

DISCURSO XIV A Coruja á Roupeira.	Capítulo XXVI Coruja (p. 513)	“El Buho es ave nocturna, y religiosa (...) y no parece de día, a causa de tener los ojos tan claros, y grandes; por lo que la luz del Sol se los perturba, y no puede ver. Dizse religiosa, porque sempre anda visitando las Iglesias, solicitando las lamparas, por beberse el azeyte.” (p. 513)
--------------------------------------	----------------------------------	--

Artigo recebido para publicação em 01/10/2023

Artigo aceite para publicação em 02/12/2023

DIVAS NO CONVENTO? CANTORAS E ORGANISTAS NO  
CONVENTO DE SANTA CLARA DO PORTO (SÉCULO XVIII)ROSA MARÍA SÁNCHEZ SÁNCHEZ  
CITCEM - UNIVERSIDADE DO PORTO<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi30a6>

rosabx@gmail.com

**RESUMO:** O presente artigo é um resultado parcelar e preliminar, que surge na sequência de um projeto de investigação dedicado ao estudo das práticas musicais nos conventos femininos do norte de Portugal entre os séculos XVI e XIX.

Neste caso particular são abordados diversos aspetos relacionados com a atividade musical das religiosas do convento de Sta. Clara do Porto, onde cantoras e organistas recebiam recompensas de diverso teor pelo seu desempenho musical, que tinha como objetivo enaltecer as celebrações do calendário litúrgico.

**PALAVRAS-CHAVE:** mosteiros; freiras; música; canto; práticas musicais.

**ABSTRACT:** This article is a partial and preliminary result, which arises following a research project dedicated to the study of musical practices in female convents in northern Portugal between the 16th and 19th centuries. In this particular case, several aspects related to the musical activity of the nuns of the convent of Santa Clara do Porto are addressed, where singers and organists received rewards of different content for their musical performance, which aimed to enhance the celebrations of the liturgical calendar.

**KEYWORDS:** monasteries; nuns; music; singing; musical practices.

O conteúdo deste trabalho é um resultado parcelar do nosso projeto de investigação pós-doutoral, cujo objetivo principal visa reconstituir a paisagem histórica sonora do norte de Portugal durante a época Moderna. Neste horizonte ganham particular relevância três contextos sonoros distintos mas interligados: a atividade das capelas musicais de Porto e Braga e da Colegiada de Guimarães; a atividade musical desenvolvida nos conventos e mosteiros da região; o labor dos compositores do norte, cuja atividade abrangia, também, o ensino da música (dentro e fora do contexto religioso), a organização de eventos musicais, como mestres de cerimónias e o desempenho das funções inerentes ao cargo de Mestre de Capela.

À primeira vista, para os menos entendidos na matéria, a atividade musical no contexto conventual estaria apenas circunscrita ao canto, monofónico ou

polifónico, como forma de louvar a Deus durante as celebrações do calendário litúrgico, acompanhado, esporadicamente, pelo órgão, sobretudo se se tratasse de conventos femininos, onde o rigor da clausura reprimia, à partida, qualquer tipo de manifestação artística que ultrapassasse os limites permitidos pela Regra e pelos ministros das respetivas Ordens. Porém, tudo indica que esta situação não corresponde inteiramente à verdade. Uma análise às diversas fontes disponíveis, mais particularmente aos livros de contas, de receita e despesa, de entradas e profissões de apontamentos e memórias, assim como aos contratos de dote, revelou logo desde o início a existência de práticas musicais regulares, apoiadas em certas estruturas de organização destinadas a providenciar momentos musicais em todos os eventos do calendário litúrgico. Estas estruturas compreendiam uma espécie de organograma de cargos especificamente musicais, com responsabilidades bem definidas e pelas quais as religiosas eram compensadas, quer monetariamente quer com géneros alimentares. Estas gratificações eram os denominados “mimos”. Os cargos, em ordem decrescente de importância, eram os seguintes: Mestra de Capela, Regente do Coro, Vigária do Coro, Cantor-mor, cantoras, organistas e outras «músicas e tangedoras», como por exemplo, harpistas, violinistas, violoncelistas e tangedoras de monocórdio, cravo e/ou baixo. Deste modo, para algumas religiosas, a música adquiria um carácter profissionalizante, exercida em paralelo com as suas obrigações como esposas de Cristo e, em última instância, para louvar a Deus.

