

Iconografia Musical

Temas Portugueses

Volume IV | TOMO I

Luzia Aurora Rocha | Luís Correia de Sousa | Ana Carina Dias
(Eds.)



Iconografia Musical – Temas Portugueses

TÍTULO Iconografia Musical – Temas Portugueses

COLECÇÃO Iconografia Musical

VOLUME IV

EDITORES Luzia Aurora Rocha, Luís Correia de Sousa, Ana Carina Dias

AUTORES Ana Ester Tavares, Ângela Flores Baltazar, Beatriz Carvalho, Luís Carlos S. Branco, Luísa Correia Castilho, Luzia Aurora Rocha, Maria Fernandes, Nicola Bizzo, Nuno Prates, Ricardo Filipe Vilares

CAPA Cálice de Arouca, MMIPO, Fotografia de Ricardo Filipe Vilares

ISBN 978-989-33-0342-9

Lisboa, Maio de 2020

Este livro teve apoio do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA FCSH, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/EAT/00693/2020. /

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.o do D.L. n.o 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.o 57/2017, de 19 de julho - DL 57/2016/ CP1453/CT0086

ÍNDICE

TOMO I

	Nota dos Editores	Pág. 5
00	Resumos Abstracts	Pág. 6
01	Arte Sacra «O calis mais rico» de Arouca e o anúncio da Transubstanciação pela corte celestial Ricardo Filipe Vilares Ordem de Cristo, arte e devoção: a Iconografia Musical nos painéis da Igreja Matriz de Monforte da Beira Luísa Correia Castilho	Pág. 17
02	Mitologia <i>Via Actéon na caça tão austero</i> , ou a presença da trompa na representação do mito ovidiano de Diana e Actéon no Barroco português Luzia Aurora Rocha	Pág. 43
03	Caricatura e Sátira Política Política e caricatura musical: a indemnização do caminho-de-ferro de Lourenço Marques em <i>A Paródia</i> Maria Fernandes	Pág. 55
04	Músicos Amadores José Relvas tocando violino: um olhar de José Malhoa Nuno Prates	Pág. 66

ÍNDICE

TOMO II

- | | | |
|-----------|---|----------|
| 05 | Tradições Populares | Pág. 83 |
| | Quem toca carrilhão não vai na procissão: representações de iconografia musical numa das pinturas de género de Augusto Roquemont
Ana Ester Tavares | |
| 06 | Pop & Rock Nacional e Internacional | Pág. 99 |
| | António Variações para lá do ícone: um criador culto, experimentalista e complexo
Luís Carlos S. Branco | |
| | Queen LP and Single in Portugal: Variations of Iconography
Nicola Bizzo | |
| 07 | Cartaz e Publicidade | Pág. 127 |
| | Reflexos sociológicos em abordagens iconográficas: os cartazes de 2001 a 2018 para o concerto anual da Orquestra Sinfónica Juvenil
Ângela Flores Baltazar | |
| 08 | Arte Urbana | Pág. 139 |
| | Arte Urbana e Iconografia Musical - o caso das ruas de Lisboa
Beatriz Carvalho
Luzia Aurora Rocha | |
| 09 | Autores | Pág. 151 |

Nota dos Editores

A Linha Temática de Iconografia Musical do CESEM-NOVA FCSH tem uma produção científica - individual e colectiva - já com mais de vinte anos. É desenvolvida por um grupo de investigadores com áreas de trabalho que compreendem um vasto período cronológico e temático.

A colecção, iniciada em 2015 com *Iconografia Musical: Autores de Países Ibero-Americanos e das Caraíbas* (coordenação e edição de Luzia Aurora Rocha), publicou algumas dezenas de estudos inéditos e tem chegado a um vasto público nacional e internacional, contribuindo para a divulgação e promoção da investigação que se desenvolve no seio do CESEM.

Em 2016 publicou-se *Iconografia Musical: A Música na dimensão do Sagrado*, com edição e coordenação de Luís Correia de Sousa e em 2017 *Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*, com edição e coordenação Luzia Aurora Rocha e Sónia Duarte.

A opção pela organização da colecção em números temáticos tem permitido alargar o âmbito dos estudos e acolher a participação de investigadores de distintas áreas científicas. Conta já com quatro volumes publicados na forma de livro electrónico (e-book) disponibilizados gratuitamente na página do CESEM para toda a comunidade científica cumprindo, deste modo, com a nossa missão de promover uma ciência aberta.

O Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da NOVA FCSH é, assim, uma unidade de investigação líder - e assumidamente na vanguarda - dos estudos em Iconografia Musical.

Luzia Aurora Rocha
Luís Correia de Sousa
Ana Carina Dias



Responsórios corados, ou Negros
Tiple

Responsórios das Matinas

00

Resumos | Abstracts

Composição do I.

Maquim José da Rocha Espanca

natural de Villa Vicosa

1873

«O calis mais rico» de Arouca e o anúncio da Transubstanciação pela corte celestial

O presente artigo faz a análise de um dos cálices, e da respetiva patena, ditos de Arouca, atualmente pertencentes ao MMIPO, com o número de inventário 2/O. Estas peças da ourivesaria portuguesa, das primeiras décadas da centúria de Quinhentos, enquadram-se esteticamente na transição do Gótico final para o Renascimento. A estrutura arquitetónica do cálice constitui uma narrativa onde conceitos simbólicos se concretizam fisicamente. Na sua base, os apóstolos surgem como os pilares do Novo Testamento e, na subcopa, os Anjos, como mensageiros divinos, anunciam, por intermédio da música, o mistério da Transubstanciação. Apóstolos e Anjos articulam-se com a restante iconografia que aponta para a salvação através do Corpo e do Sangue de Cristo. A música, presente através dos instrumentos tocados pelos Anjos, por utilizar como matéria-prima o som, audível, mas impalpável e invisível, surge como a forma de arte ideal para evocar o sagrado.

Palavras-chave: anjos, apóstolos, cálice, iconografia, música, Transubstanciação.

The present article analyzes one of the Chalices and its Paten, called by Arouca, currently belonging to MMIPO, with the inventory number 2/O. These portuguese goldsmithery pieces, from the early decades of the five hundred centuria, aesthetically fits into the transition from the late Gothic to the Renaissance. The architectural structure of the Chalice composes a narrative where symbolic concepts physically materialized. At its base, The Apostles emerge as the pillars of The New Testament and, in the sub-cup, the Angels as divine messengers, announce, through music, the mystery of Transubstantiation. Apostles and Angels articulate themselves with the remaining iconography which points to the salvation through the Body and Blood of Christ. The music, presented through the instruments played by the Angels, because it uses the sound as prime matter, audible but impalpable and invisible, emerges as the ideal form of Art to evoke the Sacred.

Keywords: Angels, Apostles, Chalice, Iconography, Music, Transubstantiation.

Ordem de Cristo, Arte e Devoção: a iconografia musical nos painéis da Igreja Matriz de Monforte da Beira

No âmbito do projeto *Ordo Christi - Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo* (séc. XV e XVI) - o qual pretende contribuir para o estudo, salvaguarda, valorização e dinamização do património artístico regional e local inerente à Ordem de Cristo na região da Beira Baixa, foram identificados três painéis com iconografia musical. Estes situam-se na igreja de Nossa Senhora da Ajuda, igreja Matriz de Monforte da Beira, uma freguesia do concelho de Castelo Branco. A igreja, do século XVI mas reedificada no século XVIII, é constituída por uma só nave, sete altares e dois púlpitos de talha dourada. É em três destes altares que se situam os três painéis com iconografia musical. Estes contêm representações de instrumentistas de corda dedilhada, corda friccionada, sopros e cantores. Assim, é objetivo deste artigo a sua descrição, análise, estudo e divulgação, enquadrando aspetos históricos, organológicos e estéticos. Particular atenção será dada a uma estranha influência musical da América Latina, presente num dos painéis, pela representação de um instrumento musical em contexto sacro, típico da arte colonial espanhola do período barroco.

Palavras-chave: Ordem de Cristo; Iconografia musical; Monforte da Beira; América Latina

The project Ordo Christi- Artistic Heritage of Christ's Order between Zêzere and Tejo (15th and 16th centuries) - aims at the study, protection, appreciation and promotion of the artistic, regional and local heritage intrinsic to Christ's Order in Beira Baixa county where three panels with musical iconography were identified. These panels are located inside Nossa Senhora da Ajuda Church, Mother Church of Monforte da Beira, an area from Castelo Branco county. This church was built in the 16th century and rebuilt in the 18th century, and it is composed by one nave, seven lord's tables and two pulpits made of gold carving. In three of these lord's tables, there are three panels of musical iconography. These panels display fingering ropes players, rubbed rope, blows and singers. Thus, this paper aims at their description, analysis, study and disclosure framing historical aspects, organological and aesthetic ones. There is a focus on a musical influence from Latin America which is seen in one of the panels, represented by a musical instrument in a sacrum context which is typical from the Spanish colonial art of the baroque season.

Keywords: Christ's Order, Musical Iconography, Monforte da Beira, Latin America

Via Actéon na caça tão austero, ou a presença da trompa na representação do mito ovidiano de Diana e Actéon no Barroco Português

O mito ovidiano de Diana e Actéon é um dos vários episódios que compõem as *Metamorfoses*. Esta obra teve um grande impacto no espaço artístico europeu, desde a época romana até à actualidade. Em Portugal, as *Metamorfoses* tiveram a sua época áurea, ao nível de recepção artística, no período Barroco. O suporte de eleição foi o azulejo. Não existindo, na narração de Ovídio, qualquer referência à trompa de caça, são muitas as obras de arte que a incluem (como é o caso dos painéis aqui estudados), talvez por os pintores assumirem que este instrumento musical é indissociável desta actividade. Este artigo apresenta um estudo de quatro painéis de azulejo barrocos portugueses, com trompa de caça, que narram o mito de Diana e Actéon. Far-se-á uma análise ao nível da iconografia/iconologia da música, comparando a estética portuguesa com a do espaço europeu. Particular ênfase será dado a questões de cópia, recepção e produção de novas obras a partir de modelos mais antigos. A reprodução de diferentes modelos de trompas de caça será analisada e justificada.

Palavras-chave: Trompa de caça; *Metamorfoses*; Iconografia Musical; Barroco português;

The Ovidian myth of Diana and Acteon is one of several episodes that make up the Metamorphoses. This work had a great impact on the European artistic space, from Roman times until the present time. In Portugal, the Metamorphoses had their golden age, at the level of artistic reception, in the Baroque period. The support of choice was the tile. In Ovid's account there is no reference to the hunting horn, but there are many works of art that include it (as is the case with the panels studied here), perhaps because painters assume that this musical instrument is inseparable from hunting activity. In this article we intend to elaborate a study of four Portuguese Baroque tile panels, with hunting horn, that narrate the myth of Diana and Actéon. An analysis will be made at the level of iconography / iconology of music, comparing the Portuguese aesthetics with that of the European space. Particular emphasis will be given to issues of copying, reception and production of new works from older models. The reproduction of different models of hunting horns will be analysed and justified.

Keywords: Hunting Horn; *Metamorphoses*; Musical Iconography; Portuguese Baroque;

Maria Fernandes

Política e caricatura musical: a indemnização do caminho-de-ferro de Lourenço Marques em A Paródia

Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (pai e filho) fundaram, a 17 de janeiro de 1900, *A Paródia*, um jornal que colocava “a caricatura ao serviço da grande tristeza pública”, segundo os caricaturistas no editorial. Nasceu na fase final da Monarquia portuguesa, em que o “rotativismo”, sistema político vigente, parecia não resolver os problemas políticos e económicos do país e, em que as questões coloniais, como o Tratado de Lourenço Marques, estavam presentes na sociedade portuguesa já há várias décadas. A construção do caminho-de-ferro que ligaria Lourenço Marques ao Transvaal já vinha a ser discutida desde a década de 1870. Porém, só na década de 1880 é que efetivamente começou a ser construída com a “ajuda” dos ingleses e dos americanos. Esta “ajuda” acabaria em Tribunal, com o pagamento de uma indemnização pelos portugueses, como é retratado em várias caricaturas musicais n’*A Paródia*. Numa delas, Rafael apropria-se de uma ópera, *Guilherme Tell* de Gioachino Rossini para parodiar a situação política, servindo um propósito bastante específico. Este artigo pretende analisar de que forma a caricatura musical serve o propósito de satirização, mas, ao mesmo tempo, de consciencialização do povo português para a situação do país e do sistema político vigente. O interesse na análise da caricatura musical prende-se com o facto de esta ser um retrato histórico bem-definido que mostra os discursos cultural, social e político e comunica uma mensagem rica em significados.

Palavras-chave: caricatura musical; *A Paródia*; Lourenço Marques; Sentença do Tribunal de Berne

On January 17th, 1900, Rafael and Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (father and son) published A Paródia, a journal that put “the caricature at the service of the great public sadness”, according to its creators. Therefore, A Paródia rose up in the final phase of Portuguese Monarchy, wherein the “rotativismo”, current politics system, seemed not to resolve any of the politics nor economic problems of the country, and, wherein the issue of the African colonies, such as Treaty of Lourenço Marques, was still present in the folk memory. The construction of Lourenço Marques’ railway had already been discussed since the 1870s. But it was only in the 1880s that it began to be built with the “help” of the English and the American capitalists. This “help” would end in Court, with the payment of compensation by the Portuguese government, as it is portrayed in several musical caricatures in A Paródia. In one of them, Rafael appropriates an opera, Guilherme Tell by Gioachino Rossini, to parody the political situation, serving a very specific purpose. This article aims to analyze how the musical caricature serves the satirization purpose, but at the same time, to raise awareness of the Portuguese people about the situation of the country and the current political system. The interest in the analysis of the musical caricature is that it is a well-defined historical portrait that shows the cultural, social and political discourses and communicates a message rich in meanings.

Keywords: Musical Caricature; *A Paródia*; Lourenço Marques, Sentence of Bern’s Court

José Relvas tocando violino: Um olhar de José Malhoa

A obra *José Relvas tocando violino*, da autoria de José Malhoa, está assinada e datada (1898). É um pastel sobre papel com as seguintes medidas: A 570 x L 435 mm. A peça encontra-se na Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, na Sala da Música, com o Inventário n.º 84.361. José Malhoa (1865-1933) era um mestre no domínio da paleta de óleo, mas só muito ocasionalmente fez trabalhos a pastel, visto à data esta arte ser considerada de menor importância e utilizada com mais frequência em ensaios e estudos. Foi este o caso do retrato apresentado de José Relvas (1858 - 1929), realizado no final do século XIX (1898), durante uma visita de José Malhoa à Quinta dos Patudos. A amizade entre Relvas e Malhoa era consolidada pelo apreço mútuo e por um grande número de afinidades de ordem ideológica e estética. Era com grande frequência que Malhoa visitava a Quinta dos Patudos e aqui produzia algumas obras para a coleção de José Relvas. No quadro apresentado, José Relvas tocando violino, Malhoa apresenta o realismo que caracteriza a sua arte, retrata o senhor dos Patudos numa das suas atividades preferidas: a música. José Relvas está concentrado tocando o seu Stradivarius, executando talvez uma peça conhecida de memória da obra de Beethoven, visto ser este o seu compositor preferido. Junto ao músico encontra-se uma mesa com algumas partituras; ao fundo vê-se uma das suas peças preferidas: uma escultura de Soares dos Reis, o estudo em gesso para *O Artista na Infância* adquirida à família do escultor, em 1889. A cena retratada decorre num interior de limites imprecisos onde está patente uma luminosidade difusa. Quando foi retratado, José Relvas contava com quarenta anos de idade, a sua personalidade é representada pelo apuro do porte, era um homem respeitado e estimado por todos, o rosto bondoso revela no entanto uma certa tristeza e melancolia. Questões de História da Arte, Iconografia Musical e Organologia será abordadas no presente artigo.

