Luzia Aurora Rocha

C|E|S|E|M

Edições Colibri

# Cantate Dominum

## Música e espiritualidade no azulejo barroco

# CANTATE DOMINUM

## MÚSICA E ESPIRITUALIDADE
## NO AZULEJO BARROCO

Luzia Aurora Rocha

# CANTATE DOMINUM

## MÚSICA E ESPIRITUALIDADE NO AZULEJO BARROCO

Edições Colibri
•
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

*Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação*

ROCHA, Luzia Aurora, 1978-

Cantate Dominum : música e espiritualidade no azulejo barroco. – 1ª ed.
– (Estudos musicológicos) ; 15
ISBN 978-989-689-483-2

CDU 78

**Título**: Cantate Dominum
Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco

**Autor**: Luzia Aurora Rocha

**Edição**: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

**Capa**: Raquel Ferreira

**Fotografia da capa**: Víctor Gago

**Fotografias**: Todas as fotografias usadas na publicação foram efectuadas pela autora

**Depósito legal n.º** 390 365/15

Lisboa, Abril de 2015

## ÍNDICE

Agradecimentos ..... 7

*Atrium* ..... 9

A Música como Símbolo na Religião Católica ..... 11

Capítulo I. A Música no Antigo Testamento ..... 13

I.1. Génesis: Jacob rouba a bênção de Esaú ..... 13
I.2. Génesis: História de José do Egipto ..... 17
I.3. Josué: Queda das muralhas de Jericó ..... 19
I.4. Juízes: Jefté ..... 21
I.5. 1.º Livro de Samuel: História de David ..... 22
I.5.1. David acalma Saúl ..... 22
I.5.2. Saúl atira uma lança a David ..... 26
I.5.3. O retorno triunfante de David ..... 27
I.5.4. David e a Arca da Aliança ..... 29
I.5.5. David instrumentista ..... 31
I.6. O Cântico dos Cânticos ..... 33
I.7. Judite: Unir-se a Deus para agir com eficácia ..... 38

Capítulo II. A Música no Novo Testamento ..... 41

II.1. Natividade e a Adoração dos Pastores ..... 41
II.2. Fuga para o Egipto ..... 48
II.3. O banquete da morte, ou a dança de Salomé ..... 49
II.4. A Paixão de Cristo ..... 51
II.5. Primeira Carta de S. Pedro: Fiéis aos caminhos de Deus ..... 57
II.6. Apocalipse ..... 58

Capítulo III. Textos Apócrifos: A Adoração das Ciganas ..... 61

Capítulo IV. A Música e os Santos ..... 75
IV.1. Santo António ..... 75
IV.2. São Bernardo ..... 76
IV.3. São Francisco ..... 77
IV.4. São Jerónimo ..... 80
IV.5. São Luís dos Franceses ..... 82
IV.6. São Nuno de Santa Maria ..... 84
IV.7. São Sebastião ..... 86
IV.8. São Víctor ..... 86
IV.9. Santa Eufémia ..... 89
IV.10. Santa Maria Madalena ..... 90
IV.11. Santa Quitéria ..... 92

Capítulo V. Música e Eremitas ..... 95

Capítulo VI. Milagres ..... 103
VI.1. O Beato Gregorio Celli (ou Verucchio) ..... 103
VI.2. O Beato Hugolino de Gualdo Cattaneo ..... 104

Capítulo VII. A Música nos Colégio Jesuítas ..... 107
VII.1. O Colégio do Espírito Santo (Évora) ..... 118
VII.2. O Colégio de Santo Antão (Lisboa) ..... 139
VII.3. O Colégio de São João Evangelista (Funchal) ..... 148

Capítulo VIII. Música e Simbologia Musical nas Confrarias ..... 151
VIII.1. A Confraria da Real Casa de Nossa Senhora da Piedade da Merceana ..... 151
VIII.2. As Confrarias de devoção Mariana e a temática do Cântico dos Cânticos ..... 158
VIII.2.1. Aspecto Sacro-Profanos da Casa do Despacho da Confraria de Nossa Senhora dos Remédios em Lisboa .. 171
VIII.3. A Confraria da Igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém ..... 174
VIII.4. O ‘Peditório de Confraria’ da Quinta de Mil Flores em Lisboa ..... 178
VIII.5. A Confraria dos Marinheiros e Pescadores ou a Irmandade do Corpo Santo em Setúbal ..... 181

Bibliografia ..... 187

AGRADECIMENTOS: Agradeço a preciosa orientação dos Professores Doutores Gerhard Doderer e Tilman Seebass, respectivamente orientador e co-orientador da minha dissertação de Doutoramento, parte da qual se encontra espelhada nesta publicação. Ao CESEM pelo apoio institucional. Agradeço a infindável ajuda e paciência de Miguel de Jesus com as citações em Latim. Ao Pe. Mário Tavares, o meu infinito agradecimento pelo Prefácio. Ao Víctor Gago, pela ajuda na concepção da capa e contracapa do livro.

Direitos e cedência: A autora agradece a preciosa colaboração de diversas instituições, seus directores, paróquias e respectivos párocos na cedência das imagens. São elas:

Associação Centro Ciência Viva de Estremoz
Câmara Municipal de Estremoz
Câmara Municipal de Setúbal
Câmara Municipal do Sardoal
Câmara Municipal de Torres Vedras
Capela de Vila Velha
Capela do Calvário, Nisa
Centro Hospitalar de Lisboa Central (CHLC)
Célia Pilão
Convento das Maltezas, Estremoz
Convento de São Paulo Hotel Museu da Serra D'Ossa (www.hotelconventosaopaulo.com)
Convento dos Lóios, Arraiolos
Diocese de Santarém
DRAC - Madeira
Embaixada do Brasil em Lisboa
Eng. Henrique Leote
Eng. Jerónimo Rijo
Força Aérea Portuguesa
Fibeira
Franz Grupp
Fundação Henrique Leote
Igreja da Merceana

Igreja da Penha, Braga
Igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santrém
Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche
Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Guimarães
Igreja de Nossa Senhora da Conceição e de S. Sebastião de Peniche
Igreja de Nossa Senhora da Orada, Sousel
Igreja de S. Francisco, Évora
Igreja de S. Maria Maior, Barcelos
Igreja de S. Sebastião, Lisboa
Igreja de S. Tiago e S. Mateus, Sardoal
Igreja de S. Victor, Braga
Igreja do Senhor do Bonfim, Portalegre
Igreja dos Remédios, Lisboa
Igreja Matriz de Cascais
Igreja Matriz de Colares
Igreja Matriz do Crato
Igreja Paroquial de S. João Baptista, Cartaxo
Instituto dos Pupilos do Exército
Maria de Freitas
Mosteiro de S. Vicente de Fora
Museu Nacional do Azulejo
Museo Virreinal de Santa Teresa (Arequipa,Peru)
Paróquia de Marvila
Palácio Belmonte
Paróquia de Cascais
Patriarcado de Lisboa
Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas
Secretaria do Estado e do Tesouro
Universidade de Évora

## *ATRIUM*

Sendo a música a arte de combinar os sons e a espiritualidade uma busca do inefável, necessitam ambas do esplendor da forma para fazer incarnar os seus ideais estéticos. Nos seus territórios genuínos fazem acontecer melodias e apelos ao espírito enquanto se abrem a novas possibilidades de expressão que a riqueza dos materiais podem proporcionar. É o que acontece com a música e a espiritualidade na arte azulejar.

A sensibilidade do olhar de Luzia Rocha não ficou indiferente à riquíssima tradição de plasmar na azulejaria as artes musicais e as belezas da mística cristã. Espelhadas no barro cozido, a música e a espiritualidade parecem imóveis e cristalizadas mas adquirem uma vida inesperada quando o olhar se deixa cativar.

*Cantate Dominum, Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco* de Luzia Rocha surpreende-nos pela revelação duma arte que sempre soubemos que existia mas que se transfigura em cascatas de azul, dispostas agora numa síntese luminosa e pedagógica. Damos connosco a entrar em igrejas, conventos ou solares e admirar os magistrais painéis de azulejaria que o nosso génio artesão soube maturar ao longo dos séculos. Entre a multiplicidade dos motivos, já tínhamos dado conta das figuras épicas empunhando trombetas ou cândidos serafins entoando cânticos de louvor. O que certamente não adivinharíamos era que este tema ocupasse um lugar não significativo na arte azulejar.

A obra que agora sai a lume tem o mérito de compendiar uma temática que resulta agora mais relevada e evidente. As sínteses têm o mérito de reunir o disperso e de nos fazer ver melhor a unidade das notas soltas. Os painéis de azulejos com temas musicais, nos mais diversos lugares, são uma verdadeira sinfonia em que o próprio visitante vai ajudando na composição da mesma com o timbre do seu olhar, a intensidade das suas emoções, a elevação e a profundidade dos sentimentos e com a sua demorada contemplação.

O grande teólogo suíço Hans Urs Von Balthasar, na sua obra *A Verdade é Sinfónica*, descreve assim o mundo na sua variedade e riqueza: «O mundo é semelhante a uma orquestra que está a afinar os seus instrumentos antes do concerto; cada músico toca no seu instrumento uma série de sons desgarra-

dos e monótonos enquanto o público vai afluindo, antes mesmo da chegada do director de orquestra. A um certo momento, o piano toca um *Lá* para que em todo aquele cenário se estabeleça uma certa uniformidade sonora: todos afinam, então, o seu instrumento por *algo* que os une». A obra de Luzia Rocha vem possibilitar a afinação comum da nossa observação para melhor podermos contemplar a música e a espiritualidade modeladas nos azulejos do barroco de que tanto nos orgulhamos porque nos revela dimensões essenciais da alma.

Tive a alegria de acolher no convento dos capuchos em Vila Viçosa a autora desta obra, numa fase adiantada da sua pesquisa. Dos diálogos acontecidos, brotaram esclarecimentos e ilustrações que guardamos profundamente gratos por nos ter ajudado a educar o nosso espírito para esta expressão da nossa tradição artística. Foram dias enriquecedores a mapear um itinerário académico brilhante que agora chega ao tempo da sua epifania.

A profusa riqueza de publicações da arte azulejar conta agora com este novo contributo para ajudar a interpretar melhor uma gramática artística tão característica do nosso percurso artístico lusitano. Enquanto saudamos a iniciativa e enaltecemos a maestria da autora, auguramos que outros trabalhos futuros possam dar continuidade a este com que agora nos ilustra.

Mário Tavares de Oliveira

# A MÚSICA COMO SÍMBOLO NA RELIGIÃO CATÓLICA

A música sempre teve um papel 'omni presente' – se bem que variável – na história dos rituais cristão. Encontramo-la, de forma clara, nas Sagradas Escrituras. No Antigo Testamento ela personificou a força e poder de Deus, por exemplo, na queda das muralhas de Jericó. Foi instrumento de louvor, quando as mulheres de Israel recebem David vitorioso. Do mesmo modo, no Novo Testamento, podemos encontrar episódios com referências musicais explícitas – pode referir-se a dança de Salomé, elemento determinante na morte de S. João Batista. Por outro lado encontramos episódios que, não tendo música, despoletaram a criatividade dos artistas, passando a ser parte integrante da história – pode referir-se a adoração dos pastores, onde é frequente a introdução de um pastor músico, apesar de nada ser referido na Bíblia a esse respeito. Ou o caso dos anjos músicos, que tocam quando Jesus nasceu, bem como no descanso da Sagrada Família durante a fuga para o Egipto.

Na vida dos santos a música também é utilizada na iconografia religiosa, se bem que de forma antagónica. Tanto pode significar um veículo de tentação, para o mal, como um canal para a comunicação com Deus. No primeiro caso, veja-se o episódio das tentações de S. Antão (ou de outros santos eremitas) pelo demónio e pela música. No segundo caso, pode referir-se o êxtase místico de S. Francisco de Assis, com anjo músico como ponte para o êxtase místico a partir da arte dos sons.

A música sempre foi, desde os primórdios da Humanidade, um canal de comunicação com o espiritual. É um modo de elevação, de atingir o inatingível. Ao longo da História da Música muitos foram os compositores que conseguiram aproximar o Homem a Deus através de magníficas obras-primas que, executadas em espaços sacros, permitiram o júbilo e o êxtase, a piedade e a devoção, a fé e a convicção em Deus. É o caso de Palestrina, Johann Sebastian Bach, Mozart, de Verdi, entre tantos outros. A música é, deste modo, um canal e um veículo privilegiado de espiritualidade.

Essa mesma espiritualidade pode ser encontrada em todas as cenas bíblicas musicais plasmadas na imensa azulejaria barroca portuguesa. A música, presente nessas mesmas cenas, tem a função de buscar essa mesma

perfeita comunhão com o Altíssimo. Como, poder-nos-íamos perguntar, uma vez que estamos perante arte visual e não arte sonora? Pela função mnemónica que sugere ao crente a música e os sons musicais implícitos na imagem. Não escutamos, mas vemos, e assim decorre a escuta intelectual, a escuta com o coração.

Destacam-se dois aspectos nesta iconografia musical sacra – o belo e o funcional. O belo é um apelo imediato aos deleite dos sentidos mas, para além do belo todas, estas imagens têm ainda outra função importante particularmente funcional, que é catequética. Ensinar pela imagem a história bíblica, a hagiografia cristã e tantos outros conceitos sacros, foi uma das funções mais importantes destas cenas plasmadas em paredes de naves, capelas-mores, salas de confraria, sacristias, muros de conventos e mosteiros, etc.

Através destas imagens bíblicas, aqui presentes, a nossa Humanidade, cheia de fragilidade e fraqueza, torna-se forte na fé, pela contemplação da beleza musical e espiritual do azulejo, que a reflecte, pelo seu brilho, como se de um espelho se tratasse.

# I. A MÚSICA NO ANTIGO TESTAMENTO

## I.1. Génesis: Jacob rouba a bênção de Esaú

> ***Gn 27, 1-40*** *Isaac ficou velho, e os seus olhos enfraqueceram-se, a tal ponto que já não via nada. Então chamou o seu filho mais velho, Esaú: 'Meu filho!' Esaú respondeu: 'Estou aqui'. Isaac continuou: 'Como vês, estou velho e não sei quando vou morrer. Agora toma as tuas armas, as tuas flechas e o arco, vai ao campo e traz-me alguma caça. Prepara-me um bom guisado, como eu gosto, e traz-mo para eu comer, e antes de morrer te abençoe'. Rebeca ouviu tudo o que Isaac dizia a seu filho Esaú. E esaú saiu para o campo a fim de caçar alguma coisa para seu pai. Rebeca disse a seu filho Jacob: 'Ouvi teu pai dizer ao teu irmão Esaú: "Traz-me alguma caça e faz-me um bom guisado, para eu comer e te abençoar diante de Javé, antes de morrer". Agora, escuta-me e faz o que eu mandar. Vai ao rebanho e traz-me dois cabritos gordos. Vou preparar para teu pai um prato do modo que ele gosta. Depois levarás o prato a teu pai, para ele comer e te abençoar antes de morrer'. Jacob disse à mãe Receba: 'Mas meu irmão Esaú é peludo e minha pele é lisa! Se meu pai me tocar, ele vai perceber que quis enganá-lo e, em vez de bênção, atrairei maldição sobre mim'. Mas a mãe respondeu-lhe: 'Meu filho, que a maldição dele caia sobre mim. Obedece-me, vai e traz os cabritos'. Jacob foi buscar os cabritos e levou-os à mãe. Ela preparou um bom prato, do modo que Isaac gostava. Rebeca pegou nas melhores roupas que Esaú tinha em casa e com elas vestiu Jacob. Então cobriu-lhe os braços e a parte lisa do pescoço com a pele dos cabritos. (...). Então Jacob foi ter com o pai e disse-lhe: 'Pai!' Isaac respondeu: "Aqui estou. Quem és tu, meu filho?" Jacob respondeu ao pai: 'Sou Esaú o teu primogénito' (...) Isaac disse a Jacob:"Aproxima-te, meu filho, para que eu te apalpe e veja se és ou não o meu filho Esaú". (...) Logo que Isaac acabou de abençoar Jacob e este saiu de junto do pai, o irmão Esaú voltou da caça. Isaac perguntou-lhe:'Quem és tu?' Ele respondeu: 'Sou Esaú, o teu filho primogénito!'. Então Isaac estremeceu emocionado, e disse: 'Então, quem foi que veio e me trouxe a caça?'(...) Quando Esaú ouviu as palavras do pai deu um forte grito (…)*

Este episódio do livro dos Génesis está representado num painel do antigo Colégio dos Meninos Órfãos[1]. Este imóvel, situado na Rua da Moura-

[1] O Colégio dos Meninos Órfãos, de invocação a Nossa Senhora de Monserrate, foi

ria nº 64 em Lisboa, passa despercebido aos olhares dos transeuntes, diluindo-se nos edifícios comerciais e residenciais, nas gentes que os habitam e nos turistas que diariamente por ali passam. O portal Manuelino, na parte central do piso térreo, desperta alguma curiosidade e convida à entrada para este edifício que esconde, no seu interior, um tesouro azulejar da primeira metade do século XVIII. São composições figurativas em azul e branco formando silhares recortados na parte superior. No total são quarenta painéis com temas bíblicos: trinta painéis representam temas do Antigo Testamento (até ao sétimo patamar) e dez painéis representam temas do Novo Testamento (sétimo patamar e seguintes). Da totalidade dos painéis apresentados, três possuem motivos musicais, sendo unicamente episódios do Antigo Testamento: a bênção de Isaac a seu filho Jacob (átrio), David acalma Saúl ao som da música e o retorno triunfante de David com a cabeça de Golias (4º lanço de escadas). A disposição dos painéis é narrativa, catequética e sugere um certo recolhimento interior. À medida que o visitante sobe a escadaria é conduzido numa ascensão física mas, principalmente, espiritual, bem como a um encontro com Jesus e com a Sua história[2] e a dos seus antepassados.

No topo do painel, ao centro, está uma cartela com a inscrição 'BENÇÃO DE IZAAC A SEU Fº JACOB'. Vemos, no centro da composição, o

reformado em 1549 pela rainha D. Catarina, mulher de D. João III, para ali se recolherem cerca de 30 crianças órfãs. Esta função social do edifício manteve-se, pelo menos, até à primeira metade do século XVIII, altura da colocação de um magnífico revestimento azulejar decorando o átrio e escadaria que acompanha os quatro andares do edifício. Estes azulejos plasmam temas bíblicos que evoluem temporalmente do Antigo para o Novo Testamento, à medida que caminhamos do átrio para o topo, como se de um percurso em ascensão espiritual se tratasse: Abraão, Isaac, Jacob e Esaú, José do Egipto, Moisés, Abimeleque, Samuel, David, Salomão e a rainha de Sabá, nascimento da Virgem, desponsório, anunciação, visitação, nascimento de Cristo, adoração dos Magos, circuncisão, martírio dos inocentes e Jesus entre os doutores. José Meco refere-se a este conjunto como "(...) um dos revestimento mais espectaculares da azulejaria figurativa dos meados do século XVIII e, ao mesmo tempo, mais contraditórios, pelo contraste entre a excepcional fantasia dos enquadramentos rococó e o carácter muito mais ingénuo e rudimentar da pintura historiada dos centros, pelos quais se desenrola uma autêntica *Bíblia* em imagens. (...)" (Meco 2005, 91). O mesmo autor aponta como data provável para a realização do conjunto azulejar o ano de 1754, data da conclusão da reedificação do Colégio por ordem do rei D. José, e a possível autoria de Domingos de Almeida (Meco 2005, 89-98).

[2] Jesus é a figura central na história deste edifício e é evidente a sua associação aos órfãos indicada pelo painel que O representa, em Menino, rodeado por outras crianças da instituição. Além do mais, este Colégio também é identificado por Colégio de Jesus por aí existir, precisamente, desde o século XVII, uma confraria do Menino Jesus. Outra designação para o edifício é Recolhimento do Amparo, precisamente por esta associação aos órfãos.

interior de um quarto, com Isaac deitado numa cama. Ao seu lado está a louça onde comeu a refeição que Jacob lhe trouxe. O momento representado é o da bênção. Jacob está ajoelhado ao lado da cama e o pai abençoa-o. Repare-se que uma mão de Isaac está sobre o braço de Jacob e que o pintor não se esqueceu do detalhe da pele de cabrito (parte escura sobre o braço) usada para iludir Isaac de que seria Esaú a estar na sua presença. Do lado direito do observador está um pequeno grupo, do qual se destaca uma mulher, possivelmente Rebeca. Do lado esquerdo o pintor 'abriu' estrategicamente uma arcada no quarto de Isaac para representar o exterior e a caçada de Esaú. Vemos dois caçadores, tocando trompas de caça, perseguindo um veado com o auxílio de cães. Na iconografia sobre o tema não é costume a cena de caça ser representada em segundo plano. Já a cena de Isaac a abençoar Jacob foi copiada da pintura e da gravura europeias.

1a. e 1b. Desconhecido, *Jacob rouba a bênção a Esaú [pormenor, trompas de caça]*, antigo Colégio dos Meninos Órfãos, Lisboa

A trompa de caça é um dos instrumentos mais representados na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII. Tal facto deve-se, por certo, à popularidade da caça nesta altura e ao seu papel como divertimento das classes altas e família real. A 'transposição' das cenas de caça para espaços habitacionais (interiores e exteriores) e para os mais variados espaços sacros (igrejas, conventos, sacristias, mosteiros, etc) é bastante comum. As trompas representadas nos azulejos barrocos portugueses são modelos bastante distintos, compreendendo instrumentos musicais compreendidos entre os séculos XVI (por exemplo, a *trompe Dufouilloux*) ao século XVIII (por exemplo, a *Parforce Horn*)[3].

Uma das trompas representadas (2b.), que possuí uma curvatura no meio do tubo, é uma trompa *Dufouilloux*. Jacques du Fouilloux (1521?-1580), *gentilhomme* e grande caçador, foi o autor do tratado sobre o tema da caça, *La Venerie*, dedicado ao rei francês Charles IX e publicada em Poitiers em 1561. A obra contém várias gravuras onde está representada, para além do usual corno de caça, um tipo de instrumento particular, em forma de crescente com uma volta no meio do tubo, que herdou o nome de *Dufouilloux*[4]. O outro exemplar (2a) é uma *Hartshorn*, uma modelo em forma de crescente mas ligeiramente mais comprido do que o usual corno de caça[5].

[3] É possível ainda encontrar outro tipo de modelos de trompa nos azulejos, dentro deste período cronológico. Por forma a compreender esta diversidade organológica cito Reginald Morley-Pegge, Frank Hawkins e Richard Merewether, que referem na entrada 'Horn' do *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*: '(...) By the end of the 16th century there were two types of horn, both of which influenced the hoop-like horn of the following century. The first was the so called *trompe Dufouilloux*, a slender, one--note hunting horn made in a crescent shape with a small coil in the middle. The second, which is far more important in the history of the horn, was considerably longe rand and close-coiled in helical form; it was sometimes know as the *trompe Maricourt*. By the early years of the 17th century it had already attained a length of as much as 2 meters, which gave it the same pitch as the contemporary trumpet (...). These helical horns were certainly not much used in the actual hunting-field, but this is scarcely surprising when it is remembered that hunting-signals were still purely rhythmical, and that the instruments themselves were comparatively heavy as well as difficult to sound (...)'

[4] Muito interessante é também o capítulo relativo aos toques de trompa a serem usados durante os vários momentos da caçada. Jacques du Fouilloux apresenta-os na obra em pauta com notação com indicação onomatopaica sobre como devem soar.

[5] Um destes exemplares de trompa, datado de 1584, de Nuremberga, está reproduzido no livro *The Horn*, da autoria de Kurt Janetzky e Bernhard Brüchle, London, B.T. Batsford Ltd., 1988, sem número de página.

## I.2. Génesis: História de José do Egipto

> ***Gn 41, 42-43*** *Então o faraó tirou da mão o anel de selo e colocou-o na mão de José: vestiu-o com roupas de linho fino e colocou-lhe no pescoço um colar de ouro. Depois mandou-o subir para o melhor carro que havia depois do seu, e proclamar à sua frente:' De joelhos!' E assim José foi colocado à frente de todo o Egipto.*

Sobre esta passagem da Bíblia, dois painéis podem ser analisados, com importante conteúdo iconográfico musical. Um deles está localizado no Hotel Belmonte em Lisboa (antigo Palácio Belmonte) e o outro no Hotel Convento de S. Paulo na Serra de Ossa (antigo Convento de S. Paulo). Ambos os painéis fazem alusão a uma mesma passagem do Livro dos Génesis (Gn 41, 42-43): após José ter interpretado o sonho do faraó, este torna-o vice-rei do Egipto concedendo-lhe vários privilégios. São os casos da utilização do segundo melhor carro do reino, a seguir ao do faraó, e do seu acompanhamento por músicos heráldicos, que lhe abriam passo. A mesma passagem bíblica indica que o povo se ajoelhava perante José. O painel da Serra de Ossa tem, inclusivamente, uma inscrição em latim que corresponde exactamente a esta passagem: 'FECIT QVE EVM ASCENDERE IN CVRRVM SVVM, CLAMANTE PRAECONE, VT OMNES CORAMEO GENVFLETERENT'[6]. O painel do Hotel Belmonte parece querer abranger, também, outra passagem bíblica. O grupo que se encontra em segundo plano, com um homem idoso, pode muito bem ser o pai e os irmãos de José. Assim sendo, o pintor também alude ao encontro em Gessen (Gn 46, 29-30), para o qual José também utilizou o seu carro. Relativamente ao uso de instrumentos musicais, ambos os painéis têm a presença de músicos heráldicos. No painel do Hotel Belmonte o carro é antecedido por três músicos que tocam trompas fantasiadas. Há a evocação de uma cultura antiga e longínqua, pela introdução de instrumentos musicais de sinal fantasiados. Estas trompas têm uma volta no meio do tubo e uma estranha forma de campânula. Relembram o *shofar* israelita. No painel da Serra de Ossa há exactamente a mesma intenção: dois músicos tocam trompas com forma fantasiada.

[6] Frequentemente as cartelas dos painéis de azulejos com inscrição em Latim apresentam algumas deficiências linguísticas que podem ser explicadas por uma possível deturpação efectuada por classes sociais mais baixas e menos eruditas. Deste modo a passagem bíblica apresenta aqui alguns erros sendo possível que corresponda ao texto 'FECITQVE EVM ASCENDERE IN CVRRVM SVVM, CLAMANTE PRAECONE, VT OMNES CORAM EO GENVFLETERENT' ('Fê-lo subir para o seu carro, enquanto o pregoeiro gritava que todos ajoelhassem diante dele'). A autora agradece a preciosa ajuda de Miguel de Jesus na tradução e correcção das citações em Latim.

A presença dos músicos comprova que José possuía determinados privilégios que somente a sua posição de vice-rei, braço direito do faraó, lhe poderia trazer.

2. Desconhecido. *Triunfo de José do Egipto*, Hotel Belmonte (antigo Palácio Belmonte), Lisboa.

2a. Desconhecido. *Triunfo de José do Egipto* [músico, pormenor], Hotel Belmonte (antigo Palácio Belmonte), Lisboa.

O painel da Serra de Ossa tem a mesma figuração base do painel do Hotel Belmonte. Difere apenas na escolha da paisagem, em segundo plano, mais urbana e no maior número de figurantes na cena.

3. Desconhecido. *Triunfo de José do Egipto*,
Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa.

## I.3. Josué – Queda das Muralhas de Jericó

> ***Js 6, 6-20*** *Josué, filho de Nun, convocou os sacerdotes e deu-lhes esta ordem: 'Levai a arca da aliança; sete sacerdotes levem também sete trombetas à frente da arca de Javé.'. E em seguida disse ao povo: 'Ide e rodeai a cidade. Os guerreiros marchem à frente da arca de Javé'. E foi feito como Josué havia ordenado ao povo. (...) A arca de Javé rodeou a cidade dando uma volta. Depois voltaram ao acampamento onde pernoitaram. Josué levantou-se de madrugada, e os sacerdotes levaram a arca de Javé; os sete sacerdotes que levavam as sete trombetas iam à frente da arca de Javé, tocando as trombetas (...). No segundo dia, rodearam a cidade uma vez e depois voltaram para o acampamento.Fizeram isso durante seis dias. No sétimo dia, ao romper da aurora, levantaram-se e rodearam a cidade sete vezes, do mesmo modo. (...). Na sétima volta os sacerdotes tocaram as trombetas. Então Josué disse ao povo: ' Gritai, porque Javé vos entregou a cidade. A cidade, com tudo o que nela existe, será consagrada ao extermínio em honra de Javé. (...) Ao ouvir o toque de trombeta,, o povo deu um grande grito e as muralhas da cidade desmoronaram-se.'*

No mundo cristão as procissões derivam, em parte, dos 'triunfos' pagãos, mas também, e muito particularmente, do episódio da transladação da Arca da Aliança (ALVAREZ, 1995: 92). Num painel de azulejos que se encontra no antigo Colégio Jesuíta de S. Antão, actualmente, Hospital de S. José, encontramos plasmada esta temática. A conquista da cidade de

Jericó, feita pelo povo de Israel conduzido por Josué, aparece narrada no capítulo 6 do livro de Josué. Cronologicamente esta acção situa-se cerca de 1200 a.C., quando os israelitas chegaram à Palestina, a Terra Prometida. A primeira cidade inimiga que encontraram foi Jericó, um centro importante e rico (Js 6, 24), rodeado por muralhas altas e poderosas (Js 6, 5). Deus falou a Josué e explicou-lhe a estratégia que deviam utilizar para vencer e destruir Jericó, exterminando todos os habitantes da cidade. Era um ritual estranho: durante sete dias, sete sacerdotes, levando sete trombetas, marchariam em círculo à volta da cidade com a Arca da Aliança; os sacerdotes iriam tocando as trombetas, enquanto o resto do povo acompanharia com um solene silêncio; dariam uma volta cada dia e voltariam para o acampamento (Js 6,15-20). Só no último dia (o sétimo) se deveria dar sete voltas à cidade, tocar as trombetas; todo o povo deveria então lançar gritos de guerra e as muralhas desabariam.

4. Desconhecido. *A queda das muralhas de Jericó*, Hospital de S. José (CHLC) (antigo Colégio Jesuíta), Lisboa.

Vemos nesta representação não os sete, mas apenas seis sacerdotes que, curiosamente, não tocam trombetas rectas, mas sim trompas fantasiadas. Estas estranhas e recurvadas trompas não são reais. Regra geral, nos temas do Antigo Testamento é comum o uso de instrumentos musicais históricos, quase sempre fantasiados. O artista tenta recriar, à sua maneira, o mundo hebreu, longínquo e antigo (ALVAREZ, 1995:6). Há aqui também uma

tentativa de aproximação ao passado, através destes estranhos instrumentos, semelhantes ao *shofar*. O *shofar* é um dos mais antigos instrumentos musicais israelitas, usado para importantes anúncios, tanto da guerra como da paz, e está associado à conquista de Jericó. Contudo o *shofar* é um instrumento feito de corno de um animal. No painel, por sua vez, os instrumentos parecem ser de metal, pela forma dos tubos e campânulas.

### I.4 Juízes – Jefté

> ***Jz 11, 29-40*** *Então o espírito de Javé desceu sobre Jefté, que atravessou o território de Galaad e Manassés, passou por Masfa e Galaas,, e dali marchou contra os amonitas. E Jefté fez uma promessa a Javé: 'Se entregares os amonitas nas minhas mãos, então, quando eu voltar vitorioso da guerra contra eles, a primeira pessoa que sair para me receber à porta de casa, pertencerá a Javé, e eu a oferecerei em holocausto'. Jefté partiu para guerrear contra os amonitas, e Javé entregou-os em seu poder. (...) Foi uma grande derrota, e os amonitas foram dominados pelos israelitas. Jefté voltou para sua casa em Masfa. E foi precisamente a sua filha quem saiu para o receber, dançando ao som de tamborins. Era sua filha única (...). Logo que viu a filha, Jefté rasgou as vestes, e gritou: 'Ai, minha filha, como sou infeliz! Tu és a minha desgraça porque eu fiz uma promessa a Javé e não posso voltar atrás'. Ela respondeu: 'Pai, se fizeste uma promessa a Javé, cumpre o que prometeste, porque Javé te concedeu vingares-te dos inimigos'.*

Jefté foi um dos Juízes de Israel por um período de seis anos (Jz 12, 7), entre a conquista de Canaã e o primeiro rei. Jefté viveu em Gileade e foi membro da Tribo de Gades. Depois de ser expulso de casa pelos seus meios-irmãos, por ser filho de uma prostituta, foi viver em Tobe, a leste de Gileade, com homens levianos. Os amonitas entraram em guerra contra os israelitas e não tinha nenhum homem com as qualificações de Jefté, homem valoroso e guerreiro, e os anciões foram buscá-lo na terra de Tobe. Antes de partir para a guerra, ele fez um voto ao Senhor, que caso retornasse para casa vitorioso, quem saísse primeiro da porta de sua casa ao seu encontro, ser-Lhe-ia oferecido em holocausto. Ele voltou vitorioso, saindo ao seu encontro a sua filha única. Logo que ele a viu, rasgou as suas vestes.

No painel de azulejos vemos um grupo de mulheres e crianças que vão ao encontro de Jefté, que retorna com um grupo de soldados, estando à frente do grupo a sua filha. O pintor de azulejos representou o seu corpo balanceado, sugerindo o movimento de uma posição de dança, que é referida na passagem bíblica. Os instrumentos que as mulheres executam são a guitarra, o pandeiro, a flauta de bisel, o triângulo com aros. Está um aerofone (oboé?)

caído no chão, sendo que a 'fontanelle' está incorrectamente colocada no meio do tubo. Note-se que o pintor seguiu as orientações instrumentais do seu próprio tempo e não as da passagem bíblica

5. Desconhecido, *Jefté*, Estremoz.

Há uma mistura de instrumentos percutidos, membranofones e idiofones (pandeiro e triângulo com argolas) com outros melódicos (guitarra, charamela). A nível organológicos verifica-se que os instrumentos não têm grande pormenor. Existem algumas semelhanças com um painel de azulejos da igreja de S. Víctor (Braga), também com motivos musicais, particularmente no caso da mulher que toca pandeiro. Tal não é de estranhar, dado que na época havia cópia (por vezes, já de outras cópias) e todo o processo criativo era influenciado pela gravura e por processos mnemónicos.

## I.5. 1.º Livro de Samuel – História de David

### I.5.1. David acalma Saúl

***1 Sam 16, 14-23*** *David acalma Saúl. O espírito de Javé afastou-se de Saúl, e ele começou a ficar agitado por um espírito mau enviado por Javé. Então os servos de Saúl disseram-lhe: 'Estás a ser atormentado por um espírito mau enviado por Deus. Se o ordenares, nós, teus servos, iremos procurar alguém que saiba tocar harpa; deste modo, quando o espírito mau enviado por Deus te atormentar, alguém tocará para te acalmar'. Estão Saúl*

*ordenou: 'Procurai alguém que saiba tocar bem e trazei-mo'. Um dos servos disse: ' Conheço um filho do belemita Jessé. Ele sabe tocar e é valente guerreiro. Alem disso, fala bem, é de boa aparência e Javé está com ele'. Estão Saúl enviou mensageiros a Jessé com esta ordem: 'Manda--me o teu filho David, que guarda o rebanho'. Jessé tomou cinco pães, uma vasilha com vinho e um cabrito, e mandou o seu filho David levar tudo a Saúl. David chegou ao palácio e apresentou-se a Saúl; o rei ficou muito bem impressionado com ele, e tornou-o seu escudeiro. E Saúl mandou dizer a Jessé: 'David ficará ao meu serviço, porque eu gosto dele'. Todas as vezes que o espírito de Deus atacava Saúl, David pegava na harpa e tocava. Então Saúl acalmava-se, sentia-se melhor e o espírito mau deixava-o.'*

De entre os vários temas/sujeitos bíblicos, o rei David é um dos mais utilizados na iconografia da Igreja Católica. Apesar de, no final da Idade Média, ter perdido protagonismo para Santa Cecília, que assumiu as suas funções como Santa Padroeira dos Músicos e da Música, David não perde a sua importância na história musical da Igreja. Ele ainda continua a personificar a Música Sacra. David é usualmente representado em várias fases da sua vida, particularmente na juventude, junto do rei Saúl, ou como ancião, já rei músico. Muitos episódios da vida de David são colocados em paralelo com os da vida de Cristo, pondo em evidência a sua importância bíblica. David foi o segundo rei de Israel, depois de Saúl, e reinou no século X a.C. Filho de Jessé, é um dos antepassados directos de Cristo por via de José de Nazaré. A sua vida é relatada nos livros de Samuel e nos dois primeiros capítulos do I Livro dos Reis e no I Livro das Crónicas.

Em pequeno David entrou ao serviço do rei Saúl por intermédio do profeta Samuel. Após uma juventude gloriosa, David conhece uma triste velhice, compartilhada pelos dramas de família e pelos prazeres de corte. Vários episódios da vida de David foram comparados à vida de Cristo: as vitórias sobre o leão e Golias com a vitória do Messias sobre Satanás; a ascensão triunfante da Arca da Aliança para Jerusalém com a entrada de Jesus nesta cidade. David é também considerado o principal autor dos Salmos, um poeta, músico e até mesmo inventor de instrumentos musicais. Todos estes factores, aos se acrescenta a descendência directa de Cristo, explicam porque David é objeto de toda uma iconografia particularmente rica na arte cristã [7].

Na azularia portuguesa encontram-se vários exemplos da temática musical de Saúl e David. Saúl foi ungido primeiro rei de Israel pelas mãos do Profeta Samuel. Ganhou a confiança do povo e firmou os seus direitos pelo sucesso das suas campanhas militares contra os inimigos de Israel.

[7] Marc Thoumieu, *Dictionaire d'Iconographie Romane.* France: Zodiaque, 1997, p. 143--149.

Porém pecou gravemente perante Deus que, aos poucos, o abandonou. Pecou contra Samuel, ao colocar-se na sua posição de sacerdote, desobedeceu a Deus, na guerra contra os Amalequitas. Pecou também contra Deus ao consultar os mortos por uma feiticeira. Tal como nos descreve o primeiro Livro de Samuel, o espírito de Deus afastou-se de Saúl, que passou a ser frequentemente atormentado por demónios. David era um único que conseguia acalmar Saúl, com o som da sua harpa[8]. A música assume um poder curativo, quase medicinal. Aqui, a música acalma e protege a alma de Saúl dos espíritos malignos. O poder curativo da música não era ignorado pela religião nos séculos XVII e XVIII. Athanasius Kircher (1601-1680), jesuíta alemão, escreveu sobre os poderes terapêuticos da música na sua obra *Musurgia Universalis* (1650). A segunda parte do livro 9, intitulada 'De magia musurgo-iatrica' inclui e refere como exemplo a cura da melancolia de Saúl por David, entre outros casos. De acordo com Penelope Gouk (GOUK, 2000: 183) a maioria dos autores do séc. XVIII aborda esta questão (os poderes curativos da música) com particular ênfase. No entanto, muitos não concordam com a explicação de Kircher para estes fenómenos (GOUK, 2000: 183-184). É também importante reter a ideia de que, para a igreja católica, David representa um novo Orfeu. Orfeu encantava os animais, com o poder da sua música. Mesmo as bestas mais ferozes se amansavam, tornando-se dóceis. Mas David é ainda mais do que Orfeu. David acalma o homem, a sua música atenua os efeitos do demónio trazendo calma espiritual a Saúl[9].

No já mencionado edifício do Colégio dos Meninos Órfãos encontramos duas cenas sobre a vida de David. Uma mostra David a acalmar Saúl e a outra as mulheres de Israel a receberem David vitorioso, após o confronto com Golias. Ambas têm motivos musicais.

Vemos em primeiro plano, à esquerda do observador, o rei Saúl junto a uma tenda, possuído. Dois homens seguram-no. À frente do rei, David toca

[8] Em muitas traduções e em escritos mais antigos o instrumento referido é a lira, mais propriamente o *kinnor*, não a harpa. (SHILOAH, 2000: 70). Na tradução portuguesa da Vulgata pelo padre António Pereira de Figueiredo (1725-1797) é referida, não obstante, a harpa.

[9] Noel Heather refere: '(...) The similarities between the to figures [David & Orpheus] could be understood at more than one level. At a surface level references to the comparable powers of David and Orpheus provide support for syncrestetic beliefs which combine biblical and classical ideas in a general way. At a deeper level the David-Orpheus parallel contributes to a set of beliefs which justify the existence of *musica mundana* and *musica humana*. (...)' (HEATHER, 2000: 206). Heather foca a sua análise no Renascimento francês. No entanto, não deixa de ter pertinência a sua ideia sobre o tema.

harpa para o acalmar. Pela posição das suas pernas depreende-se que também dança. Em segundo plano, dois homens e duas mulheres olham para o rei, mantendo um certo distanciamento. No topo do painel, ao centro, temos uma cartela com a inscrição 'COM O SOM DA SUA ARPA LANÇA DAVID AO DEMONIO FORA DO CORPO DE SAUL'. Parte do painel foi copiado de

6. Desconhecido. *David acalma Saúl com o som da sua harpa,*
antigo Colégio dos Meninos Órfãos, Lisboa.

uma gravura de Antonio Tempesta[10] (1555-1630), especialmente a figura de Saúl. A figura de David terá sido alterada, especialmente o instrumento, que assume uma forma mais antiga e simples, de harpa gótica. David também dança, no painel de azulejos. Tal não acontece na gravura de Tempesta nem tão pouco se encontra referência à dança na citação bíblica. De facto esta representação simultânea de música e dança não funciona na realidade. Efectuar este tipo de passos de dança ao mesmo tempo que se toca a harpa, sem qualquer tipo de suporte que sustente o instrumento, é irreal, dada a estabilidade que é necessária para se executar este instrumento e dada a posição de desequilíbrio do corpo de David, nesta representação. Trata-se, pois, não de uma cena de música e dança real, mas da criatividade do pintor de azulejos.

[10] Imagem reproduzida na enciclopédia *The Illustrated Bartsch*. Vol. 35, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century.

### I.5.2. Saúl atira uma lança a David

***1 Sam 18, 10-11*** *No dia seguinte, um espírito mau provindo de Deus tomou conta de Saúl, que começou a delirar dentro de casa. Como de costume, David tocava harpa e Saúl tinha a lança na mão. Saúl atirou a lança, dizendo: 'Vou cravar David na parede'. David, porém, conseguiu escapar duas vezes.*

Este episódio mostra como Saúl, perturbado pelo espírito maligno que o atormentava, tentou matar David. David tocava harpa[11], para o acalmar, mas Saúl atira uma lança ao jovem. No mosteiro de S. Vicente de Fora encontramos uma representação deste tema, inserida num conjunto de cenas bíblicas, muitas referentes à vida de David. O painel foi parcialmente copiado de uma gravura de Aegidius Sadeler (1568-1629)[12], parte integrante de um conjunto de gravuras dedicadas ao tema de David e Saúl. O pintor de azulejos não reproduziu com fidelidade a harpa representada na gravura, cuja estrutura é algo fantasiada. Apresenta antes uma espécie de harpa gótica, mas muito incorrecta ao nível de pormenores organológicos e com número de cordas fantasiado.

7. Desconhecido, *Saúl ataca David com uma lança,*
Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa.

[11] A tradução do Padre António Pereira de Figueiredo, da Vulgata, indica igualmente o uso da harpa.

[12] Imagem reproduzida na enciclopédia *The Illustrated Bartsch*, Vol. 72, pt. 1, Ægidius Sadeler II

### I.5.3. O retorno triunfante de David

Ainda inserido no ciclo iconográfico do antigo Colégio dos Meninos Órfãos, está um painel que representa o retorno triunfante de David, com a cabeça de Golias, recebido em apoteose pelas mulheres de Israel (1Sam 18, 6-9)[13]. Quando Saúl regressava à cidade depois de David ter morto o filisteu, as mulheres de Israel saíram ao seu encontro cantando e dançando ao som de tamborins, címbalos e gritos de alegria. Estas cantavam em coro 'Saúl matou mil mas David matou dez mil', o que causou a ira e inveja do rei. Este painel é uma cópia parcial de uma gravura de Antonio Tempesta. O tema foi igualmente tratado por Schelte de Bolswert, numa gravura usada por Rubens numa tapeçaria. Rosario Alvarez (ALVAREZ, 1995: 96) apresenta uma pintura anónima da primeira metade do século XVIII com a mesma cena, que adorna a sala capitular do Monasterio del Carmen em Arequipa no Peru[14] indicando que a fonte terá sido a gravura de Bolswert ou o tapete de Rubens. Tal como o painel de azulejos, é uma derivação, mas muito mais fiel à gravura. Como Antonio Tempesta viveu entre 1555 e 1630 e Schelte de Bolswert entre 1586 e 1659, tendo um período de actividade de certo modo quase comum, torna-se difícil saber qual a fonte mais antiga, e qual terá sido a fonte original. Muito possivelmente possivelmente, será a gravura de Tempesta[15] a fonte utilizada. De qualquer forma, não há dúvida de que Tempesta, Schelte, ou Rubens terão sido a fonte tanto do painel de azulejos, como da pintura peruana.

Ao estabelecer uma análise comparativa entre painel de azulejos e gravura de Tempesta verifica-se que o primeiro reduz drasticamente a figuração. Das mulheres e crianças que recebem David, na fonte gravada, restam apenas duas figuras femininas que dançam e uma delas toca também um pandeiro circular aparentando cantar. O monumental cortejo, onde se vê, inclusivamente, um carro com o rei Saúl, também é praticamente extinto. Temos apenas David e um grupo de seis soldados, que são fielmente decalcados. Toda a figuração que, na gravura, existe em segundo plano desaparece. Substitui-a uma paisagem vazia e aberta ao infinito. Quanto aos ins-

[13] Curiosamente esta passagem não faz uma menção directa à cabeça do gigante, que aparece no painel de azulejos. Já em (1Sam 17, 57-58) é mencionado o retorno de David e o momento em que se apresenta perante Saúl com a cabeça de Golias, mas não a dança das mulheres de Israel, também parte do painel. Portanto, o painel sintetiza elementos das duas passagens bíblicas.

[14] Parte integrante das colecções do Museo de Arte Virreinal de Santa Teresa.

[15] Nº 17 de uma série de gravuras sobre o Antigo Testamento. ©Fine Arts Museums of S. Francisco Collections.

8. Desconhecido. *Triunfo de David*, antigo Colégio dos Meninos Órfãos, Lisboa.

9. Anónimo, *Triunfo de David*, primeira metade do séc. XVIII, Museo de Arte Virreinal, Arequipa, Peru.

trumentos musicais, há diferenças substanciais entre a fonte gravada e o painel de azulejos. No painel, as soalhas do pandeiro não estão representadas. O pintor também elimina um triângulo com aros que a segunda mulher tocava. Apesar de suprimir o instrumento mantém, no entanto, a posição da instrumentista. Assim, com a supressão do instrumento, passa-se de uma posição de execução instrumental para uma posição de dança. As restantes instrumentistas da gravura são suprimidas no painel de azulejos, mas mantêm-se fielmente representadas na pintura do Monasterio del Carmen.

### I.5.4. David e a Arca da Aliança

As representações iconográficas acima apresentadas mostram David jovem. Outros painéis mostram-no já ancião. Na sacristia da Igreja Matriz de Cascais encontramos um outro painel de azulejos relativo ao tema. Trata-se do transporte da Arca da Aliança, num carro de bois, de Judá para Jerusalém (2 Sam, 6, 1-8). O mesmo painel relata-nos o castigo de Oza. Narra a tradução da Vulgata do Padre António Pereira de Figueiredo (1725-1797) que David e toda a casa de Israel tocavam diante do Senhor 'toda a casta de instrumentos de madeira, citharas e violas e tambores e flautas e tymbales'[16]. Quando chegaram à eira de Nacon, como os bois estavam a fazer tombar a arca de Deus, Oza estendeu a mão para a segurar. Então a ira de Javé inflamou-se contra Oza, e Deus feriu-o por causa da sua falta, e Oza morreu ali mesmo, junto à arca de Deus. O modelo da Arca da Aliança, com os dois 'putti' no topo, foi copiado de uma gravura do séc. XVI, de Jost Amman, que retrata a queda das muralhas de Jericó[17].

10. Oficina de P.M.P (?). Rei David dança em frente à Arca da Aliança/ O castigo de Oza, Igreja Matriz, Cascais.

[16] As traduções modernas da Bíblia referem a dança e o canto ao som de cítaras, harpas, tamborins, pandeiros e címbalos.

[17] Imagem reproduzida na enciclopédia *The Illustrated Bartsch*. Vol. 20, pt. 2, German Masters of the Sixteenth Century: Jost Amman.

10a. b. c. d. e. Oficina de P.M.P (?). *Pormenores musicais*, Igreja Matriz, Cascais.