Até ao momento foi possível verificar este tipo de atividade em diversos conventos femininos do norte de Portugal, como por exemplo, os mosteiros beneditinos de São Salvador (Braga), Santa Ana (Viana do Castelo) e Santa Escolástica (Bragança) ou os conventos franciscanos de Monchique (Porto) e de Santa Clara, em Vila do Conde. No caso particular do Porto, são três as instituições que evidenciam uma atividade musical constante e bastante regular: o mosteiro de São Bento da Avé Maria e os conventos franciscanos de Monchique e de Santa Clara, que disputavam as preferências do público, especialmente nas grandes celebrações do calendário litúrgico, como são o Natal e a Quaresma, em que o público acudia a este ou aquele convento para se deleitar com o desempenho das suas “divas” prediletas.

A documentação conservada começa a ser mais copiosa a partir das últimas décadas do século XVII e vai até as primeiras décadas do século XIX, o que indica uma atividade crescente das práticas musicais. Não significa, porém, que não tenham existido em épocas anteriores. De facto, encontramos alguns indícios em fontes documentais do final do século XV e também do XVI, no entanto, apresenta-se bastante dispersa e, em alguns casos, em mau estado de conservação, não permitindo desvendar a totalidade da informação contida no

documento. No caso particular que aqui nos ocupa, a atividade musical do convento de Santa Clara do Porto experimentou, efetivamente, um crescendo, que se intensificou ainda mais a partir de 1780, quando as religiosas começaram a contar com a colaboração do prolífico compositor português António da Silva Leite (1759–1833), que foi também professor de música de algumas das religiosas do convento<sup>1</sup>.

Como reagiam os superiores da Ordem a este gosto aparentemente exacerbado pela atividade musical, que parecia afastar-se cada vez mais do estipulado pela Regra e pelas Constituições, assim como pelas prerrogativas de Trento? As religiosas recebiam constantes chamadas de atenção neste sentido que parecem ter surtido pouco efeito. Os ministros da Ordem tinham a difícil tarefa de encontrar um equilíbrio adequado entre aquilo que estaria musicalmente de acordo com o espírito da Ordem, neste caso franciscana, e com o religiosamente correto, articulando estes aspetos com as potencialidades musicais das religiosas e com o progressivo desenvolvimento teórico e instrumental que se verificava ao longo do tempo. Esta tentativa de restringir as manifestações artísticas tinha como consequência imediata a repressão do talento artístico das religiosas, que ficavam proibidas de dançar sem véu, de tocar ou tanger outro instrumento que não fosse o órgão e de cantar melodias excessivamente agudas.

O Concílio de Trento foi muito sucinto em relação à música, deixando de lado qualquer carácter especificamente técnico e concentrando-se apenas no modo de celebrar a missa, sem, no entanto, proibir a polifonia ou a imitação de modelos profanos, numa época em que a imitação começava a substituir paulatinamente o *Cantus Firmus*. Basicamente, as suas recomendações sintetizam-se no seguinte cânone:

Todas as coisas deverão, na verdade, ser ordenadas por forma que as missas, quer celebradas com canto quer sem canto, cheguem tranquilamente aos ouvidos e aos corações dos que as escutam, quando tudo é executado com clareza e ao ritmo certo. No caso das missas que são celebradas com canto e com órgão, não deverá permitir-se a presença de qualquer elemento profano, mas apenas hinos e louvores a Deus. Qualquer conceção do canto em modos musicais deverá destinar-se, não a dar ao ouvido um vão prazer, mas a permitir que as palavras sejam claramente entendidas por todos e, assim, os corações dos ouvintes sejam tomados pelos desejos das harmonias celestiais, na contemplação da beatitude

<sup>1</sup> António da Silva Leite foi Mestre de Capela da Sé do Porto, Mestre de cerimónias da cidade, compositor prolífico e professor de música, autor do *Estudo de guitarra, em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento*. Porto, na Oficina tipográfica de António Álvarez, 1796. Veja-se: BESSA, Rui Manuel Pereira da Silva – *António da Silva Leite: criatividade e “moda” na música romântica portuguesa*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008. Tese de Doutoramento.

dos eleitos [...]².

Condensava-se assim uma conceção religiosa da música e dos deveres dos seus intérpretes, com base num objetivo único: louvar a Deus.

