

ARTIGO ORIGINAL

A música concertante no Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto entre os séculos XVIII e XIX

Rosana Marreco Orsini Brescia 

CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Marco Brescia 

CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Resumo: A música era um elemento fundamental para o funcionamento das instituições monástico-conventuais. No caso do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, o maior e mais importante mosteiro feminino da cidade, na transição entre os séculos XVIII e XIX, uma notável quantidade de obras em estilo concertante foi encomendada e interpretada por diversas monjas nas mais diversas celebrações litúrgicas. Após o encerramento definitivo do mosteiro em 1892, o seu espólio musical foi enviado à Biblioteca Nacional de Portugal, em cuja Seção de Música, atualmente, se conserva. O estudo deste significativo corpus musical permitiu-nos identificar não só os manuscritos indubitavelmente oriundos do mosteiro e os nomes das monjas intérpretes, como também as principais influências musicais presentes no repertório do antigo mosteiro. O presente artigo indaga acerca dos principais compositores, influências musicais, mecenas e intérpretes no antigo cenóbio beneditino feminino portuense.

Palavras-chave: Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, Música no Porto, Música Conventual, Monjas Musicistas, Música Religiosa.

Abstract: Music was a core element for the functioning of monastic-conventual institutions. In the case of the Monastery of São Bento da Avé-Maria in Porto, the largest and most important female monastery in the city, during the transition between the 18th and 19th centuries, a notable amount of music in *concertato* style was commissioned and performed by various nuns during the most important liturgical celebrations. After the monastery's definitive closure in 1892, its musical collection was sent to the National Library of Portugal, where it is currently preserved in the Music Section. The study of this significant musical corpus has allowed us to identify not only the manuscripts undoubtedly originating from the monastery and the names of the nun performers but also the main musical influences present in the repertoire of the former monastery. This article explores the main composers, musical influences, maecenas, and performers within the former Benedictine female monastery in Porto.

Keywords: Monastery of São Bento da Avé-Maria, Music in Oporto, Conventual Music, Musician nuns, Religious Music.

O presente artigo apresenta uma análise musicológica da produção em estilo concertante vinculada ao antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, com especial atenção ao seu acervo musical, aos compositores nele representados e às práticas interpretativas das monjas beneditinas. A pesquisa integra-se no projeto *AVEMUS – Música em Estilo Concertante no Antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1775-1829)*¹, que teve como objetivo principal o estudo e a transcrição integral das obras em estilo concertante pertencentes a um dos mais relevantes mosteiros femininos portugueses na transição entre os séculos XVIII e XIX. Do ponto de vista metodológico, adota-se uma abordagem analítica que combina o exame contextual e estilístico dos manuscritos musicais comprovadamente oriundos do antigo Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, com especial atenção à instrumentação, à estrutura formal e às indicações de performance contidas nas partituras.

Apesar da existência de estudos relevantes que abordaram aspectos mais voltados para a história, a arquitetura, o ensino da música, a vida e obrigações monásticas, a regulamentação da atividade musical e a identificação dos músicos no seio dos antigos mosteiros beneditinos portugueses e, mais concretamente, no antigo mosteiro da Avé-Maria do Porto², nenhum outro trabalho acadêmico realizado em Portugal antes da consecução do projeto AVEMUS havia-se dedicado à música propriamente dita. Nesse sentido, o projeto contemplou a identificação, transcrição e o estudo sistemático da integralidade do corpus musical em estilo concertante proveniente do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto produzido entre o último quartel do século XVIII e o primeiro terço do século XIX e da prática musical histórica nele evocada.

No enquadramento do projeto AVEMUS já foram publicados outros artigos em revistas científicas indexadas (Marreco Brescia; Almeida; Liberal, 2024) (Brescia; Vaz, 2024) (Sotuyo Blanco, 2025), que, juntamente com o presente artigo, visam contribuir para o preenchimento da lacuna referente ao estudo do relevante e vasto legado filológico-musical em estilo concertante deixado pelas antigas beneditinas do Porto, além de evidenciar o papel das religiosas enquanto protagonistas da vida

¹ Cf. o site: <<https://www.avemus.org/music>>. Acesso em: 8 maio. 2025.

² Cf., sobretudo, a tese de doutorado de Elisa Lessa intitulada *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical* (Universidade NOVA de Lisboa, 1998)

musical monástica, quer na encomenda, quer na interpretação das obras musicais em causa, ampliando, assim, o conhecimento da prática musical histórica nas instituições religiosas femininas portuguesas no final do Antigo Regime.

Para tanto, no presente trabalho, esboçamos um panorama geral sobre a música nas instituições monásticas femininas durante o Antigo Regime, com ênfase nos conventos e mosteiros portugueses, que, no século XVIII, experimentaram um considerável relaxamento do controle eclesiástico do seu funcionamento interno e, conseqüentemente, da prática musical. Esta conjuntura possibilitou, no caso específico do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, o florescimento de uma música em estilo concertante de notável singularidade.

Em seguida, abordamos o acervo proveniente do antigo mosteiro beneditino feminino do Porto, atualmente conservado na Seção de Música da BNP – Biblioteca Nacional de Portugal, tanto no que respeita à identificação das partituras comprovadamente provenientes do mosteiro da Avé-Maria, como à música propriamente dita. Nesse contexto, a maior problemática de pesquisa residuiu no fato de o espólio musical em causa não ter sido classificado dentro de um único fundo por parte da BNP, o que impôs dificuldades relevantes no que concerne à identificação fidedigna dos manuscritos musicais oriundos do antigo mosteiro. Igualmente relevante é o estudo dos compositores presentes no acervo musical da Avé-Maria, que, por sua vez, destaca as principais influências musicais encontradas no repertório do antigo cenóbio beneditino feminino do Porto. Essas influências foram determinantes, particularmente na composição musical por parte dos compositores portuenses, que atendiam às numerosas encomendas feitas pelas próprias religiosas de São Bento. Finalmente, o grande protagonismo na produção de um legado musical de inequívoco valor histórico e musical recai, sem dúvida, sobre as monjas da Avé-Maria. Essas mulheres reclusas, embora privadas do contato com o mundo exterior no seu microcosmo regulamentar, foram agentes ativas tanto na encomenda de repertório quanto na interpretação musical, transformando o seu mosteiro, para além dos limites da cidade invicta, numa das mais relevantes instituições artístico-musicais de Portugal na transição entre os séculos XVIII e XIX.

1. Contexto

A música desenvolvida no seio das instituições conventuais e monásticas femininas no período moderno sempre foi alvo de supervisão por parte das autoridades eclesiásticas. Determinados tipos de música eram proibidos, assim como qualquer tipo de interlocução entre as monjas e músicos do sexo masculino (Montford, 2006, p. 1007). Em Portugal, em princípios do século XVII, D. Afonso Furtado de Mendonça visitou o Mosteiro de S. Salvador de Braga e recomendou pena de excomunhão maior caso alguma das religiosas representasse comédias ou autos, mesmo que fossem com temática sacra, ou que tocassem tambores, pandeiros ou qualquer outro instrumento considerado inadequado para o ambiente religioso (Conde, 2010, p. 417). Por sua vez, o Capítulo da Sé de Braga de 1773, além de proibir a representação de entremezes, óperas ou comédias dentro dos mosteiros representados tanto pelos religiosos como por seus familiares ou quaisquer pessoas externas, chegou a condenar o uso de instrumentos considerados “alterosos”, como o violino e a flauta, posto que inquietavam o sossego da comunidade (Lessa, 1998, v. 1, p. 77-78).

