



Monjas virtuosas: as cantoras do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto na transição do século XVIII para o XIX¹

Virtuous nuns: the singers of the Monastery of São Bento da Avé-Maria in Porto during the transition from the 18th to the 19th century

ROSANA MARRECO BRESCIA MAURO CHANTAL MELINA PEIXOTO
Investigadora Integrada Escola de Música, UFMG Escola de Música, UFMG
CESEM – FCSH, UNL maurochantal@gmail.com melina.peixoto@gmail.com
rbrescia@fcsf.unl.pt

Resumo

A música produzida no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto adquire especial relevo na transição do século XVIII para o XIX; ao menos, é o que indicam os manuscritos musicais preservados na Biblioteca Nacional de Portugal. Do conjunto de音乐家s desta importante instituição monástica, as cantoras destacam-se por seu grande virtuosismo técnico, nomeadamente as mestras de capela Dona Anna Felícia e Dona Anna Ignacia de Freitas, e ainda Dona Maria Cândida Cardoso de Figueiredo, para quem foi composta uma ária na clave de fá na quarta linha. O presente artigo dedica-se ao estudo das obras vocais compostas para voz de baixo e interpretadas no antigo mosteiro da Avé-Maria e à figura de Dona Maria Cândida Cardoso de Figueiredo. Por meio da análise das partituras musicais do antigo mosteiro conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal, procuramos perceber a tessitura vocal dessa monja e a sua capacidade de cantar tanto como solista, como membro de um ensemble vocal.

Palavras-chave: Música Conventual – Música Vocal – Cantoras Baixo – Mosteiro de São Bento da Avé-Maria.

Abstract

The music produced at the ancient Monastery of São Bento da Avé-Maria in Porto holds particular significance during the transition from the 18th to the 19th century, as demonstrated by the numerous musical manuscripts preserved in the National Library of Portugal. Among the musicians of this prominent monastic institution, the singers, especially the chapel masters Sister Anna Felícia and Sister Anna Ignacia de Freitas, as well as Sister Maria Cândida Cardoso

¹ Este artigo foi escrito na variante portuguesa do Português, segundo o novo acordo ortográfico.

de Figueiredo, were renowned for their technical virtuosity. Figueiredo, a remarkable singer, had an aria composed for her in the bass clef. This article focuses on the vocal works composed for bass voice at the Royal Monastery of São Bento da Avé-Maria, with special attention to Sister Maria Cândida. By analysing the preserved music scores, this study aims to understand Figueiredo's unique vocal tessitura, highlighting her capability to perform both as a soloist and as a member of an ensemble.

Keywords: Conventual music – Vocal music – Bass female singers – Monastery of São Bento da Avé-Maria.

Minibiografia dos autores

ROSANA MARRECO BRESCIA

Musicóloga dedicada à história da ópera no Brasil, às relações transatlânticas da cultura musical dos séculos XVIII e XIX e ao papel das mulheres na música, tanto na ópera como na música conventual. É Doutora pela Université Sorbonne – Paris IV, sob orientação de Luiz Felipe de Alencastro, e pela Universidade Nova de Lisboa, sob orientação de Manuel Carlos de Brito, com tese sobre os teatros de ópera no Brasil do século XVIII, distinguida com nota máxima. Coordenou o projeto AVEMUS após o pós-doutoramento. Membro da International Musicological Society, participa regularmente em congressos internacionais. É autora de numerosos artigos científicos e de três livros de referência sobre a ópera e o teatro no espaço luso-brasileiro.

MAURO CHANTAL

Mauro Chantal é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, com pesquisa sobre Arthur Ibêre de Lemos, e Mestre em Música pela UFMG, onde também se graduou em piano e canto. É professor de canto lírico na Escola de Música da UFMG, atuando na Graduação e Pós-Graduação, e integra projetos de pesquisa voltados à canção brasileira e à música mineira do século XX. Possui mais de 200 obras como compositor, majoritariamente vocais. Atua como baixo solista em importantes produções operísticas e como pianista acompanhador. É o idealizador e também editor-chefe da *Revista de Música Vocal Erudita Brasileira*.

MELINA PEIXOTO

Melina Peixoto é bacharel em Canto Lírico pela UFMG, mestra, doutora e pós-doutora pela mesma instituição. Estreou como solista sob regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca e foi semifinalista do 8º Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão. Estreou o papel título de Isolda, na ópera *Isolda-Tristão*, de Clarisse Assad, no Teatro Municipal de São Paulo, em 2023. Atuou como solista em obras como *Réquiem* e *A Flauta Mágica* (Mozart), *La Bohème* (Puccini), *La Serva Padrona* (Pergolesi) e *A Menina das Nuvens* (Villa-Lobos). Lecionou canto lírico em instituições como UFSJ, UFMG e UEMG, e é membro do Coral Lírico de Minas Gerais.

| 1. Introdução

Na transição do século XVIII para o século XIX, quando a Igreja Católica e, sobretudo, as instituições monástico-conventuais se encontravam numa difícil situação em Portugal, o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, o maior e mais importante cenóbio beneditino da cidade do Porto, acolheu algumas senhoras músicas de valor reconhecido. Sendo este mosteiro uma das principais opções de acolhimento a jovens provenientes de famílias abastadas, era comum que muitas delas tivessem conhecimento musical. Mas ainda que a música sempre tenha exercido um papel do protagonista no funcionamento do mosteiro, o período que abrange as décadas de 1770 a 1820 destaca-se pela grande quantidade de partituras ainda preservadas, que, no seu tempo, foram encomendadas pelas musicistas de São Bento para serem apresentadas nas mais importantes celebrações do calendário litúrgico.

O Mosteiro de São Bento da Avé-Maria foi fundado em 1518, por desejo do rei de Portugal D. Manuel I. Foi construído entre os anos de 1518 e 1528 e passou a ser habitado em 1536, quando monjas provenientes de outros mosteiros e conventos femininos do norte de Portugal foram reunidas sob a regra beneditina (Pinho 44-45). A música desempenhava um papel fundamental nas cerimónias realizadas no mosteiro, que valorizava, particularmente, a instrução musical aquando da admissão das jovens, tal como outros conventos e mosteiros, não só em Portugal, como noutras partes da Europa (Monson. 3).

