



A SANTIFICAÇÃO DAS HORAS ASSINALADAS PELO REBOAR DOS SINOS UNIDO AO RESSOAR DO ÓRGÃO E DO CANTAR DOS MONGES

■ MAURO MAIA FRAGOSO*

Resumo: O canto gregoriano tem sido uma constante no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, desde a fundação do cenóbio, no final do século XVI até os primeiros anos do século XXI. Não obstante tratar-se de um estilo de música que a princípio deveria ser executado à capela, tal maneira de cantar está intimamente vinculado a dois elementos musicais: o sino e órgão de tubos. Para melhor compreensão desse estilo musical executado no seu devido tempo e espaço, é preciso contextualizá-lo na sua trajetória histórica, sem, no entanto, esquecer de sua fundamentação bíblica e mitológica. O canto sacro é considerado como parte integrante do Ofício Divino. Este, por sua vez, tem por finalidade louvar a Deus e, simultaneamente, a santificar as horas daquilo que hodiernamente é entendido como dia. Para tanto, esse estilo decanto sacro conta com a participação de dois instrumentos musicais: os sinos que sinalizando as horas litúrgicas, convida os fiéis à oração; e o órgão de tubos que sustentando as vozes daqueles que cantam no coro, ajuda a elevar suas orações à presença do Criador de toda sinfonia.

Palavras-chaves: Canto gregoriano. Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Órgão de tubos. Sinos. Liturgia.

Entre a mitologia e a tradição

Embora não sendo possível precisar com exatidão, é consenso geral que arte e religiosidade caminham juntas desde o momento em que o homem conscientizou-se de sua faculdade racional. Ao que parece, simultaneamente ao desenvolver da palavra como veículo de comunicação, surgiram os primeiros desenhos rupestres que, de certa forma, não estavam de todo, desprovido de alguma conotação religiosa. O mesmo parece ter se dado com a música. Segundo o biblista John Mackenzie (1983, p. 638), até a composição literária do Antigo Testamento, não havia informação completa sobre a música no Oriente Médio. Os primeiros termos relacionados a ela aparecem com a redação dos Salmos, que são poemas líricos vinculados à oração em diversas circunstâncias. Ainda no contexto bíblico, a música é apresentada como invenção de Jubal, “pai de todos os que tocam cítara e flauta” (Gn 4,21). As diversas traduções desse mesmo texto apresentam diversas versões em referência a esses dois instrumentos musicais. Assim, aparecem ainda como harpa e órgão, lira e charamela. Importante notar que independentemente dos nomes, são instrumentos que pertencem a duas categorias distintas, segundo a técnica utilizada na execução dos mesmos: a corda e o sopro.

Considerando a diversidade cultural dos povos com os quais Israel se relacionava enquanto compunha seus Textos Sagrados, cabe salientar a crença mitológica daqueles povos que, teria exercido influência na composição dos textos bíblicos. Por isso, no decurso dos tempos, a mitologia foi considerada “como indispensavelmente necessária para se entender os autores gregos e latinos”, segundo o *Plano e regulamentos dos estudos* (1789, p. 11) da extinta Congregação beneditina portuguesa.

Em se tratando do cristianismo como uma nova religião em meio a tantos outros credos, é preciso considerar a sua matriz judaica e a adoção de elementos civis das diferentes culturas pelas quais o culto cristão se propagava. Contudo, tal adoção não fora tão simples como pode parecer. Entre os cristãos havia a preocupação de manter a *pureza* de seus costumes religiosos, preservando-os do contágio com elementos por eles considerados como pagãos. Nessa intenção, chegavam até mesmo omitir sua procedência do culto judaico. Quanto à adoção de instrumentos musicais, temiam adotá-los em virtude da utilização dos mesmos em ambiente secular e,

sobretudo, no culto pagão. Especificamente quanto ao órgão de tubo, havia a preocupação de não confundir seu uso com o emprego do mesmo instrumento no culto de Pã, da mitologia grega. De fato, acabou por ser adotado no ano de 660, sob o pontificado do Papa Vitalino (SILVA, 2014, p. 10-11). Por outro lado, a execução do órgão mantida através de ar ou água, poderia vinculá-lo ao relato da criação, segundo o livro do *Genesis*. Quanto aos instrumentos de corda, a hesitação foi ainda maior devido à sua utilização por judeus e árabes, mas sobretudo, devido à sua apelativa conotação sensual.

Ao tratar do surgimento de um vocabulário relacionado à música no Oriente Médio, Mackenzie diz que tal vocabulário está vinculado à redação dos Salmos. O que, em outras palavras, quer dizer que a música está vinculada à religiosidade de povo. Neste contexto, é preciso considerar que os 150 salmos bíblicos são por excelência orações judaicas que demonstram a intimidade do hagiógrafo e a confiança do povo hebreu no Deus Salvador. Desse modo, Mackenzie é preciso ao referir-se a um povo e uma forma de oração. Já o musicista Ricardo Rocha, ao discorrer sobre o *sagrado na origem da música* (...), apresenta o tema, música e religiosidade, de maneira ampla, dizendo que entre a religiosidade e a gênese musical, há uma profunda relação “porque a dimensão e o cultivo do sagrado estão na origem da manifestação musical” (ROCHA, 2015, p. 400).

A música, como instrumento de linguagem, é manifestação do Espírito de Deus que habita o coração do homem e se revela a outros indivíduos criados à imagem e semelhança do seu criador. Portanto, no parecer do Maestro Ricardo Rocha (2015, p. 402-403), sendo a música uma expressão do consórcio divino-humano, ela é uma ação exclusiva do ser humano e como tal, de inspiração divina e executada por ação humana, mediante raciocínio lógico. E por isso mesmo, considerada uma das sete belas-artes, devido à sua harmonia que resultam de princípios matemáticos. Dissecando tal consórcio, tem-se a harmonia como atributo da divindade e os números que, embora imaginários, representam a humanidade. Devido a sua vinculação com matemática, a tradição helênica considera “Pitágoras (c. 500 a. C.) como seu fundador e Aristides Quintiliano (século IV a. C.) como seu último e importante autor” (ROCHA, 2015, p. 403).

Antecedentes históricos relativo ao canto sacro

Considerando a clandestinidade em que o culto cristão fora celebrado nos três primeiros séculos de sua existência, muito pouco se sabe a respeito das melodias e ritmos empregados nas celebrações litúrgicas. Neste contexto, o papiro de Oxirincó é uma exceção. Trata-se de um manuscrito contendo “uma amostra de hino antigo (provavelmente do século III) com notação musical” (BASURKO, 2002, p. 80). Contudo, existe um considerável número de textos litúrgicos que noticiam alguns aspectos das celebrações naquele período. Abundantes escritos dos séculos IV e V testemunham que o canto era uma atividade sumamente agradável aos fiéis, que a ele se dedicavam com entusiasmo e em conformidade com a tradição bíblica. Em suas homilias, os pastores incentivavam a função ministerial encarregada de cantar os salmos a serviço da palavra (BASURKO, 2002, p. 80).

Quanto à utilização de instrumentos musicais, a era patrística mostrou-se energicamente contrária, considerando a similaridade com os cultos pagãos e os espetáculos profanos. Em relação aos diversos instrumentos musicais nomeados notadamente nos Salmos, os pastores preferiam interpretá-los alegoricamente dizendo que *o homem é o instrumento musical perfeito*. Dentre os gêneros de canto Basurko (2002, p. 80) apresenta o *Jubilus* definindo-o como uma forma de vocalização sem articular notas e nem pronunciar palavras, à maneira como os sacerdotes gregos faziam nas invocações de nomes divinos, causando estranheza aos helenos e aos hebreus. Ainda segundo o referido liturgista, na tradição judaica já havia o costume de vocalizar neumaticamente as palavras ou sílabas mais importantes do texto.

Dentre os adeptos do canto integrado à liturgia, inicialmente despontam Ambrósio (340-397), bispo de Milão, e Agostinho (354-430), seu discípulo, com inigualável entusiasmo pelo canto sacro, como é possível perceber em um de seus sermões.

Cantai ao Senhor um canto novo (Salmo 149,1). [...] Cantai com a voz, cantai com o coração, cantai com os lábios, cantai com a vida. [...] é acerca daquele a quem amas que desejais cantar. Queres saber então que louvores irás cantar? Já o ouviste: *Cantai ao Senhor um canto novo*. Que louvores? Seu *louvor na assembleia dos fiéis*. O louvor de quem canta é o próprio cantor. Quereis cantar louvores a Deus? Sede vós mesmos o canto que ides cantar. Vós sereis o seu maior louvor, se viverdes santamente” (Santo Agostinho, Sermão 34, In: Liturgia das Horas, 1995, p. 643).