Muito antes das prerrogativas tridentinas, o fundador da Ordem franciscana estabelecia na sua Regra Primeira que «os clérigos digam o Ofício Divino com devoção diante de Deus, não se prendendo com a melodia da voz, mas com a consonância da mente»³. O mesmo recomendava a Regra de Santa Clara, aprovada por Inocêncio IV em 1253. Tanto a Regra como as posteriores *Constituições* estipulavam a presença obrigatória de todas as religiosas no Coro durante a récita do Ofício Divino. Apesar de tudo, parece que as religiosas de Santa Clara nem sempre marcavam presença no Coro, preferindo levar as manifestações musicais para outros locais do convento, nomeadamente, o locutório, onde, aparentemente, podiam gozar de uma maior liberdade interpretativa, assim como de uma audiência mais diversificada. Este tipo de comportamento não agradava aos ministros provinciais, o que deu origem a diversas admoestações e repetidas chamadas de atenção. Para ilustrar este facto, podemos referir, por exemplo, o Livro de provisões do convento, onde encontramos comentários como o de Fr. João do Espírito Santo, que constatou que «o convento é fonte de escândalo permanente»; ou o de Fr. António de São Tomás, que considerava as religiosas de Santa Clara «pouco acauteladas [...] sem toalhas nem véus falando delas desentoadamente e cantando e tangendo»⁴. No mesmo conjunto de documentos podemos constatar a preocupação do ministro Provincial, Fr. Francisco de Sta. Teresa, quando alega ter sido informado por vários mosteiros de que se convidavam músicos de fora para celebração de algumas festas e profissões de noviças, de onde resultavam «muitas ofensas a Deus». Neste sentido, o Provincial desautorizou a presença dessas pessoas nas respetivas igrejas.

Em muitos casos, estes “intrusos” eram religiosos do convento masculino de São Francisco, como se pode verificar, por exemplo, num dos livros de contas do convento, que regista o seguinte pagamento: «Demos aos músicos de S. Francisco meia moeda de ouro, 2\$400reis»⁵. No mesmo sentido, as

² Citado in: GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. - *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 285.

³ Citado in FERNANDES, Maria Eugénia Matos – *O Mosteiro de Santa Clara do Porto em meados do século XVIII (1730-1780)*. Porto: Arquivo Distrital e Câmara Municipal do Porto, 1992, p. 19.

⁴ Citado in FERNANDES, Maria Eugénia Matos – *O Mosteiro de Santa Clara do Porto em meados do século XVIII (1730-1780)*. Porto: Arquivo Distrital e Câmara Municipal do Porto, 1992, p. 260. A autora encontrou esta informação num documento intitulado “Usos e obrigações que se devem satisfazer em certos dias do ano”, cx. 60, fl. 5v e 6.

⁵ ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO – *Convento de Santa Clara*, maço 8, documento 59, fl. 3v. A entrada corresponde ao mês de setembro de 1807, o que vem provar que a colaboração de músicos externos se manteve ao

Constituições eram claras, proibindo «que as religiosas, nos locutórios não tanjam harpas, violas, ou outros instrumentos cantando músicas profanas, nem bailem nem dancem, ainda que seja com os seus hábitos por ser isto contra a modéstia religiosa»⁶. O mesmo texto recomenda ainda a prática do cantochão para o Ofício Divino, por ser simples e uniforme, rejeitando o canto d’órgão e o contraponto. Porém, sempre que houvesse autorização do prelado geral ou provincial, os salmos poderiam ser cantados em canto d’órgão⁷. Como se pode constatar, eram numerosas as tentativas para corrigir as práticas musicais das religiosas de Santa Clara, o que vem provar a regularidade e a intensidade com que eram desenvolvidas. Ao mesmo tempo, essa persistência em recomendar práticas mais simples é um indício da evolução musical destas religiosas, que foram abandonando progressivamente as formas e os estilos primitivos para adotar os novos, que, entretanto, foram surgindo, sinal, também, de um contato com o exterior que vai para além da estrita clausura, revelando novos graus de permeabilidade dos muros conventuais.