Em finais do século XVIII, a instituição contava com a colaboração direta de dois compositores: o frade carmelita descalço Frei Francisco de São Boaventura e António da Silva Leite, o mais versátil e prolífico compositor da cidade do Porto na transição do século XVIII para o século XIX. Esses compositores trabalhavam diretamente com as monjas beneditinas e é possível que tenham sido os seus mestres de música. De qualquer modo, esta provável relação direta entre ambos e as monjas músicas contribuiu para que os compositores adquirissem um amplo conhecimento sobre as capacidades vocais características de cada uma das cantoras de São Bento, o que lhes permitiria escrever obras sob medida para cada uma delas.

António da Silva Leite, sobretudo, exerceu um papel fundamental no desenvolvimento do repertório interpretado no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria. Ele foi o responsável pela composição de cerca de 70% do repertório conservado do mosteiro entre os anos de 1784 e

1829.² Mas, paralelamente à função de compositor a serviço das monjas de São Bento, Silva Leite também foi mestre de capela da Sé do Porto, organista da Misericórdia, professor de música, autor de vários tratados, incluindo um dos mais importantes do país que versam sobre guitarra, *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento* (1796; cópia digital em <https://purl.pt/165>), e diretor musical e compositor do Teatro de São João, o segundo mais importante palco lírico de Portugal na altura (Bessa 2008). Na viragem do século XVIII para o XIX, a mudança do gosto dominante, porventura em conjugação com a escassa fiscalização por parte das autoridades eclesiásticas, que outrora tinham controlado até o tipo de instrumentos que poderia ser utilizado pelas monjas e freiras de clausura (Lessa, 77), permitiu que o virtuosismo vocal frequente nos teatros líricos, ultrapassando a barreira do profano e do sagrado, secundasse também a música interpretada pelas monjas enclausuradas do Porto.³

| 2. As cantoras virtuosas

Duas músicas beneditinas chamam particular atenção pelo virtuosismo das obras compostas a seu pedido e pelo grande número de obras encomendadas: Dona Anna Felícia e Dona Anna Ignacia de Freitas, ambas mestras de capela do Mosteiro entre 1784 e 1826.

A primeira obra dedicada à Dona Anna Felícia, o *Loquere Domino* de Francisco de São Boaventura (P-Ln, M.M. 2067), data de 1779 e menciona a cantora como “principiante”. A partir de 1784, ela já é mencionada como mestra de capela, função que desempenhou até 1794. A partir de então,⁴ a função passa a ser executada por Dona Anna de Freitas, que ocupou o cargo até, pelo menos, 1826. Ambas as cantoras parecem ter sido solistas com grande domínio técnico, a julgar pelas obras a elas dedicadas.

Para Dona Anna Felícia foram compostas um total de catorze obras entre os anos de 1784 e 1794, sendo nove delas para o ano de 1794, ano de reconsagração da Igreja abacial após o incêndio que destruiu completamente o templo do mosteiro, em 1783. A maioria é da autoria

² Consideramos um *corpus* de 74 partituras, todas preservadas na seção de música da Biblioteca Nacional de Portugal, que contém dedicatórias para as cantoras de São Bento da Avé-Maria no período entre 1775 e 1829.

³ O mesmo estilo esteve presente na música interpretada pelas freiras do Convento de Santa Clara, localizado precisamente entre o Teatro de São João e o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria.

⁴ A partitura do *Ecce Sacerdos*, composto por Agostinho José de Souza Azevedo em 1793 (P-Ln, M.M. 1439), menciona Dona Anna Ignacia de Freitas como mestra de capela neste ano; portanto, em algum momento do ano de 1793 ela assumiu o posto de mestra de capela, mas na falta dos livros de administração do Mosteiro é impossível indicar a data com precisão.

de António da Silva Leite (nove obras), mas também há quatro obras de Frei Francisco de São Boaventura e uma de José Monteiro Pereira. Todas elas são para mais de uma voz, variando entre duas obras para dois sopranos, a primeira acompanhada apenas por órgão, coro e violoncelo e a segunda por violinos, rabecão/violoncelo e órgão. Duas são para soprano, tenor e baixo, acompanhadas por violinos, baixo e órgão, duas para vozes sopranos e baixo, também acompanhadas por cordas e órgão, e as restantes são para dois sopranos, alto e baixo, acompanhadas por violinos, rabecão ou violoncelo e órgão.

É curioso que, de entre as obras compostas para Dona Anna Felícia, não haja títulos exclusivamente compostos para voz solista, ainda que seis obras contêm árias a solo (cinco para soprano e uma para alto) e que a grande maioria dessas obras seja para uma soprano de tessitura comum (ré 3 a si 4). Em somente duas árias a tessitura da soprano solista excede a oitava quatro, chegando até ao ré 5: a ária *Laudamus te* da *Missa a 4 vozes* de António da Silva Leite (P-Ln, M.M. 304//8) ao dó 5, no *Sancta et Immaculata virginitas* do mesmo autor, (P-Ln, M.M. 301//7). Em comparação com as obras dedicadas a Dona Anna de Freitas, as características vocais dessas obras permitem-nos aventar a hipótese de que Dona Anna Felícia era uma cantora de sólida técnica, já que as obras que lhe são dedicadas apresentam certo nível de virtuosismo, com coloraturas e saltos consideráveis, mas não necessariamente uma solista de características excepcionais, como a sua sucessora Dona Anna Ignacia de Freitas. Em relação ao manuscrito supracitado M.M. 304//8, a ária de tessitura sobreaguda destinar-se-ia a Dona Anna Ignacia, então uma proeminente solista no *ensemble* do mosteiro beneditino portuense? Talvez. Também as dedicatórias das obras compostas para Dona Anna Felícia trazem as indicações de terem sido compostas “por ordem de”, “oferecida”, “dedicada”, “composta e oferecida”, “para uso”; só num caso existe a indicação de que Dona Anna Felicia fosse de facto uma cantora, o supramencionado *Loquere Domine* composto em 1779 (P-Ln, M.M. 2067), onde Boaventura indica: “Para duas Senhoras principiantes. Para se cantar na festa que se dedica a degolação do Baptista. A Illm^a e Exm^a D. Anna Felicia”. Tais indicações são consideravelmente diferentes daquelas encontradas nas obras compostas para Dona Anna Ignacia de Freitas, como veremos mais abaixo.

