



Antónia Fialho Conde, Olga Magalhães e António Camões Gouveia (dir.)

O Claustro e o Século Espaços, Fronteiras e Identidades

Publicações do Cidehus

As parentelas e a aprendizagem da música entre a cidade de Évora e o Mosteiro de S. Bento de Cástris: o caso de António Rodrigues Vilalva

Luís Henriques

DOI: 10.4000/books.cidehus.10803
Editora: Publicações do Cidehus
Lugar de edição: Évora
Ano de edição: 2020
Online desde: 12 março 2020
coleção: Biblioteca - Estudos & Colóquios
ISBN eletrónico: 9791036557927



<http://books.openedition.org>

Refêrencia eletrónica

HENRIQUES, Luís. *As parentelas e a aprendizagem da música entre a cidade de Évora e o Mosteiro de S. Bento de Cástris: o caso de António Rodrigues Vilalva* In : *O Claustro e o Século : Espaços, Fronteiras e Identidades* [en ligne]. Évora : Publicações do Cidehus, 2020 (généré le 17 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cidehus/10803>>. ISBN : 9791036557927. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.10803>.

As parentelas e a aprendizagem da música entre a cidade de Évora e o Mosteiro de S. Bento de Cástris: o caso de António Rodrigues Vilalva

Luís Henriques*

Resumo

Uma das várias relações que a Catedral de Évora manteve com as outras instituições religiosas da cidade foi de natureza musical. Neste contexto encontramos o mosteiro feminino cisterciense de S. Bento de Cástris e as suas relações com a cidade, em particular, com a Catedral onde as primeiras referências datam do tempo do mestre de capela Mateus d'Aranda. No século XVII ainda encontramos vários músicos da Catedral com relações com o mosteiro. O presente estudo centra-se num em particular, António Rodrigues Vilalva, cuja irmã Isabel Baptista entrou para o mosteiro de S. Bento de Cástris por via de ser cantora e harpista. O estudo pretende reconstruir a carreira musical de Vilalva e as possíveis influências na educação musical da irmã que, apesar da inexistência de referências detalhadas, poderá ser visto da perspectiva de outros contextos semelhantes, nomeadamente da cidade espanhola de Toledo onde existiram as mesmas relações entre mestres da Catedral e conventos femininos.

Palavras-chave: Sé de Évora, Mosteiro de S. Bento de Cástris, António Rodrigues Vilalva, cantochão, harpa, ensino da música

Abstract

One of the several relations that Évora Cathedral maintained with the other religious institutions of the city was one of a musical nature. In this context we find the feminine Cistercian monastery of S. Bento de Cástris and its relations with the city and, in particular with the Cathedral where the earliest references date to the time of the chapel master Mateus d'Aranda. In the seventeenth century we still find several musicians from the Cathedral with links to the monastery. The present study centres in one in particular, António Rodrigues Vilalva, who's sister Isabel Baptista entered the monastery of S. Bento de Cástris on the basis of being a singer and harpist. The study aims to reconstruct the musical career of Vilalva and the possible influences on his sister's musical education that, although lacking detailed references, can be seen from the

* CESEM NOVA FCSH / Universidade de Évora, luiscfhenriques@gmail.com

perspective of other similar contexts, notably the Spanish city of Toledo, where the same relations between Cathedral masters and feminine convents existed.

Keywords: Évora Cathedral, Monastery of S. Bento de Cástris, António Rodrigues Vilalva, plainchant, harp, music teaching

A Sé de Évora constituiu-se como um dos mais destacados centros musicais portugueses durante os séculos XVI e XVII, enquanto local onde sucessivas gerações de músicos aprenderam a cantar e escrever as primeiras notas musicais. A Catedral contava com uma capela formada por um grupo de cantores e instrumentistas, mantendo também uma instituição de aprendizagem – o chamado Colégio dos Moços do Coro – formando músicos para o serviço litúrgico-musical da Catedral, assim como para outros locais, músicos esses que ocuparam cargos de relevo em instituições religiosas portuguesas e estrangeiras, nomeadamente em Espanha, Itália e no Novo Mundo (ALEGRIA, 1997, 81). É importante salientar a influência determinante que os Cardeais D. Afonso e D. Henrique tiveram na criação e sustento das estruturas que permitiram um desenvolvimento desta atividade musical, através da ordenação e contratação de músicos (cantores e instrumentistas) para o serviço da Catedral, mas também enquanto mecenas, patrocinando a impressão de obras teóricas, como é o caso dos dois tratados de Mateus d'Aranda,¹ no caso de D. Afonso, e dos tratados de Francisco Velez² (que não chegaram a ser impressos), no caso de D. Henrique. Para além da Catedral é de supor que outras instituições de Évora tivessem mantido capelas musicais que garantissem a celebração litúrgico-musical dos ofícios diários, assim como celebrações de maior fôlego. Esse parece ser o caso da igreja de Santo Antão, que teve como mestre de capela Manuel Mendes (mais tarde mestre da claustra da Catedral), bem como algumas instituições monástico-conventuais, nomeadamente, o mosteiro cisterciense feminino de S. Bento de Cástris localizado nos arredores da cidade. Esta instituição, das mais antigas da cidade, constituiu-se no século XVII como um dos espaços de culto da espiritualidade e do misticismo, encorajados pelo Concílio de Trento (CONDE, 2009, 17).

Todavia, embora a Sé de Évora tivesse mantido uma dinâmica musical contínua, surgem vários problemas ao estudar-se a presença da música nesta instituição durante os séculos XVI e XVII. O primeiro diz respeito aos músicos, cuja atividade esteve concentrada sobretudo nas várias instituições musicais da Catedral, e aqueles que, tendo

¹ Aranda foi autor de dois tratados teórico-musicais: o *Tratado de câto llano* e o *Tratado de câto mensurable*, ambos impressos em Lisboa por João Galvão em 1533 e 1535 respetivamente.

