

A música no quotidiano das monjas nos séculos XVII e XVIII - mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal ¹

ELISA LESSA

Está ainda por fazer um estudo exaustivo dos mosteiros portugueses; para esta situação contribuiu certamente a extinção das Ordens religiosas em Portugal, e a conseqüente destruição dos seus domínios e bens patrimoniais. No entanto, o levantamento da documentação dispersa que se conseguiu conservar e a realização de estudos monográficos sobre as várias ordens e respectivas comunidades poderão contribuir para um maior conhecimento da música então praticada. Tendo a vida monacal como sentido primeiro da sua existência o Ofício Divino, denominado por S. Bento «obra particular de Deus, e o maior e mais principal emprego dos que professam a vida monástica», a música assumiu desde sempre um papel fundamental na vida das comunidades religiosas em geral e das beneditinas em particular, enriquecendo e dignificando o seu cerimonial. Tal função estava assegurada por um conjunto de factores que enunciaremos de seguida e que postos em prática permitiam uma efectiva realização musical:

1 Este artigo faz parte de um estudo mais alargado realizado pela autora, *A música nos Mosteiros Beneditinos Portugueses: centros de ensino e prática musical (séculos XVII, XVIII e XIX)*, apresentado à Universidade Nova de Lisboa como tese de doutoramento em 1998. Na transcrição dos textos manuscritos seguiu-se o critério de desdobraimento das abreviaturas. Para a localização das fontes foram usadas as seguintes siglas:

ADB	Arquivo Distrital de Braga
AS	Arquivo do Mosteiro de Singeverga
FMC	Fundo Monástico Conventual
AMVC	Arquivo Municipal de Viana do Castelo
ANTT	Arquivo Nacional Torre do Tombo

1. a entrada no convento sem dote era permitida às religiosas com conhecimentos musicais, cujas funções ao longo da vida monacal se deveriam restringir ao ensino e prática musical;
2. a formação musical das monjas era objecto de cuidada atenção pelos responsáveis da Ordem beneditina, havendo nos mosteiros «lições de solfa» e de «instrumentos»;
3. a nomeação de um rol de oficiais, designado ao longo dos tempos por Cantora Mor, Mestra do Coro e Cerimónias, Mestra de Capela, Cantoras ou simplesmente Senhoras Músicas e tangedoras de órgão assegurava um conjunto de funções previamente definidas e devidamente regulamentadas;
4. a existência de privilégios próprios para estas monjas-músicas, criando-lhes condições e incentivos ao seu trabalho, era fruto do reconhecimento dos seus conhecimentos e dons e da importância do serviço prestado à comunidade.

Analisemos mais detalhadamente cada um destes factores:

Em 1698 Fr. Pedro de Melo, visitando o Mosteiro de S. Bento de Bragança, deixou escrito no relatório da sua *Visita* o seguinte:

Também me parece conveniente que as muzicas que na religião estão, e entrarão sem dote e as tomou o convento para o ministério de ensinar a cantar, as Preladas, as não ocupem em nenhum officio da religião, excepto aquelles que pertencem ao choro, cujo exercício he necessário para com mais decencia se celebrar o culto divino [...] ²

O costume de se entrar para a Congregação pela *prenda de solfa e/ou de órgão*, ou como também se dizia *pela prenda de cantar ou tocar* está documentado nos livros de registo de entrada de noviças. Sabe-se, por exemplo, que em 1728 D. Rosa Maria Susana entrou para o noviciado do Mosteiro de S. Salvador, em Braga, pela *prenda de tocar órgão e cantar*.³ Em muitos casos a entrada para o noviciado estava dependente do dote estipulado pelos mosteiros, mas o conhecimento que as jovens traziam quer de música quer de latim tinha também influência. E ao contrário do conhecido adágio popular que diz «Mula que faz him e mulher que falla

² ANTT, Bragança, S. Bento, caixa 1.

³ ADB, FMC, Mosteiro de S. Salvador, livro nº 29.

latim livre-te Deus e a mim», os pais faziam instruir as suas filhas nestes domínios, sabendo que demonstrados os conhecimentos em latim e música mais facilmente teriam entrada no Convento. A proposta de admissão era ainda precedida de uma *inquirição de genere*, utilizando-se todos os meios judiciais para apurar a não existência de impedimentos à vida monástica.

