

A música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768-1828)

CRISTINA FERNANDES

Introdução

A pesar da existência de um grande acervo documental relativo a muitas das comunidades monásticas e conventuais do nosso país, o conhecimento que temos da vivência musical desenvolvida nessas instituições é ainda bastante parcial, limitando-se praticamente à constatação da presença da música como parte essencial dos serviços litúrgicos e da orgânica interna que garantia esse desempenho musical.

Com efeito, à excepção do notável estudo de Ernesto Pinho sobre a actividade musical no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra nos séculos XVI e XVII¹ e dos artigos de Elisa Lessa sobre a música nos mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII, XVIII e XIX),² todas as referências à música neste tipo de comunidades nos aparecem por via indirecta, inseridas em outros estudos ou em documentos de natureza diversa. Embora estes trabalhos nos forneçam valiosas informações, este é um assunto que tem permanecido à margem da maioria dos estudos musicológicos portugueses e que nos poderá reservar ainda muitas surpresas.

- 1 Ernesto PINHO, *Santa Cruz de Coimbra: centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- 2 Elisa LESSA, «A música no Mosteiro de Tibães (Séculos XVII e XVIII)» *Múnia*, 3ª série, Ano II, 1994, pp. 83-102, e «A música no quotidiano das monjas nos séculos XVII e XVIII - mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal», publicado nesta mesma revista. Acrescenta-se que esta autora prepara neste momento um estudo mais alargado sobre este assunto com vista à prestação de provas de doutoramento: *A música nos mosteiros beneditinos portugueses: centros de ensino e prática musical (séculos XVII, XVIII e XIX)*.

O Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Lisboa possui uma colecção de «votos»³ com notação musical, destinados à cerimónia da Profissão das religiosas de alguns mosteiros femininos portugueses (BN MM 5006//1-20). Esta colecção, que conta com cerca de vinte exemplos musicais, com datas que oscilam entre 1768 e 1828, apresenta características bastante curiosas e constitui a única que se conhece até ao momento. A maioria dos votos que a integram é oriunda da região de Braga (sete pertencem ao Mosteiro do Salvador e nove ao Mosteiro de Santa Ana), existindo apenas dois provenientes de Lisboa (Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da Luz) e um de Évora (Mosteiro de Nossa Senhora do Paraíso). As várias peças exibem configurações bastante diferenciadas entre si em termos de grafia musical, mesmo quando pertencem à mesma instituição. Uma vez que se destinavam a ser cantadas pela própria professante, eram personalizadas tanto a nível do texto como da música. Deste modo, ao contrário do que sucedia no resto da cerimónia e restantes serviços litúrgicos (cantados em latim), o texto dos votos encontra-se escrito em português, contendo além da promessa propriamente dita, a data e várias indicações relativas à professante e à comunidade em que esta era acolhida (ver tabela no fim deste artigo). Quanto à música, esta apresenta diferentes graus de afinidade com o canto-chão praticado em Portugal nos séculos XVIII e XIX e era adaptada às capacidades vocais da noviça, já que nos deparamos com várias versões da mesma peça, com níveis distintos de dificuldade técnica.

No Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional encontram-se ainda depositados dois volumes encadernados com música da autoria de António José da Silva Gomes e Oliveira, destinada à totalidade da cerimónia da Profissão (BN MM 285-6). As partituras contidas nesses volumes são autógrafas e ostentam, respectivamente, as datas de 1804 e 1806. Entre as várias secções musicais podem ler-se indicações relativas ao cerimonial que assinalam as intervenções da professante. Estas obras, para solistas, coro e orquestra, possuem grandes afinidades com os votos provenientes do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da Luz, pois além de estarem identificadas com o carimbo «Luz Arroios», possuem uma grafia musical idêntica à dos manuscritos

3 Os votos constituem uma espécie de contrato pelo qual alguém se entrega através de uma promessa religiosa a uma sociedade (religião, ordem, etc...) que o aceita em nome da igreja e pelo qual essa sociedade se obriga a sustentá-lo e a tratá-lo como filho.

autógrafos de António da Silva. Este facto leva-nos a considerar a existência de uma relação directa entre estes dois tipos de fontes no que diz respeito ao cerimonial da Profissão celebrado nesta instituição. O estudo deste conjunto de fontes (os votos e os dois volumes com música de António da Silva) constitui o ponto de partida para o presente artigo, no qual se pretende efectuar uma abordagem da vida musical nos mosteiros femininos portugueses durante o Antigo Regime em torno de uma situação específica: a música no contexto da Profissão. Sendo assim, procurámos debruçar-nos sobre a especificidade do material disponível, inseri-lo no seu contexto funcional e enquadrá-lo no seio da vivência musical dos conventos e mosteiros femininos durante o século XVIII e inícios do século XIX.

As comunidades religiosas femininas no século XVIII e inícios do século XIX: contextualização sócio/musical

Para além das vocações religiosas autênticas que poderiam conduzir ao ingresso na vida monástica, as motivações e os condicionalismos que, ao longo do século XVIII, impeliam a mulher para esta forma de vida eram bem distintos dos dos seus congéneres do sexo masculino.⁴ Enquanto o ingresso no estado eclesiástico dava ao homem a possibilidade de efectuar uma carreira, ou lhe oferecia possibilidades profissionais paralelas, a condição da mulher na sociedade do Antigo Regime dava origem a que a clausura fosse a alternativa para todas as mulheres a quem não fosse possível contrair matrimónio. Assim, apenas uma percentagem reduzida ingressava nos conventos e mosteiros por verdadeira vocação. Muitas raparigas eram forçadas pelos pais ou parentes a tomar o hábito ou entravam no convento procurando uma vida mais tranquila e mais segura, induzidas por uma primeira impressão do que poderia ser o sentimento religioso.

4 V. por exemplo Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Vol. IV, Porto, Livraria Civilização, 1968, p. 140 e José MARQUES, «Regalismo e a Mulher em Religião» in *A mulher na sociedade portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais*, Actas do Colóquio, Coimbra, Faculdade de Letras, 1986, p. 174 e ss.

Existia também uma grande percentagem de mulheres que se refugiava em comunidades religiosas com finalidades diferentes da de professor. Algumas famílias encarregavam a educação das filhas a uma instituição eclesiástica e muitas senhoras casadas recolhiam-se na ausência dos maridos ou optavam pela vida em clausura após a morte destes. Em geral, as mulheres que entravam para os conventos pelos motivos atrás expostos pertenciam a famílias com abundância de bens e alguma projecção social, sendo quase sempre acompanhadas na claustra pelas suas criadas, que sustentavam a expensas próprias. O tratamento de «dona», que era dado a algumas candidatas a noviças, é mais uma prova da sua condição. Deste modo, o ingresso nos conventos e mosteiros acabava por funcionar mais como uma solução de problemas pessoais e sociais do que como concretização de verdadeiras vocações cristãs.

Esta situação tendeu a agravar-se ao longo do século XVIII. A degradação das ordens religiosas ia-se acentuando progressivamente, por motivos económicos, morais e sociais. Durante o reinado de D. José I, as relações entre o estado e a Igreja alteraram-se substancialmente em direcção a uma secularização crescente marcada pelos métodos do despotismo iluminado. À sombra dos princípios regalistas,⁵ o Marquês de Pombal empreendeu uma série de medidas que conduziram ao cerceamento sistemático da vida monástica e ao controle do clero em geral, aplicando às comunidades masculinas medidas bastante drásticas, que levaram à abolição de vários mosteiros.

Embora as comunidades femininas não tenham sido atingidas por atitudes similares, o seu cerceamento irá concretizar-se na fase imediata, ao longo dos reinados de D. Maria I e D. João VI. Segundo José Marques, ocorre então uma «mudança de estratégia de poder, que em vez da extinção radical preferiu a agonia lenta das comunidades femininas, obstando à sua renovação ao impedir o ingresso de jovens ou senhoras no noviciado e subsequente profissão religiosa, sem prévia autorização régia. (...) Verifica-se ainda que as autorizações régias não são concedidas exclusivamente para entrar em religião, isto é, para tomar o hábito e

5 Regalismo: regalias concedidas aos monarcas a título de recompensa, pelos serviços prestados à Igreja. V. J. MARQUES, *op. cit.*

professar, após o noviciado, mas visam toda e qualquer entrada no convento e na claustra.»⁶ Deste modo, tendia-se, por um lado, para uma certa facilidade em relação à concessão de autorizações para as seculares se recolherem no convento, e, por outro, ao levantamento de grandes obstáculos ao ingresso no noviciado e na profissão religiosa. A entrada na vida monástica passa então a depender da garantia, comprovada por auto notarial, de uma renda anual e vitalícia assegurada por bens próprios ou familiares, que sustentassem a noviça. Estas medidas, além de dificultarem a entrada na vida religiosa feminina, acabaram por subverter a finalidade primária destas instituições, descaracterizando-as face ao que deveria ser a verdadeira vida monástica, agora permanentemente perturbada pela presença de numerosas criadas e pelas visitas frequentes de familiares e amigos.⁷

Sendo assim, não é de estranhar que muitos comportamentos da vida secular transpusessem as paredes dos conventos. Aliás, já no princípio do século XVIII, os conventos e mosteiros femininos eram locais muito mais abertos do que se poderia pensar e, curiosamente, a freira tinha um acesso bastante maior ao convívio social com o homem do que as restantes mulheres, solteiras ou casadas. Conforme demonstra Maria Antónia Lopes no seu estudo sobre a mulher e a sociabilidade na segunda metade do século XVIII, «os conventos de freiras, contrariamente ao lar, eram locais de convívio, de relações amorosas mais ou menos platónicas e de manifestações poéticas e teatrais»,⁸ práticas que acabaram por provocar escândalo e a intervenção do poder central. Durante o reinado de D. João V (ele próprio assíduo frequentador de conventos), será vulgaríssimo o «freirático» — o frequentador de freiras. As freiras, além de receberem os seus apaixonados, organizavam festas nos conventos, promoviam manifestações poéticas, musicais e teatrais, sendo os dramas muitas vezes escritos, musicados e representados pelas próprias religiosas.⁹

6 J. MARQUES, *op. cit.*, pp. 171-172.

7 Idem, pp. 184-185.

8 Maria Antónia LOPES, *Mulheres, espaço e sociabilidade (2ª metade do séc. XVIII)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 53.

