

JOÃO CÂNDIDO DE LIMA TORRES (1888-1968)



No ano de 2025, em que se comemoram 150 anos do nascimento do compositor francês e Maurice Ravel, ocorre-me a memória de um sacerdote compositor que, por estranho que possa parecer à primeira vista, dele se aproxima. Uma das notas que marcam a biografia do compositor francês, figura marcante do século XX europeu, é o facto de ser de ascendência suíça, de onde o carácter original do seu apelido, embora filho de um pintor originário da Sabóia.¹ A música de Ravel, pelo carácter quase artesanal da sua composição, patente ainda na esmerada caligrafia que testemunham os respectivos manuscritos, pese embora a enorme complexidade da escrita, é reveladora do rigor, da precisão, da serenidade e paciência de um relojoeiro. Ora o sacerdote e compositor que aqui lembramos era, ele mesmo um habilidoso relojoeiro, criador e inventor, aliando esta especial vocação a uma perspectiva bem pastoral e altruísta: dotar as paróquias de relógios de torre bem mais acessíveis do que os que havia então que importar. Esta característica singular da sua biografia é também representada, de algum modo, na sua obra musical que bem merece um conhecimento e um apreço maior do que aquele de que goza actualmente entre nós.

O **Padre João Cândido de Lima Torres** nasceu em Barcelos, a 20 de Outubro de 1888. Fez a sua formação Na congregação salesiana, tendo frequentado o Colégio dos Órfãos de S. Caetano, em Maximinos, Braga.² Aos 24 anos celebrou a *Missa Nova* em Turim, Itália, no ano de 1912. Além

¹ “Um dos lugares-comuns da crítica raveliana é evocar a sua meticulosidade como “relojoeiro suíço” – a expressão seria de Stravinsky – porque o seu pai, que esteve muito presente durante toda a primeira metade da sua vida, nasceu suíço em Versoix, uma pequena aldeia no cantão de Genebra” (MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, Ed. Fayard, Paris, 1986, p. 20-21).

² Esta instituição de acolhimento e educação de crianças e jovens tem uma relação muito particular com a música; integrava uma Banda Musical que me recorde de escutar ainda nos meus tempos de criança na festa da minha aldeia. Tem a ela ligadas algumas personalidades da música bracarense, em especial o Padre Francisco José Galvão (1874-1943), pianista, violinista e flautista Francisco Galvão, professor do P. Manuel Alaio (1888-1937) que, tendo nascido já órfão de pai, começou por aí estudar Clarinete tendo feito parte da Banda Musical. Ingressando, aos treze anos, nos Seminários de Braga e mais tarde aí professor, ficou conhecido pelos seus dotes de director de coro e compositor, tendo publicado, em parceria com Lima Torres, *Ecos do Santuário*, no ano de 1931. O P. Galvão foi ainda um dos primeiros professores de Harmonia, do Cón. Manuel Faria pois dava também aulas no Seminário.

de Itália, esteve também no Brasil e em Espanha, contactando com alguns mestres da música.³ No final da Primeira Grande Guerra regressou a Portugal, mais concretamente a Barcelos, dedicando-se à relojoaria, à música e à Capelania das Irmãs Franciscanas Missionárias de Maria, desde 1926 até à sua morte. Sobre o seu restante percurso, no Arquivo Distrital de Braga, no *Livro dos Assentos de Baptismo da Paróquia de Santa Maria Maior de Barcelos*, Assento n.º 100, pode ler-se: “Foi Director de “O Barcelense”, Capelão dos Bombeiros Voluntários de Barcelos e da Casa do Menino de Deus, onde comemorou as suas Bodas de Ouro Sacerdotais, a 23 de Setembro de 1962.”⁴

Compositor de reconhecido mérito, o P. Lima Torres foi um estudioso da música sacra e um excelente organista, e até organeiro, mas foi ainda um excelente estudioso de relógios musicais, ou seja aquelas maquinas constituídas por um sistema de relógio que accionava um cilindro, onde eram cravados pinos, grampos ou agrafos de diferentes tamanhos.⁵ Para colocar em funcionamento estes relógios, usava-se uma espécie de gravação das partituras em longos fólios de papel espesso e perfurado que, em contacto com os pinos do cilindro, definia a produção do som. Estamos perante uma panóplia de instrumentos mecânicos muito populares: relógios com timbre de cordas ou tubos de órgão, de caixas de música cilíndrica, pianolas e órgãos de rua, feira, ou diversão em salões de dança.⁶

