

LACRIMOSA – «HE PRECIZO DIZER COM A VOZ»: O *REQUIEM* DE FREI FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA (1791)

MAGNA FERREIRA*

Resumo: *O Requiem de frei Francisco de São Boaventura, carmelita calçado da península de Pernambuco, é uma obra única da música sacra portuguesa do século XVIII, composta para o Mosteiro de Santa Clara do Porto em 1791. A obra apresenta influências do compositor italiano Niccolò Jommelli e do contexto histórico e cultural. Destaca-se pela forma como o compositor expressa as suas intenções interpretativas, com especial atenção para o texto «Lacrimosa» (parte integrante da «Sequência»).*

Palavras-chave: *requiem; frei Francisco de São Boaventura; música sacra portuguesa; século XVIII; Mosteiro de Santa Clara.*

Abstract: *The Requiem by frei Francisco de São Boaventura, a Discalced Carmelite from Pernambuco, is a unique work of Portuguese sacred music from the 18th century, composed for the Santa Clara Monastery in Porto in 1791. The work shows influences from Italian composer Niccolò Jommelli and the historical and cultural context. It stands out for the way the composer expresses his interpretive intentions, with special attention to the text «Lacrimosa» (part of the «Sequence»).*

Keywords: *requiem; frei Francisco de São Boaventura; Portuguese sacred music; 18th century; Santa Clara Monastery.*

«A *Música* então não atua exatamente como *Música*, mas como sinal evocador»¹.
Rousseau

1. EVOCACÃO

Falar de «lágrimas» é falar, em tantos momentos, da partida, da ausência, do vazio deixado por alguém que — por mais eufemismos que possamos «dizer com a voz» — a iminente derrota nos atira para um «nunca mais...». Somos incapazes de conter esse pesado cutelo a que chamamos «morte», e que impiedosamente atinge os elos que entrelaçam os seres à vida. Um dos últimos textos que li da autoria do meu estimado colega João-Heitor Rigaud, foi o artigo *Medo, Morte e Música*², publicado no ano de 2018 pela «Revista de Antropologia e Etnologia» da Faculdade de Letras

* ESMAE/CITCEM. Email: maf@esmae.ipp.pt.

¹ *Apud* RIGAUD, 2018: 79.

² RIGAUD, 2018: 65-82.

da Universidade do Porto³. A sua definição de «música» é, sucintamente, uma evocação à existência do Homem:

A música é uma elaboração humana resultante do encadeamento de acontecimentos acústicos musicais em meio organizado. Assim, a existência da música deve-se à existência do Homem, responsável único pela criação das condições propícias à sua génese⁴.

E se a música se deve à existência do Homem, também o imortaliza numa pegada de sensações, emoções e memórias decalcadas por ingredientes criativos e estimuladores. E por vezes também a arte nos resgata da morte, ainda que metaforicamente, para nos fazer «sentir vivos».

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 de Jesus 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 que evocam a morte. «Liebestod», de Richard Wagner (1864-1949), o lamento de Isolda junto ao corpo defunto do seu amado Tristão, ou *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, de Claudio Monteverdi (1567-1643), ciclo de madrigais em que Monteverdi lamentou a morte 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.

Neste texto, tratarei da obra de outro ilustre compositor, portuense, a quem tenho dedicado parte da minha investigação: frei Francisco de São Boaventura (Porto, 1733? – Porto, 1802?)⁵. Pude, neste contexto, fazer a estreia moderna de algumas das suas obras, incluindo o seu *Requiem*, escrito em 1791 para o Convento feminino de Santa Clara, no Porto. Frei Francisco de São Boaventura passou por Recife (Pernambuco,

³ Sem pretensão de aqui fazer uma resenha do artigo, saliento alguns aspetos que nele são tratados, nomeadamente a relação entre a música e a «morte», no enquadramento das obras de Nietzsche, Wagner, Berlioz e Richard Strauss. Importa, também, destacar o entendimento da dimensão e do lugar que a prática musical popular tem na construção do universo da música erudita, quer seja pela participação de músicos profissionais na criação de património folclórico, quer seja pela construção de códigos e de técnicas eruditas que espelham as vivências e emoções inerentes à existência do Homem.