No painel de azulejos português há uma modernização dos instrumentos musicais e, inclusivamente, a introdução de um instrumento popular português. O modelo de harpa tocada pelo rei David já não é gótico (10a.). Apesar de alguns erros organológicos vemos a caixa de ressonância (com um pequeno orifício, tipo rosácea, mal colocado), catorze cordas (número irreal e que não corresponde ao do cravelhame) e uma pequena voluta na armação. Vemos também alguns aerofones: duas trompetes rectas e duas trompas. Os membranofones são um tambor percutido com baquetas e, em vez do tradicional pandeiro cilíndrico, com soalhas ou guizos, temos um pandeiro bimembranofone quadrangular, neste caso um adufe (10b. 10c.). A posição de execução do instrumento esta correcta, se bem que a posição das mãos não seja a usual. A nível dos aerofones, estão representadas no painel dois instrumentos de tubo recurvado – que poderão ser trompas de caça ou, na hipótese mais provável, duas trombetas rectas e um *cornu* (10d. 10e.). Há que realçar, neste painel, a recriação instrumental para instrumentos mais modernos, parte da realidade social da época, destacando-se o uso do adufe. Curiosamente, o adufe é aqui executado por um homem. Em Portugal, tradicionalmente, o instrumento é executado por mulheres.[18]

[18] Salwa Castelo-Branco indica: '(...) Até à década de 1960, os pandeiros bimembranofones

Este painel de azulejos tem um significado que ultrapassa a mera representação bíblica – é também o testemunho de uma prática musical sacro-profana da primeira metade do séc. XVIII. De acordo com o relato de um estrangeiro[19] no dia da festa de S. Gonçalo, português de nascimento e cuja imagem se venerava no convento dos Dominicanos, ao Rossio, os devotos ali faziam as suas rezas, dançando e cantando: *Quem com o santo quiser sarar, ao santo há-de bailar*. De acordo com o relato do viajante que a descreve, estas palavras queriam dizer que, para se curarem das maleitas por intercessão do santo, era preciso dançar na sua presença ou em sua intenção. O viajante também precisa que os portugueses fundamentavam esta prática no Antigo Testamento, mais precisamente no facto do rei David dançar e tocar diante de Arca da Aliança.

### I.5.5. David instrumentista

Na iconografia europeia David também aparece frequentemente representado como penitente, em oração. Também como autor dos salmos, tocando ou segurando num instrumento musical. É o caso do painel que se encontra na Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, com um rei David dançando e tocando harpa, com citação do bíblica do Livro dos Salmos referente à Misericórdia de Deus[20].

O instrumento destas cenas bíblicas é variável, mas quase sempre é um cordofone havendo preferência pela harpa. Na Emblemática, o Rei David tocador de harpa representa a Música como serva de Deus[21]. O instrumento representado no painel de azulejos tem um número fantasiado de cordas, mas

---

eram tocados por mulheres para acompanhar a música vocal na faixa do interior do país, numa área que se estende da Lomba de Vinhais, em Trás-os-Montes até ao rio Douro e da Guarda até ao Baixo Alentejo.' (CASTELO-BRANCO, 2010: 965)

[19] Obra anónima intitulada *Description de la Ville de Lisbonne où l'on traite de la Cour, de Portugal, de la Langue Portugaise, & des Moeurs des Habitants; du Governement, des Revenus du Roi, & de les Forces par Mer & par Terre; des Colonies* Portugaises & du Commerce de cette *Capitale* – A Paris – Chez Pierre Prault, Quay des Gesfres, au Paradis, MDCCXXX, traduzida e comentada por Castelo Branco Chaves em *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (Série Portugal e os Estrangeiro), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989, 2ª ed, p. 62

[20] A autora agradece a indicação de Rosário Salema de Carvalho.

[21] Na *Emblemática* de Henkel e Schöne, Rei David tocador de harpa aparece com a inscrição 'MVSICA SERVA DEI' e com a legenda 'Mvsica serva Dei, nobis hace otia fecit: Illa potest homines, illa mouere Deum' (HENKEL, SCHÖNE, 1996:1119). Tradução da autora: 'A Música, serva de Deus, deu-nos estes ócios [ou descansos]: Deus pode fazer com aquela [a Música] (que) Deus afaste aqueles [os ócios]'.

apresenta alguns pormenores interessantes e correctos, como é o caso das aberturas na caixa harmónica, usuais nos séculos XVII e XVIII.

11. Oficina do Mestre P.M.P., *Rei David com harpa*, Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Peniche.

Em Portugal, também parece haver uma curiosa e incomum associação da figura do Rei David à tiorba. Numa peça teatral (cómica), a *Entrada Segunda para as Festas de N. Senhora do Cabo*[22] uma das personagens intervenientes é, precisamente, o rei David (*Rey dançante*). *Donato*, um padre em apuros, vai dialogando com várias personagens, que entram em palco sucessivamente. O rei David aparece em cena com a tiorba (*'Sahe o Rey David com a sua tiorba'*). *Donato* troca um diálogo cómico com o rei, sobre a sua barba e este acaba por executar uma dança. A ligação entre David a tiorba e a dança estava também presente em cortejos onde, possi-

[22] Esta comédia é parte integrante do *Anatomico Jocoso, que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para a emenda do Vicioso consto de varias Farsas, Entradas, Loas, Entremezes, e diversos Festejos, as quaes se expõem ao publico para divertimento dos curiozos, e desejosos de ouvirem as obras de tão grande Autor*, Lisboa Tomo III, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

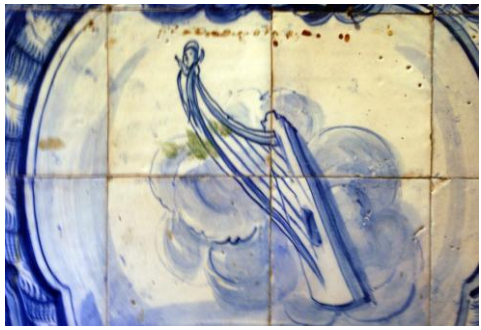
velmente, o Rei apareceria mascarado a rigor – *'Hum David adiantado, que depois ha de ir no couce da procissão'*. Restam dúvidas se o texto se refere a uma procissão religiosa ou a um desfile ou cortejo civil. Há referências importantes que podem apontar para o cortejo civil. Mais especificamente para as touradas:

> '(...) Em Portugal também se apreciavam prazeres mais vigorosos. As corridas de touros tinham a preferência. (...) Mais de uma semana antes das corridas de touros, os cegos vendiam o programa escrito em verso; (...) Pormenorizavam-se também as "entradas" que haviam de constituir a primeira parte do espectáculo. As danças da arena eram de rigor (...). Também havia danças masculinas: dos archeiros negros, dos espadas, do rei David, que avançava gravemente, com a coroa de cartão, quase submerso nas ondas de crina da barba. (...)' (CHANTAL, s.d.: 272)

Num painel de azulejos, que se encontra na Igreja do Senhor do Bonfim em Portalegre, encontramos um indício iconográfico que corrobora a associação entre o rei David e a tiorba. O rei é representado, já ancião e com barba, com um cordofone dedilhado na mão – que apresenta problemas organológicos – mas em muito semelhante a uma tiorba. Note-se que o pintor de azulejos não soube o que fazer com o cravelhame duplo do instrumento acabando por o transformar em apenas um, com dimensões exageradas e forma estranha. Na outra mão segura um escudo com a inscrição 'REI DAVI'. Estas inscrições têm uma função primordialmente educativa e catequética, pois ajudavam os fiéis na identificação destas figuras. Por baixo da figura do rei-músico, numa cartela e em segundo plano, é que aparece representada a harpa, instrumento que tem também vários problemas organológicos. Não há intenção de representar o número certo de cordas nem o seu correcto sistema de fixação. O pintor deu mais ênfase à religião do que propriamente ao instrumento musical, ao colocar uma cabeça de anjo na estrutura do instrumento e ao enquadrá-lo no meio de nuvens, como se de obra divina se tratasse.

## I.6. O Cântico dos Cânticos

Os painéis com a temática do *Cântico dos Cânticos* na azulejaria barroca portuguesa possuem representações musicais de grande beleza. É o caso do painel que se encontra no antigo Convento de S. Paulo da Serra de Ossa, num espaço designado por 'Capela do Bispo'. O revestimento que a decora foi encomendado a António de Oliveira Bernardes, sendo visível a assinatura 'An$^{to}$ deoliv$^{ra}$ Berd$^{es}$ fecit.' no painel que, precisamente, será objecto de análise. O painel possui a inscrição 'AMICI AVSCVLTANT TÊ' referente à



12 e 12a. Desconhecido. *Rei David com tiorba e base do painel com harpa* Igreja do Senhor do Bonfim, Portalegre.

passagem ‘Ó tu, que habitas nos jardins, os companheiros [amigos] estão atentos para ouvir a tua voz; faz-me, pois também ouvi-la.’ (Ct 8,13).

13. António de Oliveira Bernardes. *Cântico dos Cânticos*, Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D’Ossa.

Nesta representação a jovem esposa canta por partitura (notação ilegível) acompanhada por um *ensemble* de anjos músicos. As representações do instrumentos são belíssimas. Temos três cordofones dedilhados – duas guitarras e uma harpa – e dois cordofones friccionados – um violino e um contrabaixo. O contrabaixo tem o número correcto de cordas e cravelhas, a caixa de ressonância bem proporcionada, mas o cavalete está demasiado junto ao estandarte e as mãos do anjo estão trocadas, por certo por necessidades estéticas da composição[23]. O violino não tem número definido de cordas, há a ausência de cravelhas e o cavalete encontra-se também demasiado junto ao estandarte. No caso harpa, o instrumento está bem representado. Tem dezassete cordas e duas aberturas circulares na caixa de ressonância. A guitarra parece que tem cinco ordens de cordas, com o mesmo número de cravelhas no cravelhame. A posição de execução, com o instrumento apoiado sobre o joelho, é correcta e elegante.

[23] Desta forma os braços do anjo ficam em posição simétrica com os do que toca violino e encaminham o olhar do espectador em direcção à jovem cantora.

13a. António de Oliveira Bernardes. *Cântico dos Cânticos* [pormenor], Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa.

Uma outra representação desta temática aparece no Coro baixo da igreja do antigo Convento de Marvila, habitado na época por freiras brígidas[24]. O tipo de traço da pintura e os rodapés com 'putti', alguns dos quais, músicos, levam a atribuir a autoria dos painéis ao Mestre P.M.P. ou à sua oficina.

14. Mestre P.M.P. *Cântico dos Cânticos*, antigo Convento de Marvila, Lisboa.

[24] As religiosas da ordem de S. Salvador, ou brígidas, são originárias de Inglaterra. Chegaram a Lisboa em 1584 fugidas ao cisma de Henrique VIII. Instalaram-se primeiro no Mocambo, onde ficaram conhecidas como *as Inglesinhas.* Em 1651, começou a construção das novas instalações em Marvila (actualmente, igreja da Paróquia de Santo Agostinho de Marvila) para as religiosas portuguesas sob iniciativa da abadessa Madre Brígida de Santo António.

Nesta cena vemos a jovem esposa a tocar harpa e o esposo a cantar. Outras mulheres escutam-nos. Nas mãos de um 'putto' está uma cartela com a passagem bíblica em questão: 'FACMAE AVDIRE VOCEM TVAM'. Esta passagem diz respeito ao terceiro poema. A esposa diz: '(...) O meu amado fala, e diz-me: Levanta-te minha amada, formosa minha, vem! Eis que o Inverno já passou! e a chuva já se foi! (...) Pomba minha, que te aninhas nos vãos do rochedo (...) Deixa-me ver a tua face, **deixa-me ouvir a tua voz** (...)'.

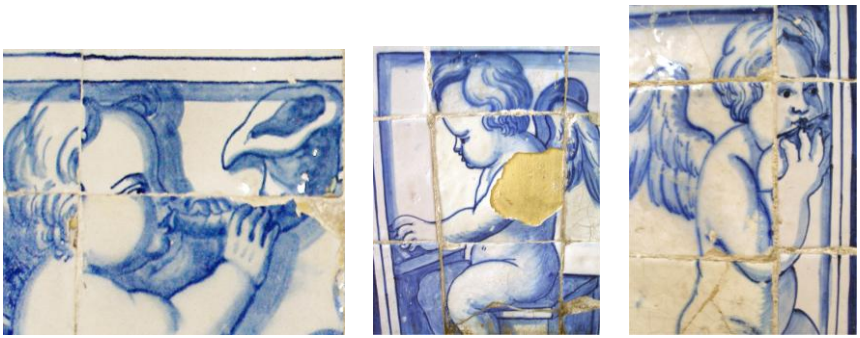
O painel é muito semelhante a outros que foram pintados para igrejas marianas com confrarias, também atribuíveis ao Mestre P.M.P., nomeadamente as igrejas de Nossa Senhora da Conceição de Guimarães e de Nossa Senhora da Conceição de Peniche. No caso específico de Marvila, a ligação à temática mariana verifica-se pela história de Santa Brígida, fundadora da congregação, como demonstra Alexandre Pais. A Virgem Maria assume o papel de 'esposa', como 'Ecclesia'[25].

O rodapé deste e de outros painéis é bastante mais profano e representa 'putti' em diversas actividades. A maioria está relacionada com temas retirados da Emblemática, muito apreciados por toda a Europa. É o caso do 'putto' que segura uma vela tendo uma borboleta a voar junto à chama e, a seu lado, uma salamandra. Na *Emblemata* de Henkel e Schöne a borboleta a voar junto à chama de uma vela é acompanhada da inscrição 'BREVIS ET DAMNOSA VOLVTPAS'[26] (HENKEL, SCHÖNE, 1996: 911) e a salamandra no fogo pela inscrição 'CANDIDE ET SYNCERE'[27] (HENKEL, SCHÖNE, 1996: 739), ou um 'putto' tritão a tocar num búzio, igualmente, tema da emblemática (15a). Existem outros temas musicais, todavia não relacionas com a Emblemática, como é o caso do 'putto' a cantar e a tocar um cordofone com teclado (muito pouco pormenorizado, a nível organológico e a cantar (15b), bem como uma curiosa representação de um 'putto' a tocar ocarina (15c).

[25] '(...) Nesse mesmo século [XIV], outra mística, Santa Brígida da Suécia, na sequência de uma peregrinação feita aos lugares santos de Belém (1370) viu realizada uma promessa que a Virgem lhe fizera. No local onde tradicionalmente se dizia ter ocorrido o nascimento, Maria reconstituiu para a Santa esse momento. A sua descrição é feita no livro escrito por esta religiosa, "Revelaciones" (...)' (PAIS, 1998: 28). Esta ligação é também abordada por Teresa Campos Coelho e Luísa Arruda na obra *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*, Lisboa, Inapa, s.d., p. 53.

[26] 'O prazer é rápido e prejudicial'.

[27] 'Com candura e com sinceridade'.



15a. b. c.. Mestre P.M.P. *Putti (rodapé)*, antigo Convento de Marvila, Lisboa.

## I.7. Judite: Unir-se a Deus para agir com eficácia

> ***Jdt 9-1*** *'Tendo eles partido, Judite entrou em seu oratório, pôs o seu cilício, cobriu a cabeça com cinzas e, prostrando-se diante do Senhor, orou dizendo (...).'*

No antigo Convento dos Congregados de Estremoz (actualmente, o edifício da Câmara Municipal) encontramos um painel com cena bíblica alusiva ao livro de Judite. No topo do painel, uma inscrição elucida o observador sobre o tema tratado: 'Inoressa est Oratorium suum et prosiemens seclamabat ad Dominum. Judite.9.1'[28]. Judite encontra-se no Templo de Jerusalém a orar a Deus. Nesta passagem ocorre um intenso monólogo. Judite prepara-se para agir e a sua oração mostra o confronto entre a força de Deus libertador e o poder dos opressores. Judite relembra o caso de Dina e Siquém, em que a jovem foi raptada e violada (Gn 34), porque a própria Judite vai arriscar a sua honra para libertar o seu povo. A sua oração mostra que Deus toma partido dos pobres e fracos, manifestando assim a sua força. Os poderosos disfarçam a sua própria fraqueza atrás de exércitos e armas, que usam para oprimir. Judite pede então a Deus que a torne sedutora e que essa seja a sua arma contra os opressores, os Sírios e mais precisamente, o general Holofernes. Judite deixa a sua cidade, com uma criada, ricamente vestida e enfeitada com as suas jóias mais belas. As duas levam um saco com alimentos. Ao ser encontrada por soldados, diz-lhes que os pode ajudar a conquistar a sua cidade e que se quer juntar a quem segue Nabucodonosor. Deslumbrados com a sua beleza, os soldados levam-na até junto de Holofernes. Judite

[28] 'INGRESSA EST ORATORIUM SUUM ET PROSTERNENS SE CLAMABAT AD DOMINUM' ('Ela entrou no seu oratório e prostrando-se clamava ao Senhor')

oferece-lhe a sua ajuda para conquistar a sua cidade. Holofernes não só confia nela como se encanta pela sua beleza. Judite consegue ficar a sós com ele, na sua tenda, e corta-lhe a cabeça, que coloca num saco, com a ajuda da sua criada. Discretamente, escapa-se do acampamento e retorna à sua cidade, vencedora, com a cabeça de Holofernes.

O painel mostra momentos temporalmente distintos da passagem bíblica. À esquerda do observador vemos Judite em oração no templo, pedindo força e inspiração a Deus; ao centro, o exército que a encontrou (com um soldado músico, que toca tambor); à direita, uma tenda, com Holofernes a ser decapitado por Judite. Nem o exército, nem o instrumento musical representado correspondem à época bíblica em questão. O tambor é um modelo utilizado no século XVIII. São bem visíveis os bordões na membrana inferior do instrumento. A parte do painel que representa Judite a decapitar Holofernes é cópia de uma gravura de Jacques Callot (1592-1635), gravador francês activo no séc. XVII. A gravura chama-se 'Judite' e data de 1631[29].

16. Desconhecido. *Judite (pormenor)*, Câmara Municipal de Estremoz (antigo Convento dos Congregados), Estremoz.

[29] Fonte, Fine Arts Museums of San Francisco

# II. A MÚSICA NO NOVO TESTAMENTO

## II.1. Natividade e a Adoração dos Pastores

> ***Lc 2, 8-20*** *'Naquela região havia pastores, que passavam a noite nos campos, tomando conta do rebanho. Um anjo do Senhor apareceu aos pastores; a glória do Senhor envolveu-os em luz e eles ficaram com muito medo. Mas o anjo disse aos pastores: "Não tenhais medo! Eu anuncio-vos a Boa Notícia, que será uma grande alegria para o povo: hoje na cidade de David, nasceu-vos um Salvador, que é o Messias, o Senhor. Isto vos servirá de sinal: encontrareis um recém-nascido envolto em faixas e deitado numa manjedoura". De repente, juntou-se ao anjo uma grande multidão de anjos. Cantavam louvores a Deus, dizendo: "Glória a Deus no mais alto dos céus e paz na terra aos homens por Ele amados". Quando os anjos se afastaram, voltando para o céu, os pastores combinaram entreis: "Vamos a Belém ver este acontecimento que o Senhor nos revelou". Foram, então, à pressa, e encontraram Maria e José e o Recém-nascido deitado na manjedoura. Tendo-O visto, contaram o que o anjo lhes anunciara sobre o Menino. E todos os que ouviam os pastores ficaram maravilhados com aquilo que contavam. Maria, porém, conservava todos estes factos e meditava sobre eles no seu coração. Os pastores voltaram, glorificando e louvando a Deus por tudo o que haviam visto e ouvido, conforme o anjo lhes tinha anunciado."*

O tema da *Adoração dos Pastores* faz parte do Livro do Novo Testamento. É referido no Evangelho Segundo S. Mateus e no Evangelho Segundo S. Lucas. É igualmente parte integrante de vários textos Apócrifos, especialmente do Pseudo-Mateus. Está directamente ligado ao tema da Natividade e é um tema indispensável nos Presépios. É necessário ter em conta dois momentos fundamentais na *Adoração dos Pastores*: o primeiro é o tema primitivo da *Anunciação do Anjo aos pastores*, referido no Evangelho de São Lucas (Lc 2, 8-15); o segundo é o da *Adoração dos Pastores*, propriamente dita, referida igualmente no mesmo Evangelho (Lc 2, 15-20). Indica Alexandre Nobre Pais:

> '(...) Na *Anunciação* [do Anjo aos Pastores] definiu-se a presença de três pastores, representados com capas de peregrinos. Um deles transportaria um cesto. Outro teria junto de si algumas ovelhas, podendo, por vezes, ser

> representado a tosquiar um carneiro. Normalmente a presença do anjo reflecte-se nestas figuras, por atitudes de medo e surpresa, sendo o brilho ofuscante da entidade celestial expresso no gesto de cobrirem os olhos com as mãos. Apesar do Evangelho não surgirem referências a pastores músicos, os artistas colocam, usualmente, um deles a tocar flauta ou gaita-de-foles. A introdução do tema do concerto campestre reforça o carácter bucólico da cena. (...). Em relação à *Adoração dos Pastores*, propriamente dita, é novamente o *Evangelho segundo São Lucas* (Lc 2,15-21) o único que a refere de forma sucinta. (...). Os pastores ainda forneciam um outro nível de leitura. Assim, tal como os Reis simbolizavam os gentios, eles representavam os judeus e as suas oferendas seriam, necessariamente, humildes. Um deles oferecia o melhor cordeiro do seu rebanho, de cujo pêlo São José faria uma capa para o Menino; outro entregava o seu cajado, representando o bastão de comando do rebanho e o terceiro a sua flauta. Estas dádivas permitiam aos teólogos uma interpretação simbólica da cena, visto que o cordeiro de patas atadas representa o sacrifício a que Jesus está destinado, o cajado remete para o seu papel como condutor dos homens e a flauta para o facto dos seus discípulos o seguirem como um novo Orfeu.' (PAIS, 1998: 34)

Na azulejaria portuguesa da primeira metade do séc. XVIII encontramos vários painéis com a adoração dos pastores, especialmente em igrejas e antigos conventos. Foram escolhidos oito exemplares com elementos musicais. A cena representada é a *Adoração dos Pastores* descrita no Evangelho Segundo São Lucas. Cinco destes exemplares são cópia de uma mesma fonte, apresentando apenas ligeiras modificações[1]

| Painéis/Figuração | Anjos (nº) | Mania, José, Menino | Vaca | Burro | Pastores (nº) | Pastoras (nº) | Crianças | Pastor músico |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A – Estremoz | 4 | X | X | – | 2 | 1 | – | X |
| B – Évora | 7 | X | X | X | 2 | 1 | – | X |
| C – Redondo | 9 | X | X | X | 5 | 3 | 1 | X |
| D – Aldeia da Serra | 2 | X | X | X | 4 | 2 | 1 | X |
| E – Cascais | 2 | X | X | X | 2 | 2 | – | X |

17. Tabela: Elementos compositivos dos painéis com a cena da *Adoração dos Pastores*

[1] É possível fazer uma delimitação geográfica que revela um certo regionalismo na utilização deste episódio – quatro deste painéis são do Alto Alentejo (Redondo, Estremoz, Évora e Aldeia da Serra), três deles ainda *in situ*; o quinto encontra-se em Cascais.

Nestes painéis estão representados dois registos: o terreno e o divino. No plano divino vemos anjos que seguram a inscrição 'GLORIA IN EXCELSIS DEO' ('Glória a Deus nas Alturas'). Muitas vezes esta inscrição está mal escrita, denunciando uma certa ingenuidade e simplicidade, inerentes a oficinas mais pequenas. No plano terreno vemos a Sagrada Família, pastores e pastoras. As personagens intervenientes são praticamente as mesmas e o cenário mais ou menos variado – um pouco ao gosto do pintor/oficina. Um elemento comum a todas as representações é o pastor músico, com a gaita de foles. Este elemento é copiado na íntegra, alternando entre o lado esquerdo e direito da Sagrada Família, apresentando-o como um homem rústico, de barbas, com cajado. As mãos estão em posição de adoração. Das costas do pastor, como se estivesse presa a tiracolo, surge o fole e o ponteiro da gaita-de-foles.

É provável que o pastor seja copiado de uma pintura com o mesmo tema, atribuída à escola de Rubens[2]. A gaita-de-foles desta pintura apresenta tubo melódico e três ou quatro bordões. Nos painéis de azulejo a reprodução do instrumento foi simplificada, pois só é visível parte do fole e do tubo melódico. A decoração do instrumento, que aparece na pintura (uma cabeça esculpida) também foi suprimida. É inevitável a associação da gaita de foles ao pastor e deste ao contexto popular e bucólico/pastoril, ao Presépio e a S.

Afirma Ernesto Veiga de Oliveira:

> '(...) a gaita-de-foles apresenta-se em especial com o aspecto de um instrumento natalício. Aludimos já a essa interpretação popular das Escrituras, posta em voga desde os tempos medievais pelos beneditinos de Cister, e que, a partir da Itália, com S. Francisco de Assis, se define sob a forma de presépios vivos, em que são presentes os pastores na Adoração. Com base em razões certamente anteriores, a gaita-de-foles passa a ser atributo normal desses pastores, tornando-se mesmo o seu símbolo da iconologia cristã da Natividade. Surge assim uma tradição de pastores que tocam a gaita-de-foles junto do presépio, representando a música do povo em louvor da Virgem e do Menino, e que se documenta através dos séculos e chega, em alguns países, até aos nossos dias. (OLIVEIRA, 2000: 225)

Na capela do Palácio do Correio-Mor (Loures) encontramos outra representação da *Adoração dos Pastores* mas com contornos diferentes dos painéis acima apresentados. Para já, não estão presentes pastoras, apenas

[2] Esta pintura está catalogada por Richard D. Leppert na obra *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, vol. II, entrada 518, p. 300. Encontra-se no Heimat und Schiffhartsmuseum.

homens. É também curioso o facto de o pintor ter colocado um anjo adulto junto à manjedoura, em adoração. O pastor músico, também gaiteiro, surge em segundo plano, na composição, mas apresentando o instrumento noutra perspectiva, na qual é apenas visível um tubo bordão.

18. Desconhecido. *Adoração dos Pastores (pormenor, gaiteiro)*, Palácio do Correio-mor, Loures.

A associação entre pastores, gaita-de-foles e Natividade também está patente nos Vilancicos de Natal e na literatura barroca portuguesa. É o caso de uma peça teatral, onde intervêm Roderico, Lourenço e Silvestre, três pastores, aos quais aparece um anjo na noite de Natal:

> 'Roderico: A nam prazais sam comigo como tu vens tangedeiro, tanges já como gaiteiro.
> Silvestre: A tu balhas como prego quando andas no terreiro com Marguida.
> Roderico: Ora que quereis que vos diga Silvestre tu, & Loirenço ponde-vos em endereço de cantar huma cantiga. (...).
> Lourenço: Pois é Senhora [Nossa Senhora no Presépio] nam havemos de fazer alguma festa embora?
> Silvestre: Antes, que eu daqui vá fora lhe hei de cantar, & tanger. (...)'[3]

[3] S.a. *Pratica de Três Pastores, a saber Roderico, Loirenço, e Silvestre, os quaes aparecendolhe o Anjo a noite de Natal espantados chamão hum a otro dizendo ...*, s.d., p. 11, 18

Por fim, outro painel junta, numa única cena, a *Anunciação do Anjo aos Pastores* e a *Adoração dos Pastores*. São momentos distintos e sequenciados no tempo. O pastor músico (gaiteiro) também faz parte desta representação. O pintor representou o instrumento com muito mais visibilidade. Trata-se de uma gaita-de-foles de características portuguesas: apresenta só um tubo bordão (roncão), com uma decoração de panejamento e franjas ainda hoje utilizada. O tubo bordão tem aqui representadas as três partes constituintes. É visível ainda o fole e uma parte do tubo melódico, não se vendo de todo o tubo insuflador, que poderia estar oculto pela mão do pastor. O bordão está apoiado no ombro esquerdo, de acordo com uso e costume ibérico que perdura até aos nossos dias[4].

19. Mestre P.M.P., *Adoração dos Pastores (pormenor)*, Hospital do Barro (CHLC), Torres Vedras.

[4] '(...) O bordão ou *roncão*, *ronca* ou, ainda, *ronco*, é, nas gaitas-de-foles portuguesas, sempre único, e sai para trás, pousando no ombro esquerdo do gaiteiro; ele é de tubo cilíndrico e compõe-se de três peças ou *lanços* (...): a primeira é a *ombreira*, que pousa sobre o ombro, cujo cano entra no bocal respectivo do saco; a seguir é a *intermeia* (...), cujo cano entra no bocal da ombreira; e, finalmente, a *copa*, *boca* ou *bordão* (...) cujo cano entra no bocal da intermeia e cuja boca terminal se alarga geralmente num toco espesso e pesado – a copa, *propriamente dita* ' (OLIVEIRA, 2000: 232)

Muito interessante é o trio constituído pelo cego tocador de sanfona, o seu moço que toca tambor e o cão que faz habilidades ao som da música. Tanto o cego como o moço estão a cantar. Os instrumentos estão representados com muito pormenor e rigor organológicos. A sanfona tem todos os pormenores bem visíveis: a manivela, a roda que fricciona as cordas, as tangentes, a parte onde se encontram as cordas melódicas e as cravelhas (quatro). A forma da caixa é igualmente bem feita e proporcionada.

20. Mestre P.M.P., *Adoração dos Pastores (pormenor)*, Hospital do Barro (CHLC), Torres Vedras.

A presença deste trio numa cena sacra, em painel de azulejo colocado na capela de antigo convento pode ser uma questão pertinente. A presença deste instrumento (sanfona) num espaço sagrado remete-nos, novamente, para a figura do *tocador de sanfona*, que urge entender melhor. Frei Agostinho de Santa Maria relata, acerca da *Imagem de Nossa Senhora das Ermidas, dos Milagres, ou das Neves*, um milagre do qual se escreve que '(...) *indo hum cego visitar a Senhora, o qual desejoso de ter vista, se fora lavar na milagrosa fonte, & que logo a cobrara; & dizem mais, que deixara huma sanfonina, de que se valia para remédio de sua necessidade, & pobreza,*

*pendente da Capella da Senhora (...)*'[5] (PAIS, 1998: 106). É igualmente interessante a associação do cego da sanfona à esfera sagrada feita pelo olissipógrafo Gustavo Matos de Sequeira:

> '(...) o Menino Jesus era tão Cupido, e como Cupido era tão cego, que até havia em Lisboa uma irmandade dos Homens Cegos, vendedores de folhas e folhinhas, chamada "Irmandade do Menino Jesus". A sede foi primitivamente em S. Jorge e depois em S. Martinho. (...)' (PAIS, 1998: 107)

A existência de uma irmandade do Menino Jesus que agregava cegos, vendedores de folhinhas de música aproxima o cego músico e a sanfona a uma concepção glorificadora. A Sanfona era um instrumento permitido nas igrejas e conventos como comprova a documentação do Convento da Madre de Deus[6] onde, nas despesas do ano de 1705, aparece referenciado o pagamento de um concerto de sanfona ('Concerto de Sanfona ... 1$720').

A figura do tocador de sanfona é constante na iconografia europeia dos séculos XVI a XIX. Fontes gravadas poderão ter sido a inspiração para a pintura destes painéis, como 'Le Vieilleux', ou tocador de sanfona, que aparece nos *Études prises dans le bas peuple* ou *Les cris de Paris*[7] de Edmé Bouchardon (1698-1762). Outra fonte possível é *Les cris de la ville* de Jacques Callot. No entanto, parece muito mais pertinente a relação directa com os presépios e com a sua tradição em Portugal, como comprovam os vários conjuntos monumentais em terracota que sobreviveram do séc. XVIII até aos nossos dias.

Convém ainda ter em conta uma significação alternativa para o termo 'Prezepio' usado no barroco português. 'Prezepio' pode referir uma representação teatral ao vivo, de carácter cómico, onde se faziam desafios em verso. A música era parte integrante. Há relatos da sua representação em casas nobres portuguesas. Nas Gazetas da época encontramos a seguinte referência:

> 'A Sñra. Marqueza de Arronches e sua neta convidarão as famílias de Távora, Alvor, Ribeira, Ericeira, Atouguia, Soure e Coculim, a Sñra. D. Anna Joaquina e suas filhas, e as senhoras condessas de Aveyras, que não forao por estar de partida para Samora para hum prezepio em casa de

[5] A fonte citada pelo autor é Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, tomo IV, Lisboa, Officina de Antonio Pedrozzo Galrão, 1712, p. 62

[6] Documentos avulsos, f.107v, Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, citados por Alexandre nobre Pais (PAIS, 1998: 107)

[7] Gravados entre 1737 e 1746

> Francisco Tregueiros onde havia muzica e instromentos e seis poetas que compunhao de repente: o prezepio era mui lindo, e se distribuirão todo o género de refrescos gelados e quentes com hua magnifica cea que a Sñra. Marqueza tinha prevenido durando ate as três horas da manhãa a festa em que foi preçizo ao Conde da Ericeira sustentar só com poesias de repente o devido obsequio, que os poetas incógnitos fazião as senhoras.' (LISBOA, 2005:69)

## II.2. Fuga para o Egipto

> ***Mt 2, 13-15*** *'Depois que os magos partiram, o Anjo do Senhor apareceu em sonho a José e disse-lhe: "Levanta-te, toma o Menino e sua mãe e foge para o Egipto! Fica lá até que te avise. Porque Herodes vai procurar o Menino para O matar". José levantou-se de noite, tomou o Menino e sua mãe e partiu para o Egipto. Lá ficou até à morte de Herodes, para se cumprir o que o Senhor havia dito por meio do profeta: "Do Egipto chamarei o meu filho".'*

O êxodo da Sagrada Família para o Egipto inspirou inúmeros artistas europeus e aparece também representado na azulejaria nacional, nomeadamente num painel que se encontra na igreja matriz de Colares (Sintra), cópia de gravura de Karel van Mander (1548-1606), artista holandês. Apesar do texto bíblico não ser rico em pormenores da viagem, a imaginação dos artistas leva-os a fixarem momentos como o descanso na fuga da Sagrada Família, descanso este frequentemente acompanhado por música..

21. António Pereira, *Fuga para o Egipto*, Igreja Matriz, Colares.

Num cortejo celebrativo, semelhante aos cortejos matrimoniais, dois 'putti' cobrem o chão com flores para a passagem da Sagrada Família. São seguidos por três anjos músicos adultos. Um toca harpa, outro um instrumento aerofone parcialmente visível, e outro um cordofone friccionado, possívelmente uma viola de arco. É de destacar que seria impossível executar a harpa caminhando, tal como o anjo o faz. Num plano mais afastado vemos a Sagrada Família. É encantador o pormenor dos dois 'putti' que seguram um cesto com a palha do burro, que come à medida que o cortejo avança. Outro 'putto', em cima de uma palmeira, entrega alguns frutos ao Menino Jesus.

## II.3. O banquete da morte ou a dança de Salomé

> ***Mt 14, 1-12*** *'Naquele tempo, Herodes, governador da Galileia, ouviu falar da fama de Jesus. Disse então aos seus oficiais: "Ele é João Baptista que ressuscitou dos mortos. É por isso que os poderes agem nesse homem". De facto, Herodes tinha mandado prender João, algemá-lo e colocá-lo na prisão. Fez isto por causa de Herodíades, a mulher do seu irmão. Porque João dizia a Herodes: "Não te é permitido tê-la contigo". Herodes queria matar João, mas tinha medo da multidão, que o considerava um profeta. Quando chegou o aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou diante de todos e agradou a Herodes. Então Herodes prometeu com juramento que lhe daria tudo o que ela pedisse. Pressionada pela mãe, disse: "Dá-me aqui, num prato, a cabeça de joão Baptista". O rei ficou triste, mas por causa do juramento na frente dos convidados ordenou que atendessem o pedido dela e mandou cortar a cabeça de João na prisão. Depois a cabeça foi levada num prato, foi entregue à jovem e esta levou-a a sua mãe. Os discípulos de João foram buscar o cadáver e sepultaram-no. Depois foram contar a Jesus o que tinha acontecido.'*

Encontramos esta cena do Evangelho Segundo S. Mateus representada em duas igrejas diferentes, na zona centro do país, ambas tendo S. João Baptista por orago. Na igreja de S. João Baptista, em Figueiró dos Vinhos, encontramos um painel de azulejos em que a figura de Herodes está mutilada, estando a cabeça do rei substituída por um azulejo em branco. É ele quem assume a posição central na mesa do banquete, rodeado por outros convivas. Salomé dança, ao mesmo tempo que toca castanholas. Em segundo plano, à direita do observador, vemos um homem aprisionado atrás de grades: S. João Baptista. De facto, uma prisão não estaria, com toda a certeza, na sala de banquetes de Herodes. Trata-se de uma estratégia pictórica usada pelo artista para lembrar ao cristão, ao penitente, do cativeiro e da morte de João Baptista que ocorrerá na sequência da dança de Salomé através da qual esta conquista do favor de Herodes.

22. Desconhecido. *Salomé dança perante Herodes*, Igreja de S. João Baptista, Figueiró dos Vinhos.

Noutro painel existente na igreja paroquial de S. João Baptista, em Vila Franca de Xira, temos representado o mesmo tema. Aqui estão momentos temporalmente distintos, uma maneira de sintetizar num único painel os vários aspectos da história. À esquerda do observador vemos Salomé a dançar para Herodes. Ao centro e à esquerda está já Salomé a receber a cabeça de João Baptista numa bandeja, acompanhada por um séquito de mulheres. O corpo do santo jaz por terra.

23. Desconhecido. *Salomé dança perante Herodes*, Igreja Paroquial de S. João Baptista, Vila Franca de Xira.

## II.4. Paixão de Cristo

> ***Mt 27, 27-31*** *'(...) Em seguida, os soldados de Pilatos levaram Jesus ao Palácio do governador e reuniram toda a tropa em volta de Jesus. Despiram-n'O e vestiram-Lhe um manto vermelho; depois teceram uma coroa de espinhos, puseram-Lha sobre a cabeça, e uma vara na mão direita. Então ajoelharam-se diante de Jesus e zombaram d'Ele, dizendo: "Salve, rei dos judeus!" Cuspiram n'Ele e, com a vara, bateram-Lhe na cabeça. Depois de zombarem de Jesus, tiraram-Lhe o manto vermelho e vestiram-n'O de novo com as suas roupas; daí o levaram para ser crucificado. (...)'*
>
> ***Jo 19, 17*** *'(...) Eles levaram Jesus. Jesus, levando a cruz às costas, saiu para um lugar chamado "Lugar da Caveira", que em hebraico se diz "Gólgota". (...)'*
>
> ***Mc 15, 21*** *'(...) Passava por ali um homem chamado Simão Cirineu (...). Então os soldados obrigaram-nos a levar a cruz de Jesus (...)'*

Os episódios da Paixão de Cristo são descritos, não só por S. Mateus, como também por S. João e S. Marcos. Encontramo-los plasmados na azulejaria portuguesa, em painéis com localizações próximas: Alto Alentejo (Serra de Ossa/Redondo, Nisa, Estremoz) e Ribatejo (Sardoal).

No Sardoal encontramos um painel na Capela do Senhor dos Remédios. Corresponde à passagem acima transcrita, retirada do Evangelho Segundo S. Mateus. A cena foi fielmente copiada de uma gravura de Van Dyck. Não obstante, o instrumento musical, uma trombeta, foi acrescentada pelo pintor de azulejos.

Em Nisa na Capela do Calvário temos representado outro episódio da Paixão, com Cristo caído, a caminho do Gólgota. Simão, o Cirineu ajuda-O a segurar a Cruz. Maria, Sua mãe, ajoelha-se junto a Ele[8], num encontro sentido, em que o pintor de azulejos consegue captar no olhar da Virgem a dor da perda juntando ao mesmo tempo, a resignação e compreensão pelo destino de Seu filho, também o filho de Deus. Contudo, este encontro de Maria e Jesus não aparece referido nas Sagradas Escrituras.

[8] A inscrição debaixo da cena principal 'OENCONTRO DAS.RA COMSEV SANTICMO FILHO DEBAIXO DESVA PEZADA CRUS EMARVA [...] AMARGVRA' identifica a figura feminina como Maria, mãe de Jesus.

24. Desconhecido. *Paixão de Cristo*, Sardoal.

25. Desconhecido. Cristo encontra sua Mãe, a caminho do Calvário, Nisa.

O soldado músico encontra-se colocado no canto superior direito, em segundo plano e toca uma trombeta. A parte central da cena englobando o soldado músico, Jesus Cristo e o Cirineu apresenta notórias semelhanças com uma pintura retabular quatrocentista portuguesa, 'Cristo a caminho do calvário', de mestre desconhecido parte integrante das colecções do Museu de arte sacra de Arouca (proveniente do Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo). James Marrow atribui à trombeta a função de principal veiculador das ofensas a que Cristo foi sujeito durante e Paixão.

> '(...) A simple glance at depictions of the trumpeters suffices to determine one of their primary functions, that is, as agents of the ridicule to which Christ is subjected during the passion. (...)' (MARROW, 1979, 154)

Este autor cita também episódios do Antigo e Novo Testamentos, anteriores à Paixão de Cristo, onde já se verifica a utilização da trombeta pelos que blasfemaram contra Deus. As passagens em questão encontram-se no segundo livro dos Macabeus (2 Mac 15, 25) e no Evangelho Segundo S. Mateus (Mt 6, 2):

> '(...) The biblical background that associates trumpeting with mockery or evildoers can be traced to II Machabees 15, 25, where blasfemers are described as *coming forward with trumpets and songs*, and to the sermon on the Mount, where Crist besechees His listeners (Matthew 6, 2) to *sound not a trumpet before thee as the hypocrites do in the synagogues* (...)' (MARROW, 1979: 154)

Na igreja Matriz do Sardoal encontra-se uma pintura representando Cristo a caminho do Calvário. Possivelmente trata-se de uma pintura portuguesa do século XVI ou XVII. A pintura não está catalogada e ainda carece de estudo. Aparece nela retratado o mesmo soldado músico tocando trompa, mas o modelo é diferente, tipo trompa 'Dufouilloux' com uma volta de tubo no meio do instrumento.

No antigo Convento de S. Paulo da Serra de Ossa e no antigo Convento das Maltezas, em Estremoz encontramos dois painéis muito semelhantes. O instrumento musical representado é diferente do painel de Nisa; a trompa fantasiada substitui a trombeta tocada pelo soldado que lidera o grupo, representado em segundo plano.

No painel da Serra de Ossa vemos vários soldados romanos que acompanham Jesus Cristo. Este cai, sob o peso da cruz. Um homem segura uma bandeira com as iniciais SPQR ('Senatus Populusque Romanus'[9]), uma frase

[9] 'O Senado e o povo romano'

26. Desconhecido. *Cristo a caminho do Calvário antecedido de soldado músico*, pintura portuguesa(?), séc. XVI ou XVII (?), Igreja Matriz, Sardoal.

usada nos estandartes das legiões. Um outro homem segura Jesus por uma corda, que está à volta do seu pescoço. Duas mulheres e uma criança estão ajoelhadas. Cristo dirige para elas o seu olhar. Por baixo da figura de Cristo está uma inscrição: 'BAIVLANS SIBI CRVCEM EXIVIT IN EVM QVI DICITVR CALVARIAE LOCVS'[10]. Liderando o cortejo está um soldado músico. Toca uma espécie de trompa de caça.

[10] A passagem bíblica pertence ao Evangelho Segundo S. João, capítulo 19, versículo 17: 'Et bajulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariæ locum, hebraice autem Golgotha' ('Jesus, levando a cruz às costas, saiu para o chamado Lugar da Caveira, que em hebraico se diz Gólgota')

27. Desconhecido. *Paixão de Cristo*,
Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa.

28. Desconhecido. *Paixão de Cristo*, Estremoz.

No painel de Estremoz, a mesma cena é representada com algumas variantes. Jesus Cristo não olha para as mulheres, mas directamente para o observador. Tem menos elementos ao nível da composição mas existem algumas figuras-chave que são mantidas, como é o caso do soldado músico, do estandarte, Jesus Cristo ou ainda de um soldado, montado a cavalo, que está no canto superior esquerdo.

Existe outro painel, em Óbidos, relacionado com este tema, se bem que de forma indirecta. Trata-se de um anjo que segura alguns dos símbolos da Paixão de Cristo: uma vara com a esponja embebida em vinagre, dado a beber a Jesus quando este estava crucificado (Mc 15, 36); a túnica de Jesus, que foi repartida ao jogo pelos soldados (Mc 15, 24), momento este simbolizado pelos os dados e pano em cima de um tambor. O instrumento aparece aqui com um carácter simbólico, representando a música militar e, por conseguinte, os militares romanos.

29. Desconhecido. *Anjo com símbolos da Paixão de Cristo,* entrada da vila de Óbidos.

## II.5. Primeira Carta de S. Pedro: Fiéis ao caminho de Jesus

> ***1Pe 4, 12-13*** *'(...) Amados, não fiqueis alarmados com o incêndio que se espalha entre vós para vos provar, como se estivesse acontecendo algo no meio de vós. Pelo contrario, alegrai-vos por participardes dos sofrimentos de Cristo, para que também vos alegreis e exulteis ao revelar-se a sua glória. (...)'*

A primeira carta de S. Pedro foi dirigida aos cristãos que tinham deixado as suas raízes, aos parentes, e aos amigos que se encontravam em situações de isolamento em regiões onde passavam dificuldades. Sofriam humilhações, injúrias, perseguições, por serem estrangeiros e cristãos. Por isso a carta respira um clima de alegria, fraternidade e esperança. Esta união e enraizamento na fé, através de um testemunho de vida, seria uma força sólida perante uma situação hostil. O painel de azulejos que se encontra no antigo Convento da Madre de Deus (actual Museu Nacional do Azulejo) ilustra esta passagem bíblica. A inscrição do painel indica 'Communicantes CHRISTI patronibus gaudete 1.Pet.4.13'[11]

30. Desconhecido. *Primeira Carta de S. Pedro,*
Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

[11] 'COMMUNICANTES CHRISTI PASSIONIBUS GAUDETE' ('Alegrai-vos por serdes participantes dos sofrimentos de Cristo')

Numa varanda com balaustrada duas personagens exultam, de forma simbólica, a alegria de sofrer com Cristo. Esta exaltação é simbolizada por um instrumento musical *sui generis* – a cruz de Cristo é transformada em harpa[12]. Num dos braços da cruz encontram-se cordas e cravelhas que as fixam à estrutura. O instrumento está a ser tocado. É, assim, do instrumento da morte de Cristo – a Cruz – que nasce a alegria e conforto simbolizados pela música que produz. A figura que segura o livro aberto, envolta num auréola e dando a bênção ao observador com a mão direita, tanto pode ser Cristo, como Pedro, autor do texto.

## II.6. Apocalipse

> ***Ap 4, 1-11*** *'(...) Depois de escrever as cartas às Igrejas, eu, João, tive uma visão. Havia uma porta aberta no Céu, e a primeira voz, que eu tinha ouvido falar-me como trombeta disse: "Sobe até aqui, para que te mostre as coisas que devem acontecer depois destas". Imediatamente o Espírito tomou conta de mim. Havia no Céu um trono e, no trono, Alguém sentado. Aquele que estava sentado parecia uma pedra de jaspe e cornalina; um arco-íris envolvia o trono com reflexos de esmeralda. Ao redor desse trono havia outros vinte e quatro; e neles vinte e quatro Anciãos estavam sentados, todos eles vestidos de branco e com uma coroa de ouro na cabeça. Do trono saiam relâmpagos, vozes e trovões. Diante do trono estavam acesas sete lâmpadas de fogo, que são os sete Espíritos de Deus. (...) No meio do trono e ao redor estavam quatro Seres vivos, cheios de olhos pela frente e por detrás. (...)'*

Encontra-se na Igreja Matriz de Cascais um curioso e raro painel que reproduz o excerto do Apocalipse acima citado[13]. É um painel bastante descritivo. As trombetas que aqui aparecem ilustram, precisamente, a 'voz ' que lhe falou 'como trombeta', ou seja, a voz de Deus, por debaixo do trono, junto dos quatro seres vivos, com olhos pela frente e por detrás, aqui bastante idealizados pelo pintor de azulejos.

[12] Parte dos azulejos, correspondentes ao braço da cruz/instrumento estão danificados.

[13] A cercadura do painel aparenta ser mais tardia do que o interior historiado.

31. Desconhecido. *Apocalipse*, Igreja Matriz, Cascais.

31.a Desconhecido. *Trombetas do Apocalipse (pormenor)*, Igreja Matriz, Cascais.

## III. TEXTOS APÓCRIFOS: A ADORAÇÃO DAS CIGANAS[1]

Dois painéis de azulejos (um da Igreja Matriz de Barcelos e outro da Igreja Matriz do Crato) revelam-nos uma cena sacra algo intrigante: um grupo de mulheres jovens e bonitas adora Jesus, ainda Menino, no colo de Sua Mãe, durante o descanso na fuga para o Egipto. Oferecem-lhe frutos e música. Esta representação tem cariz Apócrifo porque não consta dos Evangelhos reconhecidos pela Igreja Católica. Não consta, de igual modo, de nenhum outro Evangelho Apócrifo conhecido até então. Analisando estes painéis destaca-se imediatamente um acessório destas mulheres, o chapéu, que é bastante fora do comum. Não faz parte do tipo de traje usado na época, nem por mulheres de classe alta, nem de classe baixa.

