

“VOZ DE DEUS E NADA MAIS...”

FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES E A MÚSICA NA LITURGIA

Conta-se que, estando Frei Bartolomeu em Roma, de visita ao Papa Pio IV se dirigiram ao Pontífice uns comediantes que pretendiam ver renovada uma licença então requerida para as suas representações, que não primavam pela seriedade, mas “se iam demandando em histórias lascivas e passos pouco honestos”.¹ Como o Papa se não sentisse com grande vontade de renovar tal licença, mandou-os ter com Frei Bartolomeu e o que ele decidisse estava decidido. Procuraram então informar-se acerca do modo de viver e pensar do dito Arcebispo. Colhida a informação acharam por bem guardar o requerimento e fazer nova tentativa noutra altura...

1. Situação da música sacra, no tempo de Frei Bartolomeu

No tempo em que Frei Bartolomeu dos Mártires recebeu a sua formação, foi professor de teologia e exerceu o seu ministério pastoral, vivia-se uma das épocas mais importantes para a cultura europeia, vivia-se porventura a “idade de ouro” da música, sobretudo a destinada à liturgia. Porém, tal música nem sempre conseguiu manter-se imune ao ambiente de profanidade de que enfermava a prática religiosa e a própria liturgia, imagens aliás, da mundanidade da própria vida numa Igreja, especialmente permeável às frivolidades do ambiente permissivo da renascença como às convulsões da teologia e às inseguranças de uma espiritualidade, cambaleando entre o permissivo e o exagerado rigor.² A profanidade que sempre ameaçou a arte musical sacra deriva, em grande parte, da definição pouco clara do que deverá ser uma música destinada ao culto,

¹ É Frei Luís de Sousa, claro, que o conta e as passagens entre aspas são do seu texto (FREI LUIS DE SOUSA, *A Vida do Arcebispo*, Livro II, cap. 26).

² De facto, No século XV, as diferenças entre as composições de tipo profano e as de tipo espiritual foram desaparecendo em grande medida por detrás da tendência geral para a composição polifónica perfeitamente organizada. Cantos profanos particularmente difundidos penetraram no mundo da música sacra e foram removendo as melodias gregorianas da sua posição de base na composição musical (ECHARD JASKINSKY, *Breve Storia della Musica Sacra*).

muito por culpa de os mesmos compositores fazerem música sacra e música profana, sem mudarem propriamente de ambiente, de estilo ou de técnica.

1.1 – Elementos de profanidade na música sacra

A promiscuidade entre o sacro e o profano foi uma constante na música cultural, mesmo no contexto bíblico, desde que os próprios Salmos são apresentados com referências musicais de carácter profano. São Paulo teve a preocupação de alertar os cristãos para a execução de hinos e cânticos espirituais (Ef 5, 18 e Col 3, 16)) e conhecemos das suas cartas a confusão dos coríntios entre o altar e a mesa dos banquetes; mais tarde, os hereges haveriam de utilizar a música e a poesia para espalhar os seus erros, no que foram confrontados com a utilização de armas idênticas por Santo Ambrósio de Milão ao introduzir os *hinos* na liturgia cristã. Muitos dos Padres da Igreja se sentiram na necessidade ora de incentivar o canto litúrgico ora de prevenir os cristãos contra os malefícios da sua utilização, uma atitude um tanto esquizofrénica que se poderia sintetizar nos receios de Santo Agostinho em se deleitar de tal modo com a música dos cânticos da Igreja que acabasse por deixar a Palavra de Deus para segundo plano.³

Este estado de coisas vai manter-se pelos tempos fora, com intervenções aqui e além por parte de Papas e Bispos, numa guerra quase sempre perdida, já que os filhos das trevas são mais espertos que os filhos da luz. O desenvolvimento dos instrumentos musicais com relevo para a progressiva utilização do órgão como instrumento litúrgico incrementará consideravelmente este perigo de invasão da profanidade, já que os instrumentos musicais estão particularmente vinculados ao ambiente de dança e de outras manifestações artísticas moralmente pouco recomendáveis.

É por isso que a profanidade que sempre invadiu os templos através da música se foi definindo em palavras como “lascivo”, “indecoroso”,⁴ algo que não se refere só aos

³ Esta situação haveria de ser abordada por Frei Bartolomeu com estas palavras do seu *Compêndio de Doutrina Espiritual*: “Se alguém perguntar como é possível que coisas determinadas pela Igreja possam perturbar assim a paz interior, deve responder-se-lhe: essas coisas foram instituídas pela imperfeição dos homens, cujo espírito anda ocupado e ainda não podem meditar em pensamentos tão altos; mas não por causa das pessoas espirituais e perfeitas, que são raras. Estas, onde quer que estiverem, deixam facilmente qualquer género de ocupação e, em congregações bem organizadas, hão-de elevar-se libertas de tudo”(p. 85).

⁴ Esta terminologia que haveria de perpassar a linguagem da Igreja ao longo dos tempos encontra-se já em Arnobio, escritor do séc. IV. (ARNOBIO, *Contra as nações*, 2, 42).

textos, sobretudo nas sagradas representações e *autos* populares, mas também às posturas e gestos de instrumentistas e cantores nos coros de mosteiros e catedrais. Se já no séc. III Tertuliano invectivava os gestos efeminados dos flautistas, lançando suspeitas sobre a legitimidade da música nas igrejas, outros Padres e escritores como Clemente de Alexandria insurgiam-se contra a utilização de instrumentos musicais conotados com a idolatria e com uma considerável utilização nos circos.⁵ Vários Concílios, incluindo o I Concílio de Braga, em 561, procuraram salvaguardar a dignidade do canto litúrgico, mesmo que para tal tivessem de recorrer a penas pesadas para os desobedientes; o mesmo fez o Papa São Leão IV, já no séc. IX.⁶ Isso não evitou que, três séculos mais tarde, em 1166, ainda escutemos o lamento e a censura de Aelredo de Rievaulx, em *Speculum Charitatis*: “Porquê, afinal, tanta instrumentaria, e tantos *tímpanos* nas igrejas? Para que serve, afinal, me pergunto eu, tal louco barulho? Contorcem os membros em movimentos de mímicas... com estalidos de dedos a cada simples nota... e têm ainda o desplante de chamar religião a toda esta grotesca perversidade... Entretanto o povo, trémulo e atónito, assiste a todo este ruído, ao estampido das *percussões* e ao grasnar das *fístulas*.⁷ E não falta, muitas vezes, um sorriso de escârneo a acolher os gestos lascivos dos cantores, ao ponto de parecermos estar num teatro em vez de estarmos num lugar de oração, ou estarmos a assistir a um espectáculo em vez de participarmos numa liturgia...”⁸

⁵ “Quando alguém ocupa o seu tempo com flautas, instrumentos de corda, coros dançantes ou crótalos egípcios, e outras frivolidades impróprias, veremos que as consequências são a indecência e a rudeza. Tal pessoa provoca um ruído com címbalos e tambores; ele provoca a raiva com tais instrumentos de um culto malsão... Deixai a flauta de Pã (syrinx) para os pastores e a flauta para os supersticiosos que se apressam a servir os seus ídolos. Nos nossos banquetes comedidos, proibimos completamente a utilização de tais instrumentos” (CLEMENTE DE ALEXANDRIA, *Pedagogo*, 8, 113).

⁶ “Se, o que não queremos acreditar, tu abominas de tal modo os nossos ensinamentos e as tradições do nosso santo líder, que não segues o nosso rito em todos os seus pormenores, no que toca ao canto e às leituras, fica a saber que te excluímos da comunhão connosco, desde que isso te seja necessário para seguires com proveito todas as outras coisas que a Igreja Romana não rejeita, mas deseja e sustenta com todo o vigor. Por isso, ordenamos sob pena de excomunhão que, o canto e as leituras nas tuas igrejas não sejam praticados de forma diferente daquela que o Papa São Gregório os promoveu, e esperamos que tu cultives e cantes de acordo com esta tradição sempre e com todas as tuas forças” (SÃO LEÃO IV, *Bula “Una res”*).