² Francisco Velez foi autor de um tratado de cantochão e um de canto de órgão e contraponto, cujas licenças datam de 1563, mas que muito provavelmente não chegaram a ser impressos (Alegria, 1973, 33).

estudado no Colégio dos Moços do Coro, desenvolveram carreiras musicais em outras instituições nacionais ou estrangeiras. Estes últimos, cujo percurso biográfico e profissional é mais conhecido, viram grande parte da sua obra musical impressa, mais concretamente, na casa Craesbeeck em Lisboa ou na Oficina Plantiniana de Antuérpia. Foi esse o caso de Fr. Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães e Duarte Lobo que, embora tenham estudado nas instituições eborenses, cedo abandonaram esta cidade a fim de ocuparem cargos de relevo nas instituições musicais lisboetas.³ Dos mestres que mantiveram a sua carreira musical na Catedral apenas se conhecem para o século XVI as duas obras de Mateus d'Aranda, um *Alleluia* de Francisco Velez e algumas obras de Manuel Mendes. No referente ao século XVII o número de obras musicais é escasso no que respeita à primeira metade, conhecendo-se apenas algumas obras do mestre de capela e da claustra Manuel Rebelo, assim como de António Pinheiro, de efémera passagem pela claustra da Catedral na primeira década do século. Só com a presença de Diogo Dias Melgaz pelos cargos de mestre de capela e da claustra nas últimas décadas do século XVII é que se conhece um compositor com atividade na Catedral de quem sobreviveu considerável número de obras musicais. Estas obras são compostas por uma série de motetes destinados ao período da Quaresma, assim como outras composições para várias ocasiões do Ano Litúrgico, as primeiras que se conhecem de um compositor ativo na Catedral contendo partes instrumentais obrigadas, neste caso para um baixo (possivelmente órgão, baixão ou harpa) que acompanharia as vozes.

Apesar da escassez de música escrita que tenha sobrevivido até à atualidade, durante o século XVII muitos foram os indivíduos que ocuparam os cargos de mestre de capela e da claustra na Sé de Évora. Ocupava o posto de mestre de capela ao iniciar o século XVII o Padre Manuel Rebelo, que permaneceu no mesmo até à sua morte em 1647, ano em que, de acordo com José Augusto Alegria (1973, 70) lhe sucedeu no cargo o Padre António Rodrigues Vilalva e, mais tarde Diogo Dias Melgaz, a partir de 1678. Filipe Magalhães ocupou o cargo de mestre da claustra nos primeiros quatro anos do século XVII, substituindo o seu mestre Manuel Mendes desde pelo menos 1589. Com a sua saída para Lisboa, foi contratado António Pinheiro para o substituir nesse posto, permanecendo apenas quatro anos devido a desentendimentos com o Cabido (ALEGRIA, 1973, 64-65). Sucedeu-lhe Domingos Martins durante algum tempo, tendo sido nomeado Diogo Dias de Vilhena, que ocupou o cargo até à década de 20, altura em que o Padre

³ Em Lisboa Fr. Manuel Cardoso ocupou o cargo de mestre de capela e, durante algum tempo, também de vice-prior do Convento de Nossa Senhora do Carmo da cidade, Duarte o de mestre de capela da Catedral e reitor do Seminário de S. Bartolomeu e Filipe Magalhães de mestre da Capela Real.

Manuel Rebelo o acumulou junto com o de mestre de capela da Catedral. Foi sucedido por António Rodrigues Vilalva a partir de 1633, sendo este por sua vez substituído por Bento Nunes Pegado em 1642, seguindo-se Diogo Dias Melgaz em 1663 (ALEGRIA, 1973, 127).

É entre estes mestres que António Rodrigues Vilalva desenvolveu a sua carreira musical na Catedral de Évora durante as primeiras décadas de seiscentos. O pouco que se conhece acerca da vida de Vilalva é transmitido por Diogo Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana*. No breve apontamento sobre o compositor, Barbosa Machado refere que Vilalva era «natural de Vilhalva, lugar do Territorio da Villa de Fronteira na Provincia do Alentejo» (BARBOSA MACHADO, 1741, 377). Vilalva terá sido aluno de Manuel Rebelo na claustra da Sé o que, a confirmar-se, não terá este entrado para a instituição antes da década de 20. José Mazza, talvez apoiado no que havia escrito Barbosa Machado (e referindo-o erradamente por duas vezes), descreveu António Rodrigues Vilalva no seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* como sendo natural da vila de seu apelido no Bispado de Beja, considerando-o destríssimo no canto e ótimo compositor, para além de ter composto «varias obras em Muzica, e huma Arte de canto chão onde tambem dá regras para o contraponto» (MAZZA, 1944, 17). Barbosa Machado refere Vilalva escreveu «psalmos, missas e hymnos que se conservão na Bibliotheca Real da Musica, como se pode ver no seu Catalogo impresso em Lisboa por Pedro Craesbeck, 1649, sendo a principal obra uma Missa de 4.º tom a 8 vozes, que está na estante 28, n.º 703 da dita Bibliotheca» (BARBOSA MACHADO, 1741, 377). São estes os dados biográficos que se conhecem de Vilalva até à sua nomeação para mestre da claustra da Catedral de Évora.