Santo Ambrósio, no seu zelo pela liturgia, instituiu um rito próprio em sua diocese. Rito esse que posteriormente passou a ser denominado rito ambrosiano. Tendo em vista a simplicidade melódica desse Rito, suas composições se difundiram por toda a Igreja, sendo ainda hoje executadas em algumas comunidades religiosas ou por alguns corais profissionais, não necessariamente vinculados à Igreja.

Em meados do primeiro milênio, despontam dois outros adeptos da música atrelada ao serviço litúrgico: Bento (c. 480-c. 547), pai dos monges ocidentais, e Gregório Magno (c. 540-604), Papa e biógrafo de Bento e restaurador do cantochão que passou a levar seu nome. Segundo o beneditino Jean Leclercq, “a tradição monástica da Idade Média Ocidental em seu conjunto, é fundada principalmente sobre dois textos que fazem dela uma tradição ‘beneditina’: a Vida de São Bento, no livro II dos *Diálogos* de São Gregório, e a *Regra* dos monges, que é tradicionalmente atribuída a São Bento” (LECLERCQ, 2012, p. 19).

Um dos princípios fundamentais do culto cristão é a invocação ao seu fundador que dissera: “Onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, aí eu estou no meio deles” (Mt, 18,20). É seguindo esse princípio universal que a *Regra beneditina* diz:

Creemos estar em toda parte a presença divina e que os olhos do Senhor veem em todo lugar os bons e os maus. Creiamos nisso principalmente e sem dúvida alguma, quando estamos presentes ao Ofício Divino. Lembremo-nos, pois, sempre, do que diz o Profeta: "Servi ao Senhor no temor". E também: "Salmodiai sabiamente". E ainda: "Cantar-vos-ei em face dos anjos". Consideremos, pois, de que maneira cumpre estar na presença da Divindade e de seus anjos; e tal seja a nossa presença na salmodia, que nossa mente concorde com nossa voz (Regra de São Bento, capítulo 19).

A *Regra de São Bento* é uma espécie de carta que o monge deve seguir no itinerário de volta a Deus, empunhando “as gloriosas e poderosíssimas armas da obediência para militar sob o Cristo Senhor, verdadeiro Rei”. Para percorrer esse caminho de volta ao Pai, São Bento estabelece uma escola de *serviço do Senhor*, através da qual o discípulo alcança o progresso da vida monástica e da fé, dilata-se lhe o coração e com inenarrável doçura de amor, percorre o caminho dos mandamentos de Deus (*Regra de São Bento*, prólogo, versículos 3, 45). Essa *carta* é composta de um Prólogo e 73 capítulos, dos quais as duas citações acima podem ser apresentadas a guisa de resumo da espiritualidade beneditina.

Como foi dito acima, a *Regra beneditina* é uma espécie de mapa que tem por finalidade auxiliar o monge no seu itinerário espiritual. Considerado o monge um ser humano e, portanto, formado de corpo e alma - matéria e espírito -, esse indivíduo necessita de um espaço onde ele possa desenvolver o seu *ora et labora*. Para isso, a *Regra* (Capítulo 4) estabelece os claustros do mosteiro como o lugar da *oficina* na qual o monge aprende a percorrer de volta o caminho para Deus (FRAGOSO, 2015, p. 77).

Entre os séculos VI e VII, a difusão da *Regra beneditina* foi praticamente nula. Um dos primeiros propagadores da *Regra* em terras não italianas foi Bento de Aniane (747-821) que a introduziu em território carolíngio, onde alcançaria seu esplendor sob o *Ordo Cluniacensis*. Desse modo, foi a partir do século VIII que a Regra beneditina, depois de ser implantada nos mosteiros carolíngios, passa então para os *países* atualmente denominados como Alemanha, Inglaterra e Irlanda. Foi na transição do século XI para o século XII, sob o domínio da Congregação Cluniacense, que a *Regra* sofreu novo impulso, conquistando desta vez os territórios da Polônia, Hungria, Espanha e Portugal, donde passou ao Brasil (FRAGOSO, 2015, p. 69-86).

A musicalidade no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro

O excesso de informações e de veículos midiáticos que o *cronos* trouxe consigo fez com que alguns instrumentos vinculados à música passassem a ter novas utilidades, ou que até mesmo entrassem em fase de extinção. O relógio, por exemplo, que, com sua divisão numérica, fora utilizado na marcação de tempos menores ou espaços temporais entre uma nota e outra, assumiu funções diversas, particularmente voltadas ao trabalho.

Ao longo de sua trajetória, o sino, mormente utilizado para a santificação das horas convocando os fiéis para as celebrações litúrgicas ou exercícios devocionais, serviu de diapasão para os cantores religiosos, comunicou a sociedades circunvizinhas o nascimento ou matrimônio de um membro da realeza. No âmbito secular, os sinos também foram utilizados para alertar as comunidades de algum sinistro como incêndio, enchente, e outras catástrofes, ou comunicar algum acontecimento extraordinário bem como um ataque bélico, ou ainda outros acontecimentos mesmo que de âmbito civil.

Não obstante aos diversos serviços prestados, os sinos vêm progressivamente perdendo sua razão de ser, uma vez que suas vozes têm sido cada vez mais abafadas pelas altas construções urbanas que dificultam a propagação do som, pela poluição

sonora causada pelos veículos automotores, e pelos crescentes meios de comunicação. Em outras palavras, tanto o sino como o relógio, utilizados para assinalar o tempo, tanto em sua dimensão de *cronos* quanto *kayrós*, vem perdendo sua vinculação com o sagrado.

Uma das principais fontes informativas do cotidiano beneditino é o documento denominado *Dietario*. Trata-se de um manuscrito que narra as crônicas dos governos abaciais e as biografias dos monges falecidos em determinado mosteiro em que esse documento é lavrado. Neste caso, o *Dietario* aqui mencionado, refere-se ao Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Segundo o referido *Dietario* (f. 1, 3-4), foi no mês de outubro do ano de 1589 que os primeiros monges negros aportaram na cidade do Rio de Janeiro, hospedando-se inicialmente na ermida de Nossa Senhora do Ó, passando em seguida, para a ermida de Nossa Senhora da Conceição, orago do morro que a partir de 1602 passou a ser denominado Morro de São Bento.

Segundo o mesmo *Dietario*:

Não ficou lembrança do dia e ano em que se mudaram nossos monges fundadores para a sua nova habitação; porém sabemos que se detiveram pouco na Ermida da Nossa Senhora do Ó; e se conta que quando se mudaram para este Monte houve uma copiosa chuva na força de uma seca rigorosa principiando a chover logo que o Padre Frei João Porcalho entoou o Cântico de Benedictus para a procissão (*Dietario*, f. 5).

O *Benedictus* é uma perícópe do Evangelho de São Lucas (1,68-79), cantada diariamente no Ofício de Laudes. Esse cântico é entoado após a salmodia e tem por finalidade louvar a Deus pela vinda do Messias, Luz que vem do alto para iluminar as nossas trevas, simbolizado pelo sol que nasce a cada amanhecer.

Bendito seja o Senhor Deus de Israel, porque a seu povo visitou e libertou. E fez surgir um poderoso Salvador na casa de Davi, seu servidor, como falara pela boca de seus santos, os profetas desde os tempos mais antigos, para salvar-nos do poder dos inimigos e das mãos de todos quantos nos odeiam. Assim mostrou misericórdia a nossos pais, recordando a sua santa Aliança e o juramento que fizera a Abraão, nosso pai, de conceder-nos que, libertos do inimigo, a ele nós o serviríamos sem temor em santidade e em justiça diante dele, durante todos os nossos dias. Serás profeta do Altíssimo, ó menino, pois irás andando à frente do Senhor para aplinar preparar os seus caminhos, anunciando ao seu povo a salvação que está na remissão de seus pecados. Pela bondade e compaixão de nosso Deus, que sobre nós fará brilhar o Sol

nascente, para iluminar os que jazem nas trevas e na sombra da morte estão sentados e para dirigir os nossos passos, guiando-os no caminho da paz (Lc 1,68-79).