⁷ A fístula era um instrumento de corda do género do actual violino e, por isso, se fala do “grasnar” possivelmente pela forma desajeitada e humorística de o executar; a utilização de percussões prestava-se ainda mais para este lado grotesco, pelo “estampido” de bombos e pratos.

⁸ Citado por Ella di Marovic’ no comentário à edição discográfica da *História de Santo Edmundo*, La Reverdie.

O motete politextual, característico do séc. XIII, que deveria ser a expressão da música litúrgica ao nível da mais elevada maestria técnica e exuberância estilística, juntava na mesma obra uma base de origem sacra, como um tema gregoriano, um texto profano de carácter lírico e outro mais ligeiro, com o que construía uma estrutura polifónica e politextual particularmente confusa; poucos anos mais tarde, as subtilezas rítmicas, e a exagerada complexidade da textura polifónica motivariam as primeiras intervenções mais radicais dos responsáveis da Igreja, nomeadamente os Papas Clemente VI e João XXII. Este último Pontífice deixa-nos um curioso elenco das práticas e técnicas musicais do tempo em “*Docta Sanctorum Patrum*”, primeiro grande documento papal a tratar especificamente da música sacra.⁹

O Renascimento, época em que Frei Bartolomeu dos Mártires viveu, apresentava um clima altamente favorável à difusão de novas técnicas de composição à tradição musical anterior; a polifonia vocal alcançara o seu ponto culminante nos finais do século XV, por obra de compositores cujas músicas – na opinião de Johannes Tinctoris – “exalavam uma tal suavidade que seria obrigatório considerá-las dignas não de homens ou de heróis, mas de deuses imortais”. Todavia, em abono da verdade, o Renascimento não originou uma cultura superior, mas uma mudança de perspectiva: ele evoca a sensibilidade refinada, a expressão correcta, o gosto musical e o esplendor das festas; procura a perfeição numa arte liberta de coacções e condicionalismos, provoca o ímpeto e a descoberta, num tempo em que quem não souber ler correctamente a partitura de uma canção ou de um madrigal é considerado analfabeto. Porém, mais do que ler o que estava escrito, importava então descobrir nas entrelinhas da pauta os malabarismos camuflados de uma técnica genial: alterações melódicas... frases a adivinhar e acrescentar à trama polifónica... frases cantadas ao contrário... canções populares transfiguradas em temas profundamente espirituais... ou melodias gregorianas alteradas ritmicamente ao sabor da canção e da dança.

Se nas obras de compositores flamengos encontramos uma sensibilidade angelical no tratamento dos temas sacros, por exemplo nas *Missas "Pange lingua"* e *Missa "De*

⁹ “Alguns seguidores da nova escola, ocupando-se preferentemente com a divisão mensurável do tempo, andam à procura de inventar notas novas, preferindo engendrar modos de exibição de si próprios em vez de continuarem a cantar segundo o modo antigo. Os ofícios divinos são então agora cantados em semibreves e mínimas e condimentadas com notas mais pequenas. Para além do mais eles cortam as melodias com ‘hocquetus’ e lubrificam-nas com ‘discantos’ e, por vezes, empanturram-nas com ‘triplos’ e ‘motetes’ em língua vernácula” (JOÃO XXII, *Bula “Docta Sanctorum Patrum”*, 1322).

Beata Virgine" de Josquin Desprès, baseadas em temas gregorianos, também encontramos os que não desdenhavam a utilização de temas profanos – *L'Homme armé*, *Sur le pont d'Avignon* – como elemento gerador e unificador de uma obra musical sacra. E a arte do contraponto como expressão de maestria técnica e grandiosidade haveria de estender-se a obras reveladoras dos níveis de exagero a que se chegou no renascimento, como um "*Deo grátias*" de Johannes Ockeghem a 36 vozes, ou o "*Spem in allium*" de Thomas Tallis a 40 vozes.

1.2 – E como iam as coisas cá entre nós?

A música portuguesa era marcada então por uma considerável influência dos padrões culturais europeus, desde os tempos de Guillaume de Machault, séc. XIV, já citado pelo nosso Rei Dom Duarte, no *Leal Conselheiro*, como Guilherme de Machado. Os intensos contactos comerciais e culturais – veja-se Damião de Góis – existentes nessa altura entre Portugal e a Flandres, ao lado de uma considerável influência espanhola propiciavam uma vertente claramente franco-flamenga na música portuguesa; acabámos por importar dela o melhor e o pior.¹⁰ Particularmente no caso de Braga, é bem provável que, já desde os tempos do arcebispo D. Diogo de Sousa, tenha havido na Sé uma capela musical, à imagem das que iam surgindo por essa Europa fora, que praticava a arte polifónica, mas foi durante o tempo do Arcebispo Cardeal D. Henrique (1533-1540) que a música teve por cá um maior incremento como aliás aconteceu nas Sés de Évora e Lisboa de que o Cardeal-Infante foi também sucessivamente titular.¹¹ Desta época temos referência ao primeiro mestre de capela e compositor bracarense, Miguel da Fonseca, em funções ainda em 1544, a quem se atribui uma relevante quantidade de obras de quatro a seis vozes hoje guardadas no Arquivo Distrital de Braga e na Biblioteca Municipal do Porto.¹² No tempo em que Frei Bartolomeu dos Mártires foi

¹⁰ Cfr. CARLOS BRITO-LUISA CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 1992, p. 44-45.

¹¹ No entanto, nenhuma das capelas exibiu o esplendor da capela da Sé de Évora, mercê da acção do príncipes-cardeais Dom Afonso de Portugal, que mandou vir de Espanha o mestre Mateus de Aranda, e Dom Henrique que foi Arcebispo de Lisboa e Braga e mais tarde Rei de Portugal. Nesta Sé de Évora esteve sediada a mais importante escola de polifonia de Portugal, eventualmente seguida de perto pela de Coimbra

Arcebispo de Braga (1559-1582) temos referências a António Álvares como mestre de canto e Baltazar Vieira como mestre de capela, activo até 1585,¹³ enquanto o posto de *chantre* da Sé e ocupado pelo cónego Martim Lopes Lobo.¹⁴

O pensamento e a vida espiritual de Frei Bartolomeu haveriam de inspirar alguns textos com referências à liturgia e música, como esta passagem do seu *Compêndio de Doutrina Espiritual*: “a alguns é concedido, por dom divino, entoarem louvores simultaneamente com a mente e com a boca, o que considero a suma felicidade. Mas para tal acontecer é necessário que, antes do tempo de oração, se medite o que dela deve extrair-se. Será igualmente de muito proveito que aquilo que se recita ou canta se conheça menos subtil e mais efectivamente e se rumine com maior entusiasmo de sabor celestial”.¹⁵ Imaginamos, por isso, o sentimento de frustração que o asceta dominicano, agora novo Arcebispo, terá experimentado ao encontrar em Braga um panorama musical e litúrgico claramente deplorável.

De facto, segundo rezam as crónicas, nesse tempo os cónegos da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães liam tão mal o latim que o nosso Arcebispo teve de os obrigar a repartir as lições do breviário e a prepará-las antes de irem para o coro, a fim de se conservar a dignidade do ofício divino, estabelecendo normas rígidas e muitas pesadas para os prevaricadores: “diser plo menos dous erros não seja contado naquela

¹² Trata-se do *Liber Introitus*, MS 967 do Arquivo Distrital de Braga com peças do Próprio de Missa e mais algumas peças do MS 40 da Biblioteca Municipal do Porto atribuídas a um tal Fonseca. (Cfr. JOÃO PEDRO ALVARENGA, “Música e Liturgia na Sé de Braga no séc. XVI: observações sobre o conhecimento actual” in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n. 58, 1988, p. 38-47. Pode-se ver o Intróito “Puer natus est” de Miguel da Fonseca e não Manuel da Fonseca em *Antologia da Polifonia Portuguesa*, “Portugalia Musica”, Ed. Fundação Gulbenkian, 1982, Vol. XXXVII, p.37 e ainda a mesma peça juntamente com o Communio “In splendoribus sanctorum” em MANUEL PEDRO FERREIRA, *Antologia da Música em Portugal*, CESEM, Lisboa, 2002, vol. II, p. 99-107.

