

**Recensão: Cristina Cota, *A música no Convento de Cristo em Tomar: Desde finais do século XV até finais do século XVIII* (Lisboa, CESEM - Edições Colibri, 2017), 515 pp., ISBN: 978-989-689-686-7**

**Nuno de Mendonça Raimundo**

CESEM  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade NOVA de Lisboa  
[nunoraimundo@fsh.unl.pt](mailto:nunoraimundo@fsh.unl.pt)

**O** CONVENTO DE CRISTO EM TOMAR, pela sua ligação histórica aos cavaleiros templários e à sua herdeira Ordem de Cristo, foi e continua a ser um local que se presta à lenda, ao misticismo e ao hermetismo históricos. Há, porém, um aspecto particular do passado quotidiano e artístico deste convento que, se permaneceu na obscuridade durante séculos, não foi por ocultismo: falamos da sua vida musical que, até há pouco tempo, nunca fora alvo de um estudo aprofundado. O livro de Cristina Cota, *A música no Convento de Cristo em Tomar: Desde finais do século XV até finais do século XVIII*, vem por fim lançar luz sobre essa vertente fundamental da vida quotidiana de um cenóbio de primeira importância como o era o Convento de Cristo, sede daquela que se tornou a mais poderosa ordem religiosa do país durante a época do império português. Ainda assim, tão propenso para o mistério é este local que até a biografia do maior nome da actividade musical deste convento, Fernando de Almeida, se poderia transformar, com pouca efabulação, num romance histórico do calibre dos de Umberto Eco.

Partindo da tese de mestrado da autora, concluída em 2007,<sup>1</sup> mas enriquecido com investigação inédita, o livro faz um percurso por uma série de fontes que fornecem os mais variados dados sobre a actividade e prática musicais no convento. São fontes na sua maioria inéditas e que permaneciam por estudar no âmbito da musicologia, talvez por se julgarem irrelevantes – como explica Manuel

---

<sup>1</sup> Cristina COTA, «A música no Convento de Cristo em Tomar (desde finais do século XV até finais do século XVIII)», 2 vols. (tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2007).

Pedro Ferreira no prefácio (p. 11) – talvez porque lhes faltava (e continua a faltar) o complemento das fontes musicais, na sua maioria destruídas ou perdidas durante as invasões francesas e, pouco mais tarde, por consequência da extinção das ordens religiosas – como sugere a autora na introdução (p. 23). Com efeito, antes da investigação de Cota, não tínhamos mais que um pequeníssimo vislumbre da actividade musical da Ordem de Cristo naquela cidade, dado pelas nótulas biobibliográficas de Francisco da Cruz, Barbosa Machado e Ernesto Vieira sobre alguns músicos do convento, e pelos breves subsídios de Sousa Viterbo – como o rol de músicos das igrejas da cidade de Tomar, de 1911,<sup>2</sup> ou o artigo de 1910 que dá notícia de um registo contabilístico do convento que menciona a aquisição de livros de polifonia, incluindo um de Josquin des Prez.<sup>3</sup> Passados mais de cem anos, Cota prova que, mau grado a carência de fontes musicais propriamente ditas, as fontes existentes permitem afinal caracterizar, com um elevado nível de detalhe, os meandros do quotidiano musical dos freires de Cristo neste convento.

De um modo geral, estas fontes, inéditas na sua maioria, foram abordadas a partir de quatro grupos: um primeiro que agrega as fontes de carácter normativo, ou seja, as Regras, Estatutos e Constituições das Ordens do Templo e de Cristo (que ocupam o segundo capítulo); um segundo grupo que concerne os relatos e os registos de chancelaria e contabilidade relacionados com a actividade musical no convento (que ocupam boa parte do terceiro capítulo); um terceiro grupo que trata os manuais de cerimónias (abordados no quarto capítulo); e um quarto grupo de documentos inquisitoriais, relativos a um processo que envolve músicos do convento (tratado no capítulo sexto). No final, a autora ainda trata brevemente um espólio de fontes musicais inéditas dos séculos XVIII e XIX.