Pela sua particular habilidade, tendo consertado o instrumento musical de um dos componentes da *Orquestra Grettys*, foi obsequiado por este grupo com um concerto musical realizado na noite de 8 de Fevereiro de 1941, no Salão de Festas da Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Barcelos onde, entre outras foi interpretada a sua *Valsa “Gratas Recordações”*. Foi um notável relojoeiro, autodidacta, construtor de relógios de torre, que os conseguia bem mais económicos do que os importados. Como recorda, num artigo a ele dedicado, Jaime Ferreira Ribeiro, Mestre de Relojoaria na Escola da Casa Pia de Lisboa e antigo Director de *A Boa Construtora*, “o P. João de Lima Torres ocupa um lugar de destaque na bibliografia de música religiosa do século XX, dedicada a Fátima, de onde se destaca a cântico *Os Carrilhões de Fátima*; além do mais, segundo projecto seu, foram produzidos vários os relógios de torre pela firma

³ Não temos referências precisas a esses mestres da música, mesmo sabendo que eram vários e muito competentes, espalhados por toda a geografia italiana e espanhola com relevo para o País Basco, mesmo que Lima Torres tenha regressado definitivamente a Portugal pelos anos vinte do século passado e a grande maioria deles se tenha afirmado mais tarde. (Cfr. J. A. BARBOSA, “A geração do Motu Próprio”).

⁴ Cfr. ABEL CARRIÇO / PAULO ABREU, *O Seminário Conciliar de Braga, viveiro de músicos*, Braga, 2023.

⁵ As peças de música são gravadas no cilindro: os pinos são usados para as notas curtas e os grampos, de comprimentos variados, para as notas mais longas. Cada tambor poderia carregar várias músicas. A precisão da colocação dos pinos na gravação de tais cilindros era uma forma de arte de que dependia a qualidade da música produzida pelo órgão de cilindro. No sótão de uma casa de família ainda encontrei, em criança, os restos de um órgão desse género e que nós, inocentes como éramos, acabámos por destruir definitivamente, sobretudo pela extracção dos tubos de chumbo ainda existentes.

⁶ Cfr. HASPELS, Jan Jaap, no booklet de “*Le coucou et le rossignol*”, CD Channel Classeics Records, Amsterdam, 1993, com um historial muito interessante destes instrumentos e respectivo repertório. Para além dos que se encontram bem conservados e perfeitamente funcionais em museus, particularmente na Holanda – como os que vêm representados na presente gravação – o sistema sobrevive hoje em dia nas “caixinhas de música”, brinquedos de criança com breves canções, accionados quer por sistemas de corda de relógio quer a pilhas.

Lusofaber, depois instalados em paróquias do Norte de Portugal. Viria a falecer em Barcelos, no Hospital da Misericórdia, em 15 de Outubro de 1968, com 79 anos de idade.

1. O relógio na sua relação com a música

Não é de estranhar a ligação entre a paixão pelos relógios e a composição musical, já que um dos elementos fundamentais da música é precisamente o ritmo, ou mais propriamente o movimento, mais ou menos regular, que marca a música pelo menos a mais elementar. Por outro lado, a proximidade entre o relógio e o carrilhão haveria de marcar também o repertório musical a música, tendo inspirado muitas obras ao longo do tempo, nomeadamente no repertório para órgão.⁷ O órgão de relógio assenta as suas raízes na Idade Média, tendo merecido a atenção de compositores como Jan Peeterse Sweelink (1562-1621), Georg Friedrich Händel (1685-1759) ou Peter Askegren (1767-1818). Segundo conta Michael Steinberg, o próprio Franz Joseph Haydn (1732-1809) possuía no seu local de trabalho um considerável número de relógios, oferecendo um *tic-toc* numa agradável variedade de colorido.