O calendário de comemorações litúrgicas das Clarissas do Porto evidenciava uma atividade bastante significativa, como se pode verificar pela lista exaustiva apresentada por Matos Fernandes que, pelo seu interesse, reproduzimos aqui: Quaresma, Advento, Espírito Santo, Natal, Dia de Sta. Clara, Todos os Santos, Entrudo, “Dia das amigas”, “Endoenças”, Santos Mártires de Marrocos, Dia da Nossa Senhora da Purificação, Dia de Ramos, Ascensão, São Pantaleão, Assunção de Nossa Senhora, Corpo de Deus, Fieis Defuntos, Sto. António, São João, Domingo Gordo, Nossa Senhora da Conceição, Dia de Reis, Nossa Senhora das Candeias, Dia de Passos, Dia da Santíssima Trindade, São Caetano, São Miguel, Natividade de Nossa Senhora, Trasladação de Sta. Clara, São Francisco, Nossa Senhora da Lapa, São Patrocínio e Sto. André. São ao todo 33 festividades que, distribuídas pelas 52 semanas do ano perfazem uma média de 1,6 celebrações por semana, o que implica um investimento considerável de recursos, quer humanos quer materiais. Acrescentam-se a esta lista as cerimónias de profissão, em que as religiosas proferiam os votos cantando, em português ou

longo do tempo, quando necessário, até porque os seus conhecimentos musicais e a tessitura grave das vozes masculinas contribuíam para enriquecer os momentos musicais durante as celebrações, mas sobretudo, para preencher as exigências técnicas de determinadas obras compostas ou arranjadas para o efeito.

⁶ Op. cit., p.159.

⁷ Não se deve confundir o canto acompanhado pelo órgão com o canto d’órgão, que obedece a uma estrutura mesurada e polifónica, também chamado canto de facistol, que era a estante onde se colocava o livro de grandes dimensões pelo qual os cantores seguiam a notação musical. Em contrapartida, o cantochão ou canto gregoriano tem uma estrutura monofónica, uniforme e não mesurada, representada pelos chamados melismas. É próprio da Igreja Romana e foi praticado desde a Idade Média nos ambientes conventuais e eclesiais. Em Portugal, a sua prática estendeu-se até ao início do século XIX.

em latim, conforme os casos<sup>8</sup>.

A música fazia parte de todos estes momentos, o que implicava uma estrutura logística bem organizada, de modo a garantir a presença de cantoras e organistas, mas também para assegurar os necessários ensaios e a preparação das respetivas partituras. Para tal efeito, as Clarissas do Porto dispunham de um grupo de religiosas com funções específicas e com conhecimentos musicais bastante elevados, capazes de executar com precisão os diversos repertórios selecionados para as celebrações. Estas religiosas eram dirigidas pela Mestra de capela ou, na falta desta, pelas Vigárias do coro que, no caso que aqui nos ocupa, eram duas. Apesar da obrigatoriedade de todas as religiosas participarem no coro, aquelas que tinham conhecimentos musicais ocupavam sempre os lugares de destaque. Eram as solistas, entre as quais se destacava a cantora-mor. Num outro grupo encontramos as tangedoras ou instrumentistas, com especial destaque para as organistas<sup>9</sup>, que no caso de Santa Clara, eram duas, desempenhando as suas funções de forma alternada, de modo a não ficarem sobrecarregadas. Numa visão mais global dos conventos femininos portugueses, sabemos que existiram também harpistas, violinistas e violoncelistas, como foi o caso, por exemplo, de alguns conventos beneditinos, especialmente no norte do país<sup>10</sup>. A este respeito, esperamos vir a encontrar referências mais concretas relativas aos conventos de Santa Clara.

Contrariando a ideia de que a vida conventual feminina estaria circunscrita ao recolhimento, à oração e às leituras devotas, o caso que aqui apresentamos constitui ainda uma novidade bastante singular, embora não exclusiva das Clarissas. Sobretudo, quando constatamos os privilégios que as cantoras, organistas e instrumentistas recebiam pelo seu desempenho musical, que ganhava assim um carácter profissionalizante, através do qual adquiriam um estatuto privilegiado dentro do convento. Encontramos numerosas provas disso na documentação administrativa do convento, conservada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e no Arquivo Distrital do Porto. Neste último caso, a modo de exemplo ilustrativo, citaremos algumas entradas registadas no Livro de contas,

<sup>8</sup> A este respeito veja-se: FERNANDES, Cristina – *A música no contexto da cerimónia de profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768-1828)*. «Revista Portuguesa de Musicologia», vol. 7/8 (1997-1998), p. 59-94.

<sup>9</sup> Para além do órgão, estas religiosas podiam tocar também outros instrumentos de tecla, como por exemplo, o monócórdio e o cravo, cuja base técnica de execução é muito semelhante.

