

COMPOR PARA MARIA PEREGRINA: OBRAS DE FR. FRANCISCO DE S. BOAVENTURA

MAGNA FERREIRA

ESMAE – IPP

maf@esmae.ipp.pt

RESUMO: O presente trabalho é um contributo para a análise musical e vocal de duas obras compostas por Fr. Francisco de S. Boaventura, da Ordem do Carmo, para serem cantadas pela jovem Maria Peregrina (1783-1806) do Convento de Santa Clara do Porto.

As obras foram compostas respetivamente em 1794 e 1795 e inserem-se no Ofício da Semana Santa. Expressamente dedicadas a Maria Peregrina, apresentam indicações pedagógicas e interpretativas reveladoras do conhecimento do carácter vocal e da maturidade musical da cantora, nomeadamente o que concerne o âmbito vocal, a utilização de um estilo mais recitado ou ainda o desenvolvimento da agilidade vocal através de coloraturas.

PALAVRAS-CHAVE: Fr. Francisco de S. Boaventura; Convento de Santa Clara do Porto; Práticas pedagógicas; século XVIII.

ABSTRACT: This work represents a contribution to the musical and vocal analysis of two works composed by the Carmelite Friar Francisco de S. Boaventura to be sung by the young Maria Peregrina (1783-1806), educate at the Oporto's Santa Clara Convent.

The works were composed respectively in 1794 and 1795 and are part of the Holy Week Office. Expressly dedicated to Maria Peregrina, they reveal pedagogical and interpretative considerations which demonstrate voice quality and expressivity knowledge of the singer, such as the vocal range, the use of a more recited style or the development of vocal agility through coloratures.

KEYWORDS: Fr. Francisco de S. Boaventura; Oporto's Santa Clara Convent; Pedagogical practices; XVIII century.

A vida conventual feminina portuguesa do século XVIII constituía, por força das condições que determinavam a moldura comportamental da mulher (e pela qual esta se via condicionada no acesso à educação, cultura e formas de expressão artística), um meio de emancipação e, ao mesmo tempo, de reconhecimento social. Por isso a mulher artista ou a escritora da Idade Moderna era, maioritariamente, monja. O espaço de clausura, centro de supostas

privações, tornava-se no espaço para a mulher ter acesso ao conhecimento e expandir, assim, o seu potencial intelectual e artístico. São conhecidos alguns nomes de escritoras de literatura conventual portuguesa, muitas delas clarissas: Soror Madalena da Glória, Soror Maria do Céu, Antónia Margarida de Castelo Branco. Todavia, a sua obra não foi valorizada pelo facto de serem mulheres, mas sim pelo facto de serem “Esposas de Cristo”¹. No campo musical, as referências a monjas compositoras são escassas, permanecendo as suas obras desconhecidas. Sabe-se, porém, que, apesar dos constrangimentos inerentes à vida conventual, algumas jovens religiosas foram monjas músicas e protagonistas de diversas manifestações culturais, intervindo ativamente e demonstrando capacidades de expressão e afirmação pessoal².

O Convento de Santa Clara do Porto, assim como o Mosteiro de S. Bento de Ave-Maria, gozavam de grande estatuto na sociedade portuense e eram procurados pelas famílias mais ricas e poderosas da cidade do Porto e arredores, na esperança de verem as suas filhas serem admitidas no noviciado. Para as jovens sem dote era possível a entrada nos conventos, caso se distinguissem nos conhecimentos musicais. No entanto, todas as monjas recebiam orientação musical supervisionada pelos responsáveis da Ordem, havendo para tal lições de *solfa* e de *instrumentos*. A hierarquia e os diferentes cargos relativos às religiosas responsáveis pela prática musical foram sendo designados de formas diversas ao longo dos tempos: Cantora Mor, Mestra de Coro e Cerimónias, Mestra de Capela, Cantoras, Senhoras Músicas e Tangedoras de Órgão³.

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 arquivo⁴. A partir do reinado de D. José I, os conventos foram perdendo cada vez mais o seu poder económico, sendo a contratação de músicos para as cerimónias litúrgicas festivas gradualmente condicionada. Por essa razão, o órgão assumia em muitas ocasiões um papel único na orquestração da obra, dado ser um instrumento capaz de alcançar a versatilidade tímbrica através dos

¹ MORUJÃO, I. – *Por trás da Grade, Poesia Conventual Feminina em Portugal (século XVI - XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2013, p. 59.

² LESSA, E. – *Contributos para o conhecimento da História Musical Portuguesa no feminino: marcas de cultura e identidade das monjas músicas dos séculos XVII e XVIII*. In *Mulheres: Feminino, Plural*. Funchal: Nova Delphi, 2013, p. 272-274.