¹³ Frei Luís de Sousa refere que aquando da trasladação de Frei Bartolomeu para sua nova e definitiva sepultura, realizada em 1609, o então Arcebispo de Braga, Dom Frei Agostinho de Jesus, ofereceu os préstimos dos “músicos da capela da Sé” para as cerimónias. Aos cantores da capela da sé se “acostou um número infindo de cantores”, para além de grupos instrumentais que serviam para acompanhar e estabelecer a ligação dos diversos grupos (FREI LUIS DE SOUSA, *A vida do Arcebispo*, Livro VI, cap. 12). No canto de Vésperas da mesma celebração houve a execução antifónica entre os membros do Cabido e os religiosos do convento de um lado e o restante clero de outro (*Idem*, cap. 18).

¹⁴ Referido como tendo assinado o manifesto sinodal contra a criação do Seminário, (In JOSÉ AUGUSTO FERREIRA, *História abreviada do Seminário Conciliar de Braga e das Escolas Eclesiásticas precedentes*, Ed. da Mitra Bracarense, 1937, p. 142).

¹⁵ BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Compêndio de Doutrina Espiritual*, Lisboa, 2000, p. 85.

hora”.¹⁶ Pelo coro da Sé de Braga as coisas não andavam melhores, ao ponto de o Arcebispo, mesmo em pleno Concílio de Trento, se queixar de que “tem o coro cheio com os pais e os filhos e agora estão ali três pais e quatro filhos o que é abominável”.¹⁷ A acrescentar à crise da liturgia e da sua música na Sé e Colegiadas, havia também abusos nas celebrações de algumas festas populares em honra dos Santos e particularmente na festa do Corpo de Deus que “era celebrada com bailes, comédias e representações obscenas”¹⁸ e “corriam-se toiros em honra de Deus e dos santos, venerados ainda com lutas e exercícios rítmicos de ginástica de sabor pagão. Havia, além do mais, a superstição quaresmal dos *clamores nocturnos*¹⁹ – muito provavelmente as *Encomendações das Almas* que chegaram aos nossos dias – feitos em caminhadas de igreja em igreja. As vigílias nos templos e nos cemitérios degeneravam frequentemente em noitadas, animadas com música profana e bailes obscenos”. Na procissão do Corpo de Deus fazia-se um “baile” diante do Santíssimo, comemorando a Dança do Rei David diante da Arca da Aliança, provavelmente a mesma dança que em Braga permanece

¹⁶ Actas da visitação a Nossa Senhora da Oliveira, a 23 de Outubro de 1567, in *Boletim de Trabalhos Históricos*, Guimarães, 1944, n. 3-4, p. 140. Cfr. RAUL ROLO, *O Bispo e a sua Missão Pastoral segundo D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, Edição do Movimento Bartolomeano, Porto, 1964, p. 162 e FRANQUELIM NEIVA SOARES; *Visitações Pastorais pessoais...*, p. 200.

¹⁷ CONCÍLIO DE TRENTO, VIII, 420, cit. in ROLO, *o. cit.*, p. 162.

¹⁸ Por isso, nas *Petições* apresentadas ao Concílio, em Outros Assuntos, aparece como n. 62: “sejam abolidas as corridas de touros ou de outros animais, nas quais se cometem muitas crueldades” (In *Documenta Bartholomeana Tridentina*, Braga, 1990, p. 77); o assunto seria tratado no Concílio de Trento, na Sessão XXV, cap. 1 e no IV Concílio Província Bracarense, V Sessão, cap. 8: “O espectáculo das touradas é indigno de ser visto pelos cristãos e não difere muito daquele desumano costume dos pagãos de combater contra as feras, com erro do povo ignorante. Sucede julgar-se este género de espectáculos como exibições em honra de Deus, da Virgem Maria Mãe de Deus e dos Santos, de tal modo que se chega ao ponto de alguns fazerem promessas de realizarem touradas” (JOSÉ CARDOSO, *O IV Concílio Provincial Bracarense e D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, Ed. APPCDM Distrital, Braga, 1994, p. 203). No entanto, algo ficou de tudo isso porque no contexto das celebrações da trasladação de Frei Bartolomeu para a sepultura definitiva, em 24 de Maio de 1609, “após alguns ternos de trombetas e charamelas tocando amiúde, seguia ordenadamente toda a diversidade de invenções que comumente acompanham nas cidades e vilas maiores as procissões de Corpus Christi” (FREI LUIS DE SOUSA, *A Vida do Arcebispo*, Livro VI, cap. 10); apesar do horror que suscitavam as corridas de touros e das determinações anteriormente referidas, nas celebrações deste dia, depois de comédias e entremezes, houve mesmo uma “largada” de touros com um espectáculo bárbaro de um touro com fogo de artifício nos chifres que foi ardendo queimando o próprio touro enquanto dava voltas à praça para gáudio dos espectadores vianenses (FREI LUIS DE SOUSA, *Idem*, cap. 19).

¹⁹ Assunto tratado no Conc. de Trento, Sessão XXV, cap. 2. e, como veremos, no IV Concílio Provincial Bracarense Sessão, V, cap. 11 da última parte. “Pouco se diferenciam das superstições pagãs os vulgarmente chamados clamores, que nalgumas das dioceses desta província, em forma de preces públicas, é costume homens e mulheres erguerem a unísono, em montes escarpados e em penhascos inacessíveis (...) o Sagrado Concílio ordena que essa superstição dos clamores seja abolida e interdita pelos Ordinários, sob pena de excomunhão”. Roma haveria de substituir a excomunhão por uma multa. (Cfr. JOSÉ CARDOSO, *op. cit.*, p. 205).

ainda hoje nas Festas do S. João, ou realizavam-se corridas de touros como a que terá sobrevivido na tradição limiana da “vaca das cordas” entretanto retirada da procissão para a véspera tal como a luta entre São Jorge e a “Coca” que ainda se realiza em Monção.

1.3 – A experiência vivida no concílio de Trento

Logo no início da sua acção pastoral, o novo Arcebispo de Braga viu-se na necessidade de responder com a sua presença à convocatória para a última sessão do Concílio de Trento. No contexto da reacção à Reforma Protestante, o Concílio haveria de confrontar-se, entre outras, com a situação ao nível musical, nomeadamente devido à atitude de rejeição radical da tradição musical sacra por parte dos Reformadores e à abertura ao canto popular e à língua vernácula. Para desilusão do Arcebispo, os contactos em Trento não lhe mostravam melhor panorama do que aquele que deixara na sua diocese e que justificava as preocupações que trazia na bagagem. Recordamos a situação generalizada, com as palavras de Girolamo Savonarola, monge dominicano que pagou com a fogueira a denúncia dos desvios numa Igreja corrupta que provocaram a reacção dos reformadores: “Nota que hoje se faz figuras nas igrejas com tanto artifício, e tão ornadas e forçadas que prejudicam o fogo de Deus e a verdadeira contemplação. E não se tem em conta Deus, mas apenas o artifício que está nas figuras. Isto mesmo fazem os cantos figurados e os órgãos. É preciso olhar à simplicidade, não a tantas coisas artificiais, e permanecer forte apenas na contemplação de Deus”.²⁰