<sup>10</sup> A este respeito veja-se: LESSA, Elisa - *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séc. XVII – XIX): centros de ensino e prática musical*. Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 1998. Tese de doutoramento. Tabela da página 369. Ainda, durante o século XVII encontramos referências a religiosas que tocavam o baixão, espécie de primitivo antecessor do atual contrabaixo. Parece ter sido um instrumento bastante popular intramuros, a julgar pelas referências encontradas, por exemplo, nos conventos espanhóis. Sobre este assunto vide: BAADA, Colleen, R. - *Monjas Músicas y Música de Monjas en los Conventos Franciscanos de Toledo, siglos XVI – XVIII*. Documento digital disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3713982>. [Consulta realizada em 20 de outubro de 2022].

como no fólho 14v: «Importou o mimo que se deu as muzicas 11\$710 reis»; ou no fólho 27: «Importou o mimo que se deu as às muzicas 5\$200 reis»; ou ainda: «importou o mimo que le demos as muzicas 6000 reis (fol. 44v.)<sup>11</sup>. Num outro conjunto de documentos diversos de teor judicial e notarial, destinado a registar «Do que tinham as religiosas», encontramos referências a recompensas em géneros alimentares, como se faz constar, por exemplo, no fólho 3: «A M<sup>e</sup> Abadessa, Vigaria, Escrivã e Madres da Ordem e algumas officiaes e Muzicas as que estão sendo e foram tem grãos de bico e quatro ovos, como tambem as seculares»; ou no fólho 5: «Nas Endoenças e Natal tem a Madre Abadessa Rolo de Arratel, a Madre Vigaria [sic] Mestra de Capela com duas vigarias do coro tem o mesmo [...] Muzicas e tangedores de meio arrátel»<sup>12</sup>. Estes registos confirmam o pagamento monetário pelos serviços prestados e as recompensas em géneros alimentícios, neste último caso, nas mesmas quantidades que recebia a abadessa. Também confirmam a existência em Santa Clara de uma Mestra de capela e de duas Vigárias, constatando ao mesmo tempo o seu estatuto na hierarquia, que as situa no grupo de elite. No primeiro exemplo merece destaque a expressão «as que estão sendo e foram», que revela um cuidado inusitado em continuar a recompensar aquelas religiosas que, tendo desempenhado funções musicais, por diversas razões, nomeadamente, idade avançada ou falta de saúde, já não podiam continuar com a tarefa. Era um sinal de reconhecimento pelo trabalho realizado.

Fora do contexto específico de Santa Clara, encontramos conventos onde as remunerações monetárias eram proporcionais ao cargo musical desempenhado pela religiosa. No contexto dos mosteiros beneditinos, por exemplo, já estudados por Elisa Lesa, destacam-se “mimos” que ascendiam aos 57\$600 reis, no caso da Mestra de capela, e 14\$400 reis no caso da cantora-mor, pagos pelo período de três anos<sup>13</sup>.

Existia ainda uma outra forma de benefício para aquelas religiosas que tinham aptidões musicais: a dispensa do dote, podendo ser admitida no convento «por prenda da música», «pela prenda de cantar ou tocar» ou «pela prenda de organista», como aconteceu, por exemplo, nos conventos beneditinos de São Salvador, de Braga ou de Santa Ana, de Viana do Castelo<sup>14</sup>. No caso particular de Santa Clara do Porto, ainda não encontramos referências tão concretas; no entanto, encontramos recentemente um caso em que o dote foi ligeiramente

<sup>11</sup> Arquivo Distrital do Porto – Convento de Santa Clara, cx. 8, doc.59. Trata-se de um belo exemplar encadernado em pele, com os cantos e os fechos metálicos e em excelente estado de conservação.

<sup>12</sup> Arquivo Distrital do Porto – *Convento de Santa Clara*, PT/ADPRT/MON/CVSCPRT/0130, Doc. 5.

<sup>13</sup> Op. Cit., p. 367-369.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 338.

inferior ao que estava estipulado, não tendo podido encontrar, no entanto, até ao momento elementos que nos permitam associar este facto às capacidades musicais da religiosa. Trata-se de Teresa do Céu, que entrou por patente régia «para religiosa de véu preto e coro», pagando um dote de 1\$400 reis em lugar dos 1\$600 habituais<sup>15</sup>.