Assim, o Benedictus é um cântico que faz o fiel tomar a consciência da passagem do *chronos*, que tudo devora, para o *kayrós*, como o tempo da salvação, não apenas lembrando os sagrados acontecimentos na história da humanidade, mas inserindo-a no contexto da salvação.

Além das Laudes, o cântico do Benedictus, desde imemorráveis tempos foi e continua sendo cantado em diversas procissões, mas sobretudo nas procissões exequiais. Seja por ocasião dos funerais de um monge, seja por uma visita comunitária às sepulturas dos mesmos, comumente a dois de novembro, quando a Igreja comemora todos os fiéis defuntos. Nesta perspectiva, o cântico do Benedictus tem por finalidade introduzir definitivamente o fiel na comunhão dos santos. Isto é, a união da igreja peregrina com àqueles que já foram introduzidos nas mansões celestiais.

Entre o final do século XIX e início do século XX, à guisa de uma pastoral litúrgica através de imagens, foi divulgada uma série de estampas boironenses (de Beuron, Alemanha), representando cada uma das oito horas do Ofício Divino (Figuras de 1 a 8). Precisamente a que retrata o Ofício de Laudes (Figura 1), relaciona essa oração matinal com a aurora, quando a luz reveste de forma todo ser; com a Ressurreição de Cristo, que acontece no silêncio da noite; e como anúncio de um novo amanhecer para toda a humanidade que se renova através dos sacramentos (FRAGOSO, 2018). O simbolismo do amanhecer também é frequentemente retomado nos hinos de Laudes, como este, que atualmente é cantado as quartas feiras, “Ó noite, ó treva, ó nuvem, não mais fiqueis aqui! Já surge a doce aurora, o Cristo vem: parti! Rompeu-se o véu da terra, cortado por um raio: as coisas tomam cores, já voltam do desmaio” (*Liturgia das horas*).

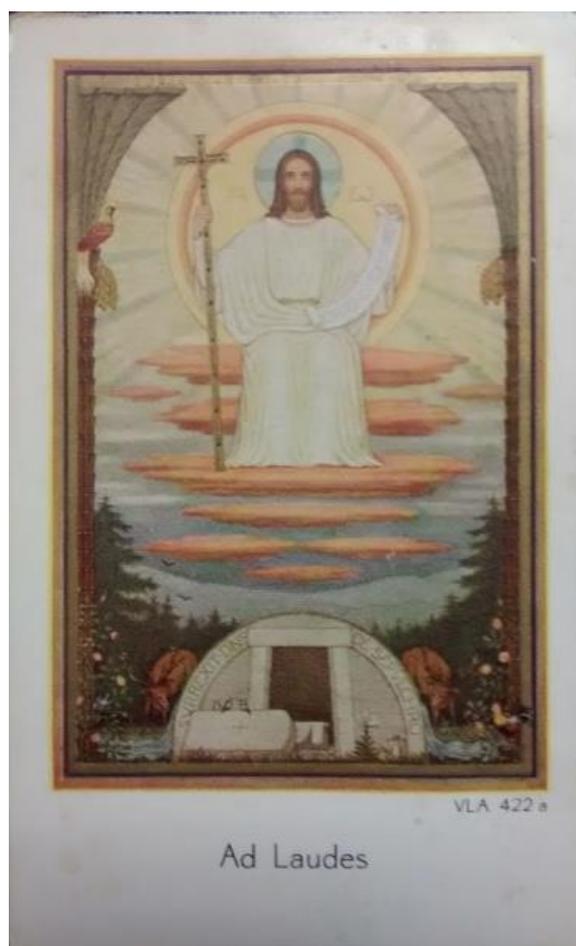


Figura 1 - Ofício de Laudes

Fonte: Acervo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1800 / 1900.

Esses três aspectos da ressurreição podem ser analisados no Ofício das Laudes, bem como na reprodução iconográfica. O ponto alto desse Ofício concentra-se no cântico de Zacarias, o *Benedictus*, no qual o Cristo é saudado como o Sol nascente que vem do alto, isto é, o Sol de misericórdia.

A imagem retrata a Ressurreição do Senhor que sai, deixando o túmulo vazio e o Cristo-Rei, identificado pelas vestes brancas. O Cristo está sentado sobre as nuvens iluminadas pela aurora e exibindo figuras que representam seu triunfo: na mão direita, a cruz e, na esquerda, uma tarja com a inscrição “*Oriens ex alto*” – “Ó sol nascente que vem do alto”. Com isto louva-se o Cristo como Sol do dia da Salvação, que se levanta na Eucaristia e chega até os féis.

No Ofício em questão, a criação inteira rejubila-se com ele através do cântico dos jovens hebreus na fornalha ardente (Dn 3). Montanhas, água, árvores, flores, pássaros, – também a lendária fênix, símbolo da Ressurreição, bem como o galo (Mt 26,34; Mc 14,30; Lc 22,34; Jo 13,38), arauto da noite –, podem ser vistos na composição

imagética. Considerando o contexto das narrativas evangélicas, o galo pode ser entendido metaforicamente como o soar da trombeta que anuncia as passagens ou trocas das guardas romanas. Os dois cervos que bebem as águas da nova criação, simbolizam a alma humana sedenta de Deus (Sl 62), que também ressuscita espiritualmente a cada amanhecer e é continuamente revigorado através dos sacramentos. A imagem dos cervos à beira da fonte, evoca mais precisamente o batismo.

Da origem dos sinos ao campanário da igreja abacial do Rio de Janeiro

Segundo Carmen Barrosa (2011), especialista em História da Arte Sacra, a história do sino tem sua origem no sudeste asiático, remonta a mais de três mil anos antes da era cristã e se faz presente em diversas culturas. Seu desenvolvimento deu-se a partir de uma tábua de madeira e passou por diversos materiais até chegar a uma liga metálica a partir do bronze, incluindo diversos outros minerais, por vezes até mesmo o ouro. Na Grécia, por volta do século VIII, antes da era cristã, foram modelados em cerâmica, havendo ainda outros povos que optaram pelo vidro. Na África e toda região subsaariana, prevaleceu a utilização do ferro.

Quanto à forma, o sino também conheceu diversas variações. No século XII, antes de Cristo, os assírios e babilônios utilizavam um instrumento de formato oco, semelhante ao que prevaleceu na fundição sineira. Foi na Palestina que, segundo as narrativas bíblicas, o sino encontrou sua forma embrionária nos moldes atualmente atualizados. Com efeito, a Bíblia diz que no tempo de Aarão, que viveu entre 1.396 e 1.274, antes de Cristo, os címbalos eram utilizados pelo povo hebreu. Estes címbalos utilizados no culto religioso, também são denominados por campainhas, chocalhos ou tintinábulo, que eram fundidos em ouro. O que denota sacralidade do objeto já pela nobreza do material utilizado na fundição dos mesmos.

Depois do século VI, ainda antes da era cristã, os sinos passaram a ser fundidos em bronze. Na China passou a ser considerado instrumento de precisão estabelecendo relações entre os intervalos no sistema de teoria musical e foi utilizado nos mosteiros budistas. Entre os romanos também já era utilizado antes do cristianismo. Citando o estudioso Alberto Vieira Braga, Barrosa (2011, p. 22), obtendo maiores informações no artigo *Paolino de Nola e l'introduzione della campana in Occidente*, de Carlo Ebanista, diz

que a utilização do sino, no âmbito cristão ocidental, remonta ao início do século V e está vinculada a São Paulino de Nola.

No âmbito do monarquismo cristão, por vezes, os sinos foram fundidos em fossos cavados no chão da própria nave da igreja conventual. Donde os sinos passaram a ser considerados sagrados devido ao seu *nascimento* em espaço sagrado. Ao longo do tempo e da espacialidade, os sinos foram tocados de diversas maneiras e, por conseguinte, produzindo variados tipos de sinais, com diferentes significados de acordo com as celebrações religiosas: fossem elas para a convocação de um ato litúrgico ou devocional, para anunciar o nascimento de novo membro da realeza, para comunicar a eleição de um novo pontífice, para solenizar a chegada de uma pessoa ilustre ao mosteiro, ou ainda para assinalar algum sinistro, como visto anteriormente.

Além desses toques mais conhecidos universalmente, ainda há outros com significados mais locais ou particulares, como chamada de determinados religiosos em seus respectivos conventos. Embora sendo um instrumento sagrado, os sinos tiveram também importante papel na sinalização de acontecimentos civis e militares.