⁴ RIGAUD, 2018: 66.

⁵ Em 1900, o musicólogo Ernesto Vieira apresenta, no seu *Dicionário dos Músicos Portugueses*, a primeira referência ao compositor frei Francisco de São Boaventura feita por um musicólogo. Esta breve entrada informa que frei Francisco de São Boaventura era Carmelita Calçado e compositor de diversas obras para os Mosteiros de Santa Clara e de S. Bento de Avé-Maria do Porto. In VIEIRA, 1900.

Brasil)⁶, tendo pertencido aos Carmelitas Calçados da Reforma de Turon⁷. «Natural do Porto», como sugerem as inscrições em alguns dos seus manuscritos musicais e terá nascido por volta do ano de 1733. Esta informação surge numa ata escrita em 1759 pelos carmelitas calçados de Recife, relativa a um processo ocorrido ali, decorria o mês de dezembro de 1758. Frei Francisco de São Boaventura, enquanto testemunha no dito processo, declarou então «ser de vinte e sinco anos»⁸. Terá emigrado para o Brasil em tenra idade, à semelhança do que sabemos sobre o seu irmão Joaquim Carneiro da Silva, que para ali foi com 12 anos de idade⁹. O regresso ao Porto terá ocorrido no final da década de sessenta onde, a partir de 1770, começou a colaborar com os mosteiros femininos de São Bento de Avé-Maria e de Santa Clara. A sua notoriedade como compositor e professor de música na cidade do Porto verifica-se, também, pelo facto de ser um dos fundadores da Irmandade de Santa Cecília no Porto¹⁰, em 1784. Grande parte da música que hoje conhecemos do compositor, maioritariamente de estilo «galante», foi composta para as festividades mais importantes naquela época, nomeadamente o Natal e a Semana Santa. Destaca-se na sua obra a sua habilidade pedagógica e pragmatismo, características verificadas em várias obras compostas para diferentes contextos ou, ainda, para diferentes cantoras e «tangedoras». O seu trabalho revela-se como uma composição hábil, ajustável e preocupada com os atributos técnicos de cada religiosa e com a versatilidade de utilizar os instrumentos possíveis em cada momento, com predominância para o(s) órgão(s) e voz(es) e, em segundo plano, os violinos e violoncelos¹¹. Existem, ainda, algumas obras didáticas e com carácter lúdico dirigidas à prática instrumental, nomeadamente escritas para violinos e guitarras.

⁶ Segundo o registo do testamento de Joaquim Carneiro da Silva (1727-1812), ilustre desenhador e gravador, mestre e fundador da Aula de Gravura da Imprensa Régia, frei Francisco de São Boaventura seria seu irmão: «Eu Joaquim Carneiro da Silva filho legitimo de Manoel Carneiro da Silva, e de Anna Marques das Neves natural da Cidade do Porto sem Ascendentes, nem Descendentes disponho de meus Bens p.^r este q. quero valha como Testamento [...] Ordeno que se dem a meu irmãõ Fr. Fran.co de São Boaventura Religioso Carmelita da Reforma de Pernambuco assistente na Cidade do Porto outocentos mil rei para huma Despozição de segredo. e não será obrigado a jurar q. cumpriu por que sei muito bem a sua boa-fé».

⁷ A Reforma Turonense surgiu na Província carmelita francesa de Turene, cerca de 1600. Um conjunto de Carmelitas, entre os quais Filipe Thibault (1572-1638) e João de Saint Sansom (1571-1636), preocupou-se com a libertinagem e falhas de conduta de alguns dos seus irmãos carmelitas seus contemporâneos, e intervieram na expectativa de encontrar um «ideal contemplativo da ordem e do espírito carmelitano da vida em comum». O movimento alastrou-se por algum território europeu, nomeadamente em Portugal (de que é exemplo o Convento de Santa Ana de Colares), até chegar ao Brasil, por volta de 1677. Cerca de 1699, os Conventos de Recife, Goiana e Paraíba ficaram como pertencentes à reforma turónica, o que, posteriormente, originou a província carmelitana de Pernambuco. 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, como também junto da Nunciatura apostólica. In VELASCO BAYÓN, 2001: 195.