Não obstante, a música atraía uma grande quantidade de ouvintes aos templos conventuais e exercia um enorme fascínio sobre o público laico, especialmente masculino, “não só graças ao talento e virtuosismo das cantoras, mas também devido à atração pelo proibido” (Montford, 2006, p. 1007). Gino Stefani afirma que a tensão entre polaridades opostas, o louvor celestial e o fascínio sensual, o culto e a arte, a devoção e a festa, configuram o dualismo moralizante barroco simbolizado pelos arquétipos dos Anjos e das Sereias (Stefani, 1974, p. 95). Conscientes dessa atração exercida pelas freiras e monjas de clausura, sobretudo as musicistas, algumas autoridades eclesiásticas chegaram a limitar a música dentro das igrejas conventuais ao canto-chão, que foi sendo abandonado com o passar dos anos. Contudo, algumas instituições parecem tê-la mantido até finais do século XVIII. O viajante britânico William Beckford teve a oportunidade de visitar o Convento da Saboianas de Belém, onde ouviu do padre Teodoro de Almeida que, na música, as religiosas não eram muito fortes, porque não permitiam modinhas ou árias de óperas, sendo o canto-chão o único tipo de canto autorizado. Por esse motivo, ele acreditava que o convento em questão não era digno de receber viajantes “tão distintos”, pois não tinha nada que o mundo considerasse interessante (Beckford, 1901, p. 56-57). E mesmo

quando música de maior envergadura era executada nos conventos femininos, era essencial que as monjas não fossem jamais vistas, tal como escrevera o padre católico inglês Gregori Martin séculos antes:

Esta é a antiga Regra das mulheres religiosas, e foi renovada por aquele santo Concílio... de modo que jamais se verá uma freira fora de seu claustro, e, estando na igreja, apenas se ouvirá suas vozes cantando o ofício de forma muito melodiosa, e o próprio padre — isto é, o seu diretor espiritual — ouve suas confissões através de uma grade na parede, pela qual apenas a voz, e não a visão, passa entre eles... E em Bolonha e Roma, tendo eu assistido muitas vezes ao ofício nas capelas e ouvido seus belos cantos, jamais vi uma delas³ (Martin, 1969, p. 141-142. Tradução nossa).

Este relato bem ilustra o ideal pós-tridentino, segundo o qual as mulheres até poderiam ser ouvidas, desde que jamais fossem vistas, separando completamente os conventos do mundo exterior (Montford, 2006, p. 1007). O viajante sueco Carl Israel Ruders relata ter escutado a música das freiras do Convento de Santa Joana de Lisboa durante a Semana Santa de 1799 quando “três noites consecutivas de belíssima música sacra” tiveram lugar. Segundo Ruders, na Sexta-Feira Santa, ele assistiu ao concerto oferecido pelas reclusas do referido convento, embora, atrás das grades, só era possível avistar as religiosas velhas e feias que, segundo o sueco, foram propositalmente colocadas à frente, para que as jovens e belas, “com seus encantos físicos”, não perturbassem aquele solene recolhimento (Ruders, 1981, p. 46).

³ No original: “This is the old Rule of Religious women, and this is renewed by that holy Council... that thou shalt never see a Nonne out of her cloister, and being in the Church though shalt only hear their voices singing their service most melodiously, and the Father himself, that is, their Gostly father heareth their confessions through a grate in the wall, where only voice and no sight goeth between... And in Bonomie [Bologna] and Rome having been many times at their service in their chappels and hearing their goodly singing, never did I see one of them”.

Ao que tudo indica, algumas instituições religiosas em Portugal até tentaram manter esse ideal de reclusão completa durante os séculos XVIII e XIX, ainda que a *freiratic*⁴ tenha sido frequente em muitos conventos e mosteiros femininos portugueses. Outro interessante relato de Ruders descreve a sua visita ao Convento de São João Batista em Lisboa, onde ele teve a oportunidade de ouvir a uma jovem freira tocando obras profanas ao órgão após a missa. A religiosa em questão executou duas belas e difíceis sonatas ao órgão, mas logo os homens ouviram que a abadessa os tinha proibido de cumprimentar a musicista em razão da sua pouca idade, apenas 24 anos (Ruders, 1981, p. 58-60).

Mas as dificuldades em manter a regra conventual de forma estrita evidenciaram-se ainda mais no século XVIII, uma vez que a reclusão das mulheres dentro de edifícios cercados por muros intransponíveis, com pouco ou nenhum acesso ao mundo exterior, fazia mais sentido nas sociedades dos séculos XV e XVI, quando a maioria dos conventos femininos de Portugal fora construída. Naquele tempo em que as cidades estavam mais suscetíveis a invasões, guerras e cercos, a vida conventual era uma opção segura para proteger aquelas que não tinham contraído matrimônio. A partir do século XVIII, as cidades vão-se lentamente desfazendo das suas muralhas, dando lugar a um urbanismo mais alinhado com os princípios do Iluminismo e perdendo, assim, a clausura feminina o cariz protetor de outrora. Para além da mudança de mentalidade, nem todas as jovens que ingressavam num convento de clausura o faziam por vocação. Vale a pena lembrar que a opinião de uma mulher era raramente ouvida. Mesmo nos casos de verdadeira vocação religiosa, a jovem só ingressaria no convento com a autorização dos pais e caso eles não tivessem outros planos para as suas filhas. Em outros casos, as mulheres eram simplesmente afastadas da sociedade por seu comportamento (por vezes sexual) atípico, e, como vinham de famílias de maior ou menor prestígio, o convento acabava por ser um “cárcere” mais digno, onde a jovem em questão não perderia completamente o conforto que usufruía na casa da família. No caso específico do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, por exemplo, as jovens tinham direito a trazer uma servente para as ajudar nas questões domésticas (Pinho,

⁴ Foram inúmeros os casos de freiras e monjas de clausura que mantiveram relações carnavais com homens seculares, muitos deles nobres, em diversas instituições religiosas tanto em Portugal, como no Brasil. O mais notório freirático foi o Rei D. João V, que manteve relações com diversas freiras do Convento de Odivelas, tendo reconhecido três filhos nascidos das religiosas. D. António, D. Gaspar e D. José, posteriormente conhecidos como “os meninos da Palhavã”, seguiram a carreira eclesiástica e viveram reconhecidos como filhos ilegítimos do Rei, tendo inclusive direito a um camarote no Teatro Real e em solenidades oficiais.

2000, p. 38).

É, precisamente, nesse contexto que surgem os *freiráticos*, que, fascinados pelo “proibido”, se envolvem afetiva e sexualmente com freiras e monjas de clausura. Não era incomum em que as religiosas envolvidas também fossem musicistas, como algumas das amantes do famoso poeta Gregório de Matos: as duas freiras do Convento da Rosa de Lisboa, uma cantora e outra contrabaixista, e uma freira cantora do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia (Miranda, 1998, p. 119). Também no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria as irmãs Ana Antónia de Sousa Caldas e Gertrudes Guilhermina de Sousa Caldas parecem ter-se envolvido em casos de *freiratices*, embora fossem cantoras seculares que viviam reclusas no convento (Moreira Azevedo, 2021).

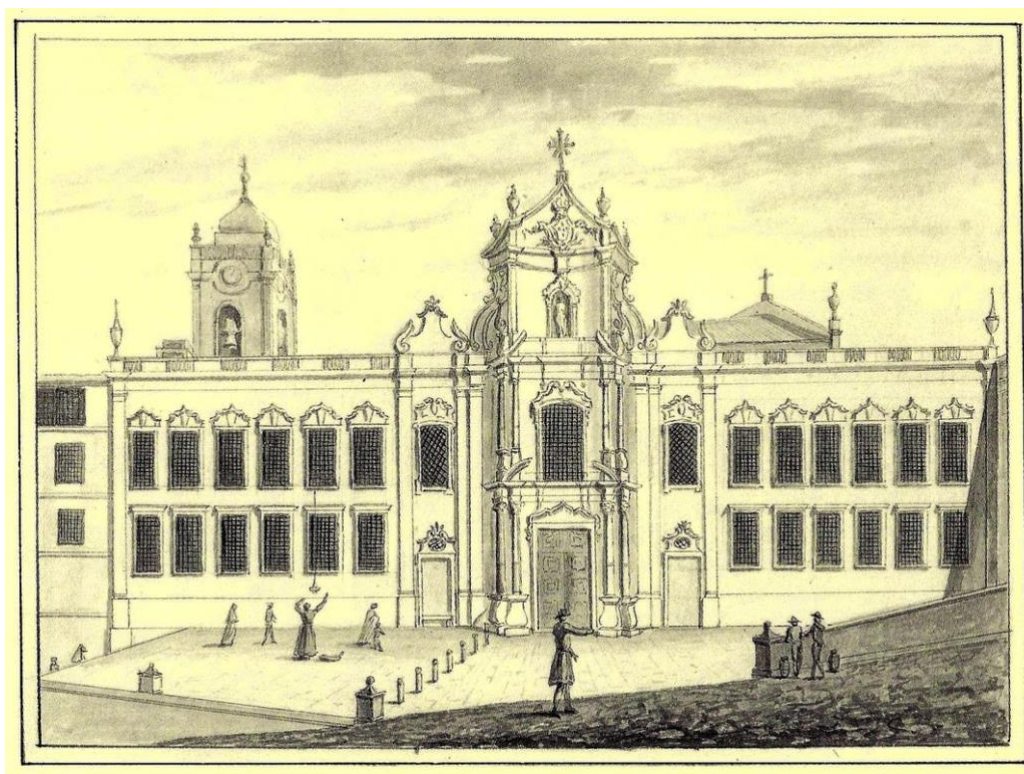
O que vimos de expor bem ilustra o clima de maior liberalidade existente em vários conventos femininos em Portugal no século XVIII, nos quais, diversamente dos séculos precedentes, também a música, que sempre ocupou um lugar central na atividade monástica feminina, reveste-se de novas roupagens, tornando-se um dos instrumentos mais efetivos para a demonstração do poder de um determinado cenóbio face a outros e manifestando à sociedade a “qualidade” das suas habitantes, o prestígio das suas respectivas famílias e a própria riqueza e poder da instituição em causa.