A sua *Sinfonia N.º 101* ficou conhecida como “*O Relógio*”. Ela integra um grupo de seis sinfonias que o compositor destinou à sua segunda temporada em Londres, ocorrida entre Fevereiro de 1794 e Agosto do ano seguinte, dedicadas ao empresário alemão Johann Peter Salomon, impulsionador da obra haydeniana na capital londrina. Desde a visita anterior à capital inglesa, no ano e meio que permaneceu em Viena, as ideias jorravam na sua imaginação, fruto do entusiasmo que trouxera da primeira experiência e, sobretudo do inesperado fulgor que a sua carreira recuperou chegados já os sessenta anos de idade. Tal jovialidade sente-se deste o primeiro até ao último compasso desta Sinfonia, o que contribuiu para que se tenha tornado numa das mais populares, desde a primeira audição na capital inglesa. A julgar pelas críticas da imprensa, terá sido o momento mais acalorado do sarau. Como na maioria das Sinfonias de Londres, a *Sinfonia d’O Relógio* inicia com uma introdução lenta, algo tensa e sombria. Não passa, todavia, da expectativa que prepara terreno para um primeiro andamento pleno de vivacidade que convoca todos os naipes da orquestra para uma animada troca de argumentos em torno de motivos melódicos sempre curtos e ritmos dançáveis. Segue-se então o humorístico e mais conhecido *Andante*, no qual uma melodia que logo apetece trautear se desdobra em variações ora de carácter jocoso ora dramático, que se faz sempre acompanhar da tal pulsação que muitos garantem evocar o som curto e preciso do mecanismo de um relógio. Inicia com cordas em “*pizzicato*” e os Fagotes; a meio há uma passagem sombria e feroz em Sol menor, sempre de acordo com o conhecido sentido de humor de Haydn, surgindo de novo o tema do relógio. O entusiasmo do compositor pelos relógios levou mesmo a que tenha escrito trinta peças para o *Flotenuhr (Relógio de Flautas)* de que foi recentemente publicada uma pequena suite de *Eight Pieces for Musical Clocks*, destinada a ser executada em Manuais de Órgão⁸.

⁷ Já em outras ocasiões nos dedicámos a este particular do repertório organístico, nomeadamente o mais recente, com relevo para o conhecido *Carrillon de Westminster*, op. 54, n. 6 de Louis Vierne, a *Carrillon Sortie* de Henry Mullet (1878-1967) e *Carrillon*, op. 27, n. 4 de Marcel Dupré (1886-1971).

⁸ Os números 4 e 7 foram escritos para um relógio feito em 1772; 1, 2, 5 e 6 para um feito em 1792, e 3 e 8 para outro feito em 1793. As peças devem soar uma oitava mais alta do que a escrita, pelo que se deve ter cuidado no registo para garantir que predomina o tom da Flauta de 4’. Ver *Joseph Haydn, Flotenuhrstücke*, Ed. Ernst Fritz Schmid, Nagels-Verlag, Kassel.

Muito próximo do mecanismo do relógio e também relacionado com o repertório musical está o *Metrónomo*, uma pequena máquina inventada pelo relojoeiro holandês Dietrich Nikolaus Winkel, em 1812, pouco depois copiado por Johann Mälzel que registou a patente, em 1816 ficando para a História como seu inventor. Este pequeno aparelho destinado à marcação do tempo – num sistema mecânico que acciona um pêndulo cujo movimento regular pode ser regulado de acordo com a velocidade pretendida – teve um notável acolhimento nos compositores, provocando um especial entusiasmo em Ludwig van Beethoven, o primeiro a indicar as marcas de metrónomo nas suas partituras em 1817. Esse mesmo aparelho de relógio aparelho terá mesmo inspirado o 2.º Andamento da sua *Oitava Sinfonia*; Efectivamente, existe a crença de que este trecho beethoveniano seja uma paródia afectuosa ao invento do seu amigo Johann Maelzel, ou mais precisamente uma derivação do cânon "*Ta ta ta... Lieber Maelzel*", WoO 162, improvisado durante um jantar em homenagem ao inventor, em 1812. Recentemente, em 1962, o compositor húngaro György Ligeti escreveu *Poème Symphonique pour 100 metronomes*.

2. O P. Lima Torres, compositor de música sacra

Tendo deixado manuscrita, e praticamente desconhecida, muita da sua produção musical, se tivermos em conta as dificuldades de edição que marcavam aqueles tempos, reservando-se a sua habitual divulgação à cópia manuscrita, mesmo assim o P. Lima Torres ainda conseguiu publicar, juntamente com o P. Manuel Alaio, em 1932, o livro de cânticos *Ecos do Santuário* (reeditado em 1952), gravado e impresso na Tipografia Boileau & Barnasconi de Barcelona, uma das mais conceituadas de então e ainda existente, sendo distribuído pela Livraria e Papelaria Nacional, de Gualdino Correia em Braga.⁹ Esta obra que mereceu então os maiores elogios da crítica,¹⁰ podendo considerar-se uma das mais significativas publicadas em Portugal no período que consideramos "a geração do Motu Próprio", ou seja, o tempo que medeia entre a publicação do *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* de São Pio X e a reforma do Concílio Vaticano II.¹¹ Talvez o

⁹ Esta editora oferecia uma qualidade de gravação e impressão notáveis para a época, tendo a ela recorrido grande parte dos autores, nomeadamente da música sacra espanhola, na primeira metade do séc. XX. Ainda se encontra em actividade, pelo menos como depositária desse repertório. Por seu lado, a Livraria Gualdino, situada na Rua do Souto, encerrou a actividade, como outras livrarias históricas da cidade.