Uma pintura a fresco, datada possivelmente do século XVI ou XVII[2], *in situ* na Capela de Vila Velha em Fronteira ajudou na interpretação de tais painéis de azulejos. Este fresco mostra que os chapéus exóticos eram adereços do traje das ciganas. Apesar de não ter música, a cena representada a fresco é exactamente a mesma que está representada nos painéis de azulejo do Crato e de Barcelos. Várias mulheres jovens, com chapéus exóticos adoram a Sagrada Família, oferecendo-lhes frutos. Uma cartela indica 'Festeiam as Gitanas a Nossa Senhora'. A identidade destas figuras é também confirmada pela bibliografia e iconografia sobre o tema, mais concretamente pelas gravuras apresentadas nos estudos de Elisa Costa (COSTA, 1997), de Cesare Vecellio, (*Cingara Orientale*, gravura, 1540, Veneza) e François Desprez (*A Egitiana*, gravura, 1567) onde se pode observar o mesmo chapéu.

---

[1] A autora agradece todas as informações para este capítulo dos investigadores Alberto Jambrina Leal, Carlos Porro, Edgardo Civalle, Johanna Calderón Ochoa, Kevin Tilbury, Laurent Quartier, Luís A. Payno, Peter Holmes, Rafael Mitjans, Teresa Soler e Pablo Zamarrón que auxiliaram a ampliar o plano organológico e latino-americano desta questão, e a Ana Brinca, pelas informações actuais sobre o Natal cigano.

[2] Os frescos serão, possivelmente, do séc. XVI. No entanto, nota-se claramente que já foram retocados em restauros levados a cabo em séculos posteriores.

32. Desconhecido. *Festeiam as Gitanas a Nossa Senhora*, séc. XVI ou XVII (?), Igreja de Vila Velha, Fronteira.

O painel de azulejos do Crato utiliza, mesmo, uma parte da figuração da pintura a fresco, nomeadamente de S. José, Maria, Jesus e a cigana com a cesta de frutas[3].

A nível compositivo há uma inversão da posição das figuras relativamente à posição do observador. O painel de Barcelos afasta S. José de Maria de Jesus e aumenta o grupo de ciganas de quatro para seis[4].

[3] De acordo com a tese de doutoramento de Ana Brinca, o actual Natal para os ciganos, na actualidade (em particular os mais idosos), trata do "nascimento", "no Egipto", do "Deus Menino nas palhas" "filho de pais ciganos", num nível descrito pela autora como "mágico-identitário". Transparece também uma ligação histórica com esta cena iconográfica, onde se associa as ciganas à Sagrada Família e à lenda do Egipto, claro que de forma já deturpada pelo tempo. Outra associação curiosa desta iconografia ao Natal cigano é a questão da oferta de fruta. Diz-nos Ana Brinca, sobre a mesa de Natal dos ciganos, que 'os limites da "toalha", os quais parecem ser invioláveis, são preenchidos com "frutos de todas as qualidade e cores" concebidos pelos próprios como os "efeitos da mesa" aparecendo à mesa "todos os dias do Natal dos ciganos" '. (BRINCA, 2006: 298-299)

[4] Existem outros painéis de azulejos da primeira metade do séc. XVIII com o tema da 'Adoração das Ciganas' sem, no entanto, apresentar qualquer tipo de ligação à música.

33. Desconhecido. *Adoração das ciganas*, Igreja Matriz, Crato.

34. Desconhecido. *Adoração das ciganas*, Igreja Matriz, Barcelos.

Encontram-se, por exemplo, no Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa (Redondo) e na Igreja de Nossa Senhora do Pranto (Chamusca). Em ambos os painéis a figuração é muito mais reduzida sendo que apenas vemos Nossa Senhora, Jesus, S. José e duas ciganas que oferecem um cesto com frutas ao Menino. O pintor de azulejos usa, do mesmo modo, o mesmo tipo de chapéus nestas composições.

Na iconografia religiosa europeia a oferta de frutas, flores e/ou música, costuma estar destinada aos anjos[5], por vezes, a santos e patronos. Mas colocar as ciganas neste papel, quase divino, é atenuar drasticamente a fronteira entre o sagrado e o profano. Não são conhecidas representações de ciganos, neste contexto, na arte europeia, o que permite avançar a hipótese de se tratar de uma leitura do tema exclusiva de Portugal. Curiosamente, este tema parece ser uma deturpação de uma antiga lenda do século XV, que coloca os ciganos como participantes no episódio bíblico da fuga da Sagrada Família para o Egipto. A história, que coloca os ciganos numa posição comprometedora, pode ter sido 'corrompida' ao longo dos século, resultando numa inversão de papéis e na consequente elevação das ciganas a uma posição de adoração do Menino. Walter Starkie, num artigo apresentado à Royal Music Association, intitulado *The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music* refere:

> '(...) Let us also bear in mind what was the history of the gipsy race ever since its entry into Europe in the fifteenth century. At the first when they arrived in 1417 in the towns of eastern Europe they where looked upon as pilgrims because they told a wonderful story: "We are", said they, "Egyptians, descendants of the race that ill-treated Mary and Joseph and the Infant Jesus when they fled from the wrath of Herod into Egypt. For that reason we, the descendants, have been condemned to wander through the world for seven years as expiation of the sin of our forefathers." The story was believed, and the gipsies where helped on their way. (...)' (STARKIE, 1935-36: 7)

A migração de grupos étnicos de ciganos dos Balcãs para a Europa Ocidental, no princípio do século XV, coincidiu com um aumento de interesse, nas artes visuais, por estes exóticos viajantes (Hallet, 2009: 47). O traje sempre foi um elemento distintivo deste povo, ao longo dos séculos, sendo usado com este fim distintivo pelos artistas europeus. Num conjunto extremamente importante de tapeçarias *à la manière de Portugal e de Indie*, tecidas pela Oficina Tournai no século XVI[6], é possível encontrar repre-

[5] São exemplos de anjos a oferecerem frutas, flores e/ou música as pinturas de Carlo Saraceni, H. Rottenhammer & J. Brueghel I, todas sobre o tema *Descanso na fuga para o Egipto*, bem como a gravura de Lucas Cranach I. É possível observar estas imagens no artigo de H. Colin Slim, 'Music in and out of Egypt: a little-studied iconographical tradition', in SLIM, H., *Painting Music in the Sixteenth Century*, Suffolk, St Edmundsbury Press, 2002, pp. 264-326.

[6] É exemplo a tapeçaria 'Cortejo de girafas', Oficina de Tournai, século XVI (c.1510), Fundação Ricardo Espírito Santo Slva (nº Inv. 37) e a tapeçaria 'O Regresso de Vasco da Gama – Cortejo de girafas e músicos', Oficina de Tournai, século XVI, The

sentações de seis mulheres ciganas e de um cigano identificados, precisamente, pelo vestuário[7].

Em Portugal, as primeiras fontes literárias que mencionam os ciganos datam de inícios do séc. XVI. A primeira Lei Portuguesa, das Cortes de 1525, indica que não se deve permitir a sua entrada no reino. No ano de 1557 proíbe-se novamente a sua entrada, sob pena de galés. Mais tarde, em 1573, reforça-se a mesma ordem com a expulsão de todos os ciganos que já se encontram em território nacional. A 2 de Julho de 1592 foi escrito um alvará, assinado pelo Cardeal Alberto que previa a prisão de todos os varões e o seu degredo para o Brasil. Continuou-se a prática da prisão e degredo para todos os que não abandonassem os costume ciganos, como o falar (o calão, por exemplo, muito satirizado por Gil Vicente), o vestir e a itinerância. Houve uma tentativa, claramente infrutífera, de fazer os ciganos abandonar o seu modo de vida. No alvará de D. João IV, de 1649[8], foi ordenado aos corregedores das comarcas que cumprissem o alvará de 24 de Outubro de 1647 e prendessem todos os ciganos que se achassem capazes de servir, excepto os que assistissem nas fronteiras ou os que não andassem em grupo, na companhia de outros ciganos. No ano de 1708, já no reinado de D. João V [9], novas leis previam o degredo de ciganas para o Brasil e de ciganos para as galés. A *Gazeta de Lisboa*, de 23 Dezembro de 1717, revela:

> '(...) El Rey Nosso Senhor attendendo às universaes queyxas de seus vassalos sobre os insultos, & roubos commettidos geralmente pelo siganos em todo o Reyno, ordenou por sua resolução de 5 do corrente que todos fossem prezos, & mandados para as conquistas mais remotas dos domínios desta Coroa, encomendando esta diligencia aos Governadores das armas das Províncias, & a todos os Ministros da Justiça do Reyno (...)'

---

National Museum Stockholm (nº Inv. NMK 17/1918). As três peças foram estudadas num catálogo da exposição 'Cortejo Triunfal com Girafas – animais exóticos ao serviço do poder' publicado em 2009 pela Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.

[7] Nesta época o vestuário utilizado era distinto do utilizado no século XVIII. Foram indicativos para esta identificação os tecidos com riscas, as cores usadas nessas risca e também os chapéus, neste caso particular turbantes nas mulheres (bastante peculiares) e chapéus decorados com penas de faisão, nos homens. Consultar capítulo de Jessica Hallet e Inês Cristóvão, *A identidade da multidão*, pp. 47-52.

[8] Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 100//13A.

[9] Lei de 10 de Novembro de 1708. Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 1875 (41) V. Curiosamente, outras fontes consultadas indicam que uma das amantes de D. João V (que, inclusivamente, causaria muitos ciúmes e incómodo à mais célebre delas, Madre Paula), seria Margarida do Monte, uma cigana. (PIMENTEL, 1892: 168) e (CHANTAL, s.d.: 114)

No *Repertorio das Ordenações do Reyno de Portugal (1749-1754)*[10], estipulou-se o seguinte cem relação aos ciganos:

– Ciganos que forem achados no reyno, serão castigados com pena de açoutes, e de galés, *liv 5, tit 69, coll I e 4*

– Ciganos se lhes não poderá dar Carta de Vizinhança hão de ser castigados com pena de degredo, e de Gales, se não sahirem para fora do Reyno, *ibid. Nº2, coll 2 n.2.3.4 e 5*

– Ciganos, a quem se permitir poderem ficar no Reyno, não poderão usar de buenas-dichas, e jogos de corrióla, nem fazer compras e trocas de cavalgaduras, *liv 5, tit 69, coll I n. 3*

– Ciganos que estiverem no Reyno com permissão não poderão criar seus filhos, ou filhas, passando da idade de nove annos, mas se porão á soldada sendo capazes, na forma que se usa com os Órphão, *ibid*

– Ciganos, que se estiverem no Reyno com permissão, se usarem das suas traças, e embustes, serão actuadas pelos juiz do Lugar, e se remetterá o auto a hum dos Corregedores do Crime da Corte, *ibid.*

– Ciganos não se lhes pode dar nem alugar casas, *liv 5, tit 69, coll 2, n.1*'

Esta descrição dos ciganos como ladrões e vilões também parece ter suscitado algum fascínio no meio artístico sendo que foi desenvolvido como tema de tapeçaria pela mesma oficina (Tournai) que produziu, no séc. XVI, as tapeçarias *à la manière de Portugal e de Indie* (HALLET, 2009: 50).

No teatro cómico português de setecentos as ciganas aparecem no rol de personagens, junto de outros grupos/tipos sociais desta época, comprovando a sua existência no nosso país, enquanto grupo socialmente válido e assumido. Numa peça teatral[11], a *Ensalada de Natal*[12], várias danças louvam o

[10] *Repertorio das Ordenações do Reyno de Portugal (1749-1754)*, p. 19. Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

[11] Esta comédia é parte integrante do *Anatomico Jocoso, que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para a emenda do Vicioso consto de varias Farsas, Entradas, Loas, Entremezes, e diversos Festejos, as quaes se expõem ao publico para divertimento dos curiozos, e desejosos de ouvirem as obras de tão grande Autor*, Lisboa Tomo III, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

[12] A presença das ciganas (sempre no feminino) em teatro e peças musicais é bastante comum e particular na Península Ibérica tendo depois sido tais tradições importadas para as antigas colónias Americanas. Na Catedral de Segovia, por exemplo, é possível associar, neste período, vários 'Villancicos al Nacimiento' que incluem ciganas, nomeadamente: *Gitanicas vienen* ("Navidad Gitana" a 12 v.), 1671 de Miguel de Irizar (1635-1684) e *Gitanica qué cantar de garbo* (Villancico a 7 v.), *Toda gitanilla en la*

Menino, entre as quais as das ciganas. Contudo, estas são novamente conotadas com o roubo e a leitura da sina:

‘Quatro siganas garridas,
Onde o Sarambeque reina,
Vem pedindo a mão a todos,
E mettendo-a na aljibeira.

*Tocão o Sarambeque*

O meu namorado [Menino Jesus],
Que está nas palhinhas,
Nas mãos, e nos olhos
Tras la buena dicha

De todos estes dados, provenientes de fontes consultadas e acima citadas, conclui-se que os ciganos não eram bem vistos nem apreciados. As medidas políticas são rigorosas e a conduta deste grupo étnico é depreciada. Mas se são conotadas deste modo, porque será que a iconografia da época os representa junto da Sagrada Família, a tocar, em adoração? Poderá o pintor de azulejos ter sido influenciado por outras vias? É muito possível que a resposta a estas questões surja pela via da Literatura e da Música. Gil Vicente havia já utilizado este grupo étnico no seu teatro. Escreveu o *Auto das Ciganas*, representado perante D. João III em Évora no ano de 1521. Também no *Auto da Festa*, do mesmo autor, aparecem duas ciganas. Destes autos a ideia dominante é a de que os ciganos são um povo que se dedica à leitura da sina e a pedir esmolas, com uma linguagem persuasiva e enganadora. Gil Vicente também satiriza o seu calão. No entanto, não há menção a que toquem instrumentos musicais, somente ao canto e à dança. Também numa outra comédia, esta já da primeira metade do séc. XVIII, *Entrada Segunda para as Festas de Nossa Senhora do Cabo*[13], o estilo vicentino é muito usado. *Donato*, um padre, dialoga com vários grupos, quase todos

*noche real* (Villancico a 8 v.), *Una gitanilla, con su zonajilla, con su panderillo* (Villancico a dúo), *Una tropa de gitanas vienen al portal veloces* (Villancico a 7 v.) de Jerónimo de Carrión (1681-1721).

[13] Esta comédia é parte integrante do *Anatomico Jocoso, que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para a emenda do Vicioso consto de varias Farsas, Entradas, Loas, Entremezes, e diversos Festejos, as quaes se expõem ao publico para divertimento dos curiozos, e desejosos de ouvirem as obras de tão grande Autor*, Lisboa Tomo III, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

executantes de uma dança em honra da Senhora do Cabo. Entre um Rei David dançante com a sua tiorba, até à dança das espadas, dos pretos das flechas, de 'Manoel Trapo', da Mourisca, de Mouchachins, entre outras, encontramos também a dança das ciganas. Apesar dos traços de comicidade, a peça teatral usa a realidade musical da época. Os traços cómicos aparecem no dialogo que o personagem principal, o *Padre Donato*, mantém com as ciganas. As ciganas tentam ler-lhe a sina ('buena-dicha') chamando-lhe, inclusivamente, 'príncipe de Deus', tentando sacar-lhe a esmola. O padre, após várias peripécias, diz para as ciganas: 'Balhemos, deixemo-nos de siganices', ao qual as ciganas, sem terem conseguido a sua esmola, respondem: 'Aqui não ha que arranhar; Moças, balhar e aviemos'. Mas tal como em Gil Vicente, não há referência à execução de instrumentos, por parte das ciganas, apenas a dança. O teatro de Gil Vicente não contém ligações entre a execução instrumental e as ciganas, tal como nos painéis aparece representado. A fonte veio, afinal, de Espanha, da obra de Cervantes. Na obra *La Gitanilla* (ou *A Ciganita*) de Miguel Cervantes (1547 – 1616), há uma visão totalmente oposta a Gil Vicente e outros autores portugueses. Os ciganos redimem-se através da conduta da bela *Preciosa*, que a todos encantava com a sua arte de cantar e bailar e pela sua honestidade.

> '(…) Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. Y, aunque todas iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza; y cuando llegaron a hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance siguiente (…)'

Há uma menção explícita a que a cigana toca 'tamborín' ou seja, o pandeiro. A execução do pandeiro não é novidade na dinâmica musical da Península Ibérica. Foi um instrumento introduzido pelos árabes, que tomou inúmeras formas e variantes ao longo dos séculos. Apresentam-se em vários formatos (redondos, quadrangulares, poligonais, losangulares, triangulares) e tamanhos, com ou sem soalhas interiores ou exteriores. Para além da corres-

pondência entre ciganos e o pandeiro há outros elementos que são coincidentes entre os painéis e esta obra de Cervantes: a visão positiva dos ciganos, a aproximação deste povo ao Sagrado e a temática mariana. *Preciosa* dançou em dia de Sant'Ana, na Igreja de Santa Maria. Ora, ambas as igrejas portuguesas onde estão estes painéis de azulejos possuem um programa iconográfico mariano e são consagradas a Nossa Senhora: a de Barcelos, a Santa Maria Maior; a do Crato, a Nossa Senhora da Conceição[14].

Para além de Cervantes, há que ter também em conta a influência da realidade social e musical portuguesa na concepção do painel. A dança das ciganas fazia, veridicamente, parte das romarias, procissões e cortejos diversos. Na procissão do *Corpus Christi*, em Portugal, as ciganas participavam nas danças do cortejo, dançando as 'folias de Espanha' (TÉRCIO, 1996: 142). Pelo nome dada à dança, assume-se que a prática tenha sido importada de Espanha[15], país de entrada dos ciganos em Portugal. Rosario Alvarez (ALVAREZ, 1995: 204) indica as várias danças praticadas na procissão do *Corpus Christi* em Espanha, nos séculos XVII e XVIII, indicando a dança das espadas, a dos ciganos (ambos 'de cascabel' ou seja, com instrumentos com guizos) e a de 'sarao' (esta mais grave e séria)[16]. As danças processionais

[14] Apenas a distância geográfica entre estas duas igrejas torna estranha a utilização de uma imagem comum. Como solução, há a possibilidade de os painéis terem sido feitos na mesma oficina, ou então que um pintor tenha visto um dos painéis e concebido o outro à ideia e semelhança do que viu.

[15] É possível que esta e outras danças tenham sido importadas da tradição musical espanhola devido a uma série de factores literários e históricos. Por exemplo, no livro *Las Fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)* são citadas 51 danças entre elas 3 de ciganas e ciganos. Também as várias ligações históricas que temos com o país vizinho, muito em particular o reinado da dinastia Filipina, trouxeram uma permuta de influências artísticas variadas. É ainda importante ter em conta que na Catalunha, nos dias de hoje, ainda existem diversos tipos de 'Ball de Gitanes' (Dança dos Ciganos). É o exemplo do 'Ball de Gitanes de Vilafranca del Penedés', 'Ball de Gitanes del Vendrell', 'Ball de Gitanes de Vilanova i la Geltrú', 'Ball de Gitanes de Vallés', entre outros. Estas são, nada mais, nada menos, do que a herança moderna das antigas danças executadas pelos ciganos em procissões e outras festividades religiosas e profanas. Também importante, a nível organológico, é a tradição catalã dos pandeiros de Majorales del Roser; Os 'Majorales' são um grupo de mulheres, que pertencem à 'Confraria de la Mare Deú del Roser', e que costumam executar canções com o acompanhamento do pandeiro para recolher dinheiro para a sua irmandade, consagrada à Virgem do Rosário.

[16] Por influência dos Descobrimentos e das colonizações levadas a cabo por Portugal e Espanha, o tema tornou-se de âmbito ibero-americano. Existe uma fonte importante, uma música de autor anónimo espanhol do século XVII, o 'solo al nacimiento' chamado *Morenas, Gitanas.* O texto pode encontrar-se no arquivo da Catedral de Bogotá (E. Barcelona M738/36; Text: Archivo de la Catedral de Bogotá) e refere-se a

dos ciganos não eram exclusivas da procissão do *Corpus Christi*. Em Viana do Castelo, no ano de 1609, pela transladação dos restos mortais de Frei Bartolomeu dos Mártires, as ciganas também participaram. Thomás Pires cita a seguinte passagem (PIRES, 1609: 69):

> '(...) Logo seguiram hum grande numero de danças que tomavao grande espaço de terra, & todas tinhao muyto que ver por riqueza de vestidos & joyas de ouro e pedraria, & por variedade da invenção de cada hua, & dos instrumentos a que dançavao (...). (...) a outra de siganas que só tinha novidade na variedade & graça de custosos vestidos, & na riqueza de cadeas & outras peças de ouro que conjuntarão sobre suas grandes trunfas (...)'.

Mais importantes são as notícia de que as ciganas terão participado, com as suas danças, nas festas públicas que o Supremo Senado[17] fez em aplauso da aclamação do rei D. José I, no ano de 1752. As ciganas foram as primeiras a dançar.

> '(...) seguião se as danças como digo vir [?] bastante, como amigo a primeira hera das siganas (...)'[18]

> '(...) Seguiam se em pripissionadas igualdades onze danças de homens, e mulheres, prefeitamente adornadas, sendo a primeira de siganas, que no desgarre bem mostravao a boa dita qua a todos cauzavao vellas (...)'[19]

---

ciganas que dançam e cantam em louvor do Menino Jesus, recém nascido. (Texto: Morenas, gitanas, hermosas, trigueñas, Del Dios que ha nacido, cantemos grandezas. Cantemos airosas, bailemos en rueda, cantemos, que el niño que nace de perlas, también es trigueño, las pajas lo muestran. Cantemos airosas, bailemos en rueda, más ande la rueda, que el niño se alegra. El niño entre pajas, misterios encierra, del trigo del cielo, sembrado en la tierra. Más ande la rueda, que el niño se alegra. En tierra que es virgen, los cielos le siembran, Y allá para el Corpus veremos la siega. Más ande la rueda, que el niño se alegra. Enigma es la nieve, del día en que vean disfraces que sólo la fe los penetra. Más ande la rueda, que el niño se alegra.

[17] As festas foram organizadas pelo Marquês de Alegrete, então presidente do Senado, e que contaram com a assistência de D. José I.

[18] Fonte, LEITAM, L. (1752) Curiosa relaçam, e verdadeira noticia do que se passou em o dia segunda feira 28 de Agosto de 1752 em que se solemnizarão as festividades que o Supremo Senado fez em applauso da acclamação d'el Rey D. Jozé I, Nosso Senhor, s.e., Lisboa

[19] s.a. *Relação verdadeira de todas açoens, divertimentos que natarde do dia 28 do mez de Agosto deste prezente anno, se fizerão na Praça do Terreiro do paço, em obzequio das Augustas Magestades*.

As danças das ciganas faziam também parte do entretenimento das touradas. Indica-nos Suzanne Chantal, relativamente à vida quotidiana na época circunscrita ao terramoto de 1755:

> '(...) Em Portugal também se apreciavam prazeres mais vigorosos. As corridas de touros tinham a preferência. Mais de uma semana antes da corrida de touros, os cegos vendiam o programa escrito em verso; diziam os nomes dos cavaleiros que iam tourear e dos criadores de gado que haviam fornecido os touros. Pormenorizavam-se também as diversas "entradas" que haviam de constituir a primeira parte do espectáculo. As danças da arena eram de rigor. Peixeiras com cordões de ouro, cesto à cabeça, vendedeiras de fruta ou hortaliça de saias engomadas, negras, ciganas de impetuosas pandeiretas, rivalizavam na *chacoina* ou no *Manuel-trapo*. (...)' (CHANTAL, s.d.: 272)

Outra referência[20] relativa a touradas, desta vez no Rossio, indica igualmente a participação das ciganas com as suas danças:

'VII

Vesse também muito ufana
Huma dança muy gavada
Que vem muito bem armada
Em trajes à Castelhana
Esta dançava á sigana
Com muy bonitas mudanças
E entre estas festanças
Que se avistao com grandeza
Na graça, e gentileza
Excede esta às mais danças

VIII

Siganas com bizarria
Dançarão dando pulinhos
Tãobem fazem os pretinhos
A sua negra gritaria (...)'

O pandeiro, de acordo com antigas tradições árabes, ainda é exclusivamente executado por mulheres para acompanhar o canto e a dança em

[20] S.a., s.d., *Applauso a S.to António, Pelo bom sucesso, que tem havido na função de Touros do Rocio*. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, fundo azul de Manuscritos, p. 3-4.

situações várias[21]. No painel do Crato, o instrumento é executado em posição frontal. No de Barcelos, a cigana empunha o instrumento sobre a cabeça, numa posição de execução mais festiva. A escolha do instrumento para uma cena sacra pode também estar relacionada com a sua mística forma trinitária, que muito se adequa à cena em questão.

A fixação do instrumento musical – um pandeiro triangular – nos azulejos deste período comprova a existência e uso do instrumento em Portugal pelo menos desde a primeira metade do século XVIII tendo perdurado na tradição popular até aos nossos dias. Ernesto Veiga de Oliveira, na localidade de Duas Igrejas, em Trás-os-Montes, observou e fotografou a manufactura deste instrumento pelo artesão Alfredo Ventura[22], reproduzindo-o na sua obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, comprovando, assim, a passagem deste instrumento musical pelo tempo[23].

35 e 36. Pandeiro triangular na azulejaria setecentista e modelo utilizado em Duas Igrejas (Miranda do Douro) recolhido por Ernesto Veiga de Oliveira[24].

[21] Indica Salwa Castelo-Branco: '(...) Até à década de 1960, os pandeiros bimembranofones eram tocados por mulheres para acompanhar a música vocal na faixa interior do país, numa área que se estende da Lomba de Vinhais, em Trás-os-Montes até ao rio Douro e da Guarda até ao Baixo Alentejo (...)' (CASTELO-BRANCO, 2010: 965)

[22] Alfredo Ventura tem relação de parentesco (avô) com os irmão Meirinho, membros do conhecido grupo musical *Galandum Galundaina*. É o objectivo do grupo recolher e promover a herança musical, danças e dialecto da região transmontana de Miranda do Douro. Segundo informação do investigador Alberto Jambrina Leal, Paulo Meirinho informou-o que o seu avô construía pandeiros triangulares por forma a poder aproveitar tiras de couro que já não tinham a dimensão adequada para fazer pandeiros com outras formas.

[23] Estes pandeiros triangulares podem ser actualmente encontrados em Marrocos e em vários locais da Bolívia. Os investigadores Luís A. Payno e Edgardo Civalle possuem documentação fotográfica sobre estes instrumentos.

[24] Imagem retirada de: *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000, p. 271.

Assim, apesar da cena ser de cariz religioso/apócrifo, comprova-se a existência de tipos sociais (os ciganos) e de um instrumento musical (o pandeiro triangular) como elementos reais da época e sociedade de D. João V, bem como a associação do instrumento à pratica musical deste grupo social. Não obstante todo o preconceito social contra os ciganos, e das várias medidas tomadas para controlar esta etnia – inclusivamente, a prisão, galés e degredo – verifica-se que eles tinham um papel social e musical bem definidos na festa barroca portuguesa.

# IV. A MÚSICA E OS SANTOS

## IV.1. Santo António

Na igreja do antigo Convento de S. Paulo da Serra de Ossa encontramos um painel relativo à vida de S. António de Lisboa (ou de Pádua). Refere-se à sua admissão em Monte Paolo, um eremitério de Itália, em 1222-24[1]. Vemos Santo António ajoelhado tendo pousado no chão, a seu lado, uma cruz, alguns alforges e um lírio, símbolo da pureza. Junto a ele, pequenos pássaros voam. Está em êxtase a contemplar uma imagem celestial de Jesus Cristo (em Menino) rodeado por anjos. Jesus estende-lhe os braços. Ao lado de S. António está um monge, que olha directamente para o observador. Apontando para o Santo, conduzindo, assim, o olhar do observador para este acontecimento milagroso. A inscrição ANTONIVS IN MONTE SANCTI PAVLI auxilia a descodificação da cena e a imediata produção de sentido. Em segundo plano estão dois eremitas, que caminham. O pintor representou também a igreja deste eremitério com torre sineira. No painel de azulejos a fachada e a torre da igreja apresentam semelhanças com o edifício actual. Devido a tais semelhanças, esta é, muito provavelmente, uma representação (com uma certa veracidade) do edifício antes da sua reconstrução. O sino tem um papel muito relevante e intemporal na história da Igreja. É incontestável o seu valor enquanto elemento que congrega os fiéis, pelos seus toques e sinais musicais codificados, que anunciam e chamam para os diversos rituais do culto cristão

37. Mestre P.M.P. *Torre sineira da igreja de Monte Paolo (Itália)*, Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa.

[1] O edifício, actualmente consagrado a S. António, foi reconstruído no séc. XX em estilo neo-gótico.

## IV.2. São Bernardo

O Mosteiro de São Bernardo de Portalegre, que tem como orago Nossa Senhora da Conceição, foi fundado em 1518 por D. Jorge de Melo, bispo da Guarda, para albergar donzelas sem dote. A campanha barroca dotou o templo de diversos painéis de azulejos, elaborados cerca de 1739, que decoram tanto o espaço interior[2] como exterior, quase todos com representações da vida de São Bernardo. Um painel do interior da igreja mostra uma idealização da morte do santo, que inclui motivos musicais, nomeadamente um concerto de anjos.

38. Desconhecido. *Morte de S. Bernardo*, Quartel da G.N.R. (antigo Mosteiro de S. Bernardo), Portalegre.

[2] Nomeadamente as capelas laterais e a capela-mor da igreja, o transepto, a nave e o nártex.

S. Bernardo está deitado no leito, rodeado de outros frades que oram e velam. De uma forma bastante teatral, o pintor representou a subida ao céu da sua alma por uma figura pequenina de S. Bernardo que 'voa' em direcção à Virgem, colocada num plano superior da composição, num nível divino, através de um caminho de luz. A Virgem abre os braços para abraçar o santo, que tanta devoção lhe consagrou[3]. Rodeiam-na dois grupos de anjos, sentados sobre nuvens. No grupo à direita do observador um dos anjos toca violino e o outro, um anjo cantor, segura uma partitura. No grupo à esquerda do observador um anjo toca harpa e o outro flauta transversal. A moldura é recortada, em 'trompe l'oeil', com pilastras, urnas, 'putti', festões, volutas, máscaras e cartela no topo com a inscrição 'NARDVS ODOREM TRBUIT BERNARDVS TRADEM SPIRITVM'.

Existe em Portugal, no Mosteiro de Alcobaça, um altar em terracota, da autoria de barristas portugueses, com a morte de S. Bernardo. Está localizado no braço sul do transepto. Tem uma figuração idêntica ao painel de azulejos e vários anjos músicos. Note-se que, tal como no painel de azulejos, é Maria que está presente na hora da morte do santo.

### IV.3. São Francisco

Na azulejaria barroca portuguesa a ligação de S. Francisco com a música ocorre em diferentes episódios da sua vida. Foram catalogados quatro tipos distintos de cenas com música: o nascimento de S. Francisco (cena apócrifa), o diálogo com o crucifixo de S. Damião (ou S. Francisco em oração), o êxtase de S. Francisco e o trânsito do santo.

Encontramos painéis representativos destas cenas na Igreja da Penha de França (Braga), na capela de Santo António (Torres Novas) e na Igreja de S. Francisco (Évora). Nos painéis de Torres Novas e de Évora, que são extremamente semelhantes, o instrumento representado é um cistre; no painel de Braga está representado um alaúde.

A escolha deste tema para os azulejos está relacionada, no caso de Évora, com o facto de S. Francisco ser o orago da Igreja; no caso de Torres Novas, com a ligação de Santo António (orago da capela) aos franciscanos, pois foi membro da ordem[4]; no caso da Igreja da Penha, o revestimento está

[3] A Virgem Maria é tema frequente de vários sermões e outros escritos do santo. Esta devoção de Bernardo de Clairvaux a Maria foi tratada na pintura portuguesa, por exemplo, por Josefa de Óbidos, que representou o aleitamento místico de S. Bernardo pela Virgem

[4] Santo António foi, primeiro, noviço nos agostinianos em S. Vicente de Fora (Lisboa). Só mais tarde ingressou nos franciscanos.

relacionado com o propósito do edifício. O complexo (inicialmente, apenas um recolhimento) foi fundado em 1652 pelos beneméritos Pedra de Aguilar e pela sua mulher para receber donzelas ou viúvas que deveriam viver colectivamente de acordo com a regra de S. Francisco. A igreja foi mais tarde construída, em 1720, por Dom Rodrigo de Moura Teles tendo sido decorada com talha e azulejo pintado por Policarpo de Oliveira Bernardes. A nave está decorada com várias cenas relativas a S. Francisco e à ordem franciscana em si. Actualmente, estão ligadas a esta igreja as Servas Franciscanas Reparadoras de Jesus Sacramentado.

39. 40. Desconhecido(s). *S. Francisco em oração com anjo músico*, Capela de S. António (Torres Novas), Igreja de S. Francisco (Évora).

O tema de S. Francisco em êxtase, onde aparece um anjo reconfortando-o com a sua música, aparece em Itália em final do séc. XVI e foi relatado por S. Boaventura (CARRIZO, 2008). Há várias variantes do tema; conforme o artista, época ou estilo, o anjo tanto pode aparecer só, como no meio de um grupo. Toca, normalmente, um instrumento de cordas, quase sempre um violino ou um alaúde.

Nesta representação, S. Francisco é amparado por dois anjos adultos. Está em êxtase. Sentado em cima de uma nuvem, um anjo músico toca cistre e canta. Não é clara a função da música neste episódio existindo diferentes leituras no âmbito da iconografia musical. Há interpretações da música do anjo como um chamamento[5], também como um conforto para o santo, ou até mesmo como inspiração divina. As marcas visíveis nas mãos e pé de

[5] GÉTREAU, Florence (coord) et all, *Voir la Musique – Les sujets musicaux dans les ouevres d'art du XVIe au XXe siècle*, France, 2010, p.37

41. António de Oliveira Bernardes. *S. Francisco êxtase com anjo músico*, Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Benfica), Lisboa, Portugal.

S. Francisco indicam que ele foi estigmatizado. Faz todo o sentido, então, que a música do anjo funcione como um consolo divino, porque o êxtase vem a seguir à estigmatização. A música do anjo acaba por ter um poder curativo, até mesmo balsâmico, sobre as feridas físicas, sofridas por S. Francisco. É algo invulgar a utilização do cistre, como instrumento musical do anjo. O instrumento mais representado é o violino[6], e não o cistre. A forma da caixa do instrumento é igualmente fora do comum. Assume uma forma mais periforme. É um instrumento de barra, com rosácea no tampo. O número de cordas não está bem definido na representação e há

[6] A título de exemplo pode referir-se a gravura de Raphael Sadeler, *S. Francisco consolado por anjo músico*, de 1604, ou o óleo sobre tela de Giovanni Francisco BArbieri (il Guercino), *Êxtase de S. Francisco*, com anjo músico a tocar violino, de 1620.

ausência de cravelhas. De igual modo, o número de trastos não é bem visível, devido à posição de uma das mãos do anjo músico; possivelmente estão pintados doze trastos. Não estão representadas as cravelhas e o cravelhame termina como uma pequena voluta, como é usual na época. Um pormenor curioso é o facto do anjo dedilhar as cordas com um plectro, claramente definido no painel. Igualmente pouco comum é o facto do próprio anjo músico ser também um anjo cantor. Pela posição da sua boca depreende-se que está a cantar, ao mesmo tempo que toca.

A morte de S. Francisco aparece retratada num painel de azulejos da já mencionada Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Penha de França em Braga. O santo jaz, semi-nu, numa esteira. É possível ver os estigmas de Cristo, que marcam os seus pés e mãos, pois S. Francisco foi o primeiro cristão estigmatizado. Está rodeado por outros frades, que choram. No chão estão espalhados livros e uma caveira, bem destacada, símbolo da fugacidade e fragilidade da vida humana, Na mão, Francisco segura um crucifixo. Este objecto é o elo de ligação com o anjo músico. Num plano divino, superior, o anjo está sentado sobre nuvens tocando harpa. Parece querer aliviar o sofrimento a S. Francisco. O instrumento tem a sua estrutura representada mas nota-se a ausência do sistema de fixação das cordas. Do mesmo modo o número de cordas representadas e a sua disposição parecem aleatórios. Contam-se nove cordas e uma delas encontra-se com um ponto de fixação mesmo em cima da rosácea.

### IV.4. São Jerónimo

O painel que representa S. Jerónimo escutando as trombetas do Juízo Final encontra-se na igreja do antigo Convento dos Lóios (ou de Nossa Senhora da Assunção) em Arraiolos. É cópia fiel de uma gravura datada de 1621 do artista espanhol Jusepe de Rivera (1591-1652). A escolha da temática pode ser facilmente justificada pelo facto do nome do frade reitor, responsável pela encomenda a Gabriel del Barco dos azulejos para a nave, ser, precisamente, Frei Bernardo de S. Jerónimo. No painel a cena encontra-se invertida, relativamente à gravura, consequência do processo de cópia para o azulejo. Vemos S. Jerónimo sentado, representado como anacoreta. Os seus atributos são a caveira – simboliza o carácter transitório da vida terrena –, os livros – símbolo do conhecimento–, e o crucifixo – símbolo do sacrifício de Cristo–, que não aparece na gravura de Rivera. Está a aguçar a pena com que escreve pois é conhecido como autor de vários escritos e como tradutor da bíblia para o Latim (a 'Vulgata'). O painel português possuí outros objectos que não estão representados na gravura: um maior número de livros e uma ampulheta, símbolo dos humanistas, aludindo também ao carácter passageiro

42. Policarpo de Oliveira Bernardes. *Trânsito de S. Francisco*,
Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Penha de França, Braga.

do tempo e da vida. O leão, copiado da gravura de Rivera, poderá ser um elemento iconográfico que deriva de uma tradição mais antiga, ainda medieval, em que S. Jerónimo terá retirado um espinho da pata de um leão. Nesta representação S. Jerónimo é interrompido por um anjo tocando uma trombeta anunciando o juízo final.

43. Gabriel del Barco. *S. Hyeronimus*, igreja do antigo Convento dos Lóios, Arraiolos.

## IV.5. São Luís dos Franceses

O culto a S. Luís dos Franceses (Luís IX, rei de França) existe em Portugal desde, pelo menos, o século XVI. No ano de 1552 foi construída, junto das portas de S. Antão, uma pequena igreja sob a invocação de São Luís, rei de França, destinada a servir de local de culto à comunidade francesa residente em Lisboa. Durante o reinado de D. João V o culto de S. Luís dos Franceses esteve bem activo, como comprovam algumas notícias:

> '(...) A nação Franceza celebrou a 25 [de Agosto] a festa de S. Luís Rey de França na sua Capella com toda a Solemnidade; & na mesma noyte o Embayxador daquella Coroa Abbade de Mornay festejou com muyta magnificência o nome del Rey seu amo (...)'. Gazeta de Lisboa, 2 de Setembro de 1717

Algumas referências literárias também demonstram esta actividade religiosa. É o caso de dois sermões publicados por Frei Manoel Rodrigues, por ocasião das solenidades dedicadas a S. Luís, rei de França. O primeiro foi publicado em 1746 e dedicado ao Infante D. António. Intitula-se *Sermão Panegyrico do Gloriozo São Luiz, Rey de França*[7]. O segundo foi publicado em 1748 e dedicado ao Infante D. Pedro. Intitula-se *Sermão de Acção de Graças na Solemnidade consagrada ao Gloriozo S. Luiz*[8]. Ambos os sermões são laudatórios. As publicações são decoradas com gravuras de Debrie[9], uma com a decoração de uma letra capital (um 'E') com Apolo a tocar lira e Pégaso em segundo plano, a outra uma representação de S. Luís. Para além da gravura de Debrie, não foram encontradas mais imagens representando este santo, em fontes portuguesas da mesma época. A presença de tal iconografia mostram o apoio da coroa à publicação, talvez motivada pela importância do autor, talvez pela dedicatória da obra a figuras reais ilustres. No entanto, a gravura de Debrie pouco tem que ver com o painel de azulejos da Academia das Ciências de Lisboa (antigo Convento de Nossa Senhora de Jesus da Ordem Terceira de S. Francisco). Este facto contribui para mostrar a pouca influência de Debrie – e da sua actividade como gravador – na azulejaria da época[10].

O painel faz parte de uma sequência narrativa, se bem que incompleta, pois faltam alguns dos painéis. Do conjunto restam três cenas, sendo que a última retrata Luís IX de França. Estão representados vários dos seus atributos como é o caso do manto com flor-de-lis, ou ainda a coroa e o ceptro, pousados em cima de uma mesa. O rei encontra-se fechado numa divisão, agrilhoado, recebendo um livro das mãos de um anjo. No exterior, possivelmente num momento temporal diferente, decorre uma batalha entre exércitos inimigos. O exército que se encontra à esquerda do observador ostenta um estandarte com flores-de-lis (tropas francesas). Cada facção faz soar a trombeta (modelos distintos visíveis junto às bandeiras) enquanto se dá o embate. Possivelmente trata-se da representação da sétima cruzada organizada pelo rei, altura em que foi capturado no Egipto. A presença do anjo pode aludir à consolação divina. Na base do painel temos a inscrição: 'HAVD LVDVVICE NEGAT NVMEN SOLATIA CAPTIS VOC(?) PRECARE DEVM CARCER OLIMPVS ERIT'[11].

---

[7] A obra encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP 14889).

[8] A obra encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP 14889).

[9] Gravador estrangeiro ao serviço do rei D. João V.

[10] Também outras gravuras de Debrie analisadas, que estão em livros portugueses da época sobre outras temáticas, demonstram esta teoria. Nenhuma delas foi fonte para um painel de azulejos catalogados neste estudo.

[11] 'HAVD LVDVVICE NEGAT NVMEN SOLATIA CAPTIS. VOCE PRECANTE DEVM

## IV.6. São Nuno de Santa Maria

Nuno Álvares Pereira nasceu em Portugal a 24 de Junho de 1360, muito provavelmente em Cernache do Bonjardim, sendo filho ilegítimo de fr. Álvaro Gonçalves Pereira, cavaleiro dos Hospitalários de S. João de Jerusalém e Prior do Crato, e de D. Iria Gonçalves do Carvalhal. Aos treze anos tornou-se pajem da rainha D. Leonor e aos dezasseis anos casou-se, por vontade de seu pai, com uma jovem e rica viúva, D. Leonor de Alvim. Da sua união nascem três filhos, dois do sexo masculino, que morreram em tenra idade, e uma do sexo feminino, Beatriz, a qual mais tarde viria a desposar o filho do rei D. João I, D. Afonso, primeiro duque de Bragança.

Quando o rei D. Fernando I morreu a 22 de outubro de 1383 sem ter deixado filhos varões, o seu irmão D. João, Mestre de Avis, viu-se envolvido na luta pela coroa lusitana, que lhe era disputada pelo rei de Castela por ter desposado a filha do falecido rei. Nuno tomou o partido de D. João, o qual o nomeou Condestável, isto é, Comandante supremo do exército. Desta forma conduziu o exército português repetidas vezes à vitória, até se ter consagrado na batalha de Aljubarrota (14 de agosto de 1385), a qual acaba por determinar à resolução do conflito.

A espiritualidade sempre acompanhou a sua vida militar. O amor pela eucaristia e pela Virgem Maria são a trave-mestra da sua vida interior. O estandarte que elegeu como insígnia pessoal traz as imagens do Crucificado, de Maria e dos cavaleiros S. Tiago e S. Jorge. Fez ainda construir às suas próprias custas numerosas igrejas e mosteiros, entre os quais se contam o Carmo de Lisboa e a Igreja de S. Maria da Vitória, na Batalha.

Com a morte da esposa, em 1387 recusa contrair novas núpcias e em 1423 decide entrar no convento carmelita por ele fundado, tomando então o nome de frei Nuno de Santa Maria. Faleceu num Domingo de Páscoa, 1 de abril de 1431. Em 1894 o Pe. Anastasio Ronci, então postulador geral dos Carmelitas, introduziu o processo para o reconhecimento do culto do Beato Nuno acabando este por ser concluído a 23 de dezembro de 1918 com o decreto Clementissimus Deus do Papa Bento XV. O Postulador Geral da Ordem, P. Felipe M. Amenós y Bonet, conseguiu que fosse reaberta a causa para a tão desejada proclamação como Santo que entretanto era corroborada graças a um possível milagre ocorrido em 2000. Tendo sido levadas a cabo as respetivas investigações, o actual Papa Emérito Bento XVI, dispõe a 3 de Julho de 2008 a promulgação do decreto sobre o milagre em ordem à canonização. Durante o Consistório de 21 de Fevereiro de 2009 determina que o Beato Nuno seja inscrito no álbum dos Santos no dia 26 de abril de 2009.

---

CARCER OLIMPVS ERIT' ('Ó Luís, o poder divino não nega as consolações aos cativos. Quando a voz se eleva para Deus, o cárcere será o Olimpo.')

A Igreja de Nossa Senhora da Orada, em Sousel, possuí um painel de azulejos representando uma batalha onde figura D. Nuno Álvares Pereira, ou S. Nuno de Santa Maria. Ao contrário do que diz a lenda popular, ainda hoje citada pelos habitantes da localidade, não foi D. Nuno Álvares Pereira que deu nome a Sousel, pois um século antes, no Foral Medieval de Estremoz (1258), D. Afonso III faz referência aos Reguengos de Sousel. D. Nuno Álvares Pereira entra, de facto, na história de Sousel no contexto da crise dinástica de 1383-1385. Como comandante do exército nacional, a vitória na Batalha dos Atoleiros – o primeiro confronto entre os exércitos português e castelhano –, marca o início do seu sucesso militar. A batalha decorreu na zona de Fronteira (muito próxima de Sousel), em que as tropas portuguesas, comandadas por D. Nuno Álvares Pereira, lutaram contra os exércitos de Castela, tendo vencido. Este painel ilustra a memória colectiva de uma população que não esquece a ligação de D. Nuno Álvares Pereira à localidade, mostrando uma batalha, por certo a dos Atoleiros. Álvares Pereira está representado em primeiro plano, trajando uma soberba armadura. Diz aos exércitos os seguinte: 'EXPECTATE HIC, ET POSTQQVAM ADORAV ERIMVS REVERTEMVR AD VOS'[12]. Do lado direito do observador, junto aos soldados, vemos o moço do Tambor.

44. Desconhecido. *D. Nuno Álvares Pereira na Batalha dos Atoleiros*, Igreja de Nossa Senhora da Orada, Sousel.

[12] 'Esperai aqui e depois que eu tenha adorado [feito oração] volteei para junto de vós.

## IV.7. São Sebastião

Na igreja de S. Sebastião da Pedreira, em Lisboa, encontramos um revestimento azulejar com cenas da vida do santo. Numa representação da sua glória e ascensão vemos, no centro da composição e em cima de nuvens, S. Sebastião a olhar para o alto, na direcção de dois anjos que o coroam com grinaldas. Rodeiam-no três anjos músicos. Um toca harpa, o outro cistre e o terceiro é cantor. Em segundo plano, como que representando o mundo terreno deixado para trás, está uma paisagem com árvores, casa e ponte. A cartela que está no topo, ao centro, tem a seguinte inscrição 'SEBASTIANVS VICTOR CALVM INGRE D[??] VR'[13].

45. Teotónio dos Santos (atrib.), *Ascensão de S. Sebastião*, Igreja de S. Sebastião, Lisboa.

## IV.8. São Victor

São raras e escassas as informações sobre este santo português, a quem se presta culto no norte do país. S. Victor morreu por volta do ano 300. Foi catecúmeno e martirizado em Braga, degolado, sob Diocleciano, e, portanto, baptizado com o próprio sangue. Reza a história que se recusou a prestar culto a ídolos, tal como representam dois painéis de azulejos que decoram a

[13] 'SEBASTIANVS VICTOR CAELVM INGREDITVR' ('Sebastião vencedor entra no céu').

nave da igreja. Do lado do Evangelho, o painel mostra S. Victor, identificado pela auréola. À sua frente vemos um carro puxado por bois transportando uma imagem de um ídolo feminino. Rodeia o santo um grupo de homens e mulheres tocam diversos instrumentos, cantam e dançam, prestando-lhe culto. S. Victor, no entanto, parece manter-se afastado de tal idolatria. O painel é copiado da gravura *O cortejo de Ceres* de Antonio Tempesta, de 1592. O grupo de músicos sofreu, no entanto, algumas alterações.