O livro começa por um breve resumo da história da fundação da Ordem de Cristo, ao qual dedica o primeiro capítulo, para passar seguidamente, no capítulo dois, «A música na normativa da Ordem do Templo e da Ordem de Cristo», a uma análise dos documentos normativos das duas ordens em busca de referências à prática litúrgica e, em especial, ao papel da música nessa prática. Numa primeira parte, são analisadas as regras latina e francesa da Ordem do Templo, datadas de 1128 e 1140, respectivamente, a partir das quais a autora traça o quotidiano religioso dos cavaleiros templários e as particularidades do seu ofício, e elabora um calendário das festas solenes, com indicação daquelas em que se realizavam procissões; são ainda referidos alguns indícios de actividade litúrgico-musical desta ordem em Portugal. Numa segunda parte, são abordados os estatutos e constituições da Ordem de Cristo desde o século XV ao XVIII, que permitem

<sup>2</sup> Francisco de Sousa VITERBO, «A Ordem de Christo e a musica sagrada nas suas igrejas do continente», *O Instituto*, 58/2 (1911), pp. 96-526, ver p. 97.

<sup>3</sup> Francisco de Sousa VITERBO, «António Prestes e Jusquin Després, o poeta e o músico – Os livros de coro do Convento de Christo em Thomar», *A Arte Musical*, 12/267 (1910), pp. 15-6, ver p. 16.

acompanhar a evolução da prática litúrgica da ordem portuguesa, nomeadamente a passagem de um ofício monástico baseado no rito cisterciense para um ofício canónico de rito romano, mas sobretudo assinaladas as referências concretas à prática musical. Entre outros dados de elevado interesse, estes documentos mencionam os hinos entoados na celebração de determinadas cerimónias, comprovam a presença de órgão e de música polifónica no início do século XVI e definem regras para os cantores e instrumentistas da capela que revelam com detalhe os aspectos mais práticos da execução desta música. Cabe ainda, neste capítulo, uma aferição da «herança normativa e espiritual da Ordem do Templo» (pp. 90-2) na prática litúrgica da Ordem de Cristo, que se traduz nomeadamente na invocação ao Espírito Santo nas cerimónias solenes.

No terceiro capítulo, Cristina Cota propõe-se traçar uma «perspectiva histórico-musical do Convento de Cristo», dividindo-a em duas partes: uma sobre a evolução da prática musical; a outra sobre o ensino da música. A autora trata estes dois temas sobretudo a partir de relatos, crónicas, documentos de chancelaria e registos de despesa; destes, destacam-se especialmente as vívidas descrições de frei Jerónimo Román, cronista espanhol que escreveu extensamente sobre a Ordem de Cristo e terá visitado a sua sede duas vezes no final do século XVI, por ocasiões solenes.<sup>4</sup> Sobre a vida musical do convento, Román pinta um cenário que indicia a prática de música de grande qualidade e apuramento artístico, graças aos cantores providos de «excelentes vozes» e «maravilhosa destreza» no canto (p. 132) e à existência de uma «rica livraria de canto de órgão» (p. 116). Cota resgata igualmente informações valiosas a partir dos registos de despesa do convento, que mencionam a aquisição de diversos instrumentos musicais para prática musical litúrgica como o cravo, claviórgão, harpa, violino, fagote e corneta, bem como de livros de polifonia com *magnificats* e missas; nesses registos encontram-se também referências à compra de papel pautado para uso do mestre de capela e à compra de diversas ferramentas e peles para a encadernação de livros de coro, que comprovam a existência de uma oficina livreira no convento. A autora refere também a sua descoberta de folhas de pergaminho com notação musical usadas em encadernações de volumes dos séculos XVI e XVII com origem no convento. Para a segunda parte deste capítulo, são especialmente importantes os dados fornecidos pelas cartas de nomeação de músicos e professores de polifonia, contraponto, composição e órgão para o ensino de música no convento, da parte de D. Manuel e D. João III, mas também o registo da compra de manicórdios para aprendizagem e estudo dos freires e a referência que Román faz à qualidade dos professores e alunos do convento. Cota recorre também aos textos normativos do século XVII que regulamentam o funcionamento dos cursos de música e permitem compreender o processo de aprendizagem e

---

<sup>4</sup> A autora refere que Román «terá estado em Portugal pela primeira vez em 1568», que «em 1581 assistiu às Cortes de Tomar e que, em 1589, terá assistido à cerimónia de sagração de um bispo no Convento» (p. 115, n. 56).

desenvolvimento musical dos frades, esboçando desta forma o panorama da educação musical no convento.