¹⁰ A crítica contrastava, e não foi desmentida pelo tempo, com o tom marcadamente contido do *Prefácio* onde lemos: "A publicação deste Álbum, simples e despretensioso, deve-se tão somente aos instantes pedidos que nos têm sido feitos desde há muito tempo; pedidos estes provavelmente provocados pelo espécimen avulso de uma ou outra composição manuscrita, porventura em poder dos indiscretos. Foi para condescender com esses pedidos e não para "preencher uma lacuna" – lugar comum dos prefácios de muitas publicações – que editamos os nossos *Ecos do Santuário*. Este título, modesto, pouco ou nada sugestivo, parece fazer lembrar lamentos do bosque solitário ou vozes bradando em vão no deserto, mas será o mais adequado aos seus autores. Efectivamente, conscientes da nossa *mediania* artística, não podíamos nem devíamos ter a pretensão de apresentar ao público culto "primorosas composições" de autêntico valor musical, mas limitamo-nos apenas a cooperar, ao lado dos mestres, para o desenvolvimento e divulgação da Música Sacra, tornando-a tanto quanto possível conhecida, fácil, acessível e atraente".

¹¹ Constituído no total por 67 cânticos devocionais, em Latim em Português, o P. Lima Torres assina mais de metade, sendo dele 16 *Motetes* em Latim, dedicados ao SS. Sacramento, ao Coração de Jesus e a Nossa Senhora (um apenas de Manuel Alaio); e 8 *Cânticos* em Português (19 de Manuel Alaio). Em 1951, catorze anos depois do falecimento do P. Alaio, o P. Lima Torres publicava a segunda edição com um *Suplemento*

facto de ser predominantemente em Latim este repertório não goza do favor igual à obra composta pelo P. Manuel Alaio, outrora e actualmente bastante presente no repertório dos grupos paroquiais, certamente por obra da acção dos sacerdotes que o tiveram como professor no Seminário Conciliar.¹²

O repertório assinado pelo P. Lima Torres revela uma qualidade muito apreciável, tratando-se na sua maioria de breves cânticos – então denominados impropriamente *motetes* – para duas vozes iguais e Harmónio numa escrita assumidamente tonal, num estilo consentâneo com os ditames da “Reforma de São Pio X” e dentro do espírito do cramado “movimento ceciliano”, então particularmente pela obra do compositor Lorenzo Perosi, mestre da Capela Pontifícia e também de compositores espanhóis muito divulgados entre nós por essa altura. Uma harmonia, clara, quase sempre rigorosa,¹³ reveste melodias simples, inspiradas, tecendo um contraponto imitativo, por vezes canónico, a duas vozes iguais – tendo presente certamente a composição dos grupos de cantoras das nossas paróquias apenas constituídos por vozes femininas, capazes de se aventurar a um canto a duas vozes, para além das habituais terceiras paralelas, eventualmente ampliado pelas outras duas partes harmónicas do acompanhamento organístico. Ao que parece, era particularmente avesso à linguagem harmónica mais moderna pois dele lemos: “é bom lembrar que a regra fundamental da *harmonia gregoriana* é acompanhar o canto, não afogá-lo. Entretanto, o autor declara (muito à pureza) que não sabe a fundo, bem a fundo, as leis da harmonia moderna, tão arrogantes, arbitrarias e descabeladas. Não sabe... porque não quer saber”.¹⁴ Os acompanhamentos, por seu lado, pautam-se por uma textura que prevê uma técnica não muito apurada por parte do organista, mas capaz de transmitir um bom gosto e equilíbrio que valorizaria certamente a sua execução nos dias mais festivos, como um

onde apresentava mais vinte e quatro cânticos: 3 do P. Alaio e os restantes 21 dele próprio, entre originais e harmonizações suas de melodias de outro autores ou eventualmente recolhidas.

