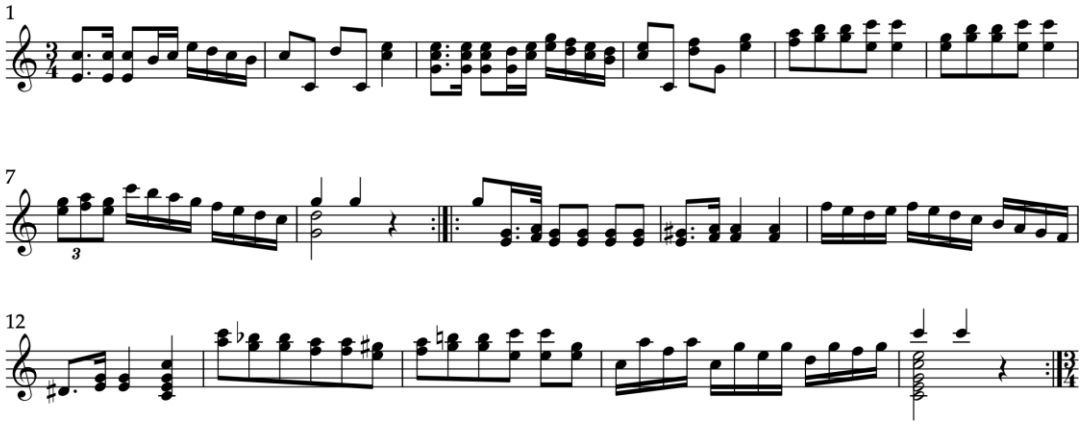
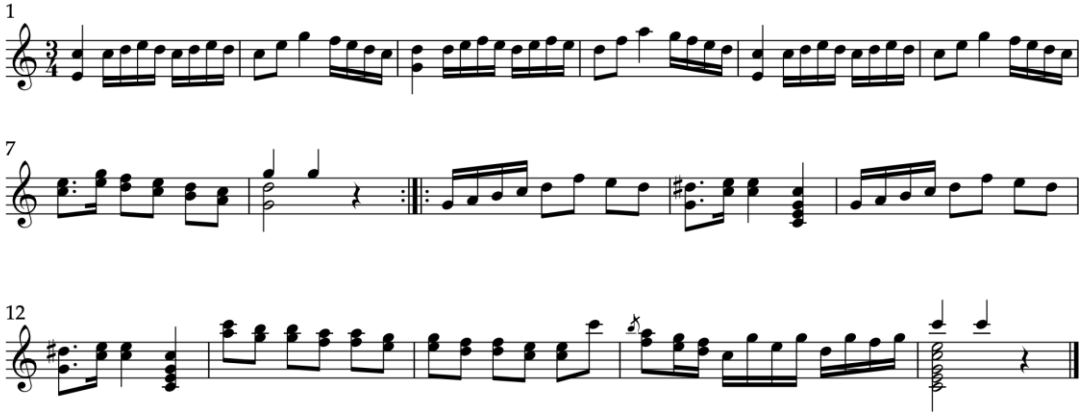
Nota final de Frei Francisco de S. Boaventura na partitura de "Ne projicias me a facie tua" para a Mestre da Capela D. Maria Manuel do Coração de Jesus, Frei Francisco de S. Boaventura, 1797. Fonte: BNP, MM 2280.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO XI

Manuscrito e edição de "Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos" de Frei Francisco de São Boaventura, 1789. Fonte: BNP, MM 255/1, fl. 11

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

“Sonata para duas Guitarras, e dous Violinos
Para executar no seu Principio A Ex.ma Sr.a D. Maria Barbara”

Mosteiro de Santa Clara, Porto, 1789
Fonte: BNP, MM 255/1, f.11

Frei Francisco de S. Boaventura (1733?-1802?)

M.to Thiatral

M.to

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A presente investigación constitúe unha contribuición para o coñecemento da vida e obra do compositor Frei Francisco de S.Boaventura, Carmelita Calzado da cidade do Porto. Revela o seu papel interveniente no medio musical eclesiástico da cidade do Porto no final do Antigo Réxime, concretamente no Mosteiro de Santa Clara e no Mosteiro de S.Bento de Ave María. Destácanse as relacións profesionais do compositor, o seu sentido pragmático e pedagóxico e así, a súa contribuición para a praxis musical nos espazos de clausura destinados ás mulleres.Presentaŕanse as edicións críticas e interpretacións dalgunhas das suas obras, con especial atención ao "Requiem" (1791), obra única da historia da música portuguesa, escrita por encomenda da Mestra de Capela do Mosteiro de Santa Clara, D.Maria Manuel do Coração de Jesus.