Seguidamente, a autora analisa os cerimoniais litúrgicos da Ordem de Cristo que se conhecem, datados de 1674 e 1702.<sup>5</sup> Estes determinam os vários aspectos da prática litúrgica no convento, nomeadamente a definição do seu horário, do calendário de festas solenes, das formas de cumprir o serviço divino e das responsabilidades dos religiosos na sua observação. Trata-se, possivelmente, de um dos capítulos mais interessantes do livro, porquanto estes manuais descrevem, de forma muito mais clara, pormenorizada e sistematizada do que os outros tipos de documentos estudados, a estruturação e sequência dos momentos litúrgicos, a prática musical a eles associada e as instituições e cargos responsáveis por essa prática. Assim, é-nos explicado o funcionamento dos dois grupos encarregados da execução musical da liturgia – o coro que executava o cantochão; a capela que executava a música polifónica – incluindo a descrição das funções e obrigações dos seus responsáveis (o cantor-mor e o mestre de capela, respectivamente) e dos seus cantores, e a indicação dos instrumentos adequados ao acompanhamento de cada grupo. São também descritas as variantes na prática musical consoante as ocasiões do calendário litúrgico, pelas quais é possível inferir, por exemplo, que uma das práticas do coro era a execução de fabordão improvisado sobre a monodia de cantochão. Este capítulo permite, portanto, obter um quadro muito mais completo e abrangente dos contextos históricos das práticas musicais dos freires; por esta razão, teria sido porventura vantajosa uma maior articulação com o capítulo anterior.

Segue-se, no quinto capítulo, uma lista de músicos, mestres de capela, compositores e organeiros associados ao convento, compilada sobretudo a partir dos vários documentos analisados, com uma síntese dos dados conhecidos sobre a vida e actividade musical no convento de cada um dos nomes citados. Contudo, para o nome cimeiro da produção musical do convento, o compositor Fernando de Almeida, a autora reservou o capítulo seguinte, inteiramente dedicado à narração da trama que o envolveu num processo do Santo Ofício e que conduziria a um final de vida em circunstâncias trágicas. A sucessão de acontecimentos que levou Almeida de acusador a réu e, por fim, condenado ao cárcere lê-se como se de uma novela se tratasse, e permite inclusivamente conjecturar uma teia de intrigas e jogos de poder latentes na organização do convento, de que o compositor, por conta do seu zelo, terá sido vítima. Este capítulo é especialmente relevante porquanto os documentos do processo permitem completar com dados fundamentais a, até então, escassa biografia associável a esta figura, para além de revelarem também o nome do mestre de capela do Convento de Cristo à época de Almeida, André de Seixas, que testemunha contra ele no processo, e de mostrarem indícios da existência de uma rivalidade entre os dois músicos.

---

<sup>5</sup> A autora baseia-se no cerimonial de 1741, que é uma cópia do de 1702 (p. 177).

No sétimo capítulo é feita uma breve descrição de um espólio musical manuscrito inédito que estará relacionado com a Colegiada da Real Igreja de São João Baptista da Ordem de Cristo, em Tomar, e que a autora localizou no antigo Seminário de São Francisco Xavier e Casa Menino Jesus em Fátima (actual sede dos Escuteiros), hoje guardado no Seminário da Boa Nova, em Lisboa. Contém perto de duas centenas de peças dos séculos XVIII e XIX, de cariz sacro (missas, motetes, antifonas, hinos, etc.) e profano, incluindo instrumental (sinfonias, cantatas, recitativos, árias, etc.), de autores portugueses, estrangeiros (sobretudo italianos) e anónimos. A autora identifica os principais copistas desta colecção e avança com uma hipótese sobre o percurso do espólio desde Tomar até à sua localização actual. Inclui também, em anexo, um inventário completo deste espólio, que merecerá ser estudado, no futuro, com mais profundidade.

Por fim, um capítulo de considerações finais apresenta-se como uma sorte de súpula do passado musical do convento e, no final do livro, em anexo, encontramos utilíssimas transcrições dos documentos de chancelaria, contabilidade e processos inquisitoriais referentes à vida musical do Convento de Cristo que serviram de base ao trabalho da autora.