Curiosamente, na gravura, o grupo musical é totalmente composto por mulheres, o que não acontece no painel de azulejos. Três dos instrumentos são fielmente copiados para o painel: o triângulo, o alaúde e o cordofone friccionado, possivelmente uma viola de arco. Ao reproduzir a viola de arco o pintor de azulejos provocou alterações significativas na morfologia do instrumento que, no entanto, estão erradas. Uma barra é colocada em lugar do estandarte e uma boca/rosácea em lugar do cavalete. As aberturas em 'CC' passam a ser em 'ff' e a posição de execução também muda, bem como a mão no arco, pois a personagem do painel agarra-o quase pelo meio.

46. Gabriel del Barco, *S. Victor e o cortejo de Ceres (pormenor)*, Igreja de S. Victor

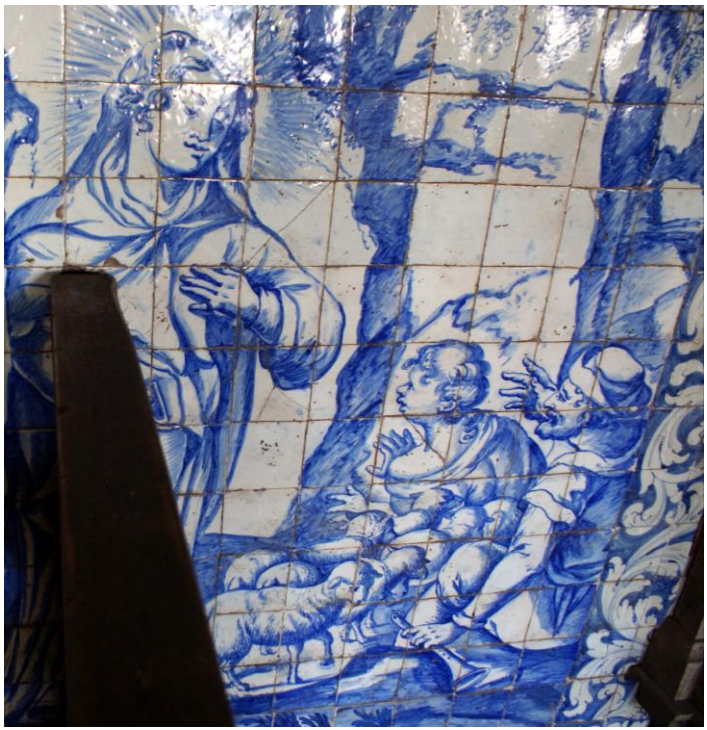
A mulher que dança e toca pandeiro, à direita do observador, junto à carruagem, é transposta também. Um flautista que está atrás desta mulher, na gravura, não é copiado para o painel, mas há outro músico que é acrescentado: um alaudista, à esquerda do observador, em primeiro plano.

O segundo painel encontra-se na nave, do lado da Epístola. Dois homens tentam convencer o santo a entrar num templo onde homens e mulheres adoram deuses pagãos, simbolizados pelas cabeças de carneiro e uma pequena esfinge. No templo é grande a folia mas S. Victor desvia o olhar. São vários os instrumentos musicais presentes nesta representação. É o caso de um pandeiro, uma flauta de bisel e uma viola da gamba (violone?).

47. Gabriel del Barco, *S. Victor recusa entrar em templo (pormenor)*, Igreja de S. Victor, Braga, Portugal.

## IV.9. Santa Eufémia

Santa Eufémia foi uma virgem mártir originária da Calcedónia, condenada a ser queimada viva no tempo do imperador Galério. As suas relíquias eram veneradas em Santa Sofia em Istambul. É talvez a esta mártir que se refere o culto prestado no nosso país. No entanto, o painel que a representa pode referir-se a uma santa com este nome, que fazia parte de um grupo de nove irmãs, nascidas de um só parto em Braga e filhas de C. Atílio Régulo pertencente às fábulas urdidas sobre os falsos Cronicões. Não existindo muita informação sobre ambos os casos, fica ainda por explicar este painel que se encontra na igreja de S. Victor, em Braga, representando a aparição da santa a um casal de pastores. O pastor segura um instrumento musical aerofone que tem alguns problemas de representação, pois a embocadura é semelhante a uma flauta de bisel mas a campânula semelhante a uma charamela.



48. Gabriel del Barco, *Santa Eufémia junto a pastores (com pastor músico)*, Igreja de S. Victor, Braga, Portugal.

## IV.10. Santa Maria Madalena

A imagem de Santa Maria Madalena, tal como era venerada no séc. XVIII, resulta uma construção medieval, diferente dos relatos que aparecem nas Sagradas Escrituras. Gerou-se uma certa confusão em torno de diferentes figuras femininas dos Evangelhos[14]: Maria de Magdala, de quem Cristo expulsou os demónios, que O seguiu até ao Calvário e que testemunho a ressurreição; Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro; Maria Madalena, prostituta, que lavou os pés a Jesus na casa de Simão, enxugando-os com os seus cabelos. Foi S. Lucas (Lc 7, 36-50), narrador da refeição na casa de Simão (o fariseu) quem conta este último episódio. Já em Mateus e Marcos (Mt 26, 6-13; Mc 14, 3-9) há um contexto semelhante: na casa de Simão (o leproso, e não de Simão, o fariseu) uma mulher anónima unge a cabeça de Cristo com um bálsamo. Em João (Jo 12, 1-8), a mulher que ungiu os pés a Jesus foi Maria de Betânia, irmã de Marta e de Lázaro. Assim, destes vários Evangelhos surgiu uma imagem confusa de Madalena, não se percebendo se estamos perante a mesma mulher ou de mulheres diferentes com nomes semelhantes.

Partindo-se de características destas passagens dos Evangelhos, bem como de outros elementos dos Evangelhos Apócrifos construiu-se, durante a Idade Média, a ideia de uma única figura: Maria Madalena, a pecadora arrependida. Na obra de Tiago de Voragine, a *Legenda Aurea* (séc. XIII), há a distinção entre Santa Maria Egipcíaca e Santa Maria Madalena, que é apontada como sendo a irmã de Lázaro e Marta.

No século XI surgem dois relatos importantes sobre Madalena: a *Vida Apostólica* e a *Vida Eremítica.* No primeiro, é relatada a viagem de Madalena e de Maximino (um dos discípulos de Cristo) até Marselha, onde evangelizaram a região de Aix; no segundo é indicado que Maria Madalena se retirou para o deserto, no Egipto, após a morte de Cristo (Santa Maria Egipcíaca)[15].

---

[14] No Evangelho Segundo S. Mateus ela é mencionada no relato da crucificação e ressurreição (Mt 27,56 e Mt 28,1). No Evangelho Segundo S. Marcos ela aparece mencionada no mesmo contexto (Mc 15, 47 em Mc 16,1 e Mc 16,9). No Evangelho Segundo S. Lucas é mencionada como uma das mulheres que seguia Jesus (Lc 8, 2-3), aparece no relato da morte e sepultamento (Lc 23) e foi uma das mulheres quem levou aos discípulos a boa-nova da ressurreição de Cristo (Lc 24,10). No Evangelho Segundo S. João ela é referida como uma das mulheres que esteve junto a Cristo na agonia da cruz (Jo 19, 25), é João que relata que Maria Madalena encontrou a pedra do sepulcro removida (Jo 20, 11-18).

[15] A obra do Padre Valerio de Oliveira Bernardes, sobre Santa Maria Madalena, funde estas duas visões numa só. A obra, datada de 1745, encontra-se na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa.

No Portugal de setecentos, o culto de S. Maria Madalena estava amplamente difundido por todo o território nacional[16]. A azulejaria da época retratou esta santa de várias maneiras: como pecadora e como penitente, no deserto. Existiram em Lisboa painéis de azulejos que retratavam Maria Madalena como pecadora, lavando os pés a Jesus, de acordo com relatos de estrangeiros que visitaram Portugal antes do terramoto[17]. Frei Henrique de Santo António[18], numa obra sobre a história dos eremitas da Serra de Ossa, apresenta como resposta a quem tem dúvidas sobre as referências a Madalena no Evangelho que se trata de uma só pessoa. No convento de S. Paulo da Serra de Ossa existem painéis de azulejos com representações de mulheres eremitas. No entanto, a ausência de cartela com legenda e/ou outros símbolos fazem com que não seja possível identificar estas figuras femininas como representações de Santa Maria Madalena.

É no edifício do Instituto Pupilos do Exército em Benfica, no que já foi, possivelmente, uma casa de fresco, que se encontra um painel com Santa Maria Madalena egipcíaca com anjo músico.

Santa Maria Madalena está sentada sobre peles. Os seus longos cabelos cobrem parte do tronco, desnudo. Tem ao seu lado um crucifixo. A mão direita abençoa o observador e a esquerda está pousada sobre uma caveira, que nos relembra da fragilidade e precariedade da vida. O anjo músico toca violino. O instrumento está apoiado sobre o peito. A forma da caixa é imperfeita. Nota-se a ausência de estandarte. Não é claro o número de cordas representadas. A posição da mão no arco é estranha (o arco não é agarrado, está colocado entre dois dedos).

---

[16] O Padre Valerio de Oliveira Bernardes, na sua obra sobre Santa Maria Madalena refere 'igrejas que há em todo o Reyno de Portugal' dedicadas a esta santa.

[17] O relato é de Merveilleux: '(...) No mesmo dia em que visitei a casa dos jesuítas, visitei também o convento dos carmelitas, cujos claustros estão guarnecidos de azulejos azuis, muito frequentes em Portugal. Os personagens são em tamanho natural. Vi ali, nesses painéis, representada uma cena que a princípio me provocou o riso para logo em seguida me despertar indignação: Jesus Cristo está ali com a Madalena que lhe unge as pernas e as enxuga com os seus cabelos. Acontece, porém, que o Salvador repousa indolentemente o seu pé sobre o seio desta mulher, tendo uma parte dele enterrada entre os dois seios da Madalena. O monge que me guiava chamou-me a atenção para esta atitude, considerando-a como uma coisa bela, acrescentando que assim tinha sido pintada para mostrar a continência do Salvador, incapaz de mau procedimento e de maus pensamentos. (...)' (PEREIRA, 1989: 218).

[18] SANTO ANTÓNIO, Henrique de (1682-1753), Chronica dos Eremitas da Serra de Ossa no Reyno de Portugal e dos que floreceram em todos os mais Ermos da Christandade..., Lisboa, Na Officina de Francisco Sylva, 1745, Tomo I.

49. Desconhecido. *S. Maria Madalena penitente com anjo músico*, Instituto Pupilos do Exército, Benfica.

## IV.11. Santa Quitéria

São raras as informações sobre S. Quitéria e o seu culto sendo excepção um artigo de Luís Alberto Casimiro que traça uma panorâmica muito global da biografia, culto e iconografia da santa. O actual *Martirologium Romanum* (2004) situa-a no dia 22 de Maio e reconhece Quitéria como mártir mas não como santa. Tal não acontece nas obras mais antigas. O *Martyrologio Romano* de 1748 e de 1591 referem-se a Quitéria como Santa, Virgem e Mártir (CASIMIRO, 2010: 143). Santa Quitéria é reivindicada por outros países como a França e a Espanha mas também por Portugal.

No supra mencionado artigo o autor refere duas fontes para o estudo de Santa Quitéria, o *Agiológio Lusitano* de 1666 da autoria de Jorge Cardoso e o livro de 1722 de Frei Bento da Conceição, *Vida, e martyrio da insigne virgem, e martyr prodigiosa Santa Quitéira, sereníssima Infante de Portugal, no monte de Pombeyro.* Outra fonte da primeira metade do séc. XVIII refere igualmente dados concretos sobre S. Quitéria. Trata-se da *Chronica dos Eremitas da Serra de Ossa* do Frei Henrique de Santo António, publicada em 1745. Este autor inclui-a num grupo de santas anacoretas. Indica que a

santa é portuguesa, nascida em Braga, tendo sido seus pais Lucio Catelio (ou Cayo Attilio), regulo da cidade bracarense e a sua mãe Calgia ou Calceia. Num parto milagroso, nascem nove filhas de uma só vez. Calgia ocultou o parto ao marido e pediu à sua aia que lançasse as recém-nascidas ao rio. Movida por compaixão a aia entregou-as ao Arcebispo Primaz de Braga, Santo Ovídio, que as baptizou de Quitéria, Wilgiforte, Germana, Gemma, Eumelia, Genivera, Basília, Victoria e Marciana (SANTO ANTONIO, 1745: 218-219). O autor relata a sua vida como eremita e o milagre que conduziu à sua santidade: foi decapitada por Leuciano e o seu corpo levantou-se, com a cabeça decepada e caminhou até à sua sepultura. Acrescenta ainda que há dúvidas sobre onde será esse local:

> '(...) He grande duvida entre os historiadores, sobre qual fosse o monte do Pombeiro, ou Columbario, e o valle de Aufragia nesta nossa Lusitania, aonde Santa Quiteria fez vida anachoreta, e padeceo o martyrio. Os naturaes da Villa de Monte-Mór o novo na provincia de Alem Tejo pugnavão até agora pelo celebre outeiro de Santa Quiteria, que lhes fica à vista, e pella Ermida de S. Pedro, fundada na eminencia delle. (...); a outra da Cidade de Braga, como neste segundo fica ditto já. Os natuares da nobre vila de Pombeiro [actualmente, Pombal], que está ao nascente da cidade de Coimbra (...) mostra ter mais direito (...) à nossa glorioza anachoreta (...).' (SANTO ANTONIO, 1745: 241)

No séc. XVIII o culto de S. Quitéria foi impulsionado pela Companhia de Jesus. Fausto Sanches Martins afirma que os altares consagrados a esta santa, que existiam nas igrejas dos Colégios do Porto, Braga, Portalegre e Casa Professa de S. Roque, atraíam muitos devotos e que fomentavam o culto (MARTINS, 2004:116). Este autor não refere, contudo, a pequena capela lateral de S. Quitéria que existe no Colégio jesuíta de S. João Evangelista, no Funchal. Foi uma das últimas capela a ser terminada. Aqui encontramos um painel com a santa (em primeiro plano) e com músico (em segundo plano). Trata-se de um pastor a tocar um instrumento aerofone, não sendo claro se é um oboé ou uma charamela. A cena que decorre em segundo plano, onde se inclui a música, em nada está relacionada com aspectos hagiográficos de Santa Quitéria. Trata-se apenas de um embelezamento com motivos e paisagens muito em voga na época.

A existência desta santa e do seu culto mais antigo é também mencionado numa fonte do séc. XVII. O padre Pedro Henriquez D'Abreu[19] é o autor

[19] ABREU, Pedro Henriquez de, *Vida, e martyrio da gloriosa Santa Quiteria, e de suas oyto irmaãs todas nacidas de hum parto, portuguezas, & protomartyres de Hespanha: com hum discurso sobre a antiga cidade Cinania* / por Pedro Henriquez d'Abreu... –

50. Desconhecido. *S. Quitéria*, Igreja de S. João Evangelista, Funchal

desta obra, intitulada *Vida e martyrio da gloriosa Santa quitéria, e de suas oyto irmaãs todas nacidas de hum parto, portuguezas, & protomartyres de Hespanha*. A folha de rosto é decorada por gravura portuguesa, assinada por João Gomes, evocativa do martírio da santa, ou seja, com a decapitação. Esta gravura não tem, no entanto, qualquer semelhança com painel de azulejos catalogado.

Encontramos outra gravura na obra de Frei Bento da Ascensão[20]. É a mesma representação: Santa Quitéria segura a cabeça nas suas mãos, enquanto é coroada por dois anjos, Esta gravura não está assinada e parece ser de feitura portuguesa, copiada do trabalho de João Gomes, mas ainda menos refinada.

Em Coimbra: na officina de Manoel de Carvalho, 1651, fl. 16. UCBG Res. 179.

[20] ASCENÇAM, Frei Bento da, *Vida, e Martírio da Insigne Virgem, e Martyr Prodigiosa, Santa Quiteria*, Lisboa Occidental, Officina Ferreiryana, 1722, BACL 11 500 45

# V. MÚSICA E EREMITAS

A iconografia dos Eremitas representada na azulejaria setecentista não é espelho da realidade eremítica portuguesa da época. Remete antes para a visão ideal e idealizada do Eremita tendo como referência constante os Padres do Deserto (ALMEIDA, 2005: 262). Adriano Freitas de Carvalho aponta o desaparecimento progressivo do eremitismo português nos séculos XVII e XVIII como fruto de acção normativa eclesiástica, que favoreceu a organização e o enquadramento monástico para a vida religiosa[1]. Patrícia Roque de Almeida refere:

> '(...) A simplicidade das imagens em azulejo não afasta a complexidade e riqueza iconográfica. Traduz um campo simbólico vasto, reflexo da sensibilidade religiosa e da espiritualidade da época moderna. E, neste sentido, é reflexo da vivência cristã promovida na era pós-tridentina, sendo transversal a todas as Ordens Religiosas ao ter um denominador comum, por um lado, mas revestida de leitura e características de acordo com o contexto/enquadramento em que se insere, da igreja, capela, mosteiro ou convento, da devoção particular do espaço em que é apresentada por outro lado. A representação de Eremitas ocorre, então, dentro de esquemas mais ou menos fixos, com variantes a nível de atributos e enquadramentos paisagísticos e arquitectónicos, com algumas excepções mais criativas. (...)' (ALMEIDA, 2005: 263)

Esta autora faz o inventário de vários atributos que aparecem na iconografia dos eremitas, tais como o crucifixo, o livro, a caveira, a ampulheta, o rosário, o cilício, o cajado, a bolsa, a esteira, a bilha (ALMEIDA, 2005: 273); mas um elemento importante não consta deste inventário – a sineta. Este instrumento musical podia assumir a forma de um pequeno sino com cabo ou então de um pequeno campanário. É um instrumento de sinal, capaz de transmitir mensagens pela codificação de sons. Estes sons podem ser curtos ou longos e a sua combinação produz toques passíveis de serem reconhecidos e identificados por uma comunidade.

[1] Este autor é citado por Patrícia Roque de Almeida (ALMEIDA, 2005: 262).

No antigo Convento de S. Paulo da Serra de Ossa (Redondo) encontramos vários painéis representando cenas de eremitas, que se enquadram nas descrições feitas por Patrícia Roque de Almeida. Muitos deles têm a sineta, como um dos atributos dos eremitas. Estas representações são veículo de mensagem de uma vida de oração, meditação, reflexão e penitência. São um espelho do apelo à via mística e ascética, do exemplo da via do sacrifício e renúncia para alcançar a união íntima com Deus, para a recompensa da Salvação.

51, 52, 53. Desconhecido(s). *Eremitas*,
Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra de Ossa.

Estes painéis de azulejos, representando frades anónimos, encontram-se misturados com outros que retratam os mais santos frades da congregação. É o caso do Padre Frei Domingos da Caridade, Padre Frei Amador da Cruz, Frei João de Santa Maria ou Frei Pedro do Anjo. São retratos idealizados, uma vez que não existiriam outras imagens destes frades (ARRUDA, s.d.: 43--44). Uma destas representações inclui motivos musicais. Frei Pedro do Anjo, que viveu no convento de S. Julião em Alenquer, no tempo do rei D. Afonso V, aparece em êxtase, iluminado por uma luz que vem do céu. A inscrição 'DVLÇE DINE CAPIO'[2] mostra que o frade é tentado pela doçura da música de uma estranha criatura, com corpo de sereia, que toca um cordofone dedilhado, um cistre. O frade não cede, sendo iluminado pela luz de Deus.

O cistre tem a caixa de ressonância bem proporcionada e com a forma correcta. Possuí barra e rosácea. Tem cinco cordas. O cravelhame tem cinco cravelhas, aqui representadas só de um dos lados, dispostas de forma incorrecta. O facto de ser uma sereia a tocar o instrumento só vem acentuar a ligação entre a música e o mal. A sereia, com guitarra ou vihuela, é uma das mais belas formas do Humanismo renascentista. Podemos encontrar referên-

[2] 'DVLCEDINE CAPIO' ('Seduzo com doçura')

54. Oficina do Mestre P.M.P. *Tentação de Frei Pedro do Anjo pela Música*, Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa

cias literárias ao tema na literatura da época, como é o caso da *Emblemata* de Andrea Alciato (1613) e dos *Emblemas Morales* de Juan de Orozco y Covarrubias (1604), onde se explica a simbologia da sereia como representação do mal. Mais concretamente, no emblema XXX desta última referência aparece uma gravura de uma sereia que toca a vihuela. O texto correspondente fala como o vício entra de forma dissimulada encantando os sentidos por forma a fazer cair o homem em pecado, tal como as sereias o faziam com os seus cantos, de acordo com a obra de Homero. É também Orozco quem oferece ao leitor a explicação da relação entre a sereia e a música indicando que o seu nome (em castelhano 'sirena') deriva, precisamente, da música que produzem (ALVAREZ, 1995: 14-15). Na arte europeia, o tema da tentação pela música e pelo feminino foi tratado, por exemplo, pelo pintor espanhol Francisco Zurbarán. Na *Tentação de S. Jerónimo* vemos um grupo de mulheres que tocam instrumentos musicais tentando fazer com que caia em tentação. O santo parece horrorizado e estende os braços, tentando repeli-las.

No convento de S. Paulo da Serra D'Ossa (portaria) encontramos outros painéis de azulejos com relevância para este estudo. São dois frades, um em cada painel de azulejos, ladeando a porta, ao jeito de figuras de convite. Um deles recebe o visitante, convidando a entrar, com o gesto da mão e a legenda *Venit*. O outro, do lado oposto, impõe silêncio, com o dedo indicador sobre a boca e a legenda *Silentio*. Esta alusão ao silêncio é muito importante. Para além de significar a ausência de som, adequada aos princípios de uma ordem eremítica, é também uma parte da arte da música. Som e silêncio articulam-se e completam-se.

55. Oficina do Mestre P.M.P. *Frade pedindo silêncio*, Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa.

Noutras dependências do convento, encontram-se mais representações de eremitas com motivos musicais. É o caso de um painel representando as tentações de S. Antão[3]. Vemos S. Antão (ou António do Egipto) sentado, com capuz e cabeça baixa, tentando ler, ao mesmo tempo que é importunado por dois demónios. Um porco (símbolo demoníaco) está também a seu lado. Em segundo plano, na sua cabana, está pendurado um sino. Este tema foi tratado de forma particular por Ieronimus Bosch numa pintura parte integrante das colecções do Museu Nacional de Arte Antiga.

Na Portaria Nova do convento de S. Paulo encontramos novo painel com eremita e sineta. No entanto, esta figura tanto serve para representar um santo, 'S.THEONAS'[4] no convento de S. Paulo, como um frade anónimo no Palácio do Correio-Mor em Loures.

[3] A mesma cena (sem elementos musicais) encontra-se representada num painel de azulejos da Quinta de Mil Flores, actual Embaixada do Brasil, em Lisboa.

[4] Possivelmente trata-se de S. Teonas, Patriarca da Alexandria no séc. III d.C.

56. Policarpo de Oliveira Bernardes. *Tentações de S. Antão*, Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa

57, 58. Desconhecido(s). *S. Teonas e frade eremita*, Convento de S. Paulo, Hotel Museu da Serra D'Ossa e Palácio do Correio-mor, Redondo e Loures

# VI. MILAGRES

## VI.1. O Beato Gregorio Celli (ou Veruchio)

Na Sacristia do antigo Convento da Graça em Torres Vedras encontramos representada a história milagrosa do beato Gregorio Celli, também conhecido por Gregorio Verucchio (cidade italiana), de acordo com o hábito italiano de nomear de acordo a proveniência local do indivíduo. O pai de Gregorio Celli de Verucchio morreu antes do seu filho completar os quatro anos de idade. A partir desse momento a mãe da criança, que se encarregou da sua educação, dedicou-se a prepará-lo para o serviço de Deus. Quando completou quinze anos, ele e a sua mãe decidiram consagrar-se a S. Agostinho e a Santa Mónica. Ele tomou o hábito dos ermitões de S. Agostinho e viveu cerca de dez anos num convento, construído com a fortuna da mãe, onde foi exemplo de virtude, tendo convertido inúmeros hereges e pecadores à doutrina de Cristo. No entanto, depois da morte de sua mãe, outros religiosos que o invejavam decidiram expulsá-lo do convento que havia sido construído com o seu próprio património. Vendo-se só e abandonado pelos seus próprios irmãos, Gregorio recorreu aos franciscanos do Monte Carnerio, cerca de Reati, que o acolheram. Aí ficou até morrer, segundo a lenda, até aos 118 anos de idade. Foi na hora da morte que ocorreu um milagre na vida de Gregorio Celli. Conta a lenda que a mula que transportava o seu cadáver ao cemitério de Reati se desviou, por intercessão de uma mão invisível, em direcção a Verucchio. Quando a mula chegou ao destino os sinos começaram, milagrosamente, a repicar, celebrando a sua chegada.

A última parte da história está fixada num painel de azulejos da igreja da Graça em Torres Vedras. Em primeiro plano vemos o beato em oração, iluminado por uma luz divina. Em segundo plano, vemos o seu corpo a ser miraculosamente transportado por uma mula de volta a Verucchio. Na torre da igreja está o sino, elemento fulcral da história. As cartelas esclarecem o significado do painel: em cima 'O B.Gregorio Verucchi es. (?) ao p. expirar em o ermo do monte Camerio, dice que viria huma mulla indomita mandada por Deus a levar seu corpo ao conv.to de Verucchio'; em baixo, 'Morto o S.to socedeo como tinha ditto, e os sinos do convento repicaram per si'.

59. Oficina de P.M.P. *Milagre do Beato Gregorio Verucchio*, Sacristia da igreja do antigo Convento da Graça, Torres Vedras.

## VI.2. O Beato Hugolino de Gualdo Cattaneo

Na mesma sacristia encontramos outro painel sobre os milagres atribuídos a um beato de nome Hugolino. Muito possivelmente tratar-se-á de um eremita italiano, o beato Hugolino de Gualdo Cattaneo (Úmbria, Itália) também pertencente à ordem dos eremitas de S. Agostinho. O culto deste beato desenvolveu-se pelo facto de, bastante tempo após a sua morte, o seu corpo ter sido encontrado incorrupto. A ele se atribuem diversos milagres. O painel de azulejos mostra o corpo do santo na sua sepultura, incorrupto, perante a admiração dos que observa, tal milagre. É rodeado por uma luz divina e segura um ramo de açucenas, símbolo de pureza. Temos duas cartelas com as seguintes citações: em cima, 'O B. Vgolino de Corona (?), 30. annos despois de enterrado obra grandes milagres'; em baixo, 'Lança no mesmo tempo de seu coraçam hum ramo de assucenas: dá vista a huma mulher cega, e em aplauso destes milagres os Anjos repicão os sinos. ano de 1508'. Do lado direito do observador vemos o exterior de um templo. Perante

a admiração de três homens, dois anjos que fazem os sinos repicarem celebrando e anunciando o milagre. Novamente, o sino assume uma posição musical privilegiada na ‘difusão sonora’ da obra milagrosa de Deus.

60. Oficina de P.M.P. *Milagre do Beato Hugolino de Gualdo Cattaneo*, Sacristia da igreja do antigo Convento da Graça, Torres Vedras

Na sacristia da igreja da Graça ainda se encontra a representação de um terceiro milagre: o do beato João de S. Guilherme, conhecido como ‘castelhano’. Não há grande certeza se este também será um milagre agostiniano; mas o local onde tudo se desenrola, Arenas de San Pedro (Província de Ávila, Comunidade de Castilla y Léon, Espanha) teve um convento da ordem, o Convento de San Agustín, destruído e incendiado durante a guerra da Independência. No painel vemos João de S. Guilherme, que esteve em êxtase durante cinquenta anos, ao ter uma visão de Cristo crucificado. Está ajoelhado junto a uma árvore, tem uma auréola, veste um hábito de monge e tem pousado no chão um chapéu e uma bengala. Numa árvore aparece-lhe um grupo de anjos que rodeiam a hóstia sagrada. No seu interior está Cristo crucificado na cruz, ladeado por sua mãe e João. As três cartelas ajudam na decifração do conteúdo do painel. A superior refere: ‘O B.P. IOAM de S. Guilherme, castelhano’; a inferior, ‘No convento de Arenas sahindo ao campo despois de dizer Missa, vio sobre hua árvore o Sacram.to e ficou extatico por espacio de 50 annos’. Uma outra cartela superior indica: ‘Volta o BP Ioão de S. Guilherme para o seu convento passado o extazi; anno de 1440’ e ‘Nam o conhecem os Frades do seu conv.º por serem já mortos todos os do seu tempo’.

No caso deste painel, a representação musical não está directamente

relacionada com o milagre. Aparece numa cena campestre que separa momentos cronologicamente distintos da história. Um dos pastores representados toca um instrumento aerofone, possivelmente uma flauta de bisel.

61. Oficina de P.M.P. *Milagre do Beato João de S. Guilherme*, Sacristia da igreja do antigo Convento da Graça, Torres Vedras

O facto destes religiosos pertenceram à ordem dos Agostinhos não é coincidência havendo uma intenção de glorificar a ordem que habitava o convento da Graça de Torres Vedras. Os painéis têm, assim, a função de fazer perdurar na memória colectiva e nos séculos vindouros os milagres que Deus operou, por intermédio dos religiosos desta ordem. A música assume um papel importante em dois deles, na história do beato Hugolino e na história do beato Gregorio Verucchio.

# VII. A MÚSICA NOS COLÉGIOS JESUÍTAS

A Companhia de Jesus teve a sua origem no 'Voto de Montmartre' realizado em 1534 por Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Pedro Fabro, Nicolás de Bobedille, Diego Lainez, Alfonso Salmeron e Simão Rodrigues (este último, português). Este voto representava um compromisso de pobreza e castidade de dedicação ao próximo através da predicação da palavra de Deus e da prática da espiritualidade por meio dos 'Exercícios Espirituais'.

Em 1540 o papa Paulo II, na sua bula 'Regimini Militantes Ecclesiae', reconhece oficialmente a existência da Companhia no seio da Igreja Católica. Os altos níveis de cultura e educação da maioria dos seus membros, quase todos provenientes de classes sociais altas, permitiram a abertura de colégios jesuítas por todo o mundo. Só em Portugal, no século XVIII, existiam pelo menos dezassete colégios[1], repartidos pelo continente e ilhas, que asseguravam tanto as necessidades de formação dos jovens de classes sociais altas como as dos novos membros da companhia. Apesar da formação/educação institucional não ser um dos objectivos traçados pelo grupo inicial, os jesuítas acabariam por ser especialmente conhecidos pelo número invulgar de excelentes académicos e homens de cultura que possuíam na sua ordem e pela rede de colégios espalhados por vários continentes (HOLLER, 2005).

A prática e ensino da música na comunidade jesuíta foi relegada para segundo plano por Ignacio de Loyola, já então superior da ordem. No seu primeiro regulamento menciona-se claramente que não se deve usar nem o órgão, nem o canto. Esta proibição não está relacionada com nenhuma aversão à música; Loyola só defendia que os sacerdotes da companhia deviam prestar atenção aos bens espirituais, sobretudo à catequese, confissão, predicação, etc. A música podia ser um elemento ocioso e de distracção, que desviaria a atenção dos sacerdotes das suas obrigações (HOLLER, 2006: 132-133). Mas Ignacio de Loyola teria sempre problemas com os colégios de países com una forte tradição musical, como no caso do colégio de Viena,

[1] Colégios e datas de fundação: Lisboa (1541); Évora (1553); Braga (1560); Bragança (1561); Funchal (1570); Angra (1570); Ponta Delgada (1591); Faro (1599); Portalegre (1605); Santarém (1621); Porto (1630); Elvas (1644); Faial (1652); Setúbal (1655); Portimão (1660); Beja (1670); Gouveia (1739). (HOLLER, 2006: 47)

que insistiu em incorporar a música, não apenas vocal, como também instrumental na sua liturgia (HOLLER, 2006: 135). Enfrentando sucessivas situações de desobediência, teve de fazer algumas cedências. Segundo a *Crónica de Polanco* de 1555, Loyola decidiu permitir o uso do coro no colégio da Companhia de Roma, mas com algumas restricções: só os ofícios de Vésperas poderiam ser cantados aos domingos e dias festivos em *faux-bourdon* (HOLLER, 2006:137). A Companhia de Jesus foi criada após o Concílio de Trento e, apesar das novas regras aí estipuladas sobre o uso da música na liturgia, o ensino desta disciplina no seio da instituição foi deixada a cargo, maioritariamente, a professores laicos.

Em Portugal, a ausência de indícios de ensino da música nas instituições jesuítas mostra-nos que as práticas musicais eram divergentes comparativamente a outros colégios europeus. Sabemos, desde o século XVI, qual era o tipo de formação académica dada no seio da comunidade portuguesa, onde não se incluía a música[2]. Mas tal não significa que a música não fosse utilizada em diferentes momentos e circunstâncias. Indica-nos Francisco Rodrigues:

> 'A música, a pintura e a architectura nunca os Jesuítas as cultivaram de propósito nem crearam escola que formasse artistas. (...) Occupada [a Companhia de Jesus] na grande obra da salvação das almas emprega com ardor os meios que primaria e directamente conduzem para esse fim nobilíssimo; dos ouutros lança mão, quando as conveniências lhos aconselham ou as circunstancias lhos offerecem. Foi assim que os Jesuítas que se distinguiram nalguma daquellas artes, ou entraram na Companhia já mestres, ou se formaram por inclinação e talento particular. Artistas seculares suppriam a falta dos próprios, quando estes minguavam. A *musica* emprestava-lhes frequentemente as suas melodias para realçarem o brilho das festas escolares, para augmentarem oculto das igrejas, e também para attrahirem suavemente à fé de Christo os gentios de além-mar. Particularmente no theatro encontrava bom emprego a arte musical para os coros que, segundo as regras classicas, iam interpretando no decorrer da acção os sentimentos dos actores, e com frequência encarecem documentos contemporaneos a perfeição de música e vozes. Acho notícia que o Jesuíta *P. José Leite* compusera a musica para o drama allegorico intitulado *Angola Triunphante* e contou a Gazeta de 25 de Julho de 1720 que nesse drama havia coro excelente de vozes e instrumentos[3]' (RODRIGUES, 1917: 490-491)

[2] Consultar a obra de Federico Palomo, *Fazer dos Campos Escolas Excelentes – Os Jesuítas de Évora e as Missões do interior em Portugal (1551-1630)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s.d., pp. 202-210.

[3] Informação confirmada na *Gazeta de Lisboa*.

No século XVIII existem referências que nos comprovam a existência de práticas musicais em algumas celebrações. Em 1713, por exemplo, introduziu-se uma nova solenidade, o canto do *Te Deum* no último dia do ano (RODRIGUES, 1950:48). Esta prática, que representou uma grande mudança, repetiu-se em 1718, 1719, 1720[4], 1723[5], 1747, 1750, 1753, 1754, sempre no último dia do ano. Francisco Rodrigues, citando a *Gazeta de Lisboa*, indica que na celebração de 1718 os estudantes de Santo Antão formavam um dos coros (que faria a parte do povo), em alternância com os outros coros e com músicos da Capela Real, pois ao evento assistiam Suas Majestades D. João V e Maria Ana da Áustria, reis de Portugal. O autor indica que '(...) tudo se executou segundo vontade real. (...)' (RODRIGUES, 1950: 50). Assistiram ao evento, para além de suas Majestades, o Cardeal da Cunha, o Patriarca, nobres do reino e cónegos da Patriarcal. No ano de 1719 o P. Cristóvão da Fonseca[6], compositor, única referência a músicos jesuítas existente na

[4] Na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa encontra-se uma partitura impressa, contendo a parte que a assembleia (povo) deveria cantar, em alternância com o coro dos estudantes de S. Antão. *Te Deum que ha de cantar alternadamente o Coro de Musica & o Povo em canto chão, na Igreja da Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus em 31 de Dezembro.* Lisboa Occidental, Officina da Musica, 1720.

[5] Na Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se partitura intitulada 'Te Deum que há de cantar alternadamente o coro de Música e o povo em cantochão na igreja da casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus a 31 de Dezembro. (HOLLER, 2006, 143)

[6] Diogo Barbosa Machado, no tomo I da sua obra *Bibliotheca Lusitana*, tem uma entrada sobre o Pe. Cristóvão da Fonseca, contendo as seguintes indicações: 'P. CHRISTOVAM DA FONSECA, natural de Évora, filho de João Duarte, e Luiza da Fonseca, e irmão não somente pela natureza, mas pela Religião do P. Francisco da Fonseca, da Companhia de JESUS (...). Com igual comprehensão penetrou as letras amenas, e as severas, sahindo em humas, e outras egregiamente instruído. No Púlpito foy ouvido com applauso, e na conversação com divertimento, a qual sendo muitas vezes jovial nunca degenerou em pueril. Praticou com summa profundidade a Sciencia do Contraponto, sendo hum dos mais famosos Compositores de Musica da presente idade, em cujas Obras se admirarão unidas a novidade da idea, com o gosto da consonância, sempre regulada pelos rígidos preceitos desta armonica Arte, sendo as principaes Obras que lhe conciliarão grande opinião ao seu nome o *Te Deum*, que se cantou no ultimo de Dezembro na caza professa de São Roque ao qual fez elle o compasso, e teve a assistência dos Princepes, e Nobreza desta Corte, composto com vario genero de instrumentos, como também de Psalmos, e Magnificat das Vésperas, que a mesma Casa Professa dedicou em 9. de Agosto de 1727. à Canonização de São Luiz Gonzaga, e Santo Stanislao Koscka, cuja suave consonancia assim de vozes, como de instrumentos, arrebatou as attençoens de innumeravel concurso, que assistiu a esta solemnidade. Para curar-se de hum estupor, partio para as Caldas da Rainha, donde voltando com tosse novamente se recolhe à Quinta da Torre-bella onde falleceo a 19 de Março de 1720. quando contaria 46. annos de idade. Jaz sepultado no Collegio dos Padres Jesuítas da Villa de Santarém. (MACHADO, 1741: 576-577)

bibliografia da época, compôs um 'hino em canto figurado' (RODRIGUES, 1950:50). Para a execução da obra do P. Fonseca foram armados cinco palcos. Cada um deles suportou três coros e respectivos músicos. No ano seguinte, a foi executada a mesma obra, não se sabendo se foi repetida com ou sem alterações.

No ano de 1725 o Papa Benedito XIII concedeu o título de Protector das Escolas da Companhia de Jesus a S. Luís Gonzaga. A 20 de Abril de 1726 foi promulgado o decreto da sua canonização e a 31 de Dezembro de 1727 esta foi solenizada na Basílica de S. Pedro, juntamente com a do beato S. Estanislau Kostka. Em Portugal decorreram celebrações organizadas pelos colégios de várias cidades (pelo menos em Braga, Évora, Lisboa, Santarém), em datas diversas. Em Braga, no Colégio de S. Paulo, as celebrações em honra dos gloriosos S. Luís Gonzaga e Estalislau Kostka decorreram, possivelmente, a partir do dia 26 de Julho de 1727, um Domingo. Numa relação anónima[7]são descritas práticas cerimoniosas com música e dança, que se alastraram a toda a cidade de Braga. Deveras importante é a utilização de gaitas-de-fole, instrumento predominante na região norte do país e Galiza, que aqui assume um papel preponderante nas celebrações ao ar livre.

> '(…) Amanheceu o Domingo, e na sua tarde mascarados os Estudantes, e armados com mosqueteria em forma militar principiarão no fim da Cidade **com jocosas danças**, que o seu engenho inventou (…). (…) No dia 26. de Julho pelas doze horas **derão todos os sinos assim do Collegio como da cidade** com seus repiques alegres novas de que estava este Ceo [armação feita no colégio dos jesuitas] aberto na terra; as mesmas foy annunciar ao Illustrissimo Cabido a festiva consonancia de onze tambores com seus pifanos, a jocosa mellodia de seis gaytas de folle, e a acorde harmonia de tres clarins. Logo o tempo competente em huma vistosa Procissão, que conciliava respeitos e convidava attençõens, sahio da Primacial o Illoustrissimo Cabido, indo os Reverendos Capelans com Cruz alçada, junto da qual vinhão tocando os mesmos instrumentos (…). (…) [Vesperas do 1º dia] (…) e seguindo o Coro Primacial a Psalmodia, a que alternadamente correspondião os mais destros Musicos da Cathedral, e Capella do Excellentissimo Senhor Arcebispo Primaz, se acabou a tarde do Sabbado com grande aceyo, e perfeição encerrando-se o Senhor, recollhendo-se em Communidade o Illustrissimo Cabido ao som de repiques, caixas

[7] s.a., *Relaçam das Festas, que celebrou no Solemnissimo Tríduo dos Gloriosos Santos Luis Gonzaga e Estanislao Kostka; o Collegio de S. Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga em 27 de Julho de 1727* (BNP, H.G. 6786). Apesar do título sugerir que as festividades decorreram unicamente no dia 27 de Julho, o autor enuncia várias datas de festejos.

> guerreiras, sonoras trombetas, affinados clarins (…). (…) [sairam em procissão os Padres dos Colégios de Nossa Senhora do Pópulo e de S. Paulo] e ajuntando-se **em grave consonancia do canto Gregoriano**, em que estes Religiosos tanto se esmerão, **as suavidades das** vozes e instrumentos musicos, se acabarão as vésperas (…). [celebra-se a terceira Missa] (…) e continuando o coro com o costumado canto de órgão, sonoras vozes de excellentes Musicos, e plausiveis instrumentos (…). (…) A tarde deste dia [29 de Julho] assistindo ao Senhor innumeravel concurso de gente, e continuando sempre a deliciosa melodia dos instrumentos, **a attractiva consonancia de** selectos Musicos, e a jucunda variedade dos papeis compostos todos pelo muito Reverendo Padre Mestre da Capella Antonio Bayão Magro, assim como também os mais que **servirão de alma aos Bailes, que adiante vão** (…). (…) hum carro [alegórico] vestido de frescos ramos, junto do qual se vião quatro Gigantes com seus montantes armados, e quatro Pigmeus com armas proporcionadas aos corpos, os quais sahindo do carro, formavam com os gigantes huma renhida, mas galante batalha, ao som de sonoras caixas, cantando alternadamente curiosas letras aos novos canonizados (…)' (pp. 4-6, 49, 82, 115-116)

Outra descrição dos festejos de Braga é a de João de Oliveira[8] que nos dá preciosas indicações sobre pormenores de música e dança nestas celebrações. Totalmente inesperada é a exótica presença de "negrinhos", parte integrante de uma história religiosa alegórica onde a música desempenha um papel primordial, contribuindo para um inesperado desfecho.

> '(...) Seguia-se um gracioso Festim, em que também havia muito que ver: constava de oito figuras vestidas com muita preciosidade, as quaes seguiao o compasso de **hum Galan, que no meyo, tocando em hua viola, guiava o labyrintho das voltas [danças?]** (...). Finalizando as voltas, entoavao devotas letras com muita graça dedicadas aos dous triunfantes Santos (…). (...) Seguia-se hum carro em que se formou hum sertão cheyo de frescos, e aprazíveis arvores, entre as quaes se escondiao dezasseis negrinhos de nove para dez annos, vestidos todos da mesma sorte, com que vivem na África. Junto ao mesmo carro se via hum contratador, que com vários instrumentos agradáveis à vista os hia com feliz engano illudindo, e prendendo; **logo apparecia a mãy cantando, e com tristes vozes lamentando as duras prisoens, em que via a seus queridos filhos;**

[8] OLIVEIRA, João de, *Relação das festas com que o Collegio de São Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga, cellebro em hu Solemne Triduo a Canonização dos seus gloriosos Santos Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka em Julho de 1727. Sendo o Reitor o M.R.P.M Bento Viegas*, Lisboa Occidental, Na Patriarcal Officina da Musica, 1728

> **mas respondendolhe o contratador ao som de hum acorde instrumento com harmoniosas vozes**, e **offerecendolhe as galantarias que levava, de repente se vio também cativa, e convertendo-se as tristezas em júbilos, formarão todos hum alegre e jocozo baile, cantando a seu modo festivas letras (...), admirando naquelle jocoserio a destreza nas voltas, e nas vozes a consonância. Reprezentava este bayle na figura do contratador a cada hum dos Varoens Apostólicos**, quaes forao os Santos, que nos Andores se manifestavao, os quaes com o seu exemplo, e virtudes, com que commerciavão com o Céo, attrahião a si os coraçoens mais soltos, e livres, significados nos Negrinhos, e prendiao com os vínculos suaves da Ley Divina a Idolatria mais obstinada, significada na mãy. (…). (...) Seguia-se [a seguir ao carro de S. Francisco Xavier] **outro jucundo, e magestoso Bayle, cuja Solfa admirável foy subtil composição do M.R.P. Manoel de Matos Organista primorozo desta Sé**, constava de hum carro, sobre o qual se fundou hum **andante mar, em cujas crystallinas ondas se deixava ver o harmoniozo Arion cuberto todo de lindas** conchas, em sima de hum Delfim, **suspendendo as mesmas ondas com os sonoros concertos da sua chitara**; no mesmo carro se ideou huma vistoza praya, que servia de assento a hum robusto penedo, do qual abrindo-se em duas partes sahia a Ninfa Ecco. **Comprehendia a ideia deste Bayle aos dous gloriozos Santos, os quaes enquanto navegarão no mar deste Mundo ricos de preciosas virtudes, com ellas fazião huma suavíssima cõssonancia na cithara das duas ditosas Almas, com que recreavao a Deos, e tanto attrahio ao mesmo Senhor tão sonora melodia, que elle mesmo com sua especial Providencia os guardou e tirou illesos do mar (...)Levava este bayle dezoito muzicos os mais destros, e nas vozes os mais singulares, seguindo o acompanhamento de duas violas, dobradas rebecas e multiplicadas flautas**; a letra, que foy effeito engenhoso de hum entendimento discreto, he a seguinte.' (pp.116, 121, 135-136)

Em Lisboa destaca-se o facto de as celebrações terem decorrido na Igreja de S. Roque, e não no Colégio de Santo Antão-o-Novo[9]. Há apenas indicação de que as festividades se realizaram nos primeiros dias de Agosto. O Patriarca, D. Tomás de Almeida, participou nas celebrações. Há, pela primeira vez, a referência à participação musical de um mestre da Companhia de Jesus, o Padre Cristóvão da Fonseca[10]

[9] Actual Hospital de S. José. A designação de 'o novo' deriva do facto de um novo colégio ter sido construído para substituir o antigo edifício situado na Mouraria.

[10] s.a., *Relação das Festas da Casa Professa de S. Roque da Cidade de Lisboa Occidental. Nas Canonizações dos dous Illustres Santos Luiz Gonzaga, e Estanislao Koska; da Companhia de Jesus*

> (...) **As oitavas, e ultimas Vésperas** (...) se **cantarão com singular assombro de vozes, e admiração de instrumentos. Era obra do P. Christovão da Fonsecaa da Companhia de Jesus** (…). (...) Na tarde deste dia, em que se concluía o Oytavario, se fez a procissão com a ordem seguinte**. Em primeyro lugar hião sete excellentes clarins, que fazião mais sonoros os repetidos, e ayrosos golpes de huns timbales, com que tocavao**.' (pp.16-17)

Em Évora as celebrações decorreram durante 11 dias (de 5 a 16 de Novembro de 1727[11]). A Igreja do Real Colégio do Espírito Santo foi ricamente decorada, com flores e luxuosos panos, tendo sido celebradas Vésperas e várias missas cantadas. No Domingo, dia 16 de Novembro, as celebrações foram encerradas com uma magnífica procissão. Várias figuras de santos e alegorias, vestidas com luxo e jóias, foram transportadas em andores e o desfile contou com vários carros alegóricos. No seu decorrer foram vários os momentos musicais, com música vocal, instrumental e dança. Braz de Andrade descreve a procissão de 16 de Novembro, apresentando-a em 4 partes, ou 'Apparatos', três sacro-profanos, e um último exclusivamente sacro[12]. Em cada um destes conjuntos seguiam várias figuras representando santos, personificações e alegorias e carros triunfantes. Relativamente ao primeiro aparato, Braz de Andrade indica:

> "'(...) 16 erão [as figuras] as que formavão este primeiro apparato dedicado promiscuamente a ambos os Santos; na frente do qual marchavão **em primeiro lugar 3 cavalleiros, dois tocando Clarins, & hum Atabales os quais unicamente para este emprego forao mandados vir alguns dias antes da Praça de Elvas (…). (...)Depois deste terno de instrumentos, que com alternado, e alegre som excitavão os ânimos,** pera que preparassem os olhos, pera a vista &o coração todo pera a devoção, se dispunhao logo em vistoza ala as figuras com porporcionada distácia de humas às outras (…). (...) Servia de escolta militar às duas figuras precedentes [dos capitães Geraldo e Sertório] hum esquadrão de 24 soldados repartidos em duas alas a 12 por banda, & seu tambor no meio (…). '(...) **No vão [do carro alegórico], que debaixo de si occultava esta formosa Aula, formava hum Gabinete também quadrado, em que se tocavao bem temperados instrumentos, cujas vozes se fazião fora perceptíveis por huma janella (...); ao som daquelles**

[11] De quarta-feira (5 de Novembro) a domingo (16 de Novembro).