2. O espólio musical

O Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, fundado em 1517, construído entre 1518 e 1528 e ativo entre 1536 e 1892, foi a mais importante instituição religiosa de clausura feminina da cidade do Porto (Lessa; Conde, 2015, p. 79). Tal fato se reflete não somente nas dimensões do edifício que ocupou, na riqueza do seu templo e no número de religiosas que nele residiram, como também na quantidade e qualidade da música ali produzida. Após ter sofrido várias vicissitudes, incluindo um incêndio que, em 1783, destruiu completamente a igreja abacial e algumas dependências do complexo conventual, e o completo desaparecimento da instituição e a consequente demolição do edifício após

a morte da última religiosa em 1892⁵, quando todos os seus bens monásticos foram leiloados publicamente e os seus documentos (e partituras) enviados a bibliotecas e arquivos públicos portugueses (Alves; Arruda; Fragoso, 2018, p. 215-223), o legado das mulheres musicistas que habitaram o mosteiro da Avé-Maria foi, em grande parte, condenado ao esquecimento.

FIGURA 1 – Fachada da Igreja do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, desenho de Joaquim Vilanova, 1833.



Fonte: P-Pm Manuscrito 1479.

⁵ Após a promulgação da lei de 1834, que decretou a extinção dos conventos em Portugal, os estabelecimentos masculinos foram imediatamente encerrados, enquanto os femininos puderam permanecer em funcionamento até o falecimento da última freira professa. O Mosteiro de São Bento da Avé-Maria foi oficialmente encerrado apenas em 1892. Ao lado do Convento de Santa Clara, figurava entre os mosteiros mais populosos do país, mantendo-se ativo ao longo de todo o século XIX e acolhendo religiosas provenientes de instituições desativadas no interior.

Após o encerramento definitivo do cenóbio e a transferência das partituras musicais para Lisboa⁶, o musicógrafo Ernesto Vieira (Lisboa, 1848-1915) foi, muito provavelmente, o primeiro a tratar o material, sobre o qual elaborou uma lista intitulada “Músicas de compositores portugueses que existem na Biblioteca Nacional e pertenceram ao Convento da Avé-Maria” (P-Ln M.M. 7180) – ainda que a esta relação de obras não incluía somente compositores portugueses –. É muito provável que a listagem em causa tenha sido elaborada nos últimos anos do século XIX, primeiramente porque, ao se referir a determinados manuscritos, como, por exemplo, as *Matinas do Natal* do compositor Girolamo Sertori (Parma, c.1692 – Pamplona, 1772), Vieira afirma que apresentam uma “caligrafia do século passado”, bem como o recitativo e ária *Non est cor* de autoria do Padre José Monteiro Pereira (P-Ln. M.M. 194//5), sobre a qual escreve ser do “princípio do século”, no presente caso, XIX. Em segundo lugar, muitas informações acerca do material do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria constam no seu *Diccionario Biografico de Muzicos Portugueses* (Vieira, 1900, 2v.). Teria Ernesto Vieira encontrado todo o material proveniente do antigo mosteiro como parte integrante de um conjunto devidamente identificado? Infelizmente o estudioso não explicita quais foram os critérios utilizados na elaboração da sua lista. Contudo, a hipótese de que todo o material fizesse parte de um mesmo fundo músico-documental não é improvável, considerando a proximidade temporal entre o trabalho de Vieira sobre o mosteiro e a chegada do material à Biblioteca Nacional. Caso esta hipótese pudesse vir a ser confirmada, ficaria, ainda, a indagação: por que razão a BNP, posteriormente, não catalogou as partituras em questão dentro de um único fundo dedicado ao espólio musical do antigo mosteiro da Avé-Maria?

Quase um século após a redação da lista de Vieira, a musicóloga Elisa Lessa voltou a abordar o material arrolado pelo musicógrafo na sua tese de doutoramento (Lessa, 1998, 2v.). Na ocasião, algumas partituras mencionadas por Vieira já tinham sido catalogadas pela BNP, tendo sido as cotas

⁶ Após a extinção das ordens religiosas pela lei de 1834, os livros e manuscritos dos conventos foram recolhidos pela Comissão da Livraria dos Extintos Conventos e incorporados à Biblioteca Nacional de Portugal, então sediada no antigo Convento de São Francisco. A Secção de Música, criada apenas em 1991, passou a reunir e catalogar as partituras desses espólios, hoje formando a mais importante coleção musical do país. Parte da documentação conventual, no entanto, permanece nos arquivos distritais.

então vigentes referenciadas pela autora. Contudo, o número de obras ainda não catalogadas naquela altura era bastante significativo.

Desde então, muitos manuscritos que ainda não tinham sido catalogados em fins dos anos 1990 foram sendo paulatinamente tratados pela BNP, o que nos permitiu localizar a grande maioria das obras mencionadas na lista de Ernesto Vieira. Várias obras fazem menção explícita ao antigo mosteiro beneditino feminino do Porto, seja através de uma dedicatória a uma determinada monja, ao conjunto das religiosas de S. Bento, à Abadessa de S. Bento da Avé-Maria, etc.. Alguns manuscritos trazem um carimbo azul escrito “Ave Maria Porto”. É importante mencionar que nem todos os que têm dedicatória apresentam o carimbo, e vice-versa, o que debilita a credibilidade do referido carimbo, cuja aplicação, muito provavelmente, deu-se posteriormente à chegada dos manuscritos à BNP.

Outra hipótese que deve ser considerada é que, após a extinção das ordens religiosas e a consequente nacionalização dos bens eclesiásticos em decorrência das vitórias liberais que culminaram no decreto de 30 de maio de 1834, que acarretou o encerramento imediato dos mosteiros e conventos masculinos e gradativo dos cenóbios femininos em Portugal, muitas monjas pertencentes a outros conventos do Porto e arredores foram transferidas para São Bento da Avé-Maria, motivo pelo qual o cenóbio portuense fora um dos últimos mosteiros a serem definitivamente encerrados. É perfeitamente plausível que monjas provenientes de outras instituições houvessem trazido partituras por elas encomendadas e/ou utilizadas nas suas casas de origem. Corrobora essa afirmação a existência de uma *Lamentação 1ª para 5ª Feira Santa*, de autoria de António da Silva Leite dedicada a D. Maria Ermelinda, freira no antigo convento da Madre de Deus de Monchique do Porto, fechado pouco depois da promulgação do referido decreto de 1834, no Arquivo do Colégio da Regeneração de Braga (Bessa, 2008, p. 166). Teria a Dona Maria Ermelinda sido transferida para algum convento bracarense na época da extinção de convento de Monchique? Nesse sentido, é bastante provável que a biblioteca do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria conservasse, em 1892, obras ou compostas originalmente ou executadas noutras instituições religiosas.