Palavras-chave: Casa dos Patudos; José Relvas; José Malhoa; Música; Retrato

*The painting José Relvas playing the violin, by José Malhoa, is signed and dated (1898). It is a pastel on paper with the following measures: A 570 x W 435 mm. This object can be found at Casa dos Patudos - Alpiarça Museum, in the Music Room, with Inventory No. 84.361. José Malhoa (1865-1933) was specialized in oil paintings, but only very occasionally did pastel work, since at the time this art form was considered of minor importance and used more often in sketches. It is the example of this portrait made in the late 19th century (1898), during a visit by José Malhoa to the Quinta dos Patudos. The friendship between Relvas and Malhoa was consolidated by mutual appreciation and a large number of ideological and aesthetic affinities. Malhoa often visited the Quinta dos Patudos and here produced some works for José Relvas' collection. In this painting, José Relvas is playing the violin; Malhoa presents the realism that characterizes his art and style, portraying the owner of Patudos' house in one of his favorite activities: music. José Relvas is focused on playing his Stradivarius, performing perhaps a well-known piece of memory of Beethoven's work, his favorite composer. Close to José Relvas we found a table with some scores; In the background is one of his favorite art pieces: a sculpture by Soares dos Reis, a plaster study for *O Artista na Infância* acquired to the sculptor's family in 1889. The portrayed scene takes place in a private atmosphere, with imprecise boundaries, where diffuse light is evident. When portrayed, José Relvas was forty years old, his personality is represented here by his refinement. He was a respected and esteemed man but his kind face reveals also a certain sadness and melancholy. Questions related to Art History, Music Iconography and Organology will be addressed in this article.*

Keywords: Casa dos Patudos; José Relvas; José Malhoa; Music; Portrait

Ana Ester Tavares

Quem toca carrilhão não vai na procissão: representações de iconografia musical numa das pinturas de género de Augusto Roquemont

Augusto Roquemont (1804-1852) foi um dos artistas responsáveis pela introdução da pintura de género em Portugal, destacando-se pela representação de costumes rurais da zona de Guimarães, onde residiu durante algum tempo. Uma dessas obras é *Procissão* (1832-1839, óleo sobre tela, integrante da coleção do Museu Nacional Soares dos Reis). Através de uma narrativa plástica, Roquemont fixa uma tradição popular, expressão de fé e observância de práticas religiosas coevas, que inclui diversos instrumentos musicais e instrumentistas em atividade performativa. Este artigo tem como objetivo estudar *Procissão* do ponto de vista histórico, formal e iconográfico, incidindo particularmente sobre as representações de iconografia musical e seus significados.

Palavras-chave: Augusto Roquemont, pintura de género, *Procissão*, iconografia musical.

Augusto Roquemont (1804-1852) was the key player artist who introduced genre painting in Portugal, especially the peasant practices near Guimarães, where he lived for some time of his life. One of those paintings, *Procissão*, “Procession” (1832-39, oil on canvas, Museu Nacional Soares dos Reis) depicts a tradition still active in our days. Through this narrative, Roquemont is able to reconstruct and set a Portuguese folk tradition, a Christian practice that expresses the individual and the community faith and includes several musical instruments and performances. It is the aim of this article to explore *Procissão* in an historical, formal and iconographic perspective, deepening the analysis of music iconography and its meanings.

Keywords: Augusto Roquemont, Genre Painting, *Procissão*, Music Iconography

Luís Carlos S. Branco

António Variações para lá do ícone: um criador culto, experimentalista e complexo

A relação dos portugueses com a figura de António Variações tem flutuado muito ao longo do tempo. A forma como ele tem sido percecionado tem mais a ver com a própria evolução da sociedade portuguesa do que com o que ele realmente foi enquanto criador. Ele publicou o seu primeiro trabalho discográfico quando tinha já trinta e sete anos. Tudo o que fez para trás permanece praticamente desconhecido, mas é essencial para se perceber o seu percurso. De modo similar, é necessário enquadrá-lo no tempo em que viveu: os anos 80. Através da investigação que fiz para a dissertação do meu mestrado em Estudos Portugueses, intitulada *António Antes de Variações: O Percurso Inicial do Cantor*, que envolveu o estudo do seu acervo, consultas aos média da época e entrevistas, deparei-me com facetas inesperadas na sua evolução estético-artística. É o resultado desse trabalho que pretendo dar a conhecer. Há um outro António Variações que falta descobrir, diferente, em muitos aspetos, daquele que ficou inculcado na memória coletiva.

Palavras-chave: António Variações; experimentalismo; poesia portuguesa; identidade nacional; geração pós-25 de Abril;

The relationship of the Portuguese with the figure of António Variações has varied over time. The way he has been perceived has more to do with the evolution of Portuguese society than with what he really was as a creator. He published his first record when he was already thirty-seven years old. Everything he has done before remains largely unknown, but it is essential to understand him. Similarly, it is necessary to frame him in the time in which he lived: the 80s. Through the research about him that I did for my master's dissertation on Portuguese Studies, which involved the study of his collection, an analysis of the media of his time and also several interviews, I came across with unusual facets in his aesthetic-artistic evolution. It is the result of this work that I intend to make known. There is a Variações different from the one Portuguese people are used to relate to.

Keywords: António Variações; Artistic Experimentalism; Portuguese Poetry; National Identity; Post-25 of April Generation

Queen LP and singles in Portugal: The Variations of Iconography

The covers of vinyls LP and singles have always been a fascinating world to explore: not only they were intended to capture the interest of the potential buyer and to promote the image of the performer years before the TV appearances, but in many cases they were little works of art. The article will show some of the most iconic singles covers in pop and rock world, focusing on the peculiarities that can be found in Portuguese editions and that can provide a valid iconographic study.

Queen discography is one of the most complex in the world, especially considering that in the 70's almost each country had a different cover for each song published. In that way there is a real proliferation of many pictures regarding a single song, since not all the countries decided to use a "standard" cover.

This study is intended to focalise and analyse these aspects specifically for the differences of 7" vinyl covers in Portugal (and in the Angolan market too): in fact, if in central Europe it is possible to draw a line in which almost all covers are integrated, here the situation is far more complex and for that reason the singles became during the years highly collectible having different picture sleeves.

In that way covers are transforming themselves in a new media event that has no precedent in music history and iconography: for that reasons image merges and integrates with music to become a new way of art and communication, as popular musical context never had before.

Keywords: *Queen; Vinyl; Discography; Iconography; Portugal;*

Reflexos sociológicos em abordagens iconográficas: os cartazes de 2001 a 2018 para o concerto anual da Orquestra Sinfónica Juvenil

A Orquestra Sinfónica Juvenil é uma instituição fundada em 1973 que manteve actividade sem interrupções até os dias de hoje. Ao longo dos seus anos de existência, esta orquestra tem convivido com vários períodos marcantes da história de Portugal, sobrevivendo a rupturas significativas como a revolução a 25 de Abril de 1974. O seu arquivo encontra-se a cargo do seu director e membro fundador, Vítor Mota, uma testemunha viva de todo o percurso da orquestra, que muito cuidadosamente tem guardado e organizado documentos relativos à mesma. Com o tratamento de dados que tenho realizado neste arquivo, nasce este artigo que se foca na análise iconográfica dos cartazes editados de 2001 a 2018 para o concerto da Orquestra Sinfónica Juvenil que acontece anualmente em Novembro/Dezembro na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa. Como parte da linguagem comunicativa, os cartazes procuram atrair uma faixa etária jovem aludindo a elementos que lhe são associados. Essa abordagem cumpre-se numa proximidade comunicativa que se opõe ao espectável na cultura erudita. Nestes cartazes, são frequentemente observados objectos como fones, ténis, consolas, entre outros, a par de uma linguagem muito coloquial, que estabelecem uma ligação ao quotidiano do suposto público alvo. Não obstante, esta abordagem acaba por desafiar a imagem que a sociedade muitas vezes constrói em volta da música dita “clássica”, desconstruindo o seu carácter elitista e tornando-a passível a mais identidades para além desse escol, não obstante, figuras como Mozart e Beethoven são recorrentes, reforçando, por outro lado, certos cânones.

Palavras-chave: orquestra; juventude; cartazes; publicidade; iconografia;

The Orquestra Sinfónica Juvenil is an institution founded in 1973 that maintained activity without interruptions until the present day. Throughout its years of existence, this orchestra has witnessed several remarkable periods of Portugal's history, surviving to significant ruptures like the Carnation Revolution in 1974. It is currently directed by Vítor Mota, a founder member and living witness of all the history of this institution so far. This article focuses on the iconographic analysis of the posters published from 2001 to 2018 for the concert that the Orquestra Sinfónica Juvenil held annually in november/december in the Aula Magna of the Reitoria da Universidade de Lisboa. As part of the communicative language, the posters seek to attract a young age group alluding to elements associated with it. This approach is fulfilled in a communicative proximity that opposes normative erudite culture's approach. In these posters, objects such as headphones, tennis, video-games, among others, along with a very colloquial language, establish a connection with the daily life of the target audience. Nevertheless, this approach defies the image that society often constructs around so-called "classical" music, taking apart its elitist character and making accessible for other social groups. Nevertheless, figures such as Mozart and Beethoven appear as a reinforcing of such canons.

Keywords: Orchestra; Youth; Posters; Advertising; Iconography

Muito recentemente a arte urbana (*Street Art*) tem sido enquadrada como parte da nossa herança cultural; contudo, até ao presente não tem havido um entendimento claro relativamente à definição e/ou conceptualização desta forma artística como “heritage” (Nomeikate, 2017, 43). Tão pouco é consensual a atenção crescente que lhe é dada em termos de conservação, memória cultural, identidade, poder e intervenção. Ainda olhada por muitos como forma de arte “bastarda”, conforme diria Georges Brassai, a arte urbana luta por se afirmar perante a opinião pública e especializada. Este artigo visa analisar algumas obras presentes nas ruas de Lisboa, com referências à música (iconografia musical), ao mesmo tempo que aborda questões preservação vs efemeridade, mutação, mutilação, aceitação pelos observadores locais e estrangeiros e entender, afinal, qual o papel da música e dos instrumentos musicais neste tipo de obras de arte.

Palavras-chave: Arte Urbana; Iconografia Musical; Lisboa;

In recent years street art has been framed as part of our cultural heritage; however, to date there has been no clear understanding regarding the definition and / or conceptualization of this artistic form as “heritage” (Nomeikate, 2017, 43). Nor is the growing attention given to it in terms of conservation, cultural memory, identity, power, and intervention consensual. Still widely regarded as a “bastard” art form, as Georges Brassai would say, urban art struggles to assert itself before public and specialized opinion. This article aims to analyze some works present in the streets of Lisbon, with references to music (musical iconography), while addressing preservation vs. ephemerality, mutation, mutilation, acceptance by local and foreign observers and understanding, after all, what is the role of music and musical instruments in this type of artwork.

Keywords: Street Art; Musical Iconography; Lisbon;

The background of the entire page is a close-up photograph of a highly ornate, golden religious sculpture. The sculpture features intricate carvings, including a central arched niche with a cross-like pattern, and various smaller figures and decorative elements. The lighting is warm, highlighting the metallic texture and the detailed craftsmanship of the piece.

01

Arte Sacra

«O calis mais rico» de Arouca e o anúncio da Transubstanciação pela corte celestial

O objeto encerra em si diferentes memórias, conta histórias é portador de múltiplos discursos. Como tal, o estudo de objetos como o Cálice e a Patena de Arouca, com o número de inventário 2/O, exemplares da ourivesaria portuguesa quinhentista, pertencentes à Santa Casa da Misericórdia do Porto, em depósito no Museu da Misericórdia do Porto (MMIPO), pressupõe: analisar a sua dimensão simbólica, para além da sua dimensão decorativa e funcional; estudar o seu erudito programa iconográfico; traçar o seu contexto artístico, falar do tempo que produziu as peças, dos seus artistas e da magnificência dos seus comitentes; pensar a vida monástica na Idade Média e a organização das ordens religiosas; estudar a ritualização da Eucaristia e o conjunto de alfaia utilizadas no cerimonial litúrgico; traçar a história da cidade de Arouca e do seu Mosteiro; olhar para o reinado de Dom Manuel, marcado por uma conjuntura económica favorável, decorrente das descobertas, um período próspero com um impacto profundo na produção artística (contratação de artistas, encomenda e compra de objetos); identificar os momentos áureos e de penúria de um Mosteiro, apontando as causas subjacentes às dificuldades financeiras; estudar momentos da história portuguesa, como as guerras liberais e a extinção das ordens religiosas, decretada pelo governo liberal, em 1834, e as implicações na preservação do património e dos objetos artísticos do seu tesouro, por vezes vendidos por falta de recursos financeiros; assinalar o colecionismo oitocentista, como forma simbólica de afirmação social e o início de um processo de musealização, no século XIX, do objeto artístico.

Estes objetos permitem, também, documentar a evolução da arte dos prateiros e ourives portugueses, cuja tradição se alicerçou no

período medieval. Durante muito tempo consideradas “artes menores”, ou como “artes decorativas”, a prataria e a ourivesaria foram sendo menosprezada em relação às mais nobres “artes maiores” – arquitetura, pintura e escultura – de que seriam subsidiárias. Contudo, estas artes proporcionam uma fonte inesgotável de conhecimento global da arte, da cultura e da mentalidade da época a que pertencem, devendo ser valorizadas enquanto manifestações criativas tão válidas quanto as expressões artísticas referidas. No caso particular do estudo do cálice como objeto artístico, que tem na sua subcopa anjos músicos, orantes/cantores e instrumentistas, podemos entendê-lo, igualmente, como uma fonte musical e organológica. A sua iconografia reflete a prática musical de início da centúria de quinhentos e os instrumentos representados remetem para espécies organológicas coevas: a harpa, um cordofone dedilhado, e o portativo, um aerofone tipo órgão [1]. Neste período, a cultura portuguesa foi profundamente marcada por várias manifestações musicais, tanto no campo profano, com a lírica cortesã (vilancico, cantiga e romance), como sacro, com a polifonia na corte ou na Igreja (Neri e Castro 1999). As cerimónias da Corte tornam-se cada vez mais sumptuosas, sendo a música um elemento essencial no cerimonial régio, como atributo de prestígio, construindo a ideia do “Rei em Majestade” (Borges 1989, 243). Igual importância tem a música no cerimonial litúrgico, nas Igrejas Conventuais e Catedrais, com obras polifónicas vocais ou para instrumentos de tecla (Doderer 1989, 225).

Enquadramento estético-estilístico

O conjunto, datado das primeiras décadas do



Figura 1 *Cálice de Arouca*, MMIPO, nº 2/O prata dourada e prata branca, 31,5x22, 2x22,2 cm, 2239g (fot. MMIPO)

século XVI, revela a qualidade atingida na ourivesaria religiosa portuguesa, que perpassa para a civil, na primeira metade do século XVI, na transição do Gótico final para o Renascimento.

A riqueza proporcionada pelos Descobrimentos contribui para o florescimento e desenvolvimento dos centros urbanos, o crescimento da população e alargamento do consumo. A prosperidade financeira conduziu a um maior fluxo da produção artística nacional, marcada por novos hábitos sumptuários e um desejo de ostentação comum a clérigos e a laicos. O gosto pelo luxo levou à contratação de artistas, à compra dos melhores e apetecidos objetos. Uma das classes privilegiadas financeira e intelectualmente era o clero, que procurou oferecer objetos condignos à Eucaristia.