[12] ANDRADE, Braz de, *Relaçam do Apparato Triunfal & Procissão Solemne, comque os P.P. da Companhia de Jesus do Collegio de Évora applaudirão publicamente aos gloriozos S. Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka da mesma Companhia novamente Canonizados, pelo Sanctissimo Padre Benedicto XIII agora Prezidente na Igreja de Deos*, Évora, Officina da Universidade, 1728 (BNP, H.G. 6608 / / 1V.)

> **instrumentos, acompanhava a melodia com que entoava o hymno *Ave Maris Stella*: hum choro de meninos muzicos, que na praça do Carro hião assentados**, & vestidos à Trágica de seda igualmente rica (...), os quais reprezentavão o ESTUDO, DILIGENCIA, CURIOZIDADE, & APLICAÇAM, precisamente necessárias para subir ao throno da sabedoria (…)' (pp.7-20)

No segundo aparato é descrita a parte da procissão dedicada à inocência de S. Estanislau Kostka:

> '(...) Nos degraus do throno [do carro] se assentava um **choro de Anjos assentados nos degraos (...) os quais com acordes instrumentos fazião huma aprazível consonância, & excitavao as memorias da melodia do Ceo** (…)' (p.36)

Outro autor, não identificado, descreve a mesma celebração decorrida em Évora[13]. São muitas e importantes as referências musicais. Ao autor refere o órgão, o canto e uma interessante formação instrumental composta por órgão, duas harpas, seis rabecas (violinos) uma viola, três rabecões (contrabaixos), duas flautas e dois 'Boazes' (oboés).

> (...) De tarde [de dia 5] depois de dezencerrado o Senhor Capitulou as vésperas o Reverendíssimo Padre Mestre Sebastião Henriques, Lente de Prima, que foi por muitos annos de Sagrada Theologia, Callificador do S. Officio, & actualmente Reytor dos Collegios, & Universidade de Évora (...). **Officiarão-se as Vesperas ao som de Órgão, duas Arpas, seis Rebeccas, três Rebeccoens, duas Flautas, dois Boazes, & huma Viola, por toda a musica da capella Archiepiscopal, acompanhada dos melhores músicos da Corte**, que forao mandados vir pelo Illustrissimo, & Reverendíssimo Cabido, por cuja conta corriao as vésperas (…). (...) Aos 7. de tarde veio a Sagrada, & Religissima família de S. Domingos: **Ao som de orgao capitulou as vésperas acompanhando os demais religiozos no seu tom Gregoriano e Reverendíssimo P. Frey Chrispim de Oliveyra (...). No dia seguinte cantarão com todas as suas devotíssimas cerimonias Missa Solene (…). (...) Aos 8. de tarde vierão os Reliogissimos descalços do grãde doutor da Igreja S. Agostinho, & officiado toda a musica da capela Arquiepiscopal capitulou as vésperas o Reverendíssimo P. Frey Mathias das Mercês (…)'. (...) Aos 9. de tarde (...) officiarão-se as véspe-**

[13] s.a., *Relaçam das festas com q o Collegio, & Universidade da Companhia de Jesu da cidade de Évora applaudio a Canonização dos dous gloriozos Santos, Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka da mesma Companhia, Em Novembro de 1727*, Évora, Officina da Universidade, 1730 (BNP, H.G. 6608 // 1V.)

> **ras, pelos melhores músicos de Évora, & Lisboa com todos os instrumentos** (…). (...) Aos 10. de tarde veio a Sagrada, & observantíssima Comunidade de S: Francisco da Observância, com alguns religiosos de Santo António. O reverendíssimo P. Fr. Manoel de S. Caetano (...) **capitulou as vésperas (...) 6 prosseguirão com costumada consonância os demais religiosos ao som do órgão** (…). (...) Aos 11. junta a Monastica & Sagrada Família do Douto Máximo S. Hieronimo na nossa Sacristia (...) o Reverendíssimo P. Frey Francisco da Annunciação digníssimo Prior do seu Convento do Espinheiro desta cidade; era a **música, que ao som de todo o género de instrumentos** officiava as vésperas das mais excellentes; **porque alem dos celebres muzicos, que já tinhao cantado em outros dias, se agregarão alguns religiozos seus dos singulares de Lisboa** (…). (...) Aos 12. de tarde, que também correo por conta do Ilustríssimo, & Reverendíssimo Cabido, que assistio, **houve huma Sonata de admiráveis vozes, & acordes, instrumentos de Évora, &Lisboa** (…). (...) Aos 13, dia próprio de S. Estanislao, veio segunda vês o Illustrissimo, & Reverendíssimo Cabido **(...) officiando a mesma muzica da tarde antecedente** (…). (...) **As Véspera [solenes] se officiarão pela muzica da Sé** (…)' (pp.17-24)

Há ainda notícia de uma tragicomédia que contou com a assistência de suas majestades; Trata-se da obra *Ludovicus et Stanislaus Tragico-Comoedia* editada posteriormente em Évora, no ano de 1730, da autoria do P.M. Petro da Serra. Não há notícias da música, mas a parte textual[14], escrita em latim, contém várias referências a participação musical – 'Haec Chorus ex Orchestra' ou 'Chorus in Orchestra'. Esta obra foi uma de muitas representadas na primeira metade do século XVIII, com acompanhamento de coro e instrumentos[15].

Existem também notícias sobre práticas musicais associadas a duas academias literárias que funcionavam nos colégios de Lisboa e Évora. Elze Vonk Matias (MATIAS, 1988:191-192), na sua dissertação de doutoramento sobre as Academias Literárias Portuguesas dos séculos XVII e XVIII, indica que funcionou no Colégio de S. Antão a Academia dos Retóricos sob a direcção do Rev. Padre José Leite. Sobre este assunto, a autora cita a Gazeta de Lisboa de 16 de Maio de 1728:

---

[14] O texto encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP, H.G. 6767).

[15] Outras representações: *D. Cristóvão da Gama*, P. Luís Álvares, Colégio da Universidade de Évora, 1704; *Triunfo da Sabedoria*, P. João de Moura, Colégio das Artes de Coimbra, 1737; *Angola Triunfante*, P. José Leite, Colégio de Santo Antão, 1720; *Nepomuceno Silencioso*, s.a., Colégio de Santo Antão, 1740; *Concors Discórdia*, s.a., Colégio das Artes de Coimbra, 1727 (RODRIGUES, 1950: 300-303).

> 'A Academia dos Retóricos (...) em 10 do corrente [decorreu] um Certame entre as Artes e as Ciências, o qual se continuou todo o dia, e nele se **viram laureados entre os acroamas de excelente música, todas as ciências que se ensinam nas aulas do mesmo Colégio** (...)'.

Também a Gazeta de Lisboa de 11 de Maio de 1719:

> 'Quinta-feira da semana passada se recitaram no Colégio de S. Antão da Companhia de Jesus, várias declamações e poemas elegantemente compostos na língua latina (...). Pela manhã foram os assuntos as vantagens que os varões Portugueses faziam aos Romanos antigos. De tarde, mostrar quanto excederam às matronas Romanas as Portuguesas. **Entre uma e outra declamação ou poema, se alternava a harmonia de vários coros de música, que fazia mais divertida a assistência destes actos a que concorreu convidada a Academia Portuguesa e grande número de pessoas doutas'**.

Sobre a Academia que funcionava no Colégio do Espírito Santo, em Évora, cita a Gazeta de Lisboa, 10 de Agosto de 1741:

> 'Na cidade de Évora pôs termo a 29 de Julho (com o fim do ano literário) às suas funções académicas o muito Rv. Mestre Manuel de Azevedo, Professor da Primeira Cadeira de Eloquência na Universidade de Évora; havendo sido o seu empenho elogiar o segundo século da sua sagrada Religião. O que conseguiu felizmente em quantas sessões académicas, em que se recitaram panegíricos, orações, prelecções, dramas, éclogas, poemas e outras composições eloquentes, **havendo sido vinte desses congressos alternados com ajustes de sonoras vozes e instrumentos músicos**. Foram os argumentos destas composições as virtudes, sabedoria, e actos egrégios dos heróis do segundo século da mesma Companhia, venturosamente semelhante aos do primeiro.'

Na entrada 'Jesuítas' da enciclopédia *Die Musik in Geschicht und Gegenwart* faz-se referência a muitos Jesuítas germânicos ligados à música (teoria e prática), mas somente a dois portugueses (HÜSCHEN, 1996: 1460--1475): Tomás Pereira[16] e Cristóvão da Fonseca. O primeiro destacou-se como missionário e embaixador na corte do imperador chinês Kangxi; activo no século XVII, foi teórico, músico, construtor de órgão e outras maquinarias musicais. A sua actividade como construtor de instrumentos teve como pilar a *Musurgia Universal*, do jesuíta alemão Athanasius Kircher. Esta obra

[16] Sobre Tomás Pereira consultar: BARRETO, Luís Filipe (coord.), *Tomás Pereira (1646--1708), um Jesuíta na China de Kangxi*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, I.P., 2009

influenciou músicos e teóricos até meados do XVIII. Possui capítulos sobre acústica, construção de órgãos e outros instrumentos musicais automáticos. O segundo, Cristóvão da Fonseca, já acima mencionado a propósito das celebrações sobre a canonização de Estanislau Kostka e Luís Gonzaga, foi um compositor activo na primeira metade do século XVIII. São poucas as informações que temos sobre a sua vida e aprendizagem musical. É possível que tanto Tomás Pereira como Cristóvão da Fonseca tenham iniciado a sua formação musical antes de ingressar no noviciado, uma vez que não existem registos concretos de aulas de música nos colégios da Companhia, apenas de algumas práticas esporádicas nos tempos livres. Não está, na referida enciclopédia, o Pe. José Leite, o jesuíta que compôs a música para o Auto 'Angola Triunphante' e que titulava a Academia dos Retóricos do Colégio de Santo Antão, onde eram levadas a cabo várias representações musicais.

Outro aspecto que merece ser mencionado é o papel dos colégios portugueses no acolhimento e preparação de missionários para a evangelização das colónias portuguesas no Brasil, Goa, Macau, entre outras. Marcos Holler, na sua dissertação sobre a música nas missões jesuítas no Brasil, mostra claras evidências de uma utilização da música no Brasil que excedia todos os limites impostos pelos regulamentos da Companhia. Comprova, também, que eram muitas e diversas as práticas musicais ali utilizadas apesar da proibição que vigorava na Europa. A explicação para este fenómeno poderá assentar no facto dos sacerdotes terem compreendido que a música e o teatro eram formas de comunicação muito eficazes, e talvez uma das poucas coisas que cativava e despertava a atenção dos indígenas nativos. Por isso, em locais tão distantes da casa-mãe, noutros continentes, não terá havido pudor em desobedecer aos regulamentos, se tal fosse em favor do objectivo máximo a ser alcançado, ou seja, a evangelização e glorificação de Deus. Aparece em todos os livros impressos em Portugal, na primeira metade do séc. XVIII, a sigla A.M.D.G., ou seja, 'Ad Majorem Dei Gloriam' ('Para maior glória de Deus').

Apesar de não existirem registo conhecidos sobre aulas de música nos Colégios, é indiscutível que a prática musical estava presente. Outra forma de vivenciar a presença da música na Companhia de Jesus é através da imagem, ou seja, através da iconografia musical presente no revestimento azulejar dos Colégios, que ainda se conserva *in loco*. De todos os edifícios de colégios jesuítas portugueses que subsistiram até ao presente, três ainda conservam o seu revestimento de azulejos: o Colégio do Espírito Santo (Évora), o Colégio de S. Antão (Lisboa) e o Colégio de S. João Evangelista (Funchal – Madeira).

## VII.1. O Colégio do Espírito Santo (Évora)

O Colégio do Espírito Santo, em Évora, foi construído no século XVIII para albergar um colégio de estudos superiores devido ao grande número de estudantes do sul do país. Inaugurado em 1553 funcionou nestas instalações até 1759, altura da expulsão dos jesuítas de Portugal. Este núcleo, dedicado ao ensino e à formação de religiosos, era composto pela Universidade, Colégio de Nossa Senhora da Purificação (Seminário) e Igreja do Espírito Santo. Actualmente está instalada no edifício a Universidade de Évora.

No reinado de D. João V foi modernizada a decoração do edifício com a construção de uma nova ala que fechou o Pátio das Gerais dando-lhe a forma de claustros. Também houve a adição de cátedras de madeira do Brasil e o revestimento azulejar (em várias campanhas, possivelmente entre 1744 e 1749 – datas indicadas em duas salas), que encontramos na maioria das salas das Gerais. Túlio Espanca aponta a probabilidade dos painéis terem sido pintados na oficina dos Oliveira Bernardes (ESPANCA, 1959: 13). O facto de D. João V ter oferecido uma nova decoração ao gosto da época pode justificar-se pelo facto de o seu irmão, D. José ter frequentado o colégio. Na Biblioteca Pública de Évora encontra-se correspondência trocada entre o monarca e o reitor[17], onde o rei menciona que escolhe esta instituição para formar o seu irmão especialmente nas áreas da Filosofia e do Latim. Entre os restantes documentos, igualmente preciosos, encontramos uma descrição da distribuição das horas de trabalho de D. José, bem como de várias permissões e restrições, não havendo qualquer referência à frequência de aulas de música, ou outro assunto relacionado com esta disciplina. Dos manuscritos analisados, o único que menciona a música é um manuscrito que contem um índice – *Index das Ordens & Visitas q Pertence ao P.e Prefeito dos Estudos* – com uma lista de termos em ordem alfabética. Encontramos, assim, no fólio 122 'CANTIGAS vulgares nem toadas profanas não se permittão nas nossas representações.f.100:52' e no fólio 141 'MUSICA em declamaçoens & orações. f.11:22. Nas Resas & disputas do Spiritu Sanctu f. 67:24)'. O manuscrito não está datado e há a possibilidade de ser do século XVII ou XVIII. A falta de referências parece indicar que a música não ocupava lugar no plano na educação do irmão de D. João V e, novamente, na estrutura curricular dos jesuítas.

Os painéis que decoram as salas de aulas que circundam o Pátio das Gerais são conjuntos temáticos na sua maioria relacionados com matérias leccionadas. É exemplo a Sala 107 ('Aula dos Géneros Literários'), Sala 110

[17] Cód. CXIV-232

(‘Aula de Latim’), Sala 114 (‘Aula de Geometria e Astronomia’), Sala 118 (‘Aula da Eneida’), Sala 121 (‘Aula de Filosofia Metafísica’), Sala 122 (‘Aula de Geografia’). As salas 103 e 104 têm representadas cenas de campo, pesca e caça. A sala 105 tem representada cenas de caça terrestre. A sala 106, os Meses do Calendário. Nas salas referidas, a música está presente em vários painéis, não sendo, no entanto, a temática principal.

| SALAS | Coro | 103 | 104 | 105 | 106 | 107 | 110 | 114 | 118 | 121 | 122 | TOTAL (temas com música) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| TEMAS | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | |
| Campestres | 1 | 3 | 3 | | | | | | | 1 | | 8 |
| Caça | | 2 | | 1 | | | | | | | | 3 |
| Meses do ano, signos do zodíaco | | | | | 2 | | | | | | | 2 |
| Mitologia | | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Alegorias | | | | | | 2 | | | | | 1 | 3 |
| Literatura | | | | | | 1 | 4 | | 1 | | | 6 |
| Geometria e Astronomia | | | | | | | | 2 | | | | 2 |
| TOTAL (painéis com música/sala) | 1 | 5 | 3 | 1 | 2 | 4 | 4 | 2 | 1 | 1 | 1 | |

62. Painéis de azulejo com música (temáticas e distribuição por salas).

No Coro da antiga igreja (actual Sala de Actos) encontramos um painel de azulejos com música, sendo a temática campestre. Um homem toca charamela, sentado debaixo de uma árvore, em pleno contacto com a natureza.

As cenas campestres, de pesca e de caça encontram-se, com especial incidência, nas salas 103, 104 e 105. As representações de música que aqui encontramos estão de acordo com o estilo e padrões da época – o pastor com

o seu oboé/charamela, a dança campestre e a trompa de caça. É de realçar uma cena de caça terrestre algo exótica, a caça à avestruz e uma particularidade numa cena de caça num painel da sala 103. Trata-se da representação de uma trompa de caça recta, representação bastante rara, e que pode induzir em erro os estudiosos, dado que se poderia pensar tratar-se de uma trombeta. Não obstante estamos perante um modelo de trompa recta, usado desde o século XVI até ao século XIX. Nos dias de hoje utiliza-se ainda, em Inglaterra, um instrumento semelhante na caça à raposa.Uma gravura de R. Blome, intitulada *The Death of a Hart*, 1686[18], reproduz com toda a clareza o este modelo de trompa, também representado nos azulejos dos Colégios Jesuítas, não só no de Évora, mas também no de Lisboa.

> '(...) In England, the straight model came into use in the 1670s in order, it was said, to give a more penetrating note from the coverts. It was then rather longer than the 25 cm. copper horn of today's fox hunt and remained so up to the early ninetheenth century. (...)' (BAYNES, 1976: 147)

> '(...) In the 16th and early 17th centuries the most usual types for hunting were the *trompe Dufouilloux* in France, a large arcuarte horn in Germany, and in England a straight horn similar to but rather longer than the used nowadays for fox hunting (...)' (MORLEY-PEGGE, et al, 1980: 237)

63 e 64. Desconhecido(s). *Trompa de caça recta*, Universidade de Évora (antigo Colégio do Espírito Santo) Hospital de S. José (CHLC) (antigo Colégio de S. Antão), Évora e Lisboa

[18] A gravura encontra-se reproduzida em Anthony Baines, *Brass Instruments – Their History and Development*, London. Faber & Faber, 1976, p. 147

Na sala 106, o revestimento representa os meses do ano com o signo do zodíaco correspondente. A música aparece nos meses de Fevereiro (Peixes) e Junho (Caranguejo).

65. Desconhecido. *FEBVARIVS*, sala 106, Universidade de Évora.

66. Desconhecido. *IVNIVS*, sala 106, Universidade de Évora

65a e 66a. Desconhecido. *FEBVARIVS e IVNIVS (pormenores)*, sala 106, Universidade de Évora

O pintor de azulejos não utiliza aqui a habitual figuração da *Iconologia* de Cesare Ripa. Parece antes utilizar modelos gravados. O mês de Fevereiro não é representado nem pelo rigor do Inverno, nem pelo frio ou pela velhice, como indica Ripa; o pintor escolheu representá-lo pelo seu lado mais exuberante, através de um cortejo de Carnaval. Vemos um grupo de mascarados que se dirige para uma casa, possivelmente para uma festa. Um alaudista integra este grupo liderado por uma criança e por um cão. O instrumento que toca tem o cravelhame com forma incorrecta, assim como o número de cordas. Está a ser executado em posição invertida (possivelmente devido ao processo de decalque e cópia para o azulejo). A iluminação que vem da casa anfitriã sugere o cair da noite. Estamos no interior de uma cidade cujo casario lembra as cidades nórdicas. As árvores estão despidas sugerindo o rigor do Inverno. A cena tem ainda outro elemento musical, de presença menos evidente: o sino, numa torre de igreja. Junto à cartela com o nome *FEBVARIVS*, aparece o signo Peixes que entra no final do mês de Fevereiro. De igual modo, o mês de Junho também não usa os elementos típicos de Ripa, como as espigas, o camponês, etc. É aqui representada uma cena veraneante, com vários jovens nus que se banham, mergulhando na água. Alguns pastores tomam conta do seu rebanho, com uma certa languidez. Um desses pastores tem pousado a seu lado um instrumento musical aerofone, com uma embocadura muito semelhante à do clarinete. O instrumento não tem grandes detalhes, apenas um pequeno barrilete no final do tubo. Junto à cartela com o nome *IVNIVS*, aparece também o signo caranguejo, que entra no final do mês de Junho. Será muito provável que os banhistas tenham sido copiados de uma gravura de 1618 de Jacques Callot com o mesmo nome, dada a evidente semelhança com os banhistas e o lago do painel de azulejos.

A sala 107 é chamada 'Aula dos Géneros Literários' possui um revestimento cheio de motivos musicais. Num magnífico painel de azulejos alusivo ao nome da aula vemos personificações humanas dos diferentes géneros/estilos literários: Elegíaco, Épico, Satírico, Cómico, Dramático, Trágico, Lírico. A génese ideológica deste painel remonta à *Poética* de Aristóteles[19]. No primeiro capítulo da *Poética* Aristóteles desenvolve o conceito de poesia – ela é imitação da acção, praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo. Divide as espécies de poesia em: ditirambo, nome, comédia, tragédia, epopeia, etc. Quanto ao modo de imitar, todas as espécies se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza mediante narrativa ou mediante actores; isto é, narrando o poeta os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, ou representando as personagens a

[19] ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, prefácio, introdução e comentário de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, 7º ed.

acção e agindo elas mesmas. A matéria a tratar será, por um lado, a epopeia (narrativa) e, por outro lado, a tragédia e a comédia (dramáticos). Define a tragédia como uma imitação austera, que provoca terror e piedade; define a comédia como uma imitação de uma acção ridícula, que provoca prazer e riso. Aristóteles refere também que o espectáculo e a música, ainda que essenciais ao drama representado, não o são ao poema escrito. Da esquerda para a direita do painel o observador vê o género Elegíaco[20] representado por uma jovem melancólica. A inscrição 'SIC FACTVR LACRIMANS'[21] é uma citação do início da livro VI da *Eneida* de Virgílio, que fala da descida aos infernos do herói. Tal citação reforça o carácter terno e triste, característico da Elegia. O género Épico é representado por uma jovem a tocar trombeta, decorada com bandeira, onde figura a inscrição 'HEROAS CELEBRO'[22] aludindo ao carácter heróico deste tipo de narrativa. O género Satírico[23] é personificado por um sátiro caçando um javali com a seguinte inscrição sobreposta 'INSE QVITUR STVR STILO ACVLEATO'[24]. O género Cómico é representado por uma criança a fazer mímica. O género Dramático, por uma figura feminina com máscaras. O género Trágico, por uma criança com ar grave, sério. O género Lírico, por um jovem que toca alaúde junto à inscrição 'SIME LIRICIS VAHBVS INSERAM FERIAM SIDERA[25]. Curiosamente, o jovem não toca lira, como a origem grega do termo sugere (poesia lírica, ou seja poesia acompanhada ao som da lira). Do mesmo modo, a amplitude do termo grego *mousiké* – que se referia a qualquer arte tutelada pelas Musas[26] – é muito maior do que na actualidade, e incluía a relação íntima da arte da música com a dança e a poesia. A música do jovem alaudista é acompanhada por um quarteto de mulheres, três instrumentistas com alaúde, oboé e harpa, e uma cantora. A formação não é de todo estranha, pois a harpa poderia fazer o baixo contínuo, algo comum, por exemplo, no barroco espanhol (ALVAREZ, 1995:17).

---

[20] Composição poética na literatura grega e latina composta, geralmente, de hexâmetros e pentâmetros. A sua temática é consagrada ao luto e à mágoa.

[21] 'SIC FATVR LACRIMANS' ('Assim fala chorando')

[22] 'Celebro os heróis'

[23] De acordo com Aristóteles (*Poética*) o satírico está ligado ao culto de Dionísio e à noção de 'herói-trágico'.

[24] Esta citação apresenta muito problemas não sendo, por isso, nem traduzida nem corrigida.

[25] 'SI ME LIRICIS VATIBVS INSERAM FERIAM SIDERA' ('Se eu me colocar entre os poetas líricos, atingirei os astros')

[26] Thomas Mathiesen, 'Ancient Greek Music', Oxford Music Online. Fonte (URL): http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e260

67 a e b. Desconhecido. *Géneros literários (pormenores)*. Sala 107, Universidade de Évora (antigo Colégio Jesuíta), Évora.

Outro painel que se encontra na sala 107 é a Alegoria da História e da Fama. Uma mensageira – a Fama – tocando trombeta, refere acontecimentos passados a um velho eremita. Junto ao eremita está a legenda 'FACTA REFERT'[27] enquanto a História, claramente identificada por uma legenda, é representada por um jovem de pena na mão. A personificação feminina da História aguarda que o ancião lhe indique o que escrever. De acordo com Ripa, a História é a arte que regista as mais notáveis acções dos homens, assim como a divisão das eras. São três os principais pressupostos a que obedece: a veracidade, a ordem e a consonância.[28] Ripa também atribui à Fama um instrumento musical, uma trompa (RIPA, 2007: 396). No painel temos representada uma trombeta.

68. Desconhecido. Alegoria da História – representação da Fama (pormenor), sala 107, Universidade de Évora.

Clio, que também personifica a História aparece representada noutro painel da sala 107, dedicado a Apolo e as Musas[29]. Está à esquerda do

[27] 'Ele relata os factos'

[28] RIPA, *Iconologia*, Edições Akal, 2007, vol.1, p. 477: '(...) La Historia es el arte mediante el cual, escribiendo, se describen y recogen las más notables acciones de los hombres, así como la división de los tiempos, naturalezas y accidentes, presentes y pretéritos, tanto de las personas como de las cosas, reuniendo además tres exigencias o requesitos; la veracidad, el orden y la consonancia .(...)'.

[29] Esta mesma cena encontra-se reproduzida num outro painel de azulejos da Quinta de Nossa Senhora da Piedade em Póvoa de Santa Iria, mas com uma figuração mais reduzida, penas Apolo com três musas, possivelmente Melpomone, Calíope e Clio. Esta versão do painel, com figuração reduzida, é novamente utilizada num painel mais tardio, polícromo e em estilo rococó, que se encontra no Palácio do Marquês do Pombal em Oeiras. Apolo encontra-se na posição central do painel, mas a posição das musas está invertida, uma consequência do processo de cópia para o azulejo.

observador, sentada. Um 'putto' segura um escudo oval com a seguinte inscrição 'QUAE COMMISCVITO VTILE DVLCI'[30]. Apolo segura a lira e está rodeado pelas nove Musas. Assume a forma de 'Apolo Musageta'. Está coroado de louros e segura a lira de ouro, um dos presentes que seu pai, Zeus, lhe ofereceu. Representado no centro da composição, num plano mais elevado, Apolo faz-se rodear das nove Musas. Também elas filhas de Zeus, a sua mãe foi Mnémosine (a Memória). As Musas são: Clio (História), Euterpe (Poesia Lírica), Tália (Comédia), Melpómene (Tragédia), Terpsícore (Dança), Érato (Poesia Erótica), Polímnia (Canto), Urânia (Astronomia), Calíope (Poesia Épica). Em segundo plano vemos Pégaso a sair de uma fonte. Esta é uma alusão a um episódio mitológico: quando as Piérides e as Musas se defrontaram num concurso de canto o monte Hélicon, com o prazer, inchou, ameaçando tocar o céu. Por ordem de Posídon (Neptuno), Pégaso bateu com o casco na montanha, intimidando-a a retomar as dimensões normais. O Hélicon obedeceu, mas do sítio onde o cavalo desferira a patada nasceu uma fonte – Hipocrene 'a fonte do cavalo'. Os instrumentos representados são, da direita para a esquerda do observador: harpa, charamelinha, lira, charmela/oboé(?), alaúde, aulos e flauta de pã (no chão). Após a consulta da obra de Casare Ripa, *Iconologia*, verifica-se que não há uma cópia exacta dos atributos das musas, apesar de haver algumas coincidências com duas das listagens apresentadas por este autor:

| | RIPA – segundo o antiquário Vicentio della Porta | PAINEL | RIPA – segundo Francesco Bonaventura | PAINEL |
|---|---|---|---|---|
| Musa | Atributo | | Atributo | |
| Euterpe | Duas flautas [aulos?] | X | Flauta com outros instrumentos de vento a seus pés | X |
| Terpsícore | Tem uma cítara na mão | | Harpa | X |
| Polímnia | Com o alaúde na mão e um plectro na outra | X | | |
| Calíope | Livro para escrever feitos memoráveis de homens ilustres | X | Livro | X |

69. Tabela comparativa de atributos das Musas em Ripa e no painel de azulejos.

[30] 'QUAE COMMISCVIT VTILE DVLCI' ('Aquela que juntou o útil ao agradável')

70 a, b, c, d, e, f, g. Desconhecido. *Apolo e as Musas (pormenores)*, sala 107, Universidade de Évora.

O último painel da sala 107 com representação musical é uma alegoria ao Teatro da Vida Humana (THEATRUM VITAE HUMANAE). Este tema foi tratado com particular relevo nos séculos XVI e XVII. No séc. XVI foi famosa a obra do físico e humanista suíço Theodor Zwinger (2 de Agosto de 1533 – 10 de Março de 1588), o *Theatrum Vitae Humanae* (Basel, 1565). Este obra, um modelo de enciclopédia, foi um importante compêndio de saber, reeditado em 1571, 1586, 1604. No séc. XVII destaca-se Otto van Veen (1555--1629), também conhecido por Otto Vaenius (ou ainda Otto Venius). Foi um dos mais notáveis emblemistas flamengos. Estudou em Roma com Frederico Zuccaro de quem deve ter herdado o gosto pela alegoria que, por sua vez, transmitiu a Rubens no período em que o pintor foi seu discípulo (1596--1600). A sua obra foi também traduzida para espanhol, numa edição de 1612, com o título *Teatro moral de la vida humana*. É ainda mais relevante o facto de uma destas edições em castelhano existir em Mafra. O Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbologia indica que os trinta e sete painéis de azulejos do piso térreo do claustro do Convento de S. Francisco na Baía (Brasil), bem como de outros painéis colocados em Portugal e no Brasil, reproduzem gravuras deste Teatro Moral. Muito possivelmente, os azulejos de Évora são igualmente copiados de fontes gravadas. A cena que aí se encontra plasmada (‘Theatri Scena’) é, nada mais nada menos, do que um teatro dentro de outro teatro, o grande teatro do mundo.

71. Desconhecido. *THEATRVM VITAE HUMANAE*, sala 107, Universidade de Évora.

Num palco onde se desenrola o ‘Teatro da Vida Humana’ vemos seis personagens femininas alegóricas. Cada uma ostenta um escudo oval com inscrição: ‘ORATORIA PICHERA RHETORICA’[31] e ‘HISTORIA POESIS

[31] ‘ORATORIA ~~PICHERA~~ opera [?] RHETORICA’ (‘Obra oratória e retórica’)

CHRONOLOGIA'[32]. Por cima destas figuras estão as seguintes inscrições: 'TRIVMPHI VICTORIAE PRAELIA DEBELLATIONES'[?] e 'NAVIGATINES AMORES INFORTVNIA DISCORDIAE'[33]. Ladeiam estas figuras teatrais instrumentistas: duas delas, à esquerda do observador, tocam um instrumento aerofone (oboé?) e um cordofone friccionado (violone?); outras duas, à direita do observador tocam um instrumento aerofone (oboé) e um cordofone dedilhado (alaúde), acompanhando uma cantora. Alguns espectadores observam a cena. É difícil atribuir significado a esta cena. Poderá ser uma alusão a várias disciplinas ensinadas e estudadas no local onde se encontra o painel, uma sala do antigo colégio dos jesuítas. As alusões a 'luta' e 'vitória' sugerem os exercícios públicos que faziam os estudantes dos colégios jesuítas, exercícios que, por vezes, tinham um carácter de duelo verbal, de confrontação dialéctica, exigindo o exemplar domínio da oratória, astúcia e retórica. Os azulejos poderão, assim, representar uma dupla luta: a interna, dos estudantes da instituição, e a externa, no 'teatro da vida humana', onde os saberes ali aprendidos garantiam uma sociedade 'harmónica' (simbolizada pela música), que vence os infortúnios da discórdia.[34].

[32] 'História, Poesia, Cronologia'

[33] 'NAVIGATIONES AMORIS INFORTVNIA DISCORDIAE' ('As navegações do amor são infortúnios da discórdia')

[34] Para a compreensão deste painel foi fundamental a preciosa ajuda do investigador espanhol Luís Robledo.

72 a e b. Desconhecido. *THEATRVM VITAE HUMANAE (pormenores)*, sala 107, Universidade de Évora.

Na sala 110, a Aula de Latim, o revestimento azulejar ilustra partes das *Bucólicas* de Virgílio. Publius Vergilius Maro ('Virgílio') nasceu em 70 a.C. em Andes, no norte de Itália. Estudou advocacia, mas acabaria por se dedicar à poesia. A sua primeira obra, *Bucólicas* – do grego *boukoloi* ou 'boieiros' – é um conjunto de colóquios entre pastores que, de parte a parte, ora falam, ora ouvem, cheios de reflexões de carácter filosófico. Virgílio tomou como modelo Teócrito, poeta grego do séc. III a.C., precisamente criador, com os seus *Idílios*, do género 'bucólico'. As *Bucólicas*[35] são também designadas *Éclogas*, que significa 'poemas escolhidos'.

Nesta sala são quatro os painéis de azulejos com música. Um deles tem representada a Écloga VII. O argumento da Écloga VII é retirado das *Bucólicas* de Teócrito. Dáfnis[36] convida Melibeu a assistir a uma competição poética entre outros dois pastores, Córidon e Tírsis. Estes cantam ao desafio versos consagrados às ninfas, aos pastores da Arcádia, a Diana, a Priapo, aos seus amores, ao gado, ao tempo, etc. O vencedor da competição é Córidon. É

[35] Virgílio, *Bucólicas*, Lisboa, Editorial Verbo, 1996. Introdução, tradução do latim e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves.

[36] Dáfnis é pastor. Aparece também noutras éclogas, como a V. Não confundir com a divindade do mesmo nome.

possível que Córidon personifique Virgílio e Tírsis, Teócrito, a quem Virgílio suplantou. Dáfnis personifica o imperador e Melibeu, a opinião geral, a qual coroou Córidon (Virgílio) acima de Tírsis (Teócrito). No poema de Virgílio os dois pastores encontram-se para cantar ao desafio, ou seja, versos alternados ou amebeus. Não há referência à dança ou à execução de instrumentos musicais, com excepção de um verso de Córidon:

> CÓRIDON: Ninfas Libétrides, nosso amor, inspirai-me um poema igual ao do meu Codro. Em verso, Codro faz coisas parecidas com as de Febo. Ou então, se não podemos todos fazer o mesmo, a minha flauta melodiosa vai ficar aqui pendurada neste pinheiro sagrado (GONÇALVES, 1996: 69-70)

73. Desconhecido. *Virgílio*, Bucólicas, *Écloga VII, (pormenores)*, sala 110, Universidade de Évora.

Neste painel de azulejos Córidon não aparece com uma flauta na mão, mas sim com uma charamela, muito relacionado com o ambiente pastoril desta época. Está a dançar ao som da gaita-de-foles de Tírsis. Este instrumento não é mencionado na Bucólica VII, nem mesmo a dança. Poderemos colocar a questão: terá o autor copiado a cena de uma outra fonte iconográfica ou serão adições ao texto? A gaita-de-foles tem aqui representada todas as suas partes constituintes: insuflador, fole, tubo melódico e dois bordões. De acordo com Ernesto Veiga de Oliveira, o modelo português de não

costuma ter dois bordões[37] e o insuflador costuma, geralmente, ser mais pequeno – apesar de serem representados insufladores deste tamanho na pintura portuguesa dos séculos XVI e XVII. Um modelo semelhante de gaita-de-foles foi representado no tratado teórico de Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*. Relativamente aos outros elementos do painel de azulejos (Dáfnis sentado sobre a azinheira, o rebanho, o novilho a beber do rio e as abelhas), encontram a sua justificação, mais uma vez, na fonte literária. São explicados por Melibeu:

> MELIBEU – Dáfnis sentara-se por acaso sob uma azinheira sussurrante. Córidon e Tírsis tinham reunido os rebanhos num só (...). Ambos na flor da idade, árcades ambos, iguais no canto, prontos a competir. (...) E então vejo Dáfnis. Quando ele, por seu lado, me vê e diz: 'Vem cá depressa, Melibeu. (...) Se podes parar um pouco descansa nesta sombra. Os teus novilhos virão pelos prados para beber aqui; aqui, o Míncio [rio] orla as verdes margens com cana delgada e zumbem enxames no carvalho sagrado [árvore consagrada a Júpiter/Zeus]' Que fazer? (...) Abandonei, pois, as minhas obrigações para assistir à sua diversão. Então começaram os dois [Córidon e Tírsis] a cantar ao desafio, em versos alternados. As Musus queriam que eles se lembrassem de versos amebeus. Córidon cantava uns; Tírsis respondia com outros. (GONÇALVES, 1996:69)

No painel é Dáfnis quem está sentado debaixo de uma azinheira, segurando um cajado onde está enfiada uma coroa de louros para o vencedor. Curiosamente, quem decidiu a disputa foi Melibeu, que não está representado no painel de azulejos. Atrás de Dáfnis está uma colmeia com abelhas, alusão à passagem 'e zumbem enxames no carvalho sagrado'.

Outro painel de azulejos representa a Écloga I e recorda a partida de Virgílio, espoliado quando os veteranos, no tempo de Octávio, ocuparam as suas propriedade em Mântua. A conselho de Pollion e de Cornelius Varus dirigiu-se para Roma, tendo obtido de Octávio a promessa de restituição das suas terras. A Écloga I evoca os malefícios da guerra civil, nomeadamente a expropriação de terras. O poeta é representado pelo pastor Melibeu que se despede do pastor Títiro (a quem foram dadas terras). Títiro, que encontrou em Roma um jovem protector, está sentado a tocar enquanto toma conta do seu rebanho. Pode, assim, desfrutar em paz os prazeres da vida pastoril, cantar a sua amada e gozar a fresca sombra das árvores. Melibeu está em pé, à sua frente. A referência musical do texto é à sua flauta:

---

[37] O bordão ou *roncão*, *ronca* ou, ainda, *ronco* é, nas gaitas-de-foles portuguesas, sempre único, e sai para trás, pousando sobre o ombro esquerdo do gaiteiro (OLIVEIRA, 2000: 232)

TÍTIRO: (...) Como vês permitiu [Octávio] que as minhas vacas possam andar por aí e que eu próprio possa ensaiar o que quiser com a minha flauta rústica. (GONÇALVES, 1996:27)

74. Desconhecido. *Virgílio*, Bucólicas, *Écloga I, (pormenor da gaita-de-foles)*, sala 110, Universidade de Évora.

No texto não há nenhuma referência à gaita-de-foles que toca Títiro. Este instrumento tem uma incorrecção. Não tem tubo insuflador e o pastor sopra directamente para o tubo melódico. Há a escolha da gaita para representação do ambiente pastoril, em detrimento da flauta, que vem enunciada no texto.

O terceiro painel com música é baseado na Écloga II das *Bucólicas* de Virgílio. Num longo monólogo, o pastor Córidon lamenta o seu amor não correspondido pelo pastor Aléxis[38]. Lembra-se como tentou agradar-lhe, causar-lhe ciúmes, cativá-lo com ofertas graciosas. Depois, cai em si e vê como é insignificante tudo quanto possui. Finalmente, desiludido, resolve entregar-se ao trabalho e esperar por outro amor. Outras personagens e elementos que temos no painel, nomeadamente Téstilis e a ninfa, o javali, o vento, os bois, representam uma parte do monólogo de Córidon:

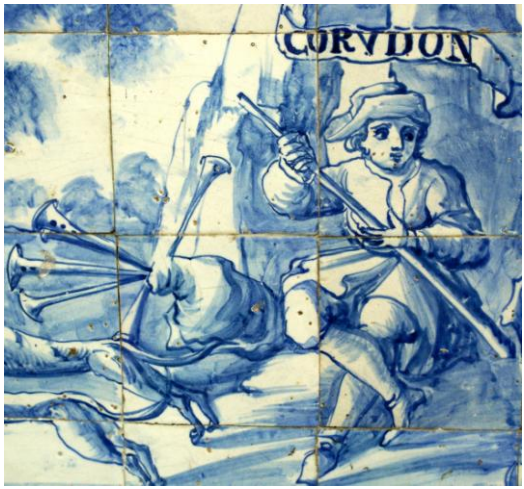
[38] Tem sido identificado com Alexandre, escravo de Asínio Polião, oferecido a Virgílio. Comentadores antigos entenderam Aléxis como Augusto que, em sentido figurado, rejeitou Virgílio, por não lhe ter devolvido as terras confiscadas.

> ‘Ó cruel Aléxis, não dás importância aos meus cantos? Não tens piedade de mim? Vais fazer com que morra! Os animais gozam agora a frescura da sombra; os silvados ocultam verdes lagartos; Téstilis esmaga alhos, serpol e ervas aromáticas para os ceifeiros, cansados do calor violento. (...) Também tenho dois cabritinhos, com as peles ainda malhadas de branco, que encontrei num vale perigoso. Mamam numa ovelha duas vezes por dia. Guardo-os para ti. (...) Vem cá belo jovem! As ninfas trazem-te lírios em amplos açafates. É para ti que a cândida Náiade, colhe pálidas violetas e amplas papoilas juntando-as com o narciso e com a flor do endro perfumado. Depois, entretecendo-os com uma caneleira brava e outras plantas aromáticas, matiza-os com maravilhas amarelas e com o suave arando. (...) És um tosco, Córidon! Nem Aléxis liga aos teus presentes nem Iolas o perderá, se competires com ofertas. Ai! Ai! Que queria eu, pobre de mim? De perdido lancei o Austro [vento temperado do sul] contra as flores e pus javalis nas frescas nascentes. (...) Vê: os novilhos já arrastam o arado suspenso no jugo e o Sol poente duplica as sombras que vão crescendo. Mas o amor continua a abrasar-me! (...)’(GONÇALVES, 1996:33-35)

75. Desconhecido. *Virgílio*, Bucólicas, *Écloga II*, sala 110, Universidade de Évora.

Córidon e Aléxis estão representados em segundo plano. Curiosamente o poema fala da flauta de Pã, como atributo musical do pastor, mas o pintor preferiu representar uma gaita-de-foles.

> ‘(...) Ah! Se ao menos te agradasse viver comigo na simplicidade do campo, em humilde choupana, caçar veados e conduzir o rebanho de cabritos para o verde hibisco! Nos bosques, juntamente comigo, imitarás Pã a cantar. Foi Pã quem primeiro ensinou a ligar com cera várias canas (...) E não receies magoar os lábios com a flauta... (...) Tenho uma flauta feita com sete canas desiguais que em tempos me foi oferecida por Dametas. (...)’ (GONÇALVES, 1996:34)




75a. Desconhecido. *Virgílio*, Bucólicas, *Écloga II (pormenor)*, sala 110, Universidade de Évora

A gaita-de-foles, que apresenta bastantes semelhanças com a 'zampogna' pela quantidade de bordões que apresenta (quatro bordões). Parece não ter representado o tubo melódico e não está visível o tubo insuflador.

Sobre a escada que dá acesso à cátedra está representada uma cena da Écloga III. Aparentemente, é um painel sem iconografia musical. Mas uma análise ao texto de Virgílio permite identificar este painel como uma representação de canto. Os pastores Dametas (mais velho e tranquilo) e Menalcas (mais jovem)[39] encontram-se e começam a discutir. Cedo passam das ironias maliciosas e brejeiras a um desafio sobre os respectivos méritos artísticos, decidindo cantar ao desafio (disputa amebea[40]). Os temas são os seus deuses predilectos, amores, poetas, flores, e animais do campo. O juiz é Palémon, que deverá escolher o melhor cantor. No final, Palémon decide que ambos cantaram igualmente bem, terminando com um empate.

Nesta sala é ainda de destacar a beleza das cercaduras dos painéis de azulejo, repletas de motivos musicais.

[39] Note-se que no painel de azulejos estas figuras estão trocadas: o mais novo é Dametas e o mais velho Menalcas.

[40] No verso amebeu o 2º interlocutor deve dizer igual número de versos ao 1º interlocutor e sempre com soluções temáticas mais grandiosas, ou então contrárias às enunciadas.

76. Desconhecido. *Virgílio*, Bucólicas, *pormenores musicais nas cercaduras*, sala 110, Universidade de Évora.

Na sala 114, a chamada 'Aula de Geometria e Astronomia', encontramos painéis sem música representado ataques a cidades fortificadas e dois painéis com representações musicais de bastante interesse. O primeiro destes painéis é cópia de uma gravura do tratado de geometria do jesuíta Manuel de Campos[41]. Esta gravura[42] representa a mão de Deus que segura um globo celeste aberto (esfera armilar)[43] com os símbolos do zodíaco gravados[44]. De cada lado, segurando a inscrição *TRADIDIT DISPUTATIONI EORUM*[45] – *Ecolas 3-21*[46], estão dois *putti.* No nível inferior, oito *putti* estão a fazer

[41] Imagem reproduzida em catálogo de exposição (LEITÃO, 2008: 227).

[42] Gravura datada de 1728, com a inscrição 'Eques D. Emanuel Gonzalues Ribeyro inv.' e 'Carolus Grandi Sculp. Rome'.

[43] O tema da mão de Deus que segura o globo celeste é muito utilizado na Emblemática. Na obra de Henkel e Schöne (citada na bibliografia), um símbolo semelhante aparece (p.10). Tem a inscrição em latim 'FATO PRVDENTIA MAIOR' e o seguinte texto: 'El judiciário astrologo, adivino; Sin juyzio juzga, y suele alçar figura; De lo que solo dios saber conuino; Ascondido a la humana criatura; Forçar mi libertad es desatino; El cielo, con su varia compustura; Si yo puedo hazerle resistencia; con el libré aluedrio, y la prudencia.'

[44] Tal como na gravura que abre o tratado de Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (1650)

[45] Entregou (qualquer coisa?) para a disputa deles.

[46] Não foi possível identificar a citação. Não se trata de Écloga 3-21 das *Bucólicas* de Virgílio.

medições com instrumentos matemáticos espalhados pelo espaço semi-aberto, como se se tratasse de uma parte de um claustro. O pintor de azulejos adaptou a gravura: ao meio colocou a mão divina e os *putti* seguram, em vez de uma cartela, um instrumento matemático e um instrumento musical (um sino pequeno). À esquerda e à direita estão nove *putti*, em vez dos oito da gravura, mantendo-se a semelhança em relação às actividades desempenhadas. O livro de cálculos matemáticos foi, curiosamente, transformado em livro de música (notação ilegível), reforçando a ideia da música como parte do Quadrivium. Esta representação tem uma carga simbólica muito parecida com a gravura que abre a *Musurgia Universalis* (1650), do também jesuíta Athanasius Kircher, que nos mostra a posição dos jesuítas relativamente à música: esta fazia parte de uma ordem matemática e, como tal, era símbolo único da Ordem Divina expressa em números. É uma perspectiva germânica essencialmente racional. Kircher defendia a ideia de que o cosmos se podia traduzir em proporções musicais e que a harmonia musical correspondia à harmonia divina.[47]

Na sala 118, a 'Aula da *Eneida*' encontramos um painel que representa o seguinte episódio do Livro XII da *Eneida*: mau grado os conselhos do rei Latino e da sua esposa Amata, Turmo desafia Eneias para um combate singular. Entretanto, Turno faz enorme carnificina contra os troianos e Eneias fica ferido. Curado por Vénus, protectora dos troianos, Eneias, que inicialmente resolvera poupar Turno, retorna ao combate e, ao ver que Turno se apoderara dos despojos da deusa Minerva, mata-o em combate. À esquerda do observador um pastor observa a cena. Segura na mão um instrumento musical aerofone, representado com poucos pormenores, apenas com um barrilete no final do tubo. Trata-se de um instrumento aerofone sendo duvidoso se estamos perante a representação de uma charamela ou de um oboé.

A sala 121, conhecida como 'Aula de Filosofia e Metafísica' possuía apenas um painel com representação musical. Trata-se de uma cena bucólica onde um homem toca flauta transversal, num espaço ao ar livre, estando acompanhado por um cão. O instrumento tem poucos pormenores e está a ser executado para o lado inverso, possivelmente devido ao processo de decalque do desenho para o azulejo, que costumava fazer com que as figuras ficassem invertidas.

A sala 122, conhecida como 'Aula de Geografia' tem painéis representando os elementos, os continentes (ou partes do mundo), os sentidos[48] e as

[47] A sala 114 possui também outro painel com motivos musicais tendo um painel 'gémeo' no Colégio de Santo Antão em Lisboa, na Aula da Esfera. Será abordado mais à frente neste capítulo.