¹² Do P. Lima Torres, recordo que, no Seminário, cantávamos frequentemente o *Tantum Ergo* que vem publicado como n. 10, na referida colectânea, *Meu Deus em creio* e o *Hino do Apostolado da Oração* publicados na 2.ª edição. O manual de cânticos *Jubilate*, em uso nos Seminários de Braga, e depois em muitas paróquias, conta vários cânticos seus: Alguns são retirados de *Ecos do Santuário*, incluindo o já mencionado *Tantum ergo*, (p. 89) e, da 2.ª ed. o famoso *Hino do Apostolado da Oração*, “Eia, irmãos que votastes a vida”, (p. 156), *Hino a Cristo Rei*, (p. 189); *Hino a São José*, (p. 311) e *Hino a São Sebastião*, (p. 317). Na colectânea *Cantai ao Senhor* (1957) consta o *Tantum ergo* já referido anteriormente, p. 95 (*Ecos*, n. 10) e o *Hino do Apostolado da Oração*, (p. 258).

¹³ Embora nem sempre isso aconteça, como a utilização inadequada da cadência interrompida no cp. 7 do “*Panis angelicus*”; mais disfarçada, pela duplicação da quinta, a sucessão de quintas paralelas no cp. 2-3.

¹⁴ Prefácio à 2.ª Edição dos *Ecos do Santuário* (1951). Sendo, ao que parece, um bom conhecedor do repertório de música sacra então disponível e marcado pelo espírito do *movimento ceciliano*, mais do que de *Tratados de Harmonia*, não podemos negar o mérito das obras que deixou. No entanto, nota-se alguma imprecisão de linguagem na terminologia, quando escreve “*harmonia gregoriana*”, eventualmente em vez “*harmonização da música sacra*”, já que o canto gregoriano, por natureza não é harmonizado, mesmo que existissem já no seu tempo harmonizações de qualidade desse repertório, da responsabilidade de Henri Potiron e Hesber Desroquettes, publicadas por Solesmes, e que ele certamente conheceria. Baseadas na *harmonia modal*, estas harmonizações, nem de longe seguem as leis da harmonia tradicional. Também não poderemos concordar com a classificação de “*arrogantes, arbitrarias e descabeladas*” para as leis da harmonia moderna; nem sequer para a própria linguagem dodecafónica. Podemos não gostar, podemos não compreender, mas tais leis não são mais arbitrarias e descabeladas ou mesmo arrogantes do que as leis da harmonia tradicional até porque os grandes autores não as seguiam com o rigor que é exigido a um estudante de composição.

Lausperene. Exemplo disso é o “Panis Angelicus”, n. 6 de *Ecos do Santuário*:

VOZES 1. 2. *Andante* Pa_nis an - gó - li - eus
p Pa_nis an - gó - li - eus *mf* fit
 fit pa - nis hó - mi - num; fit pa - nis hó - mi - num;
 pa - nis hó - mi - num; fit pa - nis hó - mi - num;
 pa - nis hó - mi - num; fit pa - nis hó - mi - num;
 ORGÃO *p* *mf* *pp rit.*

Em alguns casos, nomeadamente nos acompanhamentos, aventura-se por uma linguagem quer melódica quer harmónica um pouco mais ousada, com utilização de acordes de sétima diminuta ao lado de um delicado cromatismo, como na “Ave Maria”, n. 12 da referida publicação.

VOZES 1. 2. *Andante* *a tempo* A - ve Ma -
 A - ve Ma -
 ri - a, grá - ti - a ple - na, Dó - mi - nus te - cum;
 ri - a, grá - ti - a ple - na, Dó - mi - nus te - cum;
 ORGÃO *mf* *rall.* *p*

No ano de 1951, era publicada uma segunda edição, revista e consideravelmente ampliada, com alguns cânticos que tiveram especial divulgação como o *Hino do Apostolado da Oração* “Eia, irmãos que votastes a vida...”. No ano de 1961, publicaria a *Missa Jubilaris*, em honra de Nossa Senhora, e dedicada ao Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira, Patriarca de Lisboa; no ano de

1962, dava à estampa *Louvres à Virgem*, da responsabilidade das mesmas distribuidoras, embora publicado em edição do autor.

3. A *Missa Jubilaris*

Do computo geral da obra conhecida, creio que a *Missa Jubilaris* se afirma como a globalmente mais elaborada, pese embora o facto de revestir as mesmas características de linguagem e estilo das outras obras já conhecidas. Muito próxima das congéneres publicadas em outras latitudes, apresenta alguns indicadores de uma criatividade que ultrapassava a simples escrita para 2 vozes e acompanhamento, onde este não é mais que a derivação das partes vocais. Encontramos nela alguns elementos que denotam uma proximidade à linguagem modal, certamente por influência do canto gregoriano que ele diz assumir como paradigma da música litúrgica, mas depois não segue propriamente as características da modalidade quer melódica quer harmonicamente. É o caso, por exemplo, do início do *Kyrie*, pensado em *Lá menor*, com uma entoação própria do Deuterus (escala pentatónica), mas onde a segunda nota, *sol*, é substituída pela nota *fá*, e harmonizada com acorde IV grau; no entanto a frase com que entoa a resposta a este tema com a entrada da primeira voz é claramente modal, utilizando a nota *sol*.