Toda esta atividade musical implicava também, como já ficou referido, um considerável investimento financeiro, não apenas para a celebração das comemorações propriamente ditas, mas também para a manutenção dos instrumentos musicais que, no caso de Santa Clara, não eram poucos. Muitas vezes, estas despesas eram registadas de forma global, sem discriminar pormenores mais concretos, como por exemplo: «Importou a festa da Sra. da Lapa 6\$580 reis»<sup>16</sup>. No mesmo fólio regista-se ainda uma despesa de 960 reis pela afinação dos cravos e 23\$500 reis pela cera da festa da Lapa (fol.9)<sup>17</sup>.

Outras despesas associadas à atividade musical das religiosas de Santa Clara, registadas na documentação até agora analisada, dizem respeito à afinação e manutenção dos cravos e dos órgãos que, no final do século XVIII chegaram a ser três<sup>18</sup>; a manutenção dos sinos, que teriam afinações distintas; a compra de cordas «para a harpa e para o órgão para a comunidade», no valor de 6\$400 reis; ou a compra de «hua mão de papel pautado», no valor de 1\$030 reis<sup>19</sup>, utilizado muito provavelmente para transcrever cópias de uma determinada peça ou separatas para os elementos do coro. Será que o papel pautado também era utilizado pela Mestra de capela para compor peças ou fazer arranjos? Do mesmo modo, encontramos diversas entradas que dão conta dos pagamentos efetuados a músicos vindos de fora, quer religiosos quer seculares, entre os quais se encontram alguns religiosos do convento masculino de São Francisco, como já foi referido acima.

Entre os músicos seculares que colaboravam com o convento, encontramos um compositor portuense que manteve uma relação artística particularmente estreita com estas religiosas. Trata-se de António da Silva Leite (1759-1833), que foi, entre outras coisas, Mestre de capela da Sé do Porto, e Mestre de cerimónias

<sup>15</sup> Arquivo Distrital do Porto – *Convento de Santa Clara*, PT/ADPR/MON/CVSCPRT/013/0084, Contratos de dote, doc. 3, 17 de setembro de 1793.

<sup>16</sup> Arquivo Distrital do Porto – *Convento de Santa Clara*, PT/ADPR/MON/CVSCPRT/0059, Livro de contas, fl. 8, relativo ao mês de novembro de 1805.

<sup>17</sup> A cera era uma outra forma de contribuir para o convento, registando-se nos contratos de dote inúmeros casos em que os dadores, para além do dote monetário estipulado, acrescentavam quantias significativas para a compra deste material. Na maioria dos casos este valor ascendia aos 30\$000 reis.

<sup>18</sup> O convento de Santa Clara chegou a ter três órgãos em funcionamento simultâneo durante as últimas décadas do século XVIII e início do XIX. A este respeito veja-se BRESCIA, Rosana Marreco – *António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do convento de Santa Clara do Porto*. «Revista Musica Hodie», Goiânia, vol. 21, 2021.

<sup>19</sup> *Ibidem*, fl. 20 e 26, respetivamente.

da cidade. Era também um notável pedagogo musical, com um interesse especial pela guitarra, instrumento para o qual escreveu um tratado prático<sup>20</sup>. Foi professor de música de algumas das religiosas de Santa Clara e compôs inúmeras obras para as celebrações litúrgicas do convento, quer por iniciativa própria quer por encomenda direta de algumas religiosas, transformando-se assim num colaborador assíduo da casa, uma espécie de “compositor residente”, como diríamos hoje. Uma boa parte da sua prolífica obra, onde se destacam diversas composições para três órgãos, compostas especialmente para as Clarissas, conserva-se, autógrafa e/ou em cópias manuscritas, na Biblioteca Nacional de Portugal e constitui uma excelente fonte de informação<sup>21</sup>. O seu posterior estudo musicológico permitir-nos-á discernir até que ponto as suas composições se enquadravam nos parâmetros da estética musical da época, presidida pelo apogeu do classicismo vienense de Mozart e Haydn, que em Portugal encontrava representação nas obras de compositores como João Domingos Bomtempo (1775-1842), Marcos Portugal (1762-1830) ou Pedro António Avondano (1714-1782) e, ao mesmo tempo, evoluindo já para a estética do romantismo iniciada por Beethoven e alguns dos seus contemporâneos.