9 M. A. LOPES, *op. cit.*, p.56.

A freira não era esse ser recatado e quase divino que o imaginário colectivo gosta de figurar. Elas revelavam-se por vezes combativas, sempre que as autoridades políticas ou eclesiásticas interferiam nos seus costumes, sendo numerosos os relatos de revoltas violentas empreendidas pelas religiosas ao longo dos séculos XVII e XVIII.¹⁰

Embora no final do século XVIII o «freirático» tivesse quase desaparecido, as visitas aos conventos persistiram durante todo o século, tendo mesmo aumentado devido ao grande número de seculares que a eles recolhiam. A maioria dos viajantes estrangeiros que estiveram em Portugal nessa época visitava os conventos e mosteiros femininos e recebia inclusivamente convites por parte das religiosas para assistir a cerimónias ou manifestações musicais:

[...] Berti apareceu com um crucifixo numa salva de prata e uma mensagem amabilíssima das freiras do Convento do Sacramento, que enviavam os seus músicos com fogo de artifício e pandeiros em minha honra e me convidavam para uma grande missa que ia haver na sua igreja no dia seguinte, pela manhã, festa do Coração de Jesus.

Sexta-feira, 15 de Junho

Claro que correspondi ao convite que me tinha feito a Santa Congregação e fiquei meio sufocado. Como a igreja é pequena, todas as frestas estavam tapadas com grossos panos de veludo e colchas de damasco, as janelas atulhadas de vasos de flores e o altar-mor flamejando, com vinte filas de velas de cera, umas por cima das outras, não penetrava ali o mais pequeno sopro de ar. A madre-abadessa mandou-me oferecer uma grande cadeira de braços forrada

10 «Em Abril de 1674, em conformidade com o decreto do príncipe, o Arcebispo de Braga ordenou que nos três conventos da cidade fossem modificadas as grades de forma que entre as duas que separavam freiras de visitantes, houvesse um alargura de oito palmos, impedindo assim a possibilidade de contacto físico. As freiras não estiveram com meias medidas e os três conventos de conluio impediram a execução da ordem, passando a defender-se com armas de fogo.» (M. A. LOPES, *op. cit.*, p.57)

«Em Maio de 1784, as religiosas do Mosteiro de Santa Clara de Beja faziam indecorosos festejos, com corridas de touros e cavalhadas dentro da clausura. Como o bispo da diocese, por ordem régia, as mandasse intimar para corrigirem aquele e outros abusos, desacataram a autoridade do prelado, de forma que não foi possível fazer a intimação.» (F. DE ALMEIDA, *op. cit.*, p. 140)

Vid, também António de ANDRADE, *Dicionário de História da Igreja em Portugal*, Lisboa, Editorial Resistência, 1979, e Carl Israel RUDERS, *Viagem em Portugal 1798-1802* (pref. e notas de Castelo Branco-Chaves), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981.

de tapeçaria, onde eu me sentei durante três longas horas, bocejando, as tripas bocejando por todos os poros, enquanto dois ou três rapazes cobertos de suor e uma meia vintena de rabecas e oboés assassinavam algumas admiráveis músicas de João de Sousa. [...]

Durante o jantar a boa madre-abadessa mandou-me uma torta de doce e um convite para assistir às Vésperas que eu declinei, visto que tinha prometido visitar os Marialvas.¹¹

Uns anos mais tarde, também o pastor protestante sueco Carl Israel Ruders se torna um visitante habitual das comunidades religiosas femininas, tornando-se um especial adepto das manifestações musicais empreendidas pelos conventos:

Foram três noites consecutivas de linda música sagrada nas Igrejas dos Conventos.

Na noite de Sexta-feira Santa, que é a última, assisti eu ao concerto dado pelas freiras do convento de Santa Joana. Através das grades do coro não se viam senão religiosas velhas e feias. Imagino que as pusessem à frente de propósito, para que as novas, com os seus encantos físicos, não perturbassem aquele solene recolhimento.

[...]

Na tarde de 24 de Junho fizemos uma visita ao convento das freiras de S. João Baptista (freiras dominicanas desde 1529). Como esse dia era o da festa do Orago, conservou-se a Igreja cheia de gente até à noite. À entrada da porta, uma cabeça de santo, modelada em prata, é apresentada a quem quiser beijá-la mediante uma dádiva. Por causa da festividade, estava aberta uma sala que dava para o claustro. Ao limiar da porta fomos recebidos por duas freiras noviças, que não deixavam de ser alegres e corteses.

O Sr. G. tratava-as como se fossem suas conhecidas. A mulher, as filhas e governanta, que eram católicas, tratavam-nas da mesma maneira.

¹¹ William BECKFORD, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, (ed. por Boyd Alexander), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, pp. 61-62.

As freiras cativavam-nos com doces e enchiam-nos os bolsos de rebuçados. Como nós todos, excepto a filha do Sr. G., éramos «maiores de 7 anos», tivémos de ficar à porta. As freiras também não têm permissão de sair da sala. Toda a conversa se faz no limiar. Soubemos, então, que uma freira tinha sido recebida, recentemente, nesse convento, só pela prenda de saber tocar órgão. Não era de berço nobre, nem tinha meios de pagar o considerável dote que se exigia para a admissão nesse mosteiro; mas como possuía um singular talento musical, passou-se por cima de todas essas considerações.

Quando nos despedimos, as freiras estenderam-nos a mão e convidaram-nos para no próximo sábado, dia de S. Pedro e S. Paulo, irmos à igreja ouvir a nossa freira tocar órgão.

[...]

Ontem, 29, conforme o que estava combinado, fomos ao convento de freiras de S. João Baptista. Anunciámo-nos à porta da sala onde tínhamos sido recebidos no dia de S. João. As duas religiosas a que então nos referimos renovaram-nos a promessa de nos fazerem ouvir a nova freira tocar no órgão algumas peças profanas, depois do serviço religioso. Fomos logo para a Igreja e lá ficámos até que a missa acabou. A freira executou, então, duas tão belas como difíceis sonatas. Mas em seguida, inesperadamente uma das freiras gritou-nos: «Saíam, saíam!» e nós tivemos de sair imediatamente da igreja, retirando-nos para a sala onde estivémos antes. Lá deram-nos a desagradável notícia de que a abadessa, por causa da juventude da freira, que não tinha mais de 24 anos, proibiu expressamente que ela nos falasse e recebesse os nossos cumprimentos como nós tínhamos solicitado e ela desejava.¹²

O relato de Ruders ilustra plenamente as vertentes da vida conventual que temos vindo a abordar e que se prendem com a questão da sociabilidade das religiosas face ao mundo exterior. Certamente que todos os cuidados em relação aos contactos das freiras mais novas com pessoas exteriores à comunidade, especialmente do sexo masculino, se deviam, não só às condições inerentes à vida em clausura, mas também aos precedentes

12 C. I. RUDERS, *op. cit.*, pp. 46; 58-60.

abertos pela grande quantidade de relações ilícitas que envolviam religiosas e provocaram grande escândalo na época.¹³

Por outro lado, verificamos que a abertura das instituições religiosas femininas à sociedade laica se fazia também por via musical ou, mais concretamente, por via das cerimónias litúrgicas mais solenes, que podiam ser abertas ao público em geral, e onde a música desempenhava um papel primordial em relação à afluência de fiéis. Também o facto das casas religiosas albergarem não só monjas de estatuto social elevado como senhoras da mesma condição que nelas se recolhiam, permitia que se gerasse um circuito de encomenda e divulgação de obras musicais destinadas a serem executadas por determinadas religiosas, como sugerem os títulos ou as anotações contidas em algumas partituras provenientes destas instituições (por ex.: *Missa de Primeyro Tom Pa Cantar a Ex.ma Senhora Dona Thereza Maria de S. Jozé Relligioza do Conv.to do Salvador Que a dita Senhora Mandou Fazer*, BN MM 4608).