Para a elaboração da lista das obras que foram tratadas no enquadramento do já mencionado projeto AVEMUS, consideramos as obras sacras em estilo concertante produzidas entre 1765 e 1829⁷ indubitavelmente provenientes do mosteiro da Avé-Maria, o que só pôde ser de fato comprovado através da presença de uma dedicatória original a uma monja específica ou ao conjunto das musicistas beneditinas portuenses. Existem várias obras não datadas e certamente provenientes do antigo cenóbio posteriores a 1829, como é o caso da missa de autor anónimo e sem data (P-Ln M.M. 4902), que traz uma citação literal à ária *Come dal ciel precipita* do personagem Banquo da ópera *Macbeth* de Giuseppe Verdi, que estreou no Porto em 1849. Outros elementos estilísticos nos permitem, pelo mesmo motivo, excluir algumas obras não datadas do período abordado no âmbito do projeto. Contudo, somos conscientes de que a lista de obras elaborada pelo projeto AVEMUS⁸ possa, muito possivelmente, estar incompleta, seja porque nem todas as obras mencionadas por Ernesto Vieira foram encontradas até a presente data ou porque nem todas as obras catalogadas com cotas antigas mencionadas por Elisa Lessa em 1998 puderam ser localizadas no atual catálogo da BNP. Não obstante, as 74 partituras tratadas no âmbito do projeto nos permitem elaborar uma ideia bastante consistente a respeito da qualidade e variedade estilística das obras interpretadas no seio do antigo mosteiro da Avé-Maria na transição do século XVIII para o XIX.

3. Música, compositores e mecenas

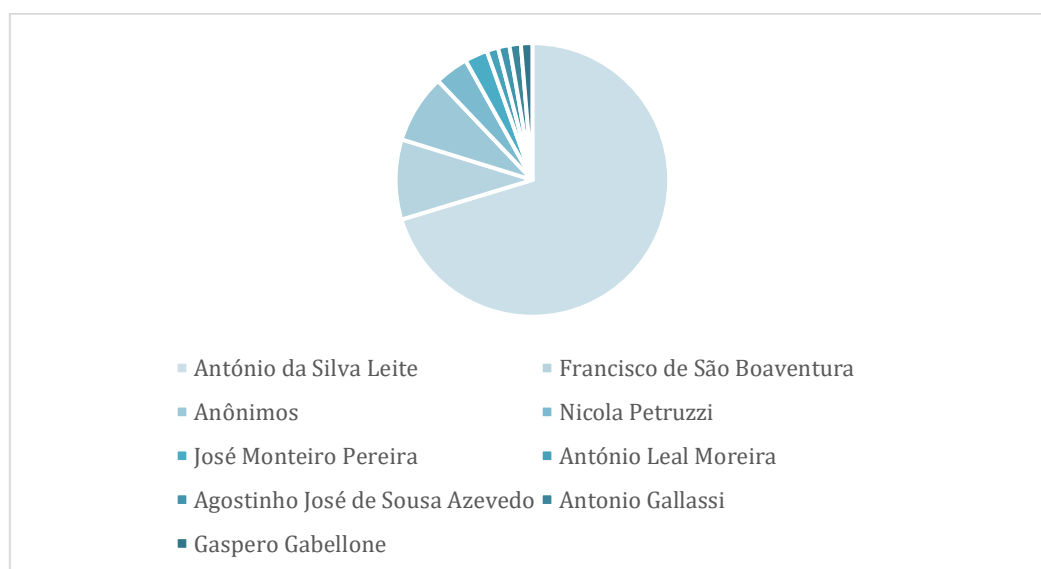
No corpus musical em causa, encontram-se motetes, versos, salmos, hinos, antífonas, lamentações, responsórios, missas, etc.. A grande maioria das obras é destinada às celebrações de Natal e às festividades relacionadas a santos importantes para a congregação beneditina, como o Patriarca São Bento, a sua irmã gêmea, Santa Escolástica, Santa Gertrudes e mesmo Santo António, que, apesar

⁷ No enquadramento do projeto, a data de composição do primeiro manuscrito datado com dedicatória é 1775 – Frei Francisco de São Boaventura, *Rerum Deus tenax virgo*, “para a ascensão de N. S. J. C. por ordem da Illma. Exma. D. Antónia Bernardina, Mestra de Capella no Mosteiro de S. Bento da Avé Maria” (P-Ln M.M. 319//8) – e a data do último manuscrito datado, 1829 – António da Silva Leite, *Rerum Deus tenax vigor*, “a 4 vozes e órgão para S. Bento” (P-Ln M.M. 304//11). Este período temporal concentra a maior parte do corpus musical pertencente ao antigo cenóbio portuense preservado na BNP.

⁸ Disponível no site do projeto: <<https://www.avemus.org/music>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

de franciscano, é celebrado com grande estima em todo o território português. Somente sete obras não contam com acompanhamento organístico. Apenas uma obra, originalmente escrita para soprano, alto, tenor e baixo, utiliza dois órgãos, aos que se une o rabecão no acompanhamento vocal. Vinte obras são para uma ou mais vozes com acompanhamento de órgão e outras seis, para voz ou vozes com acompanhamento de violoncelo ou rabecão e órgão. Trinta e oito obras vocais são acompanhadas por dois violinos, violoncelo/rabecão e órgão, enquanto em duas as vozes são acompanhadas por dois violinos e órgão. Trata-se de obras compostas pelos compositores António da Silva Leite – autor de 70,27% deste espólio musical –, Francisco de São Boaventura (9,46%), Nicola Petruzzi (4%), José Monteiro Pereira (2,7%), António Leal Moreira (1,35%), Antonio Gallassi (1,35%), Gaspare Gabellone (1,35%), Agostinho José de Sousa Azevedo (1,35%) e compositores anónimos (8,1%).

GRÁFICO 1 – Principais compositores presentes no espólio musical comprovadamente oriundo do antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1775-1829) preservado na Seção de Música da Biblioteca Nacional de Portugal em função do respetivo número de obras encontradas.



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

O Frei Carmelita descalço Francisco de São Boaventura (Porto, fl. 1773-1802) atuou como compositor e é possível que tenha sido professor das religiosas de São Bento ao longo do último quartel do século XVIII, tendo composto, ao menos, sete obras para São Bento da Avé-Maria, que

fazem dele o segundo compositor com mais obras dentro do corpus musical proveniente do antigo mosteiro, a saber: *Rerum Deus tenax virgo*, para duas sopranos, dois violinos e violoncelo, 1775, composta por ordem de D. Antónia Bernardina, mestra de capela, (P-Ln M.M. 319//8), *Loquere domino*, para duas sopranos, órgão e violoncelo, 1779, dedicada a D. Anna Felícia (P-Ln M.M. 2067), *Veni Sponsa Christe*, para três sopranos, baixo e órgão, 1784, composta por ordem de D. Anna Felícia, mestra de capela (P-Ln M.M. 254//3), *Ladainha*, para duas sopranos, baixo, dois violinos, violoncelo e órgão, 1785, por ordem de D. Anna Felícia, mestra de capela (P-Ln M.M. 255//3), *Domine labia mea aperies*, para soprano e órgão, 1789, dedicada a D. Maria Bárbara (P-Ln M.M. 1516), *Veni Creator Spiritus*, para três sopranos, contrabaixo e órgão, sem data, por ordem de D. Anna Máxima para a profissão de D. Margarida Máxima (P-Ln M.M. 998//1-13), *Ladainhas (em canto mixto multiforme, e uniforme)*, para duas sopranos, coro em uníssono, violoncelo e órgão, 1794, por ordem de D. Anna Felícia, mestra de capela (P-Ln M.M. 255//2).

Outro importante compositor ativo no Porto e que colaborou com o Mosteiro de São Bento foi José Monteiro Pereira, mestre de capela da Sé do Porto em princípios do século XIX. Ernesto Vieira menciona que Monteiro Pereira foi autor de um compendio de música publicado em 1820, mas não fornece nenhum outro dado biográfico sobre o compositor, que ainda não mereceu nenhum estudo musicológico de caráter monográfico. Para o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, Monteiro Pereira escreveu um *Credo*, para soprano, tenor e baixo, violinos, contrabaixo e órgão, sem data, para uso de D. Anna Felícia, mestra de capela (P-Ln M.M.2143), para além do recitativo e ária *Non est cor*, para soprano, violinos, contrabaixo e órgão, sem data, para uso de D. Anna Ignacia de Freitas (P-Ln M.M.194//5).