³ LESSA, E. – *As Senhoras Músicas, Cantoras e Tangedoras de Órgão: Um Olhar sobre a Actividade Musical nos Mosteiros Femininos Portugueses nos Séculos XVII e XVIII*. In *Conversas à volta dos Conventos*. Évora: Casa do Sul Editora, 2002. p. 243-249

⁴ LESSA, E. – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses séculos XVII a XIX: centros de Ensino e Prática Musical*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998. Dissertação de Doutoramento, p. 518-544.

diferentes registos.

Maria Peregrina ingressou no Convento de Santa Clara do Porto em 1794 e tomou o hábito de pupila junto das clarissas no dia 19 de junho de 1797, tendo como Abadessa do Convento a Madre D. Ana Margarida. Sabe-se que nasceu em 1783, sendo filha do Doutor José da Costa S. Thiago e de sua mulher, D. Josefa Maria Gonçalves. Faleceu muito nova, aos vinte e três anos de idade, tendo sido sepultada a 23 de agosto de 1806, na sepultura nº 58 do Convento de Santa Clara do Porto. Era Abadessa, nesse momento, a Madre D. Francisca Quitéria de Santa Bárbara e Moura⁵.

Pouco se sabe sobre a vida de Fr. Francisco de S. Boaventura. Ernesto Vieira apresenta, no seu *Dicionário dos Músicos Portugueses*, uma breve biografia do compositor, onde nos diz que este foi Carmelita Calçado e que compôs diversas obras para os Conventos de Santa Clara e de Ave-Maria do Porto, nomeadamente entre 1775 e 1795⁶. As obras do compositor estão catalogadas na Biblioteca Nacional de Portugal e representam um conjunto de 167 obras, datadas entre 1771 e 1802. Rodrigo de Paula, na sua dissertação de mestrado, apresentou novos dados biográficos de Fr. Francisco de S. Boaventura, indicando que o seu nome consta no conjunto de assinaturas do *Inventário da Fábrica do Hospício do Senhor D'Além* datado de 5 de março de 1739⁷. Recentemente, pudemos constatar, numa certidão datada de 28 de dezembro de 1740⁸, que Fr. Francisco de São Boaventura é eleito Procurador “com livre e geral administração” e, a ser a mesma pessoa e autor das obras musicais aqui referidas, este carmelita é “filho da Província do Brasil” e residente no Porto. O documento é passado no Colégio do Carmo da Universidade de Coimbra por Fr. José de Carvalho e Mello, “Prior Principal da Ordem de Nossa Sra. do Monte do Carmo na antiga e regular observância nestes Reinos de Portugal, Algarves e seus domínios”⁹.

Não sendo conhecidos até agora outros dados biográficos do compositor, é possível, todavia, saber algo mais de Fr. Francisco de S. Boaventura através da sua própria música e do seu contexto de criação. Sobre a sua linguagem musical, o compositor apresenta um conjunto de influências heterogéneas e de conhecimentos técnicos e estilísticos que passam pelo cantochão e pela policoralidade (*cori spezzati*), chegando ao estilo galante, ao barroco tardio e ao

⁵ ANTT, Ordem dos Frades Menores, Província de Portugal, Convento de Santa Clara do Porto, liv.52, fl.80r.

⁶ VIEIRA, E. – *Dicionário biographico de musicos portugueses : historia e bibliographia da musica em Portugal*. Vol. 2. Lisboa: Lambertini, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 282.

⁷ DE PAULA, R. T. – *A música nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833): Estudos para transcrição e interpretação de obras musicais*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2013. Diss. de Mestrado. p. 31.

⁸ P-Pm, Seção de reservados, M-VR-73(4), fl4.

⁹ Idem.

virtuosismo da ópera italiana. Encontramos a materialização dessas influências em diferentes obras da sua autoria, em que, por exemplo, o baixo contínuo alterna ou se funde com o baixo *obbligato* ou, por exemplo, o cantochão alterna com o estilo galante¹⁰. Mas a grande referência em toda a sua obra é, sem dúvida, a música italiana, nomeadamente a ópera, algo comum a praticamente todos os compositores portugueses ou residentes à época no Reino. A supremacia da voz neste repertório musical é, quase sempre, tratada com virtuosismo, ao contrário do que sucede com a parte instrumental.