De acordo com Vasconcelos e Sousa (1998, 9) (...) *o louvor a Deus e a dignificação dos espaços, personagens e manifestações religiosas que com Ele se relacionavam, têm tradução em peças de grande mais-valia artística*. Nos momentos de

abastança são encomendadas diferentes argêntas e áureas alfaia a vários mestres, cuja atividade começou a ser regulamentada a partir do século XIII, ainda que só no século XV surjam documentos escritos que especificam a vida cooperativa destes mestres (Couto e Gonçalves 1960, 7-8). Vários mestres satisfizeram a ostentação da riqueza de abades, bispos, reis, príncipes e outros nobres, por intermédio de objetos, destinados ao uso sacro e profano. Entre as peças produzidos encontram-se as alfaia religiosas em metais nobres: custódias, cálices, porta-pazes, cruces, turíbulos, relicários, báculos, coroas e outras. Nesta produção, a conceção artística parece aliar dois estilos: as linhas construtivas góticas e a decoração com os símbolos da arte da Renascença (Couto e Gonçalves 1960, 101-102). A esta hibridez formal a historiografia da arte portuguesa tende a chamar “estilo manuelino”.

Esteticamente, o cálice e a patena, como peças da ourivesaria portuguesa quinhentista, refletem os motivos coevos da arquitetura, onde vão entrando elementos novos. Esta interpenetração artística é particularmente evidente na haste do cálice, com os seus arcobotantes, rosáceas e pináculos. *É frequente e muito antiga a assimilação de elementos arquitetónicos pela ourivesaria. Arte móvel por excelência, ela acompanhou e, em muitos casos, precedeu a divulgação das novidades e vanguardas artísticas, transpondo fronteiras e moldando o gosto, para o que muito contribuíram não só a mobilidade dos ourives e crescente divulgação dos modelos através de gravuras e estampas, como também os seus custos relativamente reduzidos, quando comparados com os programas arquitetónicos e escultóricos mais vastos.* (Santos 1992, 21)

Descrição do cálice e da patena

Como referido, o cálice e a patena enquadram-se numa tipologia que faz a transição da linguagem

Ricardo Filipe Vilarés

estética e formal do Gótico final, com propostas ornamentais de influência Renascentista “ao romano” (Pimenta 2018, 199). A já referida hibridez formal assenta numa índole gramatical marcada por um profuso imaginário decorativo. O **cálice** (Fig. 1) executado em prata dourada e prata branca, fundida, relevada (cinzelada e burilada), incisa, vazada, tem uma **base** com uma orla recortada em doze secções retilíneas decoradas com motivos fitomórficos. O campo da base polilobado é sobrelevado por gradinha vazada, com um desenho vegetalista, coroada por flores-de-lis. Seis lóbulos figurativos apresentam, em relevo, seis Apóstolos. Interpolados, outros seis lóbulos, que funcionam como albarradas, têm aplicadas, no plano inferior, margaridas, em prata branca com centro dourado, a partir da qual surgem outros elementos florais. A **haste** sextavada caracteriza-se pelo seu nó arquitetónico, em diversos níveis de saliência, ornamentados por arcobotantes, rosáceas e pináculos. O nó central, um castelo fenestrado e ameado, tem um alçado de dois andares. No inferior, um friso flor-de-lisado forma um balcão, com várias edículas, separadas por contrafortes, que acolhem estatuetas de apóstolos, que não conseguimos individualizar devido aos atributos classificativos insuficientes. Ambos apresentam fenestranças góticas e são rematados por cimalha flor-de-lisada, decoração característica do gótico arquitetónico. Na **subcopa** duas cercaduras definem dois planos. No inferior alternam anjos, um *putto*, e jarros romanos dos quais brotam folhagens, flores e frutos, que parecem ser uvas, numa alusão à Eucaristia. Para Vasconcelos e Sousa (2013, 112) esta alternância aproxima-se já da linguagem gramatical renascentista. O plano superior está decorado com anjos orantes/cantores e anjos músicos, em alternância com margaridas e a sua folhagem. No friso que separa os dois planos, e na base da subcopa, encontramos argolas de onde pendiam, provavelmente, tintinábulo, agora ausentes. Um

cordão espiralado, de ornamentação vegetalista, delimita a copa, que apresenta uma faixa com a seguinte inscrição em caracteres góticos: “*HIC EST ENIM CALIX NOVI TESTAMENTI” (*Este cálice é a nova aliança*). A **patena** circular em prata dourada, que acompanha o cálice, tem um fundo duplamente rebaixado. Na aba do anverso, circunscrita com elementos decorativos estilizados, surge uma cercadura com uma inscrição em caracteres góticos: “AD LAudem DEI MILICIA ABATISA ME FECIT” (*Em louvor de Deus me fez a abadessa Milícia*), interpolados por elementos vegetalistas; a parte central inferior divide-se por seis lóbulos, que circundam um medalhão esmaltado, de tonalidade verde, azul claro e amarelo ocre, onde se inscreve num escudo a insígnia de D. Milícia de Melo: uma coluna enrolada por uma corda e ladeada por dois flagelos (Fig. 2). Circunda-o uma faixa com o seu lema inscrito: “A[B]ISTIS MINE ALLI GRAVETEUR” (*Com estes nem pelo mínimo sejam os outros agravados*). Toda a superfície da patena está ornamentada com motivos vegetalistas, folhagens e arabescos, alguns definidos por pontilhados. No reverso a moldura decorada com motivos fitomórficos é interrompida por três escudos heráldicos, de difícil leitura (Fig. 3). A mesma representação heráldica parece repetir-se ao centro circundada pela inscrição:

“ESTE*CALEZ^*TROUXE*ILENA*DA*MAIA*FILHA
*DA*MA/DE*N/D(?)A/MAIA”.

Considerando, que o tipo de esmalte no anverso, com a divisa de Dona Milícia, era por vezes destacável, podendo ser mais recente que a própria peça, levantamos a hipótese da patena ter pertencido a um outro conjunto e ter tido como anterior proprietária a referida figura de Helena da Maia identificada na inscrição. O reverso encontra-se decorado com elementos vegetalistas, conseguidos, com a exceção dos motivos que circundam os lóbulos centrais,

através de pontilhados.



Figura 2 – *Anverso da Patena*, prata dourada, 1,5x21, 5x21x5cm, 377g (fot. MMIPO)



Figura 3 – *Reverso da Patena*, prata dourada, 1,5x21, 5x21x5cm, 377g (fot. MMIPO)

Tendo sido a peça concebida a pedido da Abadessa Milícia, ou para ela adaptada, ambos os objetos, e o gesto da sua oferta ao Mosteiro, estão ligados à ideia reconfortante, comum na Idade Média e em períodos posteriores, de que o investimento em obras de arte luxuosas e ricas

permitiria assegurar uma maior proteção da alma após a morte e perpetuar a memória do seu comitente.

Percurso das peças

As peças não se encontram marcadas e a sua autoria e data de realização não estão documentadas. Apesar disso, a inscrição na patena documenta a memória da encomenda de D. Milícia de Melo, e o início de um longo percurso, que tem como ponto de partida o Mosteiro de Arouca, que foi, durante séculos, uma das mais prestigiadas instituições religiosas em Portugal. Fundado como pequeno cenóbio pelos irmãos Loderigo e Vandilo, entre 915 e 925, seria ampliado/refundado por D. Ansur e D. Eileuva, enriquecendo-se com passais de terreno, sinos, livros, cálices e outros ornamentos (Coelho e Rêpas 2003, 9-10). O mosteiro seguia a regra de São Bento e começou por ter uma comunidade dúplici, convertido, em 1154, numa comunidade exclusivamente feminina. No século XIII, em circunstâncias desconhecidas, passa para a coroa. A sua doação a D. Mafalda (c.1195/1196-1256), filha de D. Sancho I e, sobretudo, a presença desta em Arouca, estará na origem da proteção régia no decurso de vários séculos. A adoção do rito cisterciense, em 1225, e o facto das monjas provirem, na sua grande maioria, da alta nobreza conferem-lhe um estatuto social, financeiro e político que marcará definitivamente o Mosteiro até ao seu encerramento. O Mosteiro teve em finais do século XV e na primeira metade do século XVI um dos seus períodos de maior esplendor, com as abadessas D. Leonor Coutinho e a sua sucessora D. Milícia de Melo (Afonso 2003, 33). A extinção das ordens religiosas, em 1834, conduziu as monjas a momentos de grandes dificuldades

financeiras e de penúria, o que as obrigou a por à venda algumas alfaias do seu tesouro e outros bens conventuais. Foi neste contexto que João de Allen (1781-1848) comprou estas peças, a par de

Ricardo Filipe Vilares

um outro cálice que faz parte da coleção do MMIPO, às religiosas do Convento (Nunes 2012, 314). João Allen, um abastado comerciante, que constituiu a sua riqueza com a exportação de vinhos e importação de produtos diversos: tecidos, impermeáveis, ferro (especialmente verguinha), chapa de vidro, bacalhau e cereais, foi também um colecionador de arte eclético e erudito (Allen 2018, 27). A sua prática colecionista, influenciada, igualmente, pela experiência do *Grand Tour*, incluía “antiguidades” artísticas, e a encomenda e compra de pintura. João Allen acabaria por constituir uma importante coleção particular, adquirida pela Câmara Municipal do Porto, em 1850, dois anos após a sua morte. Nos seus últimos anos de vida a sua situação financeira altera-se com a falência da sua empresa e a penhora dos seus bens. Na liquidação da dívida, os seus herdeiros vendem os dois cálices de Arouca, comprados em leilão [2], em 1849, por Manuel de Cerqueira Vilaça Bacelar (1766-1860). Figura influente, entusiasta da arte e um colecionador com uma largueza de meios, que lhe permitiu comprar os dois referidos cálices, Vilaça Bacelar, dentro da mesma lógica que presidiu a oferta da Abadessa Milícia ao Convento de Arouca, doa em testamento as peças à Misericórdia do Porto, perpetuando a sua memória: *Deixo á Santa Caza da Mizericordia desta cidade o meu Calis mais rico que tenho com as suas pertenças* (Nunes 2012, 314).

Programa iconográfico

Na leitura e análise do programa iconográfico do cálice é fundamental um olhar atento para a sua estrutura. A sua arquitetura define-se como uma entidade complexa e significativa, na qual a sua dimensão simbólica é transferida para o suporte físico. Na base e na haste encontram-se representados os apóstolos, como pilares da Igreja e aqueles que testemunham a instituição da Eucaristia e da Nova Aliança (ideia verbalizada na copa), fundamentais no caminho para a salvação. Na **base** os apóstolos são apresentados

nimbados e descalços, recortados sobre o fundo numa postura rígida. Atributos específicos permitem identificar S. Pedro (chave), S. Tiago (concha), S. João (fisionomia e atitude) e S. Paulo (espada). Apesar deste último não figurar entre os doze apóstolos escolhidos por Jesus, é frequente a sua representação artística entre o apostolado. Isto explica-se pelo seu papel na difusão e universalização do cristianismo. Os três apóstolos primeiramente referidos são os mais próximos e íntimos de Cristo. O trio testemunhou alguns dos episódios mais marcantes da sua história da vida, como a Transfiguração, ou revelação divina de Jesus (Mt 17, 1-2), e a Agonia no Horto das Oliveiras (Mt 26, 36-46). S. Pedro (Fig. 5), representado como um ancião calvo, de barba, com túnica e manto, foi um dos principais artifices na evangelização. O “Príncipe dos Apóstolos” e o seu porta-voz, foi eleito por Jesus para uma tripla missão: cuidar do seu rebanho e apascentar as Suas ovelhas (Jo 21, 15-18); manter viva a fé (Lc 22, 32); edificar sobre ele (a “pedra”) os muros da futura Igreja de Cristo, recebendo as chaves do reino do Céu (Mt 16, 18-19). S. João (Fig. 6), a quem coube a revelação de mistérios concernentes à Divindade do Verbo e ao fim do mundo, e que acompanhou S. Pedro ao sepulcro vazio, é aqui representado como um jovem imberbe, com a cabeça apoiada na mão direita, numa postura e atitude que remete para o êxtase na origem das várias visões, que inspiram o livro do Apocalipse (Ap 1, 10: “No dia do Senhor, o Espírito arrebatou-me...”). A juventude com que é representado não se coaduna com o período em que escreveu o livro que, segundo o seu ciclo narrativo, terá sido escrito numa idade mais avançada, durante o seu exílio na ilha de Patmos. Identificam S. Paulo (Fig. 6) a calvície, a barba pontiaguda, a espada na mão direita, aludindo ao seu martírio, e o livro, símbolo da pregação evangélica e das epístolas coligidas no Novo Testamento. Em diferentes imagens devocionais Paulo encontra-se emparelhado com Pedro, pois, segundo a tradição, morreram ambos em Roma,

Ricardo Filipe Vilares

Figura 4 – *São João*, base do cálice, prata dourada (fot. Ricardo Vilares)



Figura 6 – *São Paulo*, base do cálice, prata dourada (fot. Ricardo Vilares, 2019)



Figura 5 – *São Pedro*, base do cálice, prata dourada (fot. Ricardo Vilares, 2019)



Figura 7 – *São Tiago Maior*, base do cálice, prata dourada (fot. Ricardo Vilares, 2019)



Ricardo Filipe Vilarés

no mesmo dia e na mesma hora, e sobre eles a Igreja sustenta os pilares da sua fé, estabelecendo-se como dois dos seus baluartes. São Dionísio chamou-lhes “colunas do mundo” (Muela 2017, 352). Por último, podemos identificar na base S. Tiago Maior (Fig. 7), filho de Zebedeu e Salomé, irmão de São João Evangelista, unicamente pela concha cinzelada na sua túnica, junto ao peito. Na **haste**, não é possível individualizar os apóstolos pois apresentam tendencialmente os mesmos atributos. Contudo, os dois apóstolos com um livro e a palma do martírio poderão ser, na nossa leitura, S. Marcos, autor de um dos quatro Evangelhos canónicos, e S. Tiago Menor, autor da primeira das epístolas católicas do Novo Testamento, chamadas assim por se dirigirem a todos os fiéis (Fig. 8 e 9).

Na **subcopa** anjos orantes e músicos, numa atitude de devoção face ao “mistério”, anunciam a Transubstanciação, exaltada através da música, uma linguagem privilegiada na oração. A forma como estão representados sugere aos fiéis a mesma atitude contemplativa, de respeito, de sincera dedicação, de amor e de exaltação. Uma profusão de elementos decorativos (uvas, parras) reforçam simbolicamente a ligação ao vinho transformado, no ato da consagração, no sangue de Cristo. O vinho transformado não perde a sua aparência, ainda que a substância, o sangue, não seja perceptível aos sentidos. A música produzida pelos anjos também não se ouve, mas atua no espírito.