Nicola Petruzzi (Nápoles, ? – Porto, 1807), compositor que viveu no Porto no último quartel do século XVIII e que manteve contato com as monjas da Avé-Maria, poderia tratar-se do baixo homônimo atuante na *Capella di San Gennaro* de Nápoles em 1753 (Columbro; Maione, 2008). Petruzzi compôs uma missa a quatro vozes, violinos, órgão e baixo, sem data, para D. Margarida Máxima (P-Ln M.M.212), um *Dixit Dominus* a 4 vozes acompanhadas por violinos, violoncelo e órgão, sem data, de posse de D. Anna Ignacia de Freitas (P-Ln M.M.1196), e um *Credo* com a mesma formação, 1797, oferecido a D. Anna Ignacia de Freitas, mestra de capela (P-Ln M.M.1677).

Se pouco se sabe sobre Nicola Petruzzi, menos ainda se conhece sobre o compositor Gasparo Gabellone, que também escreveu para o mosteiro feminino de São Bento do Porto, nomeadamente, uma *Missa*, para soprano, alto, tenor e baixo acompanhados por violinos, órgão e violoncelo, sem data, dedicada a D. Anna Ignacia de Freitas (P-Ln M.M.4912).

Muitas obras compostas entre 1783 e 1794, período de reconstrução da igreja abacial do mosteiro da Avé-Maria após o já mencionado incêndio de 1783, não apresentam acompanhamento de *organo obbligato*, sendo a parte do órgão escrita em baixo cifrado. Alguns exemplos são a já mencionada *Veni Sponsa Christi* de Francisco de São Boaventura – cuja parte de órgão menciona ser destinada “para quando se cantar sem violinos” –, 1784 (P-Ln M.M.254//3), o *Memento Mei Deus*, de compositor anónimo, para soprano, alto, tenor e baixo, dois violinos e violoncelo, sem data (P-Ln M.M.1400) ou a já referida *Ladainha* de Francisco de São Boaventura, 1785 (P-Ln M.M.255//3).

Outros compositores cujas obras podem ser encontradas no espólio musical do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, mas que eram ativos noutras partes do reino, são o português António Leal Moreira (Abrantes 1758 – Lisboa 1819), mestre de capela da Sé de Lisboa, de quem se preserva um *Magnificat* para soprano, alto, tenor e baixo, dois violinos, violoncelo e órgão, sem data, de posse de D. Anna Ignacia de Freitas (P-Ln M.M.128), e o italiano Antonio Gallassi (c.1750 – c.1795), provavelmente formado em Nápoles e que, entre 1780 e 1792, fora mestre de capela da Sé de Braga, de quem se conserva o moteto *Beata viscera Maria*, para soprano, alto, tenor e baixo, rabecão e dois órgãos, sem data (P-Ln M.M.105), uma das raras obras para dois órgãos pertencentes a São Bento da Avé-Maria, composta para a noite de Natal e dedicada a D. Mariana de Amorim, organista e violoncelista no mosteiro por cerca de 70 anos (entre 1775 e 1845).

Sobre Agostinho José de Sousa Andrade, autor da antífona e responsório *Ecce sacerdos / Hic vir despiciens mundum* para soprano, alto, tenor e baixo, dois violinos, contrabaixo e órgão, 1793, oferecida a D. Anna Ignacia, mestra de capela (P-Ln M.M.1439), nada se soube até a realização do presente estudo, para além da existência das suas obras preservadas na BNP.

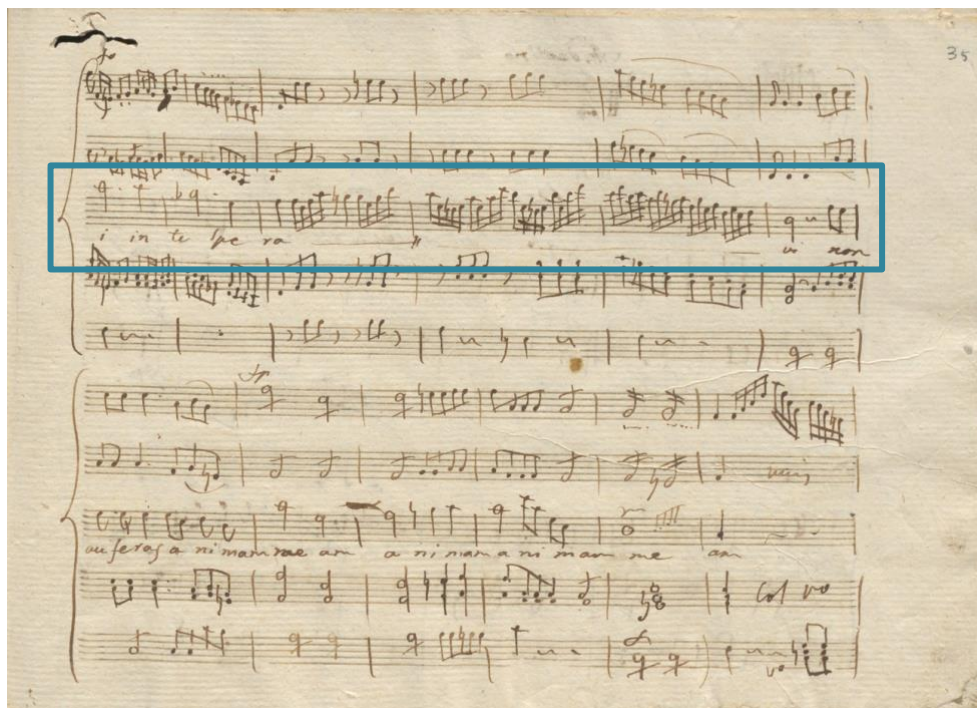
Apesar da relevância de alguns dos compositores mencionados, não cabe a menor dúvida de que o compositor por excelência do antigo mosteiro da Avé-Maria fora António da Silva Leite (Porto,

1759-1833)⁹, que demonstra, nas suas obras, um profundo conhecimento das capacidades técnicas de cada uma das monjas para quem escreve, em especial da cantora e mestra de capela Anna Ignacia de Freitas, para quem compôs ao menos dezoito obras no período compreendido entre 1793 e 1826. Dentre estas obras, encontram-se algumas composições grandiosas tanto no que tange ao efetivo instrumental, como no já referido *Miserere* para três 3 coros (SSAB, SSS, SSS, vv, org, bx), 1795 (P-Ln M.M. 274), como obras de grande virtuosismo técnico como a *Aria Latina*, para soprano, dois violinos, contrabaixo e órgão, 1795, para a festividade de Santo António e dedicada a D. Anna Ignacia de Freitas (P-Ln M.M.1881) – obra que apresenta três cadências escritas, uma das quais alcançando o Ré5, para além de saltos rápidos entre os registros agudo e grave e inúmeras passagens em coloratura de notável exigência técnica –¹⁰. Igualmente digno de menção é o *Domine Clamavi ad te*, para três sopranos e baixo, com acompanhamento de dois violinos, contrabaixo e órgão, 1803 (P-Ln M.M.325//6), obra composta por ordem de Dona Anna Ignacia de Freitas e cuja primeira ária solista, dedicada ao 1.º tiple e intitulada *Non declines cor meum*, alcança o Mi bemol 5. Já a segunda ária solista, destinada ao 3º tiple e intitulada *Audiem verba*, é amplamente inspirada na ária *Se a l'Impero, amici Dei*, da ópera *La Clemenza di Tito* de Mozart. Contudo, não se trata de um *pasticcio* literal da ária mozartiana com texto sacro, já que Silva Leite altera significativamente as passagens em coloratura da ária original, como é possível verificar nas partituras reproduzidas abaixo.

⁹ De acordo com Ernesto Vieira, Silva Leite foi o mais notável músico no Porto na transição dos séculos XVIII e XIX (Vieira, 1900, v.2, p. 19). Oriundo de uma família burguesa, recebeu uma boa educação e ingressou na vida religiosa, embora sem ter tomado os votos. Atuou como professor de música, organista, compositor e diretor do Real Teatro de São João do Porto. Publicou as obras *Rezumo de todas as regras, e preceitos da cantoria, assim da música métrica, como do cantochão* (1787), o famoso *Estudo de guitarra, em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento* (1796) e o *Novo directório fúnebre* (1806). Sua obra *Organista instruído* não chegou a ser publicada. Em 1808, foi nomeado mestre de capela da Sé do Porto, cargo que exerceu até sua morte. Acerca de António da Silva Leite Cf. a tese de doutorado de Rui Bessa (BESSA, 2008), ou, ainda, o artigo de Rosana Marreco Brescia (Marreco Brescia, 2021).