Portugal encontrava-se na rota dos principais teatros de ópera, nomeadamente da ópera italiana, através do Teatro de S. Carlos, do Teatro do Bairro Alto, do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro da Salitre. O Porto também contava com a visita dos famosos cantores italianos, como por exemplo Nicolò Setaro e a sua Companhia, e outros músicos, como Nicola Petruzzi e Giuseppe Kelerma, compositores com obras compostas também para o Mosteiro de Ave-Maria do Porto¹¹. Cantores portugueses de renome também se apresentavam na cidade invicta, como por exemplo Luísa Todi (1753-1833) e Pedro António Pereira, na estreia da ópera “Il Demofonte”, de David Pérez (1711-1778), a 6 de Junho de 1772¹². No Porto, assistia-se a estes espetáculos no Teatro do Corpo da Guarda, já desaparecido, ou, posteriormente, no Teatro de S. João, inaugurado em 1798.

De facto, 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 *arias da capo*. Poder-se-á mesmo afirmar tratar-se de um fenómeno de apropriação estilística, em que a música de carácter profano se convertia num instrumento de louvor, e o texto sagrado se apropriava dela. Desta forma, os conventos asseguravam a continuidade das preferências musicais, não só daqueles que frequentavam as celebrações realizadas nos espaços de culto, como também das próprias monjas que ali professavam.

Análise musical das obras dedicadas a Maria Peregrina

Fr. Francisco de S. Boaventura compôs, pelo menos, duas obras dedicadas

¹⁰ No arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal, podemos encontrar, por exemplo, dois manuscritos que apresentam, simultaneamente, o baixo contínuo e o baixo *obbligato*. No MM.1405 o órgão grande realiza o baixo contínuo e o órgão pequeno realiza o baixo *obbligato*. No MM.1843-2 o baixo *obbligato* surge com o baixo contínuo e com a voz.

¹¹ LESSA, E. – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses séculos XVII a XIX: centros de Ensino e Prática Musical*. Ob. cit., p. 540.

¹² BRITO, M. C. – *Opera in Portugal in the Eighteenth Century (1708-1793)*. New York: Cambridge University Press, 1989, p. 114.

à jovem Maria Peregrina, que se conservam na Biblioteca Nacional de Portugal com as cotas MM 2155 e MM 478¹³.

A Lição ultima de sabbado Sancto

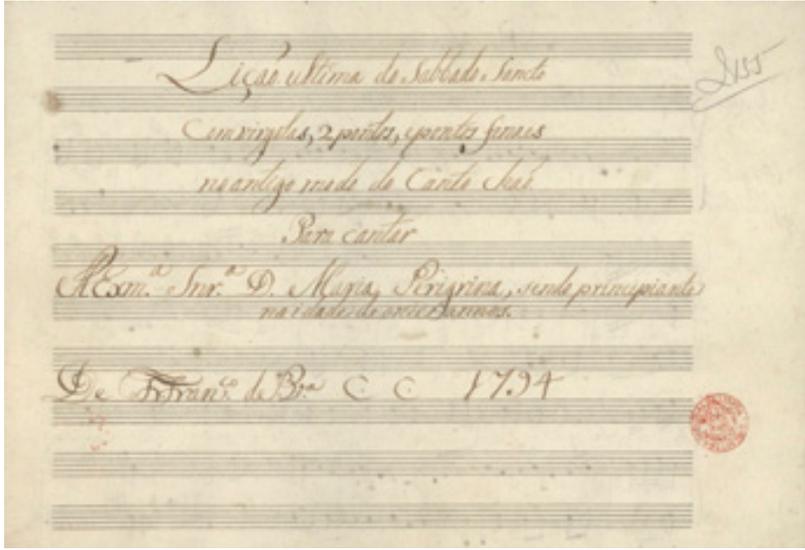


Figura 1 – “Lição ultima de Sabbado Sancto” de Frei Francisco de S. Boaventura
BNP, MM 2155

O manuscrito musical MM 2155 da Biblioteca Nacional de Portugal, “Lição ultima de Sabbado Sancto”, composição para Voz e Órgão, é o testemunho de uma das obras que integraram as celebrações da Semana Santa de 1794 no Convento de Santa Clara do Porto, nomeadamente da “hora nona” do Sábado Santo. Foi composta por Fr. Francisco de S. Boaventura para ser cantada por Maria Peregrina.