⁸ Manuscrito do Arquivum Generale Ord. Carmelitarum (Roma) *Acta Capitulorum Provincialium 1759-1760 – Documenta sine loco et data*.

⁹ FARIA, 2008:165.

¹⁰ *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* [s.d.].

¹¹ FERREIRA, 2020: 207-216.

2. O REQUIEM, GÊNERO RARO E DE EXCELÊNCIA

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 — a única obra daquela natureza da autoria de um compositor português. As razões desta encomenda do Mosteiro de Santa Clara, através da sua mestre capella, 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 que, em várias das suas obras, terá colaborado com a mestre cappella 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 aos compositores de maior prestígio e reconhecimento público, a mando de poderosos mecenas. Podemos encontrar, assim, uma obra marcante no domínio da música fúnebre na vida religiosa do reino. Trata-se da *Missa de Requiem a 4 vozes*¹² de David Perez (1711-1778), estreada a 2 de novembro de 1763, a partir de uma encomenda do rei D. José I, depois da morte do infante João Francisco, seu segundo filho¹³. 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, e cuja interpretação se perpetuou ao longo do século XIX¹⁴.

Só voltariamos 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 tempo depois, com estreia em Londres no ano de 1819¹⁵, seria apresentado o *Requiem* de João Domingos Bomtempo (1775-1842), dedicado «à memória de Camões». Após este período, Portugal volta a ter um vazio na composição de «Missa dos defuntos», ressurgindo um novo *Requiem*, em 1964, da autoria do compositor Joly Braga Santos (1924-1988), a partir da encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian. Posteriormente, e já decorria o ano de 1979, a Secretaria de

¹² *Missa de Requiem a 4 Vozes: Com Acompanhament.º d'Orgão, e Fagotto/Do Snr. David Perez.* BNP – MM 204.

¹³ DOTTORI, 2008: 85.

¹⁴ FERNANDES, 2010: 49.

¹⁵ A obra teve estreia em Portugal no ano de 1821.

Estado da Cultura encomenda a Fernando Lopes-Graça (1904-1994) o seu *Requiem* que o compositor intitulou de *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*¹⁶.

Outro importante compositor napolitano, habitualmente observado na prática musical do reino durante o século XVIII, foi Niccolò Jommelli (1714-1774). Para além da presença de várias obras de música sacra, na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX, as suas óperas eram, também, regularmente apresentadas nos teatros de ópera do reino. Testemunho disso são os manuscritos musicais de 29 óperas da sua autoria, preservadas na Biblioteca da Ajuda¹⁷. Esta representatividade existia tanto em Portugal como no Brasil, algo comum na época, pois a circulação de música e de músicos acontecia com regularidade¹⁸. A fama e o apreço pela música de Jommelli iam mais além, e o seu *Requiem* era uma das suas obras mais populares por toda a Europa. Segundo Dottori, conhecem-se, na atualidade, cerca de oitenta manuscritos desta obra em arquivos europeus. A sua fama sofreria um decréscimo, já no século XIX, consequência da notoriedade e popularidade do *Requiem* de Mozart¹⁹. Não obstante este facto, a obra de Jommelli continua a ser publicada no século XIX, como se comprova pela edição de Alexandre Choron²⁰ (1771-1834), do início do século e publicada em Paris²¹, dedicada a Leblanc de Beaulieu (1753-1825), Bispo de Soissons. Em Portugal, também se encontram algumas cópias e, inclusive, adaptações do *Requiem* de Jommelli, na Biblioteca Nacional de Portugal²². Um desses exemplares, ainda que sendo um manuscrito incompleto, pertencia ao Real Seminário da Patriarcal²³, escola de muitos dos músicos do Reino daquela época. Outra curiosidade é a adaptação musical deste *Requiem* por Pedro José Brum (fl. 1870-1915), já na segunda metade do século XIX, que confirma a popularidade da obra por mais de um século²⁴.