¹⁰ Rosana Orsini, soprano, e Marco Brescia, organista, realizaram a primeira gravação mundial da obra, com o acompanhamento integralmente acomodado ao órgão (Orsini; Brescia, 2016). Cf., ainda: <<https://www.youtube.com/watch?v=aeIDm22DjZQ>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

FIGURA 2 – *Audiem verba*, segunda ária solista da obra *Domine Clamavi ad te* de António da Silva Leite, 1803.



Fonte: Pl-n M.M. 325//6

FIGURA 3 – Excerto da ária *Se a l'impero amici Dei* da *Clemenza di Tito* de W. A. Mozart, 1791.

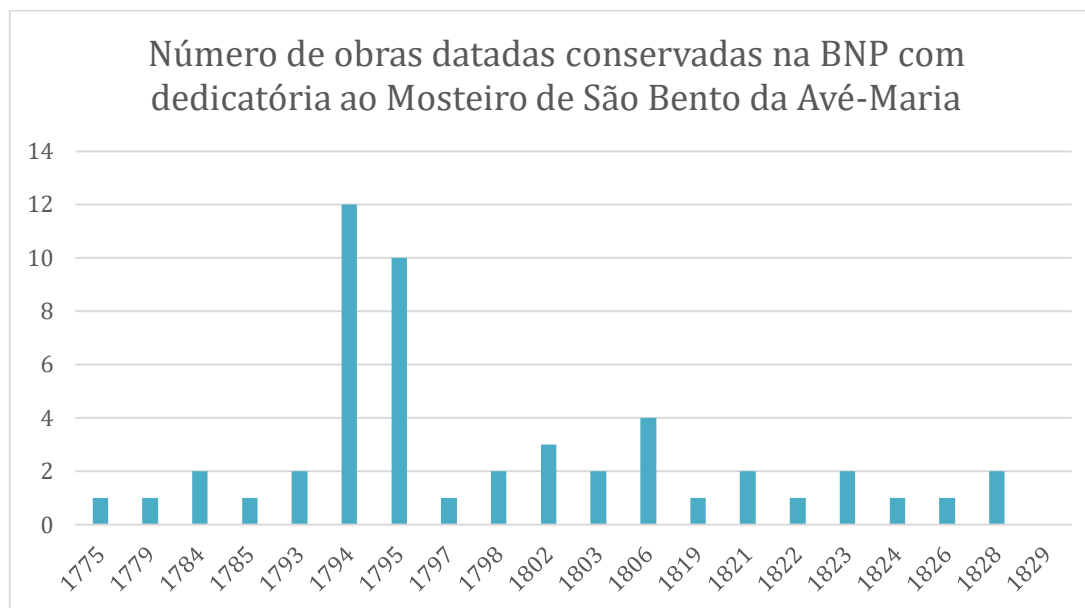


Fonte: Manuscrito Holograph, 1791

Mas o estilo composicional de Silva Leite não se resume à evidente admiração que o compositor portuense nutria por Wolfgang Amadeus Mozart. Muito pelo contrário, poucos compositores foram capazes de compor em tantos estilos diferentes num período tão curto de tempo. De obras claramente inspiradas na escola napolitana da primeira metade do século XVIII, nomeadamente no paradigmático *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi (1736), às obras belcantistas de Rossini – basta ver a sua *Missa baseada na ópera Mosè in Egitto* (P-Pm MM 4.) –, Silva Leite se inspirou e aclimatou praticamente todas as grandes influências musicais que chegavam a Portugal, sem nunca ter saído da cidade do Porto. Interessante enfatizar que a expectável influência setecentista napolitana no repertório do antigo mosteiro da Avé-Maria, dado o considerável número de compositores provenientes de Nápoles com obras no respetivo espólio musical do cenóbio, perdura a posteriori na obra dos compositores autóctones portuenses, o que é corroborado pela ausência de violas nos acompanhamentos com instrumentos de cordas friccionadas.

Nos seus quase quatrocentos anos de história, a música ocupou um papel fulcral nas atividades do mosteiro da Avé-Maria, tanto antes do período tratado no âmbito do projeto AVEMUS, como após o já mencionado decreto que nacionalizou os bens eclesiásticos em 1834. Na verdade, há um número significativo de obras posteriores a esta data, que em nada deixam a desejar àquelas compostas no período anterior de 1775 a 1829, o que demonstra que após o marco de 1834 – que muitos ainda consideram senão o fim, ao menos, um período de notável diminuição no que respeita à produção musical nos cenóbios femininos –, embora as freiras efetivamente possam ter passado por vultosas restrições financeiras, nunca deixaram de cultivar e modernizar a música destinada ao culto divino. Contudo, de acordo com as partituras preservadas na Biblioteca Nacional de Portugal, nenhum outro período foi tão fecundo no que tange à música em estilo concertante composta e executada no antigo mosteiro beneditino feminino do Porto entre o último quartel do século XVIII e primeiro terço do século XIX, cujo elevado número de obras identificadas expressa o gráfico abaixo.

GRÁFICO 2 - Número de obras datadas conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal com dedicatória alusiva ao Mosteiro de São Bento da Avé-Maria entre 1775 e 1829



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

4. As monjas musicistas

A extensa atividade musical no mosteiro da Avé-Maria se deve, em grande parte, ao papel das mestras de capela do mosteiro, nomeadamente D. Anna Felícia, que ocupou o cargo aproximadamente entre 1784 e 1793 ou 1794¹¹, e D. Anna Ignacia de Freitas, que exerceu o cargo entre 1793/4 e 1826. As datas em que ambas as monjas ocuparam o cargo de mestras de capela são aproximativas, uma vez que, como não se localizaram os livros de entradas, óbitos e nenhum outro documento relativo à ocupação do cargo de mestra de capela, bem como do processo de seleção das mesmas para o posto em causa, foram extraídas diretamente das dedicatórias a elas presentes nas partituras. Nesse sentido, surgem algumas pequenas incongruências como, por exemplo, o fato de que em 1793 tanto Anna Felícia como Anna Ignacia aparecerem como mestras de capela, sendo esse muito provavelmente o ano de transição entre as duas monjas no posto. Outro caso menos claro é o

¹¹ Segundo o manuscrito *Patrem Omnipotentem* (P-Ln M.M.327//4), em 1794, Anna Felícia ainda era mestra de capela, enquanto o manuscrito P-Ln M.M. 327//8 traz a indicação de que D. Anna Ignacia de Freitas já era a mestra de capela do mosteiro em 1793.

de Dona Maria Amália, que aparece como mestra de capela em 1824, sendo que, até 1826, o nome de Anna Ignacia é mencionado como mestra da capela. Ainda nesse mesmo ano de 1826 existe uma obra dedicada a Anna Felícia, que já não era mencionada nas partituras do convento há quase duas décadas. Seria uma obra dedicada à monja por ocasião do seu falecimento?

Tanto Anna Felícia como Anna Ignacia de Freitas foram musicistas de extraordinário valor, tanto pelo legado musical advindo das obras por elas encomendadas, como também pelas notáveis qualidades técnico-vocais de ambas, evidenciadas pelas partituras a elas dedicadas, sopranos de timbre leve e tessitura extremamente ampla, com grande facilidade para emitir notas sobreagudas e para a execução de elaboradas passagens de coloratura.