Uma vez que assumiu esse mesmo posto em 1633, ou Manuel Rebelo começou a ensinar na claustra da Sé antes de 1620 ou então Vilalva terá sido aluno de Diogo Dias Vilhena, antecessor de Rebelo no cargo. Barbosa Machado elogia ainda as qualidades de Vilalva enquanto cantor, uma vez que «na idade da adolescência assim como levou ventagem a todos na suavidade de cantar assim os excedendo em a varonil na sciencia de compor» (BARBOSA Machado, 1741, 377). Estas qualidades certamente terão influenciado a sua precoce contratação para ensinar na claustra da Catedral, onde permaneceu até 1642, ano em que foi substituído por Bento Nunes Pegado. Desconhece-se quanto tempo permaneceu a ensinar na claustra, adiantando-se a hipótese de que durante a década de 20 tenha sido substituído nessa função pelo mestre de capela Manuel Rebelo (ALEGRIA, 1973, 67). Todavia, Vilalva foi nomeado mestre da claustra no dia de Natal de 1633.

A escolha de António Rodrigues Vilalva para o posto de mestre da claustra da Catedral parece não ter ganho consenso, uma vez que na sessão capitular de 26 de outubro de 1633 foi decidido adiar a questão da escolha do mestre da claustra para nova sessão por ter resultado em empate a votação realizada nesse dia (ALEGRIA, 1973, 70). Três dias mais tarde, em nova sessão capitular foi delegada a D. Miguel de Portugal, cónego magistral da Catedral, a decisão sobre a contenda que, entretanto, se havia gerado entre Manuel Rebelo, quem ocupava o cargo, e António Rodrigues Vilalva. No dia 9 de novembro esta contenda ainda não tinha sido resolvida, pelo que foi novamente D. Miguel chamado a resolver «no conserto entre o Mestre da Crasta e Villalua». Na tarde do mesmo dia o Cabido decidiu que Manuel Rebelo ficaria nos cargos de mestre de capela e da claustra até ao dia de Natal desse ano, passando António Rodrigues Vilalva a ocupar o cargo de mestre da claustra daí em diante com o mesmo ordenado que Rebelo recebia por ensinar na claustra da Catedral (ALEGRIA, 1973, 71).

A 3 de julho de 1640 Vilalva requereu perante o Cabido o benefício que ficara vago na Catedral após renúncia do Padre Manuel Cid, reitor do Colégio dos Moços do Coro. Foi conduzido no mesmo benefício após confirmação da limpeza de sangue e outra documentação que apresentou ao requerê-lo, assentando-se em sessão capitular que ficaria o cónego Tomé Álvares Velho encarregado de lhe dar posse. Todavia, Vilalva, beneficiado da Sé, pretendeu manter-se também no cargo de mestre da claustra, pelo que o Cabido, em sessão de 30 de Agosto, determinou que Vilalva não ensinasse na claustra «visto ser incompatível com o seruiço que tem nesta see por rezão do seu beneficio iurado» (ALEGRIA, 1973, 68). Porém, esta situação parece ter-se arrastado por mais dois anos, uma vez que uma nota capitular de 31 de março de 1642 aceitou o despedimento de Vilalva (ALEGRIA, 1973, 67). Nessa mesma nota foi também dada licença ao seu pedido «pera ir fora da Cidade aonde disse se deteria mais de hum [ano]», sem especificar qual o destino de Vilalva. No ano seguinte, em 1 de julho, ainda lhe era pago o ordenado correspondente ao desempenho das funções de mestre da claustra da Catedral.

Este momento parece ter sido determinante, não só no percurso biográfico de António Rodrigues Vilalva, mas também na sua carreira musical correspondendo ainda ao início de um período de pelo menos duas décadas em que a informação a seu respeito é ainda mais confusa que aquela já inumerada. Tomando como certa a referência feita por Barbosa Machado de que Vilalva terá sido mestre de capela do Hospital de Lisboa (certamente o Hospital de Todos-os-Santos), sendo de supor que a licença que pediu para se ausentar de Évora teria Lisboa como destino e esse posto em particular (BARBOSA MACHADO, 1741, 377). Este percurso havia sido tomado por Duarte Lobo meio século

antes, saído de Évora para a capela do Hospital, seguindo-se a capela da Catedral da cidade. Apesar de não terem sido encontrados mais detalhes sobre a estadia de Vilalva em Lisboa para além do que é transmitido por Barbosa Machado, Vilalva encontrava-se novamente em Évora no final de 1647.

Nesse ano ocorre a sua nomeação como mestre de capela da Catedral, sucedendo a Manuel Rebelo no respectivo cargo. Rebelo havia ocupado este cargo quase meio século até à sua morte, que terá ocorrido algum tempo antes de 6 de novembro de 1647 (ALEGRIA, 1973, 73). Nesta data o Cabido decidiu em sessão que por ora não se tomasse músico para a capela nem se lhe desse ordenado o que, segundo José Augusto Alegria, significaria que já estaria decidido quem ocuparia o lugar de mestre de capela (ALEGRIA, 1973, 73). Três meses depois o Cabido ofereceu doze mil réis para António Rodrigues Vilalva se mudar de Lisboa para Évora e, passado um mês, recebeu oitenta mil réis como pagamento pelo desempenho do cargo de mestre da capela. Vilalva terá ocupado esse cargo até à sua morte, que ocorreu em 1678 ou 1679. A 7 de agosto de 1648 o Cabido repreende-o para que «não tome uigillias e tenha cuidado em apontar os Musicos q' faltem» (ALEGRIA, 1973, 74). A 20 de julho de 1650 é novamente repreendido pelo Cabido que ordena ao Deão que «reprenda ao Mestre Vilalua q' não ua fora nem fazer festa alguma nas horas q' he obrigado a assistir nesta See». Esta nota é bastante elucidativa relativamente à atividade de Vilalva na Catedral uma vez que nela encontra-se implícita a referência de que este compositor estaria a desempenhar funções eclesiásticas ou musicais exteriores ao serviço da capela da Catedral.