Estamos, portanto, perante um trabalho de elevada monta, que nos dá uma percepção inédita sobre a actividade musical no Convento de Cristo, sobretudo enquanto sede da ordem religiosa do mesmo nome. Os documentos que Cristina Cota localizou e perscrutou com aturada minúcia revelam sem margem para dúvidas o papel fundamental da música no quotidiano do convento e permitem reconstituir os seus vários processos e manifestações, desde a aprendizagem, o estudo, a composição e a execução, fornecendo dados inestimáveis para a compreensão do contexto e circunstâncias das práticas litúrgico-musicais. Deste modo, é-nos também revelado como, graças ao impulso dos grão-mestres e reis de Portugal, D. Manuel I e D. João III, na formação musical dos seus freires, o convento se tornou num dos mais importantes centros de actividade musical autónoma a nível nacional, com grande preocupação com a qualidade da produção e da execução musicais, que terá atingido o seu auge no século XVII. A música de Fernando de Almeida, exemplo notável do estilo musical maneirista ibérico,<sup>6</sup> será uma amostra, certamente pequena, da excelência artística dessa produção autóctone. A biografia e, em particular, a história do fim deste compositor, que a autora logrou reconstruir a partir dos registos processuais da Inquisição é igualmente relevante não apenas para a compreensão da figura de Almeida – do seu percurso como religioso e como músico – mas também do ambiente em que se movia e, concretamente, das conflituosas relações interpessoais entre os músicos do convento.

---

<sup>6</sup> Sobre o estilo de Fernando de Almeida e o seu cunho inovador no maneirismo ibérico, ver João VAZ e João Pedro D'ALVARENGA, «Fernando de Almeida (d. 1660): Tradition and Innovation in Mid-Seventeenth-Century Portuguese Sacred Music», *Anuario Musical*, 70 (2015), pp. 63-80.

Se há uma crítica que se pode fazer a este trabalho, de um modo geral, é que a autora parece hesitar entre duas abordagens: realizar um trabalho historiográfico aprofundado sobre as actividades musicais no convento, ou deixar esse propósito para futuros estudiosos, privilegiando a disponibilização de todas as fontes existentes aos investigadores e ao público em geral, com um tratamento crítico conscientemente reduzido ao essencial. O resultado por vezes é um híbrido pouco eficaz: há capítulos que se dedicam à descrição de um único e determinado tipo de fonte e há outros que se propõem fazer um trabalho de selecção de dados para construir uma narrativa histórica temática, mas nem sempre parece haver uma articulação coerente entre eles. Por exemplo, o capítulo três, cujo título indicia uma abordagem historiográfica («Perspectiva histórico-musical do Convento de Cristo»), aparentemente não considera dados importantes obtidos a partir dos documentos referidos nos capítulos dois e quatro, para além de carecer de alguma consistência na sua estruturação.<sup>7</sup> Um problema adicional que se detecta nas intervenções críticas da autora é que estas parecem reproduzir a cronologia do seu próprio percurso investigativo, como se houvesse trasladado para o papel as suas várias hipóteses de trabalho tal e qual como elas se foram formando e foram sendo rejeitadas no seu pensamento. Esta abordagem acaba por causar, naturalmente, alguns problemas, no sentido em que o conhecimento fornecido por uma fonte consultada posteriormente invalida por vezes uma suposição baseada numa fonte anterior. Mesmo quando são reunidos dados de várias fontes diversas para construir um discurso histórico, detectam-se conflitos com hipóteses formuladas anteriormente – por vezes dentro do mesmo capítulo – o que pode tornar-se confuso e frustrante para o leitor.<sup>8</sup> Teria sido proveitosa uma revisão mais minuciosa dos primeiros capítulos à luz do conhecimento acumulado.

Outros pequenos problemas, menos estruturais, revelam por vezes alguma falta de rigor. Por exemplo, no capítulo dois, ao falar da regra da Ordem do Templo, a autora baseia-se numa tradução portuguesa de uma tradução inglesa da regra francesa e, não tendo logrado consultar nenhuma transcrição do original da regra francesa, recorre a um sítio na internet de fiabilidade incerta<sup>9</sup> que apresenta a regra da ordem «com base na obra de [Henri de] Curzon e do autor contemporâneo

<sup>7</sup> O capítulo parece querer seguir uma linha cronológica, mas um dado tão relevante (já aqui mencionado) como a notícia da aquisição de seis livros de polifonia, incluindo uma missa de Josquin des Prez, em 1564, é referido unicamente de passagem num momento do texto dedicado ao período compreendido entre 1640 e 1700.