[48] Os cinco sentidos são a única excepção na sala da simbologia no número quatro.

estações do ano. De facto, um dos temas em voga na época barroca era a simbologia do número quatro. O tema dos quatro elementos, quatro estações, quatro pontos cardeais ou das quatro partes do mundo[49] estava entre os preferidos da época barroca[50]. Dois painéis têm elementos musicais; um pequeno painel com uma cena bucólica (um jovem está sentado ao ar livre e tem na mão um instrumento aerofone, possivelmente uma flauta palhetada), e um painel representando a 'Água'. Segundo Empédocles[51] a Água é um dos elementos constitutivos do mundo. No centro da composição vemos uma figura feminina, semi-nua, que personifica a água, um dos quatro elementos. Viaja sentada num carro alegórico de criaturas marinhas, puxado por dois 'putti'. Antecedem-na e precedem-na tritões, um tocando trombeta (visão mais moderna do mito) e outro soprando num búzio. Os tritões tinham o poder de acalmar ou agitar as águas quando tocavam. Esta figura do tritão músico está muito presente em vários painéis da azulejaria portuguesa. Ovídio menciona-os no primeiro livro das *Metamorfoses* quando relata o dilúvio:

> '(...) O senhor dos mares, pondo de lado o tridente, acalma as águas e chama o azulado Tritão, que emerge à superfície do abismo, os ombros cobertos de conchas neles nascidas, e ordena-lhe que assopre o sonoro búzio, e dê, deste modo, sinal de retirada às ondas do mar e aos rios. Ele pega na oca buzina, que desde a ponta da sua espiral se retorce e se alarga, buzina que, quando é assoprada no meio dos mares, enche de som as costas que jazem sob cada um dos Febos. Também agora, quando tocou a boca molhada do deus, de barba a pingar, e, soprada, ela soou,

[49] Na época pouco ou nada se sabia da Austrália. A divisão do mundo em quatro partes/continentes espelhava uma visão de quadrantes. A Europa simbolizava o Norte, a África o Sul, a América correspondia a Oeste, a Ásia correspondia a Este. Investigações recentes, baseadas na descoberta de uma carta náutica na Biblioteca de Los Angeles, tornaram público que foi um português, Cristóvão de Mendonça, o primeiro a pisar o território em 1520, um século antes dos holandeses e 250 anos antes do britânico James Cook).

[50] Estas temáticas foram também muito tratadas na Literatura. Há que referir a obra de Pedro Calderón de la Barca, escritor espanhol muito apreciado em Portugal. Ele viria, sem dúvida, a influenciar a produção literária e iconográfica portuguesa de finais de seiscentos e inícios de setecentos. Numa edição do séc. XVIII (1717) pertença da Biblioteca do Marquês de Alegrete (Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa), encontramos uma edição dos *Autos Sacramentales* de Calderón de la Barca. Na primeira *Loa* são personagens os Cinco Sentidos, na segunda os Quatro Elementos e, na terceira, apenas três das Quatro partes do Mundo (*La America*, *La Europa*, *El Oriente*).

[51] Filósofo eclético, médico e poeta, nasceu em Agrigento, na Sicília, no séc. V a.C. e foi discípulo de Anaxágoras, em Atenas.

como ordenado a retirar, ouviram-na todas as águas da terra e do mar; e todas as águas pelas quais foi escutada ela travou. (...)'.

77. Desconhecido. *AQVA*, sala 122, Universidade de Évora.

## VII.2. O Colégio de Santo Antão (Lisboa)

O Colégio de S. Antão, em Lisboa, construído em finais do séc. XVI era destinado ao ensino secundário de jovens de classe alta. Não era um colégio universitário, como o de Évora. No edifício encontra-se, actualmente, instalado o Hospital de S. José. O colégio Jesuíta de Santo Antão tem como particularidade o facto de ter assegurado, ininterruptamente e durante 170 anos (finais do século XVI a inícios do XVIII), a leccionação de disciplinas de cariz físico e matemático. Ali funcionou a *Aula da Esfera*. Apesar do seu nome indicar directamente o ensino da Cosmografia e Astronomia, com base no *Tratado da Esfera* de João Sacrobosco, nesta aula também se ensinava Geometria (baseada nos livros de Euclides), Aritmética, rudimentos de Álgebra, Trigonometria plana e esfera, Estática, Mecânica teórica, Óptica Geométrica, Matemática aplicada à navegação e Matemática aplicada à artilharia em unidades e academias militares[52], Arquitectura e Engenharia militar, Pirotecnia, Balística, Cartografia, Perspectiva e Cenografia, Astrologia, Estática e Hidrostática, entre outros temas (LEITÃO, 2008). Esta tendência de feição prática, ou aplicada, surge em resposta a necessidades concretas do país. Por exemplo, Capassi, professor ligado à criação do Observatório Astronómico do colégio, foi enviado para o Brasil, por D. João V, para elaborar o mapa deste país.

[52] Após as guerras da restauração da independência verificou-se um maior apoio aos estudos de Matemática aplicada às actividades militares. Data dessa altura a criação da Aula de Fortificação e Arquitectura Militar.

Não é possível datar com exactidão os azulejos que se encontram neste edifício, mas podemos identificar três produções diferentes. A mais antiga (identificável pela barra rectangular e mais simples), está aplicada numa escadaria secundária; a intermédia na escadaria nobre e no actual salão (antiga 'Aula da Esfera'); finalmente a mais recente que se encontra junto à sacristia da igreja, com una estética já diferente e com detalhes organológicos que nos indicam a sua proximidade à década de 1750, altura em que ocorreu o terramoto que destruiu praticamente toda a cidade de Lisboa.

A produção mais antiga tem essencialmente cenas de caça (chamariz de aves, caça ao veado, javali, raposa, lebre) e campestres. São muitas as cenas de caça com a representação da trompa. Algumas duplicações de cenas em diferentes locais comprovam que eram cenas copiadas, ou de gravuras ou entre oficinas. A cena abaixo reproduzida encontra-se igualmente num painel de azulejos do antigo Palácio Mello, actual Hospital dos Capuchos.

78. Desconhecido. *Caça ao javali com trompa de caça,*
Hospital de S. José (CHLC), Lisboa

Na escadaria nobre do edifício, que dá acesso à antiga 'Aula da Esfera' encontramos a música representada, novamente, em cenas de caça, bíblicas[53], de lazer e militares. Há uma cena muito curiosa e exemplar único da recolha efectuada para este estudo. Trata-se do enterro de um militar, acompanhado por três músicos, dois tambores e uma flauta transversal (executada

[53] A cena que representa a queda das muralhas de Jericó tem música.

para o lado inverso). É indiscutível a importância que o elemento músico-acústico assumia em combate, sendo muito importante a função do tambor. Mas o seu papel como elemento do cortejo fúnebre militar não costuma ser enfatizado na iconografia do séc. XVIII. Há, inclusivamente, o cuidado de colocar panos (ou camurças) sobre a membrana do tambor. Desta forma, obtém-se o efeito de surdina, o timbre ficaria alterado, mais escuro e profundo, em suma, mais adequado à cerimónia em questão. É curioso como este pequeno detalhe visual sugere, ao observador, uma imagem sonora completamente distinta. Fontes literárias da época mostram um paralelo entre esta imagem e a realidade. Trata-se de uma notícia da Gazeta de Lisboa sobre o enterro do Duque de Cadaval, D. Nuno Álvares Pereira:

> '(...) Preparadas todas as cousas necessárias para o seu enterro, e dispostas as honras militares por ordem do Marquês de Marialva (...) se deu ordem à marcha. (...) As caixas e atabales cubertos de luto; e assim estas, como as trombetas tocavão destemperadas, e à sordina (...)'[54]

79. Desconhecido. *Música em enterro de militar*, Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão) (CHLC), Lisboa.

O revestimento azulejar da *Aula da Esfera*[55] ilustra as matérias ali

[54] Na *Gazeta de Lisboa*, 6 de Fevereiro de 1727, citado por Gerhard Doderer (DODERER, 2003: 12)

[55] O Colégio de Santo Antão possuía um Observatório Astronómico e também um telescópio, um instrumento que era uma novidade científica no nosso país. À sua criação estão associados os professores jesuítas Capassi e Carbone, dois de muitos professores estrangeiros que vinham para Portugal para leccionar disciplinas matemáticas. Também se destacou a figura do padre Eusébio da Veiga, que entrara na compa-

leccionadas: náutica, efemérides astronómicas (faziam-se registos de observações, como eclipses lunares, ou passagens de cometas), atlas e cartas (incluindo plantas de fortalezas), geometria aplicada a fortificações, etc. Conclui-se que este aparato iconográfico é baseado, na sua grande maioria, em gravuras de tratados matemáticos usados no ensino da Aula da Esfera e também na *Iconologia* de Cesare Ripa, mais precisamente na figura da 'Geometria'[56]. A gravura do tratado matemático de Jans Ciermans fornece elementos para o painel que poderemos denominar *Alegoria da Geometria e Astronomia* – instrumentos matemáticos (compasso, esquadro, globo celeste aberto – ou esfera armilar, etc), a figura feminina (alegórica), e os *putti*. Para alem destes elementos, foram acrescentados no painel de azulejos outros instrumentos científicos, como o telescópio usado no Observatório Astronómico (em segundo plano à direita do observador) e um instrumento musical (à esquerda do observador).

80. Desconhecido. *Alegoria da Geometria e Astronomia*, Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão) (CHLC), Lisboa.

nhia de Jesus em 1731. Foi professor de matemática e filosofia neste colégio e publica o *Planetário Lusitano*.

[56] Confrontar com a descrição da 'Geometria' em Ripa, *Iconologia*, Akal, 2007, vol.1, p. 460

O instrumento musical representado é bastante estranho. É um cordofone tipo cítara, com 14 cordas visíveis e, possivelmente, mais duas ou quatro tapadas, o que totalizaria 16 ou 18 cordas. Uma outra corda faz a ligação entre a primeira do instrumento e um arco suspenso, ao que parece, flexível, e a uma espécie de pedal inferior. O executante dedilha as cordas com os dedos. Aparentemente, o pintor de azulejos tentou representar um monocórdio, instrumento de uma só corda primeiramente referenciado na Grécia, atribuindo-se a sua invenção a Pitágoras. Era usado essencialmente para ensino, afinação e experimentação matemática de intervalos musicais. A corda estava fixa em dois cavaletes, sendo depois introduzido um outro movível. Não excluindo a hipótese do instrumento estar mal representado, pois deveria ter apenas uma corda, há que ter em conta que também se designava por monocórdio instrumentos com várias cordas quando estas eram afinadas em uníssono. Pode-se ainda sugerir que a corda vertical que liga o instrumento ao pedal e ao arco superior seja o cavalete móvel, e que as linhas verticais não fossem cordas mas marcações matemáticas de pontos-chave na medição de intervalos. De qualquer modo, faltaria representar a corda que atravessa o instrumento na horizontal. A posição de execução é completamente errada e impossível, pois o instrumento teria de estar apoiado, por exemplo, numa mesa, ou nos joelhos do executante, caso este estivesse sentado. Dada a reprodução de um monocórdio com característica iconográficas algo semelhantes no tratado de Michael Praetorius[57], é possível que esta tenha sido a fonte visual para o pintor de azulejos e que tenha havido uma deturpação ou re-invenção do instrumento.

É inevitável a comparação com o painel de azulejos que se encontra no Colégio do Espírito Santo (Évora), na sala de Astronomia, com a mesma representação alegórica. A composição foi alterada, com diferentes traços ao nível da simetria, mas com alguns elementos comuns. A figura feminina encontra-se no centro da composição sentada num trono. Tem um elmo na cabeça, lembrando a deusa guerreira Atena/Minerva, segurando na mão direita uma lança. A esquerda segura as armas portuguesas, que estão apoiadas num globo terrestre (possível alusão ao domínio português de territórios espalhados pelo mundo). À direita do observador, o estudante que observava por um telescópio foi substituído por outro que trabalho com instrumento idêntico. À esquerda do observador, um homem (estudante?) malha o ferro – possível alusão musical à experiência de Jubal e Tubalkain, e um *putti*, igualmente copiado do tratado de Jans Ciermans[58], que aponta para um

[57] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* (*Theatrum Instrumentorum*), 1620

[58] Cópia do *putti* do lado esquerdo do observador que, com um compasso, aponta para a figura alegórica representativa da Matemática.

relógio, símbolo da ordem divina e lembrando que o tempo regula o mundo. Por fim, novamente o tocador de monocórdio.

80a. Desconhecido. *Alegoria à Geometria e Astronomia (pormenor)*, Hospital de S. José (CHLC) (antigo Colégio de S. Antão), Lisboa.

81. Desconhecido. *Alegoria à Geometria e Astronomia*, Sala 114 (Aula de Geometria e Astronomia), Universidade de Évora (antigo Colégio do Espírito Santo).

81a. Desconhecido. *Alegoria à Geometria e Astronomia (pormenor),* Sala 114 (Aula de Geometria e Astronomia), Universidade de Évora (antigo Colégio do Espírito Santo).

O instrumento é igual ao do painel lisboeta, mas tem representado simbolicamente cinco trastos e a corda horizontal do monocórdio já é visível. Esta visão da música, enquadrada numa composição com disciplinas do *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música) mostra uma visão algo arcaizante, ainda baseada nos pressupostos expressos no tratado *Musurgia Universalis* (1650) do jesuíta alemão Athanasius Kircher. Ele continuava a defender a ideia, ainda medieval, de que o cosmos se podia traduzir em proporções musicais e que a harmonia musical espelhava a harmonia divina. A obra *Phonurgia Nova* (1673), também da autoria de Kircher, poderá igualmente sido uma fonte para esta representação, uma vez que também são discutidas questões relacionadas com proporções em instrumentos cordofones[59].

A análise destes painéis não fica concluída sem se referir uma possível influência da obra de Robert Fludd (1574-1637), *De Musica*, de 1617. Célebre

[59] Athanasius Kircher S.J., *Phonurgia Nova*, pp. 182,183, Dresherr, 1673

físico, matemático, astrónomo, cosmologista e defensor da Cabala, Fludd foi um neoplatónico que admite o geocentrismo e a unidade perfeita baseada numa harmonia universal que encontra a sua explicação nas perfeitas proporções de um sistema musical (CHECA, 2001: 66). Em 1617, na sua obra *De Musica*, encontra-se reproduzido o monocórdio de forma bastante esotérica. A comparação que Fludd faz da 'máquina do mundo' a um monocórdio conduz-nos à mesma ideia expressa nestes painéis de azulejos de Lisboa e Évora.

> '(...) Assim pois, as proporções conduzem, sem dúvida, à notável harmonia mundana, através das quais, operando a natureza da luz primeiro na natureza intermédia, se consegue a concórdia indissolúvel de todas as coisas e as orelhas do intelecto são acariciadas por uma música inexplicável, pois o instrumento desta melodia, isto é, a máquina do mundo, é como um monocórdio cuja corda, por meio da qual se logra o consenso das partes, é a matéria intermédia de todo o mundo (…)'[60]

Tal como a 'Aula da Esfera' (Lisboa), a sala 114 da 'Aula de Geometria e Astronomia' (Évora) também possui painéis com temática militar, embora sem motivos musicais. Os temas destas salas são coincidentes. Num dos painéis com temática militar de Lisboa vemos um cerco. São representados vários detalhes militares como o acampamento, canhões que disparam em direcção a uma fortificação e um grupo de soldados que se organiza segundo a técnica do quadrado numa alusão às técnicas de estratégia militar. O centro da batalha está numa ponte, que dá acesso a uma torre fortificada. O exército que parte do acampamento pretende tomar de assalto a fortificação. Em primeiro plano, à direita do observador, um grupo de cinco homens, trajados com vestes nobres, concentram-se em torno de um mapa. Numa primeira análise, poder-se-ia concluir que se tratam dos chefes do exército atacante, decidindo a estratégia da batalha que decorre; no entanto, a leitura que apresento é a de que se trata de alunos da *Aula da Esfera* estudando assuntos de Matemática aplicada à artilharia em unidades e academias militares ou analisando a planta de uma fortaleza. Tanto a cena de guerra como o conjunto de instrumentos de batalha (em baixo, primeiro plano) – canhões (um

[60] Tradução livre. Citação utilizada: '(…) Así pues, las proporciones conducen, sin duda, a la muy notable armonía mundana, proporciones por las que, operando la naturaleza de la luz primeiro en la naturaleza intermédia, se consigue la concordia indisoluble de todas las cosas y las orejas del intelecto son acariciadas por una música inexplicable, pues el instrumento de esta melodia, esto es, la máquina del mondo, es como un monocórdio cuya cuerda, por medio de la cual se logra el consenso de las partes, es la matéria intermédia de todo el mundo (...)' (CHECA, 2001: 66)

dos quais, partido), dois tambores militares (sem baquetas), uma trombeta (apenas é visível a campânula), entre outros – servem como símbolos da arte da guerra.

82. Desconhecido. *Matemática aplicada à actividade Militar*, Aula da Esfera, Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão) (CHLC), Lisboa.

Outro painel da Aula da Esfera mostra uma cena de guerra, com um grupo de cavaleiros, do lado esquerdo do observador, a tocar trombetas. A música parece dar o sinal para o avançar das tropas. É também visível o acampamento militar.

83. Desconhecido. *Matemática aplicada à actividade Militar*, Aula da Esfera, Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão) (CHLC), Lisboa.

Estes dois painéis foram inspirados em gravuras de Jacques Callot (1592-1635), nomeadamente na capa de *Les miseres et les mal-heurs de la guerre* (1633) e numa gravura intitulada ‘O assalto do General Inglês’ (1633).

## VII.3. O Colégio de S. João Evangelista (Funchal)

O Colégio de S. João Evangelista encontra-se no Funchal, ilha da Madeira. Abre as suas aulas em 6 de Maio de 1570. Sabe-se que a igreja do colégio começou a ser construída em 1629 e que as obras se prolongaram por todo o século XVII e primeira metade do XVIII. A igreja mantém ainda grande parte da pintura, talha e azulejaria originais. O revestimento de azulejos do coro alto, onde costumavam estar os músicos, é singular e de uma beleza única. Rui Carita indica:

> '(…) As paredes do coro tiveram seu alizar azulejado servindo de espaldas à bancada dos coristas. Ao arrancarem-se os bancos saíram também os azulejos da parte inferior da parede, ficando apenas os painéis propriamente ditos. O tema é assunto relacionado com o canto e a música, pois era aí que ficava o coro do colégio e os músicos. (…)' (CARITA, 1987:98)

Nestes painéis está representada uma grande variedade de anjos músicos e instrumentistas. No painel de maiores dimensões há uma exposição dos anjos músicos sem qualquer coerência de 'ensemble'. Estão apenas dispostos e não formam conjuntos musicais. Os instrumentos são: cistre, órgão de tubos (incorrectamente representado), trombeta e charamelas. Há também cinco anjos que seguram partituras, com notação ilegível.

84. Desconhecido. *Anjos músicos e cantores* Colégio de S. João Evangelista, Funchal

Este painel é, sem dúvida, uma cópia adaptada de parte da folha de rosto da já mencionada obra *Phonurgia Nova* do jesuíta Athanasius Kircher. A obra de Kircher parece ter sido, nesta primeira metade do séc. XVIII, uma referência para os jesuítas portugueses. Tanto a nível de conteúdo, como a nível iconográfico.

Os restantes painéis representam solistas ou conjuntos instrumentais mais pequenos. É bastante interessante a representação de um violoncelo com excelente qualidade ao nível de pormenores organológicos. O arco é convexo, de acordo com os padrões da época. Igualmente interessante é a presença de dois pequenos timbales, nada comuns nas representações de anjos músicos, tanto na iconografia portuguesa, como na europeia.

85 e 86. Desconhecido. *Anjos músicos e cantores (pormenores)*, Colégio de S. João Evangelista, Funchal

Totalmente distinto é o painel de S. Quitéria localizado numa das capelas[61]. O elemento musical é somente um pastor músico que faz parte do enquadramento bucólico que rodeia a imagem da santa.

[61] O aparecimento desta devoção em Portugal é essencialmente dos princípios do séc. XVIII, aparecendo no Porto em 1706 na igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus.

Ao analisar e comparar os revestimentos azulejares destes três colégios jesuítas, todos da primeira metade do séc. XVIII, verificamos que há, em primeiro lugar, um conjunto de temáticas recorrentes, como a caça, campo, pesca, ócio, jogos, cenas galantes, etc., e que as instituições religiosas não as excluem dos seus programas decorativos, apesar da sua natureza mundana. Em segundo lugar, verifica-se que os revestimentos dos Colégios de S. Antão e do Espírito Santo (Lisboa e Évora) são extremamente semelhantes. O mesmo já não acontece com o revestimento do Colégio de S. João Evangelista (Funchal). Aparentemente, terá sido a distância geográfica que impediu a aproximação estética que se verifica nos colégios de Lisboa e Évora. É possível colocar a hipótese de que a presença insistente da música nos revestimentos indicaria que existisse o ensino da música nos colégios jesuítas. No entanto, todas as fontes consultadas em Lisboa e Évora indicam uma ausência geral de referências ao ensino da música. Mas não da presença da música. A música era parte integrante do cerimonial jesuíta, como mostram todas as Relações/Triunfos que relatam as celebrações desta comunidade religiosa. Inclusivamente, já nas tragicomédias do séc. XVII a música e a dança eram elementos constantes. Mas a presença da música na parte académica é outro aspecto. Não parece, de modo nenhum, que fosse ensinada música aos noviços ou aos alunos dos Colégios. O investigador Rui Carita indica que, em meados do séc. XVIII, a 'Livraria' do Colégio de S. João Evangelista (Funchal) dispunha de cerca de 3500 volumes, nas áreas de Teologia, Jurisprudência, Filosofia, Matemática, Medicina, e Belas Artes (CARITA,1987: 178). Ao consultar a lista pormenorizada de obras existentes disponibilizada por este autor verifica-se que não existem livros de música, mesmo dentro de outras possíveis categorias, como a Matemática (numa visão da música sob a perspectiva do 'Quadrivium') ou as Belas Artes.

A conclusão mais acertada é a de que a música presente nos azulejos dos colégios jesuítas não é um reflexo das práticas musicais no seio da instituição mas sim do modelo educativo dos jesuítas. A música aparece em íntima relação com vários temas que são, precisamente, algumas das disciplinas ministradas nos colégios nesta época: Geografía, Astronomía, Filosofía, Metafísica, Filosofía Grega, Literatura, Matemáticas, Sagradas Escrituras, etc. Conclui-se que o revestimento de azulejos não nos mostra a prática e ensino da música pelos jesuítas portugueses, nem transporta para este suporte as manifestações musicais das suas celebrações, mas sim a natureza teórica e especulativa da arte da Música na sua mais íntima relação com o conteúdo programático ensinado por estes religiosos.

# VIII. MÚSICA E SIMBOLOGIA MUSICAL NAS CONFRARIAS[1]

## VIII.1. A Confraria da Real Casa de Nossa Senhora da Piedade da Merceana

Os painéis da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana (Alenquer) são testemunhos históricos de práticas musicais ligadas à actividade da confraria local, a Confraria da Real Casa de Nossa Senhora da Piedade da Merceana, que aí funciona desde o século XVI[2].

As confrarias, ou irmandades, foram prestimosos auxiliares de ligação entre as estruturas eclesiásticas e o conjunto dos fiéis, bem como de manutenção e subsistência de muitas igrejas e capelas. Na Merceana foi precisamente a confraria que mandou aplicar o revestimento de azulejos na sacristia e capela-mor sendo responsável por significativos melhoramentos. Também comprou ricas alfaias religiosas, tendo sido igualmente responsável pela manutenção do edifício ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Causa uma certa estranheza como uma localidade pequena, nas proximidades de Alenquer, desenvolveu tal dinâmica religiosa. Esta confraria acumulou riquezas e bens e, inclusivamente, desenvolveu uma prática musical regular associada às suas actividades. O culto deste local começou por volta do séc. XIV, altura a que se atribui o milagre do boi 'Marciano'[3]. Reza a lenda que este boi, todas as tardes, se afastava da manada tornando a aparecer depois. O pastor, intrigado, espreitou o animal e foi encontrá-lo ajoelhado ao pé de um carvalho em cuja ramagem se encontrava uma pequenina imagem de Nossa Senhora da Piedade. O prior e os habitantes da Aldeia Galega decidiram ali construir uma ermida para abrigar a imagem. Mais tarde, por privilégio concedido pela rainha D. Leonor, foi aí construído um sumptuoso edifício.

---

[1] O termo Confraria e Irmandade são usados indiscriminadamente com o mesmo significado.

[2] No acervo documental que se encontra na Igreja da Merceana os documentos mais antigos são do séc. XVI e testemunham o início de actividade da confraria.

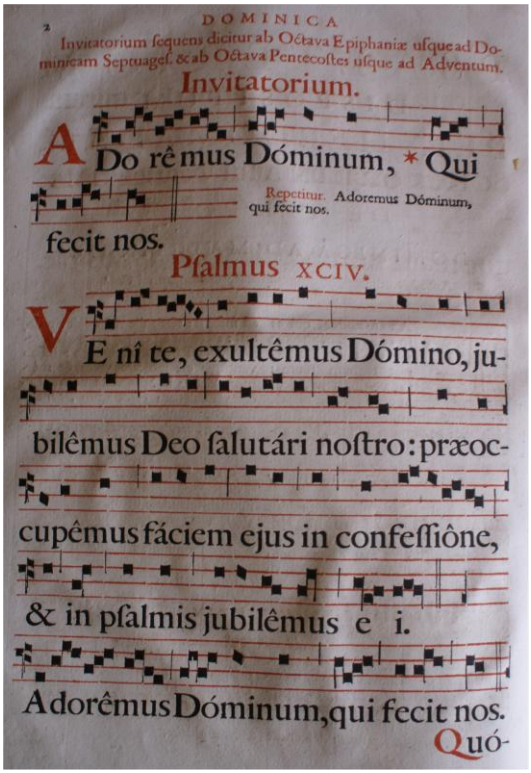
[3] Para mais informações sobre esta igreja consultar a publicação do Pe. João Marques, Merceana, 3.ª edição.

A confraria da Merceana gozou de imensa popularidade nos séculos XVI, XVII e XVIII. As festas que se faziam a 25 de Março e no Domingo da Santíssima Trindade eram muito exuberantes e atraíam romeiros ('círios') de várias localidades da Estremadura, Ribatejo e Alentejo. Realizava-se a missa solene, procissão, tourada e feira. Alguns destes momentos eram acompanhados por música, como atesta a documentação existente[4]. No verão os 'embandeirados' recolhiam esmolas nas cidades, vilas e aldeias onde existiam irmãos. Faziam-se acompanhar por músicos negros executantes de trombetas. A memória desta importante actividade da confraria está preservada nos painéis de azulejos, que se encontram actualmente *in situ* na sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana. A bandeira mais preciosa, chamada 'bandeira Rica, ou Real' ia pontualmente a Salvaterra de Magos ou a Lisboa recolher as esmolas dos reis[5].

O precioso espólio que ainda se conserva na Igreja da Merceana comprova a actividade da confraria. Também confirma a veracidade das cenas musicais representadas nos painéis de azulejos da sacristia. Destacam-se os dois Livros de Visitações, que cobrem os séculos XVI, XVII e XVIII e um livro de entradas. Apesar do bom estado de conservação dos livros, a caligrafia de alguns textos dificulta a leitura, quase ao ponto de a tornar indecifrável. A prática musical associada à actividade da confraria da Merceana está aqui bem documentada. No âmbito das ocasiões festivas e eventos principais, como a Missa Solene, havia acompanhamento de órgão e canto. Num inventário, de cerca de 1627, são mencionados os 'órgãos que estão na sacristia'. Também há a indicação de existir 'huma estante grande', 'hum livro de cantoria' e 'hum organ pequeno' que estavam no coro da igreja. Em várias visitas escritas pelo desembargador, no séc. XVII, indica-se 'que os orgáos (...) se concertem e se affinem'. Também se manda comprar 'hum missal dos novos, hum livro de canto', juntamente com uma cruz e lâmpada de prata e dois castiçais de prata mais pequenos. Outro inventário mais tardio, já do séc. XVIII (17 de Maio de 17 [26?]), volta a indicar a presença da estante grande, livro de cantoria e órgão pequeno no coro da igreja.

[4] Informações retiradas do acervo documental da Confraria.

[5] Documentos manuscritos do acervo da confraria indicam que a 'Bandeira Real' era bordada a ouro. Outro excerto faz mesmo menção à '(...) passagem da bandeira Real por terras dalém do Tejo (...)'. São mencionados locais como Salvaterra, Coruche, Azambuja e Pontével.


DOMINICA

Invitatorium ſequens dicitur ab Octava Epiphaniæ uſque ad Dominicam Septuageſ. & ab Octava Pentecoſtes uſque ad Adventum.

Invitatorium.

ADo rêmus Dóminum, * Qui fecit nos.

Repetitur. Adoremus Dóminum, qui fecit nos.

Pſalmus XCIV.

VE nî te, exultêmus Dómino, jubilêmus Deo ſalutári noſtro: præoccupêmus fáciem ejus in confeſſiône, & in pſalmis jubilêmus e i.

Adorêmus Dóminum, qui fecit nos.

Quó-

87. Desconhecido.*Psalterium Romanum*, acervo documental da Igreja da Merceana, 1713, Typographia Plantiniana.

IN NATIVITATE DOMINI,

AD MATUTINUM,

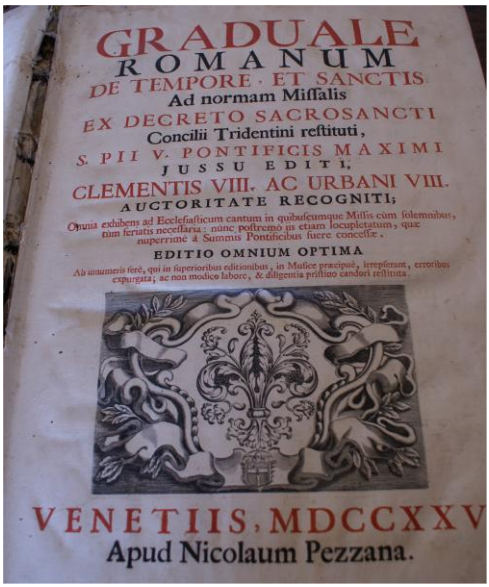
INVITATORIUM.

CHri ſtus na tus eſt no=

bis: Ve ni te a do re=

mus.

88. Desconhecido. *Livro de música, Invitatório, Cântico de Natal*, acervo documental da Igreja da Merceana



89 e 89a. Niculaum Pezzana. *Graduale Romanum. Livro de coro de grandes dimensões*, acervo documental da Igreja da Merceana, 1725, Veneza.

Num curioso excerto do séc. XVII o desembargador lança alguns avisos contra os gastos excessivos das festas solenes. Indica que o fausto em excesso deve ser suportado pelos próprios mordomos, não pelo dinheiro da confraria. Há a indicação da presença de músicos para o momento profano da festa, nomeadamente de trombeteiros e charameleiros, com as suas folias.

> 'Convem moderarem os gastos das festas (...) do que recebem desmollas em cada anno sobeje que dar as orfás e acudira as obras necessárias, por que atudo podem suprir não avendo exçeços no (?), pello q o Provedor e o cabido taixarão aos Mordomos o q devem fazer por conta da Caza q são correr (?) p elles, e os palanques necessários, trombettas, charamellas, suas [pelleas?], e sua folia, a Igreja armada com pregação e miça officiada com toda a solemnidade, e quando os mordomos quizerem fazer por sua devoção majores sejão por sua conta (...).[6]

Para além do acompanhamento musical da Missa Solene e também das festividades profanas, há outra menção ao sino e à sua importância musical. Num excerto fala-se da grande necessidade de comprar um novo sino, pois

[6] Excerto retirado do Livro de Visitação da Confraria, acervo documental da Igreja da Merceana.

'usa-se uma campainha tam pequena'. Há depois notícia de que se mandou colocar o sino para que este 'faça o choro'.

Nos livros encontram-se também várias indicações para a colocação de azulejos na capela-mor. Estes trechos são, possivelmente, do séc. XVII e referem-se a azulejos de padrão que terão, mais tarde, sido arrancados, e não aos azulejos joaninos. Os painéis joaninos que se encontram na sacristia são um relato pormenorizado da recolha das oferendas. Há um ênfase em determinados detalhes como é o caso da reprodução exacta da Bandeira, o símbolo máximo da confraria, das diferentes funções de cada indivíduo do grupo (como o registo das ofertas pelo escrivão, do irmão que recolhe o dinheiro, do que leva a bandeira, etc), ou até os músicos, pretos. A cor escura da pele é conseguida pelo uso de um tom de azul mais escuro, na face e nas mãos.

Num dos painéis vemos o músico preto a tocar trombeta, alertando a aldeia para a chegada. A população esquece imediatamente os afazeres quotidianos para receber os visitantes, com uma certa agitação. Em primeiro plano, um fiel devoto ajoelha-se perante a bandeira e beija-a[7]. Segue-se-lhe outro homem que beija a coroa de Nossa Senhora. O escrivão toma nota das oferendas, que podem ser em dinheiro (há um confrade que segura uma espécie de taça com moedas) ou em géneros, como azeite ou animais. No painel aparece um boi e nos livros de Visitação existentes na Igreja da Merceana fala-se no 'gado offerecido à Senhora' (carneiros, galinhas, perus). No Livro dos Termos das Entradas há também referência à doação de touros, bois e azeite.

90. Desconhecido. A pedida de esmolas da Confraria da Merceana, Igreja da Merceana

[7] Prática ainda hoje corrente em romarias e procissões.

Existem dois painéis de menores dimensões. Um deles mostra o escrivão a registar a doação de gado. O outro mostra um grupo constituído pelo músico, o 'embandeirado' e um confrade com uma pequena bolsa à tiracolo, para recolha de ofertas. Novamente, o músico é negro. Finalmente, temos um quarto painel que representa a chegada do cortejo da confraria. Músicos negros, trombeteiros, a cavalo, lideram o grupo. Segue-se-lhes o restante grupo, também a cavalo. O pintor de azulejos deu destaque à bandeira, que tem todos os pormenores evocativos da lenda: a imagem de Nossa Senhora da Piedade em cima das ramagens de um carvalho, o boi 'Marciano' ajoelhado, de um lado, e, do outro, o pastor, também ajoelhado.

91. Desconhecido. Bandeira da Real Confraria de Nossa Senhora da Piedade da Mercena, Igreja da Merceana, Merceana

Os livros de Visitação referem, por várias vezes o uso da música nesta função, como é o caso da 'pedida das esmolas com trombetas' ou 'levando [os mordomos] em cavalgaduras e trombetas mais do que necessário'. Noutro fragmento, de difícil leitura, foi possível identificar a menção aos músicos nesta passagem:

> 'Por se escusarem alguns inconvenientes de pouco [serviço?] (...) em prejuíso à Conf ª. Mando que os trombeteiros, Almocreves e homes de [pé?] que vão em Companhia das [bandeiras?] que este ano forem pedir as esmolas para (?) parte per nenhuma via tornem (...) ao mesmo lugar. Antes se variem por que como (?) conhecidos por hirem todos os anos a hu mesmo lugar padece m detrim.to assi (?...) como as esmolas que se tirão.[8]

[8] Excerto retirado do Livro de Visitação da Confraria, acervo documental da Igreja da Merceana.

Há assim a clara recomendação para que os músicos (bem como todo o grupo) não se desloquem todos os anos às mesmas localidades, porque tal afecta a receita de esmolas.

92. Desconhecido. *A recolha das esmolas com trombeteiro,*
Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana.

Nesta época existem registos escritos de outras confrarias que nos remetem para o uso de mais práticas musicais. Inclusivamente, para o uso de instrumentos de 'capela alta', bastante sonoros, tipicamente usados no exterior. É o caso da Congregação de Nossa Senhora da Conceição e Bom Sucesso dos Agonizantes, sita na Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus. No livro do segundo Mordomo[9] consta o seguinte sobre as festas que se devem fazer todos os anos:

[9] *Compromisso da Congregação de Nossa Senhora da Conceyçam & Bom Svcesso dos Agonizantes: sita na Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus desta cidade de Lisboa*, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1716, pp. 34-35. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa.

‘1. A Festa principal desta Congregação he a da Puríssima Immaculada Conceyção de Nossa Senhora em oyto de Dezembro (...).

2. A procissão do Transito se costuma fazer em treze de Agosto (...)

8. Assim ordenada a procissão, irá guiada pelo Procurador, pelas ruas já determinadas, advertindo os trombetas, & charamellas, façao sua obrigação, & que não haja descompustura algua em acção tão pia & devota (...)’

## VIII.2. A Confrarias de devoção Mariana e a temática do Cântico dos Cânticos

Outro aspecto pertinente para o tema das Confrarias é o facto de várias, de diferentes localidades, terem decorado as suas igrejas com painéis de azulejos com o mesmo tema. Não se trata de coincidência. As confrarias de igrejas Marianas (as que têm como orago Nossa Senhora) escolheram o tema do Cântico dos Cânticos (com música) para a decoração, particularmente da nave da igreja. Até agora, este ponto nunca foi realçado nos estudos sobre a época. Verificou-se esta evidência nas igrejas de Nossa Senhora da Piedade (Merceana), de Nossa Senhora da Conceição em Azurém[10] (Guimarães), da Capela de Nossa Senhora dos Remédios (Alfama, Lisboa), e das Igrejas de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora dos Remédios (Peniche).

Uma vez que, nesta época, as confrarias eram as principais responsáveis pelos melhoramentos que se faziam nos templos[11], é evidente que a escolha das temáticas plasmadas nos revestimentos é da responsabilidade destes encomendadores. Verifica-se, igualmente, a imitação e cópia entre as várias confrarias. Nas duas igrejas de Peniche esta evidência é ainda mais clara pois há, para além da coincidência do tema, a mesma disposição das cenas no espaço. Ambas têm as cenas do Cântico dos Cânticos junto da entrada principal do templo e as cenas da vida da Virgem, em destaque, ao longo da nave. Exactamente a mesma disposição. Paralelamente à vontade do encomendador estaria também a participação do pintor de azulejos, possivelmente na sugestão dos motivos ou na disposição das cenas no espaço. Nos

[10] A existência de uma confraria activa durante, pelo menos, os séculos XVII e XVIII é indicada por Túlia Machado na obra *Capelas de Guimarães*, Guimarães, Muralha – Associação de Guimarães para a defesa do património, 1996, vol. I, p.65

[11] Os acervos documentais da Merceana e Peniche comprovam que os azulejos foram encomendados pelas confrarias. Há uma forte possibilidade do mesmo se passar com a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, visto a própria sala da confraria ter revestimentos azulejares. Quanto a Guimarães, Túlia Machado refere vários melhoramentos no templo levados a cabo pela confraria.

painéis de Guimarães, Lisboa e Peniche (Nossa Senhora da Conceição), pintados pelo mesmo pintor/oficina – o Mestre P.M.P, os motivos são os mesmos, as figuras são idênticas. Os painéis da Merceana (Capela-Mor) e de Peniche (Nossa Senhora da Ajuda) provavelmente provenientes da mesma oficina, de Valentim de Almeida, são praticamente iguais.

Esta ligação mariana com a temática do Cântico dos Cânticos é algo particular e um pouco estranha. A fonte para esta leitura poderá ter sido S. Bernardo de Clairvaux, devido sua veneração pela Virgem Maria, evidente nos vários sermões onde a menciona, alguns dos quais envolvendo a temática do 'Cântico dos Cânticos'. Alexandre Pais[12] indica:

> '(...) As ideias de São Bernardo, relativamente à Virgem, foram determinantes na acção desenvolvida pela ordem de Cister. Num dos seu sermões baseados no Cântico dos Cânticos [Sermones in cantica canticorum, De Considerationes, 1149-1152], o abade de Claraval transpõe, simbolicamente, as imagens presentes no poema, para a figura da "Noiva de Deus" (...)' (PAIS, 1998: 26)

Na mesma linha de pensamento, que liga a Virgem à ideia de 'Esposa de Deus' e ao Cântico dos Cânticos, é possível decifrar e compreender o porquê desta temática nas igrejas marianas com confrarias associadas. É igualmente importante mencionar que, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Peniche) as cercaduras dos painéis com o tema do Cântico dos Cânticos possuem uma coroa, símbolo da Virgem Maria.

Assim se explicaria, também, o porquê de confrarias devotas a outros oragos não terem representados estes temas nos azulejos. É o caso da igreja de S. Mamede (Évora) em que o revestimento de Gabriel del Barco para a sala desta confraria representa o 'Triunfo da Fé sobre os Sentidos' e o 'Regresso do filho pródigo'.[13]

O conjunto azulejar da capela-mor da Igreja da Merceana, com cenas do Cântico dos Cânticos, foi incorrectamente identificado pelo investigador Santos Simões como representações de S. Cecília. A presença de uma jovem a tocar harpa terá influenciado a opinião deste especialista. Para além da figura feminina, estão também representados um anjo e um jovem. Valentim, o noivo

---

[12] Alexandre Pais, dissertação de Mestrado sobre os Presépios portugueses monumentais do séc. XVIII em terracota

[13] Neste caso é bastante evidente a influência do pintor na escolha do tema. O 'Triunfo da Fé sobre os Sentidos' é cópia de uma pintura espanhola de Juan Frías y Escalante (del Barco é de origem espanhola) e o 'Regresso do filho pródigo' (a mesma cena) foi também pintada por del Barco na nave da Igreja de S. Tiago em Évora, localizada a poucos passos da Igreja de S. Mamede.

de Cecília, não costuma aparecer na iconografia da santa e Cecília toca, na grande maioria da iconografia europeia, órgão e não harpa. Trata-se, assim, da jovem ‘esposa’ e do seu ‘esposo’ referidos no Livro do Cântico dos Cânticos.

93. Valentim de Almeida (?). *Cântico dos Cânticos*,
Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Merceana.

94. Valentim de Almeida (?). *Cântico dos Cânticos*,
Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche, Portugal.

Estes painéis não têm citação da passagem bíblica a que se referem. Possivelmente, coincidem com o excerto 'Ó tu, que habitas nos jardins, os companheiros estão atentos para ouvir a tua voz; faz-me, pois também ouvi-la' (Cant. 8,13). Ambos os painéis têm uma figuração semelhante. As harpas representadas têm um número irrealista de cordas e não estão representados os sistemas de fixação das mesmas. Todas as outras partes constituintes do instrumento estão presentes. Há uma intenção de aproximação a uma realidade bíblica, ancestral, pela arcaização do instrumento, pois não são modelos da época. É de destacar o ornamento no topo da harpa, uma cabeça de anjo, um elemento decorativo que nos remete para uma 'música celestial' ou 'divina'.

Também são muito semelhantes os painéis das igrejas de Peniche (Nossa Senhora da Conceição) e Lisboa (Nossa Senhora dos Remédios). A disposição das personagens, a posição de execução musical, o cenário (um jardim com fonte), os 'putti', mostram que se trata da mesma cena. O painel de Peniche tem cartela (nas mãos de um 'putto') com a passagem bíblica em questão: 'FACME AVDIRE VOCEM TVAM, Cantic'. Esta passagem corresponde a um excerto do terceiro capítulo. A esposa diz: '(...) O meu amado fala, e diz-me: Levanta-te minha amada, formosa minha, vem! Eis que o Inverno já passou! e a chuva já se foi! (...) Pomba minha, que te aninhas nos vãos do rochedo (...) Deixa-me ver a tua face, deixa-me ouvir a tua voz (...)'.

95. Mestre P.M.P. *Cântico dos Cânticos*,
Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Peniche.

No painel da igreja de Lisboa (Nossa Senhora dos Remédios) não existem partituras, mas sim dois 'putti' que fazem música. Um toca um cordofone friccionado, que parece ser, pela posição de execução, um violoncelo adaptado à sua escala. O outro, aparentemente, canta. O cordofone friccio-

96. Mestre P.M.P. *Cântico dos Cânticos*,
Capela de Nossa Senhora dos Remédios, Lisboa

96a e b. Mestre P.M.P. *Cântico dos Cânticos (pormenores)*,
Capela de Nossa Senhora dos Remédios, Lisboa.

nado está muito bem representado. Um pouco mais à frente temos uma lira. Está caída no chão e não se vê a totalidade do instrumento. Apenas parte da estrutura e seis cordas.

O painel que se encontra em Guimarães, feito pelo mesmo pintor, o mestre P.M.P., é ligeiramente diferente pois sintetiza mais do que uma passagem do Cântico dos Cânticos. Uma jovem mulher sentada junto a uma árvore, enquadrada num belo cenário ao ar livre, toca harpa. O seu olhar está

virado para o seu esposo que também retribui, enamorado. No céu, dois anjos seguram uma partitura com fragmento musical legível. A música da partitura tem texto: 'Dilectus meus candidus et rubicundus'. Este excerto é também retirado do capítulo 5, versículo 10, onde fala a esposa: 'Dilectus meus candidus et rubicundus; electus ex millibus' ('O meu amado é branco e rosado e destaca-se entre dez mil'). Os anjos estão, desta forma, a segurar a partitura com a música que toca e canta a jovem esposa. Em baixo está a inscrição que corresponde à resposta do esposo: 'SONET VOX TVA IN AVRIBVS MEIS;VOX ENIM TVA DULCIS. Cantic.2'. Este é um excerto do segundo cântico do livro, versículo 14: 'Columba mea in foraminibus petræ in caverna maceriæ ostende mihi faciem tuam sonet vox tua in auribus meis vox enim tua dulcis et facies tua decora' ('Pomba minha, que te aninhas nos vãos do rochedo, nas fendas dos barrancos... Deixa-me ver a tua face, deixa-me ouvir a tua voz, pois a tua face é tão formosa e tão doce a tua voz!').

97. Mestre P.M.P. *Cântico dos Cânticos*,
Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Azurém (Guimarães).

97a. Mestre P.M.P. *Cântico dos Cânticos (pormenor da fragmento musical)*, Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Azurém (Guimarães)

Neste fragmento musical legível vemos uma clave de dó, na 3ª linha. Utiliza-se uma figuração rítmica à base de semínimas e colcheias, com vários movimentos sincopados. O primeiro tempo parece ser uma pausa. O pintor poderá ter reproduzido uma melodia de uma qualquer composição musical. Não parece haver qualquer relação melódico-textual pois, analisando a colocação do texto sob a melodia, verifica-se que não há correspondência métrica possível. Mas não se trata, meramente, de uma má colocação do texto: há demasiado movimento rítmico para pouco movimento silábico. Ou seja, a melodia não pertence ao texto. Poderá ser um fragmento de uma peça puramente instrumental à qual o pintor adicionou o texto do Cântico dos Cânticos.

98. Mestre P.M.P. *Cântico dos Cânticos (pormenor)*, Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Peniche.

O painel de Peniche possui também um anjo segurando um fragmento musical pelo qual a jovem toca. Neste fragmento a notação é legível. Não parece, no entanto, ser nenhuma composição, antes uma disposição aleatória de notas. Relativamente à letra que acompanha a música, há apenas o rabiscar de algo para dar a impressão de um texto.

Os painéis do Mestre P.M.P. possuem um tipo de traço inconfundível. As suas figuras podem assumir um carácter de certo modo ingénuo, mas de grande qualidade. A preocupação com o pormenor e com a ornamentação é muita: as jóias, os vestidos trabalhados, os penteados das damas, a graça dos 'putti', etc. Para além da semelhança do traço e das figuras utilizadas nos painéis há semelhanças nos instrumento musicais, nomeadamente nas harpas e na posição de execução. Verifica-se que a posição das mãos e a colocação dos dedos é muito semelhante nos três painéis. Da mesma forma, todos os instrumentos têm representado o sistema de fixação das corda, com cravelhas.

99, 100, 101. Mestre P.M.P., *Detalhes da posição de execução da harpa e do sistema de afinação*, Igrejas de Nossa Senhora da Conceição (Guimarães), Nossa Senhora dos Remédios (Lisboa), Nossa Senhora da Conceição (Peniche).

A documentação existente no acervo de Peniche comprova uma imensa riqueza nas práticas musicais das Confrarias que funcionavam nesta localidade, durante a primeira metade do séc. XVIII. Mostra-nos, igualmente, que há uma profunda divergência entre o que eram as práticas musicais reais e as representações de música nos azulejos das suas igrejas. Nos azulejos está expressa toda a simbologia musical que associada o mote das confrarias com a Bíblia. Não são representações de práticas reais, como é o caso dos azulejos que mostram a recolha de esmolas da confraria da Merceana, essa sim, uma prática real.

Interessa, deste modo, analisar a actividade de duas confrarias da vila de Peniche, activas no início do século XVIII: a Irmandade do Santíssimo Sacramento (da igreja de Nossa Senhora da Ajuda) e a Confraria do Santíssimo Sacramento (da igreja de Nossa Senhora da Conceição)[14]. Os Livros de Compromisso destas duas instituições[15] dão-nos detalhes importantes sobre o seu funcionamento, modo de admissão de irmãos[16], estrutura organizativa, etc. Os mesmos dois livros são concordantes quanto à existência de uma figura, a do 'Andador'. O 'Andador' fazia o chamamento dos irmãos com uma campainha (sineta), pelas ruas da vila, em diferentes ocasiões, pré-

[14] Existiam, primariamente, mais do que duas irmandades ou confrarias ligadas a estas igrejas. No livro de Compromisso da freguesia da Ajuda, datado de 1695, verifica-se que houve uma fusão entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento e a Confraria de Nossa Senhora da Ajuda. Do mesmo modo, no livro de Compromisso da freguesia de S. Sebastião, datado de 1719, verifica-se que houve uma fusão entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento e a da Nossa Senhora da Conceição.