Algumas das obras mais significativas escritas para Dona Anna Felícia são o *Sancta et Immaculata Virginitas* (P-Ln, M.M. 301//7), o *Quem vidisti pastores* (P-Ln, M.M. 301//8), *O Magnum Mysterium* (P-Ln, M.M. 301//3), *Hodie Nobis* (P-Ln, M.M. 343//1), *Psalite Deo Nostro* (P-Ln, M.M. 343//12) e o *Christus Natus est* (P-Ln, M.M. 1612), todas compostas por António da Silva Leite para as cerimónias de Natal do ano de 1794.

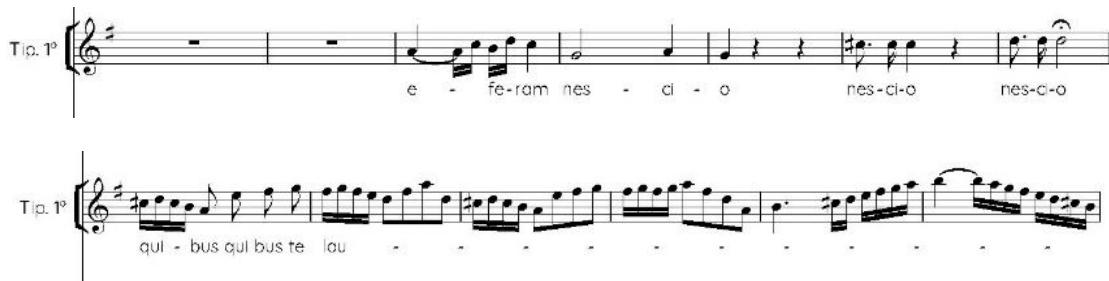


Figura 1 – *Sancta et Immaculata Virginitas* de António da Silva Leite.

Dedicada a Dona Anna Felícia BNP, M.M. 301//7.

No caso de Dona Anna Ignacia de Freitas, 27 obras foram compostas no período de 1793 a 1826. Ainda que o período em que a cantora é mencionada como mestra de capela seja quase o triplo do da sua predecessora (33 anos, em comparação com os 10 anos de Dona Anna Felícia), a variedade das obras no que diz respeito à formação vocal e instrumental, o número de dedicatórias, a diversidade de compositores e a distribuição das obras ao longo dos anos não podem ser comparados com os de Dona Anna Felícia. Cinco obras têm exclusivamente acompanhamento de órgão e uma delas tem órgão e rabecão; quatro obras são para soprano solista e duas são para duo de sopranos, sendo as restantes para conjunto vocal, ainda que muitas delas tenham árias solistas. Para além de António da Silva Leite, que compôs cerca de 62% das obras dedicadas a Dona Anna Ignacia, há menção aos compositores António Leal Moreira, Nicola Petruzzi, Agostinho José de Sousa Andrade, José Monteiro Pereira e Gasparo Gabellone, ao passo que cinco obras não apresentam nome de compositor.

No que concerne às dedicatórias das obras relacionadas à Dona Anna Ignacia de Freitas, a grande maioria contém indicação de “para uso” ou “para se cantar”, para além de “oferecida”, “dedicada”, “composta para uso”, “mandada compor”, “composta e dedicada” e “a posse de”. Esta última indicação poderia significar que Dona Anna Ignacia tivesse algumas partituras que não tenham sido necessariamente compostas para ela. Curioso é que algumas das obras que apresentam tal indicação são de compositores desconhecidos ou de compositores não diretamente relacionados com o mosteiro, como António Leal Moreira. Uma exceção é o *Dixit Dominus* de Nicola Petruzzi (P-Ln, M.M. 1196), que contém a indicação em causa, ainda que o compositor tenha escrito outra obra oferecida a Dona Anna, o *Credo* de 1797 (P-Ln, M.M. 1677).

Se a voz de Dona Anna Felícia parece encaixar dentro do registo considerado normal

para uma soprano com formação profissional, a de Dona Anna Ignacia Ignácia ultrapassa não somente o âmbito da tessitura vocal, como também apresenta algumas capacidades técnicas particularmente virtuosísticas, como, por exemplo, a *Aria Latina – Ego autem in Domino Gaudebo* (P-Ln, M.M. 1881) e a ária *Non declines cor meum*, do moteto *Domine Clamavi ad te* (P-Ln, M.M. 325//6). A *Aria Latina* é um solo de soprano acompanhado por dois violinos, baixo e órgão, que apresenta uma tessitura de duas oitavas para a solista (ré 3 a ré 5), três longas cadências, extensos trechos em coloratura e saltos de mais de uma oitava (dó 5 – lá 3, por exemplo).

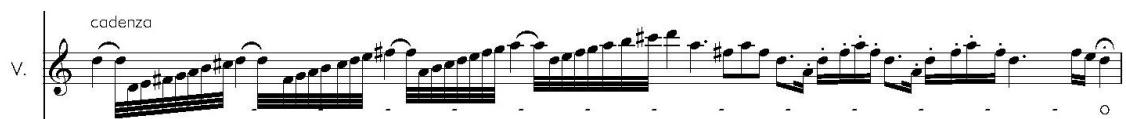


Figura 2 – Primeira cadência da *Aria Latina Ego Autem in Domino*, M.M. 1881



Figura 3 – Segunda cadência da *Aria Latina Ego Autem in Domino*, M.M. 1881

Figura 3 – Terceira cadência da *Aria Latina Ego Autem in Domino*, M.M. 1881

O salmo *Domine clamavi ad te*, composto por António da Silva Leite para ser cantado na Sexta-feira Santa de 1803 por três sopranos e um baixo, com acompanhamento de dois violinos, violoncelo e órgão, é particularmente interessante no que diz respeito ao virtuosismo vocal. O salmo é dividido em cinco movimentos. O primeiro é o coro *Domine Clamavi ad te* onde há dois solos para 2º e 3º soprano (*tiples*, segundo o léxico original de Silva Leite), seguido pela ária *Non declines cor meum* para 1º soprano. Segue-se o coro *Cum hominibus*, onde também há um solo para 2º soprano, a ária *Audient Verbam* para 3º soprano, e o último

tutti, Gloria Patri.