Na arte religiosa deste período a imagem era, independentemente do seu suporte, pensada para provocar todo o tipo de emoções nos crentes. A representação do sagrado, do misterioso, é pensado para suscitar maravilha e assombro. Como tal, os elementos iconográficos e ornamentais convocam os sentidos dos fiéis: a audição, através dos anjos músicos e dos tintinábulo, que assumem também uma função apotropaica, e a visão, através do dourado e da profusão de elementos decorativos. Contudo, não se procura apenas o efeito, mas também propiciar a experiência e a presença do sagrado,

Figuras 8 e 9 – *São Marcos? ou São Tiago Menor?*, haste do cálice, prata dourada (fot. MMIPO)



do numinoso, para que se possa falar dele. A imagem assume-se como uma maneira de mostrar e tornar reconhecível o sagrado, permitindo aos fiéis presenciar o mistério da Transubstanciação, um dogma que se baseia nas passagens do Novo Testamento em que Jesus diz no discurso do Pão da Vida: “Em verdade, em verdade vos digo: se não comerdes mesmo a carne do Filho do Homem e não beberdes o seu sangue, não tereis a vida em vós” (Jo 16, 53). Como refere Réau (2000, 433), segundo os racionalistas, a comunhão instituída por Cristo seria uma sobrevivência de velhas crenças totêmicas, presentes em povos primitivos, segundo as quais ao absorver a substância, carne ou sangue, de um ser – divino, humano ou animal – se incorporam as suas virtudes. A *teofagia*, a ingestão de uma substância divina, ainda que simbólica, é uma participação no poder de Deus e uma garantia de salvação. A comunhão é um símbolo ou comemoração do sacrifício voluntário de Cristo na cruz (Réau 2000).

O papel dos anjos no programa iconográfico

Os anjos presentes na subcopa do cálice dialogam com a estrutura global da peça e articulam-se com a restante iconografia, que se constitui como uma narrativa, cuja ideia principal é mostrar que a Salvação está em Cristo. Como instrumentos da vontade divina, os anjos são mensageiros e funcionam como intermediários entre Deus e o Homem, o Céu e a Terra. Tal é evidente ao longo do texto bíblico, como no episódio do “sonho da escada de Jacob” (Gn 28, 12-15), ou na referência aos anjos como elos entre Jerusalém Celeste e Jerusalém terrestre (Ap 21, 9-27). Os anjos cumprem múltiplas e diversas funções para que foram destinados, adoram e contemplam (Réau 1999, 54).

Réau (1999, 56) classifica-os como espíritos puros, incorpóreos, isto é, entidades totalmente espirituais, ainda que representadas de uma forma humana, uma entidade abstrata

materializada, já Pasqualis (*apud* Coelho 2012, 11) refere-os como seres intermédios entre o espírito e a matéria (Coelho e Rêpas 2003, 8-31). Em algumas passagens bíblicas (Dn 10, 16-18) são descritos antropomorficamente e artisticamente têm uma forma corpórea. Nos textos bíblicos e apócrifos – Livro de Isaías (Is 6, 2-3); Evangelho Segundo São Lucas (Lc 2, 13-14); Apocalipse (Ap 5, 11-12); Salmo 150; Livros de Henoc – glorificam as figuras mais importantes do mundo celeste com a música vocal e instrumental, símbolo de glória e elevação espiritual. São indissociáveis do paraíso, como arautos de melodias celestes, sobrevoando pelos ares e pelas nuvens com os seus instrumentos musicais. Representados individualmente ou em conjunto, estão associados a diferentes temas iconográficos. Acompanham diferentes personagens, entre elas Cristo, na sua Infância e Batismo, reconfortam-No durante a Agonia no Monte das Oliveiras, estão presentes na hora da Paixão, com o anjo consolador a reanimar Jesus (Lc 22, 43), na Ressurreição diante do túmulo vazio (Mt 28, 2, 7; MC 16, 5; Lc 24, 4 e Jo 20, 12) e na Ascensão (Act 1, 10). Recolhem, ainda, o precioso sangue redentor de Cristo em cálices voando em torno da cruz (Réau 2000, 55). Como tal, é comum encontrá-los em contexto artístico na cena de crucificação de Cristo ou em objetos ligados à Eucaristia. Como refere Coelho (2012, 28), *adornam e protegem os sacrários da reserva eucarística, ou, simplesmente, os anjos adoradores que substituem os homens na veneração do Santíssimo Sacramento* (Coelho 2012, 11-31). Os anjos por tornarem visível o divino, que é invisível, são os parceiros ideais no diálogo com o sagrado, o transcendente, o admirável e o inefável. Como intermediários, entre o Homem e Deus, e mensageiros entre a esfera divina e a terrena, sugerem uma ligação entre o corpóreo e o imaterial, o tangível e o intangível, o visível e o invisível, o material e o abstrato. A sua representação é uma alusão à presença do divino, do sagrado, que apesar de



Figura 10 – Pormenor da subcopa do Cálice de Arouca, com anjo a tocar harpa e anjo a orar/cantar, prata dourada (fot. Ricardo Vilares, 2019)

ser, de acordo com Eco (2018, 392), por definição, algo que está para além da nossa experiência, assume uma forma visível para se tornar compreensível. O sagrado, por definição inexprimível, só é expresso porque os seres humanos sentem necessidade de o ver e de o experienciar (Eco 2018).

Anjos músicos

Na sua atitude mais passiva, de contemplar, louvar, adorar ou glorificar, muitas vezes os anjos cantam ou tocam diferentes instrumentos. A música produzida, como arte que utiliza como matéria-prima o som, que é impalpável, invisível, mas audível, reforça essa ligação ao imaterial, ao sagrado. Na Idade Média, a sua época de ouro, e na Idade Moderna, os anjos músicos foram absorvidos pela escultura, pintura, ourivesaria e metais, tapeçaria e têxteis, cerâmica e azulejo ou o osso e o marfim. *A ourivesaria é, neste período, um campo inesgotável de integração de anjos ou anjos músicos que dialogam com a estrutura global da peça e em articulação com a restante iconografia que se constitui como narrativa.* (Craveiro 2012, 99).

No caso particular do cálice, os anjos músicos anunciam o mistério da Transubstanciação e as suas ações maravilham os fiéis e inspiram a mesma atitude. Como criaturas de Deus têm um tratamento distinto. Vestidos com a dignidade que lhe é devida, ainda que sem elementos de uma maior ostentação, têm uma túnica, cingida na cinta, que os cobre até aos pés. Alguns parecem ter, por cima da túnica, uma capa eclesiástica ou uma dalmática de diácono, segura por um fimal (Fig. 10). Os Anjos cantores e instrumentistas recorrem à música, que do ponto de vista simbólico pode ser associada ao conceito da *Harmonia das Esferas*. A polifonia entendida como uma imagem de um *cosmos* ordenado por um princípio numérico, que rege também uma *Harmonices Mundi*. Uma teoria, acima de tudo metafísica, desenvolvida na antiguidade grega (Pitágoras, Platão), que refere as leis matemáticas como estando na base tanto do sistema de intervalos musicais, isto é, na distância entre as diferentes notas musicais, como do sistema dos corpos celestes, acreditando-se que certos modos e até certas notas correspondiam a certos planetas. Platão deu a essa ideia uma forma poética no belo mito



Figura 11 – Subcopa e copa do Cálice de Arouca, com anjo a tocarem harpa e portativo, prata dourada e prata branca (fot. Ricardo Vilares, 2019)

da *música das esferas*, a *música cósmica* produzida pelo movimento *harmónico* dos corpos celestes, que resulta numa música inaudível ao homem.

No domínio da reflexão filosófica-teológica, a *Harmonia das Esferas* será associada, em diferentes textos apócrifos e de Padres da Igreja, aos sons harmoniosos da corte celestial, onde os anjos assumem o papel de músicos. Podemos observar esta relação dos anjos, e da sua função laudatória, com o conceito grego, nas palavras de Henoc (8, 1-4 *apud* Sousa 2016, 11): *a sua função era formar ordens e estudar o curso das estrelas, a revolução do sol e a mudança da lua, eles contemplam a virtude e a desordem do mundo, à vez formam ordens e instruções e entoam cânticos e todo o louvor de glória. Estes são os arcanjos, que estão por cima dos anjos e põem em harmonia toda a vida do céu e da terra* (Sousa 2016, 9-26). Esta teoria da *Harmonia das Esferas* seria retomada, reformulada e completada ao longo da história, nomeadamente por teóricos como Boécio (c. 480-524/525), que

fala de uma *musica mundana* resultante das relações do movimento dos planetas (e também dos elementos, dos fenómenos naturais, das estações e outros), que não podemos perceber porque somos humanos e imperfeitos, mas essa é a verdadeira música, da qual todas as outras são apenas um pálido reflexo.

Harpas e portativos como representação da *Harmonia das Esferas*

A sensibilidade humanista quatrocentista conduziu ao desenvolvimento de uma teoria musical apoiada na leitura das *auctoritates*, tratadistas como Severino Boécio ou Isidoro de Sevilha (c. 560-636), que desenvolveram uma reflexão medieval sobre a música, apoiados nos teóricos musicais gregos, que estudavam. Uma etapa fundamental, neste sentido, foram as traduções de toda a obra de Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C.) e de numerosas fontes neoplatónicas por Marsílio Ficino (1433-1499).

Ricardo Filipe Vilarés

Uma das questões mais estudadas e desenvolvidas foi a doutrina especulativa, que consiste na exploração dos aspetos matemáticos-proporcionais que presidem à música, e de que as relações numéricas que regulam os sons e a música, as chamadas relações pitagóricas, presentes em todos os outros aspetos da realidade sensível e inteligível. A ciência e a música presentes em toda a vida, através de relações numéricas.

Na extensão da matemática musical a todos os campos da vida natural, a palavra grega, bem musical, *harmonia* (conjugação, ordem) foi entendida num sentido mais amplo e até cósmico, no sentido de ordem universal, numericamente disposta e estruturada, derivada de Deus. A teoria poética platónica da *harmonia* ou *música das esferas* é enriquecida com esta visão matemático-musical do mundo. Esta harmonia matemática e divina foi associada à corte celestial, onde os anjos assumiram o papel de músicos. Gaffurius de Lodi (1451-1522), na sua *Theorica Musicae* (1492), refere que “a união da alma imortal com o corpo humano realiza-se com relações musicais.”

No programa iconográfico do cálice, a música pode ser entendida como uma metáfora do sagrado, como um veículo privilegiado para a sua revelação, que conduz a uma ascese mística. A presença do portativo e da harpa (Fig. 10), no plano superior da subcopa, instrumentos harmónicos por excelência, isto é que têm a capacidade de produzir mais do que um som em simultâneo, reforçam simbolicamente a ligação a uma harmonia celeste [3].

Conclusão

Descrever um objeto ou analisá-lo numa perspetiva meramente artística significa prescindir de parte da sua história e dos seus múltiplos discursos. Neste artigo, procuramos pensar e analisar o objeto artístico considerando, também, a sua dimensão simbólica e o seu programa iconográfico.

O estudo do percurso destas peças permitiu criar

uma narrativa que foi perpetuando e eternizando a memória da sua comitente, através de uma inscrição e da heráldica no centro da patena, D. Milícia de Melo, que as doou ao Mosteiro de Arouca, ou dos seus posteriores proprietários, João de Allen e Manuel Vilaça Bacelar, que as deixou em testamento à instituição que é a sua atual proprietária, a Santa Casa da Misericórdia do Porto.

Na análise iconográfica destacamos a presença dos anjos músicos, cuja presença anuncia a Transubstanciação, evoca o sagrado, comumente entendido como algo que transcende a nossa experiência, mas aqui tornado visível para se tornar compreensível e inspirar a mesma atitude de devoção, que vemos nos anjos, nos fiéis.

NOTAS DE RODAPÉ

[1] Confirma o tratado teórico *Musica getutscht* (1511), de Sebastian Virdung.

[2] Confirma ALLEN, José Alberto, “João Allen colecionar o mundo”, em *João Allen colecionar o mundo*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2018, p. 52, que publica a cronologia da venda de alguns dos seus bens: 15 de agosto de 1849. Rematação: “Ontem no Leilão do Snr. Allen foi rematado por 270\$030 rs. um riquíssimo cálice, e patena de prata dourada, com ricos relevos; obra de gosto antigo, e de grande valor – foi disputado por um Padre Irlandês, e por fim rematado pelo Snr. Padre Vilaça.”

[3] A sua presença poderá refletir, também, a utilização destes instrumentos na prática musical do mosteiro, que se prolonga nos séculos seguintes. As monjas músicas, “filhas” de Mafalda, enlevavam os sentidos com a música instrumental e vocal. Manuel da Rocha, na sua tese de doutoramento, *Das construções e das reconstruções: a memória de um Mosteiro. Santa Maria de Arouca - séc. XVII/XX* (p. 187), transcreve parte do manuscrito *Benaventurada Vida e Gloriosa Morte de Santa Rainha...*, de 1676, que nos dá conta disso mesmo: *Os instrumentos não tem iguais nem os pode aver semelhantes, porque as Arpas excedem a toda a arte na graça e ar do tanger, deixando só lugar aos sentidos para se admirarem quando se ouvem podendo fazer quatro choros as arpas que em tudo são maravilhas. Os órgãos vozes humanas são que parece cantão porque a gala com que se toquão suas teclas a gritos dizem que só a Deos que tal criou se deve didicar a melodia que estes anjos os órgãos toquão.*

[3] A sua presença poderá refletir, também, a utilização

Ricardo Filipe Vilares

destes instrumentos na prática musical do mosteiro, que se prolonga nos séculos seguintes. As monjas músicas, “filhas” de Mafalda, enlevavam os sentidos com a música instrumental e vocal. Manuel da Rocha, na sua tese de doutoramento, *Das construções e das reconstruções: a memória de um Mosteiro. Santa Maria de Arouca - séc. XVII/XX* (p. 187), transcreve parte do manuscrito *Benaventurada Vida e Gloriosa Morte de Santa Rainha...*, de 1676, que nos dá conta disso mesmo: *Os instrumentos não tem iguais nem os pode aver semelhantes, porque as Arpas excedem a toda a arte na graça e ar do tanger, deixando só lugar aos sentidos para se admirarem quando se ouvem podendo fazer quatro choros as arpas que em tudo são maravilhas. Os órgãos vozes humanas são que pairesse cantão porque a gala com que se toquão suas teclas a gritos dizem que só a Deos que tal criou se deve didicar a melodia que estes anjos os órgãos toquão.*

BIBLIOGRAFIA

Afonso, José Ferrão - “Arquitectura, a unidade diversa,” em *O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca - História e Arte*. Lisboa, Edições Inapa, 2003, pp. 32-55.

Allen, José Alberto - “João Allen colecionar o mundo,” em *João Allen colecionar o mundo*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2018, pp. 15-59.

Borges, Maria José Quaresma - “Aspectos da representação musical na imagem do Poder Régio (D. João II - D.Manuel),” em *Actas Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época*, vol. IV. Porto, Universidade do Porto, 1989, pp. 243-250.

Coelho, Geraldo Dias - “O Culto dos Anjos e a Crença dos Homens. Bíblia, História das Religiões e Arte,” em *Angelorum Anjos em Portugal*. Guimarães, Museu Alberto Sampaio, 2012, pp. 11-31.

Coelho, Maria Helena da Cruz e RÊPAS, Luís Miguel - “Arouca uma memória monástica,” em *O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca - História e Arte*. Lisboa, Edições Inapa, 2003, pp. 8-31.

Couto, João e Gonçalves, António M. - *A Ourivesaria em Portugal*. Livros Horizonte, 1960.

Craveiro, Maria de Lurdes - “O Anjo Moderno,” em *Angelorum Anjos em Portugal*. Guimarães, Museu Alberto Sampaio, 2012, p. 99.

Doderer, Gerhard - “As manifestações musicais em torno de um casamento real (Évora, 1490),” em *Actas Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época*, vol. IV. Porto, Universidade do Porto, 1989, pp. 225-234.