A *Lição* “Lectio enim omni mandato legis a Moyse universo populo”¹⁴

¹³ O compositor é também autor de outras obras com carácter pedagógico, nomeadamente dedicadas às pupilas D. Matilde e a D. Maria Bárbara. [BNP, MM 479, MM 999//1-2]

¹⁴ “Porque, avendo Moisés anunciado a todo o povo todos os mandamentos segundo a Ley (...)” (D’ALMEIDA, J. F. – *O Novo Testamento: isto he todos os sacro sanctos livros e escritos evangelicos e apostolicos do novo concerto de nosso fiel Senhor Salvador e Redemptor Iesu Christo* / agora traduzido em portuguez pelo Padre Joaõ Ferreira d’Almeida... (1^a edição). Amsterdam: Viuva de J. V.Someren, 1681. Disponível em <<http://purl.pt/12730>>. Consultado em 5/10/2019).

corresponde aos versículos 19 a 22 do capítulo 9 da Epístola de S. Paulo aos Hebreus. Tem no seu frontispício um comentário que evidencia a preocupação do compositor com questões estéticas e pedagógicas. Em primeiro lugar, quando o autor refere “Com virgolas, 2 pontos, e pontos finaes no antigo modo do Canto Chão”, refere-se ao compasso, à métrica da melodia, que, neste caso, é chamado de *Cantochão Gramatical*. Pedro Talesio (ca. 1563-ca. 1629), em a “Arte de Canto chão” (1618), elenca alguns avisos aos cantores para melhor desempenharem as 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.¹⁵

Dois séculos depois da publicação do tratado de Talesio, as práticas musicais mais antigas continuavam presentes no quotidiano dos mosteiros e conventos. Exemplo disso é o tratado “Arte do Cantochão”, de João d’Abreu Pessoa, de 1830, onde o autor reforça as características declamativas do cantochão e a necessidade do entendimento do texto, da prosódia, como meio para a comunicação clara de cada texto e a sua fácil compreensão por parte de quem o escuta:

Cantochão Grammatical he aquelle em que as notas tem igual valor ás syllabas, no qual as syllabas longas tem valor dobrado, ou mais que dobrado, do que as syllabas breves, conforme o tempo, que se gasta em cantalas. Este Canto, assim como os outros, está sujeito as regras da Prosódia Latina: delle se usa nos Psalmos, Lições, Profecias, Epistolas, Evangelhos, Orações, Prefacios &c. (...) Pelo que respeita ao canto das Orações e das Lições, he facil de ver que elle só consiste em poucos tons, para ajudar sustentar a voz, e marcar a distinção dos periodos.

Nesta conformidade usa a Igreja de diferentes modos de cantar, nas Lições, nas Epistolas, Evangelhos, Orações, Prefacios, e Pater Noster, quando ha ponto, dous pontos, ponto e virgula, ponto de interrogação, de admiração, e ponto final, para que com este estilo se execute com o canto a Orthographia, e percebão a letra, e se edifiquem os ouvintes.¹⁶

¹⁵ Talesio, P. – *Arte de canto chão: com huma breve instrução, pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos, e moços de coro, conforme ao uso romano*. Coimbra: Na Impressão de Diogo Gomez de Loureyro, 1618, Capítulo trinta e quatro, p. 65

¹⁶ 16 PESSOA, J. d’A. – *Arte de cantochão para o uso do seminario da cidade de Vizeu, e para o mais Clero do mesmo Bispado, pelo P. Mestre da Capella João da d’Abreu Pessoa*. Lisboa: Impressão Regia, 1830, p. 49.

A Lamentação 3ª

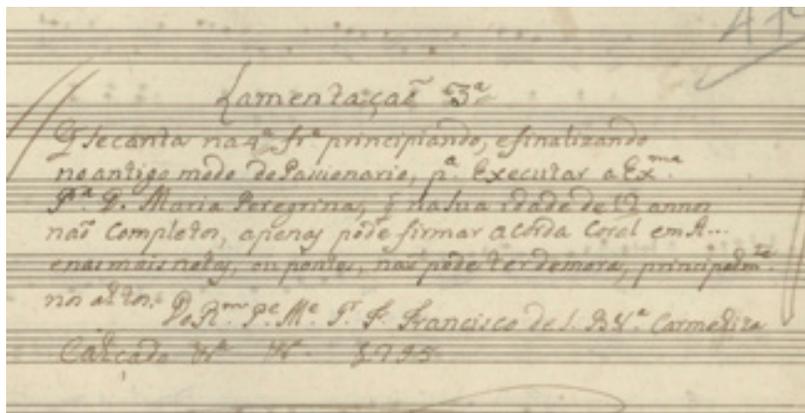


Figura 2 - “Lamentação 3ª” de Frei Francisco de S. Boaventura
BNP, MM 478

Também no frontispício do manuscrito MM 478, uma Lamentação presente nas Matinas da Quinta-feira Santa (“[Jod.] Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia eius”), datado de 1795, Fr. Francisco de S. Boaventura alerta, uma vez mais, para as práticas musicais antigas. O texto introdutório deste frontispício deixa novamente transparecer o sentido pedagógico do compositor, além de indicar a formação musical da jovem Maria Peregrina. Fr. Francisco de S. Boaventura aponta a tenra “idade de 12 anos não completos” da “jovem principiante”, referindo o cuidado a ter com a tessitura e a sustentação de notas longas, principalmente nas notas agudas ou, como indica, os “altos”.