Em 1649 António Rodrigues Vilalva encontrava-se na Colegiada de S. Mamede, surgindo o seu nome nos livros de batismos paroquiais, cujo primeiro assento assinou a 29 de julho desse ano⁴. Em 1650 surge como beneficiado curado na dita igreja. A Colegiada de S. Mamede possuía um prior, eleito por oposição, dois beneficiados simples e dois beneficiados com cura de almas, um dos quais seria Vilalva, e ainda um capelão, todos com obrigação de residência e coro, ou seja, de cantarem os vários ofícios diários no coro. Todos eles eram de provisão do Arcebispo, tal como acontecia em Santo Antão (FONSECA, 1728, 218). De acordo com esta nota do Padre Francisco da Fonseca, poder-se-á supor que, tal como Santo Antão, funcionava como uma espécie de igreja-satélite no respeitante à manutenção dos cargos da Catedral (como foi o caso de Manuel Mendes no final do século XVI). S. Mamede poderá surgir, assim, neste contexto, sendo António Rodrigues Vilalva um desses exemplos. Esta hipótese parece ser corroborada

⁴ Arquivo Distrital de Évora (ADE), Paroquiais, Paóquia de S. Mamede, Livro de Registo de Baptismos, Livro 6.

pela folha de pagamentos dos músicos da capela da Catedral de 1651, encabeçando a lista Vilalva, que recebia os oitenta mil réis estipulados aquando da sua contratação⁵.

O percurso biográfico de António Rodrigues Vilalva liga-se ao mosteiro cisterciense de S. Bento de Cástris por via de uma irmã – Isabel Baptista – que professou nesta casa religiosa dos arredores de Évora em 1650, com o nome religioso de Isabel do Espírito Santo, sendo o irmão, António Rodrigues Vilalva, seu procurador. Isabel encontrava-se já no mosteiro após licença dada em Arouca pelo Doutor Frei Luís de Sousa⁶. Isabel Baptista era filha de Manuel Rodrigues e Joana Coelho, tendo Évora como local de proveniência. O contrato de dote de Isabel Baptista é bastante claro e sucinto no respeitante às qualidades musicais que lhe permitiram a entrada no mosteiro. A futura religiosa de S. Bento de Cástris teve desconto no pagamento do dote pela destreza que tinha em cantar e tocar harpa. O desconto no dote incluía ainda a condição de que, para além de cantar, também teria que tocar o seu instrumento no mosteiro, assim como ensinar as religiosas que quisessem aprender tanto a cantar como a tocar harpa gratuitamente sempre que para isso fosse ordenada pela obediência. Ficava ainda estipulado que teria que dar ao mosteiro para a entrada e profissão setenta e seis mil réis em dinheiro de contado, não ficando obrigada a dar mais de legítimas dos seus pais e, havendo-as, não herdaria ela, Isabel Baptista, nem o mosteiro conta alguma⁷.

Desta forma, Isabel Baptista foi beneficiada na sua entrada para o mosteiro de S. Bento de Cástris pela sua arte de bem cantar e tanger harpa. No seguimento desta referência, surgiram várias questões relativamente ao estudo da relação musical entre a cidade, representada na figura do irmão, e o mosteiro cisterciense. Aqui trata-se sobretudo das questões centradas na aprendizagem musical que terá permitido a Isabel Baptista entrada no mosteiro, onde a adquiriu – quer para o canto, quer para a harpa – e qual o sistema teórico por detrás desta formação, se aquele vigente na Catedral, conhecido do seu irmão, ou se outro. Todavia, todas estas questões permanecem sem uma resposta definitiva, uma vez que a documentação conhecida não transmite informação em quantidade e detalhe que possam permitir uma análise aturada do sistema de aprendizagem musical em S. Bento de Cástris, tarefa ainda mais difícil no respeitante a António Rodrigues Vilalva e a sua relação familiar com o mosteiro cisterciense. No entanto, através da análise de outros contextos já estudados sobre a existência de relações musicais desta ordem entre uma catedral, ou igreja maior do tecido urbano, e um

⁵ Arquivo Capitular da Sé de Évora (ASE), *Folhas dos ordenados dos músicos... de 1651 a 1652*. Folha solta.

⁶ O contrato de dote de Isabel Baptista encontra-se na Biblioteca Pública de Évora (BPE), Cód. CXXXI/2-1, doc. 15.

⁷ BPE, Cód. CXXXI/2-1, doc. 15, f. 1v.

convento feminino poder-se-á, em parte, reconstruir este contexto musical. A análise do que se conhece do próprio sistema de aprendizagem musical da Catedral de Évora no século XVII (ao qual António Rodrigues Vilalva não seria estranho e seguindo o seu percurso biográfico anteriormente mencionado) constitui um importante contributo para uma reconstituição sobre qual terá sido esta relação entre o mestre da claustra e mestre de capela da Catedral eborense e o mosteiro de S. Bento de Cástris que, embora incompleta, pode trazer alguma luz sobre este contexto musical no período em questão.