Eco, Umberto - *Aos Ombros de Gigantes*. Lisboa, Gradiva, 2018.

Muela, Juan Carmona - *Iconografía de los Santos. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Akal/Istmo, 2017.

Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de - *História da Música - sínteses da cultura portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.

Nunes, Ana Paula B. M. Valongueiro - “Manuel Cerqueira Vilaça Bacelar (1766-1860). Uma figura do Porto Romântico”, vol. II, em *Actas do I Congresso o Porto Romântico*. Porto, Universidade Católica Editora, 2012, pp. 299-320.

Pimenta, Maria de Fátima - “Um cálice e patena do século XVI de João Allen,” em *João Allen colecionar o mundo*. Porto, Museu Soares dos Reis, 2018, pp. 199-201.

Réau, Louis - *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo testamento*, vol. tomo 1/vol. 1. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 488-521.

Réau, Louis - *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo testamento*, vol. 5. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

Santos, Rui Afonso - “Elementos arquitectónicos e decorativos na colecção,” em *Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro Coimbra - Ourivesaria sécs. XVI e XVII*. Coimbra, Edições ASA, 1992, p. 21.

Sousa, Luís Correia de - “Os anjos músicos do portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém,” em *Iconografia Musical - A música na dimensão do sagrado*. Lisboa, CESEM, 2016, pp. 9-26.

Vasconcelos e Sousa, Gonçalo - *Ourivesaria e Paramentaria da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto, Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1998, pp. 11-116.

Vasconcelos e Sousa, Gonçalo de - *Arte e Devoção. A Ourivesaria nas Colecções da Santa Casa da Misericórdia*. Porto, Santa Casa da Misericórdia, 2013.

Ordem de Cristo, Arte e Devoção: a iconografia musical nos painéis da igreja matriz de Monforte da Beira

1. Contexto da Igreja de Monforte da Beira

A aldeia raiana de Monforte da Beira pertence ao concelho e distrito de Castelo Branco e dista desta cidade 25 Km. Segundo Cardoso (1940) e Leitão (2001) esta freguesia ter-se-ia desenvolvido a partir de uma granja criada pelos cavaleiros da Ordem de Cristo. Já na relação das comendas pertencentes à Mesa Mestral desta Ordem, em 1326, consta entre outras a Comenda de Monforte, embora dependente da comenda de Castelo Branco. D. Manuel doou-a a um dos seus cavaleiros, Jorge de Sousa, que implementou a estratégia de contratar sessenta moradores de Herrera de Alcântara, em Espanha, para aí se estabelecerem, a fim de “romperem as terras bravias e matos dele e as metessem a pão e fizessem outras benfeitorias de casa, vinhas e olivais” (Cardoso 1940, 36). Estes homens transformaram-se em lavradores e caseiros da Ordem de Cristo gozando de certos privilégios e liberdades e assim, em 1495, a população de Monforte faz erguer uma igreja sob a invocação de Nossa Senhora da Ajuda. No reinado de D. Sebastião, Monforte foi elevado a título de Comenda, independente portanto de Castelo Branco, mas com o mesmo comendador, D. Fernando de Menezes. Neste aspeto, em 1560, o Doutor Pedro Álvares, que organizou o tomo das rendas e direitos do Convento de Tomar e Comendas da Ordem de Cristo, refere o seguinte no que diz respeito à Igreja de Monforte:

«O lugar de Monforte é uma granja da Ordem (de Cristo), no termo da vila de Castelo Branco. No qual lugar pode haver sessenta e cinco anos pouco mais ou menos que os moradores dele fizeram uma Igreja, que se chama Nossa Senhora da Ajuda. E neste lugar e granja houve sempre e há celeiro. No qual se recolhe o dízimo do pão e rações. Do qual pão o Bispo leva sua quarta parta do dízimo somente por agora este lugar erigido em título que das rações não

leva como a não leva de todas as outras propriedades da Ordem desta vila e seu termo. É agora este lugar erguido em título de comenda e é comendador dele o mesmo D. Fernando de Menezes que é comendador de Castelo Branco. As obrigações que tem o capelão desta Igreja e as que tem o comendador, se declaram na visitação que o Padre frei António de Lisboa fez das Igrejas da vila de Castelo Branco e seu termo, cujo traslado se segue [...].

–É capelão desta Igreja Frei Diogo Montoso, freire da Ordem, e é obrigado à cura e dizer-lhe missa domingo e festa, e tem de mantimento cada ano à custa do comendador quatro mil reis e o pé do altar que valerá mil reis de renda.

–O comendador é obrigado à fabrica e corregimento da capela e os fregueses ao corpo da igreja» (Cardoso, 1940, p. 35).

No reinado de D. Pedro II a Comenda de Monforte foi doada e incorporada à casa do Infantado. Como era uma terra próspera e tinha uma certa relevância económica, por causa da venda e utilização dos pastos comuns, da criação de gado e da produção de cereais e de azeite frequentemente pagava mais impostos do que qualquer outra das povoações da comarca, incluindo a própria cidade de Castelo Branco. Essa mesma prosperidade possibilitou aos moradores a construção, em 1721, de uma nova e grandiosa igreja, identicamente de invocação de Nossa Senhora da Ajuda, sendo hoje em dia a Igreja Matriz (Leitão 2010).

A Igreja é um templo com uma certa dimensão [1] apresentando linhas sóbrias, com um interior de uma só nave, com ligação à capela-mor através do arco triunfal, simples, de volta perfeita e revestido de cantaria de granito, bem como os respetivos pés direitos. É Manuel Rodrigues Siborro, Vigário de Monforte, em 1756, quem nos descreve a igreja nos aspetos que nos interessam (Leitão, 2010). Tem um altar na capela-mor com um retábulo, ornado com talha dourada, contendo na parte central o



Figura 1 Vista geral do interior da igreja com os altares



Figura 2 Altares 3, 2 e 1



Figura 3 Altares 4, 5 e 6

sacrário com o Santíssimo Sacramento e na tribuna a padroeira Senhora Maria Santíssima da Ajuda e lateralmente as imagens de São João Batista e do Cristo Redentor e ainda mais seis altares barrocos, de talha dourada, com telas pintadas na parte central do retábulo, sendo dois frontais e quatros laterais (Fig. 1). Destes seis altares, o primeiro é dedicado a Nossa Senhora da Conceição, onde estava a sua imagem, mas que a 24 de outubro de 2008 foi roubada e substituída pela imagem atual representada igualmente por Nossa Senhora Conceição, o segundo é o das Almas do Purgatório, o terceiro é o da Senhora do Rosário (Fig. 2), o quarto o do Santíssimo Nome de Jesus, onde está a imagem de Cristo Crucificado, o quinto de Nossa Senhora da Graça [2] e por último o sexto, o altar de São João Baptista, hoje dedicado ao Sagrado Coração de Jesus (Fig. 3). São três destes painéis correspondentes aos altares primeiro, terceiro e sexto que se passa a designar de retábulo 1, 3 e 6, que nos vai interessar pois contêm elementos muito interessantes de iconografia musical.

Em termos de autoria, na opinião de Vitor Serrão [3], as pinturas são atribuídas a um pintor local Manuel Pereira de Brito. Natural da freguesia de São Pedro da vila de Oliveira do Conde, no bispado de Viseu, já teria esta profissão antes de se estabelecer na Covilhã, no último quartel do século XVII, e aí ter casado em segundas núpcias com uma covilhanense de nome Maria Mendes Valente [4]. Estabeleceu residência na freguesia de São Vicente e onde provavelmente teria a sua oficina e aí terá permanecido até à sua morte em 1723. A sua atividade implicava além da pintura também o douramento, tendo adquirido na região um considerável *status* social, sustentado também por uma religiosidade fervorosa enquanto irmão da Ordem Terceira de São Francisco (Mendes 2009, Mendes 2016). Segundo Serrão, Mendes e Silva (2009, 79) pode caracterizar-se a sua atividade como a de um «representante típico desse mundo de produtores de periferia, com formação estética

rudimentar, quase sempre sequaz dos modelos de conhecidas gravuras maneiristas italo-flamengas».

2. Retábulo 1



Figura 4 Retábulo 1

O Retábulo 1 retrata Nossa Senhora da Conceição vestida com um manto branco e com uma coroa na cabeça [5]. Segundo Roque (2016), o seu modelo iconográfico baseia-se na descrição da mulher do Apocalipse (12: 1) “E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça”. Terá sido fixado pela pintura espanhola e amplamente repercutido pelo mundo católico: a Virgem, coberta por um manto esvoaçante destacado sobre o firmamento, apoiada sobre o crescente

lunar, coroada por estrelas e rodeada por uma multidão de anjos. Na figura podemos observar estes elementos. Do lado esquerdo encontra-se um anjo a tocar um cordofone beliscado [6]. Como o instrumento não apresenta um grande rigor organológico surgem dúvidas na sua identificação, um alaúde, um cistre ou cítola, uma mandola, mandora ou quinterna, ou ainda um bandolim. Como o instrumento apresenta uma barra, descarta-se assim o cistre e o bandolim, uma vez que nestes as cordas atravessam um cavalete e são atadas a pinos inseridos na base da ilhargia inferior. A mandola, um instrumento percussor do bandolim, apresenta uma barra, mas o corpo prolonga-se sem interrupção para o braço, o que não acontece com o da pintura pois o braço é separado (Michels 2003). Como tal, aquele que nos parece mais viável apesar de algumas questões problemáticas é o alaúde, um instrumento que teve um grande fascínio e prestígio desde a Idade Média ao Barroco, que era usado normalmente para acompanhamento do canto, ou mesmo a solo, aparecendo em todos os géneros de música como por exemplo prelúdios, *ricercari*, danças, canções, assim como composições vocais (motetes, por exemplo), que se transcreviam em tablatura [7]. Primitivamente havia duas espécies um com caixa de ressonância pequena e braço longo, como o da pintura, e outro o inverso com grande caixa e braço curto, o mais vulgar. Teria descendido de um instrumento árabe *al'ûd* que foi introduzido na Europa através da Península Ibérica por volta do século XIII, tendo conhecido, no final do século XV e inícios do XVI, uma notável expansão, em termos de uso, tornando-se o instrumento dominante da música dos amadores, ao mesmo tempo que se incrementava com importantes aspetos organológicos (Henrique 1987, Michels 2003). O que se expõe nesta pintura, não apresenta um grande rigor organológico, como já foi referido. Caracteriza-se pelo seu fundo convexo, com as

costas abauladas, em forma de meia-pera, normalmente formado por várias tiras finas de madeira, mas que não é perceptível na pintura, e o seu cravelhame formando sensivelmente um ângulo reto com seu braço. Normalmente o braço era muito largo e relativamente curto, com sete ou mais trastos (apresentando uma escala cromática). Aqui o braço é mais longo e não se consegue distinguir os trastes a olho nu, mas com a fotografia ampliada estes já se conseguem diferenciar. Provavelmente seriam já trastes metálicos e não de tripa, pois estes rodeavam o braço e não eram inseridos na madeira, como aqui parece acontecer. Inicialmente o alaúde contava com quatro, ou cinco ordens e depois seis ordens de cordas duplas e simples, afinadas por quartas com uma terceira no meio. Na nossa pintura só conseguimos ver quatro cordas e quatro cravelhas, o que sugere que este instrumento tenha quatro cordas duplas (quatro ordens), pois as outras quatro cravelhas posteriores não se conseguem ver. Estas estão pintadas de branco, o que incute que fossem de tripa, ao contrário dos outros instrumentos nomeados anteriormente que eram de metal. O tampo harmónico apresenta uma abertura de ressonância central, circular, que embora não seja visível costumava ser preenchida com uma rosácea decorativa, como era comum neste tipo de instrumentos. Na parte inferior do tampo harmónico encontra-se a barra, fina peça de madeira talhada e colada, para fixação das cordas. O alaúde tocava-se com os dedos, ou com um plectro, normalmente uma pena. Pela figura parece tocar com os dedos, sobretudo com o polegar e indicador. Segundo Sousa (2017, 33), este instrumento “associado aos anjos músicos, procura, antes de mais, dar ênfase ao propósito laudatório, muito frequentemente em relação à figura da Virgem, que é requerido à Música, enquanto expressão sensível de uma atitude interior”. Atrás do anjo que toca alaúde, está outro anjo segurando uma folha ou livro com uns rabiscos que sugerem uma notação



Figura 5 *Pormenor do retábulo 1*



Figura 6 *Alaúde*



Figura 7 *Anjo cantor*



Figura 8 – Cordofone friccione

musical e com a boca aberta o que indica que é um anjo cantor, executando a interpretação musical. Esta temática dos anjos músicos é muito vasta na iconografia musical, sobretudo nos assuntos marianos, o que não é de estranhar já que é a própria Sagrada Escritura que apela os anjos ao louvor a Deus e certifica que O glorificam [8].

Do lado direito da virgem um anjo toca uma viola (pelo tamanho) ou um violino [9], um cordofone friccione, apoiado no ombro e tocado com um arco. Tanto o cordofone como o arco apresentam tamanhos bastante grandes. A caixa de ressonância é formada por um tampo superior (visível) e um tampo inferior (não visível) separados por ilhargas, contendo dois enfranques acentuados a meio – os *cc* (cês), para se conseguir friccionar isoladamente as cordas extremas. No tampo junto dos enfranques existem as duas aberturas de ressonância em *cc* (como na família das violas), em vez de em *ff*, como mais tarde se tornou vulgar (na família dos violinos) [10]. O cavalete [11] situa-se numa localização mais recuada do que habitualmente, bastante abaixo das aberturas de ressonância o que, em termos organológicos, não corresponde à realidade, e não é a posição mais adequada, em termos do funcionamento acústico do instrumento. Apesar de não ser muito nítido, o

cavalete parece não ser curvo, mas um pouco direito o que não permitia tocar individualmente cada uma das cordas. Isto correspondia a uma prática já há muito extinta, pois quando o arco atacava as cordas, todas elas eram postas em vibração ao mesmo tempo, o que correspondia à prática medieval do bordão e do movimento paralelo. Com a necessidade de se tocar individualmente cada corda, o cavalete adquiriu a sua curvatura, o que o pintor não retratou aqui (Michels 2003). O ponto é demasiado pequeno pois normalmente terminaria perto dos enfranques, parece estar inserido como uma peça separada do braço, e não se consegue distinguir trastes, uma característica da família das violas, o que nos aponta para a família dos violinos. O número de cordas, embora também não seja muito nítido, parecem ser quatro e encontram-se em tensão entre o estandarte e o cravelhame. Neste não se consegue distinguir quantas cravelhas contém, mas termina com uma voluta, pois encerra com uma forma escultórica em espiral, em caracol. Portanto estamos perante um exemplar figurativo que tem características da família das violas, como o seu tamanho grande, e as aberturas em *cc*, e da família dos violinos, como o número de cordas, ausência de trastes e a voluta em caracol. O arco é tipo barroco, de influência francesa,

semelhante ao descrito por Mersenne e constante na tabela de Fetis (Alcarria 2017 160-63) [12]. Com uma dimensão bastante grande apresenta a configuração, normal na época, convexa, isto é tinha uma curvatura contrária à que tem hoje. Com este arco era possível tocar quase simultaneamente em três cordas, ouvindo-se as notas como se tratasse de um acorde. As cerdas estão presas no talão (próximo do sítio do arco onde se pega) e na outra extremidade na ponta, que tinha uma configuração diferente dos atuais, com uma ligeira convexidade. A maneira de pegar no arco, com a mão a palma da mão voltada para trás é a habitual dos violinistas (Alcarria 2017, Henrique 1987).