Esta visão de Girolamo Savonarola não anda longe da que o bracarense apresentaria no Concílio sobre a liturgia de Braga quando, nas *Petições*, diz: “Que não se representem comédias na igreja nem se façam representações teatrais da Paixão do Senhor, sob a

²⁰ GIROLAMO SAVONAROLA, *Sermões sobre os Salmos*. O mesmo já dissera, por outras palavras, o humanista Erasmo de Roterdão: “Introduzimos uma música artificial e teatral na igreja, uma vociferação e uma comoção de vozes diversas como, creio, jamais se terá ouvido nos teatros dos gregos e dos romanos. Trompas, trompetes e flautas competem e ressoam constantemente e juntamente com as vozes. Escutam-se melodias amorosas e lascivas como as que por toda a parte acompanham as danças dos cortesãos e dos palhaços. A gente acorre à igreja como se esta fosse um teatro, na busca do encanto sensual do ouvido” ERASMO, *Opera Omnia*, VI (1705) col. 731. cit. in G. REESE, *La Musica en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 527. Relacione-se estas afirmações com a já antes citada de Aelredo de Rievaulx, nomeadamente quando se fala na transformação das igrejas em teatros e no exibicionismo dos intervenientes.

ameaça de penas graves” (n. 5).²¹ Acreditamos que tenha em mente as celebrações do Corpo de Deus quando propõe: “Proibam-se as representações frívolas na festa do Corpo de Deus” (n. 27).²² A questão dos livros litúrgicos e as dificuldades dos cónegos em ler o latim e cantar levam-no a pedir: “Veja-se se seria conveniente que se fizesse um breviário e um missal que servisse para todas as igrejas, à parte os santos de cada diocese, cuja diversidade se poderia consignar num livrinho reduzido. Elimine-se o uso daqueles que residem e usam um género de horas diferente das que se cantam no coro”(n. 51).²³

1.4 – A posição do Concílio sobre a música sacra

A maior preocupação do Concílio de Trento neste campo estava em evitar os excessos que se cometiam em diversas partes da liturgia, ao nível da ritualidade – a questão da comunhão sob as duas espécies – e mesmo nos conteúdos teológicos dos próprios livros. A respeito da música sacra, o Concílio, e com ele o nosso Frei Bartolomeu, deparavam-se com um estranho e intrigante dilema: por um lado, reconhecia-se a necessidade de purificar a música sacra cultivada nas igrejas, particularmente no que respeita à clareza e inteligibilidade do texto perdido na teia das subtilezas contrapontísticas e evitar a interferência da profanidade; por outro lado havia que combater o protestantismo que tinha encontrado já uma solução para a música sacra ao utilizar melodias populares simples e de clara inteligibilidade para elaboração de um género novo – o *Coral* – relegando a polifonia para a liturgia doméstica. Não deixa mesmo de ser paradoxal e intrigante o facto de Lutero, particularmente competente em música, ter uma visão do problema muito próxima da de Frei Bartolomeu, que nem o podia ver pintado, ou não fossem ambos eles seguidores do pensamento musical de Santo Agostinho: “A música é um dos maiores dons que recebemos de Deus; é divina e, por isso, Satanás é inimigo dela. Porque com a ajuda da música muitas terríveis tentações podem ser vencidas, o diabo não fica onde escuta música”. Cremos que Frei

²¹ In *Documenta Bartholomeana Tridentina*, Intervenções Conciliares, trad. de Aires do Nascimento e Arnaldo Espírito Santo, Braga, 1990, p. 33.

²² *Documenta Bartholomeana Tridentina*, p. 39.

²³ *Documenta Bartholomeana Tridentina*, p. 75.

Bartolomeu não teria dificuldade em colocar a sua assinatura nestas palavras que, afinal, são de... Lutero.

Para não enveredar pela posição, mais radical ainda, de excluir completamente a música do culto, como fizeram João Calvino e Ulrich Zwingly, os Padres de Trento apenas deixaram alguns princípios vagos sobre a música sacra, adiando uma posição mais concreta para os trabalhos de uma comissão a constituir futuramente com o encargo de analisar o repertório sacro e definir princípios. A doutrina do Concílio de Trento ao nível da música sacra resume-se a um cânon que reza o seguinte: “Todas as coisas devem seguir uma ordem tal que permita que as missas, celebradas com canto ou não, cheguem calmamente aos ouvidos e corações dos ouvintes; nelas tudo se executará com clareza e com a diligência prevista. No caso das missas que se celebram com canto e com órgão, não se misturará nelas nada de profano, mas só hinos e louvores divinos. Dever-se-á constituir um plano completo de canto, segundo os modos musicais, de tal forma que não proporcionem um prazer superficial ao ouvido, mas que todos entendam as palavras com clareza e, assim, os corações dos ouvintes se sintam atraídos, pelo desejo das harmonias celestiais, à contemplação do regozijo dos bem-aventurados... Também se proibirá nas igrejas toda aquela música que contenha no canto ou no órgão coisas que sejam lascivas ou impuras” (*Acta genuina ss. Oecomenici Concilii Tridentini, ab Angelo Massariello... conscripta (1874)*).²⁴

Como se pode ver, desta posição do Concílio fica a vontade de purificação e simplificação de meios, bem como a defesa da dignidade do culto, procurando proibir os abusos da “introdução de melodias lascivas e sedutoras, fossem vocais ou instrumentais; os gritos e vozearias e os textos mundanos e vãos”. Já sabemos que as “melodias lascivas e sedutoras” provinham da utilização de temas de origem profana, nomeadamente canções amorosas. Mas logo os compositores, confrontados com as restrições conciliares, se encarregaram de contornar tal proibição, passando a designar tais obras como “*Missa sine nomine*”; mas as melodias lá ficaram para quem as quisesse e soubesse identificar. Aliás, a própria “*Missa Papae Marcelli*” de Palestrina, que passou à história como paradigma da música concordante com as determinações do Concílio e de pleno agrado da comissão encarregada da avaliação, não deixa de ser uma missa elaborada a partir da canção “*L’Homme armé*”.

²⁴ Citado em G. REESE, *La Musica en el Renacimiento*, Alianza Música, Madrid, 1988. Vol. 1, p. 528.

Foi esta posição vaga e imprecisa sobre a música sacra, e nada mais, que Frei Bartolomeu trouxe consigo para Braga, preocupado com a reforma e a resolução de tantas situações que considerava insustentáveis.

2. Acção de Frei Bartolomeu na aplicação do Concílio

Apesar de algumas hesitações e de algumas atitudes mais radicais, onde a lenda se mistura com a realidade histórica, o Concílio de Trento não excluiu da liturgia, como fizeram os reformadores, a polifonia sacra. O ideal da compreensibilidade do texto, característico dos reformadores, colhe os favores dos padres conciliares que o apresentaram como ponto de honra para as composições destinadas ao serviço litúrgico; aceita-se o estilo contrapontístico, mas é necessário que o texto se perceba e que todas as vozes caminhem livremente, mas com o texto igual. Criou-se então um estilo a que se chamou de “escola romana”, representado por compositores como Palestrina, Orlando di Lasso ou Tomás Luis de Vitoria, onde um perfeito domínio da arte polifónica quase insinua uma ausência de esforço e de complexidade, e onde a maestria técnica é superada pela capacidade expressiva, profundamente ligada ao sentido do texto.²⁵

No caso de Portugal, o estilo polifónico respeitava ainda muito do que fora a estética anterior ao Concílio – o estilo franco-flamengo – representado particularmente pela chamada Escola de Coimbra, com D. Pedro de Cristo e D. Pedro da Esperança e pela Escola de Évora iniciada com Manuel Mendes e continuada com Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Frei Manuel Cardoso e mais tarde por compositores como Francisco Martins e Estêvão Lopes Morago. Estes compositores, contemporâneos da acção de Frei Bartolomeu em Braga, gozaram do apoio dado pelo então Rei Filipe II de Espanha, grande impulsionador da arte musical, tendo sido dedicatário de uma obra de Palestrina. Este monarca patrocinou a publicação de obras desses compositores mesmo que eles nem sempre se considerassem seguidores da política do rei estrangeiro, opinião que partilhavam com o Arcebispo, embora este tivesse apoiado a sua eleição.