Ao longo dos tempos os sinos garantiram lugar em diversas repartições públicas, como as casas de câmara e cadeias, o que ainda hoje pode ser visto na prefeitura de Mariana e no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, ambos no Estado de Minas Gerais. Os sinos marcaram ainda presença nas corporações e embarcações militares, e também nas instituições particulares como fazendas e fábricas. Neste sentido, os toques variam entre a sinalização das horas, hora de despertar, hora das refeições e hora de recolhimento. Os sinos das casas de câmaras e cadeias, além dos sinais acima mencionados, soavam também para anunciar e evasão de um presidiário, uma rebelião interna, ou ainda um ataque inimigo. No Ocidente, particularmente na Europa, os sinos atingiram seu apogeu ao longo do século XIX, quando passaram a receber composições musicais próprias para carrilhões, contando com a participação de compositores como Rossini, Berlioz, Paganini e Liszt.

O *Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reino de Portugal* (Lisboa, 1647, p. j), já no seu Título Primeiro, estabelece a utilização dos sinos dizendo que a primeira cerimônia que a Igreja faz antes de começar qualquer Hora do Ofício divino é tanger algum sino, para que com este sinal, acudam ao coro, os que hão de assistir e os que ficam de fora ao menos se lembrem dos divinos louvores que a Deus se dão naquela hora.

No Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, pertencente à Congregação dos monges negros de Portugal, as primeiras informações encontradas sobre os sinos remontam aos anos de 1617 e 1620, quando o abade Plácido da Chagas, mandou levantar “umas paredes por modo de torre para sobre elas descansarem os sinos” (*Dietario*, f. 14). Sobre esses sinos nada mais foi dito. Entre os anos de 1635 a 1639, período em que governou o abade Romano dos Santos, este prelado mandou vir de Portugal “dois sinos grandes” (*Dietario*, f. 21). No ano de 1684, quando governava o abade Bento da Vitória, referindo-se ao lado Leste do mosteiro, o cronista diz que veio de Lisboa um sino pensando “trinta e cinco arrobas e vinte e seis libras” (*Dietario*, f. 44). Ou seja, pouco mais de 525 quilogramas. Frei Miguel da Conceição, que governou o mosteiro por dois triênios, na década de 1760, “mandou vir de Lisboa o segundo sino da torre por se ter quebrado [o] outro no triênio antecedente” (*Dietario*, f. 108).

Ainda quanto aos primitivos sinos, Ramalho Rocha (1991, p. 121, *apud Estados* 2, f. 194) diz que entre 1781 e 1783, o abade Manuel de São Paio colocou um novo sino na torre, pesando cerca de quarenta arrobas, isto é, 600 quilogramas. Este sino é identificado pelo nome do comitente, Frei Manuel de São Paio, abade deste Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, pelo ano de 1782 e está pendurado numa das janelas do lado Sul, porém na janela à Leste. Na janela paralela a esta, porém a Oeste, encontra-se um sino com a inscrição de que fora mandado fundir pelo abade Marcelino do Coração de Jesus, no ano de 1846. Este sino encontra-se em desuso por apresentar um corte retangular em sua boca. Por sugestão do beneditino, Adalberto Chalub, que atua como sacristão há mais de 50 anos, o martelo deste sino foi desativado por volta do ano de 2017, devido à má qualidade do som emitido por este sino, precisamente devido ao referido corte.

Os três sinos portugueses fixados na torre leste, trazem gravadas a logomarca do toreador: F. G. Coelho, enquanto os três outros portugueses, suspensos na torre Ocidental, não apresentam nenhuma inscrição. Quanto à ornamentação, o menor deles é ornado com algumas circunferências que contornam todo o seu corpo e tem a cabeça coroada por uma fileira de folhas, circunscritas em formas de coração e apresenta maraca de uma cruz que fora removida. O sino intermediário dessa tríade tem a mesma ornamente já descrita no anterior, contando ainda com uma coroa de louro composta por folhas duplas que está abaixo da coroa recém mencionada. O maior desses três, tem apenas as circunferências por adorno, à semelhança dos dois anteriores, e nenhum e traço ornamental.

Dentre os documentos que compõem o *Dossiê dos sinos*, há um relatório elaborado no ano de 2007, pela Concremat, empresa responsável pela restauração e revitalização desses sinos portugueses datando todo o conjunto como sendo fundidos ano de 1878. Tal informação não condiz com a realidade, uma vez que duas inscrições sobre os mesmos dizem que foram fundidos nos respectivos anos de 1751 e 1782.

Além desses sinos instalados nos campanários, existem dois outros portugueses de uso interno: um fundido no ano de 1751, período em que governava o abade Antônio de São Bernardo. Este sino encontra-se instalado ao lado do refeitório, utilizado para o despertar dos monges às 4:30 da manhã, assinalando ainda os horários de almoço, jantar e outras eventualidades, como as reuniões capitulares e as tomadas de hábito dos noviços. O outro encontra-se instalado no claustro e tem o corpo circundado por oito linhas. Era utilizado com diversos códigos, de acordo com diversos modos de badalar, previamente combinados, para chamar determinado monge. Com o advento da tecnologia, nas três últimas décadas do século XX, os monges utilizaram bipes, passando nos primórdios do século XXI a utilizarem os aparelhos celulares. Uma vez chegada a grande era da tecnologia da comunicação, este sino claustral que, durante séculos, foi utilizado como instrumento de comunicação interna, hoje repousa silenciosamente junto àqueles a quem muitas vezes chamara e que agora jazem no silêncio, sob as lápides sepulcrais.

Embora havendo lacunas nas informações, fato é que entre os séculos XVII e XX, os campanários da igreja abacial dedicada à Nossa Senhora do Monserrate foram continuamente incrementados, pois no presente momento as duas torres sineiras contam com um total de 12 sinos. Desses, seis de origem portuguesa, como já visto, e seis de origem alemã. Segundo o relatório de *Automatização dos sinos...* (f. 2), inicialmente os seis de origem portuguesa estavam instalados no campanário que fica a Leste ou ao lado esquerdo da igreja.

No ano de 1953, com a chegada dos seis outros sinos provenientes da Alemanha, houve a necessidade de uma nova redistribuição dos primitivos sinos, a fim de abrir espaço para os de fundição alemã. Assim sendo, três dos sinos portugueses continuaram nas janelas do campanário Leste e três foram instalados no interior do campanário Ocidental, que naquela ocasião era utilizado como caixa d'água. A fim de ceder espaço aos sinos, a caixa d'água foi elevada, passando a ocupar a parte mais elevada da mesma torre e que assume a forma de pirâmide. Porém esses sinos portugueses permaneceram mudos por volta de 50 anos. No ano de 2007 os sinos

portugueses foram automatizados e voltaram a exercer suas funções, agora não mais tangidos diretamente por badalos, mas sim por martelos. Já os sinos de origem alemã, igualmente automatizados, todos eles instalados no interior das torres, são tangidos por badalos, mediante o sistema de balanceio, impulsionado pela corrente elétrica, bem como os tangidos a martelo.

Quanto aos sinos de fundição alemã, estes são datados de 1953, como se vê nas legendas gravadas em alto relevo sobre o ventre de cada um deles. Embora em proporções diferentes em relação aos portugueses, também se encontram instalados nos dois campanários. Ramalho Rocha (1991, p. 126) diz que esses foram adquiridos pelo abade Martinho Michler, em ação de graças pela solvência de uma dívida. Foram fundidos em bronze, por Engelbert Gebhard, na cidade de Kempten. Já no Rio de Janeiro, foram abençoados pelo comitente, Martinho Michler, aos 25 de julho de 1953. Os cinco menores foram instalados na torre Leste e, o maior, na torre Ocidental.

Carmen Barrosa (2011, p. 121), orientada pelo atual conservador dos sinos, Manuel Cosme dos Santos, diz que os seis sinos alemães são afinados em quinta harmônica, segundo as dimensões de cada um deles. O de maior porte, batizado com o nome de *Cristo Rei*, foi instalado na torre Ocidental, mede dois metros e dezoito centímetros boca e pesa 5.700 quilogramas. Em conformidade com o seu padroeiro onomástico, soa a nota Sol, alcunha pela qual o Cristo é diversas vezes evocado. Seguem-se as denominações em ordem decrescente, segundo tamanho e peso. Segue-se então, o *Virgem Maria*, com 3.377 quilogramas e soa a nota Si bemol. O São José com 2.395 quilogramas e soa a nota Dó. O São Bento, com 1.670 quilogramas e soa a nota Ré. O *São Pedro e São Paulo*, com 993 quilogramas e soa a nota Fá. O denominado *Santos Anjos*, pesando 696 quilogramas e soa a nota Sol.