3. Retábulo 3

Nossa Senhora do Rosário é a designação mariana para a aparição da Santíssima Virgem Maria a São Domingos de Gusmão, o fundador da ordem dos pregadores, cujos membros são conhecidos como Frades Dominicanos, em 1208 e na qual lhe entrega o Santo Rosário, com 150 contas separadas em dezenas por contas mais grossas ou isoladas, com a qual repetiam 50 (o terço) ou 150 ave-marias. É igualmente a designação pela qual a Virgem Maria se apresentou aos três pastorinhos nas aparições em Fátima.

À esquerda da Nossa Senhora um anjo toca um cordofone dedilhado, uma guitarra. Na Idade Média e início da Renascença havia muitos termos para designar vários instrumentos do tipo guitarra, aparecendo o termo *gittern* em muitas fontes. Como esclarece Luzia Rocha (2015 182) normalmente chamava-se ‘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. A da pintura em relação à atual é mais pequena e mais estreita, e a curvatura das ilhargas muito menos acentuada.



Figura 9 Retábulo 3 – Nossa Senhora do Rosário

Tem a forma de oito, mas menos acentuada, e uma roseta trabalhada na abertura de ressonância do tampo (embora não seja muito visível na figura, só os rebordos são trabalhados), tal como vem mencionado na *Declaración de Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo, de 1555. Tinha quatro ordens, de cordas duplas com exceção da primeira, o que pode ser mais ou menos visualizado aqui [13]. Estas estão presas no próprio tampo através de uma espécie de cavalete baixo. O tampo apresenta, nos rebordos, embutidos bastantes proeminentes. O seu braço, tal como na figura, também era mais pequeno, mas dava espaço a trastes, facto que aqui só se visualiza com a fotografia muito ampliada. No cravelhame, que é plano e está bastante inclinado em relação ao braço, o que



Figura 10 *Guitarra*

não era vulgar, as cordas estão presas a parafusos sem fim, que permite afiná-las. O anjo toca com a postura mais popular (de guitarrista amador), ou seja, sentado e colocando a guitarra apoiada na perna direita encostando a guitarra ao corpo. O braço direito apoia e a guitarra fica ligeiramente inclinada (Henrique 1987). Podia tocar-se com a técnica de ‘pontiado’, ou ‘dedilhado’, dedilhando corda por corda, junto à barra, como instrumento melódico ou executar em toque de rasgado, efetuado acima da rosácea (ou boca) para acompanhar o canto e danças (Henrique 1987, Oliveira 2000, Rocha 2015).

Atrás do anjo que toca guitarra está um grupo de anjos, um trio de cantores, segurando o da esquerda um livro, provavelmente com notação musical, embora não se veja, pelo qual todos executam a interpretação musical. Neste trio de anjos cantores, podemos notar uma certa gestualidade do anjo mais à direita, ao colocar a mão ligeiramente erguida, e um olhar mais atento dos outros anjos sobre este, mesmo os do plano superior, o que pode sugerir estar a marcar o *tactus*, o tempo, no sentido de ajudar na dificuldade rítmica da prática polifónica, uma vez que era mais complexa em relação ao canto gregoriano.



Figura 11 *Anjos cantores*

Do lado direito um anjo toca um cordofone friccionado, um violoncelo, instrumento semelhante ao do painel 1, mas em vez de ser tocado encostado o instrumento ao ombro, era tocado colocando-o no colo, ou entre os joelhos, logo era tocado mais verticalmente. Na pintura a maneira de segurar o instrumento não era vulgar, pois é semelhante ao da guitarra, mas desta vez apoiado na perna esquerda. Era costume, neste caso, a mão que pegava no arco ficar com a palma virada para cima, mas aqui isso não acontece, tocando-se com a mesma posição do violoncelo. De notar que neste caso o ponto já não é tão curto, terminando perto dos enfranques. Atrás do anjo que toca a violoncelo vemos outro anjo a tocar um instrumento que não é muito perceptível, pois só está parcialmente visível, mas com certeza é um aerofone.



Figura 12 *Violoncelo e aerofone*

Podemos considerar várias hipóteses de instrumentos de sopro, no entanto por aquilo que se consegue observar, o que nos parece mais verosímil é ser um bocal de trombeta [14]. Põe-se a hipótese de o que vemos diante do instrumento de sopro ser uma voluta de outro instrumento que não é visível. Curiosamente, a representação mostra a dilatação da face que o anjo faz ao soprar no instrumento.

4. Retábulo 6

O Sagrado Coração de Jesus é uma forma por excelência de religiosidade e simbolizando a imagem expressa do Amor infinito de Jesus Cristo, sendo festejado na segunda sexta-feira, após o Corpo de Deus, além de cultivada ao longo de todas as primeiras sextas-feiras de cada mês.



Figura 13 *Retábulo 6*

À esquerda da escultura vemos um anjo a tocar harpa, um cordofone dedilhado. É dos instrumentos mais antigos, que tem uma configuração triangular. Desde o século VIII que se comprova a sua existência como harpa de caixilho e desde o século XIV na sua configuração gótica. Foi muito comum desde a Idade Média ao Barroco. Possuía uma coluna e consola bastante encurvadas, caixa de ressonância pouco volumosa e relativamente estreita, para permitir que fosse portátil e era diatónica. Normalmente as suas dimensões eram variáveis, sendo variável também o número de cordas (Henrique 1987, Michels 2003). O exemplo presente é muito incorreto a nível de pormenores organológicos, com uma dimensão bastante pequena, contabilizando um total de 9 cordas, representadas com várias cores, vermelho, preto



Figura 14 *Harpa, flauta de Pã e cantores*

e branco alternadas, sendo também um número diminuto para a época, o que sugere que é mais fantasioso do que realista. Mais uma vez atrás do anjo que toca harpa temos outros anjos que cantam, sendo que um segura o livro pelo qual seguem a interpretação musical. Mais acima, destes anjos que cantam, há outro anjo que toca um aerofone, uma flauta de pã ou siringe, em homenagem ao deus pastor da Arcádia [15]. É constituído por uma série de tubos, fechados num das extremidades, de tamanhos diferentes, muitas vezes de cana, mas também poderia ser de madeira, que estavam encostados e presos uns aos outros por ordem crescente de comprimento, de modo a produzirem um escala. Para gerar o som apoia-se o lábio inferior na quina interior dos tubos, sopra-se e desliza-se o instrumento de um lado para o outro com o

auxílio das mãos, a fim de produzir as diferentes notas musicais. É um instrumento muito antigo que foi muito popular entre os etruscos e os gregos. Depois espalhou-se um pouco por todo o mundo mas é sobretudo utilizada na América do Sul e na Oceânia, ficando o seu uso no caso português cingido a pastores e amoladores, como tal no âmbito da música popular (Henrique, 1987). Monteiro (2010) refere que as flautas (em geral) são pouco mencionadas nas fontes portuguesas europeias no século XVI. Por outro lado, também nos diz que existe muita circulação de músicos e instrumentistas por via marítima, nomeadamente com a América do Sul e mais concretamente com o Brasil. Sendo a flauta de Pã um instrumento ainda hoje enraizado nas tradições musicais da América Central coloca-se a hipótese do pintor ter tido acesso a ela ou a uma representação sua e de o ter pintado para sugerir uma dimensão sonora e tímbrica com algum exotismo. Por outro lado, como muitos habitantes de Monforte eram descendentes de espanhóis, e estes também tiveram muita circulação de músicos e instrumentistas via marítima com os países da América do Sul, talvez algum tivesse acesso a alguma flauta e quisesse que Manuel Pereira de Brito a representasse. Do lado direito temos mais uma vez um instrumento de corda friccionada, semelhante aos dos outros painéis mas desta vez as cordas têm várias cores, o que não sucedia com os outros, que eram brancas: a primeira corda vermelha, a segunda preta, a terceira vermelha e a quarta branca. O ponto é mais pronunciado e não se distinguem trastes. Ao lado deste, um anjo toca um aerofone, um instrumento de sopro, de madeira com orifícios, o que apesar de muito fantasioso pode indicar ser uma charamela, um baixão ou uma flauta baixo. A charamela, de procedência oriental, tinha um tubo cónico que terminava com um alargamento semelhante a uma campânula de trombeta, isto é com um pavilhão bastante largo. A palheta dupla era rodeada por uma pirueta, uma pequena peça de madeira em que o



Figura 15 Violino e aerofones

instrumentista apoiava os lábios quando tocava. Construía-se em vários tamanhos formando uma família completa (*consorte*). Os mais graves, utilizavam um tudel na qual as palhetas eram colocadas, como é o caso do nosso instrumento, e nestes casos podemos encontrar várias nomenclaturas como bombardas, ou *bassanelo* (este mais em fontes alemãs). Eram caracterizados pela presença do barrilete ou *fontanelle*, uma peça em madeira fina, uma espécie de caixa, perfurada, que envolvia e protegia as chaves. O seu som era bastante estridente e penetrante (Henrique 1987, Monteiro 2010). Quanto ao baixão, um antepassado do fagote, também tinha um tubo cónico, embora não tanto como a charamela,

palheta dupla e um tudel. Era constituído por uma só peça, sendo o seu tubo duplo, unido na parte inferior. Já a flauta de bisel ou doce tinha o furo central com a forma de cone invertido, e tinha 7 orifícios para os dedos, em sucessão diatónica, na parte dianteira, e um orifício para a obtenção de harmónicos, destinado ao polegar, na parte traseira, contento os instrumentos mais graves um tudel (Michels 2003). O instrumento da pintura contém demasiados orifícios, pois todos os dedos estão a ser utilizados e existem mais orifícios acima, no meio e abaixo das mãos, não tem chaves, nem “barrilete”, como tal não é adaptado à anatomia humana. As mãos estão ao contrário, a direita em cima e a esquerda em baixo pelo que se pode colocar a hipótese de ser uma flauta, para esquerdinos [16], mas segundo parece isso não acontecia para os modelos mais graves, o que nos levanta a hipótese de o pintor executar tal como via na realidade, como um espelho.

Estamos perante um conjunto de painéis que, apesar de apresentarem uma pintura ingénua, não deixa de ser interessante do ponto de vista da iconografia musical. O pintor expõe por vezes os corpos desproporcionados e na cabeça dos anjos flores o que nos pode fazer lembrar, neste último aspeto, Josefa de Óbidos (1630-184), que segundo Vicente (2015 48) esta, “tendo pintado muitos géneros é conhecida sobretudo pelas suas naturezas-mortas, dos doces conventuais às flores”. Apresenta um conjunto variado de instrumentos, que o pintor de alguma maneira conhecia, mas que globalmente não associamos a nenhum género musical, mas que individualmente por painel o podemos fazer. Podemos identificar elementos comuns nos três retábulos, cordofones friccionados (viola ou violino), cordofones dedilhados, mas aqui com diferentes espécies, um alaúde, uma guitarra e uma harpa e cantores. Ainda em dois dos retábulos encontramos aerofones, um que não identificamos completamente, uma flauta de Pã, o que não era vulgar na iconografia europeia

Luísa Correia Castilho

cristã e um instrumento muito fantasioso que pode representar uma charamela, um baixão ou uma flauta baixo. Portanto os instrumentos escolhidos podem assumir-se como símbolos de poder, de dignidade ou de festividade. Aqui o pintor parece que não segue com rigor a representação dos instrumentos, e como tal apresenta modelos poucos credíveis, com erros grosseiros, em termos organológicos, sendo assim mais fantasioso do que realista e, como tal, considera-se que a sua representação possa ter apenas propósitos simbólicos. É ainda importante referir que todos os instrumentistas e cantores são anjos e que esta necessidade de os representar vem reforçada desde o Concílio de Trento. Segundo Rocha (2015: 173) «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».

NOTAS DE RODAPÉ

- [1] Com cento e cinco palmos de comprido, quarenta e dois de largo (Leitão 2010)
- [2] Segundo relato do Vigário de Monforte, Manuel Rodrigues Siborro, em 1758, este altar foi instituído por José Barata da Guerra e sua mulher, Maria Vaz, e tinha missa quotidiana no mesmo altar (Leitão, 2010, p. 177).
- [3] O historiador de arte Vitor Serrão proferiu esta opinião no 3º seminário *Ordo Christi* – Do Zêzere ao Tejo: Marcas do Património Artístico da Ordem de Cristo, realizado a 31 de maio de 2019 na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- [4] Pois já havia sido casado com Maria Marques, natural da mesma localidade de Oliveira do Conde, de quem tivera uma filha de nome Maria Pereira de Brito. Cf. Mendes 2016.
- [5] Nos retábulos a imagem principal é uma escultura de vulto, em madeira, sendo a envolvente uma pintura sobre madeira que contém a iconografia musical.
- [6] O sistema de classificação adotado é o de Hornbostel-Sachs.
- [7] Tablatura é uma forma de notação musical, que diz ao intérprete onde colocar os dedos no instrumento, em vez de informar quais notas tocar.
- [8] Sobre os anjos músicos Cf. Sousa, Luís Correia 2016. “Os anjos músicos do portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém”. In Sousa, Luís Correia. *Iconografia Musical. A música na dimensão do Sagrado*. Lisboa:

. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Núcleo de Iconografia Musical (NIM). Rocha, Luzia Aurora 2015. *Cantate Dominum: Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*. Lisboa: Edições Colibri, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.

[9] De qualquer modo é um instrumento da família dos violinos e não das violas (*da braccio* ou *da gamba*).

[10] Segundo Micheles (2003, 39) “a abertura de ressonância no tampo também apresenta modificações, de acordo com a maior pressão exercida. Transforma-se num semicírculo com um ponto de apoio no meio, adelgaçando-se até se converter num C cujos extremos se torcem por fim em sentido contrário, de modo que a forma “f” é a que mais destrói as linhas de força vibratória no tampo”. Esta evolução dá-se entre os séculos XIII e XV e conduz finalmente ao violino enquanto tipo ideal de instrumento de cordas friccionadas.

[11] Pequena peça móvel, que se apoia por meio de dois pés sobre o tampo superior, tem a função acústica de transmitir as vibrações das cordas ao tampo harmónico; e a função mecânica de sustentar a pressão das cordas. Situa-se entre os dois *ff*.

[12] Mersenne (1588-1648) foi um dos principais franceses do século XVII e que dedicou uma parte substancial da sua obra dedicada à música, sendo o seu principal tratado musical a *Harmonie Universelle* de 1636. Cf. Alcarria (2017).

[13] Durante mais de duzentos anos, entre os séculos XVI e XVIII, esteve em uso uma guitarra de cinco ordens, hoje conhecida como guitarra barroca, que chegou a coexistir no Renascimento com as *vihuelas* de seis e de sete ordens e com as guitarras de quatro ordens, como atesta Juan Bermudo. Cf. Luzia Rocha (2015, 182).

[14] Segundo Monteiro (2010, 6) é um instrumento confinado à produção das notas da série dos harmónicos, que terá surgido em Itália por volta de finais do século XV, sendo o instrumento o instrumento de aparato por excelência.

[15] O mito de Pã e Siringe: O deus pastor da Arcádia Pã andava enamorado pela ninfa Siringe, que lhe fugira e, precisamente no momento em que estava prestes a agarrá-la, ela, auxiliada por uma ninfa sua irmã, transformou-se num tufo de canas. Pã, então, exclamou: «Mesmo assim há-de ser minha!», e desse canavial em que ela se convertera fez uma flauta de pastor de canas unidas com cera de abelhas (Hamilton 1983: 106).