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 mecenas do compositor àquela data). A sua estreia aconteceu oito dias após o falecimento

¹⁶ COSTA, 2019.

¹⁷ D'ALVARENGA, [s.d].

¹⁸ OLIVEIRA, RÓNAI, 2011: 152.

¹⁹ DOTTORI, 2008: 85.

²⁰ 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 École 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 Institution royale de musique classique. In ELLIS, 2005: 5. Choron é, assim, responsável pela recuperação e publicação de obras corais de Palestrina, Bach, Haendel, entre outros.

²¹ 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 siècle dernier».

²² *Missa pro defunctis: à quatre voix concertata a due violini, viola, basso ed organo/di N. Jomelli, Scuola Napoletana, 1760.*

²³ *Messa da morti: a 4 concert /Del Sign.r Nicolò Jommelli.*

²⁴ *Missa de Requiem e Libera me: a 4 voses/Nicolau Jomelli; Orchestrada por Pedro José Brum.*

de Maria Augusta, ocorrido a 1 de fevereiro²⁵. Esta encomenda do duque de Württemberg ocorre quando Jommelli trabalhava em Estugarda como mestre capella 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 cobinado por alguns monarcas mais atentos e apreciadores da ópera italiana e do seu trabalho, inclusive pelo rei D. José I (1714-1777) de Portugal. Igualmente apreciador de ópera, tanto da italiana como da francesa, o duque de Württemberg conseguiu captar a atenção do compositor e criar as condições de trabalho que, possivelmente, este ambicionava. O compositor assinou em 1769, e depois de alguma insistência, um contrato com a corte de D. José I, que se prolongou até à sua morte e que, financeiramente, lhe foi bastante 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 de sua esposa. Nunca esteve, porém, presente em Lisboa, mas teve como emissário o seu amigo Martinelli, com quem manteve estreito contacto. Para Portugal enviou, periodicamente, manuscritos musicais de ópera séria, ópera *buffa* e obras religiosas que foram tocadas, por exemplo, na Capela Real²⁶.

Dottori faz uma interessante comparação do *Requiem* de Jommelli com o de Perez, onde releva diferenças bem distintas quanto à forma e estilo. Em termos de dimensão, a primeira obra 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*. A omissão destes dois últimos surge na sequência da decisão tomada pelo Concílio de Trento (1545-1563), por existirem, à época, um conjunto de textos que variavam consoante as regiões. A grande diferença entre as duas obras reside na *Sequentia*. Enquanto Perez, ao estilo do que ia acontecendo com 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.

3. O *REQUIEM* DE FREI FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA

O *Requiem* de frei Francisco de São Boaventura espelha, em muitos aspetos — estrutural, formal e estilístico — a estética musical de Jommelli. Esta observação não é um exemplo incomum. Por exemplo, o *Requiem* de Mozart tem semelhanças com o de Michael Haydn (1737-1806), escrito vinte anos antes. O mesmo terá acontecido com

²⁵ DOTTORI, 2008: 85.

²⁶ McClymonds *et al.*, 2021.

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 napolitano²⁷. Neste contexto, será interessante observar, primeiramente, a cronologia das «Missas dos defuntos» dos compositores aqui referidos (Tabela 1).

Tabela 1. «Missas dos defuntos»

Ano	Compositor	Tonalidade
1756	Jommelli	Mi bemol Maior
1763	Perez	Fá menor
1771	Haydn	Dó menor
1791	Boaventura	Si Bemol Maior ²⁸
1791	Mozart	Ré menor
1816	Marcos Portugal	Mi bemol Maior
1817	Cherubini	Dó menor
1819	Bomtempo	Dó menor

Fonte: Elaboração própria

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 estará 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 Jommelli²⁹.

4. JOMMELLI E BOAVENTURA: PROXIMIDADES

A instrumentação das duas obras homónimas não é idêntica, mas tem uma razão de ser: o 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

²⁷ 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: Convento de São Francisco, Colégio dos Jesuítas, Convento de Nossa Senhora da Penha, Convento dos Oratorianos e Convento do Carmo. In Oliveira, 2018: 67.