As atividades desse instrumento musical, comparado à voz de Deus, no Mosteiro de São Bento do Rio, está distribuída na seguinte maneira:

Para a oração, do *Angelus*, as 4:50, as 12:00 e as 19:15, soa um dos portugueses em três sessões de três toques espaçados, isto é, uma badalada de cada vez, seguido por um espaço temporal maior entre cada uma das três sessões. Esta oração, que recorda a Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem Maria, é rezada em silêncio antes do Ofício de Vigília e também antes dos demais Ofícios nos dias de retiro. É recitada em comunidade e presidida pelo abade ou, – na ausência deste –, pelo monge mais velho em idade monástica, isto é, a ordem cronológica de ingresso na vida religiosa.

Para a recitação do Ofício de Vigília, as 5:00, ressoa o mesmo São Pedro e São Paulo. O Ofício de Vigílias, na tradição da Igreja é realizado ao longo da noite e, por isso mesmo, iconograficamente é representado pela parábola das dez Virgens (Mt 25,13 – Figura 2). Em consonância com a mesma parábola diz um hino ferial: “A seu encontro as virgens sábias correm, levando em suas mãos lâmpadas vivas, luminosas, cheias de imensa exultação”. Na hinografia dessa mesma hora litúrgica, também o galo não é esquecido como figura da noite: “Ao som da voz do galo, já foge a noite escura. Ó Deus, ó luz da aurora, nossa alma vos procura” (*Liturgia das horas*). Segundo a reforma litúrgica promovida pelo Concílio Vaticano II, este Ofício passou a ser denominado Ofício das Leituras, para que, desse modo, pudesse ser cantado em qualquer hora do dia ou da noite, com hino apropriado à hora em que é cantado.

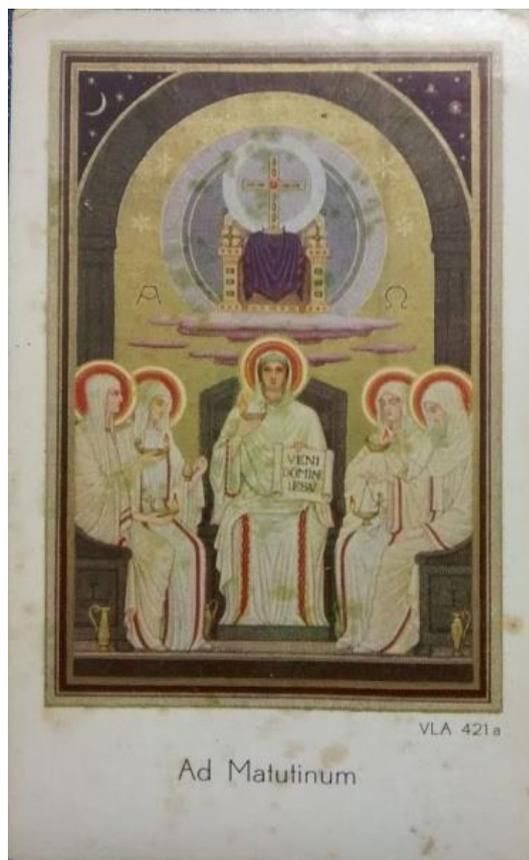


Figura 2 - Vigília

Fonte: Acervo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1800 / 1900.

Para melhor compreender a nomenclatura dos oito Ofícios realizados ao longo do espaço temporal, hodiernamente conhecido como dia, o percurso de 24 horas, é preciso remontar à tradição romana que dividia esse espaço temporal em noite e dia. À semelhança da guarda pretoriana que dividia a noite em três noturnos ou troca de

guarda, assim também é dividido o Ofício de Vigília. Segundo o calendário romano, dia era contado a partir do surgimento dos primeiros raios de luz. Desse modo, a zero hora corresponderia às seis horas do cronograma diário da contemporaneidade que tem o seu início à meia noite. Sendo o irromper da luz marco de um novo dia que se iniciava, assim corriam as horas sucessivamente, até chegar a décima segunda hora, entendida como o momento em que as trevas predominavam sobre a luz.

Para a recitação das Laudes feriais (Figura 1), as 6:45, ressoa o *São Pedro e São Paulo*. Este Ofício de Laudes sofre alterações de horário aos sábados e domingos. Este Ofício simboliza a Ressurreição de Cristo. Plasticamente ele é representado pela luz que irrompe nas trevas, pela ressurreição da natureza que volta a dar forma às criaturas e a renovação espiritual dos fiéis que se dá cotidianamente através dos sacramentos.

Para as Missas feriais, celebradas as 7:30, soam em conjunto o *São José e o São Bento*. Aos sábados essa Missa é adiada para as 8 horas tendo em vista facilitar a participação dos oblatos, ou seja, daqueles que mesmo vivendo em suas próprias casas, procuram viver a espiritualidade da *Regra beneditina*. Para a Missas dominical, celebrada as 10:00, soa como a primeira chamada, o *Virgem Maria*. Na segunda chamada ressoam em conjunto, o *Virgem Maria*, o *São José e o São Bento*. Para as Missas pontificais, a primeira chamada é feita pelo *Cristo Rei*, que na segunda chamada se une a todos os demais de origem alemã.

Para os Ofícios de Horas Menores, sexta ao meio dia e completas as 19:15, a convocação é feita pelo *São Pedro e São Paulo*. Para melhor compreensão dessas Horas Canônicas, vale a pena recordar o que foi dito sobre o horário dos antigos romanos ao tratar do Ofício de Vigília. Assim, o Ofício de Prima era cantado à primeira hora do dia e, por conseguinte, em algum momento após as Laudes. A Hora Prima (Figura 3), era cantada imediatamente antes de iniciar o labor cotidiano. Na esteira da renovação litúrgica, essa Hora Canônica foi suprimida pela *Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia (n. 89, d). O Ofício de Terça ou Tercia (Figura 4) celebra a vinda do Espírito Santo sobre os Apóstolos reunidos no dia de Pentecostes (At 2,1). A Hora Sexta (Figura 5) celebra a crucifixão de Cristo; a Hora Nona ou Noa (Figura 6) celebra o momento em que Cristo expirou.

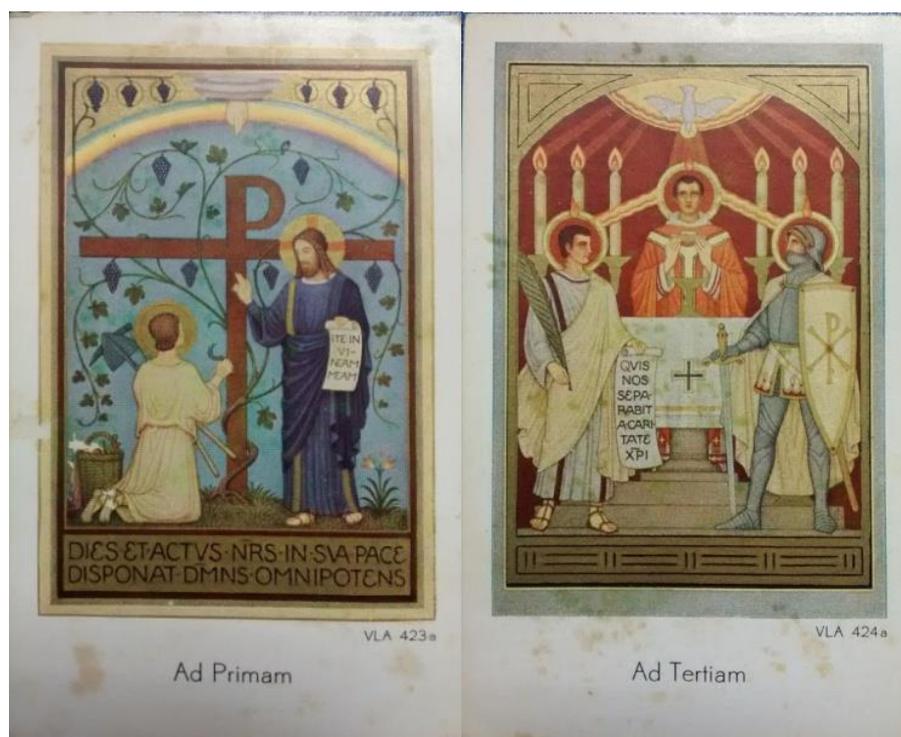


Figura 3 e 4 - Hora Prima e Ofício de Terça
 Fonte: Acervo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1800 / 1900.