Assegurada a entrada, havia então um processo intenso de aprendizagens diversificadas conducentes à profissão de fé e uso do hábito. Para poderem professar, e de acordo com o decreto do Arcebispo de Braga D. Gaspar de Bragança datado de 1766, as noviças eram obrigadas a apresentar uma certidão em como estavam perfeitamente instruídas no cantochão e no Ofício Divino, sem o que não seriam admitidas à profissão. Sobre a educação das noviças D. Gaspar de Bragança havia-se já pronunciado em 1761, na *Visita* que então realizou ao Mosteiro de S. Salvador. Da leitura da acta desta *Visita* sobressai o seguinte:

[...] e porque se nos fez presente que ainda as religiosas mais modernas com não pequeno escandalo das mais antigas fogem de adestir a ellas por não trabalharem em o orgão, ordenamos que havendo Noviças, sejam estas obrigadas por semanas ao dito exercício no qual entrarão tambem as coristas; e na falta destas, e de coristas, serão obrigadas as oito menos antigas por seus turnoz, ou semanas [...] ⁴

D. Gaspar de Bragança mandou ainda que se construísse uma casa de noviciado onde permaneceriam a Mestra de noviças, as suas educandas e ainda as religiosas em primeiro ano de coristado. As noviças e coristas deveriam aprender cantochão e orgão, recebendo lições das respectivas Oficiais-músicas, na presença da Mestra de Noviças.

O regulamento da comunidade do Mosteiro de Santa Maria de Semide, datado do século XVII, previa apenas uma aula de cantochão diária na formação do noviciado:

[...] todos os dias depois das vesporas tirando aqueles em que varre tudo o convento tem a mestra com as novissas hum tempo de meditação, e depois o exercício de cantochão e depois rezistrão as matinas [...] ⁵

⁴ BNL, Códice nº 8473, f. 2v.

⁵ ANTT, Semide, Santa Maria, livro nº 2.

A formação musical das monjas não se confinava, no entanto, ao noviciado. *As Lições de Solfa* destinavam-se a todas as monjas que revelassem aptidões vocais. Em 1698, Fr. Pedro de Melo, na *Visita* ao mosteiro de S. Bento de Bragança, deixou um conjunto de normas sobre estas lições. No relatório já mencionado, O *Visitador* registou o seguinte :

Também ordeno que as muzicas examinem as freiras que tiverem melhores vozes e as ensinem, e que lhe dem lição de solfa todos os dias, a qual basta, que seja de duas horas; e que as freiras com mais temor e cuidado aprendão, e se exercitem em a solfa, mando se lhe dê de propina, mais que as outras hum tostão, para que não percão o tempo que podião grangar pello seu trabalho alguma cousa para a sua passagem [...] ⁶

Na vida diária das monjas de Semide havia também lugar para formação musical, quer vocal, quer instrumental. O Quadro nº 1 (em apêndice) apresenta o quotidiano das monjas deste mosteiro, tal como é descrito num documento datado do século XVIII, sobre os costumes e regras da comunidade. Durante a manhã havia dois momentos de estudo de cantochão, podendo um destes períodos ser dedicado à aprendizagem de um instrumento de tecla. Durante a tarde, além de um tempo de estudo geral, funcionava a aula de cantochão com uma duração aproximada de 30 minutos. De acordo com o regulamento, o mosteiro de Semide tinha quatro Cantoras, sendo uma delas a Cantora Mor.

Comparando o quotidiano das Religiosas Beneditinas com o das Religiosas de Santa Úrsula (Quadro nº 2) verificam-se algumas diferenças que advêm do facto dos Institutos das monjas da Companhia de Santa Úrsula terem como principal objectivo a instrução de meninas, que aliás previa ensino de música.⁷ No entanto, e apesar do tempo dedicado à educação das meninas, havia uma preocupação em não descurar a celebração do Ofício Divino. As Constituições das Religiosas de Santa Úrsula, que a Companhia de Jesus mandou imprimir em Coimbra em 1755, contêm uma série de disposições demonstrativas de tal facto. De acordo com este regulamento as Ladaínhas eram cantadas a *canto d'órgão*

⁶ ANTT, Bragança, S. Bento, caixa 1.