²⁵ Estes princípios estão subjacentes às obras que então foram apresentadas por Palestrina e outros compositores à Comissão de peritos designados pelo Concílio, cujo paradigma ficou sendo a missa palestriniana intitulada *Missa Papae Marcelli*, entretanto dedicada ao Papa Marcelo II. Nesta, apesar da complexidade de uma estrutura a seis vozes, o texto é sempre perfeitamente compreensível sendo apresentados num estilo quase sempre homorrítmico as grandes formas do *Glória* e *Credo*.

2.1 O pensamento “musical” de Frei Bartolomeu

Se foi muito pouco o que Frei Bartolomeu trouxe do Concílio em ordem à renovação da liturgia e da música sacra em Braga, também não se pode dizer que sejam muitos os elementos de ordem musical que podemos encontrar na sua obra escrita. É possível, mesmo assim, testemunhar uma particular sensibilidade do Arcebispo relativamente à dignidade do coro que ele, como bom frade dominicano que era, cultivou com particular dedicação, desde os tempos de noviciado em São Domingos de Lisboa aos últimos anos de vida no Convento de Santa Cruz em Viana do Castelo.²⁶ Poderemos afirmar que possuía uma cultura musical básica, a avaliar pelos seus comentários aos salmos que apresentam termos musicais.²⁷

Para Frei Bartolomeu a música e o canto são meros instrumentos ou meios que devem levar à contemplação e à verdadeira oração, enquanto união com Deus. Por isso, no *Compêndio de Doutrina Espiritual*, ele exorta os seus confrades: “Imita, pois, os que se alegram com os sons instrumentais e, quando disseres *Pai Nosso*, passa depressa ao afecto para com esse Pai. Se não conseguires fazer isso é porque o teu amor se difundiu pelas coisas exteriores e te dispersaste noutra direcção”.²⁸ É sobretudo no *Comentários aos Salmos* que encontramos as mais directas referências à arte musical, partilhando a perspectiva dos Padres da Igreja, orientada para o sentido alegórico da linguagem musical, não só pelas referências constantes às “auctoritates” que encontra nos mesmos Padres, mas também pela linguagem que deles bebe constantemente.²⁹ Comentando o

²⁶ “Lembrava aos que tinham obrigação do coro que se soubessem aproveitar daquele santo ócio acudindo a ele alegremente, servindo ao Senhor *in laetitia et exultatione*; que achariam nele grandes interesses se os buscassem como deviam e conforme ao que está escrito: *Psallite sapienter*; se acudissem a louvar a Deus prontos e lesto, não pelos cabelos mas antecipando os sinos”(FREI LUIS DE SOUSA, *A vida do Arcebispo*, Livro III, cap. 11, numa suposta alocução aos confrades dominicanos no Capítulo realizado no Porto),

²⁷ “Pelas artes musicais, como se sabe pela experiência, é evidente que há três diferentes sons na música, ou seja: quanto à voz, quanto ao sopro e quanto à percussão, toca-os todos. O coro entoia pela voz, a tuba pelo sopro e a cítara pela percussão. Porém, nós somos os címbalos bem soantes quer dizer ‘*que repicam bem*’ quando nenhum procura sobressair, mas cada um honra o outro e todos juntos honram a Deus” (*Comentário aos Salmos*, p. 479).

²⁸ BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Compêndio de Doutrina Espiritual*, Lisboa, 2000, p. 85.

²⁹ Um exemplo bem bartolomeano desta linguagem alegórica vê-se nesta citação: “Louvai-o ao som da trombeta... com cordas e flautas”: Crisóstomo refere que com estes instrumentos se indicam todos os

Salmo 70, diz: “Eu te louvarei ao som de instrumentos” – ao som do *saltério*, como diz Agostinho,³⁰ para continuar: “O saltério de dez cordas, em Agostinho, é a lei dos dez mandamentos” (Salmo 143).³¹

As condições que definem o canto como louvor de Deus são referidas no comentário ao Salmo 148, quando escreve: “cantem-lhe *hinos todos os seus santos*, ou seja, Deus será louvado por eles. Diz Agostinho que o hino deve ter três aspectos: o cântico, o louvor, e que seja de Deus. Na verdade, se louvas Deus mas não cantas, não recitas um hino; de igual modo, embora cantes e louves, se todavia não recitas alguma coisa pertinente ao louvor de Deus, não proferes um hino”.³² A doutrina beneditina segundo a qual a mente deve estar de acordo com o que a voz canta – “mens concordet voci” – é assumida por Frei Bartolomeu a propósito do mesmo salmo, citando um comentador: “um homem bom louva Deus em todas as obras, enquanto come, bebe, dorme com a devida medida. As próprias boas obras louvam o Senhor, ainda que no momento não penses em Deus. Queres que o teu louvor seja agradável, conveniente e brilhante? Ajunta à voz a vida honesta; não queiras importunar os teus bons cânticos com maus hábitos, porque ‘o louvor não é brilhante na boca do pecador’ (Ecli 15). Como pretendes a paz com Deus, se estás em desacordo contigo próprio? Celebras uma coisa com a língua, outra com uma vida desonesta. Não sabes que os ouvidos de Deus estão atentos não à boca mas ao coração, não à língua mas à vida?”³³

A dimensão alegórica da linguagem musical continua na referência ao tema do “cântico novo” sempre com ressonâncias agostinianas que podemos resumir na máxima de Robert Skeris “*via nova, viator novus, canticum novum*”. Depois de referir a dimensão evangelizadora do cântico novo, no comentário ao salmo 95 – “Cantai ao Senhor um

poderes da alma, todos os instrumentos musicais dos sentidos e os membros do corpo, porque devemos louvar o Senhor com todos eles” (*Comentário aos Salmos*, p. 479).

³⁰ BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Comentário aos Salmos*, Fátima, 1991, p. 183.

³¹ *Idem*, p. 457.

³² *Idem*, p. 473.

³³ O mesmo tema é abordado no comentário ao Salmo 150, ainda citando Santo Agostinho, e numa linguagem alegórica muito interessante: “Ao som tambor [mais propriamente deveria dizer *tímpano*] e do saltério. Quando se tomam estes dois instrumentos, diz Agostinho, a mão está em sintonia com a voz; com efeito aperfeiçoa-se a melodia do tambor e do saltério pelas mãos e pela voz, como também no órgão. Do mesmo modo tu, quando cantas *alleluia*, estendes o pão ao que tem for e vestes o nu. Porque assi não só a voz canta, mas também as mãos estão em sintonia porque as acções correspondem às palavras. Repare-se que assim como a pele se estende no tambor também as cordas se estendem no saltério; e desta forma a carne é mortificada em ambos” (*Comentário aos Salmos*, p. 475).

cântico novo” é uma exortação para que a salvação e a remissão dos pecados realizada por Cristo seja anunciada a todas as nações”³⁴ –, ao comentar o Salmo 149, Frei Bartolomeu revela a vertente mais apologética da sua doutrina, numa luta acesa contra os hereges sejam eles judeus, protestantes ou outros: “Os santos antigos cantavam cânticos velhos pelos benefícios terrenos; nós cantamos um cântico novo pelas promessas eternas que nos foram feitas, como diz Agostinho. E Crisóstomo refere que, por causa da vida nova se chama Novo Testamento ou Cântico Novo” (Salmo 149).³⁵