Figura 5 e 6 - Hora Sexta e a Hora Nona
 Fonte: Acervo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1800 / 1900.

Para as Vésperas feriais, cantadas as 18 horas, como primeira chamada soa o São Bento e, como segundo sinal, soam em conjunto o *São José e o São Bento*. Para as Vésperas dominicais, cantadas as 17:30, como primeira chamada sola o *Virgem Maria* que, na segunda chamada, junta-se ao *São José e ao São Bento*. Para o primeiro sinal das Vésperas pontificais, ressoa o *Cristo Rei*, unindo-se a todos os demais alemães, para a segunda chamada. Como primeira chamada para as Primeiras Vésperas dominicais, sola o *Virgem Maria* que, na segunda chamada, junta-se a todos os outros alemães. O Ofício de Vésperas (Figura 7) sofre alteração nos sábados em que há casamentos na igreja abacial, quando então é cantado às 17 horas. Nesse caso, o Ofício de Completas é cantado na sala capitular, ao som do sino interno. O mesmo que soa para o despertar dos monges e para as refeições. Este Ofício celebra a hora em que o Senhor instituiu a Eucaristia, por volta da décima primeira hora, o equivalente às 17 horas no horário em uso corrente.

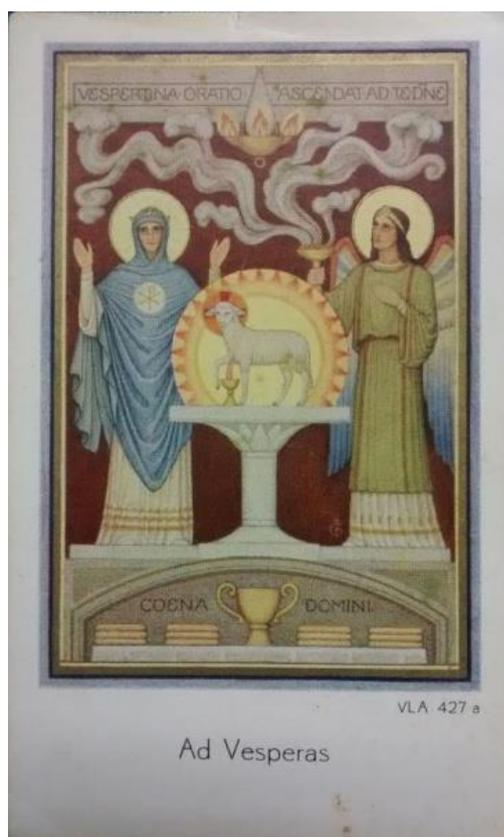


Figura 7 - Ofício de Vésperas

Fonte: Acervo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1800 / 1900.

Finalmente, o Ofício de Completas (Figura 8) que é cantado em ação de graças pelo dia terminado e pedindo a proteção divina contra Satanás e os sonhos ilusórios enquanto os corpos repousam adormecidos.

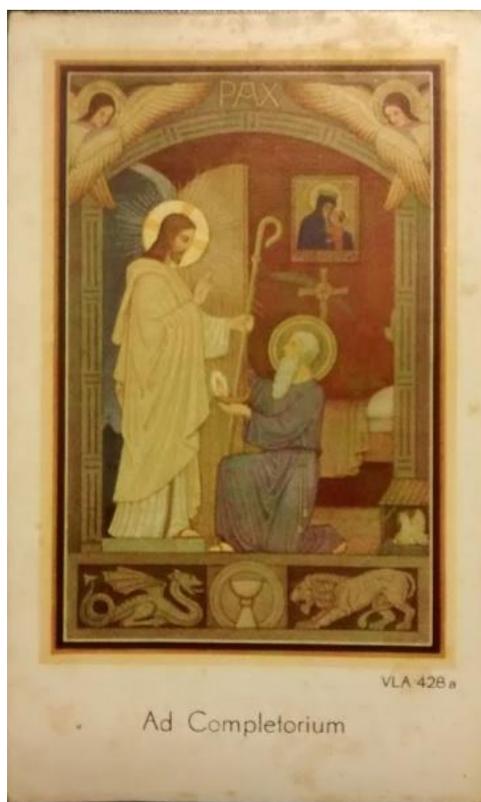


Figura 8 - Ofício de Completas

Fonte: Acervo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1800 / 1900.

Os órgãos de tubo, cantores, organistas e livros corais do mosteiro

O *Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reino de Portugal* (Lisboa, 1647, p. xv) determinava as ocasiões em que o órgão deveria ser tocado para acompanhamento e sustentação do canto sacro nas celebrações litúrgicas. Mas também determinava ao contrário, dizendo que ao monge organista cabia manter o órgão fechado, não consentindo que alguém mais o toquesse fora dos momentos estabelecidos. Tampouco haveria de ser tangido à imitação de canto e músicas profanas, mas somente de maneira que estimulasse a devoção.

Citando os *Estados*, documentos que prestavam contas dos governos abaciais no final de cada mandato, Ramalho Rocha e Handel Silva dizem que a primeira informação que se tem sobre a existência de órgão na abadia remonta ao ano de 1652, referindo-se à

compra de material de organaria. Ainda segundo os *Estados*, no ano de 1663, pôs-se na igreja um realejo (apud ROCHA, 1991, p. 247; SILVA, 2014, p. 387-388). Segundo o *Dietario* (f. 46), Frei Tomás da Assunção, que tomou posse no ano de 1688 e governou até 1691, mandou instalar no coro um órgão grande e comprou um saltério beneditino. Segundo o mesmo *Dietario* (f. 57), Frei Matias da Assunção, que governou entre 1700 e 1703, comprou um realejo para o coro.

O abade José de Jesus, que tomou posse a 8 de junho de 1711 e governou o mosteiro até 12 de junho de 1714. Havia recém completado três meses de abaciado, quando a 12 de setembro de 1711, a esquadra francesa, liderada pelo almirante René Duguay-Trouin, sitiou a cidade do Rio de Janeiro. Os invasores, instalados no ponto mais elevado da Ilha das Cobras, fizeram do mosteiro o alvo de seus canhões.

No dia da invasão, o abade José de Jesus encontrava-se em visita às fazendas dos Campos dos Goytacazes. Atônitos, a maior parte da comunidade retirou-se do mosteiro, refugiando-se nas fazendas. O cenóbio ficou sob a direção do prior, Frei Pedro de São Tomás, que socorreu ao governador Francisco de Castro Moraes, fornecendo escravos, vindos das fazendas, e mantimento de carne, farinha e feijão, para o sustento das três companhias da armada da Junta e de todos os paisanos ocupados nos redutos que se formaram por baixo do dormitório fronteiriço à Ilha das Cobras. Frei Pedro de São Tomás forneceu ainda água para todos esses que se encontravam nas proximidades do mosteiro, bem como para os presídios que se encontravam mais distantes. Essa água era transportada sobre quatro carros de boi, pelo período de oito dias. Para o sustento do governador e de sua comitiva, Frei Pedro de São Tomás ofereceu doze bois. Finalmente, o dito prior contribuiu com cento e cinquenta oitavas de ouro, pelo que o governador pagou ao militar francês em resgate da cidade (*Dietario*, f.62).

Como relata o *Dietario* (fs. 61-64), as balas inimigas causaram grandes estragos no mosteiro. Porém, muito maior foram os danos causados no seu interior. Depois de render a cidade, os principais chefes da esquadra aquartelaram-se no mosteiro. Uma vez invadida a clausura, o redator do *Dietario* classifica: a destruição do cartório, como era chamado o arquivo; a perda do primeiro Livro do Tombo; os danos causados à Livraria, como designavam a biblioteca; e também a destruição da maquete do complexo monástico, executada em madeira por Frei Domingos da Silva, como sendo “o principal” atentado contra o patrimônio monástico.

Depois do governador ter pago o resgate pela cidade e a esquadra francesa ter levantado o estado de sítio, o abade José de Jesus pode retornar ao mosteiro e continuar o seu governo. Foi então que comprou um saltério; dois livros grandes, de pergaminho, num dos quais estão as festas de São Bento; e um órgão grande. Citando os *Estados*, Ramalho Rocha (1991, p. 248) diz que o abade José de Jesus resgatou o órgão pequeno por quatro moedas novas e mandou conserta-lo.