⁷ Manuel Inácio ROCHA, *O Real Colégio das Chagas: Instrução de meninas em Viana (1778-1884)*, Viana do Castelo, Centro de Estudos Regionais, 1996.

aos sábados. A realização de Missa cantada com acompanhamento de órgão ou outros instrumentos era permitida nos dias Santos. Nos domingos e dias de festas as Vésperas eram sempre cantadas. O Ofício da Semana Santa era um dos momentos de maior solenidade, pelo que também se realizava cantado. Nas tardes de Quaresma em que havia sermões as monjas cantavam o *Miserere* até o *Verso Tibi soli* com acompanhamento de órgão ou cravo. À Mestra de Canto eram obviamente exigidos conhecimentos musicais. Cumpria-lhe ensinar a cantar as monjas professoras e noviças, sendo responsável pela prática das cerimónias estabelecidas de acordo com o calendário litúrgico. Estas obrigações constam do capítulo intitulado «Da Mestra de Canto e das Cerimónias do Coro» das Constituições Ursulinas, que a propósito do ensino do canto dizem textualmente: «fará de maneira que não aprendam por prática e que não cantem pelos narizes, mas com voz clara, cheia e devota.»⁸

A vivência musical nos mosteiros, como já se observou, estava organizada de acordo com o quotidiano monástico. A música estava presente ao longo do dia na celebração das Horas Canónicas do Ofício Divino, havendo em cada dia momentos particularmente solenes na liturgia: de manhã na Missa conventual e à tarde nas Vésperas, com Salmos, Hinos, Lições e Responsórios. A música polifónica praticava-se aos Domingos, utilizando-se vários instrumentos, destacando-se o órgão com um papel preponderante na liturgia, com seus versos, tentos, fantasias e glosas. Mas era sobretudo em ocasiões especiais, como o Natal, a Páscoa e os dias de Festa em honra dos Santos, que a música se manifestava no seu maior esplendor. As celebrações das Festas da Natividade e início do Ano Novo tinham um significado diferente de qualquer outra celebração, com seus autos e vilancicos utilizando a língua vulgar, e as melodias populares ou popularizantes introduzidas nos ofícios litúrgicos no meio dos textos latinos, ou ainda com os cânticos do dia de Reis, com seus tambores, gaiteiros e chameleiros, vindos de fora do mosteiro. Sem dúvida que estas manifestações religiosas-musicais foram palco das maiores ligações entre o religioso e o profano. Desde os finais do século XVI haviam-se desenvolvido canções em vernáculo, suplementando os responsórios litúrgicos, que incluíam cenas e representações. Estes vilancicos ou chançonetas, como também se designavam, cantavam-se sobretudo nas Matinas, na Hora da Prima, na leitura da Calenda de Natal e nas Vésperas.

⁸ AMVC, Fundo Figueiredo da Guerra, *Regra de Santo Agostinho seguido das Constituições das Religiosas de Santa Úrsula*.

É interessante notar que, ao contrário do que se pensava, apontando-se Santiago de Compostela como foco irradiador do vilancico galego, Carlos Villanueva considera que os exemplos mais antigos do vilancico «de gallego» surgiram num Mosteiro feminino - o Mosteiro da Encarnação em Madrid, que desde o Arcebispado de Maximiliano de Áustria em 1622 foi um raro enclave da Mitra de Compostela na corte madrilena, passando depois à corte portuguesa com D. João IV.⁹ Durante o século XVII o vilancico é palco das transformações então vividas, com existência de uma linha melódica virtuosística e um acompanhamento instrumental cada vez mais longe da mera dobragem das vozes, adquirindo carácter concertante, alternando policolaridade, que chegava a doze vozes, com melodia acompanhada. De um modo geral a estrutura dos vilancicos obedecia a uma entrada ou introdução solística ou com poucas vozes, seguindo-se uma secção central mais desenvolvida, o estribilho, onde entravam todas as vozes e instrumentos, se os houvesse, aparecendo como *tutti*. A terceira secção era constituída por coplas, geralmente a solo ou poucas vozes. No século XVIII o recitativo incorpora-se de forma sistemática no vilancico. Apesar das proibições, como a de D. Furtado de Mendonça, que na *Visita* ao Mosteiro de S. Salvador de Braga em 1620 «proibiu que nenhuma religiosa representasse, auto, comédia, ou colóquio, ainda que fosse da esfera do divino, nem se tangesse no coro tambor, pandeiro, ou instrumentos idênticos»,¹⁰ verifica-se que este era sem dúvida o repertório que mais se praticava nos mosteiros femininos ao longo do século XVII e XVIII. No mosteiro de Semide, por exemplo, representavam-se autos antes das cerimónias litúrgicas. Por vezes depois da representação seguia-se a Missa, participando nela todas as intervenientes na representação, que para o efeito tinham vestimentas apropriadas. Por vezes os autos eram representados nas próprias celas das Abadessas, com convidados de fora a assistir. Também no Mosteiro de Santa Ana em Viana do Castelo se comemorava um conjunto enorme de festas, com particular destaque para as Festas de Natal e o Dia de Santa Ana, com a representação no coro do Auto do oferecimento do Círio à Santa Padroeira do mosteiro. Os *Livros de Despesa da Madre Tesoureira* têm anotadas, entre os anos de 1711 a 1731, despesas extra e consideráveis em velas que a Madre Cantora gastava nos muitos ensaios de chasonetas e música de Natal.¹¹