As anotações nas partituras apontam, de facto, para algumas fragilidades vocais de Maria Peregrina:

a. A extensão vocal é relativamente curta; situa-se quase sempre entre o dó3 – sol4, mas evita-se o registo agudo.

b. As frases são relativamente curtas e maioritariamente silábicas, sem necessidade de grande quantidade de ar.

c. Existe alguma coloratura, mas menor, se comparada com as obras apresentadas por outras clarissas contemporâneas de Maria Peregrina. Os efeitos de coloratura surgem quase sempre nas cadências (Figura 4, cc. 21-22) ou imediatamente antes.

d. Existe um maior número de indicação de articulação e fraseado

comparativamente com outras obras de Fr. Francisco de S. Boaventura. Por exemplo, o *stacatto* no compasso 89 (Figura 3); a articulação e dinâmica das duas colcheias no compasso seguinte; a “cadência a tempo” no compasso 92, para a cantora não ficar sem ar.

e. Denota-se um especial cuidado de Fr. Francisco no trato e na forma como apresenta as sugestões que diluem as dificuldades técnicas de Maria Peregrina.

i. Na figura 3, no compasso 95, é evidente que Fr. Francisco de S. Boaventura, sabendo da dificuldade de Maria Peregrina sustentar a melodia cromática descendente, sugere que o órgão duplique a voz.

ii. Na figura 4, nos compassos 17-18, Fr. Francisco de S. Boaventura provavelmente gostaria que Maria Peregrina começasse a cantar no registo grave (Lá 2), mas, não estando seguro da capacidade da jovem, coloca a opção de o início da melodia ocorrer no registo agudo, numa oitava acima.

87 *f p* *Cadencia a tempo*
et si-ne san-gui-nis ef-fu-si-o-ne non fit re - mi-si-o. Non

93
fit re

por ser principiante he preciso acompanhar a cadencia

Figura 3 - “Lição ultima de Sabbado Sancto” de Frei Francisco de São Boaventura
BNP, MM 2155, transcrição (cc. 87 – 96).

17

Ma-num su - am mi - sit hos - tis ad ho-mni-a de-si-de-ra-

21

bi - li-a e - jus.

Figure 4 – “Lamentação 3ª” de Frei Francisco de São Boaventura
BNP, MM 478, transcrição (cc. 17 – 21).

O período que vai de 1794 a 1795 representa, provavelmente, o final do vínculo de Fr. Francisco de S. Boaventura com o Convento de Santa Clara e a composição. Coincidentemente, António da Silva Leite (1759-1833), compositor contemporâneo de Frei Francisco de S. Boaventura e Mestre Capela da Sé do Porto, é convidado, em 1795, a compor um duo para dois sopranos e violinos, para D. Antónia Raimundo do Convento de Santa Clara, mantendo ligações a este convento até 1828. Sabemos que António da Silva Leite também compôs para Maria Peregrina quatro obras – compostas para as celebrações da Semana Santa, tal como sucedera nos exemplos já apresentados – que também refletem iguais cuidados pedagógicos, seguindo as práticas iniciadas por Frei Francisco de S. Boaventura¹⁷.

De Fr. Francisco de S. Boaventura concluímos que foi um compositor e pedagogo pragmático e com um forte sentido de funcionalidade, na medida em que a sua criação tinha em conta as intérpretes a quem se destinavam as suas

¹⁷ DE PAULA, R. T. – *A música nos conventos portugueses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833)*. Ob. cit., p. 51.

obras. Assumiu orientações pedagógicas com sensibilidade, sempre em busca de uma prática musical com proficiência técnica e artística. A função deste compositor no espaço conventual, à semelhança de Ant3nio da Silva Leite, seu contempor4neo, seria, tamb3m, certamente, a de professor de m3sica. Qualquer um destes casos reflete a import4ncia do canto neste mosteiro de Santa Clara, bem como o dinamismo de encomendas e a preocupa73o de forma73o das suas religiosas m3sicas.

Artigo recebido em 20/10/2019

Artigo aceite para publica73o em 24/11/2019.