O abade Mateus da Encarnação Pina, que também governou o mosteiro ao longo do século XVIII, “comprou um saltério novo e mandou fazer um livro, todo de pergaminho, muito curioso, com as quatro grandes festas do ano litúrgico” (*Dietario*, f.73). A saber: Natal, Páscoa, Pentecostes e Assunção. O abade Gaspar da Madre de Deus, que governou entre os anos de 1763 e 1766, concentrou sua atenção no “culto divino e as funções da igreja lhe mereceram o maior asseio e decência, principalmente na música e canto, em que excedeu os seus antecessores” (*Dietario*, f. 114).

Na medida em que o tempo corria, as celebrações litúrgicas eram progressivamente incrementadas. Assim, o abade Vicente José de Santa Catarina, que tomou posse no ano de 1772, dedicou grande parte do seu cuidado ao culto divino. No tempo do seu governo, as funções sagradas foram as mais solenes. Celebrou as festividades do Patriarca São Bento “com pompa e magnificência, oficiando de pontifical nos três anos da sua abadia” (*Dietario*, f. 126) e nos dois anos em que governou como presidente, “rogou ao bispo diocesano para celebrar pontifical nos tais dias” (*Dietario*, f. 126), e assim, vieram a ser estas festividades mui solenes e o culto celebrado com magnificência e aparato. Comprou saltério, gradual e antifonário novos, e mandou consertar os velhos. Mandou ainda fazer um livro com as quatro festas mais solenes do ano litúrgico, as de São Bento, além de hinos e cânticos.

Segundo Handel Cecílio da Silva (2014, p. 390), a partir do século XVIII, os brasileiros começaram a importar de Portugal os grandes órgãos de tubo, iniciando assim a substituição dos primitivos órgãos portáteis e realejos por instrumentos fixos e de maior porte. Não obstante haver distinção entre realejo e órgão portátil, os manuscritos consultados parecem não fazer a distinção entre um e outro.

Novamente recorrendo os Estados, sob o governo de Frei Bernardo de São Bento, que governou entre 1720 e 1723, Ramalho Rocha (1991, p. 248) e Handel da Silva (2014, p. 390-392) falam de um órgão já nos moldes ou compleição dos que passaram a ser importados no século XVIII. Outra característica desse instrumento é a maior durabilidade em relação aos primeiros adquiridos pela abadia. Durabilidade essa

que é corroborada pelo *Dietario* (f. 67) ao dizer que esse instrumento serviu à comunidade monástica por muitos anos.

Pelo que se depreende dessas informações, havia uma contínua preocupação em bem servir o canto, ora instalando um órgão de consideráveis proporções, ora um realejo que, sendo um órgão de menor proporção, pudesse tanto auxiliar no canto, como facilitar o aprendizado dos noviços destinados à função de organista e também, de maneira geral, ao canto sacro. O órgão que atualmente serve a comunidade monástica, foi montado durante a década de 1940 e sua conservação é assegurada pelo competente organeiro José Joaquim Marçal, que desde a sua adolescência vem se dedicando a este serviço. Inicialmente como aprendiz, sob a direção de Dom Leão de Almeida Mattos e, posteriormente, sob o profissionalismo do Mestre Siegfried Schürle, num curso que durou de 1977 a 1989, no Rio de Janeiro, com partes intermitentes na fábrica do mesmo Mestre, em São Bento do Sul, no Estado de Santa Catarina.

De um órgão montado na década de 1770, restam 16 tubos de madeira, instalados atualmente no órgão da cora e inseridos num total de 3.092 tubos reais que, com suas respectivas transmissões, perfazem um total de 3.600 tubos. Esses tubos estão divididos em três blocos e foram confeccionados em madeira, zinco e uma terceira matéria composta por chumbo e estanho. Trata-se de um órgão elétrico-pneumático, composto por quatro manuais e uma pedaleira com 30 notas.

Quanto aos que servem a comunidade com a sua voz, a *Regra beneditina* determina que “não leiam nem cante os irmãos segundo a ordem na comunidade, mas façam-no aqueles que edificam os ouvintes” (*A Regra de São Bento* 38, 12). Quanto aos organistas, há de supor-se que os primeiros organistas que exerceram esta função na abadia, receberam a formação em Portugal ou já mesmo no mosteiro da Bahia. Segundo Mateus Ramalho Rocha, no Rio de Janeiro, os noviços que apresentassem habilidade para o exercício de organista recebiam formação à parte, com oficiais da casa, ou mesmo com mestres externos (ROCHA, 1991, p. 247).

Em consonância com a determinação da *Regra*, frequentemente o *Necrológio* exalta os dons vocálicos de alguns monges. Como, por exemplo, Frei Plácido Barbosa que “tinha excelente voz de contralto, cantava com gala o canto do órgão e o tangia perfeitamente” (*Dietario* f. 221). Como diz a divisa *Ora et labora*, a vida do monge não era apenas oração, mas também ação. Neste sentido, Frei Leandro de São Bento foi

bom músico, bom organista, considerável mestre de obras e administrador das fazendas beneditinas (*Dietario*, f. 231).

No século XVIII, juntamente com todas as comunidades conventuais vigentes no Brasil, a comunidade beneditina do Rio de Janeiro viu-se em grandes apuros com as medidas anticlericais tomadas por Sebastião José de Carvalho e Melo, secretário de Estado durante o reinado de Dom José I. Naquele período, as casas religiosas da América Portuguesa tiveram seus noviciados temporariamente fechados. As comunidades religiosas viam seus membros, alguns já em idade avançada, terminarem os seus dias, sem o ingresso de noviços em número suficiente para suprir as baixas deixadas pelos falecimentos de uns e exclausuração de outros.

Situação atual das celebrações litúrgicas

No século seguinte, a situação complicou-se ainda com o fechamento dos noviciados no ano de 1855 (LUNA, 1947, p. 36). Devido às dificuldades impostas pelo Império, por ocasião da separação entre Igreja e Estado, no ano de 1890, restava somente o abade João da Mercês Ramos, quando o canto sacro deixou de ser executado na abadia fluminense (FRAGOSO, 2016, p. 207), para ser retomado no ano de 1903, com a chegada de Dom Gerardo van Caloen, que iniciou a restauração da comunidade moribunda. Em meados do século XX a comunidade recobrou o vigor, chegando a contar 60 monges (*Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro*, 1927, p. 124). Agora não estão mais concentrados na abadia e no priorado de Mussurepe, nos Campos dos Goytacazes, mas distribuídos, além do mosteiro campista, pela cela São Gerardo, no Alto da Boa Vista e na prelazia do Rio Branco, com sede em Boa Vista, capital do atual Estado de Roraima. No ano de 1948, esta prelazia passou a ser administrada pelos missionários canadenses, pertencentes ao Instituto da Consolata.

No que se refere ao canto sacro na atualidade, após o Concílio Vaticano II, os beneditinos do Rio de Janeiro adotaram os livros corais publicados pela abadia de Saint-Pierre de Solesmes, na França, encarregada pelo Papa Paulo VI de rever o canto gregoriano, no sentido de retornar à sua genuinidade. Assim, inicialmente publicaram o Gradual Romano – livro que contém os cânticos da missa; o Saltério monástico – livro que contém os Salmos distribuídos segundo a *Regra de São Bento*; o Hinário, com hinos da Igreja universal e próprio dos beneditinos; e finalmente, o Antifonário, com as antifonas distribuídas em três volumes. Todos esses publicados em latim, como a

língua oficial da Igreja. Portanto, com exceção da Hora Meridiana e de Completas, que são cantadas em português, todos os demais Ofícios são cantados ou recitados em reto tom, no latim. Aos participantes que desejarem, são distribuídos folhetos com as traduções do respectivo Ofício.

NOTAS

* Mauro Maia Fragoso é monge do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro e diretor de Patrimônio da mesma instituição, doutor em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. Sermão 34 Corpus Christianorum Latinorum. In: *Liturgia das horas*, São Paulo: Vozes, Paulinas, Paulus, Ave-Maria, 1995. Volume II.

A REGRA *de São Bento*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, [Século VI] 2003.

AUTOMATIZAÇÃO dos sinos da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro: Relatório elaborado pela CONTREMAT, 2007.