Todos os trechos solistas são extremamente virtuosísticos, mas nada se compara às duas árias solistas, particularmente a primeira, *Non declines cor meum*, que tem uma tessitura que vai do fá 3 ao mib 5. Digno de nota é o facto de a cadência final não ter sido escrita pelo compositor, prática pouco comum nas árias solistas escritas para o contexto dos conventos femininos do Porto por António da Silva Leite.

Figura 4 – Aria *Non declines cor meum*, do salmo *Domine clamavi ad te* M.M. 325//6

A segunda ária do salmo, *Audient verbam*, é amplamente inspirada na ária *Se al'impero amici dei*, do personagem principal da ópera *La clemenza di Tito* de Mozart. A principal alteração introduzida por Silva Leite em relação à partitura original de Mozart, para além do facto de que a ária originalmente composta para tenor passa a servir a voz de soprano, diz respeito aos trechos de agilidade vocal. Silva Leite altera significativamente as coloraturas originais do compositor austríaco, como podemos ver nas Figuras 6 e 7.



Figura 5 – *Audiem verbam*, segunda ária solista da obra *Domine Clamavi ad te* de António da Silva Leite, 1803 (Pl-n M.M. 325//6).

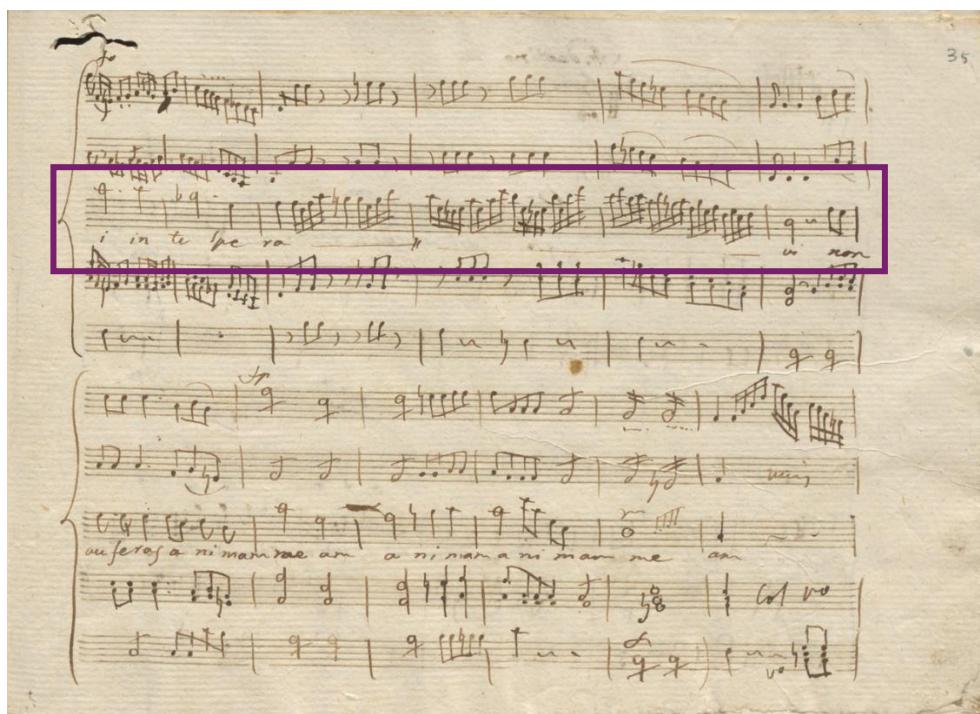


Figura 6 – Excerto da ária *Se a l'impero amici Dei* da *Clemenza di Tito* de W. A. Mozart, 1791.
Manuscrito Holograph, 1791, disponível em
[https://imslp.org/wiki/La_clemenza_di_Tito,_K.621_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/La_clemenza_di_Tito,_K.621_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))

Contudo, a tessitura da segunda ária solista é menos abrangente do que a da primeira (mi 3 – sib 4). Como as duas árias são escritas para duas cantoras diferentes, *tiples* 1º e 3º, respectivamente, teria esta segunda ária sido escrita para Dona Anna Felícia, que mesmo já não sendo mestra de capela, provavelmente ainda estaria viva e ativa enquanto cantora em 1803? Ou para outra soprano igualmente virtuosa cujo nome desconhecemos? Em face da aparente falta da documentação relativa à entrada no convento, profissão e óbito das monjas de São Bento da Avé-Maria e, sobretudo, da documentação relativa à atividade musical da capela beneditina, não é possível comprovar tais hipóteses.

| 3. As cantoras ‘baixas’

Outra monja que chama a atenção no contexto das monjas beneditinas portuenses é Dona Maria Cândida Cardoso de Figueiredo, a quem é dedicada a ária *Domine labia mea aperies*, da autoria de António da Silva Leite (P-Ln, M.M. 1508). A tessitura extremamente grave, escrita em clave de fá na quarta linha, é particularmente interessante por representar um caso raro entre as vozes femininas.



Figura 7 – Primeira página da partitura da obra *Domine labia mea aperies*, de António da Silva Leite, dedicada a Dona Maria Cândida Cardoso Figueiredo. BNP, M.M. 1508.

Quando os primeiros estudos musicológicos começaram a debruçar-se sobre as obras vocais para vozes masculinas compostas em contextos exclusivamente femininos, várias teorias surgiram. De entre elas, a teoria dos “homens invisíveis”, isto é, cantores masculinos que participariam da interpretação de obras com vozes graves ainda que estivessem ocultos dos

olhos do público (Talbot, 123-138), ou homens contratados para a execução dessas obras em ocasiões especiais (Fernandes, 80). Essas teorias são amplamente contestadas, já que dificilmente um homem entraria num espaço de clausura feminina sem ser notado ou sem que houvesse qualquer documentação relativa à contratação desses supostos cantores (Bowen, 13-14).