⁹ Carlos VILLANUEVA, *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

¹⁰ ADB, *Visitas e Devassas*, nº 30, f. 2.

¹¹ ADB, FMC, Mosteiro de Santa Ana, *Livros da Madre Tesoureira*, nº 42, 44, 45, 91.

Com a existência nos mosteiros de uma prática musical constituída por um amplo repertório sacro, com uma linguagem que se poderia considerar muito próxima da música praticada na época, na esfera do profano, a hierarquia da igreja, apresentando essencialmente razões relacionadas com o comportamento humano, a moral e a decadência espiritual cada vez mais sentida, proíbe a realização de música polifônica e instrumental nos mosteiros, bem como a realização de representações, bailes e entremezes. Esta decisão, tomada em primeiro lugar para o mosteiro de S. Salvador de Braga em 1743 pelo Arcebispo D. José de Bragança, viria a tomar forma de decreto para todos os mosteiros da arquidiocese no arcebispado de D. Gaspar de Bragança. (1758-1789). As admoestações e ordens emanadas de D. José de Bragança, ficaram assim exaradas em acta:

Por nos constar que as dispoziçoins dos prelados nossos antecessores estabelecidas no Convento do Salvador desta nossa cidade [...] se não executava com detrimento da mesma que he conveniente não haver nelle muzica a canto de orgão asim para se evitar a comunicação com as creaturas do seculo, que de outra sorte, fica sendo necessaria para se ensinarem a tocar alguns instrumentos, e a cantar muitos papeis; como outros mais inconvenientes muitas vezes por ocasião de algumas festas, fazerem-se entre as religiosas algumas reprezações e bailes, que so tem servido de relaxação na religião, e de escandalo as pessoas devotas [...] e que daqui em diante se cantem os officios Divinos, e se solemnizem as festas a cantochão, uzando do missal, e Antifonario, que ha do dito canto [...] que se não faça mais reprezação alguma, ou bailes no sobredito convento por ocasião de qualquer festa, ou ainda fora della, permitindo somente que as religiosas vestidas com os seos habitos possam dizer na festa do Natal, Ressurreição, e outras solenidades alguns papeis devotos [...] ¹²

O decreto de D. Gaspar de Bragança, é ainda mais contundente, caracterizando a música então praticada de «solfas de esquesita composição e harmonia» e proibindo o uso de instrumentos, com excepção do órgão. No decreto lê-se o seguinte:

12 ADB, Visitas e Devassas nº 30.

[...] por quanto somos informados que nos Mosteiros de religiozas da nossa obediencia se vão absolutamente introduzindo o uzo de solfas de exquezita composição e armonia que são mais proprias do recreio dos theatros [...] mandamos debaixo da obediencia a todas as Religiozas dos sobreditos mosteiros não cantem mais semelhantes solfas e que somente uzem do cantochão ou gregoriano acompanhado com orgão sem outros instrumentos [...] com o qual celebrarão todos os officios Divinos e festividades dos santos [...] ¹³