2.2 A formação do Clero e a qualidade da música

A participação de Frei Bartolomeu no Concílio de Trento identificara-se com a preocupação e a solicitude da Igreja Universal, mas era certamente a sua diocese de Braga que ele tinha na mente aquando das suas acaloradas intervenções.³⁶ Por outro lado, a imagem deixada pelo santo Arcebispo nos Padres de Trento e a coerência impressionante que ele sempre demonstrava fariam certamente esperar que as orientações conciliares viessem a ser levadas a peito na sua acção pastoral futura. Assim, terminado o Concílio a 4 de Dezembro de 1563, Frei Bartolomeu regressou a Braga em 8 do mesmo mês. A 11 de Novembro de 1564 já o encontramos a reunir um *Sínodo* em Braga e, pouco mais de um ano mais tarde, a 8 de Março de 1566, reunia o *IV Concílio Provincial de Braga* cujo grande objectivo era a aplicação local das determinações tridentinas.³⁷ Ora o ambiente em Braga não estava muito virado para

³⁴ Idem, p. 247

³⁵ Idem, p. 475

³⁶ Como nota com graça Frei Luís de Sousa, “pondo me balança o bem universal de toda a cristandade, com o particular da sua igreja, e o espiritual de todos com o corporal seu, logo se resolveu em tomar o caminho com toda a pressa” (FREI LUÍS DE SOUSA, *A Vida do Arcebispo*, Livro II, cap. 1).

³⁷ O Capítulo 18 das *Reformationes* tridentinas referentes à formação dos sacerdotes e à criação dos Seminários diz expressamente no seu art. 5 que os candidatos ao sacerdócio, entre outras coisas “aprenderão a doutrina e o ensino da Gramática e do canto” (In J. A. FERREIRA, *História abreviada do Seminário Conciliar de Braga*, p. 122). Os alunos do Seminário entretanto estatutariamente organizado iam às aulas ao Colégio de São Paulo e tinham aulas diárias de música no Seminário: em 29 de Abril de 1595, D. Agostinho de Jesus, segundo bispo depois de Frei Bartolomeu, nomeou *Professor de Canto de órgão e Contraponto* do Seminário o Padre Pedro Lourenço Ribeiro, seu capelão e Mestre de Capela da Sé, pelo que dali em diante tais lições eram habitualmente ministradas pelo Mestre de Canto da Sé. Compreendiam Canto Gregoriano (cantochoão), Solfejo e Canto Coral (canto de órgão) e Polifonia (Contraponto) (J. A. FERREIRA, *História abreviada do Seminário Conciliar de Braga*, p. 163164).

reformas, e esperavam o Arcebispo “trabalhos, inquietações, tempestades de contendas e desgostos”,³⁸ com o Cónego João Afonso de Beja, em nome do cabido bracarense a dizer já no Concílio Provincial³⁹ que “o sagrado Concílio não fora feito nem era necessário para esta Província”⁴⁰ e que o seminário se escusava e, se alguém o julgasse necessário o sustentasse à sua própria custa. Resistindo a tudo e a todos, o Arcebispo criou mesmo o Seminário no próprio Paço Episcopal;⁴¹ colocou como Reitor o seu homem de confiança, Frei João de Leiria e escolheu professores entre os padres Dominicanos e Jesuítas, para as lições de Gramática, de Canto, de Aritmética, de Liturgia e de Artes. Os primeiros alunos deste Colégio, embrião do futuro Seminário Conciliar, foram os meninos que o próprio Arcebispo trouxera das serranias do Barroso na primeira visita pastoral ali realizada após o regresso do Concílio, em 1564, e educados a expensas suas.⁴²

Estava a começar do zero, não pela falta de clero, pois “o clero da diocese era numerosíssimo” como Frei Bartolomeu confessa em Carta a S. Carlos Borromeu,⁴³ mas porque este clero não tinha a qualidade que a reforma conciliar exigia. O *IV Concílio Provincial de Braga* foi levado a efeito no meio de muitos problemas, marcado pelas controvérsias e limitado pela má vontade de muitos contra o Arcebispo;⁴⁴ apresenta alguns artigos relativos ao culto, orientados no sentido de que este seja o mais solene e devoto possível. Mas logo encontrou a contestação do próprio Chantre da Sé ao invocar que esses artigos “pertencem ao regimento do coro que é todo seu por razão da sua dignidade”.⁴⁵

³⁸ (FREI LUIS DE SOUSA, *A Vida do Arcebispo*, Livro III, cap. 1).

³⁹ No dia 30 de Outubro de 1566.

⁴⁰ Cit. in RAUL ROLO, *O Bispo e a sua Missão Pastoral* p. 282.

⁴¹ A criação do Seminário foi aprovada pelos Bispo presentes no Concílio Provincial de Braga no dia 10 de Abril de 1567, apesar das resistências dos cabidos de Braga e Porto. Foi confirmado pelo Papa Pio V, no Breve “*Ex debito*”, de 25 de Novembro de 1569 (J. A. FERREIRA, *História abreviada do Seminário Conciliar*, p. 145).

⁴² *Id.*, p. 183

⁴³ Carta a S. Carlos Borromeu em 15 de Novembro de 1564, in *Ambrosiana*, f. 36.

⁴⁴ Realizou-se entre os dias 8 de Setembro de 1566 e 10 de Abril de 1567.

⁴⁵ Arquivo Distrital de Braga, *Gaveta dos Concílios e Sínodos*, n. 17.

Procurando ir de encontro à situação deplorável que já conhecemos e Frei Bartolomeu levou para Trento, determina-se, e esta é para os seminaristas, que “de modo nenhum se admita às ordens sacras alguém que não domine, de acordo com os cânones da arte, a música sacra que tem a sua melhor expressão no canto gregoriano – ainda que o ordinando possua as demais qualidades e requisitos exigidos”.⁴⁶ E mais determina, e esta é para os Cónegos de Braga ou de Guimarães, que “não se paguem honorários nem quaisquer outras rações atribuídas aos cónegos, àqueles indivíduos que não falem latim nem saibam canto gregoriano”; mais, “os cónegos inaptos nestas disciplinas ficam obrigados a estudá-las a não ser que tenham mais de quarenta anos”.⁴⁷ Queixara-se o Arcebispo, em Trento, de que “tinha o coro da Sé de Braga cheio com os pais e os filhos”; agora determina-se que “o acesso ao coro e ao presbitério – principalmente quando separados por grades e balaustradas – assim como sentar-se alguém nas cadeiras do coro na presença de sacerdotes que aí se encontram ou aí ainda estejam sentados por ordem da dignidade, sob pena de excomunhão, o proíbe o Santo Concílio a leigos ou a clérigos casados. Exceptua-se o caso de se tratar de cantores de salmodia ou do cantochão. Então não hão-de trazer qualquer género de armas e, nestas circunstâncias, utilizarão um vestuário honesto e, até onde for possível, acomodado à modéstia e honra da Igreja”⁴⁸

⁴⁶ In JOSÉ CARDOSO, *O IV Concílio Provincial Bracarense e Dom Frei Bartolomeu dos Mártires*, Ed. APPCDM Distrital de Braga, 1994, Sessão II, cap. 9, p. 98. Como sabemos, Roma não aprovou esta exigência, mandando mesmo suprimir esta parte.