Outra teoria é de que essas vozes eram executadas por instrumentos graves. Sabemos que até ao século XVII era comum na execução de polifonia no contexto dos mosteiros e conventos femininos que a voz de baixo fosse executada por uma monja baixonista (sobretudo em Espanha, mas também em Portugal) (Carvalho, 72-77) ou por outro instrumento grave como a viola de gamba ou o trombone, que ainda que fosse proibido, por vezes era utilizado nas igrejas conventuais italianas (Monson, 14). Não obstante, na transição do século XVIII para o século XIX, tanto o baixão como a viola de gamba já tinham caído em desuso. Poderíamos pensar que talvez o instrumento fosse substituído por um fagote ou outro instrumento de sopro grave, como o trombone. Contudo, não há qualquer menção à existência de outro instrumento de sopro (salvo eventualmente trompas) no contexto do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria na altura em questão.

Há também teorias sobre *chiavette*, em que existiria uma substituição de claves nas partes graves ou uma transposição quando a parte mais grave era cantada uma oitava acima da tessitura escrita (Talbot, 123-138). Segundo Bowen, a teoria do “Cantado no tom” defende que as mulheres interpretavam as partes de tenor e baixo tal como escritas. No entanto, estudos sobre o alcance vocal feminino questionam essa hipótese. Richard Vendome (2009) indica que apenas cerca de 2% das mulheres alcançam um G2 [sol1], necessário para a maioria das partes de baixo, enquanto cerca de 20% conseguem cantar partes de tenor. Resultados semelhantes já haviam sido apresentados por Alexander Ellis, no final do século XIX, que observou que as vozes femininas mais graves raramente ultrapassavam o C3 [dó2] ou o B2 [si1]. Assim, embora existam vozes femininas graves, são muito raras as que conseguem abranger o alcance completo das partes de baixo. A teoria da “Transposição de oitava” propõe que soprano e contralto fossem cantados como escritos, enquanto tenor e baixo soariam uma oitava acima. Joan Whittemore demonstrou que compositores dos Ospedali venezianos frequentemente adaptavam obras de SATB para SSAA, sugerindo que investigadores atuais podem seguir o mesmo procedimento. Nesse caso, o tenor corresponde ao soprano I, o soprano ao soprano II, o contralto mantém-se e o baixo torna-se contralto II. A teoria da “Substituição instrumental” sugere que as partes de tenor e/ou baixo eram substituídas ou dobradas por instrumentos de

registro grave, prática documentada sobretudo em conventos menores, como o de Santa Radegunda, em Milão. Por fim, a teoria da “Transposição de toda a partitura”, discutida por Talbot, baseia-se no uso das chiavette (claves altas: G2, C2, C3 e F3), comuns nos séculos XVI e início do XVII, escritas com a intenção de transposição descendente de quarta ou quinta. Essa prática seria típica dos coros de meninos e homens, enquanto as mulheres poderiam cantar essas partes na altura original (Bowen 14-18).

No caso das obras compostas no contexto de clausuras femininas e que foram publicadas, existe ainda a possibilidade de que tenham sido revistas para tornar os volumes publicados mais úteis para o público externo, como é o caso da extensa obra da freira compositora Isabella Leonarda (1620-1704) (Jackson, 111). Tal hipótese não se aplica ao contexto das obras compostas para o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, que jamais foram publicadas.

Por último, é possível que algum leitor se tenha perguntado se seria possível que um homem pudesse residir travestido de mulher no seio de um convento feminino. Tratar-se-ia de um caso bastante improvável, mas há precedentes. Tal aconteceu em Sevilha em 1578, mais precisamente no Convento de la Magdalena. Na ocasião, uma monja de apenas 17 anos, de nome Teresa de la Concepción chamou a atenção das suas companheiras pelo aumento de volume do seu abdômen, que se assemelhava a uma gravidez. Mas como poderia uma monja de clausura que jamais teve contato com um homem ficar grávida dentro de um convento? É importante mencionar que Teresa tinha ingressado no convento com apenas 9 anos de idade, e até então tivera um comportamento exemplar. Dizia-se que “As outras invejavam a sua leveza de corpo e a contenção dos seus atributos” (Montesinos e Bou 178-179, tradução nossa). Como a jovem tinha um comportamento digno, a primeira suspeita foi de que a gravidez fosse obra do demônio, mais concretamente, de que um “íncubo maligno teria conseguido ter acesso a ela.” (tradução nossa). Até a Inquisição entrou na investigação do caso. A abadessa confirmou a inocência de Teresa, afirmando que esta ignorava completamente como vinham os bebés ao mundo, que jamais um varão se aproximara dela, que não sabia nada sobre sexo. A ignorância da jovem em questões sexuais chegou a ser comprovada pelo confessor do convento, Baltasar de la Cruz. As autoridades eclesiásticas decidiram interrogar todas as freiras individualmente e foi então que algumas mencionaram a estranha voz de uma das suas companheiras, chamada Catalina de la Cruz. Ao examinar a suspeita, descobriram se tratar de “um varão firme e bem

constituído”⁵ (Montesinos e Bou 178-179). É certo que o caso de Sevilha é uma exceção raríssima, em que um homem travestido estiver dentro de um convento feminino por dois anos sem que ninguém se desse conta do seu real género, apesar da ‘estranheza’ da sua voz, de modo que o jovem talvez tivesse permanecido por vários anos desapercebido se não tivesse engravidado uma freira enclausurada.

É um facto que a presença de partes graves nos ensembles vocais de clausuras femininas tem atraído a atenção de vários musicólogos. Muitas das teorias apresentadas por Meredith Bowen, ainda que válidas, começaram a ser contestadas a partir do momento em que os nomes das cantoras baixo e alguns relatos sobre as suas vozes foram sendo conhecidos. Apesar da raridade do timbre de baixo numa mulher, há alguns casos registrados de cantoras capazes de cantar em tessituras masculinas, sobretudo no contexto dos conventos femininos. Há relato de no convento de San Vito em Ferrara, em Itália, existirem duas monjas tenores e uma monja baixo: “havendo entre as monjas excelentes compositoras, suavíssimas vozes e raras instrumentistas, como uma Catabene de' Catabeni e Cassandra Pigna, bons tenores, Alfonsa Trottì, com voz de baixo singular e de estupor” (Guarini, 375, tradução nossa).