As relações entre a Catedral de Évora e o mosteiro de S. Bento de Cástris foram frequentes no que diz respeito aos contratos de dote e questões familiares. Neste âmbito, surgem vários exemplos sobretudo de irmãs de elementos do clero da Catedral que entraram no mosteiro, desempenhando estes últimos um papel importante nesse processo. É disso exemplo o caso apontado por Antónia Fialho Conde no seu estudo sobre o mosteiro eborense referente ao contrato de dote de Inês Veiga celebrado em 1583. Esta jovem, oriunda de Lisboa e filha de Lourenço Pires da Veiga e Ana Guimarães, teve como dotador o seu irmão, cónego da Catedral eborense e Vigário Geral da mesma (CONDE, 2009, 305-306). Certamente que a posição do irmão na hierarquia eclesiástica eborense terá facilitado a entrada de Inês Veiga para o mosteiro, bem como a própria posição social do pai, licenciado, desembargador régio e antigo juiz da Índia, Mina e Guiné, sendo-lhe feita mercê régia de uma tença vitalícia de dez mil réis. Em termos musicais, as relações entre a Catedral e o mosteiro cisterciense foram também frequentes desde pelo menos a segunda década do século XVI, correspondendo ao período de permanência do espanhol Mateus d'Aranda ao serviço da Catedral como mestre de capela e da claustra⁸, e a meados do século XVII (incluindo o tempo de atividade de António Rodrigues Vilalva ao serviço desta instituição), prosseguindo pelo século XVIII praticamente até à extinção do mosteiro no final do século XIX. Contrariamente à transferência de repertório musical (que apenas acontece em duas ocasiões: no século XVI e XIX), as relações da Catedral com o mosteiro de S. Bento de Cástris ocorrem sobretudo em termos da prática musical, através da formação de cantoras e instrumentistas para o serviço do mosteiro. Com particular ênfase no século XVII, encontram-se mais casos em que familiares de músicos da Catedral entraram para o mosteiro por via da sua capacidade para cantar ou tocar algum instrumento para além da irmã de António Rodrigues Vilalva.

⁸ As únicas obras musicais conhecidas de Mateus d'Aranda (c.1495-1548), à exceção dos exemplos musicais presentes no seu *Tractado de câto mensurable* (1535), encontram-se em fontes de S. Bento de Cástris: o livro de coro P-EVad Mús. Lit. 32 e P-EVp Cód. CLI/1-9d.

Durante o século XVII conhecem-se várias religiosas que entraram para o mosteiro de S. Bento de Cástris por via das suas capacidades musicais⁹. É este o caso de duas irmãs que entraram para o mosteiro quatro anos após Isabel Baptista, de seus nomes Isabel Soares e Lúcia de Mesas. Isabel tomou o nome religioso de Isabel Maria da Silva e Lúcia o de Luísa Helena. Ambas eram filhas de Diogo Rodrigues de Mesas e de Maria Soares da Silva. O pai era cantor da Catedral e mercador na praça do peixe, para além de também ser procurador-geral do assento. As irmãs entraram para o mosteiro como cantoras, pagando o pai cem mil réis em dinheiro de contado para as suas necessidades no mosteiro. Em 1656, na sequência de partilhas realizadas após a morte da mulher, a Isabel nada coube, uma vez que o dote havia entrado em colação, e a Luísa foi entregue ao mosteiro 426\$493 réis em dinheiro de contado¹⁰. Em 1657 entrou para no mosteiro como noviça uma terceira filha de Diogo Rodrigues de Mesas de seu nome Catarina Francisca das Chagas, por licença do Abade Geral, Fr. Vivardo de Vasconcelos, dada em Lisboa a 20 de julho de 1657. Para a entrada de Catarina o pai teve que pagar 956 mil réis¹¹. Tal como as irmãs, também Catarina era cantora no mosteiro. Mais tarde, as três irmãs foram alvo de um processo pelo Santo Ofício, sendo condenadas por práticas judaicas. A entrada destas irmãs para S. Bento de Cástris e a sua formação musical terá sido certamente influência de seu pai, cantor da Catedral¹², pressupondo-se deste modo que o sistema de ensino do cantochão, canto de órgão e contraponto em vigor na claustra eborense terá sido transmitido às filhas como meio de garantir a sua subsistência em S. Bento de Cástris.

Um outro caso refere-se a Juliana do Sacramento, que entrou para o mosteiro de S. Bento de Cástris a 24 de julho de 1660¹³. Era filha de Maria Pegada e Bartolomeu Jorge, músico da Sé. Por licença do Doutor Fr. Gabriel de Almeida, dada em Alcobaça a 14 de julho, o pai apenas teria que pagar 150 mil réis de dote ficando isenta do restante por ser música e muito necessária ao serviço do coro no mosteiro. A isenção de parte substancial do dote obrigava Juliana do Sacramento a cantar e tocar harpa sempre que a obediência assim lhe ordenasse, bem como a ensinar as religiosas do mosteiro a cantar

⁹ Para uma compreensão mais abrangente sobre as religiosas cantoras e instrumentistas do mosteiro de S. Bento de Cástris, consultar a secção Base de Dados/*Praxis* Musical do projecto ORFEUS (FCT EXPL/EPH-PAT/2253/2013) disponível em <http://www.orfeus.pt>

¹⁰ BPE, Cód. CXXXI/2-1, doc. 17; Cód. CXXXI/2-2, doc. 17.

¹¹ BPE, Cód. CXXXI/2-1, doc. 19.

¹² Relativamente à relação de Diogo Rodrigues de Mesas e a capela da Catedral de Évora, não foi ainda possível encontrar quaisquer referências, para além dos contratos de dote das filhas, que mencionem a sua actividade nesta instituição.