Com efeito, a música assumia um tal relevo no seio das comunidades monásticas e conventuais, tanto femininas como masculinas, que esta era tida como condição essencial para todos aqueles que aspiravam à carreira eclesiástica.¹⁴ Tanto os serviços litúrgicos diários (Missa e Ofício), como as várias festas do calendário litúrgico, previam uma forte componente

13 São inúmeros os relatos que se referem a comportamentos pouco próprios da condição religiosa. A título de exemplo, transcrevemos mais um excerto do relato de Ruders na sua passagem por Portugal: «Pouco menor escândalo provocou a descoberta que alguns soldados do regimento dos Emigrantes, aquartelado em Lisboa ao lado de um convento de freiras, se introduziam, de noite, no claustro, onde entabulavam com as religiosas conversações excessivamente cordiais. Segundo se conta, dez ou onze freiras encontram-se em estado de ser mães dentro do mais curto prazo.» (Carl Israel RUDERS, *op. cit.*, pp. 155). Vid. também M. A. LOPES, *op. cit.*, e F. de ALMEIDA, *op. cit.*

14 Durante o Antigo Regime, o ingresso na vida eclesiástica, abria portas a uma diversidade de carreiras profissionais bem para além do exercício de funções religiosas, sem que estas constituíssem necessariamente profissões autónomas. «O ingresso no estado eclesiástico exigia habilitações intelectuais específicas e a progressão nas carreiras, impunha o seu acréscimo», podendo uma parte da existência dos candidatos ser absorvida por essa preparação. Este aspecto «abria condições para alargar as perspectivas de futuro a actividades não estritamente ligadas à prática da religião. A importância das aptidões musicais exigidas à maior parte dos eclesiásticos que aspirassem a não permanecer nos escalões inferiores do clero abria uma perspectiva de futuro, paralela ou complementar, a quantos por amor à arte e/ou repugnância em prosseguir na graduação clerical, utilizassem as suas habilitações executando, compondo, reproduzindo ou ensinando música». (Ana Mouta FARIA, «Função da carreira eclesiástica na organização social do Antigo Regime» *Ler História* nº 11, 1987, pp. 33-35)

Embora o conceito de «carreira» não possa ser aplicado às religiosas, uma vez que as mulheres não podiam desempenhar funções correspondentes a cargos ou empregos públicos - não obstante constituírem parte integrante do Clero - a vida conventual nas instituições femininas implicava um conjunto de cargos semelhantes aos das instituições masculinas. Contudo, encontrando-se fortemente dependentes da casa em que professavam, em contraste com a mobilidade permitida a eclesiásticos regulares ou seculares, as incumbências das religiosas apenas se relacionavam com a organização interna do quotidiano. (*Idem*, pp. 30-31)

musical, cujo brilhantismo seria proporcional à solenidade da ocasião. Assumindo várias vertentes, do cantochão à polifonia, passando pelo repertório instrumental, e mesmo pela interpretação de música profana, cada comunidade necessitava de meios que garantissem a música nas várias cerimónias, fossem elas privadas ou públicas. Existiam assim, em cada casa, várias categorias de músicos, de acordo com as funções desempenhadas e com as suas qualidades musicais. Do coro, destinado a executar o cantochão, fazia parte toda a comunidade, enquanto as partes polifónicas ou concertantes ficavam a cargo de cantores mais especializados, assim como as secções solísticas se destinavam obviamente às melhores vozes. No campo da execução instrumental, além do organista, a comunidade poderia dispôr ainda de vários instrumentistas.

Embora nem todos os membros de cada instituição eclesiástica estivessem à altura de desempenhar as funções que exigiam maior competência musical, os conhecimentos nesta área eram sempre considerados indispensáveis, convertendo-se em lei para alguns mosteiros:

[...] Ordena a junta aos Prelados, que em observância ao que manda a ley, não promovam a ordens monge algum, sem que saiba tudo aquillo que é necessario p^a cantar no coro com perfeição, exceptuando deste preceyto, aquele monge que feyta moral diligencia de julgar tem incapacidade natural; por cujo effeyto ordena a junta, que nenhum seja promovido a ordens sem que tenha aprovação do N. Rmo. o qual ouvira primeyro aos cantores Mayores com certidões juradas [...] ¹⁵

Tornava-se mesmo necessário que se procedesse a um exame obrigatório que testasse os conhecimentos de cantochão do noviço, tanto do ponto de vista teórico como prático:

Que não admita Colegial ou Corista algum a ordens Sacras sem q primeiro o Mandé examinar de Cantochão por aquelle Monge que for da sua Eleição ser instroido no d^o canto sem que este affirme por certidão jurada q este tem a instrução suffeciente no d^o canto, assim especulativamente como praticamente cantando qualquer cantoria, não cometa erro substancial. [...] ¹⁶

¹⁵ Arquivo Distrital de Braga: Fundo Monástico Conventual, Congregação de S. Bento, Actas Capitulares nº 314 (Citado por E. LESSA, *op. cit.*, p. 89).

¹⁶ *Idem*, nº 315.

Deste modo, entre os candidatos a receber ordens, valorizavam-se especialmente aqueles que possuíam aptidões musicais específicas, que assim eram admitidos no mosteiro com uma tarefa especial. Os livros do noviciado (tanto das comunidades masculinas como das femininas) referem muitas vezes a entrada de noviços «por prenda de cantor» e/ou «por prenda de órgão» (como a freira de que nos fala Ruders), aos quais se aplicava posteriormente um conjunto de regras que permitiam que este continuasse a aperfeiçoar-se musicalmente e que contribuísse para a formação musical dos restantes membros da comunidade.¹⁷

Por outro lado, para além de poderem eventualmente substituir o dote a pagar ao mosteiro, as aptidões musicais podiam funcionar como motor da autorização de entrada na vida religiosa, numa época em que esta se tornava cada vez mais difícil:

Catarina Engrácia Pinto (9-6-1805): Foi autorizada pelo Núncio e legado a latere a tomar o hábito e a ser admitida ao noviciado, porque desde tenros anos foi educada no ofício de cantora. Poderia fazer profissão solene.¹⁸

Quanto ao facto de as cantoras e músicas mais dotadas poderem eventualmente ser contratadas e remuneradas por outras instituições, não sabemos até que ponto seria uma prática permitida, uma vez que a condição feminina impunha na época maiores restrições em termos de mobilidade social. Contudo, algumas referências documentais parecem apontar nesse sentido:

Despendemos com as músicas que cantarão a Ladainha da Sr^a Sta. Anna como é costume, Cinco mil e novecentos Rs.¹⁹

Um episódio relatado por Fortunato de Almeida na sua *História da Igreja em Portugal* é ainda mais elucidativo a esse nível:

¹⁷ E. LESSA, *op. cit.*

¹⁸ Arquivo Distrital de Braga: Fundo Monástico Conventual, Franciscanos 539, nº 114. (cit. por J. MARQUES, *op. cit.*, p.178).

¹⁹ Arquivo Distrital de Braga: Fundo Monástico Conventual, Mosteiro de Santa Ana de Viana do Castelo, Livro de Despesa nº 94 (1798).

Soror Margarida Gertrudes da Gama do Coração de Maria, religiosa do convento da Esperança, em Lisboa, alcançara breve pontifício, para fora do claustro, durante três anos, para poder usar de banhos de mar e outros remédios dificultosos na clausura. Para evitar suspeições, saiu para casa de sua mãe; porém pouco depois recolheu-se ao mosteiro de Via Longa de onde saía nas ocasiões próprias para uso de banhos. O convento da Esperança pagava-lhe a mesada competente, que todavia não tardou a ser suspensa. Tratava-se de fraude, segundo parece. Aquela religiosa era cantora estimada, e tinha provavelmente negociado os seus serviços com o mosteiro de Via Longa.²⁰

Verifica-se assim que a música poderia funcionar também para as freiras como uma via profissionalizante paralela à sua função meramente religiosa, ainda que esta não fosse reconhecida como tal por uma sociedade que conferia à mulher um lugar secundário.

A música no contexto da cerimónia da Profissão

A cerimónia da Profissão ou da tomada do hábito revestiu-se desde sempre da maior solenidade, ou não fosse um dos momentos mais importantes da vida em clausura. Daí que, pelo menos nas comunidades religiosas que viviam mais desafogadamente, fossem dispendidas grandes quantias em dinheiro de forma a imprimir uma certa magnificência a este evento.²¹ Como componente essencial da liturgia, a música desempenhava

²⁰ F. de ALMEIDA, *op. cit.*, p. 143.

²¹ O ênfase que se conferia ao momento em que a religiosa se entregava através de um juramento (o voto) a Deus e à ordem em que professava parece ser uma prática generalizada à maior parte das comunidades religiosas e que de forma alguma é exclusivamente portuguesa, como se pode verificar, por exemplo, através desta descrição da Profissão de quatro jovens de Treviso no mosteiro beneditino de *Ognissanti*, feita por Bartolomeo BURCHIELLATI, um polígrafo do séc. XVII: «La mattina alla celebrazione, alla messa, si fece musica oltre all'ordinario a gran vantaggio, [...] et indi [...] un vespro altissonante in choro con musiche affettate, anche di lontano, dei primi cantori, gorgiatori, et maestri et scholari di voci isquisiti in aere sempre, in gorgia, con uno strano stupore, con lode universale degli ascoltanti. Ma il Finettino, con la voce, con la gorgia, suonando il gran chitarrone, ci cavò, come a dire, l'anima sulle orecchie, sulla labra.»