⁴⁷ *Ibidem*, III Sessão, Cap. 6, p. 103. Da mesma forma se exige ao Mestre de canto “ir ensinar a cantar na casa do cabido enquanto tanger a prima e a véspera para que asy aprendam todollos que tem disso necessidade”(FRANQUELIM NEIVA SOARES, *Visitações pastorais pessoais na Arquidiocese de Braga*, Liv. Diário do Minho, Braga, p. 345). Alguns dos cónegos de Braga não terão levado muito a sério as recomendações do Arcebispo no sentido de aprenderem a cantar porque, na Visitação de 1577, se diz que “muitos capitulares não sabem cantar e tendo para isso idade não querem aprender, de que vem a ser o choro mal servido” (F.N. SOARES, *Visitações pastorais pessoais...* p. 487), na visitação de 1579, mantém-se a chamada de atenção aos cónegos Diogo Soares e Guaspar d’Azeredo ainda renitentes (F.N. SOARES, *Visitações pastorais pessoais...* p. 519). Isto só ia pela força de multa que é imposta na Visitação de 24 de Dezembro de 1578 e no montante de dez cruzados, isto porque “tinham ainda idade para aprender”. Porém, na Visitação de 1581, ainda se refere o facto de que “tendo nós mandado aos coneguos lenceados Diogo Correia e Guaspar d’Azeredo e Afonso Alvares que aprendam a cantar e saibão ho que sam obrigados, achamos que ho não fizeram assy, polo que lhes mandamos que aprendam a cantar e até o Sam Joam nos mostrem certidão do abade Gomçallo Rosado de como continuação no canto e melhorão nele...”; caso contrário deixam de receber os respectivos benefícios. (F.N. SOARES, *Visitações pastorais pessoais...* p. 549).

⁴⁸ *Ibid.*, Sessão, V, Cap. 25, p. 184-185. Depois de, na Visitação de 1573 se ter chamado a atenção do Cabido para a necessidade de “fazer a pausa e a clara pronunçiação no dizer dos salmos” (F.N. SOARES,

2.3. A questão dos livros litúrgicos

Nas *Petições* apresentadas ao Concílio, Frei Bartolomeu tinha pedido uma certa uniformização dos livros litúrgicos por causa das dificuldades do coro e também por causa das adições exageradas nos missais como o promulgado pelo seu antecessor, Frei Baltazar Limpo. Foi muito problemática a renovação dos livros de canto para a Igreja universal, com uma desastrosa revisão das melodias gregorianas, mutiladas e alteradas por mãos incompetentes e levadas pela ambição do lucro nas respectivas edições; entre estas ficaria a famigerada edição “mediceia”, onde as belas melodias gregorianas foram reduzidas à sensaboria do “cantochoão” que chegaria ao séc. XX, criando um estilo que nos provoca ainda o riso quando imitamos o cantarolar arrastado e desafinado dos padres em ofícios de defuntos...

Ao nível da música sacra na Diocese de Frei Bartolomeu determina-se que “para que nos ofícios divinos se observe a maior perfeição musical e com o objectivo de que todos, sobretudo na salmodia, marquem bem as mesmas pausas de voz, as mesmas suspensões, as mesmas respirações e os mesmos compassos, procurem os Ordinários que todos entoem os salmos usando saltérios que tenham a mesma notação musical.⁴⁹ Contudo, a preocupação principal do *Chantre* seja a de que, no coro, se celebrem os ofícios com esmero, com unção religiosa, com ritmo e o maior silêncio possível”⁵⁰ (...) As outras disposições que dizem respeito ao regulamento do Coro, à liturgia das cerimónias religiosas, à entoação da salmodia, dos hinos e dos cânticos, dos Evangelhos e das Epístolas, e ainda aos próprios instrumentos musicais admitidos, à presença dos capitulares em assembleia episcopal e de outros musicólogos sacros e litúrgicos, os

Visitações, p. 345), encontramos mais determinações de ordem disciplinar na visitação de 1579, nomeadamente quanto ao “silêncio no coro e nas procissões” bem como a necessidade de que se “cantem e rezem as horas com pausa e quietação” (F.N. SOARES, *o. cit.*, p. 537). Noutros lugares a falta de cumprimento das determinações referentes ao canto litúrgico é considerável a avaliar pelo montante das multas aplicadas aos membros da colegiada de São Tomé da Correlhã: 2260 reis...

⁴⁹ Esta ideia daria origem às “Edições Típicas”. Por outro lado daria origem a algumas orientações do Arcebispo nas suas Visitações.

⁵⁰ *Ibidem*, Sessão III, Cap. 12, p. 105. Na visitação ao Cabido de Braga em 1565 recomenda que seja utilizado o Breviário Bracarense e não o romano (Cfr. FRANQUELIM NEIVA SOARES, *Visitações*, p. 160). Não deve ter sido cumprido porque repete a mesma recomendação na visitação de 1573 (*idem*, p. 345). Da mesma forma se dão normativas na Visitação de 1579 para que se harmonize a liturgia do coro com a do altar provendo aquele dos livros e indicações adequadas; no entanto manda-se colocar “quatro missais romãos dos novos e um sobreceú no púlpito” (*Idem*, p. 519).

Ordinários os estabelecerão cada qual nas suas igrejas. Proporão essas questões à consideração de alguns capitulares e clérigos no próximo concílio provincial. Tragam-se exemplares de outras províncias eclesiásticas e livros musicais já publicados para orientar o estilo da música sacra e religiosa, escolhendo o exemplar que parecer melhor. Este deve ser aprovado e seguido em toda esta Província”.⁵¹

O respeito pelo *rito bracarense*, apesar da falta de critério litúrgico revelada pelo Missal de Frei Baltazar Limpo, levou o nosso Arcebispo a não substituir logo esse missal pelo romano; quis antes que a sua igreja continuasse a utilizar o missal bracarense. Mandou-o recopiar numa edição de pergaminho que ficaria como modelo para o futuro, colocando-lhe a seguinte mensagem: “Eu, Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo Primaz, mandei guardar no cartório público do Paço Arquiepiscopal este missal em pergaminho, com intenção de conservar sempre um exemplar deste livro tão correcto e elegante para se editarem por ele, para o futuro, os missais bracarenses. 3 de Abril de 1571. O Arcebispo Primaz”.⁵²

2.4 A música instrumental

O Concílio de Trento tinha regulado a intervenção dos instrumentos dentro de uma certa sobriedade, procurando evitar a utilização de melodias profanas e a sobreposição dos instrumentos ao canto, com prejuízo para a compreensão do texto; muitas vezes eram utilizados instrumentos de metal para substituição das vozes por falta de cantores. Por isso, também o *IV Concílio Provincial* de Braga determina que “todas as vezes que, segundo a liturgia da Igreja, no sacrifício da missa conventual, se tiver de recitar o Credo em voz clara, não se cante acompanhado a órgão ou a outro instrumento musical. Quem fizer de modo diferente seja multado nos rendimentos ou porções durante três dias”.⁵³ “O santo Concílio aprova a melodia piedosa e religiosa dos cânticos, dos hinos, dos salmos e de outros quaisquer ofícios do culto litúrgico, ainda que ao canto vocal dos

⁵¹ *Ibid.*, Sessão III, Cap. 36, p. 114.

⁵² Missal da Biblioteca Pública de Braga, Res. 70 P.

⁵³ *Ibidem*, Sessão III, Cap. 14, p. 106. Isto faz lembrar as actuais determinações do Conc. Vaticano II, na *Const. “Sacrosanctum Concilium”* e a *Instrução “Musicam Sacram”*

diversos naipes ou vozes se junte aquilo a que se dá a designação de acompanhamento a órgão. Exige, contudo, que as palavras litúrgicas não sejam suprimidas, abafadas ou inaudíveis pela gritaria, barulho das vozes e das letras ou, em suma, pelo alarido confuso”.⁵⁴

2.5 O canto religioso popular

Falámos já da promiscuidade entre a música profana e o espaço sagrado assim como da utilização de melodias profanas como tema obras polifónicas: “missa canção”. Ora enquanto Lutero tinha utilizado melodias populares como base dos *Corais* com que punha o povo a cantar nas celebrações, também no seio da Igreja católica, a par da utilização oficial do canto gregoriano e da polifonia sagrada, se foram impondo alguns géneros alternativos marcadamente populares naquilo que se viria a chamar a “música dos simples”, particularmente desenvolvida em países de missão com relevo para as missões jesuíticas na América Latina. Enquanto na Itália se desenvolvia a *Lauda Espiritual*, inspirada no *Cântico ao Irmão Sol* de São Francisco de Assis, ou na Alemanha se desenvolvia o *Kirchenlied*, ou canção de Igreja, nos países ibéricos surgia o *Villancico*, canção que despontava das próprias melodias gregorianas se desenvolvia em ritmos de sabor popular e dançante.