Esta medida dizia respeito apenas aos mosteiros femininos, porquanto é conhecida a actividade da Capela Musical deste Arcebispo, filho de D. João V, que contou com bons músicos e mestres capela, permitindo a existência de uma actividade musical intensa, semelhante ao cerimonial praticado na Corte e na Igreja Patriarcal em Lisboa, quer na catedral bracarense quer nas restantes igrejas da cidade.¹⁴

No Bispado de Miranda, a situação era em tudo semelhante. O Bispo Fr. Aleixo de Miranda Henriques, na *Visita* que realizou ao Mosteiro de S. Bento de Bragança em 1759, demonstrou também a sua discordância perante tais manifestações musicais. No relatório da *Visita* deixou as seguintes observações:

Quam abominaveis seião representaçoens profanas em cazas, e Pessoas religiosas, he com evidencia manifesto, e mais abominavel he, quando as mesmas religiosas, para as executarem, se vistão não só em traje secular, mas de homem [...] de nenhuma sorte consinta hum tal ingresso nas sobreditas funções, representação alguma profana, freira vestida de homem nem baile, ou dança em grades [...]

Não satisfeito o inimigo comum de haver transferido aos choros ecclesiasticos a muzica dos theatros profanos athe introduziu nos mesmos coros, e igrejas os aplauzos, que somente se praticão nas funções e festejos dos touros, dando aos pregadores escarradas, e aplausos de lencinho quando acabão os sermões [...] ¹⁵

¹³ ADB, *Visitas e Devassas*, nº 30, f. 114.

¹⁴ Manuel Lopes SIMÕES, *A capela musical da Sé de Braga no Arcebispado de D. Gaspar de Bragança (1758-1789)*, Dissertação de Mestrado, Coimbra, 1992.

¹⁵ ANTT, Bragança, S. Bento, caixa 1, livro 2, f. 70-71.

Ao contrário das capelas musicais das catedrais, constituídas por músicos profissionais que se movimentavam dando a conhecer a sua música, a actividade e a produção musical das Senhoras músicas, cantoras e tangedoras de órgão e de outros instrumentos, permanecia desconhecida para além dos muros do convento. Sendo hoje, extremamente difícil reconstituir esse viver monástico, fica o testemunho das próprias comunidades, que a seu tempo, em sinal de agradecimento pela música então ouvida, davam mais um tostão de propina às suas monjas músicas, presenteando-as com *mimos*, oferecendo-lhes em várias ocasiões alimentação especial, doces e ramos de flores.

APÉNDICE

Quadro 1

Quotidiano das Monjas de Semide

Ofício Divino	Actividades	Tempo Dispendido
Prima [5 horas]	Exercício matinal	
	Arrumação das celas	
	Lição espiritual ou Vigília	30 minutos
	Oração mental	30 minutos
	Estudo de latim	30 minutos
	Coristado	60 minutos
Terça [9 horas]	Estudo de cantochão nas celas	30 minutos
	Estudo de manicordio ou cantochão	
	Almoço	
Sexta [12 horas]		
Noa [15 horas]	Tempo de estudo (do que fosse necessário)	90 minutos
Vésperas [17 horas]	Meditação	15 minutos
	Aula de cantochão	30 a 45 minutos
	Jantar	
Completas [20:30(?)]		

Quadro 2

Quotidiano das Monjas do Convento das Ursulinas de Viana do Castelo

Ofício Divino	Actividades	Tempo Dispendido
Prima [6:30 horas] Terça Sexta Noa	Levantar [5 horas] Oração mental [5:30 horas]	1 hora
	Terço [7 horas] Lição espiritual	15 minutos
Missa [7:30 horas]	Classes	entre as 8:00 e as 10:30
	Terço [10:30 horas] Exame de consciência	15 minutos
	Jantar [11:00 horas] Recreação	60 minutos
	Lição espiritual Classes	
	Oração [17:30 horas]	
Vésperas e Completas		
	Oração [17:30 horas]	
Matinas e Laudes [18:00 horas]	Ceia [19:00 horas] Recreação	60 minutos
	Ladainha de Nossa Senhora [20:30 horas] Leitura espiritual	15 minutos
	Exame de consciência	15 minutos
	Deitar [21:45 horas]	

AMVC, Fundo Figueiredo da Guerra, Regra de Santo Agostinho seguido das Constituições das Religiosas de Santa Úrsula.