Também nos mosteiros femininos bolonheses as principais festas, incluindo a Profissão, se revestiam de grande esplendor musical, sendo contratados músicos seculares das igrejas externas para executar a música da xerimónia. Embora numerosos documentos testemunhem uma intensa actividade musical por parte das monjas, estas não participavam como intérpretes nas celebrações públicas, ao contrário do que acontecia em algumas comunidades portuguesas: «durante il Settecento, al monastero delle cappuccine, venivano spese centinaia di lire per musica eseguita da musici secolari durante le visite della Beata Vergine di S. Luca e per monacazioni.» [...] «Nell' ultimo quarto del Seicento e durante il Settecento si celebravano nei monasteri un gran numero di festività sontuose in cui si rendeva grazie per la pace, per elevazioni cardinalizie, per canonizzazioni, etc. Al convento della Beata, poi Santa, Caterina si celebrava particolarmente la festa del Corpus Domini. Durante le funzioni però non erano le suore a cantare, ma musici secolari delle chiese esterne, patrocinati dalle famiglie nobili della città.» Cf. Craig MONSON, «La Musica nei Monasteri Femminili Bolognesi» in *La Cappella Musicale nell'Italia della Controriforma*, Convegno Internazionale di Studi, Cento, 13-15 Ottobre, 1989.

na Profissão um papel de grande relevo, funcionando precisamente como elemento determinante do grau de brilhantismo da cerimónia e como um factor de representação que marcava a diferença entre as várias instituições.

Tal como a Missa e o Ofício prevêm que determinadas rubricas sejam cantadas, também a maior parte das secções do Cerimonial da Profissão eram habitualmente musicadas, por exemplo o Hino *Veni Creator Spiritus* ou o *Te Deum*. No entanto, não sabemos até que ponto o hábito da professante cantar o voto era uma prática generalizada ou se, pelo contrário, era uma tradição exclusiva de determinadas ordens.

Uma outra colecção de votos da mesma época, depositada na Biblioteca Nacional de Lisboa, desta vez na secção de Reservados,²² poderá fornecer alguns indícios em relação a este problema. Trata-se de um conjunto de manuscritos ricamente iluminados, com texto em latim, mas que carecem de notação musical. Alguns dos exemplos mais ornamentados pertenceram a monjas do Mosteiro de Jesus de Viseu, que fazia parte da Ordem Beneditina. Deste modo, parece provável que o voto fosse lido e não cantado, não sendo, contudo, de excluir esta última hipótese, uma vez que poderiam existir melodias próprias para esta situação transmitidas oralmente. Todavia, o cuidado tido na decoração do manuscrito e o seu valor artístico denotam a mesma preocupação em marcar esta ocasião por uma certa ostentação. Não nos devemos esquecer que a Congregação de São Bento foi sempre caracterizada por um certo espírito aristocrático, contando com muitos elementos de origem nobre que privilegiavam o estudo e a cultura.²³

Efectivamente, a maior parte dos votos que fazem parte do nosso objecto de estudo são provenientes de instituições pertencentes à Ordem de São Bento. É o caso dos sete votos do Mosteiro do Salvador, em Braga, e dos nove do Real Mosteiro de Santa Ana, de Viana do Castelo. Entre estas duas comunidades existia, sem dúvida, uma partilha de repertório, uma vez que encontramos os mesmos textos musicais tanto para as noviças do Salvador como de Santa Ana. No entanto, a insuficiente investigação relativa a este assunto não permite saber se

22 V. Teresa Duarte FERREIRA. *O Livro impresso e o manuscrito coexistem. O manuscrito permanece*, Separata de *Tesouros Artísticos da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Inapa, 1992.

23 Frei Leão de SÃO TOMÁS, *Benedictina Lusitana* (Int. de José Mattoso), Lisboa, Inapa, 1974.

existia uma uniformidade absoluta de práticas musicais e cerimoniais em todas as comunidades beneditinas. O Cerimonial da Congregação de São Bento, publicado em Coimbra em 1647,²⁴ contém um grupo de capítulos dedicados às cerimónias relativas aos noviços (TIT. I: *Das Cerimonias pertencentes aos noviços e novamente Professos*) do qual transcrevemos algumas passagens:

Cap. 5 Como se ha de dar a Profissão ao Noviço

No dia da profissão ordenará o sacristão os assentos pera o Abbade & mais Ministros como se costuma quando diz missa com insignias Pontificaes; porá na Credença a cogulla, & escapularis do professante, & hum cilicio, & disciplinas, tudo em hum prato grande de prata, ou de estanho, porá também jarra, prato & toalha d'ago.

[...]

No meyo da capella se estenderá huma alcatifa grande, & estarão preparados quatro castiçaes de prata com velas pera se porem à cabeceyra, & pés do Noviço enquanto estiver prostrado.

O Prelado se quiser dirá a Missa da Terça & depois de rezar o Offertorio, antes de fazer a Offerenda, decerà todo o Convento do coro para a capella mór, apos o Convento irá o Noviço com cogulla entre o Mestre, & Cantor mór vestidos com Capas conformes à solemnidade do dia, depois em pé no meyo do Convento lerá cantando em voz alta a profissão que levará escrita (assinada de sua mão) em hum pergaminho, ou pápel na forma em que está nas nossas Costituições, & as pauzas cõ que se ha de ler serão altas & bayxas alternativamente, acabando no fim com a pauza que se faz quando se lê a Biblia.²⁵

24 *Cerimonial da Congregação do Padre São Bento*, Coimbra, nas officinas de Diogo Gomez de Loureyro e de Lourenço Craesbeeck, 1647.

25 As *Pauzas altas e bayxas* aplicam-se de acordo com a pontuação dos textos litúrgicos, sendo constituídas por formulários de entoação ou recitação à maneira do recitativo litúrgico. O Cerimonial contém um capítulo (TITULO OCTAVO *Em que se trata das pauzas & entoações que rezão na nossa Congregação*) com abundantes exemplos musicais em que se descrevem estas regras.

Como se acabar de ler a profissão, se tangerá o órgão & entretanto o professante entre os seus assistentes chegará ao primeiro degrau do Altar, & depois que o órgão acabar dirão todos tres estando em pé o verso *Suscipe me Domine secundum elogium tuum* etc. como está apontado no Processionario, & ao tempo que o Convento o repete seguirão todos três hum ou maes degraus, de modo que fiquem no do meyo, no qual dirão segunda vez o mesmo verso, & o Convento o repetirá. Quando o convento disser *Gloria Patri* etc. o professante se porá de joelhos junto ao Altar, e depois de obviar porá a Profissão debayxo dos Corporaes.²⁶

Através desta descrição, podemos verificar que o voto era efectivamente cantado ou, pelo menos, recitado segundo fórmulas de entoação particulares.

Os votos oriundos de Braga e Viana do Castelo apresentam, em geral, melodias derivadas do cantochão, algumas profusamente ornamentadas, encontrando-se escritas quer em notação moderna, quer na notação quadrada utilizada usualmente para o cantochão ou ainda numa notação mista. Todavia, algumas melodias são muito mais elaboradas do que a simples recitação descrita no Cerimonial de São Bento. Se estas correspondem a uma tradição própria destas comunidades é uma questão que permanece por enquanto em aberto. De qualquer forma, verificamos, pelo menos ao nível do texto, duas práticas distintas: o uso do latim e o uso do português.

Apesar do cerimonial citado datar do século XVII (1647), as suas normas parecem ter continuado em vigor no século posterior, como atestam algumas cópias mais tardias, como por exemplo o manuscrito do século XVIII intitulado *Cerimonias da Congregação do nosso muy glorioso P. S. Bento de Portugal e maes que esta neste Livro*²⁷, existente no Arquivo Distrital de Braga, cujos capítulos referentes à Profissão dos noviços são em tudo idênticos aos do cerimonial do séc. XVII.

Em relação ao Mosteiro do Salvador e ao Mosteiro de Santa Ana, não nos foi possível localizar até ao momento documentação com indicações precisas relativas à Profissão, que tenham uma relação inequívoca com estas duas comunidades. Existem contudo algumas peças musicais na

²⁶ *Op. cit.*

²⁷ Arquivo Distrital de Braga: Fundo Monástico Conventual, Congregação de S. Bento, MS nº 122.

Biblioteca Nacional provenientes destas instituições, que se encontram identificadas com o nome de algumas monjas. Trata-se essencialmente de exemplos de Missas e de um *Te Deum* em cantochão figurado,²⁸ que contém títulos como *Missa Pa a Srª D. Margarida Roza* ou *Te Deum Pa a Srª Mariana Rita Lugdovina*. Embora a Missa e o *Te Deum* fizessem eventualmente parte da cerimónia da Profissão, os nomes das religiosas tanto podem referir-se às cantoras como às noviças que professavam, podendo ainda tratar-se de solicitações de obras musicais por parte de religiosas que tinham dotes particulares na área do canto.

Quanto às restantes instituições identificadas nos votos, uma vez que pertenciam a ordens distintas da Beneditina, é natural que seguissem outro cerimonial. No que diz respeito à ordem dos Pregadores (Mosteiro de N. Sra. do Paraíso - Évora) não encontramos nenhum cerimonial ou outro tipo de indicações. Em contrapartida, a secção de Reservados da Biblioteca Nacional possui um considerável acervo de manuscritos referentes ao Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz, que descrevem com algum pormenor os rituais da congregação, nomeadamente os quatro volumes que constituem o *Directório de Religiosas*²⁹ (BN Códices 8377 a 8380) — encontrando-se a maioria das informações relativas à Profissão no terceiro volume (BN Cód. 8379) — e o *Livro de Cerimónias com que se hade dar o Habito e fazer Profissão às Noviças da Purissima Conceição* (BN Cód. 7714).