²⁸ Apesar de os dois primeiros andamentos estarem escritos em Sib Maior, os restantes andamentos estão, maioritariamente, na tonalidade de Mib Maior e tons próximos correspondentes.

²⁹ DOTTORI, 2008: 1.

contínuo (órgão)³⁰. A obra de frei Francisco, escrita para o contexto do Mosteiro de Santa Clara, onde as intérpretes seriam mulheres, tem uma orquestração algo diferente, portanto. O efetivo vocal é constituído por: soprano 1, soprano 2, alto e baixo³¹. O efetivo instrumental é idêntico ao *Requiem* de Jommelli, excetuando o facto de não ter Viola (não era um instrumento usado naquele mosteiro, à semelhança do que acontecia em vários mosteiros femininos de clausura, 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. Havendo a possibilidade de integrar violinos e violoncelo na interpretação, o órgão faria o Baixo Contínuo com a exceção de algumas partes de órgão «obligato» ou «obrigado». Este «obrigado» acontece de forma mais expressiva nos andamentos «Sequentia»³², 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 FFSB 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».

A estrutura deste *Requiem* de frei Francisco de São Boaventura está dividida em sete andamentos, como se descreve abaixo:

1. *Introitus*

i. *Requiem Aeternam (Moderato un poco, Sib Maior)*

ii. *Te decet hymnus (Andante con moto)*³³

iii. *Requiem Aeternam*

2. *Kyrie eleison (Moto assai, Sib Maior)*³⁴

3. *Sequentia*³⁵

³⁰ Nesta prática está implícito o uso de um ou mais instrumentos de corda de registo grave, como é o caso do violoncelo.

³¹ 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, sendo que o 3.º soprano surge, na maioria das vezes, em substituição do *alto*), contralto (dito *alto*) e baixo (dito *basso*). Em alguns casos uma mulher, por razões de saúde e morfologia vocal, pode 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.

³² «Sequentia», ou «Sequência», é um texto atribuído a santo Tomás Celano, e que faz parte do *próprio* da missa dos defuntos.

³³ A secção começa na tonalidade de Mib Maior, mas rapidamente retorna a Sib Maior.

³⁴ O texto «*Christe eleison*» modula para Sol menor e com harmonias mais contrastantes e dissonantes.

³⁵ 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.

- i. *Dies iræ* (*Andante com moto*, Mib Maior)
- ii. *Tuba mirum* (Mib Maior)
- iii. *Rex Tremendæ* (Mib Maior)
- iv. *Recordare* (Mib Maior)
- v. *Confutatis* (Sol Menor)³⁶
- vi. *Lacrimosa* (Mib Menor)

4. *Offertorium*

- i. *Domine Jesu* (*Poco andante*, Dó Menor)
- ii. *Quam molim Abrahamæ* (*Moto assai*, Mib Maior)
- iii. [Hostias preces tibi]³⁷

5. *Sanctus*

- i. *Sanctus* (*Poco moto*, Sib Maior)
- ii. *Pleni sunt celi* (*Con moto*, Mib Maior)
- iii. *Hosana* (*Moto assai*, Sib Maior)
- iv. *Benedictus* (*Larghetto*, Mib Maior)
- v. *Hosana* (*Moto assai*, Sib Maior)

6. *Agnus Dei* (*Andante con moto*, Sol Menor)

7. *Post-Comunio*

- i. *Lux Aeterna* (*Con moto assai*, Mib Maior)
- ii. *Cum Sanctis tuis* (*Allegro*, Mib Maior)
- iii. *Requiem eternam* (*Listesso motto*, Mib Maior)
- iv. *Cum Sanctis tuis* (*Allegro*, Mib Maior)

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 Perez que, à semelhança da prática cada vez mais crescente ao longo do século XVIII, trata as secções do texto de forma distinta, tornando cada uma delas num andamento independente das restantes³⁸. Por outro lado, enquanto Jommelli quase sempre opta por fazer anáforas nos inícios ou finais de cada verso, frei Francisco não faz qualquer repetição de palavras ou orações naquele andamento.

³⁶ A secção desenvolve-se na região da tonalidade de Sol menor e sua relativa maior.