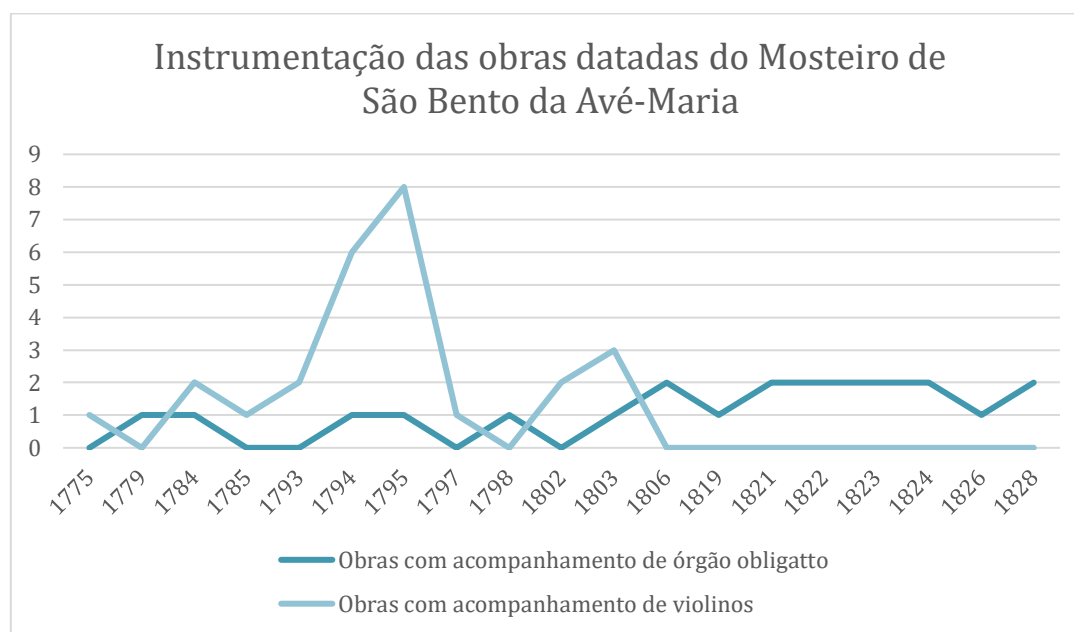
Para além do aspecto vocal, as obras com dedicatória e, portanto, indubitavelmente provenientes do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, também revelam importantes informações acerca das monjas instrumentistas e das diferentes formações instrumentais com que o cenóbio contou ao longo do tempo. Nesse sentido, parece que a instituição teve apenas uma harpista na transição dos séculos XVIII e XIX, ao que tudo indica, D. Joana Emília de Andrade. Pelas datas dos manuscritos para harpa, 1822 e 1823¹², é possível que a instrumentista em causa não fosse uma monja professa, mas sim uma interna que teria ficado apenas dois anos no mosteiro, como também foi o caso de outras musicistas cujos nomes aparecem nos manuscritos, como as irmãs Ana Antónia de Sousa Caldas e Gertrudes Guilhermina de Sousa Caldas, ambas cantoras.

Outro caso digno de nota é o uso dos violinos no acompanhamento das vozes. No gráfico abaixo é possível verificar que, no que diz respeito às obras datadas, a produção de música com acompanhamento de violinos e violoncelo/rabecão ou contrabaixo é consideravelmente maior no período entre 1784 e 1803. Cabe lembrar que em 1783 a igreja abacial sofrera um violento incêndio que acabou por destruir o grande órgão, implantado numa tribuna lateral adjacente ao coro das

¹² O verso a dua de sopranos com acompanhamento de harpa e violoncelo *Averte faciem tuam* (P-Ln M.M.292//5) e a antifona para soprano e harpa *Asperges me* (P-Ln M.M.1377).

monjas.¹³ É precisamente nesse período de reconstrução da igreja que surgem diversas obras para vozes acompanhadas por cordas e, por vezes, pelo órgão, cuja parte de baixo é cifrada, o que remete, indubitavelmente, a um realejo, nome pelo qual eram conhecidos os órgãos positivos de armário no âmbito da tradição ibérica (Brescia, 2020).

GRÁFICO 3 – Instrumentação das obras datadas do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto.



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Mas a quantidade de obras produzidas entre o segundo semestre de 1794, ano de reconsagração da igreja abacial, e todo o ano de 1795 supera em muito toda a produção dos demais anos abrangidos

¹³ Entre o incêndio de 1783 e a data documentada de reconstrução do grande órgão, 1817, não se encontra nenhuma referência documental explícita à reedificação do órgão grande, não obstante o corpus musical – por vezes com indicações de uso de registros organísticos – dar fé da existência de um órgão em funções no ano imediatamente posterior ao referido incêndio. De fato, a igreja fora rapidamente reconstruída, encontrando-se o estaleiro do novo templo e os seus anexos novamente em atividade menos de um ano após o incêndio. Contudo, os pagamentos relativos às obras de talha e ensamblagem do mobiliário religioso só tomariam efetivo fôlego a partir de 1790 (em 1792 concluiu-se, por exemplo, o novo cadeiral do coro) e a nova igreja só se encontraria digna de ser novamente consagrada em 1794, o que permite pensar que o instrumento utilizado até então, isto é, até à consecução de um novo órgão grande – que acarretaria, obrigatoriamente, a construção de uma caixa de madeira ornamentada em talha –, fosse um realejo. Não cabe a menor dúvida de que a igreja abacial de um mosteiro da importância de São Bento da Avé-Maria não poderia prescindir de um órgão grande plenamente em funções aquando da sua nova consagração em 1794.

pelo período estudado.

No entanto, verifica-se também a ausência de obras datadas acompanhadas por violinos a partir de 1806. Tal como vimos no caso da harpista de São Bento da Avé-Maria, cuja atividade se restringe a apenas dois anos, é possível que as monjas violinistas não tenham sido substituídas após a morte de, ao menos, uma delas, afinal, as funções essenciais no que tange à música conventual são as de organista e cantoras. No caso de um mosteiro feminino, é possível que somente o ensino do canto e do órgão fosse garantido pela instituição, e que as religiosas proficientes nos demais instrumentos já ingressassem na comunidade monástica proficientes na sua respectiva habilidade. Por isso, no caso do desaparecimento de uma violinista, poderia ser difícil substituí-la prontamente. Tal hipótese justifica a drástica queda na produção de música para violinos. Nesse sentido, adquire especial relevo a ideia de que algumas obras originalmente compostas para violinos tenham sido adaptadas para o órgão, como é o caso da *Missá* de Nicola Petruzzi, acomodada ao órgão por José Monteiro Pereira após a década de 1820 (P-Ln M.M. 194//6). Uma vez que a obra devia ser particularmente apreciada pelas monjas e, na eventualidade de não mais poder contar com violinistas, a mestra de capela pode ter pedido ao compositor que adaptasse a obra para os recursos disponíveis na altura.

No contexto global do espólio musical em causa, considerando as obras não datadas que apresentam referência cabal ao Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, 61% das mesmas são para vozes acompanhadas por violinos, baixo e órgão, 27% têm somente acompanhamento organístico e 12% têm acompanhamento de órgão e rabecão ou violoncelo, harpa e violoncelo, harpa ou dois órgãos. Com efeito, trata-se de um número consideravelmente alto de obras acompanhadas por cordas e órgão, o que também manifesta a prodigalidade de recursos e a complexidade da música produzida no seio do mosteiro beneditino feminino do Porto.

Apesar da importância central das monjas — em especial das mestras de capela — na encomenda e na execução de obras musicais no contexto monástico, ainda não foi possível comprovar a autoria feminina de nenhuma das composições destinadas à prática musical no mosteiro. No entanto, o expressivo número de obras anônimas preservadas no acervo impede que essa possibilidade seja completamente descartada.

Conclusão

O espólio das antigas beneditinas portuenses, preservado na Biblioteca Nacional de Portugal, constitui, em si mesmo e ultrapassando o aspecto puramente musical, um valioso conjunto de informações documentais da mais diversa índole, que nos permite compreender em profundidade uma notável confluência de elementos que favoreceram a produção de algumas das mais brilhantes páginas da música sacra portuguesa entre o último quartel do século XVIII e o primeiro terço do XIX.

Na aparente falta dos livros de entradas, óbitos e demais fontes documentais filológicas que aludissem especificamente à atividade musical desenvolvida no real mosteiro, os seus manuscritos musicais nos permitem aferir que, no período em causa, particularmente fecundo no que diz respeito à música vocal, diversas musicistas de grande virtuosismo tanto vocal como instrumental – com absoluto destaque para a cantora e mestra de capela D. Anna Ignacia de Freitas – estiveram reunidas num mesmo espaço e contaram com condições financeiras que lhes possibilitaram encomendar obras exclusivas a diversos compositores atuantes não apenas na cidade do Porto. Dentre estes, sobressai a figura de proa de António da Silva Leite, compositor de envergadura que teve a oportunidade de trabalhar diretamente para e com as beneditinas, podendo, assim, conhecer ao pormenor as suas capacidades e características técnicas tanto vocais como instrumentais, e criar obras “sob medida” para as suas fiéis clientes reclusas. Talvez a notável liberdade composicional presente na obra deste músico polifacético, tanto ao nível da assimilação de distintos estilos musicais, quer do passado, quer coetâneos e, ademais, advindos de distintas tradições musicais – napolitana, portuguesa, estilo mozartiano, estilo rossiniano, etc. –, como ao nível da evidente personalização do repertório composto ou adaptado em função das características vocais e da instrumentação disponível, só fosse possível numa época de clara decadência da Igreja Católica no que tange à regulamentação da atividade dos mosteiros e conventos femininos, e, não menos relevante, numa cidade, embora imponente e pujante, periférica em relação à corte e que carecia de uma capela instrumental de prestígio, capaz de estabelecer, de forma canônica, sólidos modelos musicais a seguir. Nesse sentido, cabe a indagação: teria uma música de tão notável idiosincrasia, sobretudo, no aspecto vocal, no qual

chega a ultrapassar em exigência técnica as mais brilhantes árias de bravura interpretadas nos teatros de ópera da época, sido, eventualmente, produzida em ambiente conventual lisboeta? As escassas partituras pertencentes aos conventos femininos de Lisboa preservadas na BNP desacreditam por completo tal possibilidade.