¹³ BPE, Cód. CXXXI/2-27, f. 361v.

e a tanger o seu instrumento. O pai, Bartolomeu Jorge, ficaria também obrigado a ensinar os instrumentos que tocava (baixão e charamela) de forma gratuita todas as religiosas do mosteiro que quisessem aprender, ou a procurar outro mestre que as ensinasse pagando ele os custos dessa aprendizagem. Bartolomeu Jorge tocava baixão e charamela na capela da Catedral, aparecendo junto com António Rodrigues Vilalva na folha de pagamentos de 1651, recebendo 38 mil réis por tocar esses instrumentos na capela¹⁴. Atendendo a que até ao final do século XVIII o mosteiro de S. Bento de Cástris manteve sempre uma instrumentista de baixão ao serviço do coro e sendo este instrumento mais apropriado para acompanhar o cantochão que propriamente a charamela, é de supor que Juliana do Sacramento tivesse também aprendido a tocar baixão com o seu pai. Porém, o facto de no contrato de dote ficar estipulado que seria o pai a ensinar ou a procurar quem ensinasse a tocar o referido instrumento às religiosas sugere que Juliana apenas saberia tocar harpa.

De referir ainda a entrada de Francisca da Costa para S. Bento de Cástris, algures durante a primeira metade do século XVII, referida pelo jesuíta Padre Manuel Fialho na sua obra *Évora Illustrada*¹⁵. De acordo com este autor, Francisca da Costa era filha de Luís Mendes, músico da Catedral, tendo morrido no mosteiro em 1677, com trinta anos de religião. Fialho dá a entender que esta religiosa era cantora no mosteiro. O seu pai, Luís Mendes, foi tangedor de harpa na capela da Catedral eborense durante a primeira metade do século XVII. O seu nome surge com o de Vilalva e Jorge na folha de pagamentos dos músicos da capela em 1651, recebendo 15 mil réis por tocar harpa¹⁶. No caso de Francisca da Costa, esta religiosa terá aprendido a cantar e, muito possivelmente também a tanger harpa, com o seu pai, como acontece com os exemplos acima referidos.

Todavia, não existiria em Évora somente um tipo de aprendizagem musical que permitisse às filhas destes músicos entrar para um convento ou mosteiro, como é o caso de S. Bento de Cástris, pressupondo-se que existisse algum tipo de rede de aprendizagem musical instituído que, embora funcionando num contexto doméstico, permitiria a entrada regular de religiosas para os cenóbios eborenses, embora não haja referências em número suficiente para comprovar esta hipótese. Contudo, partindo de exemplos de outros contextos já estudados em que essas referências existem em grande quantidade, poder-se-á apontar uma hipótese contextual no sentido de tentar perceber, para o caso concreto de

¹⁴ ASE, *Folhas dos ordenados dos músicos... de 1651 a 1652*. Folha solta.

¹⁵ BPE, Cód. CXXX/1-11, f. 38v (Tomo IV, 1.ª Parte).

¹⁶ ASE, *Folhas dos ordenados dos músicos... de 1651 a 1652*. Folha solta.

Isabel Baptista (assim como para os restantes exemplos enumerados), qual o seu contexto de aprendizagem e percurso musical até à entrada no mosteiro de S. Bento de Cástris.

O contexto da prática musical nos conventos femininos espanhóis dos séculos XVII e XVIII tem sido um campo relativamente bem estudado nas últimas décadas. De acordo com o estudo realizado por Matilde Olarte Martínez, as religiosas que optassem por uma carreira musical num convento recebiam o mesmo tipo de formação musical que receberia um menino de coro de qualquer catedral ou igreja com capela musical, aprendendo a cantar, a tocar algum instrumento e a realizar contraponto, entrando geralmente nos conventos após pedido das respetivas abadessas aos mestres de capela das catedrais. A aprendizagem era, em regra, de cariz individual desconhecendo-se assim quaisquer tipos de materiais de ensino, nomeadamente, tratados de cantochão ou canto de órgão e contraponto que seriam utilizados. Na correspondência entre os mestres de capela e as abadessas constavam as qualidades musicais que as futuras religiosas deveriam ter e que, desta forma, seriam um reflexo da aprendizagem musical que teriam com os respetivos mestres. Em primeiro lugar, deveriam saber cantar (ter a voz educada) de forma a poderem integrar a capela, e dirigi-la se necessário, ou cantar e tocar um instrumento (harpa ou órgão) simultaneamente. Seguidamente, teria que estar habilitada a acompanhar na harpa ou órgão o coro, exigindo esta arte a uma boa leitura à primeira vista e conhecimento de um vasto repertório musical que incluía fantasias, fugas e concertos a várias partes; improvisar um acompanhamento para o coro a várias vozes ou realizar harmonia para uma voz (incluindo o acompanhamento do cantochão). Relativamente ao contraponto, eram ensinadas a compor peças a várias vozes partindo de uma voz dada, geralmente uma melodia de cantochão (MARTÍNEZ, 1993, 57).

Em cidades espanholas de grande importância, como é o caso particular de Toledo, encontram-se inúmeras referências no respeitante às relações musicais entre conventos femininos e instituições musicais da cidade, nomeadamente a capela da Catedral e outras igrejas de relevo musical. Nesta cidade era também frequente a entrada de religiosas para os conventos com base nas suas habilidades musicais, ficando as mesmas isentas do pagamento de dote por via dessas qualidades (BAADE, 2011, 3-4). Regra geral, a isenção do pagamento de dote ocorre quando o convento necessitava de músicas para o respetivo coro. Com maior frequência, tratava-se de suprir a falta de uma organista. Outros casos há em que ficavam isentas do pagamento de dote as religiosas que sabiam cantar, não propriamente polifonia (canto de órgão), mas cantochão (BAADE 2011, 7). A idade média das raparigas que entravam nesses conventos era de dezassete anos, mas uma grande parte delas entravam aos quinze, de forma a poderem completar o noviciado.