[16] A flauta poderia ser preparada para ambidextros, existindo dupla furação no último orifício, o do pé, tapando-se um ou outro com cera, conforme o instrumentista fosse destro ou sinistro. Sebastian Virdung, em *Musica Getutsch*, de 1511, apresenta desenhos esclarecedores sobre esta tipologia de flauta e as duas posições possíveis das mãos.

Luísa Correia Castilho

BIBLIOGRAFIA

Alcarria, Daniel Crespo 2017. *La Evolución del Arco del violín a través de la iconografía pictórica*. Universidade de Granada. Tese de Doutoramento

Bermudo, Juan 1555. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna: Juan de Leon. [https://imslp.org/wiki/El libro llamado declaraci%C3%B3n de instrumentos musicales \(Bermudo%2C Juan\)](https://imslp.org/wiki/El_libro_llamado_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_musicales_(Bermudo%2C_Juan))

Cardoso, J. Ribeiro 1940. Subsídios para a História Regional da Beira Baixa. Vol. 1. Castelo Branco: Edição da junta Provincial da Beira Baixa.

Hamilton, Edith 1863. *A Mitologia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote

Henrique, Luís 1987. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Leitão, João Maria 2001. *O falar e cantar em Monforte da Beira*. Lisboa: Edição de Autor

Leitão, João Maria 2010. *Monforte da Beira através dos tempos*. Lisboa: Edição de Autor

Mendes, Maria do Carmo Raminhas 2009. "Pintura Barroca e Emblema: Imagética da Escola do Coração no tecto da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição na Covilhã (1675-1725)". Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa.

Mendes, Maria do Carmo Raminhas 2016. *"A Palavra da Imagem: Ideologias, Funções E Percepções na Linguagem Pictórica Barroca Em Portugal (A Diocese Da Guarda 1668-1750)"*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa.

Michels, Ulrich 2003. *Atlas de Música I*. Lisboa: Gradiva.

Monteiro, Maria Isabel Lopes 2010. Instrumentos e Instrumentistas de Sopra no século XVI português. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Oliveira, Ernesto Veiga de Oliveira 2000. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia.

Rocha, Luzia Aurora 2015. *Cantate Dominum: Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*. Lisboa: Edições Colibri, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.

Roque, Maria Isabel. 2016. "Imaculada Conceição: dogma e imagem". *A.muse.arte*. 8-12-2016 <https://amusearte.hypotheses.org/1641>

Serrão, Vitor, Mendes, Maria do Carmo e Silva, Ricardo. 2009. "O tecto do Salão dos Continentes na Casa das Morgadas e a pintura na Covilhã no início do século XIII". *Revista Monumentos*, nº 29, Julho, pp. 76 a 87.

Sousa, Luís Correia 2016. "Os anjos músicos do portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém". In Sousa, Luís Correia. *Iconografia Musical. A dimensão do Sagrado*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. (NIM)

Sousa, Luís Correia 2017. "Os instrumentos musicais do retábulo flamengo da Sé de Évora". In *Iconografia Musical. Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (NIM).

Vicente, Filipa Lowndes 2015 "«Um espaço para pintar: Josefa de Óbidos e a genealogia de mulheres pintoras europeias dos séculos XVI e XVII in *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português*. Lisboa: Museu Nacional de arte Antiga e Imprensa Nacional Casa da Moeda

Virdung, Sebastian 1511. *Musica Getutscht und Ausgezogen*. Basel. [https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht \(Virdung, Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_(Virdung,_Sebastian))



02

Mitologia

«Via Acteon na caça tão austero» ou a presença da trompa no mito ovidiano de Diana e Actéon no Barroco português [1]

*Via Actéon na caça tão austero
De cego na alegria bruta, insana
Que, por seguir um feio animal fero
Foge da gente a bela forma humana
E por castigo quer, doce e severo
Mostrar-lhe a formosura de Diana
(E guarde-se não seja inda comido)*

Desses cães que agora ama, e consumido.

(Luís de Camões, Os Lusíadas, Canto IX. Publicado em Lisboa, 1572).

1. *Metamorfoses* de Ovídio: origens e disseminação no Barroco português

Públio Ovídio Nasão nasceu em Sulmo (actual Sulmona) a 20 de Março do ano 43 a.C. Oriundo de famílias com poder e posição social foi enviado para Roma, por volta do ano 31 a.C., para prosseguir os seus estudos. No plano cultural, este período dos anos 30-20 a.C. foi rico, com a formação de círculos mecénaticos literários, que reuniam poetas como Horácio, Virgílio e onde também se incluía Ovídio.

Os primeiros anos da sua produção foram dedicados à elegia amorosa, em voga na época. Por volta dos 45 anos, no auge da sua reputação como poeta elegíaco, Ovídio deixou a poesia erótica para se dedicar a dois projectos importantes: os *Fastos* (calendário poético do ano romano, em que cada livro corresponde a um mês) e as *Metamorfoses*. No ano 8 d.C Ovídio foi condenado por Augusto ao exílio, sob a acusação de *maiestas* (atentado contra a pessoa, política ou autoridade do imperador). Desterrado numa pequena cidade da actual Roménia, que nada tinha a ver com a sofisticação de Roma, o poeta classificou a um amigo o seu exílio, justamente de *metamorfose*. Neste período escreveu os cinco livros de *Tristia* e as *Epístolas do Ponto*. Ovídio nunca mais regressaria a Roma, falecendo no ano 17 d.C. (Alberto 2007, 11-14).



Figura 1 Desconhecido. *Publius Ovidius Naso*, iluminura, Crónica de Nuremberga, 1493 [2]

As *Metamorfoses* são constituídas por quinze livros, com duzentos e trinta e uma histórias, inspiradas em fontes gregas mais antigas, que já haviam tratado o tema da mutação dos deuses. Apesar do tema não ser completamente novo, a obra de Ovídio destacou-se da dos seus antecessores pela influência que viria a ter, durante séculos, na cultura europeia, em particular na arte, literatura e música. São mais de duzentos e cinquenta episódios, na sua maioria mitológicos, gregos (a maior parte) e romanos, que se sucedem de forma fluida e encadeada. Muitas vezes, uma história é o ponto de partida para a seguinte [3]. O início da narrativa é o caos e a sua metamorfose até se tornar no mundo que conhecemos; Ovídio.

Luzia Aurora Rocha

termina com a apoteose e metamorfose do próprio imperador numa espécie de astro divino. Cada época leu e interpretou Ovídio à luz das suas preocupações, da sua visão do mundo. Na literatura, a sua obra foi copiada, moralizada, ilustrada, glosada, tornando-se cheia de novos significados, através do contacto com a liberdade criativa de autores de diferentes séculos e de diferentes nações. Analisando esta obra do ponto de vista académico/literário, pode-se realçar a sua complexa estrutura narrativa, a justaposição de vários estilos e até a sua ironia. Mas, durante o longo caminho da sua recepção, foi, e ainda continua a ser reconhecida como um compêndio de histórias mitológicas [4] da antiguidade clássica. As traduções para a maioria das línguas europeias e os milhares de trabalhos inspirados nas histórias das *Metamorfoses* trouxeram Ovídio e a sua obra para fora das salas de aula de Latim, em direcção ao mundo vernáculo [5].

Em Portugal, o percurso de disseminação das *Metamorfoses* é interessante e ainda relativamente pouco estudado. Não são conhecidas edições das *Metamorfoses* durante a Idade Média e, por isso, nada se sabe acerca da sua cópia e recepção. Há uma indicação preciosa de dois autores, Joaquim Caetano e José Carvalho que defendem que a primeira edição em língua espanhola das *Metamorfoses*, saída de prelos portugueses, foi realizada na oficina eborense de André de Burgos, no ano de 1574. Trata-se de uma reimpressão de uma edição de Sevilha de 1550 por Sebastián Trujillo, que consiste na célebre versão de Jorge Bustamante, segundo indica o catálogo da *British Library*, onde se conserva o único exemplar conhecido da edição de Évora. Este exemplar tem 185 fólios mas não inclui gravuras. Apesar dos efeitos devastadores do terramoto de 1755, responsáveis pelo desaparecimento de um património artístico, arquitectónico e literário de inimaginável valor, ainda subsistem algumas evidências da presença das *Metamorfoses* nos séculos XVI, XVII e XVIII em Portugal. Na biblioteca

da Academia das Ciências de Lisboa encontra-se o espólio da Livraria do Convento de Nossa Senhora de Jesus [6]. Deste espólio fazem parte várias edições estrangeiras das *Metamorfoses* de Ovídio [7], o que comprova a sua disseminação no meio religioso. Os exemplares que subsistem da biblioteca pessoal do Marquês de Alegrete, actualmente no Centro de Documentação da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, comprovam a sua presença na sociedade barroca civil [8]. Mas terão sido, por certo, as edições estrangeiras, especialmente as ilustradas, os modelos para os artistas nacionais durante o período barroco. Já desde finais do século XVII que seriam conhecidas as obras de Bernard Salomon, Virgil Solis, Goltzius, entre outros.

No século XVIII português a mitologia estava, sem dúvida, na moda. César de Saussure, nas cartas escritas em 1730, mostra-nos como até o Rei, figura eminentemente religiosa, se rendeu a Ovídio, ao encomendar em Londres uma banheira de prata maciça decorada com cenas das *Metamorfoses* [9]. Um dos mitos representados neste objecto é musical, o mito de Diana a Actéon:

“(…) tem [a banheira] as suas paredes exteriores cobertas de baixos-relevos. Um deles representa os banhos de Diana e Actéon e o outro Perseu e Andrómeda. Na parte mais larga da banheira eleva-se Neptuno empunhando o tridente.” [10]

Ovídio era também um autor de referência, ensinado tanto nas aulas públicas como nas escolas particulares. Fazia, por isso, parte da formação académica portuguesa. No contexto do Academismo Literário, mas no registo jocoso [11], também se encontram várias referências à mitologia e a figuras e episódios das *Metamorfoses*.

“4 de Mayo de 1731

Epithemio nas celebrações nunciais do senhor Francisco com a escalavrada, fermosa da insolentíssima senhora a estrangeira douda: “(…) Vinhao as Musas bizarras com pandeiros, rabis, citras, guitarras, e as que erao mais seletas, as velozes, tocavam castanhetas; e Apollo, pay de

Luzia Aurora Rocha

todas feito Tio, o tambor lhe tocava, e o assobio. O som que se promete, ou era contradança, ou minuette, a mim me parecia huma vez oitavado, outra arrepiada, mas a Musa, que aqui, e em nada zomba, afirma que a tal dança era a do arromba.” [12]

Documentação apresentada pela investigadora Elze Matias confirma esta evidência. Por exemplo, a célebre *Academia Portuguesa* [13] (sucédanea da *Academia dos Generosos*), tinha como lente desta disciplina o Mestre Lourenço Botelho. Na *Academia dos Escolhidos* [14] a mesma disciplina era leccionada pelo académico R. Dr. Joaquim Simpliciano do Canto. Na *Academia dos Luzidos* a sessão de 9 de Novembro de 1715 abre com uma oração que cita Ovídio, da autoria do académico Salvador Soares Mena [15]. Estas evidências comprovam a disseminação de Ovídio no seio da classe nobre portuguesa.

A introdução do ciclo das *Metamorfoses* na decoração de espaços profanos (casas nobres, jardins, decorações de festas, etc) e sacros (igrejas, conventos, mosteiros) esteve extremamente em voga neste período, tendo também chegado à literatura, teatro, música e dança. Parece, no entanto, uma moda essencialmente ligada ao ambiente cortês e à cidade, concentrando-se estas representações, geograficamente, no perímetro urbano de Lisboa e arredores. Nesta zona há também uma certa permeabilidade da Igreja católica ao mundo profano, que se revela mais permissiva relativamente à introdução destas cenas em espaços sacros (naves de igrejas, sacristias, corredores de acesso à sacristia, espaços conventuais). No resto do continente e ilhas há um enorme vazio pictórico e cultural relativamente a esta temática, inclusivamente uma “rigidez” na decoração dos espaços sacros, onde há pouca ou nenhuma possibilidade de introdução de elementos profanos.

A teatralidade, paixão e emoção das *Metamorfoses* encaixou-se perfeitamente na ideologia do período barroco. Este ciclo pictórico

usado desde há séculos pelas culturas europeias, renasceu, assim, com uma interessante aproximação artística, durante o Barroco português. Assistimos à representação de mitos em diferentes suportes, como a azulejaria, estuque, escultura, decorações efémeras (máscaras, arcos triunfais, entre outros) mas, curiosamente, não na pintura a óleo. Além do mais, é na azulejaria que mais encontramos estes ciclos, simultaneamente dependentes e independentes da gravura; dependentes devido à cópia, independentes devido à pintura criativa dos pintores de azulejo portugueses, marcada pela adição de novos elementos paisagísticos, musicais e figurativos.

2. Diana e Actéon de Ovídio: da literatura à arte azulejar

Mas, afinal, qual a história deste mito? Filho de Aristeus e Autonoe e neto de Cadmus, Actéon teve a infelicidade de ver Diana enquanto ela se banhava, nua, com as suas ninfas. A casta deusa, embaraçada e enraivecida, salpicou Actéon com água, transformando-o num veado. O jovem, assustado, fugiu pelos bosques, tendo sido caçado, morto e devorado pelos seus próprios cães de caça, que não mais o reconheceram. Ovídio conta ao leitor que os deuses não foram unânimes quanto à atitude de Diana: uns acharam que ela foi impiedosa e demasiado severa e outros que foi justificada a defesa da sua castidade. Diana é a principal protagonista de uma cruel vingança contra Actéon. Segundo Ovídio, é o acaso que leva o jovem caçador Actéon a ver Diana, completamente nua, no banho. A deusa não gostou e brindou-o com um final trágico e irónico – o caçador a ser caçado pelos próprios cães.

A maioria das reproduções pictóricas da cena de Diana e Actéon enfatiza um ou outro aspecto da narrativa de Ovídio. Poucas são as que conseguem alcançar a densidade simbólica e a carga psicológica do quadro de Ticiano, obra revolucionária do ponto de vista de signos e

Luzia Aurora Rocha

significados. Este óleo sobre tela, que levou três anos a ser concluído (1556-1559), faz parte de um ciclo temático com cenas mitológicas elaborado para o rei Filipe II de Espanha. Ticiano utilizou ainda outras fontes literárias, para além de Ovídio, especialmente um manuscrito trazido de Constantinopla para Itália por Francesco Fileto em 1427. Trata-se da *Dionysiaca* de Nonnus, que retém a ideia ovidiana do destino fatal de Actéon, mas rompe com o conceito do acaso, substituindo esta ideia pelo desejo consciente do jovem caçador de ver a deusa, nutrido pelo amor que sente por ela. Ao invocar o texto de Nonnus, Ticiano assume que o Amor é a causa da procura de Actéon.



Figura 2 Tiziano. *Diana e Atteone* óleo sobre tela, National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escócia, 1556-1559 [16]

Assim, ao procurar Diana, Actéon activa dois mecanismos determinantes, que são o Destino e a Fortuna, conceitos presentes na obra de Ovídio – “Mas se indagares bem, descobrirás que a culpa foi da Fortuna, não de um crime dele” [17] - e que se tornaram também muito populares durante a Idade Média. Na pintura de Ticiano, o cenário onde Diana se banha é precisamente a casa da Fortuna, descrita em obras medievais como o *Roman de la Rose*. O crânio de um veado

exposto no topo de uma coluna, é mais do que um mero troféu de caça; é um prenúncio do destino fatal do jovem caçador. A negra que ajuda Diana a cobrir-se é, nada mais nada menos, do que uma representação figurada do seu “lado negro”, associado às duas faces da lua. Este é o elemento surpresa para Actéon que (de acordo com Nonnus), apaixonado, não imaginou este lado cruel da deusa. Esta obra foi, sem dúvida, inovadora na maneira de representar o mito de Diana e Actéon.