Entre as várias directrizes do ritual, encontram-se também indicações musicais sumárias relativas à intervenção do coro, do sacerdote, de cantoras solistas ou da própria professante e, mais uma vez, a confirmação da prática, generalizada nesta comunidade, da professante cantar o seu voto:

Acabada a Absolvição se levanta a Noviça e fazendo vénia ao Sacerdote irá ajoelhar junto à cadeira da Madre Abadeça que deve estar perto da grade e a dita madre abrirá hu Missal e perguntará á Noviça: se promete defender a Irmandade da Conceição da Virgem

28 O cantochão figurado constitui uma espécie de cantochão praticado em alguns países da Europa e que esteve muito em voga em Portugal durante o século XVIII e mesmo XIX. Esta música era escrita em notação quadrada que podia ter inclusivamente indicação de tempo e compasso.

29 *Directório de Religiosas para a mais perfeita observância das cerimónias romanas, que nos seus conventos se devem praticar assim na reza ou cantoria do Officio Divino, como em todas as funções eclesiásticas ordinárias e extraordinárias e mais actos solemnes [...] ordenado especialmente para as religiosas concepcionistas conforme as leys e louváveis usos e costumes estabelecidos em o Convento de Nossa Senhora da Luz* (4 Tratados), BN Cód. 8177 a 8380. Existe ainda uma versão ampliada: *Cerimonial do Convento da Conceição da Luz* (Arroios), notas e ampliações, BN Cód. 8381.

M^a may de Deos, ao que a Noviça reponderá pondo a mão direita sobre o Missal: Juro e prometo de a defender e confeçar até dar o sangue das veas: e logo pegando a madre Abadeça em a Regra ou Cerimonial pella parte de sima, a Noviça com as mãos juntas, e o Espírito e o Coração levados em Deos, cantará os seus votos, com voz alta e distinta exprimindo o seu nome no lugar em que está a letra N. e em este tempo estará a comunidade sentada se he que o sacerdote fazer o mesmo, por que estando em pé ou assistendo as pessoas Reaes ou o N. Prelado à Profissão deve estar a Comunidade em pé viradas huas para as outras, enquanto a nova Professa canta os votos, e neste caso deve também estar de pé a prelada enquanto a Noviça de joelhos faz a Profissão como se declara no fim deste cap^o, fl 925.³⁰

A forma da Profissão (ou melhor o texto do voto) que consta do fim do capítulo coincide exactamente com o texto dos votos postos em música relativos a esta instituição. Por outro lado, os dois volumes que contêm a música de António da Silva³¹ para a cerimónia da Profissão no Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz constituem um precioso complemento em relação a esta questão, uma vez que contêm as indicações necessárias ao desenrolar da cerimónia intercaladas entre as várias secções musicais que correspondem a cada rubrica, as quais se encontram perfeitamente em conformidade com os cerimoniais citados.

As obras musicais que os integram diferem radicalmente do repertório a que tivémos acesso, proveniente dos mosteiros do Norte, já que se distanciam bastante do cantochão. Cada um dos volumes contém na íntegra a música para toda a cerimónia da Profissão, excluindo o voto propriamente dito e as restantes intervenções da professante, que se encontram escritas à parte, no mesmo manuscrito do voto. Enquanto a música contida nos volumes encadernados consta de obras concertantes destinadas a solistas, coro e orquestra, para o voto (em português) e restantes intervenções da religiosa (em latim), temos apenas uma linha vocal, para a qual se desconhece qualquer tipo de acompanhamento instrumental. Este não se encontra previsto entre as várias secções

³⁰ *Directório de Religiosas, Tratado 3^o*, BN Cód. 8379, cap. 19, *Da Profissão das Noviças*.

³¹ Segundo Ernesto VIEIRA (*Dicionário biográfico de músicos portugueses*, Lisboa, Lambertini, 1900) o nome completo de António da Silva era António José da Silva Gomes e Oliveira, com o qual assina o Livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília, em 1774. Foi cantor e organista da Capela Real, legando-nos uma extensa obra sacra e dramática.

musicais do volume, nem existe sequer juntamente com as cópias em partes cavas das partituras de António da Silva. Possivelmente as intervenções da professante seriam apenas acompanhadas pelo órgão, contrastando com a monumentalidade das secções concertantes e revelando, por outro lado, afinidades com a *praxis* de execução do cantochão. Transcrevem-se de seguida as indicações relativas ao cerimonial, acompanhadas pela indicação das respectivas secções musicais:

[Vol. 1] BN MM 286

Originale de António da Silva Gomes e Oliveira nell' anno 1804

Depois que a nova profetisa acabar de cantar os votos, e a Madre Abb^a. lhos aceitar, o Sacerdote que fizer a função entoará o Hymno Veni Creator Spiritus, e a musica o continuará ate o fim

Veni Creator Spiritus

Giusto Allegro (Si b M)

SAT soli; coro; ob; cor; fag; vl; vlc e cb

Acabado o Hymno cantará a nova Profetisa, e a musica a Choros o seguinte. Diz a Profetisa Posuit Dominus etc. canta a Musica o que se segue

Induit te

Recitativo, *Larghetto* (Dó M)

S solo; vl; fag; b

Diz a Profetisa // Vota mea Domino etc. Canta a Musica o seguinte

Proveniste eam Domine

Andantino (Sol M)

SA soli; fl; cor; vl; b

Diz a Profetisa // Quia mihi est in Caelo etc. responde a Musica o seguinte

Domine Dominus virtus salutis

Andante (Dó M)

T solo; ob; tr; vl; b

Diz a Profetisa // Mihi vivere etc. Responde a Musica o seguinte

Possuit Dominus

Larghetto - Agitato Allegro (Sol M - Dó M)

SATB soli; coro; fl; cor; fag; vl; [b]

Acabada de cantar pelo Sacerdote a Oração, a nova Profetisa se deita no meio do coro fazendo figura de morta, e logo principia a Musica a Ladainha seguinte

Kyrie eleison

Spiritoso Allegro (Fá M)

SATB solo; coro; ob; cor; vl; [b]

Diz a nova Profetisa // Suscipe me Domine secundum elogium tuum, et vivam; et non confundes me ab expectatione mea

Depois de cantado este verso, acima, dá a profetisa a Paz ás Relig^{as}, e a musica canta neste tempo o Psalmo seguinte; porém se acabar o Psalmo antes de acabar de dar a Paz a todas as Relig^{as}, se deve principiar outra vez.

Ecce quam bonum

Andantino con espressione (Lá M)

SATB soli; coro; fl; fag; vl; [b]

Depois de cantadas plo. Sacerdote todas as Oraçoens, a que responde a Musica, depois do Benedicamus Domino, a que a Musica responde e // Deo gratias, principia logo sem demora o Te Deum, entoando-o o Sacerdote.

[Te Deum]

Te Dominum confitemur

Allegro con molto Spirito (Ré M)

SATB soli; coro; ob; tr; vl; vlc; cb

Te ergo quæsumus

Larghetto - Allegro vivace (Fá M;Dó M - Lá M)

A solo; fl; fag; vl; [b]

Salvum fac

Allegro con molto Spirito (Ré M)

SATB soli; coro; ob; tr; vl; vlc; cb

[Vol. 2] BN MM 285

Originale d' António da S^a Gomes e Oliveira nell' anno 1806

Veni Creator Spiritus

Spiritoso Allegro (Sol M)

SAT soli; coro; ob; cor; vl; [b]

Diz a Profetisa: Posuit Dominus etc. / depois segue a Musica

Induit te

Mod^o Andante (Dó M)

S solo; vl; b

Diz a Profetisa: Vota mea Domino etc. Depois segue a Musica

Proveniste eam Domine

Andantino (Ré M)

A solo; cor; vl; b

Diz a Profetisa: Quia mihi est in Coelo etc. Depois segue a Musica

Domine Dominus virtus salutis

Allegro (Si b M)

T solo; vl; b

Diz a Profetisa: Mihi vivere Christus est etc. Depois segue a Musica

Possuit Dominus

Un moto And. (Sol M)

SATB soli; coro; ob solo; cor; vl; [b]

Acabada a Oração: Exausi Domine preces nostras etc., se deita a Profetisa no meio do coro fazendo figura de morta, e depois segue a Ladaynha seguinte

Kyrie eleison

Mod° Allegro (Fá M)

SATB solo; coro; vl; [b]

Depois da Profetisa cantar 3 vezes o verso / Suscipe me Domine etc e o cantochão repetir alternativamente outras tantas vezes, segue a musica o Psalmo seguinte

Ecce quam bonum

Andantino (Lá M)

SATB soli; coro; ob; vl; [b]

Depois de dizer o Sacerdote a última Oração: Protege Domine populum tuum etc. prossegue com o Benedicamus Domino, a que se responderá Deo gratias, segue logo a Musica

[Te Deum]

Te Dominum confitemur

Allegro (Ré M)

SATB soli; coro; ob; cor; vl; [b]

Te ergo quæsumus

Mod° And. (Dó M)

S solo; fl; vl; [b]

Aeterna fac

Primo Tempo (Ré M)

SATB soli; coro; ob; cor; [b]