The image displays a musical score for the beginning of the Kyrie. It consists of three systems of staves. The first system includes VOZ I (top), VOZ II (middle), and ORGANO (bottom). VOZ I begins with a rest followed by a melodic phrase starting on G4, marked *mf*. VOZ II enters with a phrase starting on G4, marked *p*, with lyrics: "Ký - ri.e e - lé - i - son, e - lé - i - son." The ORGANO part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the vocal entries, with VOZ I and VOZ II overlapping. VOZ I has lyrics: "- ri.e e - lé - i - son, e - lé - i - son. Ký - ri - e e -". VOZ II has lyrics: "Ký - ri - e e -". The ORGANO continues with a more active accompaniment. The third system shows the continuation of the organ part, with a final cadence in the penultimate measure and a resolution in the final measure.

Neste mesmo trecho esboça alguns elementos contrapontísticos interessantes, ao mesmo tempo que utiliza uma estrutura coerente na distribuição das três invocações – Kyrie, Christe, Kyrie – ou seja, a primeira invocação pela 2.^a voz, a segunda pela 1.^a voz e a terceira pelas duas vozes em conjunto em linhas independentes. Por outro lado utiliza a estrutura mais comum, repetindo a primeira invocação na terceira. A cadência final utiliza a cadência composta, no penúltimo compasso, resolvendo no último compasso com a “confirmação” pelo IV Grau, uma

clara ressonância dos hábitos da polifonia renascentista. Porém, a colocação da nota *mi* na 2.^a voz, dá a entender que pretendia aqui algo que fica impreciso, como se o *ré* fosse um retardo da 3.^a, incoerente com a harmonia.

The image shows a musical score for the first system of the Agnus Dei. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "lé - i - son. Ký - ri - e e - lé - i - son." and "Ký - ri - e e - lé - i - son." The score includes dynamic markings such as *f*, *dim e poco rit.*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

Curiosamente, na cadência final do *Agnus Dei* tenta superar essa dificuldade, mas a solução também não é a mais correcta.

The image shows a musical score for the second system of the Agnus Dei. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "mun - di: do.na no - bis pá - cem, do.na no.bis pá - cem." and "mun - di: do.na no.bis pá - cem, do.na no.bis pá - cem." The score includes dynamic markings such as *f*, *lento*, *dim e rit molto*, *rit molto*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

O *Glória* é marcado por frequentes modulações, ou melhor, de tonalidades particularmente afastadas como de Fá Maior a Réb Maior, onde utiliza uma passagem por meio do *mib*, no Órgão, em vez de, com mais propriedade, utilizar o processo de *transição*: utilizando *réb* na cadência anterior.

The image shows a musical score for the third system of the Gloria. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "dí - ci.mus Te. A - do - rá - mus Te.Glo.ri - fi - cá - mus Te" and "A - do - rá - mus Te.Glo.ri - fi - cá - mus Te". The score includes dynamic markings such as *pp*, *largo*, *mf in tempo*, *poco rit.*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs.

A alternância entre as tonalidades de Réb Maior e Sib menor conduz a Sib Maior ("Domine Fili unigenite") seguindo-se um interlúdio breve que prepara a secção seguinte. Não me parece relevante continuar a análise deste trecho, tendo este pequeno esboço pretendido mostrar

apenas a procura da variedade, não sem revelar alguma ambiguidade.

A cadência final do *Glória* apresenta o mesmo problema do Kyrie: um percurso curioso mas incoerente: I-IV-II⁷-I nas vozes, enquanto o acompanhamento faz I-IVb-VIIb-I, provocando uma dissonância entre o *fá* da 2.^a voz e o *mib* do acompanhamento. Para quem diz não aceitar as leis “arrogantes, arbitrárias e descabeladas” da harmonia moderna, revela alguma curiosidade.

trattenendo, rall.molto Lento, ff stentato

gló - ri - a Dé - i Pá - tris. A - men, A - men.

gló - ri - a Dé - i Pá - tris. A - men, A - men.

rall.molto Lento ff

Detailed description: This musical score shows the final cadence of the Gloria. It features two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The tempo markings are *trattenendo*, *rall.molto*, *Lento*, and *stentato*. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *stentato*. The lyrics are "gló - ri - a Dé - i Pá - tris. A - men, A - men." The piano part includes markings for *rall.molto*, *Lento*, and *ff*.