Para o caso específico que aqui nos interessa, este espólio permitiu, entre outras coisas, desvendar o nome de algumas religiosas músicas de Santa Clara, a quem Silva Leite dedicou determinado tipo de peças. A modo de exemplo, citaremos o *Dueto para órgão*, dedicado às Madres Ana Inácia e Florinda Rosa do Sacramento<sup>22</sup>, organistas que terão sido as primeiras intérpretes da obra; ou a peça para canto *Vota mea Domino*, dedicada à Madre Ana Máxima Brandão<sup>23</sup> que, com grande probabilidade, terá sido uma das cantoras virtuosas do convento ou, talvez, a cantora-mor. No notável espólio musical de Silva Leite encontramos também diversas *Lições* para canto e/ou órgão, sonatas, duetos, hinos, responsórios e ofertórios, assim como um *Magnificat*, elaborados, na sua maioria, muito possivelmente, para as celebrações do Natal e da Quaresma. Existe também nesta coleção um pequeno núcleo de *Modinhas* e algumas peças jocosas, sem indícios, até ao momento, de terem sido interpretadas no convento.

Outro compositor que colaborou estreitamente com as religiosas do Convento de Santa Clara foi o carmelita Fr. Francisco de São Boaventura, que dedicou algumas das suas obras a outras tantas irmãs Clarissas, talvez a pedido

<sup>20</sup> *Estudo de guitarra, em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento*, 1796, Porto, na oficina tipográfica de António Álvarez. Houve guitarristas no convento de Sta. Clara?

<sup>21</sup> Sobre o citado compositor portuense veja-se: BESSA, Rui Manuel Pereira da Silva - *António da Silva Leite: criatividade e “moda” na música romântica portuense*. Coimbra: Faculdade de Letras a Universidade de Coimbra, 2008. Tese de doutoramento.

<sup>22</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl:29540>.

<sup>23</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl:33089>.

destas e/ou por iniciativa própria. A modo de exemplo podemos referir a *Tocata para cravo*, «Para uso da Exm. Sra. D. Gertrudes Ritta»<sup>24</sup>; ou o *Dueto vocal para duas principiantes*, dedicado a D. Ana Felícia<sup>25</sup>, o que constitui uma prova da intenção pedagógica do carmelita e do interesse das religiosas em elevar os seus conhecimentos musicais.

O convento das Clarissas do Porto albergou uma comunidade bastante numerosa, que acabou por transformar-se numa instituição de elite da sociedade, acolhendo, maioritariamente, mulheres de famílias nobres, mas também de uma burguesia que queria promover-se e para o qual o ingresso no convento funcionava como um mecanismo suplementar de distinção. Fazia-se questão de manter um número pré-estabelecido de freiras, que não deveria ultrapassar a centena, de modo a manter o equilíbrio necessário entre as receitas e as despesas<sup>26</sup>. Por este motivo, algumas das aspirantes só entravam no convento para preencher o lugar de alguma religiosa falecida, como foi o caso, por exemplo, de Ana de São Joaquim e Quitéria dos Anjos, que preencheram os lugares vagos por falecimento das Madres Teresa Tomásia e Violante Venância<sup>27</sup>. Porém, também encontramos casos em que as jovens eram admitidas como supranumerárias, como por exemplo, Saturnina Teresa, que entrou para cantar no Coro, o que poderá indicar certa flexibilidade na admissão de religiosas para além do número estabelecido, sempre e só quando fossem detentoras de reconhecidas aptidões musicais<sup>28</sup>.

No século XVIII, que é o que até agora aparece mais bem documentado, o dote para entrar em Santa Clara era de 1\$600 reis, acrescido, em muitos casos, de uma quantia adicional, destinada à compra de cera, que na maior parte dos contratos até agora analisados ascendia a trinta mil reis. Também constatamos na maioria dos documentos analisados diversos valores oferecidos como esmola. A modo de exemplo, citaremos o caso da Madre Maria Madalena, filha de Domingos Ferreira Basto, cujo dote ascendeu a 1\$500 reis mais cem mil reis de esmola, trinta mil reis para a compra de cera e 1\$680 reis como propinas de entrada e profissão. O valor total foi pago em numerário<sup>29</sup>. Até ao momento, ainda não conseguimos provar documentalmente a entrada

<sup>24</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl:28752>. Obra composta em 1779.

<sup>25</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl:33899.composta> em 1779. Conserva-se a partitura geral assim como as respetivas separatas.