A praxis de execução

Embora as peças provenientes do Mosteiro do Salvador e do Mosteiro de Santa Ana (*Missas, Te Deum, etc.*) que referimos no capítulo anterior não nos forneçam informações novas em relação à Profissão, são pelo contrário de grande utilidade no que diz respeito ao esclarecimento de algumas questões relacionadas com a *praxis* de execução. Uma das questões cruciais que o repertório coral praticado nas comunidades religiosas femininas coloca é a da execução das partes graves (tenor e baixo) na escrita polifónica. Seriam estas interpretadas por vozes femininas, mesmo quando a tessitura é bastante grave ou por vozes masculinas? A última hipótese apenas seria válida em ocasiões especiais, já que teriam que ser contratados intérpretes do sexo masculino para o efeito. O mesmo problema se tem colocado em relação ao repertório vivaldiano composto para os vários *ospedali* venezianos. Num artigo publicado nas *Acta Musicologica*,³² Michael Talbot discute esta questão apresentando várias hipóteses e algumas conclusões. Para este especialista em Vivaldi, a execução das partes graves por cantores parece estar excluída da realidade dos *ospedali* venezianos. As partes de tenor seriam sempre cantadas na tessitura escrita (note-se que algumas delas são bastante agudas), enquanto o baixo umas vezes era cantado por cantoras detentoras de vozes excepcionalmente graves, outras vezes oitava acima. As partes de baixo eram normalmente concebidas de forma que as duas soluções fossem possíveis, conforme as capacidades das cantoras disponíveis.³³ Os intérpretes actuais, partidários da revivificação da música antiga segundo as concepções interpretativas da época, começam a mostrar-se sensíveis a este aspecto. Por exemplo, uma das últimas versões do *Gloria*, de Vivaldi e de alguns Salmos de Vésperas, gravadas por Andrew Parrott,³⁴ é executada exclusivamente por vozes femininas, convertendo a textura SATB em SSAA.

32 Michael TALBOT, «Tenors and Basses at the Venetian Ospedali» *Acta Musicologica*, 1994.

33 *Idem.*

34 António Vivaldi, *Gloria, Magnificat ...*, Taverner Consort and Players, Andrew Parrott, Virgin Veritas, 1994, 0 777 7 59326 2 1(CD).

Em relação ao repertório proveniente do Mosteiro do Salvador e do Mosteiro de Santa Ana parecem coexistir dois tipos de soluções: o uso exclusivo das vozes femininas para cantar as partes graves e a execução mista nas ocasiões de maior solenidade do ano litúrgico (provavelmente também na Profissão), sendo possivelmente contratados cantores pertencentes a comunidades masculinas. As nossas suposições fundamentam-se principalmente nas indicações das partituras, uma vez que encontramos em algumas obras melodias escritas na clave de Fá com a indicação «cantoras» (BN MM 4632),³⁵ enquanto noutras encontramos as anotações «cantores», «cantoras» e «coro» alternadamente (BN MM 4589).

A consulta dos Livros de Receita e Despesa do mosteiro de Santa Ana vem confirmar a presença de cantores do sexo masculino em determinadas cerimónias:

Pagamos aos Padres que cantarão a Paixão e o Exulte na Semana
Sta. tres mil e quatrocentos reis.³⁶

Indicações semelhantes a esta aparecem nos vários livros de despesa ao longo do século XVIII e inícios do século XIX, não só respeitantes a cantores, mas também a cantoras e músicas que, pela sua condição, parecem ter sido objecto de tratamento especial:

Despendemos com o peiche frito que se costuma repartir ás madres
cantoras e mais communnidade, oito mil novecentos e quarenta Rs.

Despendemos em hum mimo que se costuma dar pella Snr^a Sta.
Anna ás Officiais, Cantoras Muzicas, oito mil quinhentos Rs.³⁷

Despendemos com os Ramos que se costumam dar ás Muzicas
Sab.^o de Alleluya e cos que se mandão as obrigações da
comunidade quatro mil e duzentos reis.³⁸

35 Este aspecto é reforçado neste exemplo pelo facto de a capa da partitura conter o seguinte título: *Missa de primeiro Tom Pa Cantar a Senhora Da Luiza Ventura de S. Bento Religiosa do Conv.t^o do Salvador.*

36 Arquivo Distrital de Braga: Fundo Monástico Conventual, Mosteiro de Santa Ana de Viana do Castelo, Livro de Despesa n^o 94 (1798).

37 *Idem* (1800).

38 *Idem* (1793).

A intervenção de vozes masculinas em algumas cerimónias litúrgicas destas duas comunidades parece estar comprovada em relação a estas duas instituições. No entanto, não sabemos se seria um procedimento habitual extensivo a outras casas e a outras ordens ou se correspondia apenas a uma prática local. Sendo assim, somos obrigados a colocar a questão da *praxis* de execução pelo menos em relação às outras instituições representadas na colecção de votos e de a relacionar com a Profissão. Se em relação ao Mosteiro de Nossa Senhora do Paraíso de Évora não temos qualquer indicação, em relação ao Mosteiro de Nossa Senhora da Luz podemos tentar tirar algumas ilações a partir dos dois volumes com música de António da Silva destinada à Profissão. Tratando-se de obras para solistas, coro e orquestra, não existem na partitura indicações que provem, de forma inequívoca, que a sua interpretação fosse exclusivamente feminina, masculina ou mista, não obstante as claves e as tessituras das partes corais corresponderem à da tradicional escrita a quatro vozes e se encontrarem identificadas como *Soprani, Contralti, Tenori e Bassi*. Contudo, uma vez que as vozes solistas são Soprano, Contralto e Tenor, a intervenção do Tenor solo parece indicar, também neste caso, a presença das vozes masculinas. Deste modo, a execução seria mista, ou então totalmente masculina, aliás a prática mais utilizada na época em relação ao repertório religioso. Nesse caso, teria provavelmente sido contratado um coro pertencente a outra instituição, talvez proveniente da própria Patriarcal onde António da Silva era organista³⁹ e, eventualmente, músicos no caso do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da Luz não os possuir em número suficiente. A própria música para a cerimónia teria certamente sido encomendada ao compositor. Note-se que estas obras apresentam uma considerável dificuldade técnica e uma orquestração bastante variada que se modifica para cada secção do cerimonial (ver tabela no fim deste artigo). Numa época em que a decadência das ordens religiosas era cada vez mais acentuada, o Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da Luz era um dos mais prósperos,⁴⁰ uma vez que foi um dos primeiros a exigir, além do dote ou subsídio dotal pela entrada de cada noviça, uma tença anual paga pelos pais ou parentes em favor da dita freira. Sendo assim, não é de estranhar que não sofresse das dificuldades económicas que cada vez mais ameaçavam os outros conventos e mosteiros e se permitisse realizar cerimónias desta magnificência, podendo também dar-se o caso de estas obras terem sido encomendadas a António da Silva para a promessa de alguma religiosa de posição social elevada, cuja família financiase o investimento.

39 E. VIEIRA, *op. cit.*

40 F. de ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 135-136.

As características musicais dos votos

Ao emprendermos uma análise dos exemplares de votos depositados no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional deparamos com uma colecção onde se encontram manuscritos de características bastante díspares entre si, tanto ao nível da grafia como da música propriamente dita. Como os votos abrangem um período de aproximadamente sessenta anos (1768-1828) não é de estranhar que isso aconteça. Assim, encontramos vários tipos de papel, escritas de mãos diferentes, o uso de símbolos musicais distintos, vários tipos de notação, o predomínio de determinadas melodias, etc...

Uma primeira observação destas fontes induziu-nos imediatamente a levantar a hipótese da existência de uma certa evolução deste repertório e a colocar de um lado os exemplares que, aparentemente, apresentavam um tipo de escrita mais arcaica e de outro aqueles que pareciam pertencer a um período mais recente. Contudo, uma análise mais detalhada, não só dos aspectos musicais, mas também das informações fornecidas pelo texto, lança completamente por terra esta teoria. A observação dos quadros das páginas seguintes, complementada pela análise musical das peças, permite chegar às constatações que sintetizamos de seguida:

- a) Para 19 votos distintos, contamos apenas com 10 *incipits* musicais.
- b) Existe uma clara predominância de votos baseados no *incipit* A (7 exemplares), logo seguida pelo *incipit* B (4 exemplares), enquanto para os restantes *incipits* possuímos apenas um exemplar.
- c) Os votos que se iniciam com o *incipit* A apresentam versões diferentes desta melodia, que pode ser mais ou menos ornamentada e portanto de maior ou menor dificuldade de execução, o que sugere uma adaptação às capacidades vocais da noviça. (BN MM 5006//1, 5006//3 e 5006//12).
- d) Os votos com o *incipit* A utilizam tanto notação quadrada como notação moderna, ou ainda uma notação mista que inclui elementos das duas anteriores.
- e) Existe apenas uma versão para os votos com o *incipit* B (BN MM 5006//2). Esta melodia não apresenta variantes.

- f) Vários votos apresentam colagens ou emendas com a finalidade de modificar os dados pessoais da professante, o que nos indica que o mesmo manuscrito musical era usado para várias profissões, às vezes com intervalos de tempo muito longos.
- g) Existia uma partilha de repertório entre o Mosteiro do Salvador e o Mosteiro de Santa Ana. O texto da promessa era o mesmo para as duas instituições.
- h) Enquanto os votos do Mosteiro do Salvador se baseiam apenas nos *incipits* A e B, os votos provenientes de Santa Ana, além de utilizarem os *incipits* A e B apresentam outras soluções musicais.
- i) Apenas os votos com o *incipit* A e o voto oriundo de Évora utilizam notação característica do cantochão. Os restantes, mesmo os que mostram de forma clara serem baseados em melodias de cantochão — por ex. o nº 9, *incipit* D — utilizam notação moderna.
- j) Este repertório parece permanecer como tradição ao longo dos anos, uma vez que tanto as peças que demonstram características de maior antiguidade como as que denotam traços mais modernos são utilizadas simultaneamente, quer em meados do século XVIII, quer no primeiro quartel do século XIX; exemplo paradigmático são as peças com os *incipits* A e B.
- k) No caso do Mosteiro de Nossa Sra. da Conceição da Luz e do Mosteiro de Nossa Sra. do Paraíso, os exemplos musicais são muito poucos para que se possa falar de maior ou menor imutabilidade do repertório.
- l) Este repertório apresenta simultaneamente características de imutabilidade e de variação, uma vez que as mesmas peças eram executadas ao longo de décadas sucessivas, mas, ao mesmo tempo, podiam ser objecto de adaptações que visavam a correspondência com as aptidões musicais da professante.