Procurando salvaguardar a especificidade da música litúrgica, na senda do espírito conciliar, o *IV Concílio Provincial de Braga* determinou: “para o futuro, ninguém tenha a ousadia de entoar cânticos na igreja, por piedosos que sejam, de assuntos referentes aos sagrados mistérios da nossa religião, antes de serem aprovados pelos Ordinários (...) e não se misturem com os ofícios divinos e principalmente com o santo sacrifício da missa. Não convém pois que a gravidade dos ofícios da Igreja seja interrompida ou violada com a mistura de piedosos cânticos, quaisquer que eles sejam”.⁵⁵ Face aos costumes populares nas manifestações em honra dos santos, determinou-se que “não é próprio apresentar aos olhos dos fiéis, por autênticas manifestações de júbilo e de

⁵⁴ *Ibid.*, Sessão V, Cap. 22, p. 211. Note-se que o tema da canção “La Guerre” deu origem não só a missas com o mesmo nome, mas também a uma forma musical instrumental que haveria de ser muito explorada no repertório organístico ibérico: a Batalha, com a utilização de todo o género de trombeta e de efeitos sonoros particulares como matracas, passarinhos, etc.

⁵⁵ *Ibidem*, Sessão V, Cap. 38, p. 190.

alegria cristã, espectáculos profanos ou obscenos; proíbem-se, sob pena de excomunhão, mimos, cantares, bailes, danças sagradas, fábulas, comédias, máscaras, e figuras de homens e pessoas. Em resumo, figuras de homens ou mulheres de qualquer idade, a título de representarem santos ou santas, ou ainda quaisquer outros personagens escabrosos e indecorosos. Aconselha-se o povo a que, de velas ou tochas na mão, incorporado na procissão organizada, com imagens devotas, tapeçarias piedosas, com sagrado incenso nos turíbulo, e com as demais provas do piedoso júbilo e devoção, prestem o maior culto possível à venerável solenidade do dia do Corpo de Deus, confessando-se e recebendo a sagrada comunhão”.⁵⁶

3. Conclusão

Frei Bartolomeu dos Mártires teve desde adolescente uma formação marcada pelo “coro contínuo e cantado, repartido pelas horas do dia”, como escreve Frei Luís de Sousa.⁵⁷ Por isso, ele que “em voz baixa, entoava, de quando em quando, alegres hinos”,⁵⁸ e em Braga chegou a cantar as horas, “de pé, no meio do coro, ajudando a cantar o Cabido”.⁵⁹ não deixou de experimentar também, com agrado, como os colegas bispos franceses, que o acompanhavam de Trento a Roma, juntamente com o Cardeal Lorena, se divertiam cantarolando pelo caminho “hinos e salmos”, tornando assim mais leve a

⁵⁶ *Ibidem*, Sessão V, Cap. 7, p. 202.

⁵⁷ FREI LUIS DE SOUSA, *A Vida do Arcebispo*, Livro I, cap. 3.

⁵⁸ *Idem*, Livro IV, cap. 27. O mesmo Frei Luís de Sousa refere uma solene celebração em Trento no convento e dia litúrgico de São Domingos em que Frei Bartolomeu presidiu por importância no contexto da Ordem dominicana e pela sua condição de Primaz. O ofício de Vésperas então cantado por ele e por todos os bispos e padres que “se ajuntaram à estante” foi, no dizer do cronista, “um dos mais fermosos espectáculos que nesta idade se viram” (*Idem*, Livro II, cap. 17).

⁵⁹ *Idem*, Livro I, cap. 27. Da mesma forma, Frei Luís de Sousa refere o agrado que encontrou em Veneza, numa casa de acolhimento de mulheres e dedicada a Santa Maria Madalena, onde as utentes, à sua passagem, “suspendendo um pouco o trabalho começaram a entoar um devoto hino, com concerto de vozes e boa música, a qual acompanhavam com um certo espírito e toada tão sentida que pudera obrigar a devoção qualquer peito por frio que fora, quanto mais ao Arcebispo...” mas melhor ainda terá sido a experiência na dependência ao lado quando as mulheres receberam o Arcebispo “com uma música de vozes extraordinárias, e mais aventajadas às da outra casa” (*Idem*, Livro II, cap. 6).

longa caminhada.⁶⁰ Mais tarde, já no seu convento em Viana do Castelo, na condição assumida de simples frade, “acudia ao coro a todas as horas canónicas, assim andava apontando nas inclinações e nas pausas e pontos ao rezar os salmos”.⁶¹ Vemos assim que, uma abordagem da personalidade de Frei Bartolomeu dos Mártires, mesmo no que toca à liturgia e música sacra, é oportunidade para uma surpresa contínua, ainda que nem o Concílio de Trento nem Frei Bartolomeu tenham dedicado ao tema algo de muito concreto. Frei Bartolomeu dos Mártires foi um homem marcado por uma sensibilidade particular aos problemas da prática litúrgico-musical do seu tempo; exerceu uma intervenção ao nível litúrgico-pastoral que ultrapassa os limites expressos na exiguidade dos documentos disponíveis; foi um homem preocupado com a formação musical dos seus padres, a quem não desculpava a ignorância ou a incompetência face às exigências que a dignidade das celebrações implica.

A diocese de Braga, em cujo território nos inserimos também nós, não sendo alheia aos problemas e defeitos de outros lugares, era a imagem local de uma Igreja “semper reformanda” que carecia da coragem, da persistência e da generosidade de um herói e hoje mais ainda, do exemplo, da santidade e da intercessão de um Santo. Se poderemos dizer que Frei Bartolomeu dos Mártires não pôde colher os frutos de um esforço titânico agora testemunhado pela monumentalidade da sua obra, também sabemos que a semente ficou lançada e talvez nos reste assumir, cinco séculos mais tarde, a responsabilidade de estudar, conhecer e reflectir sobre a sua obra,⁶² reconhecer o seu valor, e aproveitar as lições que ele nos legou. E quem sabe se um certo ambiente de crise que envolve a música litúrgica pós-conciliar não será oportunidade para sermos um pouco mais sensíveis ao “*estímulo deste pastor*” procurando, mais uma vez, aprender com aqueles que lutaram e nos deixam agora o seu testemunho de coragem e coerência: “Oh! sejamos rouxinóis de Deus, não sejamos mais que voz de Deus! Que o

⁶⁰ *Idem*, Livro II, cap. 18. O mesmo aconteceu em Aix la Chapelle quando, à noite, vieram músicos da capela da Sé cantando salmos e tocando diversos instrumentos para grande alegria do Arcebispo (*Idem*, Livro II, cap. 32).

⁶¹ *Idem*, Livro IV, cap. 21

⁶² Sabemos que foi feito bastante nos tempos que se seguiram, quer por documentos que já citámos, ou seja, os *Regulamentos* sobre a utilização do órgão na liturgia, quer pelo repertório que surgiu da pena dos compositores de Braga no séc. XVII e seguintes, tanto de música vocal, com Pêro de Gamboa e Lourenço Ribeiro, como de música organística, com relevo para Gaspar dos Reis e Pedro de Araújo.

mundo nos despreze como criaturas vis e de corpo insignificante, quer dizer, nas coisas corporais, contanto que, no todo, sejamos voz de Deus e nada mais”.⁶³

Viana do Castelo, 15 de Fevereiro de 2015

(no Quinto Centenário do Nascimento de Frei Bartolomeu dos Mártires)

Jorge Alves Barbosa

⁶³ FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Estímulo de Pastores*, Parte II, Cap. I, (Braga, 1982, p. 154-155).