Esta idade corresponde aos casos referentes a S. Bento de Cástris, assim como, ao tempo de formação que um moço de coro da Catedral de Évora teria no que respeitava à aprendizagem musical no respetivo Colégio. As futuras religiosas faziam a sua aprendizagem musical com organistas, *ministriles* (instrumentistas) e mestres de capela, para quem as quantias recebidas pelo seu ensino era um complemento ao salário que recebiam das instituições onde trabalhavam. As religiosas entravam, assim, para os conventos não só para tocarem os instrumentos que sabiam e cantar, mas também para ensinar as religiosas da instituição a tocar os ditos instrumentos assim como também a cantar, sendo comum a existência de muitas religiosas provenientes de conhecidas famílias de músicos de Toledo (BAADE, 2011, 10).

No caso de Toledo, o ofício de músico era passado de pai para filho, assim como para filha, e em alguns casos a contratação de uma filha como música para um dos conventos da cidade poderá ter aberto a possibilidade de um irmão concorrer a algum cargo numa das capelas musicais masculinas (BAADE, 2011, 10). Isto sugere que seriam estes familiares a prepará-las para a carreira musical conventual, quer em termos de lhes ensinarem a tocar os seus instrumentos (ou garantirem que outros músicos os ensinassem), assim como a cantar (cantochoão e canto de órgão) e a compor (contraponto).

Há ainda o caso da cidade de Granada, também ela relativamente bem estudada, com importantes contributos de Maria Julieta Vega García-Ferrer sobre as instituições femininas desta cidade andaluza. Aqui também existiu uma casa cisterciense, o mosteiro de São Bernardo, fundado no final do século XVI. Tal como nas cidades espanholas referidas anteriormente, também em Granada existiram relações de natureza musical entre os mestres de capela ativos na cidade e as casas religiosas femininas, embora nos casos reportados essas relações sejam de sobre tudo no respeitante à transferência de repertório musical. São vários os conventos que possuíram um vasto número de manuscritos musicais autógrafos destes mestres, como foi por exemplo o caso de Sebastián López de Velasco, *raçionero* da Catedral de Granada pelo ano de 1635, com várias obras no convento de Los Ángeles de religiosas clarissas (GARCÍA-FERRER, 2005, 131). No que diz respeito a instrumentistas, as referências centram-se sobretudo no ofício de organista, instrumento central à prática musical nestas instituições. Apesar de existirem referências as instrumentistas externos, na sua maioria, eram religiosas que desempenhavam esse ofício nas respetivas comunidades. Em certos casos, como no convento de Nuestra Señora del Carmen, o posto de organista do convento estava associado à isenção do

pagamento de dote pela religiosa que tomava o hábito, ficando a mesma obrigada ao desempenho do cargo na comunidade (GARCÍA-FERRER, 2005, 138).

Partindo desta descrição de alguns contextos de cidades espanholas, encontram-se em Évora grande parte das características anteriormente enumeradas. No caso de Isabel Baptista, é de supor que tenha aprendido a cantar com o seu irmão António Rodrigues Vilalva. Enquanto mestre da claustra, cujas qualidades como compositor eram reconhecidas, Vilalva poderá também ter estado presente na aprendizagem do cantochão, canto de órgão e contraponto, características que terão certamente contribuído para a entrada de Isabel Baptista no mosteiro de S. Bento de Cástris. A partir do período de atividade de Mateus d'Aranda, existiu a preocupação por parte dos mestres da claustra de Évora em deixar pelo menos um compêndio teórico sobre música para a posteridade. Começou com os dois tratados de cantochão e canto de órgão de Aranda, constituindo o tratado de cantochão um dos mais interessantes quanto à abordagem prática que é feita ao repertório monódico (FERREIRA, 2004-2005, 138). De Francisco Velez havia notícia de ter dois tratados prontos para imprimir por volta de 1570, mas que, tal como as *Artes de Música* de Manuel Mendes e do seu sucessor Filipe de Magalhães, não sobreviveram até à atualidade. De Manuel Rebelo não se conhece nenhuma obra teórica, mas, por essa altura, dois antigos alunos do Colégio dos Moços do Coro, mestres em outras instituições – Estêvão de Brito e Estêvão Lopes Morago – deixaram dois manuscritos sobre a teoria da música. António Rodrigues Vilalva também deixou uma *Arte de Cantochão*, que continha uma parte dedicada ao contraponto o que reforça a hipótese deste compositor ter estado fortemente envolvido nas questões da aprendizagem musical e, conseqüentemente, ter sido ele o mestre que preparou musicalmente a irmã.

Por aqui se vê que, desde pelo menos 1528, existiu na Catedral uma preocupação com a aprendizagem musical contribuindo cada mestre da Claustra para a continuidade da excelência desse ensino, possivelmente adicionando nas suas obras os avanços na arte do contraponto ocorridos na teoria musical do final do século XVI, como também os preceitos que julgaria mais relevantes. Para além do contributo local, a Biblioteca Pública de Évora possui ainda uma vasta coleção de tratados de música da autoria de mestres estrangeiros que, apesar da maioria destes não possuir clara indicação quanto à sua proveniência, poderão muito bem ter origem na claustra da Catedral ou até mesmo nas instituições monástico-conventuais da cidade. É o único local onde se encontram os dois tratados de Mateus d'Aranda, e também outras obras como vários tratados de Pedro Ciruelo, mestre de Aranda em Alcalá de Henares, e ainda a *Arte de Musica* do português António Fernandes, impressa em 1626 e que certamente seria do

conhecimento dos mestres que ensinavam estas futuras religiosas. O *tratado de cantochão* (1533) de Aranda reveste-se de alguma importância no contexto da tradição do ensino deste repertório na região de Évora uma vez que insiste ainda num método assente na solmização, que no século XVII começava a ser cada vez mais difícil de aplicar relativamente a épocas mais remotas. Este tratado, tal como o de canto de órgão (1535), assume-se com um objetivo marcadamente prático mantendo uma linguagem acessível aos músicos menos preparados e constituindo um manual, particularmente rico em exemplos musicais que ilustram cada uma das regras expostas, distanciando-se de uma linguagem corrente na época de ordem mais especulativa¹⁷. Por esta altura é importante regressar às palavras de José Mazza sobre António Rodrigues Vilalva, que o refere como autor de uma *Arte de Cantochão* (MAZZA, 1944, 17). Uma vez mais, vemos um mestre da claustra a escrever uma obra teórica, possivelmente durante o período em que ocupou esse cargo, de 1633 a 1642, o que demonstra ainda existir em pleno século XVII a preocupação com o ensino deste repertório.