Mas o caso mais célebre de cantoras tenores e baixos é certamente o dos *ospedali* de Veneza, nomeadamente o *Ospedale della Pietà*, cujo ensemble vocal e instrumental foi o responsável pela primeira execução do *Gloria* de Antonio Vivaldi (possivelmente em 1715) e para o qual esta emblemática obra fora escrita Sabemos que a linha de baixo foi interpretada por Anna e que o ensemble só contava com a presença de uma cantora na linha mais grave do coro, ainda que Antonio Vivaldi tenha escrito outras obras para esta instituição com mais de que uma parte de baixo. De qualquer modo, entre os anos de 1700 e 1745 e de entre as numerosas cantoras e instrumentistas que compunham o coro e a capela musical do *Ospedale della Pietà*, só Anna é descrita como cantora baixo.

Em 1687, uma tal Anna Ziani, que residia no *Ospedale dei Mendicanti*, é mencionada da seguinte forma: “mesmo sendo mulher, ela é naturalmente dotada com uma voz masculina, mas uma voz tão suave e cheia, e de tão doce timbre, que é capaz de cantar como barítono com suficiente graça para transportar e cativar as mentes dos seus ouvintes” (Talbot, 131, tradução

⁵ O caso é que quando o jovem tinha quinze anos, o seu tio, Antonio Lope de Talavera, que logo partiria em viagem para a América, deixara o jovem no convento vestido de donzela e com um bom dote económico que possibilitou o seu ingresso como noviça. Muito curioso é que depois de descoberto o embuste, as demais freiras disseram estranhar porque ele se negava terminantemente a despojarse de seu hábito de professa”, e que o mesmo sentia-se mulher a ponto de não se distinguir do resto da comunidade. O processo foi concluído com o perdão a Teresa, que alegava que tudo acontecera durante um sonho e que ela não sabia do que se tratava, e com o envio do jovem a um convento da Inquisição, do qual, posteriormente, conseguiria fugir.

nossa). Outro relato proveniente de um diário de um nobre veneziano, datado de 3 de setembro de 1758, menciona a morte de Anna Cremona, uma mulher de aproximadamente oitenta anos, igualmente residente no *Ospedale dei Mendicanti*, e que era uma “distinta cantora baixo” (Talbot 131).



Figura 9 – Extensão da parte de baixo do *Gloria* de Vivaldi.

O músico e intelectual italiano Sergio Magnani, ao descrever as diversas classificações vocais existentes, menciona a voz de “virago” descrevendo-a como “uma anomalia extremamente rara”. Segundo Magnani, “trata-se de uma voz que, por certas peculiaridades anátomo-fisiológicas, possui dois registos completamente separados: um registo agudo, de *coloratura*, e um registo grave, com tessitura e cor semelhantes às do barítono” (Magnani 211). Não sabemos se esse seria o caso de Dona Maria Cândida, das monjas portuenses, já que a única ária dedicada nominalmente a essa cantora é integralmente composta no registo grave.

| 4. As obras para baixo do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria

Das 74 obras estudadas no âmbito do projeto intitulado “A Música no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto”⁶, realizado no enquadramento do CESEM – Centro de Estudos em Música / NOVA – FCSH, 48 obras apresentam a voz de baixo dentro do ensemble vocal, para além da ária a solo *Domine labia mea aperies* de António da Silva Leite. Segue-se a disposição das vozes que contam com a voz de baixo dentro do *corpus* estudado pelo referido projeto [Fig. 10].

⁶ Projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal) através de fundos nacionais
DOI [10.54499/2022.01889.PTDC](https://doi.org/10.54499/2022.01889.PTDC)



Gráfico 1 – Número de obras com voz de baixo inseridas em diversos ensembles vocais.

Essas obras concentram-se entre os anos de 1784 e 1829.

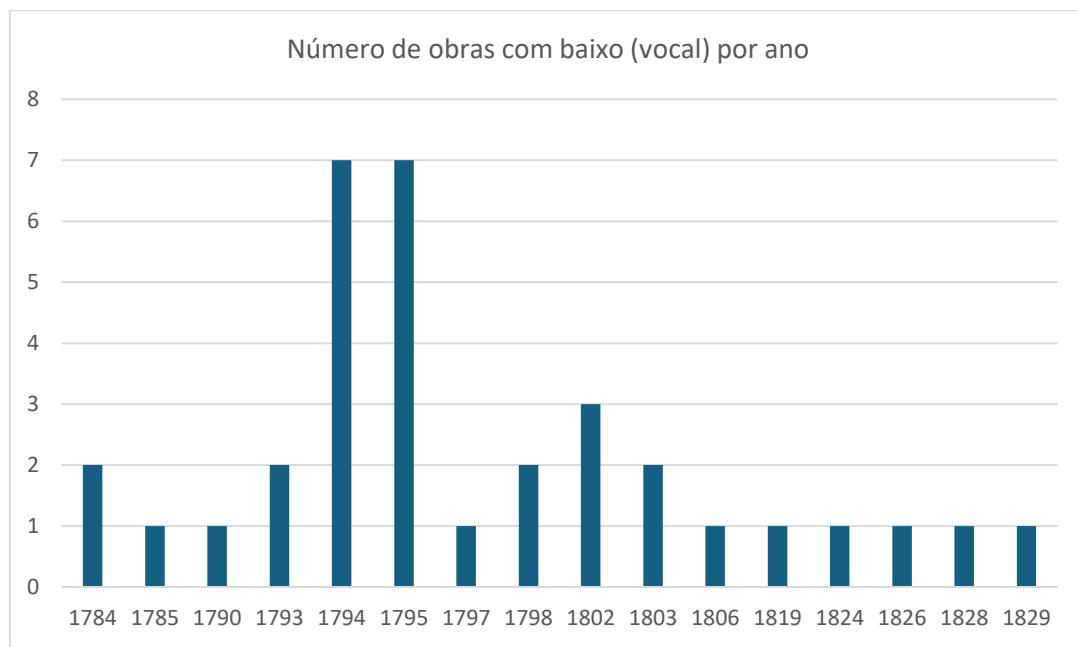


Gráfico 2 – Número de obras vocais com a presença da voz de baixo por ano.