BARROSA, Carmen Maria Carvalho. *O valor sublime da voz do sino e sua presença sagrada ao longo da história: o sino na marcação da liturgia cristã-católica*. Monografia apresentada para obtenção do título de Especialista no Programa de Pós-graduação Lato Sensu em História da Arte Sacra, na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSBRJ), 2011.

BASURKO, Xabier. A vida litúrgico-sacramental da Igreja em sua evolução histórica. In: BOROBIO, Dionísio. *A Celebração na Igreja: liturgia e sacramentologia fundamental*, São Paulo: Loyola, [1985] 2002, p. 37-125.

BIBLIA *do peregrino*. São Paulo: Paulus, 2002.

CERIMONIAL *da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reino de Portugal*. Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro, & de Lourenço Craesbeeck, 1647. Disponível em: https://books.google.es/books?id=p0VJjeIrE5UC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em 25/10/2018.

CONSTITUIÇÃO *Conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia*. Vaticano, 1963. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html. Acesso em 03/11/18.

DIETARIO *do Mosteiro de N. Senhora do Monserrate do Rio de Janeiro da Ordem do P. S. Bento. Manuscrito*. Documentos do século XVI ao XVIII, compilados no ano de 1773. Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

FRAGOSO, Mauro Maia. Uma proposta para estudo da imaginária cristã a partir de Romano Guardini e o contexto cultural da obra. In *Revista Coletânea*, Volume 17, N. 33, Jan. / Jun., 2018, (p. 145-166).

FRAGOSO, Mauro Maia. História, iconografia e semiologia da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. In *Revista Coletânea*, Volume 15, Ano XV, N. 29, Jan. / Jun., 2016, (p. 179-212). Disponível em <http://www.revistacoletanea.com.br/index.php/coletanea/article/view/76/55>.

Acesso em 08/11/2018.

FRAGOSO, Victor Murilo Maia (Mauro). *Grafia & iconografia: traços identitários na Escola de Serviço do Senhor – Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (1602-1802)*. Tese apresentada para obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO/UERJ), 2015.

LECLERCQ, Jean. *O amor às letras e o desejo de Deus*. São Paulo: Paulus, [1957] 2012.

LITURGIA *das horas*. Disponível em: https://www.paulus.com.br/portal/liturgia-diaria-das-horas#.W-Qq0_IKjIU. Acesso em 08/11/2018.

LUNA, Joaquim G. de. *Os monges beneditinos no Brasil: esboço histórico*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1947.

MACKENZIE, John. *Dicionário bíblico*. São Paulo: Paulinas, 1983.

MOSTEIRO *de S. Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Papelaria Ribeiro, 1927.

PLANO e *Regulamentos de estudos para a Congregação de S. Bento de Portugal*. Lisboa: Régia Oficina Typografica, 1789.

ROCHA, Mateus Ramalho. *O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: 1590/1990*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1991.

ROCHA, Ricardo. O sagrado na origem da Música e a música como expressão da potência da sacralidade na história do Ocidente (Parte I). In: *Coletânea*, Rio de Janeiro: FSBRJ, 2015, Ano XIV, Fascículo 28.

SILVA, Handel Cecílio Pinto da. *A arte organística dos mosteiros beneditinos do Brasil colonial e imperial: seus órgãos, organistas e organeiros*. Tese apresentada para obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2014.

LA SANCTIFICATION DES HEURES SIGNALÉES PAR LA SONNERIE DES CLOCHES UNIE AU RETENTISSEMENT DE L'ORGUE ET DU CHANT DES MOINES

RÉSUMÉ: LE CHANT GRÉGORIEN A ÉTÉ UNE CONSTANTE DU MONASTÈRE DE SAINT-BENOIT DE RIO DE JANEIRO, DEPUIS LA FONDATION DU CENOBIMUM, À LA FIN DU 16ÈME SIÈCLE. BIEN QU'IL S'AGISSE D'UN STYLE DE MUSIQUE QUI DEVRAIT EN PRINCIPE ÊTRE INTERPRÉTÉ À CAPELLA, CETTE FAÇON DE CHANTER EST INTIMEMENT LIÉE À DEUX ÉLÉMENTS MUSICAUX: LA CLOCHE ET L'ORGUE. POUR MIEUX COMPRENDRE COMMENT CE STYLE MUSICAL ÉTAIT INTERPRÉTÉ À L'ÉPOQUE ET AU LIEU CONVENU, IL CONVIENT DE LE REPLACER DANS SON CONTEXTE HISTORIQUE, SANS TOUTEFOIS OUBLIER SON FONDEMENT BIBLIQUE ET MYTHOLOGIQUE. ON CONSIDÈRE LE CHANT SACRÉ COMME FAISANT PARTIE INTÉGRANTE DE L'OFFICE DIVIN; LEQUEL PEUT, DU POINT DE VUE SONORE, SE CONDUIRE DE DIVERSES MANIÈRES. L'OBJECTIF DE L'OFFICE DIVIN EST PAR AILLEURS DE CÉLÉBRER DIEU ET, DANS LE MÊME TEMPS, DE SANCTIFIER LES HEURES DE L'ESPACE TEMPOREL, QUE EST COMPRIS AUJOURD'HUI COMME DÉSIGNANT LA JOURNÉE. POUR CE FAIRE, CE STYLE DE CHANT SACRÉ FAIT INTERVENIR DEUX INSTRUMENTS MUSICAUX: LES CLOCHES, QUI EN SIGNALANT LES HEURES LITURGIQUES, INVITENT LES FIDÈLES À LA PRIÈRE; ET L'ORGUE, QUI EN SOUTENANT LES VOIX DE CEUX QUI CHANTENT DANS LE CHOEUR, AIDE À ÉLEVER LEURS PRIÈRES À LA PRÉSENCE DU CHEF D'ORCHESTRE, PAR EXCELLENCE, ET CRÉATEUR DE TOUTE SYMPHONIE.

MOTS-CLÉS: CHANT GRÉGORIEN. MONASTÈRE DE SAINT-BENOIT DE RIO DE JANEIRO. ORGUE. CLOCHES. LITURGIE.

A LA SANTIFICACIÓN DE LAS HORAS SEÑALADAS POR EL SONIDO DE LAS CAMPANAS UNIDO AL RESONAR DEL ÓRGANO Y DEL CANTO DE LOS MONJES

RESUMEN: EL CANTO GREGORIANO HA SIDO UNA CONSTANTE EN EL MONASTERIO DE SAN BENITO DE RIO DE JANEIRO, DESDE LA FUNDACIÓN DEL CENOBIO, A FINALES DEL SIGLO XVI HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XXI. NO OBSTANTE SE TRATA DE UN ESTILO DE MÚSICA QUE AL PRINCIPIO DEBÍA EJECUTARSE A LA CAPILLA, TAL MANERA DE CANTAR ESTÁ ÍNTIMAMENTE VINCULADA A DOS ELEMENTOS MUSICALES: LA CAMPANA Y EL ÓRGANO DE TUBOS. PARA UNA MEJOR COMPRENSIÓN DE ESE ESTILO MUSICAL EJECUTADO EN SU DEBIDO TIEMPO Y ESPACIO, ES PRECISO CONTEXTUALIZARLO EN SU TRAYECTORIA HISTÓRICA, SIN OLVIDAR SU FUNDAMENTACIÓN BÍBLICA Y MITOLÓGICA. EL CANTO SACRO ES CONSIDERADO COMO PARTE INTEGRANTE DEL OFICIO DIVINO. ESTE, A SU VEZ, TIENE POR FINALIDAD ALABAR A DIOS Y, SIMULTÁNEAMENTE, A SANTIFICAR LAS HORAS DE LO QUE HOY SE ENTIENDE COMO DÍA. PARA TAL, ESE ESTILO DE CANTO SACRO CUENTA CON LA PARTICIPACIÓN DE DOS INSTRUMENTOS MUSICALES: LAS CAMPANAS QUE SEÑALAN LAS HORAS LITÚRGICAS E INVITA A LOS FIELES A LA ORACIÓN; Y EL ÓRGANO DE TUBOS QUE SOSTENIENDO LAS VOCES DE AQUELLOS QUE CANTAN EN EL CORO, AYUDA A ELEVARE SUS ORACIONES A LA PRESENCIA DEL CREADOR DE TODA SINFONÍA.

PALABRAS CLAVE: CANTO GREGORIANO. MONASTERIO DE SAN BENITO DE RIO DE JANEIRO. ÓRGANO DE TUBOS. CAMPANAS. LITURGIA.