[15] *Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento novamente Instituída na Igreja Parroquial de Nossa Senhora D. Ajuda Da Villa de Peniche*, documentos manuscrito com a data do 13 de Junho de 1695 no deferimento dado em Lisboa; *Compromisso da Irmand.ᵉ do Sanctiss.º Sacram.ᵗᵒ eregida na freg.ª de S. Sebastião desta v.ª de Peniche, unida com a de N. Senhora da Conceição da mesma fgr.ª feita por uniforme acordo dos Irmãos das d.ᵃˢ Irmand.ᵉˢ p.ª o bom governo, e regimen dessas*, documento manuscrito com a data de 1719 no deferimento dado em Lisboa pelo próprio Patriarca, D. Tomás de Almeida. Inclusivamente, é de destacar que este documento possui ainda o original selo patriarcal em lacre, que tem a inscrição 'OLISBONENSIS OCCIDENTALIS * THOMAS [...] PATRIARCHA'.

[16] Diz-nos, por exemplo, o Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de S. Sebastião: 'Cap. 1º. Comformamonos em q nesta nossa Irmandade se não limite numero certo de irmãos antes se asseitem todos os q se nos offerecerem de hú e outro sexo contando q tenham as qualid.ᵉˢ e requezitos necessários, q se reguerem p.ª semilhantes congressos, e q sejam idoneos p.ª os ministérios que nesta nossa irmand.ᵈᵉ lhe forem encarregados; e q possao contribuir com as esmolas q neste compromisso nos impomos (...)'; 'Cap. 8: Pagará cada irmão, e irmaã de entrada duzentos e quarente reis e o mesmo pagará cada hu todos os annos, excepto no anno, em p servir de Mordomo da Meza, porque então pagará cada hu mil e duz.ᵗᵒˢ reis (...)'.

-estabelecidas no livro de Compromisso. Poderia ser para alguma junta ou função específica da irmandade, para acompanhar o 'Senhor' (Santíssimo Sacramento), quando este fosse levado na visita aos doentes, dar notícias e comunicar negócios. Também deveria tocar a campainha para comunicar a morte de algum dos irmãos (ou de alguma das suas esposas, também das que já forem viúvas) e para reunir os todos os outros na igreja para se realizar o respectivo acompanhamento do corpo ao cemitério.

> 'Cap. 11. Haverá um Andador p.ª dar recado aos irmãos quando for necessário, asim para algua junta, como p.ª acompanharem algum irmão, ou irmã que faleçer, p.ª levar a Campainha q.do o Senhor for fora a algum enfermo, o qual Andador gozará de todas as prieminençias de irmão do Senhor, e não pagará nada, atendendo-se a o seu trabalho. Cap. 12: falecendo algum irmão se dará recado a o Andador p.ª que com a Campainha avise todos os irmãos para se ajuntarem em N. Senhora [na igreja de Nossa Senhora da Ajuda], e com suas Vestias em corpo de irmandade o hiram a acompanhar à sepultura: e o mesmo à suas mulheres ainda que seiam viúvas (...).'[17]

> 'Cap. 3. Em nenhú irmão haverá izenção p.ª deixar de acudir à Igreja de S. Sebastião [também igreja de Nossa Senhora da Conceição] todas as vezes q o andador da nossa Irmand.de andar com a campainha porque he certo q semilhante noticia se manda dar p.ª se acompanhar o senhor, ou seja para lhe asisitir na igreja, ou p.ª sair fora, ou também para se tratar, e comunicar algú negocio, q na irmandade se pode offerecer (...); Cap.10. He precizo q nesta irmand.e haja hu andador p.ª convocar os irmãos qdo forem necessários p.ª alguã junta, ou função da Irmand.e, ou p.ª acompanhar o sacram.to, o que fará vestido com a vestia da Irmand.e, e campainha dessa (...)'.[18]

Outros dois livros, que contêm as despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Nossa Senhora da Ajuda, fazem referência às despesas com a música e em que festividades essas despesas eram feitas. As festas principais eram a de Endoenças[19] (ou da Semana Santa) e a do dia de

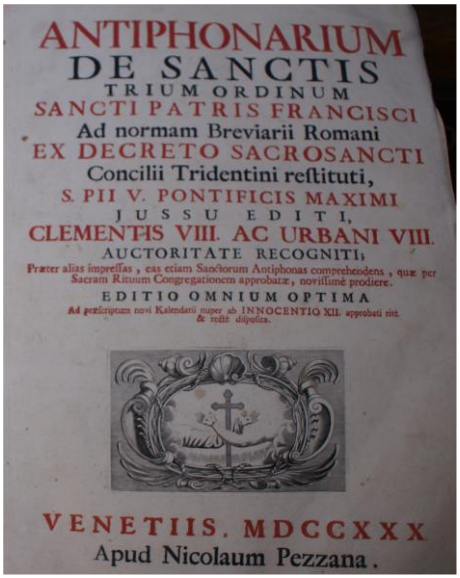
---

[17] In *Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento novamente Instituída na Igreja Parroquial de Nossa Senhora D. Ajuda Da Villa de Peniche.*

[18] In *Compromisso da Irmand.e do Sanctiss.º Sacram.to eregida na freg.ª de S. Sebastião desta v.ª de Peniche, unida com a de N. Senhora da Conceição da mesma fgr.ª feita por uniforme acordo dos Irmãos das d.as Irmand.es p.ª o bom governo, e regimen dessas.*

[19] Corresponde à 5ªf Santa e à celebração da ceia de Cristo. A palavra 'endoença' significa indulgência, pois os pecados seriam perdoados depois da penitência pascal.

Nossa Senhora que, de acordo com o livro de Compromisso, era celebrado a 15 de Agosto, festa da Assunção da Virgem. Há indicação de despesas com a música para estes dias de festa. Da análise da tabela abaixo apresentada infere-se que há uma presença mais ou menos assídua do gaiteiro (anos de 1735, 1736, 1747, 1750, 1754) e, apenas por uma vez, de uma sanfona (ano de 1715). Estes músicos são os que recebem os pagamentos mais baixos, possivelmente pela sua ligação à música popular. É quase uma certeza de que tocariam no momento profano da festa mas não na missa e na procissão. É de realçar a enorme despesa com músicos que vieram de fora. São os valores mais altos que foram pagos, nomeadamente à 'muzica' que veio de Lisboa e à que veio de Santarém (ambas no ano de 1715). Existem algumas referências mais raras, como é o caso do pagamento a um harpista (ano de 1717), a um organista (ano de 1753) e a 'duas rabecas' e 'uma vos' (cantor/a) que vieram de fora (anos de 1740/41). No ano de 1746 há ainda referência à aquisição de um livro de cantorias para a Missa. É possível que seja um grande livro de coro que ainda se encontra no arquivo de Peniche[20].


ANTIPHONARIUM
DE SANCTIS
TRIUM ORDINUM
SANCTI PATRIS FRANCISCI
Ad normam Breviarii Romani
EX DECRETO SACROSANCTI
Concilii Tridentini reſtituti,
S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI
JUSSU EDITI,
CLEMENTIS VIII. AC URBANI VIII.
AUCTORITATE RECOGNITI;
Præter alias impreſſas, eas etiam Sanctorum Antiphonas comprehendens, quæ per Sacram Rituum Congregationem approbatæ, noviſſimè prodiere.
EDITIO OMNIUM OPTIMA
Ad præſcriptum novi Kalendarii ſuper ab INNOCENTIO XII. approbati ritè & rectè diſpoſita.
VENETIIS. MDCCXXX.
Apud Nicolaum Pezzana.

[20] Curiosamente encontramos um livro da mesma casa editora no espólio da Confraria da Merceana, um Gradual Romano de 1725 sendo notória a semelhança iconográfica das páginas iniciais.

102a e b. Nicolaum Pezzana. *Antiphonarium de Sanctis*, Veneza, 1730.

| ANO | CITAÇÃO | |
|---|---|---|
| 1701 | Com a Muzica | ..... 14.000 |
| 1702 | Despendeo com a Muzica | ..... 9.470 |
| 1703 | Com a Muzica da festa | ..... 15.360 |
| 1704 | Despendeo com a Muzica | ..... 9.750 |
| 1705 | Despendese com a muzica das endoensas | ..... 12.000 |
| | Despendese com a muzica da festa | ..... 15.620 |
| 1706 | Dispendi com a muzica na [?] | ..... [?] |
| 1708 | Despendese com a muzica da festa | ..... 21.100 |
| 1709 | Com a Muzica da festa | ..... 19.080 |
| 1710 | Despendy com a muziqua toda | ..... 38.000 |
| 1712 | Despendeo com a muzica da festa | ..... [?] |
| | Da muzica da [?] | ..... 7.200 |
| 1715 | Despendeo com amuziqua de Lx.a | ..... 50.000 |
| | Despendeo com a safona | ..... 1.440 |
| | Despendeo com amusica de [?] Santarém | .... 32.400 |

| | | |
|---|---|---|
| 1717 | Despendeo com a musiqua toda da mesma Semana [Semana Santa] | ..... 10.000 |
| | Despendeo com a muzica em dia de Nosa Senhora em [?] arpa | ..... 22.520 |
| 1718 | Despendeo com a festa de nossa Senhora p.ª a muziqua | ..... 7.200 |
| 1721 | Despendeo com a Muziqua da festa de N. Sr.ª | ..... 19.080 |
| 1722 | Despendeo com a muzica | ..... 24.000 |
| 1730 | Despendeo mais com a muzica da Semana Santa | ..... 14.400 |
| | Despendeo mais com a muzica da festa | ..... 24.400 |
| 1734 | Despendeo com a muzica | ..... 14.160 |
| 1735 | Despendeo com a muzica do dia de N. Sr.ª | ..... 14.400 |
| | Despendeo com o gayteiro | ..... 800 |
| 1736 | Despendeo com o gaiteiro | ..... 1.200 |
| | Despendeo com a Muzia do dia da festa de Nossa Sen.ª | ..... 13.200 |
| 1737 | Despendeo com a Muzica | ..... 13.200 |
| 1738 | Despendeo com a muzica | ..... 13.200 |
| 1739 | Despendeo comamuzica da festa | ..... 14.400 |
| 1740 a 1741 | Despendeo com a Muzica nas Endoenças | ..... 16.800 |
| | Despendeo com a Muzica na mesma festa | ..... 13.200 |
| | Despendeo com duas rabecas e c uma vos que veyo de fora | ..... 11.120 |
| 1742 | D. com a Muzica da Festa de N. Sr.ª | ..... 12.000 |
| | Maes D. com a Muzica do anno de 1741 q. se estava devendo | .....12.000 |
| 1746 | Pello despendeo com o livro de cantoria da Missa | ..... 4.600 |
| | Pella Muzica da festa de N. Sr.ª | ..... 8.000 |
| 1747 | Com o gaiteiro | ..... 1.600 |
| | Com a muzica de N.S. | ..... 8.000 |
| 1748 | Despendeo com a muzica | ..... 8.000 |
| 1750 | Despendeo com a muzica da festa de N. Sr.ª | ..... 15.640 |
| | Despendeo com o gaiteiro | ..... 1.360 |

| | | |
|---|---|---|
| 1751 | Despendeo com a Muzica do dia da festa | ..... 15.080 |
| 1752 | D. com a muzica no dia da festa | ..... 16.000 |
| 1753 | D. pella festa de N.S. com a muzica e padres e [?] com q. accompanharão a porcissão | ..... 19.180 |
| | D. com os [?] que [?] o órgão a [?] | ..... 480 |
| 1754 | D. com a muzica de fora | ..... 14.400 |
| | D. com o gaiteiro | ..... 1.200 |
| 1755 | Despendeo com a muzica | ..... 11.280 |

103. Tabela com dados relativos a músicos e música. Em 'Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de N.ª Sr.ª da Ajuda', *Livro de Eleições.*

### VIII.2.1. Aspectos Sacro-Profanos da Casa do Despacho da Confraria de Nossa Senhora dos Remédios em Lisboa

Muito interessante e totalmente fora do comum é o revestimento da Casa de Despacho da Confraria de Nossa Senhora dos Remédios situada num piso superior à igreja. Trata-se de um conjunto proveniente de oficina mais modesta, por certo, o que se infere devido ao traço, algo tosco. No entanto, a representação reveste-se de interesse a vários níveis: musical, simbólico, iconológico, por exemplo. À entrada está colocado um painel algo estranho ao ambiente religioso: um homem com máscara de gato, empunhando uma espada e um escudo.

104. Desconhecido. *Figura teatral*, entrada para a Casa de Despacho, Capela de Nossa Senhora dos Remédios, Lisboa.

Algum mobiliário – altares e armários para guardar as alfaias litúrgicas – impedem a visualização completa dos painéis. A disposição dos painéis de azulejos na sala é a seguinte: na entrada temos assim a já referida figura teatral, zoomórfica. Funciona como uma espécie de figura de convite. Igualmente curioso é o interior desta sala. À esquerda do observador as paredes têm silhares com 'putti' em diversas actividades, jogos e brincadeiras, como é o caso do jogo do pião. Parte do painel encontra-se tapado por mobiliário. Seguem-se 'putti' músicos e dançarinos. Estão colocados individualmente ou em grupos de dois em cima de pequenos pedestais, em tudo semelhantes aos dos santos. As figuras são separadas por balaústres. A decoração utilizada é muito própria da figura avulsa: túlipas, flores diversas, aves, coelhos, etc. Temos um 'putto' instrumentista que toca pandeireta e dois 'putti' dançarinos, um 'putto' instrumentista que toca pandeireta e dança, dois 'putti' dançarinos e violoncelistas, um 'putto' cantor (figura com muitos azulejos substituídos) e, por fim, um 'putto' que toca adufe. O violoncelo está bem representado e com proporções correctas. Vemos todas as partes constituintes: caixa de ressonância, cravelhas, voluta, braço, ausência de trastos, quatro cordas, aberturas em ff, cavalete, estandarte, e arco com forma convexa. A posição das mãos está, no entanto, trocada. A mão esquerda deveria estar sobre o braço e a direita segurar o arco. A posição de dança não é, no entanto, compatível com a execução deste instrumento, que necessita de uma certa estabilidade. Os últimos 'putti' do silhar: um dança e toca pandeireta em par com um dançarino, outro toca adufe e outro toca harpa e dança. A harpa representada não tem coluna. Sucedem-lhes figuras satíricas, algumas mascaradas (possivelmente do teatro cómico) e também uma macacaria. Da esquerda para a direita vemos uma anã (com corcunda) a fiar. Tem uma máscara na cara. Segue-se uma figura zoomórfica, também com máscara na cara e um macaco com óculos[21].Os óculos do macaco têm um significado satírico: visam criticar quem os usava apenas para parecer mais erudito.[22] Em lugar da última figura estão uma série de azulejos trocados. O painel colocado em (7) encontra-se praticamente todo tapado por mobiliário, mas infere-se que sejam figuras satíricas.

[21] A mesma figura aparece representada num azulejo de figura avulsa, utilizado na capa da recente publicação de Madalena Esperança Pina sobre azulejaria e medicina.

[22] Diz-nos César de Saussure, nas cartas que escreveu em 1730: '(...) Os eclesiásticos, os jurisconsultos, os médicos e muitos outros desejam aparentar de estudiosos. Para dar tal efeito usam todos, qualquer a idade que tenham, um grande par de lunetas encavalitadas no nariz e que nunca tiram quer vão a pé, a cavalo ou de coche, quer estejam à mesa ou em simples conversa. Pretendem fazer crer que enfraquece a vista estudar. É esta uma mania divertida, para não dizer ridícula (...)' (PEREIRA, 1989: 272).

Várias são as leituras que se podem fazer deste revestimento. Tratar-se-á de um confronto entre o bem (simbolizado pelos anjos músicos) e mal (figuras zoomórficas e anões)? A leitura que apresento é que se trata, simplesmente, de um revestimento citadino, mais moderno e permissivo do que alguns revestimentos do interior do país. Note-se que alguns dos instrumentos executados pelos 'putti' são de natureza popular. Veja-se o caso do adufe, ou a pandeireta. As restantes figuras são de natureza profana, mas também, e muito possivelmente, quotidianas de um bairro lisboeta. São figura satíricas, caricaturais e relembram-nos o teatro cómico, tipo pátio das comédias. Vemos aqui anões, macacos, gatos.

É também importante referir que a necessidade de representação de anjos músicos vem já desde o Concílio de Trento. As restrições às práticas musicais dentro das igrejas e à sua sobriedade da música a executar levaram a que muita música fosse 'feita' no plano iconográfico, pelos anjos músicos. É curioso que na iconografia protestante este tema (anjos músicos) não existe. A música é permitida e executada em todo o seu esplendor dentro da igreja.

105, 106, 107, 108, 109, 110. Desconhecido. *Putti e figuras caricaturais*, Sala de Despacho, Capela de Nossa Senhora dos Remédios, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

## VIII.3. A Confraria da Igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém

A Igreja de Santa Cruz congrega elementos arquitectónicos dos estilos gótico, renascentista e barroco. A sala da confraria (ou irmandade) do Santíssimo Sacramento[23], que se adossa à igreja pela lado sul, terá sido

[23] Indica Tiago Moita: 'Na sociedade portuguesa pós-tridentina, fortemente marcada pelo domínio religioso, as confrarias e irmandades, de enquadramento paroquial e

construída em 1715 e o revestimento azulejar atribuído ao Mestre P.M.P. colocado em 1723.

Ao nível do olhar do observador, num plano privilegiado, encontram-se as cenas mais importantes, que correspondem ao Cântico dos Cânticos e ao Livro dos Salmos. São composições copiados de gravuras de Boetius Bolswert utilizadas como ilustração da obra do jesuíta Hugo Hermann *Pia Desideria Emblematis, elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata...* impressa pela 1ª vez em Antuérpia em 1624[24]. Esta obra divide-se em três livros que correspondem, cada um, às três etapas do caminho (vias purgativa, iluminativa e unitiva) que a alma deve percorrer para se unir a Deus. Em cada livro, os capítulos apresentam uma meditação em torno de um versículo bíblico, na sua maioria extraído do Antigo Testamento, que é ilustrado pelo emblema correspondente. São duas as personagens principais: a Alma (representada em forma de menina, que personifica o crente) e o Anjo (representado em forma de menino, imagem do próprio Cristo). Nos painéis sala de confraria encontram-se representados sete dos emblemas dos *Pia Desideria* selecionados dos Livros II e III (MOITA, 2013: 181-182).

O revestimento apresenta duas séries horizontais. Os que estão ao nível do olhar imediato do observador são os mais importantes, ou seja, as cenas sacras. Os que estão mais próximos do chão são os de conteúdo profano, com cenas do quotidiano de cariz bucólico, logo com maior função decorativa e com menor função ao nível da mensagem.

No primeiro nível o único painel com motivos musicais corresponde a uma passagem do Salmo 136 da Vulgata (137 da Nova Vulgata). Junto dos rios da Babilónia sentaram e choraram lembrando Sião. Quando os que por força os levaram lhes pediram que cantassem um Hino sobre Sião a resposta foi "Como cantaremos o cântico do Senhor em terra alheia?" precisamente, a citação na cartela do painel de azulejo ("COMO HAVEMOS CANTAR CANTICO A DEVS NA TERRA ALHEA P.sal. 136.). Deste modo, na gravura, o Anjo/Cristo segura um livro aberto numa alusão ao livro de cânticos (não há notação musical visível) mas a Alma/Crente rejeita-o, empurrando o livro com uma mão e agarrando o braço de um alaúde, com a outra. Junto à figura

conventual, prestaram um inegável contributo para a vivência colectiva da fé, estabelecendo importantes redes de sociabilidade no âmbito das comunidades. Em Santarém, onde se afirmava uma intensa e secular devoção à sagrada Hóstia, devidas ao reconhecimento de um medievo milagre eucarístico, ocorrido na então Igreja de Santo Estêvão, hoje do Santíssimo Milagre, multiplicam-se, na primeira metade do século XVIII, as Irmandades do Santíssimo Sacramento, cuja incumbência principal era a solenização do culto, particularmente da Missa, elemento central da espiritualidade barroca.

[24] Identificação realizada por Vítor Serrão.

feminina da Alma/Crente estão ainda outros instrumentos musicais, parcialmente visíveis. Trata-se de dois instrumentos aerofones (um corneto e, possivelmente, uma charamela) e um instrumento cordofone (parte de uma harpa) Tal acto (o repúdio do livro de canto) e tais objectos (instrumentos musicais) representam o apego à mundanidade por parte do ser humano, neste caso, representado pela música instrumental. Tal visão da música vai de encontro à teoria de Boécio[25] que categoriza a música em mundana (produzida pelo universo, pelo movimento dos astros e, portanto, inaudível para o ser humano), humana (princípio que unificava corpo e alma do ser humano) e instrumental (música sonora, real e concreta, produzida tanto pela voz como por instrumentos musicais). Neste caso a música instrumental, a mais profana e ligada à inevitável forma humana, é aqui usada, precisamente, para representar essa condição. O canto, por sua vez, representa a palavra de Deus, que tenta converter a Alma/Crente a deixar a mundanidade e a abraçar o canto de louvor ao Altíssimo. O painel de azulejo é bastante mais sintético, comparativamente à gravura. Em primeiro lugar, a paisagem é segundo plano reduz vários elementos. Segundo, a panóplia de instrumentos musicais é totalmente eliminada permitindo uma certa ambiguidade interpretativa por parte de quem não conhece a gravura. Olhando unicamente para o painel não é de imediato perceptível que a Alma repudia o livro de canto. Pelo contrário, a Alma parece ter o braço reposado em cima do livro e de acompanhar na géstica do Anjo o movimento da música.

111. Mestre P.M.P. *PIA DESIDERIA*, Igreja de Santa Cruz, Ribeira de Santarém.

[25] Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, Roma, ca. 480 – Pavia, 524 ou 525, filósofo e teórico romano.

Outros motivos musicais podem ser encontrados ao nível da decoração dos painéis, nomeadamente nas cercaduras. 'Putti' músicos, simétricos, tocam trombetas rectas. Num nível secundário, nos rodapés, as cenas são quotidianas. Aqui podemos encontrar duas cenas bucólicas com música. Numa delas um pastor está sentado tocando um instrumento aerofone, junto a um cão e uma vaca. Na outra vemos um casal junto a um fontanário e um pastor que dança, um pouco mais afastado. Ao mesmo tempo que dança executa um instrumento aerofone.

112. Mestre P.M.P. *Putti Músicos (detalhe da cercadura)*,
Igreja de Santa Cruz, Ribeira de Santarém.

113. Mestre P.M.P. *Cena Campestre*,
Igreja de Santa Cruz, Ribeira de Santarém.

114. Mestre P.M.P. *Cena Campestre*,
Igreja de Santa Cruz, Ribeira de Santarém.

## VIII.4. O 'Peditório de Confraria' da Quinta de Mil Flores em Lisboa

Na Quinta de Mil Flores, onde actualmente se encontra instalada a chancelaria da Embaixada do Brasil, encontra-se um painel com uma cena muito interessante e com relevância para este capítulo em particular. A proveniência do painel é desconhecida mas, sem dúvida, não parece estar na sua localização original. A cena representada é um peditório para uma confraria. À direita do observador vemos três homens, envergando as tradicionais capas de confrades. O primeiro tem um bastão e um recipiente para os donativos, o segundo um oratório[26] com a Virgem e o Menino e um terceiro um bastão. Todos os confrades são mestiços, efeito conseguido pelo

[26] Repare-se que o oratório tem a forma de fachada de igreja. Esta tradição pictórica já vem desde a Idade Média, onde frequentemente os tronos da Virgem eram representados em forma de templo, por vezes com ornamentos a lembrar o arquitectura das catedrais.

pintor através de uma intensificação do azul. À frente dos confrades segue outro grupo, o dos músicos. São três sendo que um está mascarado com penacho índio, tocando guitarra e dançando; o outro de animal, tocando tambor; por fim, um homem que não está mascarado, toca pandeiro e dança. O primeiro e o terceiro são mestiços. A sua função é a de chamar a atenção para o grupo e conseguir a tão pretendida doação monetária.

115. Desconhecido. *Peditório para Confraria,* Embaixada do Brasil, Quinta de Mil Flores, Lisboa.

Este painel também dá informações preciosas sobre a utilização da música nos peditórios das confrarias – apesar de não sabermos de que confraria se trata. Até agora já estava confirmada a utilização de trombetas nos peditórios e de trombetas e charamelas na parte profana da festa. Aqui vemos um novo conjunto instrumental – guitarra, tambor e pandeireta. Outra novidade é o uso da dança, em combinação com a música. O tambor tem a particularidade de ser percutido com as mãos, em lugar de baquetas. A guitarra está bem representada. Tem todas as partes constituintes (caixa de ressonância bem proporcionada, barra, boca, ilhargas, cordas, braço, cravelhame e cravelhas). Pelo número de cordas, parece ser uma guitarra de quatro ordens. No entanto, não há correspondência com o número de cravelhas, que são três, e que nos remeteria para um instrumento de feitura popular.

Ainda mais invulgar que o conjunto instrumental são as máscaras de dois dos músicos: de índio e de macaco. O uso das máscaras de animais é uma tradição que já vem da Idade Média, onde é frequente o uso do grotesco, inclusivamente nas margens dos Livros de Horas. Esta representação mostra também uma influência das macacarias, muito populares durante o séc. XVII e primeira metade do XVIII, na azulejaria portuguesa. No séc. XVIII Lisboa estava cheia de escravos negros e mestiços vindos de África e do Brasil. Este tipo de cocar parece ser um elemento criado pela Europa para dar um ar de exotismo, visto o cocar dos índios brasileiros não ser idêntico a

esta representação[27]. Este modelo de cocar aparece também por exemplo, no painel da 'América' da Fundação Medeiros e Almeida (Lisboa) ou o painel de 'África' do antigo Palácio Centeno, actual Reitoria da Universidade Técnica de Lisboa. Igualmente o encontramos nos Presépios da época. No Presépio da Madre de Deus, de inícios do séc. XVIII, onde vemos um homem negro, montado num elefante, que tem na cabeça o mesmo tipo de cocar.

Também há relatos da participação de figuras com cocar nas procissões religiosas da primeira metade do séc. XVIII. É o caso da descrição da procissão, ao jeito de triunfo, que iria acompanhar a imagem de Nossa Senhora do Patrocínio até à Igreja de Nossa Senhora de Jesus dos Religiosos da Sagrada ordem Terceira. No rol das figuras que compunham a procissão, aparece-nos a descrição de figuras com cocar, e do seu posicionamento junto dos irmãos de uma Confraria, a Irmandade do Patrocínio, pois o autor descreve as figuras pela sua ordem no cortejo:

> '(...) Immediatamente outra figura com cocar de plumas na cabeça, e no braço esquerdo hum escudo em que se vê pintada huma lua com sua letra por baixo: *Lucem per nubila jactat*. Na mão direita leva huma roza, e a letra com respeito à Senhora do Patrocínio que diz: *Inter omnes*. Segue-se a ultima Figura levando na cabeça cocar de plumas, e no braço esquerdo hum escudo em que se vê retratada huma ponte, dando-lhe alma estas palavras: *Distantia jungit*. Terá na mão direita huma setta, e referindo-se á Senhora do Patrocínio, esta letra: *Nunquam festra*. Ouve-se logo hum terno de Clarins e Trompas antes do estandarte da nova Irmandade do Patrocínio (...)'[28]

Conclui-se que este painel de azulejos, por muito invulgar que seja, pode realmente reproduzir práticas musicais associadas às confrarias. Esta visão do quotidiano pode ser reforçada por uma pintura das colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, de Joquim Marques, *O Cais do Sodré em 1785*. No meio da azáfama quotidiana, dos vendedores, dos que passeiam, etc, encontramos negros realizando um peditório para uma confraria. A semelhança com o painel de azulejos é bem evidente. Além do mais a formação instrumental é exactamente a mesma: tambor, guitarra e pandeireta.

---

[27] Opinião confirmada pelo investigador Pablo Sotuyo Blanco.

[28] S.a. *Applauso Mariano, Triunfo Seráfico: Breve, e exacta relação, em que se declara e manifesta o solemnissimo, e vistoso culto, com que no dia 14 de julho, em modo de Triunfo, se ha de celebrar a Collocação da glorioza Imagem de Nossa Senhora do Patrocínio*, Llisboa, Officina de Domingos Gonsalves, 1748, p. 18

## VIII.5. A Confraria dos Marinheiros e Pescadores ou a Irmandade do Corpo Santo em Setúbal

Outro revestimento azulejar relevante para este tema é o da Casa do Corpo Santo[29], local que albergava a Irmandade do Corpo Santo, uma irmandade de navegantes, armadores e pescadores de Setúbal. A designação provém do nome do santo protector da irmandade, S. Pedro Gonçalves (ou González) Telmo. Protector dos náufragos, este foi um frade dominicano nascido em Castela no século XII e beatificado no século XIII, conhecido por 'Corpo Santo'. O Papa Bento XIV confirmou o seu culto em 1714, data atribuída ao revestimento azulejar da autoria do Mestre P.M.P., o que pode significar a celebração desta efeméride e o registo da data para a posteridade.

Este revestimento azulejar integra vários elementos de música e dança, particularmente nas cenas de caça, no quotidiano (lazer dos nobres, trabalho das classes populares). Encontram-se dois painéis com temas sacros (vida de S. Francisco), na capela, mas estes não possuem iconografia musical. Muito importantes são quatro 'putti' instrumentistas que decoram pequenos bancos de pedra adjacentes às janelas do Salão Nobre, ou Sala do Despacho, enquadrando cenas galantes.

[29] De acordo com o Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, o edifício era originalmente o Palácio dos Cabedos, que cedeu as salas para instalações da Irmandade do Corpo Santo.

116 a 119. Mestre P.M.P. Putti *instrumentistas*,
Casa do Corpo Santo, Setúbal.

Estes ‘putti’ fazem música ‘em conjunto’, neste caso, um dueto em cada banco. O ‘putto’ que toca guitarra e canta (note-se a posição da boca, aberta), toca em conjunto com o ‘putto’ do adufe. Já o violinista, faz dueto com o ‘putto’ que toca pandeireta. Todos eles dançam. Note-se que, em cada banco, há a junção de um instrumento melódico com um de percussão. Nesta soberba combinação de canto, dança e música, há ainda a acrescentar o detalhe dos instrumentos musicais.

Na guitarra vemos cinco ordens de cordas (há coincidência no número de cravelhas e cordas representadas), uma forma de ‘8’ ainda pouco acentuada, como seria de esperar de um instrumento musical da época. Fontes iconográficas confirmam o uso europeu da guitarra de cinco ordens de cordas desde, pelo menos, finais do século XV, especialmente em Itália. Apesar do instrumento de cinco ordens ter ganho terreno, co-existiu ainda com instrumentos de quatro, seis e sete ordens. A própria designação do instrumento é também variável. Se a guitarra de cinco ordens de cordas era vulgarmente designada por ‘chitarra spagnuola’ em Itália ou, simplesmente, ‘guitarra’ em Espanha, o termo italiano ‘viola’ era também usado indiscriminadamente para todos os instrumentos deste tipo tal como acontecia em Portugal

(MORAIS, NERY, 2010: 591-592)[30]. Note-se que o 'putto' tem a sua mão direita junto da barra. Existe no *British Museum* (Londres) um esboço de Watteau (1684-1721), do início do século XVIII, que exemplifica as duas técnicas de tocar guitarra nesta época: junto à barra, para a técnica do 'dedilhado' e acima da rosácea (ou boca) para a técnica do 'rasgado' (TURNBULL, 1984: 96). Nesta representação azulejar verifica-se o uso da técnica do 'dedilhado', junto à barra.

O violino tem todas as suas partes constituintes representadas com exactidão e pormenor. A posição de execução é a da época, caracterizada pelo apoio do instrumento no peito/braço, isto devido à ausência de 'mentoniere'. O arco utilizado corresponde a um modelo específico, é um arco de dança francês.

Ao nível das cenas profanas é de destacar as cenas de caça com dois músicos tocando trompas. As trompas são modelos diferentes. O caçador que segue a pé com o cão toca um instrumento mais simples, uma trompa natural de caça em forma de crescente (aparentemente, de metal), enquanto o caçador a cavalo, na cena de caça ao veado toca um instrumento mais elaborado, um modelo em formato 'helicon', já existente no séc. XVI mas que se afirmou a partir de finais do séc. XVII[31].

Outro painel de grandes dimensões articula várias cenas ao ar livre. Estas são separadas, de forma ingénua e graciosa, por elementos da natureza (como árvores ou arbustos) ou por personagens, que encerram uma cena e iniciam, simultaneamente, outra. Da esquerda para a direita do observador vemos: um nobre, adulto, dá esmola a um pobre. Tem ao seu lado uma criança nobre, eventualmente o seu filho; fonte em jardim onde nobres conversam e camponesas enchem os cântaros; nobre adormecido deitado à sombra de uma árvore e a seu lado está uma dama com uma espada na mão, observando a cena de dança e música; dança de roda acompanhada por dois instrumentistas; um nobre, jovem e belo, olha também para a cena de música e dança e separa esta representação da seguinte; um moleiro caminha ao lado do seu cavalo até ao moinho; nobres junto a uma fonte decorada com dois 'putti' que sopram para trombetas, de onde jorra água; pastoreio de gado caprino e ovino em que um pastor toca um aerofone, possivelmente uma charamela (figura cortada) e outro dorme.

---

[30] Neste trabalho a terminologia adoptada é 'guitarra' em detrimento de 'viola' usada por alguns investigadores nacionais, como Rui Vieira Nery ou Manuel Morais.

[31] O instrumento tem maior maior extensão de tubo, que está enrolado. As voltas de tubo costumam estar juntas e não separadas, como neste exemplo. Este tipo de trompa era mais difícil de executar do que os modelos em forma de crescente, sendo utilizado pelos caçadores de forma menos frequente.

120. Mestre P.M.P. *Cena bucólica com tocador de charamela*, Casa do Corpo Santo, Setúbal.

Numa paisagem campestre vemos uma dança de roda fechada executada por três homens e três mulheres. Apesar de estática, a cena traduz muito movimento: os pés estão no ar, de forma saltitante e as mãos pousadas umas nas outras. Acompanham-nos dois homens, sentados do lado direito do observador, que tocam charamela e tambor. À esquerda e à direita, nobres observam. Curiosamente, esta cena da dança de roda é igual à representada na Sala dos Brasões do Palácio de Sintra. A cena da Casa do Corpo Santo, contudo, tem uma pintura menos refinada e mais ingénua. Alguns pormenores diferem, ao nível musical, como é o caso do músico que toca tambor, aqui utilizando ambas as mãos e tocando com ambas as baquetas e, no painel de Sintra, tocando apenas com uma mão/baqueta tendo a outra apoiada no chão.

Sendo comum a cópia de modelos, quer de gravuras e pinturas para painéis, quer de painel para painel, não deixa de ser importante notar que a mesma cena pode, indiscriminadamente, decorar a sala de despacho de uma confraria ou irmandade, ou decorar a sala de um palácio nobre.

121. Mestre P.M.P. *Cena bucólica dança de roda e músicos*,
Casa do Corpo Santo, Setúbal.

O labor de confrarias traduziu-se quer em apoio espiritual aos fiéis quer em melhoramentos vários que ainda hoje subsistem em igrejas e espaços anexos. Ao nível da decoração, revestimentos azulejares foram introduzidos, por vezes articulados com pintura (de tectos, murais, a óleo, etc) muitos dos quais com motivos musicais, sendo a temática dos revestimentos criteriosamente escolhida. O papel das confrarias no cerimonial festivo da fé está também documentado e comprovado, através de peditórios, festas e romarias, onde a música tinha um papel primordial. Esta faceta da vida religiosa do Portugal de setecentos, ainda hoje espelhados em inúmeras festas religiosas espalhadas por todo o país.

# BIBLIOGRAFIA


ABREU, R. (1737) *Directorio de cerimonias de coro e parochos*, Officina de Antonio de Sousa da Sylva, Lisboa Occidental

ADDINGTON, C. (1984) 'In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680--1750' in *Early Music*, Vol. 12, No. 1, pp.34-47

ADELMAN, M., SMITH, R., et al (1986) *Azulejos portugueses – um guia*, Edições Azulmar, Lisboa

ADELSON, B. (2005) *The Lives of Dwarfs. Their Journey from Public curiosity toward Social Liberation*, Rutgers University Press, London

ADKINS, C. (1980) 'Monochord' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, Vol. 12, pp. 495-496

AGUIAR, L. (1727) *Adoracion de los Magos – Representacion comica*, s.e., s.l.

ALCÂNTARA, D. (1995-1999) 'Azulejos e o Gabinete das Belas Artes' in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 101-108

ALCIATO (1993) *Emblemas*, 2ª ed, Ed. Santiago Sebastián, Akal Ediciones, Madrid

ALEGRIA, J. A. (1973) *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

ALEGRIA, J. A. (1997) *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

ALMADA, F. (s.d.) *Discurso problemático jocoserio: sobre qual he mais poderosa para attrahir o coração humano se a musica ou a eloquência*, s.e., s.l.

ALMEIDA, J. (1984) *Aspectos da Mitologia Clássica nas colecções da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Ministério da Cultura/IPPC, Lisboa

ALMEIDA, L. (1997) 'O teatro da guerra da restauração portuguesa', in *Monumentos*, No. 7, pp. 71-78

ALMEIDA, P. (2005) 'Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista de entre o Douro e Minho' in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. IV, pp. 261-279

ALVARENGA, J. (2002) 'Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)' in *Estudos de Musicologia*, Edições Colibri/Centro de História da Arte, Universidade de Évora, Lisboa, pp. 153-188

ÁLVAREZ, R. (1995) 'La Música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano' in *Separata del Anuario Musical*, 50, pp. 87-147

AMAN, J., BOURDON, A. (1965) 'Une description de Lisbonne en Juin de 1755' in *Bulletin des Études Portugaises* (Institut Français au Portugal), T. XXVI, pp. 145-180

ANDRADE, A. (1965) *Vernei e a cultura do seu tempo*, Universidade de Coimbra, Coimbra

ANDRADE, B. (1728) *Relaçam do Apparato Triunfal & Procissão Solemne, com que os P.P. da Companhia de Jesus do Collegio de Évora applaudirão publicamente aos gloriozos S. Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka da mesma Companhia novamente Canonizados, pelo Sanctissimo Padre Benedicto XIII agora Prezidente na Igreja de Deos*, Officina da Universidade, Évora

ARAÚJO, L. (s.d.) *O Azulejo*, Trabalho Dactilografado, s.l.

ARISTÓTELES (2003) *Poética*, 7º ed., Trad. Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa

ARRUDA, L. (1996) *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de Convite*, 2ª ed., Edições Inapa S.A., Lisboa

ARRUDA, L. (1989) 'Igreja de S. Vítor de Braga' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 98

ARRUDA, L. (1989) 'Loios de Arraiolos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 263-264

ARRUDA, L. (1989) 'Palácio do Correio-Mor' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 136-138

ARRUDA, L. (1989) 'Quinta dos Azulejos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 60-61

ARRUDA, L. (1998) *Caminhos do Oriente – Guia do Azulejo*, Livros Horizonte, Lisboa, pp. 75-135

ARRUDA, L., COELHO, T. (s.d.) *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*, Edições Inapa, Lisboa

ASCENÇAM, B. (1722) *Vida, e Martírio da Insigne Virgem, e Martyr Prodigiosa, Santa Quiteria*, Officina Ferreiryana, Lisboa Occidental

AULDEN, D. (1996) *The making of an Enterprise: The Society of Jesus in Portugal, its Empire, and Beyond, 1540-1750*, Standford University Press, Stanford

AUSONI, A. (2005) *Music in Art*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

AYRES DE CARVALHO, (s.d.) *D. João V e a arte do seu tempo*, Vol. 1 e 2, s.e., s.l.

AYRES DE CARVALHO (1984) *Artistas e Gravadores Franceses (séc. XVII-XVIII) de Callot a Quillard*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

BAILEY, G. (2001) *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin América 1542-1773*, Toronto University Press, Toronto

BAINES, A. (1984) 'Shawm' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 3, pp. 364-370

BAINES, A. (1976) *Brass Instruments their history and development*, Faber & Faber Limited, London

BAJOU, T. (1999) 'Deux tableaux de Nicolas Poussin pour un: "Vénus et Adonis dans un paysage avec un dieu-fleuve et des chiens qui se désaltèrent" ou les vicissitudes d'un tableau' in *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 39, pp. 113-125

BALANDA, E. ECHEBERRÍA, A. (Eds.) (2002) *Les Metamorphoses de L'Azur – l'art de l'azulejo dans le monde latin*, 2ª ed, Ars Latina, s.l

BALLESTER, J. (2010) 'Los grabados y las estampas como medio de transmisión, difusión y reproducción de imágenes con iconografia musical en el arte de los siglos XVI y XVII' in *Ut Musica Pictura*, Ed. Cristina Santarelli, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Turim, pp. 133-144

BARATA J. (1998) *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII). António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, Difel, Miraflores

BARBOZA, J. (1745) *Elogio do Illustrissimo e Excellent. Senhor D. Francisco Xavier Joze de Menezes, IV Conde da Ericeira, Do Conselho de Sua Magestade, e do de Guerra, Mestre de Campo General de seus Exércitos, Deputado da Junta dos Três Estados, Académico, e Censor da Academia Real*, Officina de Ignácio Rodrigues, Lisboa

BARBOZA, J. (1750) *Noticias de Portugal escritas por Manuel Severim de Faria, Chantre e Cónego da Sé de Évora*, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa Occidental

BATE, P. (1984) 'Oboe' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 2, pp. 792-808

BEBIANO, R. (1987) *D. João V – Poder e espectácul*o, Livraria Estante Editora, s.l.

BEBIANO, R. (1989) 'Luxo' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira Editorial Presença, Lisboa, pp. 269-270

BÉHAGUE, G. (1996) 'O impacto mundial da música e instituições musicais portuguesas: um esboço preliminar', in *Portugal e o Mundo – o Encontro de Culturas na Música*, Ed. Salwa El-Shawan Castelo Branco, Dom Quixote, Lisboa, pp. 61-70

BERENDSEN, A., KEEZER, M., et al (1967) *Tiles a general history*, The Viking Press, New York

BERNARDES, V. (1745) *Dissertação Sacro-Histórico – Apologética sobre a vida, e prodigiosa conversão do esclarecido exemplar da Penitencia, S. Maria Magdalena*, Officiana Sylviana, Lisboa

*Bíblia Sagrada*, Apelação, Paulus, 1999

BLADES, J. (1992) *Percussion Instruments and their History*, The Bold Strummer Ltd., Connecticut

BLANKENBURG, W. (1980) 'Praetorius, Michel' in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, Vol. 15, pp. 118--192

BLUNT, A., (1945) 'The Joueur de Vielle of Georges de la Tour' in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 86, No. 506, pp.108-111,

BORDAS, C. (1991) 'The Spanish *arpa de dos ordenes*' in *Historical Harps – Theoretical and practical aspects of historical harps*, Ed. Heidrun Rosenzweig, Schola Cantorum Basiliensis, Basel, pp. 24-42

BORGES, A. (1998) *Colégio do Espírito Santo – Alguns elementos sobre a sua fundação, história e arquitectura*, Universidade de Évora, Évora

BORGES, R. (2006) *Adeste Fideles. O Presépio da Basílica da Estrela*, Edição do Autor, s.l.

BORNGÄSSER, B. (2004) 'Arquitectura Barroca em Espanha e Portugal' in *O Barroco. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Ed. Rolf Toman, Köneman, s.l., pp. 112-119

BOXER, C. (1990) *Fidalgos no Extremo Oriente, 1550-1770: Factos e lendas de Macau Antigo*, Fundação Oriente, Lisboa

BOXER, C. (1993) *Estudos para a História de Macau: Séculos XVI a XVIII*, Fundação Oriente, Lisboa

BOYDEN, D. (1950) 'The Violin and Its Technique in the 18th Century', in *The Musical Quarterly*, Vol. 36, No. 1, pp. 9-38

BOYDEN, D. (1980) 'The Violin Bow in the 18th Century', in *Early Music*, Vol. 8, No 2, pp. 199-212

BOYDEN, D. (1990) *The History of the Violin Playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, Claredon Press, Oxford

BRAGA, J. (1987) *Actas do Sínodo de Diamper*, Edições Didaskália, Lisboa

BRITO, M. (1989) *Estudos de História da Música em Portugal*, Editorial Estampa, Lisboa

BRITO, M. (1989) *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge

BRITO, M. (1989) 'A Música Profana e a ópera no tempo de D. João V. Vários factos e alguns argumentos' in *Claro. Escuro*, No. 2-3, pp. 105-118

BRITO, M. (1997) 'Musical Interrelationships between Portugal and Italy during the Eighteenth Century' in *Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música*, Ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Publicações Dom Quixote, Lisboa, pp. 125-146

BUDASZ, R. (1996) *O Cancioneiro Ibérico em José de Anchieta – Um enfoque musicológico*, Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de S. Paulo

BUELOW, G. (1980) 'Kircher, Athanasius' *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, Vol. 10, pp. 73-74

CAEIRO, B. (1989) *Os Conventos de Lisboa*, Distri, Lisboa

CAETANO, J., CARVALHO, J. (1990) *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Fundação Eugénio de Almeida, Évora

CALADO, M. (1995) *Arte e sociedade na época de D. João V,* Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

CALADO, M. (1989) 'Festa Galante' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 190

CALADO, M. (1989) 'Gravura' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.210-212

CALADO, M. (1989) 'Joaquim Manuel da Rocha' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa,p. 416

CALADO, M. (1989) 'Patriarcal e Palácio Real' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.344-345

CALADO, M., FERREIRA, V. (1992) *Lisboa freguesia de Santa Catarina (Bairro Alto),* Contexto, Lisboa

CALADO, R. (1986) *Azulejo – 5 séculos do azulejo em Portugal*, Correios e Telecomunicações de Portugal, Lisboa

CALADO, R. (s.d.) *Azulejos na Madeira e na colecção Casa-Museu Frederico de Freitas*, Direcção dos Assuntos Culturais da Região Autónoma da Madeira e Casa-Museu Frederico de Freitas, Madeira

CALADO, R. MANGUCCI, António Celso et al. (1998) *O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal*, Estar Editora, s.l.

CALDAS, J. (1989) 'Casa Rural' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 109-110

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1717) *Autos Sacramentales alegóricos y historiales*, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, Madrid

CALDERÓN, M. (1995) 'Un Auto Anonimo del siglo XVI: El Auto dos Enanos' in *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispânica*, No. 20, pp. 217--252

CÂMARA, M. (1996) *Espaços teatrais setecentistas*, Livros Horizonte, Lisboa

CÂMARA, M. (2001) 'Confissões e Galanterias: o universo feminino na azulejaria portuguesa de setecentos' in *Faces de Eva*, No. 6, pp. 97-105

CÂMARA, M. (2005) *'A Arte de Bem-Viver': a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

CAMPOS, M. (1735) *Elementos de Geometria Plana, e Sólida, segundo a orden de Euclides, príncipe dos Geometras, Accrescentados com tres úteis Appendices: o primeiro da Logística das Proporções; o segundo dos Theoremas selectos de Archimedes; e o terceiro da Quadratriz de Dinostrato, para quadrar o circulo, e tri-secar o Angulo. Para uso da Real Aula da Esfera do Collegio de Santo Antão da Companhia de Jesus de Lisboa Occidental. Offerecidos A' Magestade d'El Rey Nosso Senhor D. João V/ Por seu author o Padre Manoel de Campos da mm Companhia*, Officina de Rita-Cassiana, Lisboa Occidental

CAMPOS, M. (1737) *Trigonometria plana e esférica*, s.e., s.l.

CAMPOS, T. (1995-1999) 'Prefigurações Marianas no convento da Madre de Deus, em Lisboa' in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 109-116

CARDOSO, A. (2003) *O Presépio Barroco Português*, Bertrand Editora, Lisboa

CARITA, R. (1987) *O colégio dos Jesuítas do Funchal*, Governo Regional da Madeira, Secretaria Regional da Educação, Funchal, Vol I e II.

CARR-GOM, S. (2003) *A linguagem secreta da arte*, Trad. Isabel Teresa Santos, Editorial Estampa, Lisboa

CARRIZO, P. (2008) *Os Santos da nossa vida – S. Francisco de Assis*, Ideia y Creación Editorial, Espanha

CARROLL, P. (1999) *Baroque Woodwind Instruments: a guide to their history, repertoire and basic technique*, Ashgate Publishing Limited, England

CARVALHO, A. (Coord.) (2003) *O Presépio da Madre de Deus*, Instituto Português de Museus, Lisboa

CARVALHO, J. 'Pandeireta' in *Enciclopédia da Musica em Portugal no Século XX*, Ed. Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, Vol L-P, p.965

CASIMIRO, A. (1941) *Expansão e Actividade da Companhia de Jesus nos domínios de Portugal 1540-1940*, Livraria Apostolado da Imprensa, Porto

CASIMIRO, Luis Alberto. (2010) « Quitéria, uma santa da Lusitânia nas terras de Entre-Douro-e-Minho », *in Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 27 2ª série, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa/Edições Húmus, Lisboa, pp.143-162

CASTELO-BRANCO, S. 'Pandeiro' in *Enciclopédia da Musica em Portugal no Século XX*, Ed. Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, Vol L-P, p.965

CERVANTES, M. (s.d.) *A Ciganita* Trad. João Pedro de Andrade, Portugália Editora, Lisboa

CÉU, M. (1740) *Triunfo do Rosario repartido em sinco autos*, Offic. De Miguel Manescal da Costa, Lisboa Occidental

CÉU, M. (1992) *Triunfo do Rosário repartido em cinco autos*, Trad. Ana Hatherly, Quimera Editores, Lisboa, pp. 48-140.