Nesse mesmo contexto, do *Credo* relevaria a introdução ao “Et incarnatus” que manifesta a clara procura de algo incomum, com um procedimento de sabor cromático, embora depois resolva numa linguagem marcadamente tonal rondando mesmo o academismo:

lentamente pp

dit de cœ - lis.

dit de cœ - lis.

Mosso

pp mf dim a tempo

Detailed description: This musical score shows the introduction to the "Et incarnatus" section of the Credo. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The tempo markings are *lentamente* and *Mosso*. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The lyrics are "dit de cœ - lis." The piano part includes markings for *pp*, *mf*, and *dim a tempo*.

Curioso o desenvolvimento da cadência plagal no “Amen:

ff pesante tratt.

sæ - cu - li. A - men, A - men.

sæ - cu - li. A - men, A - men.

dim ff tratt.

Detailed description: This musical score shows the development of the plagal cadence in the "Amen" section. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The tempo marking is *tratt.* (trattato). The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *dim* (diminuendo). The lyrics are "sæ - cu - li. A - men, A - men." The piano part includes markings for *dim*, *ff*, and *tratt.*

No *Sanctus* relevaria o acompanhamento do *Benedictus*, onde ultrapassa a habitual transcrição das vozes, para utilizar uma figuração em *solo* – sugerindo uma execução e Órgão a dois Manuais

– com que liga a linha da voz, apoiada numa harmonia de acordes sobre um pedal de tónica [Sol] que só perde por não ser levada até ao fim.

The image shows a musical score for a piece titled "Larghetto". It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Larghetto". The lyrics are: "cél - sis. in", "cél - sis. Be - ne - dí - ctus qui ve - nit". The score includes dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The piano accompaniment features a prominent bass line with a sustained pedal point on the tonic (Sol).

Quanto ao *Agnus Dei*, para além da já referida proximidade ao Kyrie, nada presente que seja digno de relevo neste breve esboço.

4. Conclusão

A razão que me levou a elaborar este apontamento foi em primeiro lugar uma quase total ausência de informação sobre um autor que desde muito jovem me habituei a considerar um dos melhores compositores da sua geração em Portugal. Porém, é um facto que a sua música não foi assim tão divulgada como a de outros seus contemporâneos e que, como o P. Manuel Alaio, até partilham muitos aspectos que marcam o seu percurso biográfico, desde a frequência do Colégio dos Órfãos de São Caetano,¹⁵ à publicação da obra mais significativa de ambos em parceria com o mesmo compositor e até uma vida especialmente marcada pelo afastamento dos lugares centrais da Diocese, um em Barcelos e outro em Fão (Esposende), ainda que o P. Alaio tenha sido professor no Seminário em Braga, mas por pouco tempo, provavelmente por motivos de saúde. Porém, o P. Alaio, mesmo falecendo prematuramente, no ano de 1937,¹⁶ deixou a sua marca no Seminário, sendo ali apontado como referência que marcou as gerações futuras de sacerdotes e mesmo de músicos, dando até origem à expressão, não muito exacta, de “Escola de Braga”. Isso terá contribuído para a divulgação de muitos dos seus cânticos. Ao contrário, a não divulgação do repertório do P. Lima Torres poderá dever-se não só à falta de uma relação pessoal com a formação do Seminário, mas também ao facto de a maior parte dos cânticos que produziu e publicou nos *Ecos do Santuário*, serem destinados a duas vozes iguais, muitas vezes concertantes, provocando eventualmente algum retraimento aos grupos corais das Paróquias;

¹⁵ Tendo ambos nascido no mesmo ano de 1888, Lima Torres a 20 de Outubro e Manuel Alaio a 7 de Dezembro, é provável, mas não é certo que aí se tenham cruzado: o P. Alaio deixa o orfanato aos 13 anos (por 1901), para ingressar no Seminário de São Pedro e São Luís Gonzaga, de Braga onde, já sacerdote, iniciou as funções de Professor em 1915; não sabemos quando é que o P. Lima Torres ingressou no mesmo orfanato e é provável que, sendo ordenado em Turim no ano de 1912, estivesse então no estrangeiro.