O carácter eminentemente funcional destas obras determina, em parte, as suas características musicais. As noviças com maiores aptidões musicais podiam desde logo evidenciá-las na Profissão. Deste modo, a dificuldade técnica oscila entre melodias simples, de âmbito reduzido, quase sempre por graus conjuntos, e extensos vocalizos e passagens de coloratura que recordam o idioma operático. Estes últimos elementos, tanto podem constituir o próprio discurso musical, como intercalar (em notação moderna) a notação quadrada das melodias de cantochão (ver por exemplo BN MM 5006//1).

A coexistência e interpenetração do cantochão com outros estilos musicais parece ter sido uma prática corrente em Portugal durante o século XVIII e mesmo XIX. Mas, conforme sublinha Rui Vieira Nery na introdução que inicialmente se destinava ao *Catálogo do Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa*,⁴¹ o estudo das manifestações tardias do cantochão nunca constituiu uma prioridade para a investigação musicológica, sendo «vítima dos preconceitos que dominaram as fases iniciais da disciplina no plano internacional e dos condicionalismos específicos da sua implantação no contexto cultural português.»⁴² Assim, as mutações que o cantochão foi sofrendo, desde o Renascimento ao século XIX, foram frequentemente interpretadas como «um mero fenómeno de abastardamento crescente de uma suposta “idade perfeita” do canto gregoriano, que não merecia a atenção das Ciências Musicais.»⁴³ Deste modo, está ainda por fazer um estudo que permita enquadrar mais adequadamente as características musicais deste género de obras.

Alguns dos votos presentes nesta colecção parecem constituir óptimos exemplos ilustrativos destas transformações e de uma curiosa prática que absorve outras realidades musicais, nomeadamente as reminiscências do estilo operático. O estudo destes exemplos em confronto com outras obras do mesmo tipo, não necessariamente destinadas à Profissão, assim como a sua contextualização num âmbito mais abrangente seria de toda a importância, mas apenas poderá ser concretizado após o surgimento de outros estudos nesse sentido.

41 Esta introdução acabaria por ser recusada pela instituição por razões ideológicas, sendo mais tarde publicada na revista *Arte Musical*, nº 1, IV série, Outubro 1995, pp. 18-26.

42 *Op. cit.*, pp. 20-21.

43 *Idem*, pp. 21-22.

Por outro lado, alguns dos votos mostram outra prática inerente ao cantochão bastante enraizada na época: o chamado «cantochão figurado», que teve eco também noutros países da Europa. Trata-se de um estilo de música escrita em notação quadrada, mas com indicação de tempo e de compasso que se apresenta como uma espécie de música de compromisso entre o gregoriano tradicional e a música tonal. Normalmente era acompanhada pelo órgão ou, como em França, pelo serpentão. Este tipo de prática parece ter surgido em Itália, já no século XVI, onde recebeu o nome de *canto fratto* ou *semi-figurato*, e desenvolveu-se sobretudo em França (*plaint-chant* musical) graças a Lully, Dumont, Nevers e sobretudo La Feillée, cujo *Méthode de plaint-chant musical* teve várias edições.⁴⁴

Em Portugal esta espécie de música sacra parece também ter gozado de grande popularidade como documentam os inúmeros manuscritos depositados nas bibliotecas e arquivos e os vários manuais e tratados que incluem para além dos capítulos reservados ao cantochão «liso» ou «plano», capítulos destinados ao estudo do cantochão «figurado». Entre esses manuais, o mais famoso é, sem dúvida, o *Theatro Ecclesiastico* de Fr. Domingos do Rosário,⁴⁵ objecto de sucessivas edições desde a sua primeira publicação em 1743 até ao início do século XIX (6ª edição-1817) ou o *Compendio ou explicação methodica das regras geraes mais importantes e necessarias para a intelligencia do canto-chão [...] Com as precisas pautas de exemplos tanto do canto-chão liso ou plano, como figurado* do Padre Luiz Gonzaga e França (1831), onde esta questão é desenvolvida ainda com mais detalhe.⁴⁶

A escola de cantochão de Santa Catarina de Ribamar, fundada por D. João V, parece ter constituído um importante pólo de desenvolvimento no que diz respeito ao cantochão. Segundo Rui Vieira Nery, o monarca criou esta instituição «reunindo em três conventos da zona de Caxias os frades franciscanos da província da Arrábida que fossem dotados de melhor voz para a execução do gregoriano e estabelecendo num desses conventos — o de Santa Catarina de Ribamar — uma escola de cantochão destinada aos

44 Cf. José Maria Pedrosa CARDOSO, notas ao CD *Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa*, Coro *Laus Deo - Coro Cantus Firmus*, Dir. de Idalete Giga e Jorge Matta, MoviePlay Classics, 1993, CD 3-11030.

45 Fr. Domingos do ROSÁRIO, *Theatro Ecclesiastico*, Lisboa, na off. Joaquiniana de Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo, 1743.

46 *Compendio ou explicação methodica das regras geraes mais importantes e necessarias para a intelligencia do canto-chão tanto theorico como pratico... Com as precisas pautas de exemplos tanto do canto-chão liso ou plano, como figurado ... / composto para uso da sua aula pelo P. Luiz Gonzaga e França*, Lisboa, na Impressão Régia, 1831.

noviços dos três estabelecimentos, que confiou a um mestre veneziano de grande prestígio, Giovanni Giorgi.»⁴⁷ Para além do culto do chamado «canto capucho» (uma variante da interpretação do cantochão que consistia na harmonização a quatro partes em estilo de fabordão das melodias gregorianas), Rui Vieira Nery refere a existência nos seus manuscritos de «cadências virtuosísticas inteiramente espúrias que fariam inveja a qualquer cantor de ópera, intercaladas nas melodias tradicionais»⁴⁸ as quais parecem encontrar um equivalente nas passagens ornamentais inseridas no cantochão dos votos oriundos do Mosteiro do Salvador e de Santa Ana.

Entre os votos provenientes destas comunidades encontramos quer peças de ritmo livre e fluido — onde as barras divisórias correspondem, como no gregoriano tradicional, às delimitações das frases do texto — quer peças que fazem uso das convenções do cantochão figurado. Este último estilo usava neumas quantitativos e era dividido por barras de compasso que seguiam a métrica indicada junto à armação de clave, encontrando-se igualmente noutras partituras provenientes destes mosteiros, nomeadamente nas Missas e *Te Deum* identificados com o nome de determinadas religiosas que já referimos em capítulos anteriores.

No entanto, a utilização das barras de divisão, inclusive nos exemplares que não usam notação quadrada, parece não obedecer a critérios sistemáticos, variando de peça para peça, ainda que esta se baseie na mesma melodia. Por exemplo, em todos os votos correspondentes ao *incipit B*), a escrita é fluida, correspondendo as barras às frases do texto, excepto no voto nº16, que embora rítmica e melodicamente igual aos restantes contém barras de compasso regulares que correspondem a um 4/4 ou a um 2/2.

Quanto aos votos escritos inteiramente em notação moderna, encontramos quase sempre métricas regulares, ainda que algumas das melodias se assemelhem ao cantochão. Todavia, em nenhum destes votos deparamos com figurações virtuosísticas com a dificuldade técnica daquelas que eram inseridas no cantochão. Além dos valores rítmicos rápidos e da exploração do registo agudo, estas apresentam por vezes números de figuras irregulares que recordam o *rubato* de Chopin.

Em termos dos caracteres e símbolos musicais, a grafia dos votos denota uma certa incoerência, certamente motivada pela generalização de sistemas musicais distintos que eram usados simultaneamente. Assim, além da

47 Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*. Lisboa, Comissariado para a Europália 91 - Portugal/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, pp. 89-90.

48 *Idem*.

questão das barras de compasso, encontramos por exemplo formas de claves antigas em peças que utilizam notação moderna ou formas de claves modernas para peças escritas em notação quadrada. Note-se que a clave de dó na quarta linha (tenor) é tão utilizada como a clave de dó na primeira linha (soprano). No entanto, não sabemos até que ponto esta distinção se relacionava realmente com as tessituras vocais das religiosas ou era mais ou menos arbitrária, podendo estas executar as peças oitava acima quando anotadas na clave de tenor.

No que se refere à forma, os votos apresentam uma escrita progressiva que segue as frases do texto da promessa sem recorrer a divisões formais ou a material musical já apresentado, ou seja, apresentam o tipo de forma musical aberta que se costuma designar por *through composed*. Por outro lado, os votos provenientes do Mosteiro da Luz, e que teriam sido compostos por António da Silva, recorrem na sua construção a motivos melódicos claramente aparentados uns com os outros, aspecto que se estende também à música composta para as restantes intervenções da professante (BN MM 5006//18).