<sup>26</sup> Para conhecer com mais pormenor a vida administrativa deste convento portuense veja-se: MATOS FERNANDES, Maria Eugénia, op. cit.

<sup>27</sup> Arquivo Distrital do Porto – Contratos de dote, PT/ADPRT/MON/CVSCPRT/O13/0084, contrato nº 4 de 22 de abril de 1793.

<sup>28</sup> *Ibidem*, contrato nº 7, de 29 de junho de 1726.

<sup>29</sup> *Ibidem*, contrato nº 2, de 28 de abril de 1795. Esta religiosa entrou para preencher a vaga aberta pelo falecimento da Madre Ana Micaela.

de religiosas em Santa Clara pelas suas capacidades e execução instrumental, contudo, considerando a complexidade de instrumentos como o órgão ou a harpa, a dificuldade técnica de algumas peças compostas para as celebrações do convento e o facto de algumas das religiosas terem recebido instrução musical dentro do convento, resulta bastante provável que o talento artístico tenha sido, em alguns casos, o motivo, talvez único, da entrada no claustro, o que colocaria em causa a entrada por vocação religiosa. Esperamos em breve vir a encontrar evidências conclusivas a este respeito.

Se a formação musical era um fator de admissão, poder-se-á depreender que as jovens, pelo menos aquelas que eram provenientes de famílias abastadas, adquiriam esses conhecimentos no âmbito familiar, especialmente durante o século XVIII, num contexto social que privilegiava a sociabilidade em que a música permitia agradáveis sessões de convívio. Os estudos musicais tornaram-se assim o cerne da educação, numa época em que surgiram os primeiros grandes métodos de ensino musical, teórico e prático, e contratar um professor de música era algo recorrente no contexto do ensino particular, com preços que ultrapassavam os dos mestres de escrita. Estas novas “divas” da sociedade, as chamadas “modernas” eram o oposto das raparigas modelares, no deixavam, em alguns casos, de ser enviadas para os conventos, onde aperfeiçoavam os seus conhecimentos musicais, que a partir de então passariam a estar destinados ao louvor de Deus. A este respeito, no caso espanhol, Matilde Olarte Martínez faz referência, num dos seus artigos<sup>30</sup>, a uma situação inusitada, em que as jovens candidatas recebiam uma espécie de ajudas de custo para se poderem deslocar até ao convento que requeria os seus serviços. Após uma prova de suficiência, eram incorporadas no seu novo posto de trabalho, do mesmo modo que qualquer músico que quisesse candidatar-se a uma vaga em alguma das capelas musicais existentes. Este caso verificou-se no convento do Carmo, Piedrahita (Salamanca). Assim sendo, as religiosas músicas adquiriam um duplo estatuto, esposas de Cristo e músicas profissionais, o que não deixa de ser um facto extraordinário.

Uma das premissas da vida conventual feminina foi manter as religiosas sempre ocupadas, de forma a evitar divagações menos adequadas da mente. Neste sentido, a música atuou como uma espécie de elemento profilático, que ocupava as mentes de forma saudável e útil. Toda esta atividade foi contribuindo paulatinamente para diluir a opacidade dos muros conventuais, interagindo as

<sup>30</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde – *Las monjas músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica*. Biblioteca Virtual Cervantes, acessível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-monjas-musicas-en-los-conventos-espanoles-del-barroco-una-aproximacion-etnohistorica>. [Consultado em 14 de novembro de 2022].

religiosas cada vez mais com a comunidade secular, acabando por transformar o convento num polo cultural da cidade do Porto, que proporcionava às moradoras de Santa Clara uma via para o desenvolvimento pessoal e artístico, paralela e ao mesmo tempo estreitamente relacionada com o seu desenvolvimento espiritual. Uma via de realização legitimada pelo objetivo supremo de louvar a Deus, o que vai ao encontro das prerrogativas tridentinas, mas também reconhecida e recompensada materialmente, o que não acontecia, por exemplo, com as religiosas escritoras.

Muito falta ainda por desbravar até podermos revelar uma imagem o mais nítida possível da paisagem sonora histórica do norte de Portugal durante a Época Moderna; porém, estamos otimistas e conscientes da importância deste primeiro trabalho parcelar, dando assim os primeiros passos na divulgação de um projeto de investigação que virá a demonstrar a pertinência científica dos estudos nesta área do saber em Portugal.

Artigo recebido em 16/11/2022

Artigo aceite para publicação em 20/03/2023

VARIA