CHAGAS, M. (s.d.) *A corte de D. João V*, s.e., s.l.

CHANTAL, S. (s.d.) *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*, Edições 'Livros do Brasil, Lisboa, No. 23

CHARTIER, R. (1988) *Cultural History: Between practices and representations*, Cornell University Press, Cambridge

CHAVES, C. (Trad.) (1989) *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, ('Série Portugal e os Estrangeiros'), Biblioteca Nacional, Lisboa

CHAVES, L. (1925) *Os barristas portugueses (nas escolas e no povo)*, Imprensa da Universidade, Coimbra

CHECA, F., MORÁN, J. (2000) *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid

CHONÉ, P., MOREAU, F., et al. (1999) *Claude Gillot (1673-1722). Comedies, sabbats et autres sujets bizarres*, Éditions d'Art Somogy/Musée de Langres, Paris

CIERMANS, J. (1640) *Disciplinae Mathematicae Traditie Anno Institutae Societatis Iesu Seculari / A P. Ioanne Ciermans Soc. Iesu. Matheseus Professor.- Louanii: apud Euerardum de VVitte*, s.e., s.l.

CIRLOT, J. (1988) *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona

COMPTE, A. (1995) *Les rajoles d'oficis i la music- Repertori de rajoles i instruments*, Albert Telese, Barcelona

CORREIA, A. (1997) 'As fontes de inspiração dos azulejos da "Galeria das Artes" ', in *Monumentos*, No. 7, pp. 61-69

CORREIA, A. (1998-1999) 'Palácios, azulejos e metamorfoses' in *Oceanos*, No. 36/37, Lisboa, pp. 179-208

CORREIA, A. (2007) 'Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria' in *Revista de História da Arte*, Nº3, pp. 199-222

CORREIA, Virgílio (1918) 'Azulejadores e Pintores de Azulejos de Lisboa' in *Águia*, No. 77-78, s.l.

CORREIA, Virgílio (1956) *Azulejos*, Livraria Gonçalves, Coimbra

COSTA, E. (1997) *O Povo Cigano entre Portugal e terras do Além-Mar (séc. XVI--XIX)*, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa

COSTA, E. (s.d.) *Os Ciganos. Fontes bibliográficas em Portugal*, Centro de Investigaciones Gitanas/Editorial Presencia Gitana, s.l.

COSTA, M. (1964) *O Arquivo da Montaria-Mor do Reino (1583-1883) – Inventário preliminar*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra

COUTINHO, A. (1751) *O Capitão de Infantaria Portuguez, com a theorica, e practica das suas funções, Exercitadas assim nas Armadas terrestres, e navaes, como nas Praças, e Corte*, Regia Officina Sylviana, Lisboa, Tomos I e II.

CRUS, C. (1910) 'Convento da Costa: Memoria das noticias pertencentes a este Mosteiro de Santa Marinha da Costa tiradas do seu cartorio pello R. Dr. Fr. Christovão da Crus, Monge de S. Jeronima, Lente de Prima e Vice reitor da Universidade de Coimbra', in *Revista de Guimarães*, Vol. XXVII, No. 1, pp. 30-43

CRUZ, A. (1947) *Os azulejos da Sé do Porto*, Edições Maranûs, Porto

D. Jayme (1730) *Ultimas Acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello*, Officina da Musica, Lisboa Occidental

DIAS, J. (Coord.) (2005) *Conceber as artes decorativas – desenhos franceses do séc. XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

DODERER, G. (1971) *Clavicórdios Portugueses do século XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

DODERER, G. (1991) 'O fenómeno "Barroco" na música portuguesa do século XVIII' in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, pp. 621-632

DODERER, G. (2003) 'A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24)' in *Revista Portuguesa de Musicologia*, No. 13, pp. 7-34

DOLMETSCH, N. (1980) *The Viola da Gamba, its origin and history, its technique and musical resources*, 4ºed., Edition Peters, Frankfurt, London, New York

DONINGTON, R. (1973) 'The Choice of Instruments in Baroque Music', in *Early Music*, Vol.1, No. 3, pp. 130-138

ELIAS, N. (1995) *A sociedade de corte*, 2ª ed., Editorial Estampa, Lisboa

ENCARNAÇÃO, B. (1751*) Cidade da Consciência em cinco discursos pelos sinco sentidos do corpo humano*, Officina Miguel de Manescal da Costa, Lisboa

ESPANCA, T. (1959) 'Cadernos de História e Arte Eborense XX – Notícias dos Edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo', in Separata do Boletim *A Cidade de Évora*, Nº. 41-42

ESPARTEIRO, D. (1731) *Larido Joco Fúnebre na falta do academico Fleugmatico o senhor João de Almeida, careca das cosinhas. Exposto aos senhores Academicos Fleugmaticos da Rua do Caldeira, e a elles dedicado por Domingos Esparteiro, chamado O Vox Populi, Mestre de Conceitos da mesma academia*., Officina da Música, Lisboa Occidental

EUSÉBIO, M. (2006) *A Capela de Nossa Senhora da Esperança: A obra de arte total num depoimento de Fé*, Fundação Mariana Seixas, Viseu

FABRIS, Dinko (1991) 'The harp in Naples 1500-1700' in *Historical Harps – Theoretical and practical aspects of historical harps*, Ed. Heidrun Rosenzweig, Schola Cantorum Basiliensis, Basel, pp. 43-59

FERRÃO, l. (1992) *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols

FIGUEIRAS, I. (1979) *Ciganos. Para uma bibliografia temática*, s.e, Coimbra

FITZPATRICK, H. (1970) *The Horn & Horn-Playing and ther Austro-Bohemian tradition 1680-1830*, Oxford University Press, London

FONSECA, A. (1738) *Relação das Festas da Casa Professa de S. Roque da Cidade de Lisboa occidental. Nas Canonizações dos dous Illustres Santos Luis Gonzaga, e Estanislao Koska; da Companhia de Jesus*, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa Occidental

FORTES, M. (1729) *O Engenheiro Portuguez*, 2 Vol., s.e, s.l.

FREITAS, F. (1974) 'A Modinha Portuguesa e Brasileira (Alguns aspectos do seu Particular Interesse Musical)' in *Actas do Colóquio 'A Arte em Portugal no Século XVIII ',* pp. 433-438

FREITAS, M. (1994) *Iconografia da Memória na Azulejaria do século XVIII, Quatro Estações, Quatro Elementos, Quatro Partes do Mundo*, Dissertação de

Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, vol. 1

GEORGOUDI, S., VERNANT J. (1996) *Mythes grecs au figuré: de l'Antiquité au Baroque*, Éditions Gallimard, s.l.

GÉTREAU F. (2005) 'Recent Research about the Voboam Family and Their Guitars' in *Journal of the American Musical Instrument Society*, No. 31, pp. 28, 34-39.

GONÇALVES, F. (1969) 'A construção da actual Casa do Cabido da Sé do Porto in Separata da revista *O Tripeiro*, VI série, anos IX e X

GONÇALVES, F. (1984) *As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras do Porto, Porto

GONÇALVES, M. (Trad) (1996) *Bucólicas de Virgílio*, Verbo, s.l.

GOUK, P. (2000) 'Music, Melancholy, and Medical Spirits in Early Modern Thought' in *Music as Medicine – The History of Music Therapy since Antiquity*, Ed. Peregrine Horden, Ashgate, England/USA, pp. 173-194

GOULÃO, M. (1989) 'Hermetismo', in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 220-223

GRAÇA, M. (1729) *Breve Notícia das Entradas que por mar, e terra fizerao nesta Corte suas Magestades com os Sereníssimos Príncipes do Brazil e Altezas, que deos guarde, em 12 de Fevereiro de 1729*, Officina de Bernardo da Costa, Lisboa Occidental

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa/Rio de Janeiro

GRAVES, A. (2002) *Tiles and Tilework of Europe*, V&A Publications, London

GREEN, R. (1987) 'Eighteenth-century French chamber music for vielle', in *Early Music*, Vol. 15, No. 4, pp. 468-479

GREEN, R. (1995) *The hurdy-gurdy in eighteenth-century France*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana

GRIFFITHS, A. (1984) 'Harp' *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, pp.131-160

GRIMAL, P. (s.d) *Dicionário de Mitologia*, Difel, Lisboa

GRIVEL, M. (1996) 'Salomon, Bernard' in *The Dictionary of Art*, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, London, vol. 27, p. 637

GRUBER, A. (1992) *L'Art décoratif en Europe – Classique et Barroque*, Citadelle & Mazenod, Paris, pp. 227-275

GUERRA, L. (1953) *A administração e Contabilidade dos Colégios da Companhia de Jesus, nos séculos XVII e XVIII*, Tribunal de Contas, Lisboa

GUILLOT, P. (s.d.) *Les Jésuites et la Musique – Le Collège de la Trinité à Lion 1565-1762*, Mardaga,s.l., pp. 147 – 177

GUIMARÃES, A. (s.d.) A*zulejos Artísticos de Guimarães (séculos XVI, XVII, XVIII)*, Litografia Nacional, Porto

GUIMARÃES, F. (1932) *Azulejos de Figura Avulsa*, Edições Pátria, Gaia

HALL, J. (1992) *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, 11ª ed, John Murray, London

HALLEUX, E. (2004) *Iconographie de la Renaissance Italienne*, Flammarion, Paris

HATHERLY, A. (1996) 'Tomar a palavra aspectos de vida da mulher na sociedade barroca' in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, No. 9, pp.269-280

HAYNES, B. (1988) 'Lully and the rise of the oboe as seen in works of art' in *Early Music*, Vol.16, No. 3, pp. 324-338

HEATHER, N. (2000) 'Curing Man and the Cosmos: The Power of Music in French Renaissance Poetry' in *Music as Medicine – The History of Music Theraphy since Antiquity*, Ed. Peregrine Horder, Ashgate, England/USA, pp. 195-212

HENKEL, A. SCHÖNE, A. (1996) *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Verlag, Stuttgart-Weimar

HENRIQUES, P. (Intr.) (2004) *Lisboa antes do terramoto – grande vista da cidade entre 1700 e 1725*, Gótica, Lisboa

HENRIQUES, P. (2005) *Museu nacional do Azulejo. Roteiro*, 2ª ed, Instituto Português de Museus, Lisboa

HEYDE, H. (1978) *Flöten*, Veb Deutscher Verlag, Leipzig

HÜSCHEN, H. (1996) 'Jesuiten' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Org. Friedrich Blume, Bärenreiter Verlag, vol. 7, pp. 1460-1475.

HUSSEL, C. (2003) 'The baroque guitar' in *The Cambridge Companion to the Guitar*, Ed. Victor Anand Coelho, Cambridge University Press, Cambridge

JANA, E. (1991) 'Visita de D. João V à Vila de Tomar e ao seu Convento' in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar*, No. 14, pp. 153-191

JANETZKY, K., BRÜCHLE, B. (1988) *The Horn*, B.T. Batsford Ltd, London

JAVITCH, D. (1978) 'Rescuing Ovid from the Allegorizers', Vol. XXX, No. 2, pp. 97-107

JOLY, M. (2011) *Introdução à análise da imagem*, Edições 70, Lisboa

JONGE, C. (1971) *Dutch Tiles*, Pall Mall Press, London

JÜTE, R. (2005) *A History of the Senses – From Antiquity to Cyberspace*, Polity Press, Cambridge

KASTNER, M. (1947) *Carlos Seixas*, Coimbra Editora, Coimbra

KASTNER, M. (Ed.) (1959) *Manuel Rodrigues Coelho Flores de Música pera o Instrumento de Tecla & Harpa*, ('Portugalie Musica'), vol.1, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

KOZÁK, J., MOREIRA, V., et al (2005) *Iconography of the 1755 Lisbon Earthquake*, Geophysical Institute of the Academy of Sciences of the Czéch Republic, The Publisher of the Academy of Sciences of the Czéch Republic, Praha

LANG, G. (Ed) (s.d.) *1000 Tiles – Ten centuries of decorative ceramics*, Chronicle Books, San Francisco, p. 7-10

LATINO, A. (2002) 'Missas, aplausos e procissões: a música e o triunfo dos santos jesuítas em Portugal entre 1620 e 1737' in *Revista Portuguesa de Musicologia*, No. 12, pp. 67-86

LAVRADOR, M. (1945) *Alguns aspectos da sociedade portuguesa do séc. XVIII através do seu teatro original e traduzido*, s.e. Lisboa

LEITAM, L. (1752) *Curiosa relaçam, e verdadeira noticia do que se passou em o dia segunda feira 28 de Agosto de 1752 em que se solemnizarão as festividades que o Supremo Senado fez em applauso da acclamação d'el Rey D. Jozé I, Nosso Senhor*, s.e., Lisboa

LEITÃO, H. (Comissário Científico) (2008) *Sphaere Mundi: A Ciência na Aula da Esfera. Manuscritos Científicos dos Colégios de Santo Antão nas Colecções da BNP*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

LEITE, A. (1989) 'Jardins' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 236-238

LEMMEN, H. (1994) *Azulejos na arquitectura*, Caminho, s.l.

LEPPERT, R. (1977) *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century* ('Musik und Musiker im Bild'), Musik Verlag Emil Katzbichler, Muenchen-Slazburg, Vol. 1 e 2

LIMA, P. (2002) *Vistas e festas lisboetas em azulejos na Bahia – Ordem Terceira de S. Francisco*, IPAC-Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, Salvador--Bahia

LISBOA, J., MIRANDA, T., OLIVAL, F. (2002) *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1729-1731)*, Edições Colibri Lisboa

LISBOA, J., MIRANDA, T., OLIVAL, F. (2005) *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1732-1734)*, Edições Colibri, Lisboa

LLORENS, J. (s.d.) *Les rajoles catalanes – segles XIII al XIX*, Jordi Llorens Solanilla, Barcelona

LOBO, F. (1997) 'Batalhas da Restauração', in *Monumentos*, No. 7, pp. 79-87

LOPES, V. (2001) *Testemunho nas paredes – ensaios de azulejaria*, ACD Editores, Lisboa

LORENTE, J. (1990) *Tratado de Iconografia*, Ediciones Istmo, Madrid

LUCIE-SMITH, E. (1995) *Dicionário de Termos de Arte*, 2ª ed., Publicações D. Quixote, Lisboa

MACEDO, D. (1940) *Em redor dos Presépios Portugueses*, s.e., Lisboa

MACEDO, D. (1951) *Presépios Portugueses*, Artis, Lisboa

MACHADO, D. (1741) *Bibliotheca Lusitana. Histórica, Critica, e Cronologia*, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa Occidental

MANDROUX-FRANÇA, M. (1974) 'Information artistique et "mass-media" ao XVIIIe siècle: La diffusion de l'ornament gravé rococó au Portugal' in Separada da Revista *Bracara Augusta*, Vol. XXVII, Fasc.64, Braga

MANDROUX-FRANÇA, M. (1983) 'Les Mariettes et le Portugal' in *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Actes Du Colloque, Paris, 11-16 Octobre 1982, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, Paris, pp. 295-322

MANGUCCI, C. (1998) *Quinta de Nossa Senhora da Piedade. História do seu Palácio, Jardins e Azulejos*, Museu Municipal, Vila Franca de Xira

MARCUSE, H. (2007) *A Dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa

MARGGRAF, R. (1994) 'Os azulejos de Van der Kloet em Portugal' in *Os Azulejos de Willem van der Kloet em Portugal/Willem van der Kloet Tile Pictures in Portugal*, Ed. Raffaella D'Intino, Lisboa 94 e Electa, Lisboa

MARROW, J. (1979) *Passion iconography in northern European art of late Middle Ages and early Renaissance: a study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Van Ghemmert Pub., s.l..

MARTÍ, M. (1999) *Azulejeria Barroca en Valencia*, Federico Domenech SA, Valencia

MARTINDALE, C. (Ed) *Ovid Renewed: Ovidian influences and art from the Middle Ages to the twentieth century*, 4ª ed, Cambridge University Press, Cambridge

MARTINS, F. (s.d.) *Azulejaria Portuense. História e Iconografia*, Edições Inapa, Lisboa

MARTINS, F. (2004) 'Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal' in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII – espiritualidade e cultura*, Actas do Colóquio Internacional, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Maio de 2004, s.e., Porto, pp.89-118

MASER, E. (Ed) (1971) *Cesare Ripa Baroque and Rococó Pictorial Imagery – the 1758-60 edition of Ripa's 'Iconologia' with 200 engraved Illustrations*, Dover Publications, New York

MATIAS, E. (1988) *As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa

MECO, J. (1980) 'O pintor de Azulejos Manuel dos Santos – Definição e análise da sua obra' in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa

MECO, J. (1985) *Azulejaria portuguesa*. ('Colecção Património Português'), Bertrand, Lisboa

MECO, J. (1985) *L'Art de l'azulejo au Portugal – Les Carreaux de Faience Émailés Portugais*, Bertrand, Lisboa

MECO, J. (1989) 'António de Oliveira Bernardes' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 79-81

MECO, J. (1989) 'António Pereira' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 349-350

MECO, J. (1989) 'António Vital Rifarto' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 414, 415

MECO, J. (1989) 'Bartolomeu Antunes' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 31-33

MECO, J. (1989) 'Gabriel del Barco' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 66-69

MECO, J. (1989) 'Manuel dos Santos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 437-438

MECO, J. (1989) 'Nicolau de Freitas' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 198

MECO, J. (1989) 'P.M.P.' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 364

MECO, J. (1989) 'Policarpo de Oliveira Bernardes' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.83-84

MECO, J. (1989) 'Teotónio dos Santos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 442

MECO, J. (1989) 'Valentim de Almeida' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 27-28

MECO, J. (1981) 'A azulejaria do Palácio da Independência em Lisboa' in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, No. 87, 1º tomo

MECO, J. (1979) 'Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa. Período inicial até cerca de 1691. Pintura de Tectos' in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, nº85, Lisboa

MECO, J. (1982) *Azulejaria no Concelho de Oeiras – O Palácio Pombal e a Casa de Pesca*, Cadernos da Biblioteca Operária Oeirense, Oeiras

MECO, J. (1997) 'A Azulejaria', in *Monumentos*, No. 7, pp. 55-60

MECO, J. (1989) *O Azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa

MECO, J. MARGGRAF, R. *Fliesenkultur in Portugal*, Rasch Verlag, Bramsche, p. 36

MENDEIROS, J. (2002) *Os Azulejos da Universidade de Évora*, Universidade de Évora, Évora

MENDONÇA, M. (1983) *Inventário de Tapeçarias existentes em Museus e Palácios Nacionais*, IPPC, Lisboa

MERSENNE, M. (1636) *Harmonie Universelle contenat la théorie et la pratique de la musique*, Paris (Facsimile)

MESQUITA, M. (1997) 'Palácio Fronteira um percurso arquitectónico', in *Monumentos*, No. 7, pp. 8-13

MEUCCI, R. (2010) *Strumentaio – Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, 2ª ed., Fondazione Cologni e Marsilio Editori, Veneza

MINAMINO, H. (2002) 'Village noise and Bruegel's Parables' in *Music, Sensation ans Sensuality*, Ed. Linda Austern, Routledge, New York and London, pp. 267--284

MIRLEY-PEGGE, R. HAWKINS, F. MEREWETHER, R. (1984) 'Horn' *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie. vol.2, pp. 232--247

MOENS, K. (1994) *Muziek & Grafiek – Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de – eeuwuse Nederlanden*, Pandora, Antwerp

MOITA, I. (Coord.) (1994) *O livro de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa

MOLI FRIGOLA, M. (1991) 'La Lisboa romana de siglos XVII-XVIII. Fiestas Portuguesas em Roma en los siglos XVII e XVIII' in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco, Reitoria da Universidade do Porto*, Vol. 2, pp. 93--120

MONELLE, R. (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington

MONTEIRO, J. (1992) 'Iconografia de São Tiago em azulejos setecentistas', in *Azulejo*, No. 2, Lisboa, pp. 22-37

MONTEIRO, J. (1995-1999) 'Os « Pia Desideria », uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII', in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 61-70

MORAIS, D. (1986) *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia, Lisboa,

MORAIS, M., NERY, R., (2010) 'Guitarra' in *Enciclopédia da Musica em Portugal no Século XX*, Ed. Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, Vol C-L, pp. 591-602

MORLEY-PEGGE, R. (1984) 'Horn' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, vol.2, pp.232-247

MOURA, J. (1741) *Movimentos da Cavallaria com addiccam para Dragoens, e Infantaria.* Na Officina da Musica, Lisboa Occidental

MURATA, M. (1999) 'Music History in the « Musurgia Universalis » of Athanasius Kircher' in *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, Ed. John W. O'Malley, S.J., University od Toronto Press, Toronto, pp. 190-207

NERY, R., CASTRO, P., (1991) *História da Música* ('Sínteses da Cultura portuguesa'), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa

NERY, R. (1980) *Para a História do Barroco Musical Português: o COD 8942 da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

NETSCHER, Ca. (s.d.) *Picture of a harp-playing lady*, Gemäldegalerie, Dresden

NEVES, A. (1985) *Azulejaria antiga em Aveiro*, edição do autor, Aveiro

NEVES, J. (1995) *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Quetzal, Lisboa

NIKOLOVA, I. (2000) *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments – From all Eras and Regions of the World*, Könemann, Köln

O'MALLEY, J. (Ed.) (2000) *The Jesuits: cultures, sciences and arts, 1540-1773*, Toronto University Press, Toronto

OLIVEIRA, E. (2000) *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 3ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, Lisboa

OLIVEIRA, J. (1728) *Relação das festas com que o Collegio de São Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga, cellebro em hu Solemne Triduo a Canonização dos seus gloriosos Santos Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka em Julho de 1727. Sendo o Reitor o M.R.P.M Bento Viegas*, Na Patriarcal Officina da Musica, Lisboa Occidental

OLIVEIRA, M. (2003) *O Rococó Religioso no Brasil e os seus antecedentes europeus*, Cosac & Naify, São Paulo

OLYVEIRA, F. (1741) *Cartas Familiares, Históricas, Politicas e Criticas. Discursos sérios e jocosos. Dedicados à Excellentissima Senhora Condeca de Vimioso*, s.e., Amsterdam, Tomo I, pp. 292-297,

OROZCO DIAZ, E. (1969) *El teatro y la teatralidad del barroco*, Planeta, Barcelona

OVÍDIO (2007) *Metamorfoses*, Trad. Paulo Farmhouse Alberto, Livros Cotovia, Lisboa

PAIS, A. (1998) *Presépios Portugueses Monumentais do séc. XVIII em Terracota*, Dissertação de Mestrado em História de Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol.1 e 2

PAIS, A. (1999) 'A imagem de S. Bernardo em azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós', in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 91-100

PAIS, A. (2002) 'Machado de Castro e o presépio do Convento do Sagrado Coração de Jesus' in *Monumentos*, No. 16, pp. 54-59

PAIS, A. (2007) 'Inquietações da Alma – Reflexões sobre o simbolismo presente nos temas coadjuvantes de núcleos azulejares portugueses', in *Revista de História da Arte*, No. 3, pp. 183-198

PALMA-FERREIRA, J. (1982) *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, ('Série Estudos e Ensaios'), Biblioteca Nacional, Lisboa

PALOMO, F. (s.d.) *Fazer dos Campos Escolas Excelentes – Os Jesuítas de Évora e as Missões do inteiror em Portugal (1551-1630)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

PANOFSKY, E. (1982) *Estudios sobre iconologia*, Alianza Editorial, Madrid, 5ª ed

PANOFSKY, E. (1989) *O significado nas artes visuais*, Editorial Presença, Lisboa

PERAZZO, J. (1997) *Aproximación a la historia de la música portuguesa*, R.J. Libros, Caracas

PEREIRA, J. (1989) 'Arte Efémera' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 38-39

PEREIRA, J. (2000) *Arte efémera em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,

PEREIRA, J. (Dir) (1989) *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, s.e., Lisboa

PEREIRA, José (1989) 'Barroco' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 69-76

PEREIRA, J. (1989) 'D. João V' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 198

PEREIRA, J. (1989) 'Rococó' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 416-421

PEREIRA, J. (1989) 'Azulejo' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 54-60

PEREIRA, J., FERRÃO, L. ARRUDA, L. (1994) *Lisbonne au temps du Roi Jean V (1698-1750)*, Instituto Português de Museus, Lisboa

PEREIRA, P. (1989) 'Imaginário Barroco' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.231-233

PEREIRA, P. (1989) 'Mitologia' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 293-300

PEREIRA, P. (1997) *História da Arte Portuguesa*. XIII, Circulo de Leitores, Lisboa

PEREIRA, P. (1999) *2000 Anos de arte em Portugal*. Temas e Debates – Actividades Editoriais, Rio de Mouro

PEREIRA, P., GOULÃO, M. (1989) 'Iconografia' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 225-229

PICARD, F. (1999) 'China: Jesuits & Courtiers', livro do CD *Chine: Jésuites & Courtisanes*, Musique du Monde, Buda Musique, s.l.

PIMENTEL, A. (1892) *As Amantes de Dom João V. Estudos Históricos*, Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa

PIMENTEL, A. (1989) 'Chinoiserie', in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 98

PINTO, N. (1997) *Azulejos de Torres Vedras*, Governo Civil do Distrito de Lisboa, s.l.

PIRES, A. (1909) 'Investigações ethnographicas' in *Revista Lusitana*, Vol. 12, pp. 61-92

PLEGUEZUELO, A. (Coord) (s.d.) *Lozas y azulejos de la colección Carranza*, Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Castilla-La Mancha, vol. I y II

PORTUGAL, F. (1739) *Discurso Apologético em defensa do Theatro Hespanhol*, Na Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa Occidental

PRAETORIUS, M. (1985) *Syntagma Musicum*, Bärenreiter Kassel, Basel (Fac-simile)

QUIETO, P. (1990) *D. João V de Portugal – a sua influência na arte italiana do século XVIII*, Edições Elo, Lisboa-Mafra

REBELLO, A. (1753) *Historia Abbreviada de Alexandre Magno Rey da Macedônia*, s.e., Lisboa

REGO, P. (1706) *Relaçam das Festas com que a cidade de Évora, celebrou as alegres noticias que recebeo em 2. de Junho de 1706*, Officina da Universidade, Évora

REID, J. (1993) *The Oxford Guide to Classical Mythology in Arts, 1300-1990s*, Oxford University Press, New York/Oxford, Vol.1 e 2

RIBEIRO, A. (Coord) (1998) *Museu de Lamego – Roteiro*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu de Lamego, s.l.

RIBEIRO, A. (1989) 'Dança' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.145-146

RIBEIRO, L. (s.d.) *Azulejos de Lisboa*, Litexa Editora, Lisboa/Porto

RIBEIRO, M. (s.d.) *Quadros Históricos da vida musical portuguesa*, Edições Sassetti, Lisboa

RIBEIRO, M. (1936) *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, ('Achegas para a História da Música em Portugal'), in Separata da *Revista História*, Lisboa, série a)

RIBEIRO, P. (1706) *Relaçam das Festas, com que a Cidade de Évora celebrou as alegres noticias, que recebeo em 2. de Junho de 1706. Compôs a Musica, e recopilou estas memorias Pedro Vas Rego, Mestre da Capella da Sacta Sê, Cathedratico de Musica, & Reytor do Collegio do Illustrissimo Senhor Arcebispo*, Officina da Universidade, Évora

RIMMER, J. (1963-1964) 'Harps in the Baroque Era' in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Taylor & Francis, Ltd., s.l., 90th Sess., pp. 59-75

RIPA, C. (1987) *Iconologia*, Akal, Madrid, vol.1 e 2

ROCHA, L. (2008) 'Al zulaijo: Music in the Ceramic Tiles of São Vicente de Fora Monastery in Lisbon' in *Music in Art*, Ed. Zdravko Blazekovic, pp. 301-316

ROCHA, L. (2010) 'Azulejos y Música Barocos en los Colegios Jesuítas de Santo Antão (Lisboa), Espírito Santo (Évora) y S. João Evangelista (Funchal--Madeira)' in *Ut Musica Pictura*, Ed. Cristina Santarelli, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Turim, pp. 187-204

ROCHA, L., CORREIA, L. (2009) et al, 'Prato Dinastia Qing, período Kangxi' in *Tomás Pereira (1646-1708), Um Jesuíta na China de Kangxi*, Coord. Luís Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, pp. 137-138

RODRIGUES, F. (1917) *A formação intellectual do Jesuíta*, Livraria Magalhães e Moniz Editora, Porto

RODRIGUES, F. (1950) *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, Livraria Apostolado da Imprensa, Porto, Tomo 4,

RODRIGUES, G. (1983) *Literatura e Sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, ('Temas Portugueses'), Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa

RODRIGUES, M. (1746) *Sermão Panegyrico do Glorioso São Luiz, Rey de França*, Officina de Miguel Manescal da Costa, Lisboa

RODRIGUES, M. (1748) *Sermão de Acção de Graças na Solemnidade Consagrada ao Glorioso S. Luiz, Rey de França, no dia em que celebrava a Igreja o Glorioso S. Estevão, Rey da Hungria, pelo prodigioso milagre de restituir a falla a Catharina Rosa de Jesus*, Officina de Francisco Luiz Ameno, Lisboa

RODRÍGUEZ, M. (2010) 'La música de las sirenas' in *Ut Musica Pictura*, Ed. Cristina Santarelli, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Turim, pp. 39-54

RONAN, C. (Ed) (1988) *East meets West: The Jesuits in China 1582-1773*, Loyola University Press, Chicago

RYNCK, P. (2009) *Understanding Paintings: Bible Stories and Classical Myths in Art*, Thames & Hudson, London

s.a. (s.d.) *Applauso a S.to António, Pelo bom sucesso, que tem havido na função de touros do Rocio*, s.e., s.l.

s.a. (1748) *Applauso Mariano, Triunfo Seráfico: Breve, e exacta relação, em que se declara e manifesta o solemnissimo, e vistoso culto, com que no dia 14 de julho, em modo de Triunfo, se ha de celebrar a Collocação da glorioza Imagem de Nossa Senhora do Patrocínio*, Officina de Domingos Gonsalves, Lisboa

s.a. (1716) *Compromisso da Congregação de Nossa Senhora da Conceyçam & Bom Svcesso dos Agonizantes: sita na Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus desta cidade de Lisboa*, Officina de Pascoal da Sylva, Lisboa

s.a (1772) *Entremez para o Natal*, Officina de Francisco Sabino dos Santos Lisboa, Lisboa

s.a (1988) *Monumentos e Edifícios Notáveis do distrito de Lisboa*, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, Terceiro Tomo

s.a. (s.d.) *Pratica de Três Pastores, a saber Roderico, Loirenço, e Silvestre, os quaes aparecendolhe o Anjo a noite de Natal espantados chamão hum a otro dizendo* ..., s.e., s.l.

s.a. (s.d.) *O Anonymo, repartido pelas semanas para divertimento e utilidade do público. Com privilégio Real*, s.e., Lisboa, nº 10, pp.73-80

s.a. (1863) *O pae novo commentario ou interpretação das dez Éclogas ou Bucólicas de Publio Virgilio Maro por um pastor nabantino*, s.e. Lisboa

s.a. (1752) *Relaçam verdadeira da grande e magnifica festividade com que no segundo dia de touros, que se contavao 4 do mez de Setembro, celebrou o Supremo Senado, a feliz Aclamação do Augustíssimo, e Fidelíssimo Rey de*

*Portugal, o Senhor Rey Dom Jozé o I.* En la Impr. de Thomaz Lopes de Haro, Lisboa

s.a. (1730) *Relaçam das festas com q o Collegio, & Universidade da Companhia de Jesu da cidade de Évora applaudio a Canonização dos dous gloriozos Santos, Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka da mesma Companhia, Em Novembro de 1727,* Officina da Universidade, Évora

s.a. (1727) *Relaçam das Festas, que celebrou no Solemnissimo Tríduo dos Gloriosos Santos Luis Gonzaga e Estanislao Kostka; o Collegio de S. Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga em 27 de Julho de 1727*, s.e., Braga

s.a. (s.d.) *Relação das Festas da Casa Professa de S. Roque da Cidade de Lisboa Occidental. Nas Canonizações dos dous Illustres Santos Luiz Gonzaga, e Estanislao Koska; da Companhia de Jesus*, s.e., Lisboa

s.a. (s.d.) *Relação verdadeira de todas açoens, divertimentos que na tarde do dia 28 do mez de Agosto deste prezente anno, se fizerão na Praça do Terreiro do paço, em obzequio das Augustas Magestades*, s.e., s.l.

s.a. (1749-1754) *Repertorio das Ordenações do Reyno de Portugal, Lisboa, no Mosteiro de S. Vicente de Fora, Câmara Real de Sua Magestade*, s.e, s.l., 2 volumes

s.a. (1720) *Te Deum que se ha de cantar alternadamente o coro de Musica & o Povo em cantochão, na Igreja da Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus em 31 de Dezembro,* Na Officina da Música, Lisboa Occidental

SABO, R. e FALCATO, J. (1998) *Azulejos in Portugal – Fliesendekor in Palaesten, Gaerten und Kirchen*, Himer Verlag, Muenchen

SACHS, C. (1996) *Storia degli Strumenti Musicali*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, Itália

SALDANHA, A., ALVES, J. (Org) (1996) *Estudos para a história do relacionamento luso-chinês: séculos XVI-XIX*, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas/ Instituto Cultural de Macau, Lisboa

SALMEN, W. (1997) *Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*, Bärenreiter, Kassel

SANMARTIN, A., VISA, M., (1982) *Museu de Belles Artes de Valência – Estamplas y Planchas de la Real Academia de San Carlo*, Ministério de Cultura, Madrid

SANTA CATARINA, Frei L. (1750) *Anatomico Jocoso*, Officina do Doutor Manuel Alvarez Solano, Lisboa, Tomo I e III

SANTANA, F. SUCENA, E. (Dir.) (1994) *Dicionário da História de Lisboa*, 1ª ed., Carlos Quintas & Associados – consultores, Sacavém

SANTO ANTÓNIO, H. (1744-1755) *Chronica dos Eremitas da Serra de Ossa no Reyno de Portugal e dos que floreceram em todos os mais Ermos da Christandade...*, Na Officina de Francisco Sylva, Lisboa

SANTOS, P., RODRIGUES, T., NOGUEIRA, M. (1996) *Lisboa setecentista vista por estrangeiros*, Livros Horizonte, s.l.

SANTOS, R. (1957) *O azulejo em Portugal*, Editorial Sul, Lda, s.l.

SAPORTES, J. (1970) *História da Dança em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

s.e. (1982) *Catalogo da Exposição Presença de Alguns Artistas Franceses em Portugal no séc. XVIII, sua influência*, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva

SEEBASS, T. (1988) 'Lady Musica and her *protegés:* from musical allegory to musicians' portraits' in *Musica Disciplina*, XLII, pp. 23-61

SEEBASS, T. (1991) 'Iconography and dance research' in *Yearbook of Traditional Music*, No. 23, pp. 33-51

SEEBASS, T. (1992) 'Musical Iconography' in *Ethnomusicology. A Handbook.* London, pp. 238-244

SEEBASS, T. (1999) Il concetto dell'armonia arcadica e la realtà arcadica", in *Il paesaggio: dalla percezione alla descrizione*, Ed. Renzo Zorzi. Venezia: Marsilio, pp. 207-220.

SEEBASS, T. (2001) 'Iconography' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 7ª ed., Macmillan Press, London, vol. XII, pp. 54-71.

SERRA, P. (1730) *Ludovicus et Stanislaus Trágico-Comoedia*, s.e., Évora

SEZNEC, J. (1972) *The Survival of the Pagan Gods – The Mythological Tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*, 2ª ed., Princeton University Press, Princeton

SHAKLETON, N. (1984) 'Clarinet' in *The New Grove Dicitonary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, vol. 1, pp. 389-402

SHILOAH, A. (2000) 'Jewish and Muslim Traditions of Music Therapy' in *Music as Medicine – The History of Music Theraphy since Antiquity*, Ed. Peregrine Horden, Ashgate, England/USA, pp. 69-83

SILVA, A. (1753) *Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas, que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa*, 3ª ed. Officina de Francisco Luiz Ameno, Lisboa

SILVA, P. (2007) *O convento da Graça de Torres Vedras: a comunidade eremítica e o património*, Câmara Municipal de Torres Vedras/Livrododia, Torres Vedras

SIMÕES, J. M. (1947) *A Casa do Paço da Figueira da Foz e os seus Azulejos*, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz

SIMÕES, J. M. (1949) *Os azulejos holandeses do Palácio Saldanha*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa

SIMÕES, J. M. (1959) *Carreaux Céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*, Martinus Nijihoff, Netherlands

SIMÕES, J. M. (1963) *Azulejaria nos Açores e na Madeira*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

SIMÕES, J. M. (1997) *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, 2ª ed, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, vol. 1 e 2

SIMÕES, J. M. (2010) dos Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVIII – Edição Revista e Actualizada*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

SINCLAIR, A. (1908) 'Gypsy and Oriental Musical Instruments', in *The Journal of American Folklore*, Vol. 21, No. 81, pp. 205-221,

SLIM, H. (2002) *Painting Music in the Sixtheenth Century*, St Edmundsbury Press, Suffolk

SMITH, J. (1996) 'Solis' in *The Dictionary of Art*, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, London, Vol. 29, pp. 43-44

SMITHERS, D. (1973) *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721*, J.M. Dent & Sons, London

SOARES, E. (1971) *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*, Livraria SamCarlos, Lisboa, Vol.1

SOARES, E. (Org) (1975) *Inventário da Colecção de Estampas*, Ministério da Educação e Cultura/Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, Série preta, Vol. 1

SOBRAL, L. (1995-1999) '*Tota Pulchra esta mica mea*. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes' in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 71-90

SOUSA, P. (2008) *História da Música Militar em Portugal*, Tribuna da História, s.l.

SOUTO, M. (1969) 'Os azulejos do Convento da Graça de Lisboa', in *Revista Municipal*, Nos.120-121, pp. 51-70

STARKIE, W. (1935-1936) 'The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music' in *Proceedings of the Musical Association*, 62nd Sess, Taylor & Francis, Ltd/The Royal Music Association,s.l., pp.1-20

STEELE, R. (1724) *La Bibliotheque des dames: contenant des regles generales pour leur conduite dans toutes les circonstances de la vie: avec des remarques historiques & critiques sur les modes & habillemens des anciens & modernes/ écrite par une Dame & publiée par M. le Chevalier R Steele*, Chez Du Villart et Changuion, Amsterdam, 2v.

STEVENS, D. (1992) 'Musicians in 18th century Venice' in *Early Music*, Vol.20, No. 3, pp. 402-408

SYLVA, M. (1704) *Arte Mínima, com que semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Máxima, & Longa Sciencia da Musica*, 2ª ed., Officina de Joam Galram, Lisboa

SYLVA, M. (1733) *Commento sobre os Cinco Livros de Tristes de P. Nasão; com huma breve notícia das Fabulas e outras cousas mais precisas para a intelligenccia do mesmo author*, Officina de Antonio de Sousa da Sylva, Lisboa Occidental

TANNER, M. (1989) 'Chance and Coincidence in Titians's *Diana and Actaeon*' in *Early Music*, Vol. 17, No. 4, pp. 535-550

TARR, E. (1984) 'Trumpet' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Satnley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 3, pp. 639-654

TEIXEIRA, D. (1723) *Vida de D. Nuno Álvares Pereyra*, s.e., s.l.

TEIXEIRA, M. (1989) 'Moda' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 300-301

TÉRCIO, D. (1996) *História da Dança em Portugal. Dos Pátios das Comédias à fundação do Teatro de S. Carlos*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, vol. 1 e 2.

TÉRCIO, D. (1996) 'Ape dances and popular dances on Portuguese figurative tile panels from the seventeenth and eighteenth centuries' in *Imago Musicae*, Vol. XIII, pp. 131-144

TÉRCIO, D. (1999) *Dança e Azulejaria no teatro do Mundo*, Edições Inapa, Lisboa

TEROL, M. (1992) *Azulejos a Lisbonne – Lumière d'une ville/ Azulejos em Lisboa – A luz de uma cidade*, Éditions Hervas, Paris

TIETZE-CONRAT, E. (1957) *Dawrfs and Jesters in Art*, Phaidon, New York

TRINDADE, R. (2007) *Revestimentos Cerâmicos Portugueses – Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*, Edições Colibri, Lisboa

TURNBULL, H. (1984) 'Guitar' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 2, pp. 87-109

VANHAECKE, F. (Ed.) (1991) *Triomphe du Barroque*, Fondation Europalia International, s.l.

VELOSO, J. ALMASQUE, I. (1996) *Hospitais Civis de Lisboa – História e Azulejos*, Inapa, Lisboa

VENTURA, M. (Coord) (1998) *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico*, Edições Colibri, Lisboa

VIGARELLO, G. (Dir.) (2005) *Histoire du Corps. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions du Seil, Paris, vol. 1

VIRGÍLIO, P. (1996) *Bucólicas*, Trad. Maria Gonçalves, Verbo, s.l.

VORAGINE, T. (2000) *Legenda Aurea*, Editora Civilização, Porto, Tomo I e II

WALLS, P. (1984) 'Fingering in the 18th Century', in *Early Music*, Vol 12, No. 3, pp. 299-315

WEIGEL, C. (1961) *Musikalisches Theatrum*, Barenreiter Kassel, Basel, London, New York, Fac-simile

WINTERNITZ, E. (1943) 'Bagpipes and Hurdy-Gurdies in Their Social Setting' in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No. 1, pp. 56-83

ZINGEL, H. (s.d.) *Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart*, VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig, Band.4

ZINGEL, Hans (1932) *Harfe und Harfenspiel* vom beguin des 16. Bis ins zweite drittel des 18. Jahrhunderts, Verlag, Halle

ZINGEL, H. (1968) *König Davids Harfe in der abendländischen Kunst/ King David's Harp as represented in European Art*, Musikverlage Hans Gerig, Köln

ZINGEL, H. (1974) *Harfenspiel im Barockzeitalter*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg

**Publicações electrónicas**

BAUMGARTNER, E. (2006) 'Lectures et usages d'Ovide (XIIIe – XVe siècles): quelques approches' in *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, URL: http://crm.revues.org//index37.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009

CROIZY-NAQUET (2007) 'L'Ovide moralisé ou Ovide revisité: de metemorphose en anamorphose', in *Cahiers de recherches mediévales*, 9, 2002. URL: http://crm.revues.org//index49.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009

HEXTER, R. (1998) 'Ovid's Metamorphoses Metamorphosed' in *Bancroftiana – Newsletter of the Friends of the Bancroft Library*, Vol 113, 1998, URL: www.bancroft.berkeley.edu:events:bancroftiana:113:ovid/html

HULT, D. (2009) 'Allégories de la sexualité dans l'Ovide Moralisé' in *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, URL: http://crm.revues.org//index50.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009

KOPP, J. (2004) 'The Musette de Poitou in 17th-Century France' in *The Galpin Society Journal*, Vol. 57, pp. 127-145, URL: http://www.jstor.org/stable/25163797. Consultado em 12 Julho de 2011

MORA, F. (2009) 'Deux réceptions des Métamorphoses au XIVe et au XVe siècle' in *Cahiers de recherches médievales*, 9, 2002, URL: http://crm.revues.org//index64.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009.

MÜHLETHALER, J. (2007) 'Entre amour et politique: métamorphoses ovidiennes à la fin du Moyen Age' in *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, URL: http://crm.revues.org//index76.html. Consultado a 7 e Janeiro de 2009

PARRY, Hugh (s.d.) 'Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape' in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 95 (1964), pp. 268-282, URL: http://www.jstor.org/stable/283792 Consultado a 7 de Janeiro de 2009

SAVAGE, Roger (s.d.) 'Prologue: Daphne Transformed' in *Early Music*, Vol. 17, No. 4, pp.485-493, URL: http://www.jstor.org/satble/3127017 Consultado a 12 de Janeiro de 20

**Manuscritos (Biblioteca Pública de Évora)**

Catalogo Manuscritos, Tomo III (História)

Cód. CVIII, 2-6: Papéis sobre os estudos das Universidades de Évora e Coimbra, governadas pelos Jesuítas

Cód. CXIV, 2-32: Papeis acerca do Sr. D. José, filho de El-Rei D. Pedro II, quando foi estudar ao Collegio da Companhia de Évora

Cód. CVIII, 1-20: Livro dos estatutos e mais cousas pertencentes ao bom governo do Colégio Real da Purificação da Universidade de Évora, 1656-1718

Cód. CXII, 1-7: Resoluções finais tiradas das constituições e ordens dos superiores para governo dos Padres Reitores da Universidade de Évora

Cód. CX, 1-17: Forma para se dar o grau de mestre em Artes

Cód. CXIV, 2-31: Estatutos da Universidade (do tempo do Cardeal D. Henrique), 4 livros

Cód. CX, 1-17 + CXXX, 2-7: Monita secreta. Instruções secreto que devem guardar todos os religiosos da Companhia de Jesus. Auctor o Padre Cláudio Acquaviva.

Cód. CVIII, 1-27 + Cód. CVIII, 1-28: Ritual que usa a Companhia nas Solemnidades nas suas casas e Collegios de Portugal; pelo Irmão António Rodrigues, 1646

Cód. CVIII, 1-25: Lembrança de algumas cousas d'esta casa de S: Roque desde 1695 até 1751

Cód. CIX, 2-17: Livro do tombo dos bens e propriedades do Collegio de Beja, feito em virtude da provisão de 6 de Fevereiro de 1740

Cód. CIX, 2-15: Cartas do Padre Miguel de Almeida sobre cousas da Companhia

Cód. CIX, 1-17: Formulário das Cerimónias com que se devia receber D. João V na Sé de Évora; feito em 1728 pelo Mestre de Cerimónias da Sé, Manuel Rodrigues Valente

Cód. CVIII, 2-9: Notícia da Companhia de Jesus, pelo Padre António Leite

Cód. CV,1-6: Tratado sobre la Compañia de Jesus

Cód. CVIII, 1-29 + Cód. CXII, 2-19, História e constituições dos Jesuítas

Cód. CX, 1-17, Fragmento de uma crónica que contem os princípios de Collegio de Évora

Cód. CIV, 1-39, História do noviciado de Évora, pelo P. António Franco

Cód. CXXIII, 2-18: Costumeiro e directorio das officinas do noviciado de Évora

Coleção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
   Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
   Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
   Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (coordenação)
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
   Helena Rodrigues e Christopher Johnson (coordenação)
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
   */ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal*
   Manuel Pedro Ferreira (coordenação)
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
   *On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*
   Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*
   Coordenador / Editor: David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
   *na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. I e II)
   Luzia Rocha
9. *Mémoires… Miroirs*
   *Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*
   Paulo de Assis (Coordenação)
10. *Marcos Portugal: uma reavaliação*
    David Cranmer (Coordenação)
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*
    *ópera, virtuosismo e música doméstica*
    Luísa Cymbron

12. *Escutar a Literatura. Universos sonoros da escrita*
    Mário Vieira de Carvalho
13. *Arte de ser Professor. O projecto musical e formativo Grande Bichofonia*
    Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues (Coordenação)
14. *Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador*
    Tiago Manuel da Hora
15. *Cantate Dominun – Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*
    Luzia Aurora Rocha

**COLIBRI** – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park
– ARMAZEM **AB** – 1685 - 650 Famões
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
**www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt**

**Luzia Rocha** possui os graus de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa. É membro do 'Study Group on Musical Iconography' e do 'Study Group for Latin America and the Caribbean' (ARLAC-IMS), ambos da International Musicological Society. É colaboradora na Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e no Grupo de Iconografia Musical da Universidad Complutense de Madrid/AEDOM. Trabalhou como docente na Academia de Amadores de Música, Escola Técnica de Imagem e Comunicação (ETIC), Instituto Piaget (ISEIT de Almada, também como Coordenadora da Licenciatura em Música), Academia Nacional Superior de Orquestra (Mestrado em Ensino da Música) e colabora, actualmente, como docente na Licenciatura em Jazz e Música Moderna da Universidade Lusíada. Tem participado como oradora, por convite, em conferências nacionais e internacionais e publicado artigos em periódicos com arbitragem científica. É autora do livro *Ópera e Caricatura - O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. 1 e 2) editado pelo CESEM/Colibri. Dedica-se à investigação na área da Iconografia Musical, com especial incidência nos séculos XVIII a XXI.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA
CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL CESEM
FCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
ISBN 978-989-689-483-2