³⁷ 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.

³⁸ DOTTORI, 2008: 85.

5. LACRIMOSA – «HE PRECISO DIZER COM A VOZ»

É na «Sequentia» que frei Francisco revela maior audácia e curiosos detalhes estilísticos. O texto é tratado com dramatismo e vive de constantes diálogos ora entre solistas cantores, ora entre cantores e dispositivo instrumental. Evoca, em diversos momentos, cenas de ópera e um evidente conhecimento do que era feito àquela época. As harmonias vão mais além do que Jommelli fez no seu *Requiem* e frei Francisco impressiona com algumas progressões harmônicas, cromatismos e acordes dissonantes, como se pode verificar no texto: «Confutatis maledictis flammis acribus addictis voca me cum benedictus»³⁹. 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»⁴⁰. 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»⁴¹. 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 harmônico e de textura;
4. A cantora (alto), canta num registo grave, no entanto tem a opção de cantar na oitava superior⁴². 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 (Fig. 1);
6. A expressão «he preciso dizer com a voz» (Fig. 1) significa, a par de outros exemplos do compositor, que os instrumentistas têm de assumir o tempo e a articulação da cantora;

³⁹ Livra-me da agitação dos malditos, e dos condenados às chamas, chama-me para junto dos bem-aventurados.

⁴⁰ Prostrado e suplicante, rogo-Te, com o coração quase em cinzas, que tenhas piedade na hora da morte.

⁴¹ Dia de lágrimas aquele, em que o homem pecador renascer.

⁴² 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.



Fig. 1
Excerto do *Requiem* de frei Francisco de São Boaventura (1791), onde se registam as expressões «he precizo dizer com a voz» e «sentido» aquando da entoação da palavra «Lachrymosa»
Fonte: *Missa de Requiem Composta por el Rñdo Snr.e Fr. Francisco de São Boaventura*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MM 254//1

7. A expressão «sentido» (Fig. 1) 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.

Esta secção da «Sequentia» sempre suscitou a minha curiosidade, porque, a par das influências de que frei Francisco de São Boaventura foi objeto, 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*, *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, e, pelas casas portuguesas, 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 lidavam, nomeadamente a brasileira e, conseqüentemente, a africana.

Por outro lado, na música popular, na música que se pratica(va) nos trabalhos de exterior e nas folias, o esforço físico e o uso do corpo, no labor como 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 dividida entre os dois continentes, com a subjacente diversidade cultural e suas inerentes sonoridades, possam tê-lo 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 vezes oprimidas pela sociedade. É o caso de Azucena (cigana), de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), ou de Leonora (portuguesa), de *Don Sebastiano*, de Gaetano Donizetti (1797-1848).

A sonoridade grave e o uso dos «sospiri» como figura retórica musical surgem igualmente na obra de outro compositor português que, certamente, terá contactado de perto com frei Francisco de S. Boaventura. Trata-se de António da Silva Leite (1759-1833), também ele ao serviço dos Mosteiros de São Bento de Avé-Maria e de Santa Clara⁴³. A sua modinha «Tempo que breve passaste», constituída por duas secções, é, do meu ponto de vista, um confronto músico-cultural⁴⁴. Centremo-nos na segunda parte da modinha de António da Silva Leite. É uma pequena *cabaletta*⁴⁵, ao estilo das árias de ópera italianas, em compasso binário e andamento «Allegro», em que a preparação vocal da cantora exige domínio técnico para realizar alguns dos motivos virtuosísticos, nomeadamente aqueles que são mais arpejados e em *staccato*⁴⁶. Acompanhada à guitarra, instrumento comumente tocado pelas mulheres, a primeira parte, um «Adagio com expressão», está escrita em compasso ternário, repleta de pausas, suspensões e ornamentações vocais melismáticas compostas por graus conjuntos (e com recorrentes cromatismos). A linha vocal está em contínuo diálogo com a guitarra. E não é o caso de a guitarra estar a tocar 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 o 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?». Estar-se-á então a falar da génese do fado.

⁴³ FERREIRA, 2015: 10.