No que respeita ao instrumento que tocava, Isabel Batista poderá ter aprendido a tanger harpa com o já citado harpista da Catedral Luís Mendes. Tal como ensinou a filha, este músico poderá ter sido contratado por Vilalva como professor de Isabel Baptista, uma vez que parece ter sido contemporâneo do mestre da claustra. A sua popularidade (Manuel Fialho refere-o como «célebre músico da Sé») em Évora terá em certa forma pesado na aceitação da irmã de Vilalva, assim como da sua filha, para o mosteiro pela habilidade em tanger o instrumento. Em termos de repertório, não será de excluir a possibilidade de que fosse do conhecimento geral a obra de Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de musica pera instrumento de tecla e harpa*, que havia sido impressa na casa Craesbeeck em 1620, obra de referência para respetivos os instrumentos, largamente difundida em território português do mestre de Elvas. Existe ainda notícia da atividade de um outro harpista em Évora durante as décadas de 1630 a 1650 de seu nome Miguel Rodrigues. Este músico encontrava-se já ao serviço da capela da Catedral em 1613, recebendo nesse ano dois mil réis por tanger a harpa durante a Semana Santa. Já com alguma idade, era o porteiro da massa do Cabido, morrendo a 14 de junho de 1660. À partida, o seu nome associa-se à família de Vilalva (o pai assinava Manuel Rodrigues) que, pelos dados biográficos escassos, o coloca com a mesma idade do pai. Porém, não foi encontrada nenhuma referência que o relacione com o mestre da claustra. Todavia, não é de excluir, tal como o caso de Luís Mendes, de ter sido professor de Isabel Baptista.

¹⁷ Este tratado de Aranda foi alvo de um estudo alargado, com comentários, por Manuel Pedro Ferreira (Ferreira, 2004-2005).

O cargo que ocupava de porteiro da massa do Cabido sugere que estivesse aposentado da atividade de músico e, como ocorre no contexto espanhol, a preparação musical das futuras religiosas constituía um extra ao ordenado que auferiam ao serviço da Catedral.

Em suma, António Rodrigues Vilalva foi uma figura de relativa importância no meio musical eborense e, em particular, no da Catedral em meados do século XVII. Tal como ocorre com vários músicos desde Mateus d'Aranda no início do século XVI, também o nome de Vilalva aparece relacionado com o mosteiro cisterciense de S. Bento de Cástris, embora de forma indireta, por via da sua irmã, Isabel Baptista, que entrou para o mosteiro em 1650. Embora não se conhecendo em detalhe como seriam ensinadas musicalmente as religiosas de S. Bento de Cástris, as várias relações musicais com a Catedral, como é o caso de Vilalva, Bartolomeu Jorge, Diogo Rodrigues Mesas e Luís Mendes, sugere que a claustra de Évora terá, de forma indireta, desempenhado um papel importante nessa formação musical. No seguimento desta ideia, assumindo que terá sido António Rodrigues Vilalva o mestre de Isabel Baptista, encontra-se muito provavelmente o modelo de ensino do cantochão, canto de órgão e contraponto praticado na claustra da Catedral a ser aplicado também no mosteiro de S. Bento de Cástris, não só através das religiosas que nele entravam, mas também pelas que lá residiam uma vez que muitas das músicas tinham como obrigação ensinarem as outras religiosas. O exemplo de Isabel Baptista constitui assim, embora de forma indireta, mais um caso num contexto local em que as relações musicais entre as instituições religiosas urbanas estão bem presentes com os espaços monástico-conventuais da cidade e arredores.

Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto (1973) – *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALEGRIA, José Augusto (1997) *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BAADE, Colleen (2011) – Two Centuries of Nun Musicians in Spain's Imperial City. *Trans*, n.º 15, pp. 1-22.

BARBOSA MACHADO, Diogo (1741) – *Bibliotheca Lusitana*. Tomo I. Lisboa: Na Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca.

CONDE, Antónia Fialho (2009) – *Cister a Sul do Tejo: O mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma da Alcoçaba (1567-1776)*. Lisboa: Edições Colibri.

- ESPANCA, Túlio (1948) – Alguns Artistas de Évora nos séculos XVI e XVII. *A Cidade de Évora*, n.º 15-16, pp. 131-287.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2004-2005) – Mateus de Aranda – O Tratado de cãto llano (1533) – Notas de leitura. *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 14/15, pp. 131-186.
- FONSECA, Francisco (1728) – *Évora gloriosa*. Roma: Na Officina Komarekiana.
- MAZZA, José (1944) *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Prefácio e notas de José Augusto Alegria. Lisboa: Tipografia da Editorial Império.
- GARCÍA-FERRER, Maria Julieta Vega (2005) – *La Música en los Conventos Femeninos de Clausura en Granada*. Granada: Universidad de Granada/Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MARTÍNEZ, Matilde Olarte (1993) – «Las Monjas Musicas» en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistorica. *Revista de Folklore*, n.º CXLVI, pp. 56-63.