¹⁶ Há em muitos dos apontamentos biográficos do P. Manuel Alaio, divulgados, a menção do seu falecimento no ano de 1973 em vez de 1937. Tal se deverá a uma gralha na escrita dactilografada de algum documento, já que até o P. Lima Torres fala do seu prematuro falecimento, catorze anos antes da data da segunda edição dos *Ecos do Santuário*, publicada em 1951.

pelo lado dos acompanhamentos a dificuldade da sua obra não se afasta do nível de exigência do repertório dos outros compositores quer portugueses quer estrangeiros.

É verdade que ele ficou, de certa forma, como herdeiro é continuador de um património que partilhara como o P. Alaio, e podemos verificar que alguns dos cânticos que publicou na 2.^a edição dos *Ecos do Santuário*, tiveram maior divulgação; ao contrário, a *Missa Jubilaris* creio ser totalmente desconhecida, tendo-a eu encontrado muito recentemente, e com enorme surpresa, no espólio legado pelo Dr. Carvalho Arieiro ao Seminário de Viana do Castelo, tendo-a então digitalizado. Muito provavelmente partilha a sorte dos cânticos publicados anteriormente a duas vozes, para além do facto de, ao tempo da sua publicação, no ano de 1961, soprarem já por aí os ventos da renovação litúrgica conciliar, ao mesmo tempo que na maioria das nossas paróquias pontificava a *Missa “Juvenes et Virgines”*, copiada e recopiada, por sacerdotes e seminaristas, bem mais simples e acessível, para além das suas melodias atraentes, e a uma ou duas vozes em “terceiras paralelas” muito ao gosto popular.

Por outro lado não deixará de ter alguma influência o carácter um tanto excêntrico de um sacerdote que se dedicava à invenção e construção de relógios ou aparelhos semelhantes, como já referimos, e com reconhecido mérito, ao lado de um temperamento que desconhecemos por completo, mas que poderemos adivinhar um pouco pelo tom marcadamente conservador da sua linguagem patente nos prefácios, nomeadamente no da segunda edição de *Ecos do Santuário*, não só a respeito das linguagens mais avançadas da música europeia do seu tempo, mas também da forma “acutilante” como refere quem que de certa forma atentou contra os seus direitos de autor,¹⁷ na realização das bem conhecidas *colectâneas* de cânticos que ainda ao menos tiveram o mérito de divulgar um pouco mais a sua obra. Não deixamos de reparar no contraste entre esta linguagem e o “perfil modesto e bondoso da alma peregrina dotada de extrema sensibilidade” que ele traça do P. Alaio, aliás comprovado por testemunhos expressos em alguns documentos escritos ou ainda pude partilhar de seus alunos com quem muitos anos mais tarde eu próprio haveria de conviver e trabalhar.¹⁸

Meadela, 20 de Agosto de 2025

Jorge Alves Barbosa

¹⁷ “Alguém, por leviandade ou por precipitação mais própria de ‘gente moça’, tomou a liberdade de extrair alguns trechos da referida obra, para os inserir – embora sem acompanhamento – em certa ‘Colectânea’. Pela lesão de ‘direitos de autor’ apenas foi dada uma satisfação verbal que foi aceite em atenção às pessoas!”. Mais adiante não se exime de referir que “permanece no seu estilo inalterável, ao contrário de ‘maestros’ que, parecendo ter somente a preocupação de celebridade ou eivados de excessivo modernismo, têm produzido obras cheias de artifício, mas destituídas de unção e sentimento religioso” (Prefácio da 2.^a edição de *Ecos do Santuário*). Não tenho qualquer dúvida que se refere ao Cón Manuel Faria que apresentou os seus *Cânticos da Juventude*, como “Maestro em Composição”, título que lhe assistia pelo respectivo *Diploma* do PIMS de Roma. Pessoalmente nunca o usou, nunca mais publicou obras com ele, assinava apenas pelo nome, e nunca o tratávamos como tal, embora o conhecêssemos. Compreendo agora que este – também não propriamente meigo quando falava de outros ‘compositores’ – ao contrário das contínuas referências ao P. Alaio, nunca nos tenha falado do P. Lima Torres...

¹⁸ É o testemunho unânime dos seus herdeiros musicais (Cfr. NRMS, n. 48); no entanto, também devo referir o facto de um sacerdote já idoso que conheci mais tarde, também ele algo conhecedor e praticante de música sacra, sucessor do também músico P. Alberto Brás como Capelão do Santuário de Santa Luzia em Viana do Castelo, me referir a importância do P. Lima Torres.