⁴⁴ *Moda a solo/Del S. R. Ant.o da Silva Leite, 1794.*

⁴⁵ A *cabaleta* é uma ária de tempo rápido e virtuosa, e que surge na sequência de uma primeira ária que é, geralmente, de tempo lento e de carácter mais lírico (*cavatina*).

⁴⁶ O *staccato* é uma das possíveis articulações das notas musicais. Pretende-se que a duração da nota seja inferior ao valor da figura rítmica em que está escrita.

FONTES MANUSCRITAS

- ACTA Capitulorum Provincialium 1759-1760 – Documenta sine loco et data.* Manuscrito do Arquivo Generale Ord. Carmelitarum (Roma).
- 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.* Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal. ANTT. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, Negócios eclesiásticos 1627-1866, Estatutos e compromissos de irmandades e confrarias – Liv. 496.
- MESSA da morti: a 4 concert /Del Sign.r Nicolo Jommelli.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. C.N. 89//3 (soprano).
- MESSA da morti: a 4 concert./Del Sign.r Nicolo Jommelli.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. C.N. 64//2 (partes de soprano, contralto tenor, baixo e órgão).
- MISSA de defuntos de Capella del Sigr.e Niccolò Jommelli.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. F.C.R 100//2.
- MISSA de Requiem a 4 Vozes: Com Acompanhament.º d'Orgão, e Fagotto/Do Snr. David Perez.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MM 204.
- MISSA de Requiem Composta por el Rñdo Snr.e Fr. Francisco de São Boaventura.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MM 254//1.
- MISSA de Requiem e Libera me: a 4 voses/Nicolau Jomelli; Orchestrada por Pedro José Brum.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. F.C.R. 419.
- [Requiem aeternam]/Jommelli. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. C.N. 275.

FONTES IMPRESSAS

- MISSA pro defunctis: à quattro voce concertata a due violini, viola, basso ed organo/di N. Jomelli, Scuola Napoletana, 1760.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MP-1039-A.
- MODA a solo/Del S. R. Ant.o da Silva Leite, 1794.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. M.P.P. 46//42.

BIBLIOGRAFIA

- COSTA, Manuel Fernando (2019). *O Requiem de Joly Braga Santos.* Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.
- D'ALVARENGA, João Pedro [s.d]. *O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo.* [Consult. ago. 2022]. Disponível em <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>.
- DOTTORI, Mauricio (2008). *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli.* Curitiba: DeArtes – UFPR.
- ELLIS, Katharine (2005). *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France.* Nova Iorque: Oxford University Press.
- FARIA, Miguel Figueira de (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». 11-12, 165-184.
- FERNANDES, Cristina (2010). *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no Final do Antigo Regime: a Capela Real e a Sé Patriacal entre 1750 e 1807.* Évora: Universidade de Évora.
- FERREIRA, Magna (2015). «*Vota mea Domino reddam*» de António da Silva Leite (1759-1833): um testemunho. Porto: Instituto Politécnico do Porto, p. 10.

- FERREIRA, Magna (2020). *Compor para Maria Peregrina: obras de Frei Francisco de São Boaventura*. «Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso». 26, 207-216.
- KARP, Theodore; FITCH, Fabrice; SMALLMAN, Basil (2022). *Requiem Mass*. (6 ago. 2022). Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043221>>.
- MCCLYMONDS, Marita *et al.* (2021). *Jommelli [Jomelli], Niccolò [Nicolò]*. (29 dez. 2021). DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14437>.
- OLIVEIRA, Gilson Rodrigues (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*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- OLIVEIRA, Katya Beatriz de; RÔNAL, Laura (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». 24, 151-166.
- ORTA, Teresa Margarida da Silva e (2022). *Aventuras de Diófanos*. [Consult. 30 set. 2022]. Disponível em <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/aventuras_de_diofanos.pdf>.
- RIGAUD, João-Heitor (2018). *Medo, Morte e Música*. «Trabalhos de Antropologia e Etnologia». 58, 65-82.
- VELASCO BAYÓN, Balbino (2001). *História da Ordem do Carmo em Portugal*. Lisboa: Paulinas.
- VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Lambertini, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, vol. 2.