Quanto à interpretação dos votos, uma vez que não conseguimos localizar nenhum tipo de acompanhamento instrumental, não sabemos se estes eram executados *a cappella* ou se seriam acompanhados pelo órgão que os harmonizaria à maneira do baixo contínuo, procedimento documentado em inúmeros manuscritos (que apresentam linhas de baixo com cifras) e tratados da época, entre os quais o já citado *Theatro Ecclesiastico*, de Fr. Domingos do Rosário — onde se encontram presentes alguns exemplos de harmonização de cantochão a quatro vozes — ou do *Rituale Ecclesiasticum*, de Fr. José de São Cristovão (1754).⁴⁹

A enorme quantidade de procedimentos musicais que temos vindo a descrever parece ter coexistido ao longo de sucessivas décadas em várias instituições religiosas, correspondendo a práticas mais ou menos distintas destinadas a uma mesma finalidade. Deste modo, a música dos votos não apresenta um perfil único, mas variantes que vão do cantochão a peças que seriam encomendadas especialmente para o efeito a compositores proeminentes na época. No entanto, uma vez que o universo de fontes musicais de que dispomos é tão reduzido, só a descoberta de repertório similar relativo a outras instituições poderá esclarecer muitas das dúvidas que se levantam ao empreender o seu estudo e permitirá traçar um quadro mais completo e individualizado do papel desempenhado pela música e das particularidades intrínsecas às obras associadas à Profissão.

⁴⁹ Fr. José de SÃO CRISTOVÃO, *Rituale Ecclesiasticum*, Lisboa, Francisco da Silva, 1754.

Bibliografia

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, Vol.IV: *Desde o princípio do reinado de D. José I até à proclamação da República*, Porto, Livraria Civilização, 1968.

ANDRADE, António M. B. de, *Dicionário de história da Igreja em Portugal*, Lisboa, Editorial Resistência, 1979.

BECKFORD, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, ed. por Boyd Alexander, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983 (trad. de João Gaspar Simões).

BRITO, Manuel Carlos de e CYMBRON Luísa, *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

BURCHIELLATI, Bartolomeo, *Gli Sconci et diroccamenti di Trevigi*, Biblioteca Comunale di Treviso (Manuscrito do século XVII)

CARNEIRO, Álvaro, *A música em Braga no séc. XVIII*, Braga, [s.n.], 1964.

CHAVES, Castelo Branco, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983.

Cerimonial da Congregação do Padre São Bento, Coimbra, nas oficinas de Diogo Gomez de Loureyro e de Lourenço Craesbeeck, 1647.

Constituições da Ordem de S. Bento destes Reynos de Portugal, Lisboa, António Alvarez, impressor, 1590.

FARIA, Ana Mouta, «Função da carreira eclesiástica na organização do tecido social do antigo Regime» *Ler História* 11, 1987, pp. 29-46.

FARIA, Manuel, «A música em Braga no séc. XVIII» *Actas do Congresso «A Arte em Portugal no séc. XVIII»*, Bracara Augusta, vol. XXVIII, 1974, pp. 505-512.

FERREIRA, Teresa A. S. Duarte, *O livro impresso e o manuscrito coexistem, o manuscrito permanece*, Separata de *Tesouros da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Inapa, 1992.

França, Pe. Luíz Gonzaga e, *compendio ou explicação methodica das regras geraes mais importantes e necessarias para a intelligencia do canto-chão tanto theorico como pratico [...] com as precisas pautas de exemplos tanto de canto-chão liso ou plano, como figurado [...] composto para uso de sua aula pelo [...]*, Lisboa, na Impressão Régia, 1831.

Fundo Monástico Conventual (Congregação de S. Bento): Arquivo Distrital de Braga.

LESSA, Elisa M^a Maia da Silva, «A música no Mosteiro de Tibães (séculos XVII e XVIII)» *Mínia*, 3^a série, Ano II, 1994, pp. 83-102.

LEITE, António da Silva, *Rezumo de todas as regras, preceitos da cantoria, assim da Musica Métrica como do Cantochão*, Porto, na Oficina de António Alvarez Ribeiro, 1787.

LIMA, Durval Pires de, *História dos Conventos, Mosteiros e Casas Religiosas de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal, 1950-1972.

LOPES, Maria Antónia, *Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos à luz das fontes literárias (2^a metade do séc. XVIII)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

MATTOSO, José, «Inventário dos fundos de antigos mosteiros beneditinos existentes no Arquivo Distrital de Braga» *Bracara Augusta*, vol. XX, 1967, pp. 358 e ss.

MONSON, Craig, «La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi» *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Convegno Internazionale di Studi, Cento, 1989.

A mulher na sociedade portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais, Actas do Colóquio, Coimbra, Faculdade de Letras, 1986, 2 vols.

NERY, Rui Vieira, «Notas à margem do Catálogo do Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa» *Arte Musical*, n^o 1, IV série, Outubro 1995, pp. 18-26.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da música (Sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

OLIVEIRA, Pe. Miguel, *História da Igreja*, Lisboa, União Gráfica, 1959.

ROSÁRIO, Fr. Domingos do, *Theatro Ecclesiastico*, Lisboa, na Impressão Régia, 1817 (9ª edição)

RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, trad. de António Feijó, pref. e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981.

TALBOT, Michael, «Tenors and Basses at the Venetian Ospedali» *Acta Musicologica*, 1994.

S.TOMÁS, Frei Leão de, *Benedictina lusitana*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1974.

VIEIRA, Ernesto, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, 2 vols., Lisboa, Lambertini, 1900.

Apêndice

	Data	Nome	Naturalidade	Instituição/Ordem	Madre Abadessa	Observações	Incipit
1.	2-10-1768	Margarida Rosa de São Bernardo	Porto	Mosteiro do Salvador/ São Bento	Antónia Josefa da Apresentação		A
2.	15-8-1775	Maria Joaquina de Jesus	Braga	Mosteiro do Salvador/ São Bento	Teresa Bernarda de São José	Contém no verso o voto nº 9	B
3.	28-4-1783	Mariana Rita Ludovina	Braga	Mosteiro do Salvador/ São Bento	Teresa Bernarda de São José		A
4.	23-1-1791	Margarida Rosa do Espírito Santo	Braga	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Francisca Josefa de Jesus Maria		B
5.	30-9-1798 14-10-1804	Angélica Casimira do Coração de Jesus	Caminha	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Francisca Josefa de Jesus M ^a /M ^a Antónia Lis de Castro	Serviu para duas Profissões. Part. emendada	B
6.	2-12-1800	Rosa Cândida de São José	Gondomar	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Benta Bernarda do Espírito Santo	Ao cimo da pág. lê-se «outra solfa mais fácil»	C
7.	6-1-1806	Teresa Joana da Encarnação	Braga	Mosteiro do Salvador/ São Bento	Maria Gertrudes de Santa Bárbara	Tem colagens, o que sugere uma adaptação	A
8.	20-4-1806	Joana Cândida do Carmo	Oliveira	Mosteiro do Salvador/ São Bento	Maria Gertrudes de Santa Bárbara	Tem colagens	A
9.	15-8-1806	Rosa de Jesus Maria	João de Campos	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Maria Ana Antónia Lis de Castro		D
10.	16-7-1816	Maria Vitória do Coração de Jesus	Viana do Castelo	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Josefa Escolástica de Jesus	Melodia do incipit A) em notação actual	A
11.	11-7-1819	Rosa Ifigénia do Carmo	Braga	Mosteiro do Salvador/ São Bento	Maria Gertrudes de Santa Bárbara	Tem colagens	A
12.	18-7-1819	Maria do Carmo das Chagas	Viana do Castelo	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Benta Bernarda do Espírito Santo		A
13.	1-8-1819 (1821)	Maria Ventura do Coração de Jesus	Ponte de Lima	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Benta Bernarda do Espírito Santo	Versão confusa. Existe 1 pág. c/ uma versão ≠	E

NOTA: O voto nº 6 contém no verso o nº 14 com algumas colagens.

	Data	Nome	Naturalidade	Instituição/Ordem	Madre Abadessa	Observações	Incipit
14.	8-12-1820	Rosa Cândida de São José	Gondomar	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Benta Bernarda do Espírito Santo	Tem colagens (data original = voto 6?)	F
15.	21-3-1822	Maria Ludovina do Nascimento	Viana do Castelo	Real Mosteiro de Santa Ana/ São Bento	Benta Bernarda do Espírito Santo		G
16.	14-9-1828	Ana Ricardina de Jesus Maria	Braga	Mosteiro do Salvador/ São Bento	Rosa Leocádia dos Prazeres		B
17.	s/ data	Mariana (?) do Carmo		Mosteiro de N. Sra. do Paraíso de Évora/ Pregadores	Soror de São José	Manuscrito em mau estado	H
18.	s/ data	Ana Maria do Coração de Jesus		[Convento de Nossa Sra. da Conceição Luz]		Contém mús. p/ as restantes intervenções da profetisa. Grafia musical de António da Silva	I
19.	s/ data	“ “		“ “		Cópia da mesma mão Indicação de andamento	I
20.	s/ data	Maria Joaquina de Jesus				Texto igual ao 18 e 19 Faz parte do caderno do 18. (escrita diferente:)	J

Quadro 1: Votos utilizados na cerimónia da Profissão