Em síntese, o repertório em estilo concertante produzido na transição dos séculos XVIII e XIX no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto testemunha um período áureo da música sacra portuense, singularizando-a no panorama português da época. Nesse contexto, essencial foi o papel exercido pelas monjas musicistas, mulheres enclausuradas que, destinadas a viver isoladas da sociedade mundana, foram, por sua vez, mecenas e intérpretes exímias, e, como tais, as maiores responsáveis pela produção de um extenso legado de música religiosa de cariz concertante, dotado de inestimável valor, quer histórico-musicológico, quer artístico-musical.

AGRADECIMENTOS

O presente artigo integra o projeto de pesquisa *AVEMUS – A música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1775-1829)*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal (DOI 10.54499/2022.01889.PTDC).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Alice Nogueira; ARRUDA, Luísa; FRAGOSO, Diana. **O Convento de São Francisco da Cidade de Lisboa – Uma casa de coleções**. In: Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, transformações e diálogos. Lisboa: ARTIS, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. pp. 215-223.
- BECKFORD, William. **A Corte da Rainha D. Maria I: Correspondência de William Beckford 1787**. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1901. 191 p.
- BESSA, Rui Manuel Pereira Silva. **António da Silva Leite: criatividade e “moda” na música romântica portuense**. 2008. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008.

BRESCIA, Marco. **Órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a Organaria Histórica Portuguesa / Organ José Joaquim da Fonseca (c. 1863) and the Portuguese Historic Organ-making**. Lisboa: Castelpor, 2020. 135 p.

BRESCIA, Marco; VAZ, João. **A prática musical organística no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto e a sua relação com o documento M[appa de registar o] Órgão da Biblioteca Nacional de Portugal**. Música Hodie, Goiânia, n. 24, s/n, 2024. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/79721>>. Acesso em: 08 maio. 2025.

COLUMBRO, Marta; MAIONE, Paologiovanni. **La Cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento**. Nápoles: Fondazione Turchini, 2008. 633 p.

CONDE, Antónia Fialho. **Cister ao Sul do Tejo: O mosteiro de São Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567–1776)**. Lisboa: Editora Colibri, 2010. 96 p.

LESSA, Elisa. **Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX)**: centros de ensino e prática musical. 1998. Tese de Doutorado em Ciências Musicais. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1998, 2vv.

LESSA, Elisa; CONDE, Antónia Fialho. **A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do XIX**: obras de compositores portugueses e italianos no mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no convento da Avé Maria (Porto). Matria XXI, Santarém, n. 4, pp. 61-88, 2015.

MARRECO BRESCIA, Rosana. **António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto**. Música Hodie, Goiânia, n. 21, s/n, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/mh.v21.68889>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MARRECO BRESCIA, Rosana; ALMEIDA, Inês Thomas; LIBERAL, Ana Maria. **Mujeres enclausuradas, artistas libres**: las monjas músicas del Real Monasterio de São Bento da Avé-Maria en Oporto (Portugal). Anuario Musical, Barcelona, n. 79, pp. 115-130, 2024. Disponível em: <<https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/451>>. Acesso em: 08 maio. 2025.

MARTIN, Gregory. **Roma Sancta (1581)**. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969. xxxiii + 317 p.

MIRANDA, Ana. **Que Seja em Segredo: Textos freiráticos, séculos XVII e XVIII**. Rio de Janeiro: Dantes Livraria Editora, 1998. 125 p.

MONTFORD, Kimberlyn. **Holy Restraint: Religious Reform and Nun's Music in Early**

Modern Rome. Sixteenth Century Journal, Chicago, XXXVII/4, pp. 1007-1026, 2006.

Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/20478126>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MOREIRA AZEVEDO, Carlos. **A visão crítica da vida religiosa do cartuxo D. António de São José de Castro (1741-1841).** Itinerarium: Revista Quadrimestral de Cultura, Braga, Ano 67, pp.95-114, 2021.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **La Clemenza di Tito.** Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Berlin, Alemanha) / Biblioteka Jagiellońska (Cracóvia, Polónia). Manuscrito, 1791. Disponível online 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))

ORSINI, Rosana, BRESCIA, Marco. **Angels and Mermaids:** religious music in Oporto and Santiago de Compostela (18th/19th century). Porto: Arkhé Music / Launch Music International, 2016. CD.

PINHO, Isabel Maria Ribeiro Tavares de. **O Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto 1518-1899: uma arquitetura do século XVIII.** 2000. Tese de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.

RUDERS, Carl Israel. **Viagem em Portugal: 1798–1802.** Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, 2vv. 406 + 144 p.

SOTUYO BLANCO, Pablo. **Modelos pré-composicionais na música do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto.** Per Musi, Belo Horizonte, n. 26, s/n, 2025. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/55599>>. Acesso em: 08 maio. 2025.

STEFANI, Gino. **Musica barocca: Angeli e Sirene.** Milão: Bompiani, 1974. 262 p.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes.** Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, 2vv. 559 + 496 p.

SOBRE OS AUTORES

Rosana Marreco Orsini Brescia é pesquisadora integrada ao CESEM / NOVA – FCSH. Os seus interesses de pesquisa focam na ópera dos séculos XVIII e XIX no Brasil e em Portugal, na música conventual e nos estudos de gênero nas artes performativas luso-brasileiras. Rosana é a Investigadora Principal do projeto *AVEMUS: música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1775-1829)*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal. É Doutora em História Moderna e Contemporânea pela Université Sorbonne – Paris IV (França) e em Ciências Musicais pela Universidade NOVA de Lisboa, Mestre em História pela Sorbonne e em Canto Lírico pela Manhattan School of Music (EUA), Pós-graduada em canto pela Royal Academy of Music (Reino Unido) e Bacharel em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil). Estudou Música Antiga no Conservatorio di San Pietro a Majella em Nápoles e Direção Cênica na Fondazione Franco Zeffirelli em Florença (Itália). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3034-5611>. e-mail: rbrescia@fcsh.unl.pt

Marco Brescia é pesquisador integrado ao CESEM / NOVA – FCSH, onde é coordenador do grupo de pesquisa “Música no Período Moderno”. É Doutor em Musicologia Histórica pelas Universidades Paris IV – Sorbonne / NOVA de Lisboa, com obtenção da menção máxima, *très honorable à l'unanimité*, Mestre em Interpretação da Música Antiga / Órgão Histórico pela Escola Superior de Música de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona, com *matrícula de honor*, Mestre em História da Arte pela Universidade Paris IV – Sorbonne e Arquiteto e Urbanista pela UFMG. Tem apresentado os seus trabalhos nas mais prestigiosas conferências internacionais promovidas pela IMS, SEdeM, SPIM, Biennial International Conference on Baroque Music, etc. Multi-instrumentista de tecla (piano, órgão, cravo e clavicórdio), é frequentemente convidado a atuar nos mais renomadas salas e festivais internacionais de música da Europa e Américas Central e do Sul. É autor de referência no campo da organologia do órgão ibérico. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5789-4493>. e-mail: marcobrescia@fcsh.unl.pt

CREDIT TAXONOMY

Rosana Marreco Orsini Brescia			
X	Conceptualização	X	Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
X	Aquisição de financiamento	X	Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

Marco Brescia			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
X	Aquisição de financiamento	X	Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação -- revisão e edição

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.