Devemos salientar que algumas das obras podem não ter sido escritas especificamente para o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, pese embora apresentem dedicatória a uma monja beneditina. Devemos considerar a possibilidade de que obras compostas inicialmente para outros contextos tenham sido copiadas pelos seus compositores ou por

terceiros para uso das beneditinas portuenses e, ainda que o ensemble vocal inicialmente proposto não se adaptasse perfeitamente às vozes das cantoras da Avé-Maria, a música sempre podia ser adaptada aquando da preparação para a sua execução. Compositores como António Leal Moreira e Antonio Gallassi jamais atuaram na cidade do Porto e, portanto, não poderiam conhecer as monjas, tal como sucedeu com compositores como Silva Leite ou São Boaventura. Outros, como Nicola Petruzzi, passaram um período das suas vidas no Porto, sendo possível que naquela altura tenham colaborado diretamente com as beneditinas da cidade, pese embora não podermos ignorar o facto de que Petruzzi possuía uma carreira relevante antes da sua chegada ao Porto, onde, possivelmente, pode ter copiado obras previamente escritas por si e tê-las destinado ao uso das monjas musicistas da Avé-Maria.

O espólio do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, transferido do Porto para Lisboa nos últimos anos do século XIX, não foi catalogado como um fundo coeso, tendo as suas obras sido indistintamente separadas e classificadas por género musical. Para a realização do presente estudo foram consideradas as partituras que têm uma dedicatória específica a uma das músicas beneditinas ou dedicatórias genéricas como “para S. Bento” ou “para a Abadessa de São Bento”. É possível que cerca de 50 obras identificadas pelo musicógrafo Ernesto Vieira como pertencendo ao Mosteiro da Avé-Maria na sua lista intitulada “Músicas de compositores portugueses que existem na Biblioteca Nacional e pertenceram ao Convento da Avé-Maria” (P-Ln, M.M. 7180) também fizessem parte do arquivo das monjas beneditinas do Porto. Contudo, ao desconhecermos o critério utilizado por Vieira para tal atribuição – ao que acresce o problema de algumas obras por ele mencionadas não terem podido ser identificadas no atual catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal –, optamos por só considerar como indubitavelmente oriundas do mosteiro da Avé-Maria as partituras com dedicatórias específicas. Tal facto é digno de nota, uma vez que algumas obras que não foram consideradas segundo o critério utilizado pelo projeto AVEMUS, tal como a *Missa em Dó Maior* de Nicola Petruzzi (P-Ln, M.M. 194//6), apresentam uma ária de baixo solista. Dentro do corpus estudado, a *Missa a 4 vozes* anónima (P-Ln, 983//1-13) contém uma ária de baixo, e a *Ladainha a 3 vozes* de Frei Francisco de São Boaventura (P-Ln, M.M. 255//3), traz um pequeno solo de baixo.

Mesmo em obras para vários coros, como o *Miserere* de António da Silva Leite (P-Ln, M.M. 274) e o *Christus factus est* do mesmo compositor (P-Ln, M.M. 1540), os coros são compostos por somente uma linha de baixo.

Coro 1	Coro 2	Coro 3
1º Tiple	1º Tiple	1º Tiple
2º Tiple	2º Tiple	2º Tiple
3º Tiple	3º Tiple	3º Tiple
Basso		

Quadro 1 – Divisão das vozes M.M. 274 e M.M. 1540

Teria Dona Maria Cândida interpretado as partes de baixo nas demais obras polifónicas que incluem uma voz de baixo? As obras com linha vocal de baixo dentro do ensemble vocal abrangem um leque temporal bastante significativo de 47 anos, mas considerando que as monjas entravam nos conventos e mosteiros muitas vezes antes dos 10 anos de idade e que por vezes atuavam como cantoras com até bem depois dos 70 anos, seria possível que a cantora que atuara em todas essas obras fosse a mesma?

A “baixo” beneditina, fosse Dona Maria Cândida ou outra cantora ainda desconhecida, que na partitura da *Lamentatione Jeremiae Propheta* (P-Ln, M.M. 1844), composta em 1795 por António da Silva Leite, é descrita como “bassa”, parece ter sido uma competente solista, para além da voz que executava de forma eficiente as partes de ensemble. Como não sabemos as datas de nascimento, morte ou entrada de Dona Maria Cândida no Mosteiro de São Bento; não podemos afirmar que ela tenha sido a única cantora baixo do mosteiro.

As obras com a linha vocal de baixo têm uma extensão significativamente grave até mesmo para uma voz masculina, abrangendo as duas oitavas que vão do fá 1 ao fá 3. Há várias obras em que a nota mais grave cantada pela ‘baixa’ é o fá 1, a mesma nota mais grave no supracitado *Gloria* de Vivaldi, mas a nota mais aguda requerida à cantora de São Bento da Avé-Maria é uma terça mais alta do que a nota mais aguda presente na linha de baixo da obra vivaldiana.



Figura 10 – Extensão da voz de baixo nas obras do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto

Ainda que possa parecer absolutamente excepcional que uma mulher fosse capaz de cantar em tão grave tessitura, parece que o contexto dos conventos femininos onde o repertório

era integralmente executado pelas próprias monjas poderia ter proporcionado as condições para que mais mulheres com tais capacidades vocais pudessem dedicar-se à arte da música e, possivelmente, a presença de uma ‘bassa’ não seria tão excepcional quanto poderia parecer nos dias atuais. Ainda que em menor número, também o convento de Santa Clara da cidade do Porto tem algumas obras com a linha vocal de baixo dentro do ensemble vocal. Um exemplo é o 5º Responsório *Beata Dei genitrix Maria*, escrito por António da Silva Leite para 3 sopranos (tiples) e baixo, acompanhado por três órgãos.