<sup>8</sup> Por exemplo, na p. 168 a autora conjectura sobre a hipótese de Francisco Pereira, mestre de capela da igreja de Santa Maira dos Olivais em Tomar, ter leccionado música no Convento de Cristo («Não se prova [...] se a 'escola' [onde Francisco Pereira leccionava] poderá ser a escola de canto do convento, o que por sua vez nos daria conta da presença de um mestre de capela, por assim dizer, exterior ao convento»); no entanto, pouco depois, na p. 170, a autora refuta-se a si própria: «As determinações de 1629 [...] proporcionam alguma luz sobre a dúvida colocada anteriormente acerca da presença de Francisco Pereira [...]. Cruzando-as com a sua carta de petição [...] parece mais provável que Francisco Pereira ensinasse música na vila de Tomar a outros clérigos, que não os do Convento de Cristo.» Não há razão para que a autora faça especulações e as deixe em aberto quando está munida de dados que as contrariam.

<sup>9</sup> Na verdade, a autora apresenta na webgrafia dois sítios, sem especificar em qual deles se baseou para a regra francesa; através da consulta dos dois, inferimos que terá sido o sítio intitulado *Le Projet Beaucéant* <[www.templiers.org](http://www.templiers.org)>.

Laurent Daillez» (p. 44, n. 22). Contudo, a transcrição da regra francesa elaborada por Curzon (*La Règle du Temple*, Paris, Librairie Renouard, 1886) encontra-se disponível em livre acesso no sítio *Internet Archive* desde 2 de Março de 2007.<sup>10</sup> Comparando a formulação da regra do sítio problemático com a versão de Curzon, detectam-se profundas discrepâncias; o facto de a autora ter incautamente feito fé no primeiro conduziu-a mesmo a algumas afirmações incorrectas.<sup>11</sup> A prudência teria aconselhado uma revisão activa do texto da tese aquando da sua adaptação para o livro.

No entanto, nenhuma destas críticas belisca o enorme mérito do trabalho aturado da autora na localização e investigação das fontes, nem a imensa originalidade e relevância que este estudo tem, não só para o conhecimento da história da música em Portugal, como para a colmatção de uma lacuna grave e demasiado prolongada no conhecimento da vivência e da produção artística do Convento de Cristo e da Ordem de Cristo, instituição central na formação da identidade portuguesa e património da história nacional e mundial. E não é apenas no lado mais puramente narrativo da história que este trabalho assume a sua importância, mas ganha especial relevância também na sua aplicação à prática musical actual, nomeadamente na maneira como vem informar historicamente a interpretação da pouca música conhecida com origem no mosteiro: a música sacra de Fernando de Almeida. Através dos detalhes biográficos deste freire e das informações sobre a prática do repertório musical durante ocasiões solenes como a Semana Santa, e sobre o uso de instrumentos no acompanhamento das vozes, o seu repertório ganha uma dimensão contextual até então desconhecida. Neste sentido, este livro é especialmente tempestivo, numa altura em que a música deste compositor tem contado, nos anos recentes, com estreias modernas pela mão de agrupamentos como o *Capella Patriarchal* ( direcção de João Vaz) e o *Cappella dei Signori* ( direcção de Ricardo Bernardes), e que a edição em partitura da sua *opera omnia* se encontra actualmente em fase de preparação.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Em <<https://archive.org/details/largleduhenride00tempuoft/page/n8>> (acedido a 12 de Fevereiro de 2019).

<sup>11</sup> Por exemplo, ao mencionar uma norma do artigo 270 da regra, segundo o qual «o capelão ‘pode cantar em privado durante a semana, sem música’» (citando a edição portuguesa), a autora afirma taxativamente que «A versão francesa original não menciona contudo esta condição» (p. 45). Ora, na verdade, a condição está lá – «[...] *et puet chanter privéement ensur semaine sans note*», ver Henri de CURZON, *La Règle du Temple* (Paris, Librairie Renouard, 1886 p. 165) – sendo que o termo «música», que aparentemente corresponde à tradução portuguesa da versão inglesa, é relativamente distinto do original «*note*», podendo induzir o leitor em equívoco.

<sup>12</sup> Está prevista a publicação de três volumes pelo Instituto Politécnico de Lisboa, em colaboração com o CESEM, com coordenação de João Vaz e João Pedro d’Alvarenga, entre 2019 e 2021.

**Nuno de Mendonça Raimundo** é investigador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade NOVA de Lisboa, dedicando-se sobretudo ao estudo e prática da música antiga, nomeadamente da polifonia ibérica dos séculos XV a XVII. Presentemente, realiza o seu doutoramento em Musicologia Histórica na mesma universidade. De 2016 a 2019, integrou a equipa do projecto *The Anatomy of Late 15th- and Early 16th-Century Iberian Polyphonic Music*, liderado por João Pedro d'Alvarenga, como bolsheiro da FCT.