Figura 11 – 5º Responsório *Beata Dei genitrix Maria*. António da Silva Leite. P-Ln, M.M. 1564//1-7

A cantora ‘bassa’ de Santa Clara ainda não foi identificada, não obstante, a ‘bassa’ beneditina não só é conhecida como também parece ter-se destacado não somente como cantora do coro, mas também como solista. Ou seja, para além de ter um volume significativamente aceitável para cantar uma ária solista numa tessitura em que as vozes femininas têm pouco brilho, a cantora saberia ainda adaptar o seu timbre e técnica aos requisitos necessários para o canto em conjunto.

| 5. Conclusão

Diversos fatores contribuíram para a notável produção musical — especialmente vocal — do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto na transição entre o século XVIII e o século XIX. A ampla liberdade composicional, resultante de um período

politicamente muito conturbado, refletiu-se num certo relaxamento das autoridades eclesiásticas quanto ao controlo da música executada nos conventos e mosteiros femininos. Esse cenário, aliado ao gosto operático então dominante — no qual o virtuosismo vocal era altamente valorizado e, por isso, explorado de forma abundante pelos compositores —, constituiu sem dúvida um elemento essencial para o florescimento de uma atividade musical de notável singularidade.

Além disso, o facto de compositores polifacetados, que transitavam com grande naturalidade entre os meios operático e religioso, alguns deles profundamente conhecedores das capacidades técnico-interpretativas das cantoras de São Bento da Avé-Maria, terem tido a oportunidade de escrever para solistas virtuosas e altamente treinadas, capazes de executar alguns dos recursos mais complexos da técnica vocal do seu tempo, foi certamente decisivo para que esse período se destacasse como nenhum outro na história da música portuense e, consequentemente, portuguesa no domínio do canto.

Se pouco sabemos acerca das vidas e da formação musical das cantoras abordadas no presente artigo, resta-nos a prolífica produção musical deixada pelas mulheres reclusas no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria. Esta música é testemunho indelével do talento, técnica e virtuosismo de monjas músicas que foram apartadas da sociedade, talvez por fé, talvez pelas imposições socioculturais do seu tempo, mas cujas vozes não foram silenciadas pelo encerramento claustral. O seu canto perdura, em grande medida, na música que encomendaram e/ou interpretaram: um dos mais brilhantes capítulos da música vocal portuguesa de finais do Antigo Regime.

Referências Bibliográficas

- Bessa, Rui Manuel Pereira da Silva. 2008. “António da Silva Leite: criatividade e «moda» na música romântica Portuense.” Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra.
- Bowen, Meredith Y. 2018. “UnCONVENTional Restoration.” *The Choral Journal*, vol. 58, nº 7 (Fevereiro): 10-23.
- Carvalho, Ana Sá. 2015. “O códice polifônico de Arouca.” *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série, nº. 2/1: 61-78. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/260>. Acedido em 1 de Janeiro de 2026.
- Fernandes, Cristina. 1997-1998. “A música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768-1828).” *Revista Portuguesa de*

- Musicologia*, nº 7-8: 59-94. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/157> Acedido em 1 de Janeiro de 2026.
- Guarini, Marc'Antonio. 1721. *Compendio histórico dell'origine, acrescimento, e prerrogativa dele chiese, e luoghi pii della città*. Ferrara: Herdeiros de Vittorio Baldini.
- Jackson, Barbara Garvey. 1994. *Say Can You Deny Me: A Guide to Surviving Music by Women from the 16th Through the 18th Centuries*. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Leite, António da Silva. 1796. *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento por António da Silva Leite*. Porto: Officinatypográfica de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Lessa, Elisa. 1998. “Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical.” Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Magnani, Sergio. 1996. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Monson, Craig. A. 2010. *Nuns Behaving Badly: Tales of Music, Magic, Art, and Arson in the Convents of Italy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montesinos, María José Buxó Dulce e Pedro Voltes Bou. 1996. *Madres y niños en la historia de España*. 2ª edição. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Pinho, Isabel Maria Ribeiro Tavares de. 2000. “O Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto 1518-1899: uma arquitetura do século XVIII.” Tese de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Talbot, Michael. 1994. “Tenors and Basses at the Venetian ‘Ospedali’.” *Acta Musicologica* nº 66/2 (Julho – Dezembro): 123-138.

Manuscritos Musicais

- Andrade, Agostinho José de Souza. 1793. *Ecce Sacerdos*, P-Ln, M.M. 1439
- Anónimo. s.d., *Missa a 4 vozes*, P-Ln, 983//1-13.
- Leite, António da Silva. 1794. *O Magnum Mysterium*, P-Ln, M.M. 301//3.
- 1794. *Sancta et immaculata virginitas*, P-Ln, M.M. 301//7.
- 1794. *Quem vidisti pastores*, P-Ln, M.M. 301//8.
- 1794. *Missa a 4 vozes*, P-Ln, M.M. 304//8.
- 1794. *Hodie nobis coelorum Rex*, P-Ln, M.M. 343//1.
- 1794. *Psalite Deo nostro*, P-Ln, M.M. 343//12.
- s.d. *Christus natus est /Tu lume net splendor Patris*. P-Ln, M.M. 1612.

- 1795. *Ego autem in Domino gaudabo*, P-Ln, M.M. 1881.
- 1795. *Miserere*, P-Ln, M.M. 274.
- 1795. *De Lamentationes Jeremiae Prophetae*, P-Ln, M.M. 1844.
- 1798. *Christus factus est*, P-Ln, M.M. 1540.
- 1803. *Domine Clamavi ad te*, P-Ln, M.M. 325//6.
- s.d. *Domine labia mea aperies*, P-Ln, M.M. 1508.
- s.d. *Beata Dei genitrix Maria*, P-Ln, M.M. 1564//1-7.
- Petrucci, Nicola. s.d. *Dixit Dominus*, P-Ln, M.M. 1196.
- 1797. *Credo*, P-Ln, M.M. 1677.
- s.d. *Missa a 4 vozes* (arranjada para o órgão por José Monteiro Pereira), P-Ln, M.M. 194/6.
- São Boaventura, Francisco de. 1779. *Loquere Domine*, P-Ln, M.M. 2067.
- 1785. *Ladainha a 3*, P-Ln, M.M. 255//3.
- Vieira, Ernesto. s.d. “Músicas de compositores portugueses que existem na Biblioteca Nacional e pertenceram ao Convento da Avé-Maria.” P-Ln, M.M. 7180.