As representações barrocas em azulejo do mito de Diana e Actéon (com música), conhecidas e aqui analisadas, são quatro. Encontram-se nas suas localizações originais, *in situ*, no Palácio Fronteira (Benfica, Lisboa), antigo Palácio do Duque de Lafões (Lisboa), Largo das Alcaçarias (Alfama, Lisboa) e Palácio do Correio-Mor (Loures). Foram aqui enunciadas ordenadas segundo um critério de antiguidade ao nível da produção artística. O painel mais antigo é o do Palácio Fronteira, realizado ainda em finais do século XVII. Segue-se o painel de Gabriel del Barco (1648 - ?), pintor de azulejo activo na transição do século XVII para o XVIII. Por uma questão de estilo, coloca-se em seguida o painel do Largo das Alcaçarias e, por último, o do Palácio do Correio-Mor (jardins) pelo estilo de pintura e pelo apontamento a amarelo, dada que a policromia retornaria novamente por mudança de gosto estético na década de 50 do século XVIII. São painéis que sintetizam momentos diferentes do mito, cada qual com particularidades artísticas e musicais (todos têm em comum a presença da trompa de caça) que muito interessam analisar.

O painel que se encontra nos jardins do Palácio Fronteira, datado de finais do século XVII, representa o momento final do mito, onde Actéon, parcialmente metamorfoseado em cervo (corpo humano e cabeça de animal) é devorado pelos seus cães. Debaxo do seu braço esquerdo encontramos representada uma trompa de caça. O instrumento musical auxilia o observador do painel a identificar e caracterizar visualmente



Figura 3 Desconhecido. Actéon devorado pelos seus cães, Palácio Fronteira, Lisboa, finais do século XVII



Figura 5 Du Fouilloux. *La Venerie*, 1561 [18]

Actéon, dado este ser caçador. O modelo de trompa representado é antigo, muito difundido em gravuras europeias do século XVI. Encontramos o mesmo modelo no tratado de caça, *La Venerie* de Jacques Du Fouilloux (1561). Duas conclusões podem ser tiradas não sendo estas, necessariamente, contraditórias: a) o uso prático, em Portugal, de modelos de trompa antigos no contexto da caça; b) o uso de fontes - modelos iconográficos para cópia - de séculos

anteriores, por falta de acesso a fontes mais modernas; c) as duas hipóteses, simultaneamente.

No painel que se encontra no Palácio dos Duques de Lafões vemos Diana que se banha sentada num pequeno curso de água, que flui com rapidez [19]. Segura na mão uma lança e olha directamente para quem vê o painel (observador), não para Actéon. Um pano, apoiado em duas árvores, enquadra-a num pequeno abrigo. Neste painel, atribuído a Gabriel del Barco, verifica-se uma certa masculinidade no corpo de Diana, identificada pelo crescente na cabeça e pela aljava. Também que os corpos e as cabeças das personagens não foram pintados pela mesma mão. As cabeças parecem rudemente “encaixadas” nos corpos [20]. A figura de Actéon aparenta movimento e estar a caminha sendo, assim, aqui enfatizada a ideia de acaso no encontro com Diana. O modelo de trompa representado neste painel insere-se ainda na tradição de finais do século XVI, sendo, contudo, um modelo um pouco mais moderno. Reginald Mirley-Pegge, Frank Hawkins e Richard Merewether referem, na entrada “Horn” do *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 longer and close-coiled in helical form; it was sometimes known as the *trompe Maricourt*. By the early years of the 17th century it had already attained a length of as much as 2 metres, 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 (...).”

O painel do Largo das Alcaçarias, em Alfama, é mais complexo, ao nível figurativo. O painel está em muito mau estado de conservação.



Figura 5 Gabriel del Barco (atrib.) *Diana e Actéon*, Palácio dos Duques de Lafões, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII

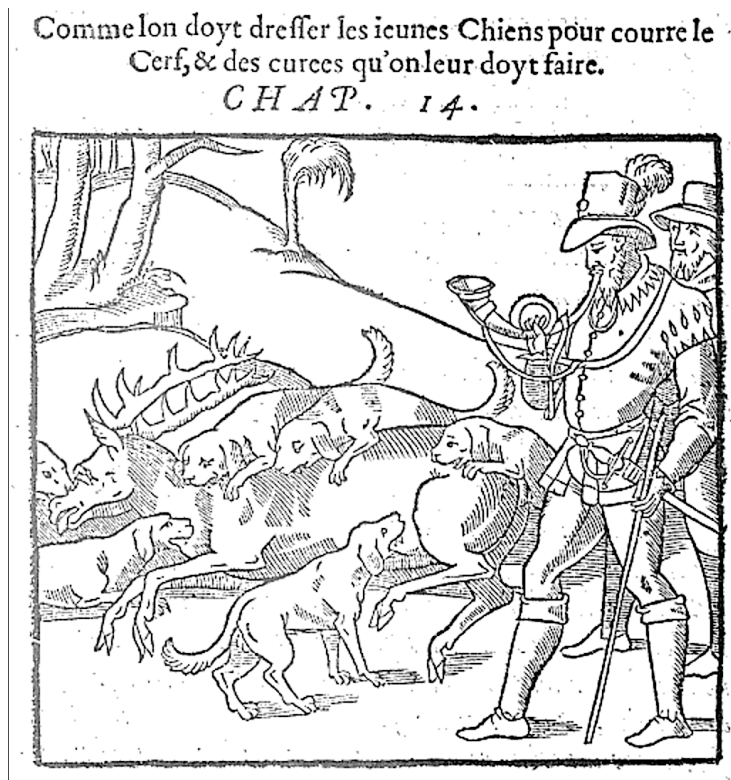


Figura 6 Dufouilloux. *La Venerie* (trompa de caça Dufouilloux), 1561 [21]



Figura 7 – Desconhecido. *Diana e Actéon*, Largo das Alcaçarias, Lisboa, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII (fot. Luzia Aurora Rocha)

Bastante importância é atribuída ao banho de Diana, numa total harmonização entre a utilidade prática (e pública) do local e a representação iconográfica decorativa [22]. A deusa é surpreendida por Actéon e os seus cães enquanto se banhava nua. As ninfas tentam cobri-la, apressadamente, mas Diana, furiosa e num total gesto de vingança, salpica-o com água, momento este que marca o terrível desfecho da história, a morte do jovem caçador pelos seus cães, que não mais o reconhecem após a sua metamorfose em cervo. O pintor de azulejos acrescentou ainda dois *putti*, que tentam desviar Actéon do seu terrível destino, mas o inevitável já aconteceu. É, deste modo, vã a tentativa de o afastar, pois os chifres nascem já na sua cabeça, perante o espanto dos seus cães. A presença dos *putti* parece indicar uma motivação diferente: o Amor. Há aqui um elemento iconográfico de muito interesse: a representação de Actéon ainda com rosto humano. Há, assim, um rosto por detrás de uma morte. O ênfase trágico é maior, o impacto, no observador, também. Relativamente ao modelo de trompa de caça, verifica-se um retrocesso ao nível organológico: em pleno século XVIII, representa-se a trompa de caça de forma muito semelhante à do painel do

Palácio Fronteira, de finais do século XVII. O painel do Palácio do Correio-Mor é mais tardio, evidência dada pela cercadura em asa de morcego e por um elemento polícromo (amarelo) que se mescla com o azul e branco. Este painel é muito idêntico ao do Largo das Alcaçarias evidenciando uma cópia desse painel, ou então a utilização da mesma fonte primária no processo de cópia. Vemos o mesmo salpico, a mesma fonte de água transbordante, o mesmo tipo de figuração. Contudo, houve espaço para algumas modificações introduzidas pelo pintor de azulejos: Actéon já está em metamorfose avançada, com a cabeça e chifres de cervo. Um maior número de ninfas é também aqui representado. A maior modificação de todas - e elemento surpresa - é, sem dúvida, a introdução de um negro, vestido com túnica e capa, segurando uma ave exótica, uma figura completamente estranha ao mito. É complexa a decifração iconográfica deste elemento. Contudo, poderá ser uma influência mal interpretada da obra de Ticiano (vide supra), onde uma negra aparece junto a Diana, simbolizando o lado negro da deusa. Parece que houve uma não compreensão deste elemento, resultando numa leitura própria do artista, e



Figura 8 Desconhecido. *Diana e Actéon*, Palácio do Correio-Mor, Loures, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII



Figura 8a *Trompa de caça* (pormenor)

num resultado final com significação totalmente diferente. Talvez esta mudança se possa definir como um aportuguesamento para uma realidade conhecida no país, um negro com ave, dada a circulação de pessoas, animais e objectos provenientes de todas as colónias e o interesse por todos os elementos provenientes de outros países e continente, considerados como altamente exóticos.

No que concerne à trompa de caça estamos perante outro instrumento musical, mais representado a partir do século XVIII em diante. Anthony Baines apresenta uma gravura de 1719 que reproduz a *Flügel Horn*, uma trompa em forma de crescente de maiores dimensões, com bocal mais pormenorizado. Temos, assim, um progresso iconográfico e organológico ao nível da representação da trompa neste painel de azulejos, à medida que também caminhamos para uma mudança de estilo artístico, que se acerca à época pré-terramoto de 1755. Poder-se-á assumir uma possível modernização no instrumentário nacional, uma vez que novos modelos da trompa de caça se apresentam na iconografia portuguesa do barroco tardio.

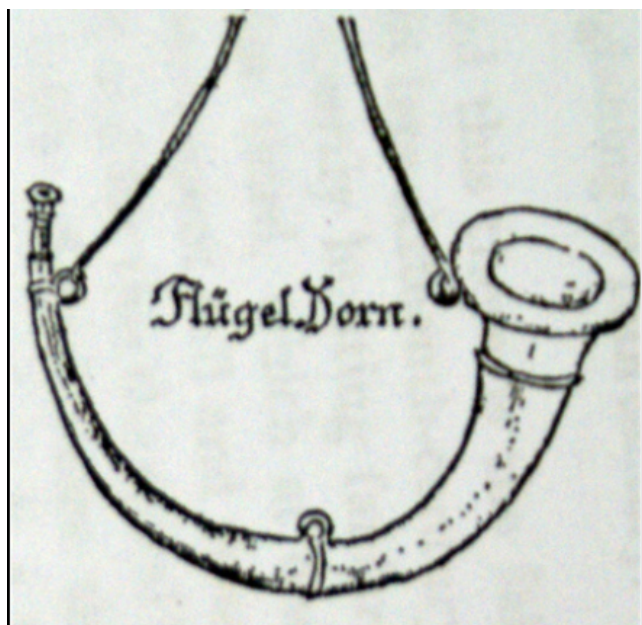


Figura 9 H.F. Fleming. *Flügel Horn*, 1719 [23]

3. Conclusão

A representação iconográfica do mito ovidiano de *Diana e Actéon* dominou, durante séculos, o espaço europeu. Em Portugal, o período Barroco foi uma época de eleição para representações mitológicas (em geral) e de Ovídio (em particular). A arte portuguesa realizou uma leitura muito particular deste mito. Primeiro, a partir da influência de fontes gravadas, que circulavam no espaço europeu; segundo, a partir da pintura europeia; e terceiro, através de ideologias e aspectos artísticos nacionais – como é o caso da eleição do azulejo como suporte artístico privilegiado – e pela adição de elementos ligados à História de Portugal. É exemplo o negro com ave – aspecto de exotismo ligado à expansão além-mar portuguesa – patente no painel do Palácio do Correio-Mor, em Loures.

No que concerne à música e à representação da trompa de caça, convém referir que este é um aspecto que não está presente na narrativa ovidiana. Trata-se de uma adição, vinculativa à História da Música ocidental, considerada como evidente e imprescindível pelos artistas europeus, dado o papel de relevo a nível musical da trompa no contexto da caça. Os modelos representados nos painéis aqui analisados são diferentes e remontam a séculos mais antigos (século XVI, em particular), evidenciando a utilização de fontes pictóricas não contemporâneas à produção barroca azulejar, ou a predominância de modelos de trompa mais antigos no espaço português, sendo que a complementaridade de ambas hipóteses é também totalmente possível.

Este artigo pretende despertar sensibilidades para o tema da música e instrumentos musicais associados à mitologia no Barroco em Portugal potenciando novos trabalhos científicos, novas abordagens e novas perspectivas.

NOTAS DE RODAPÉ

[1] A autora não subscreve o “Acordo Ortográfico” de 1990 sendo o presente texto redigido com a anterior grafia.

[2] Fonte(URL):http://www.beloit.edu/~nurember/book/5th_age/Folios%20XCIIIv-XCIIIr.htm (disponível para consulta em Maio de 2019).

[3] Por exemplo, quando Mercúrio tentava adormecer Argo, para o matar, contou-lhe a história de Pã e Siringe.

[4] Cfr, Ralph Hexter, *Bancroftiana – Newsletter of the Friends of the Bancroft Library*, Vol 113, 1998 in (URL): www.bancroft.berkeley.edu/events/bancroftiana:113:ovid/html (disponível para consulta em Janeiro de 2019)

[5] O mito de Diana e Actéon influenciou todo o espaço artístico europeu e aparece representado no mais variado tipo de suportes, pelo mais diverso leque de artistas: Luca Giordano, Rembrandt, Rubens, Cornelis de Vos, Jan Brueghel (o velho), Jan Brueghel (o jovem), Poussin, Domenichino, Caravaggio, Goltzius, Tiziano, Hans Holbein (o jovem), Salomon, Lucas Cranach, Parmigianino, entre outros. Na literatura, William Shakespeare abordou o mito em *Midsummer Night's Dream*: as personagens “Titania” e “Bottom” são os equivalentes cómicos de Diana e Actéon. Na música e na dança o tema surge de forma menos recorrente. São raros os exemplos que aparecem ao longo da história da música: Francesco Petrarca (1304-1374) que inclui Actéon no Madrigal nº 52, “Non al suo amante più Diana piacque”; o tema também é abordado na canção nº 23 de *Canzoniere (Rime sparse)*. Da autoria de Francis Kirkman (1632? - 1674), ou Robert Cox, surge a comédia com canções *Acteon and Diana*; Marc-Antoine Charpentier (1645/50-1704) também trata o mito na pastoral *Actéon* (1683-1685). Noutro registo, o da cantata burlesca, Pierre-César Abeille (1674-1733) compõe *Actéon* (ca. 1700). Na ópera, o tema raramente é tratado. Um exemplo é *L'Ateone* de Benedetto Riccio (c.1678-1710).

[6] Convento onde agora funciona a Academia das Ciências de Lisboa.

[7] Pode referir-se, a título de exemplo, a edição italiana do séc. XVI (Veneza), duas edições espanholas, uma do séc. XVII (Burgos) e outra do séc. XVIII (Pamplona), uma holandesa do séc. XVII (Antuérpia), ou ainda uma edição portuguesa do séc. XVIII em que as *Matemorfoses* são traduzidas em “verso solto portuguez” por Sebastião José Ferreira Barroso.

[8] Edições de 1604 e 1689. Ambas as encadernações são portuguesas, do séc. XVIII. Uma das obras tem a indicação manuscrita de propriedade da biblioteca do Marquês de Alegrete. Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, L.A. XVII.0587(1) e L.A.XVII0536(2).

[9] A banheira foi feita em Londres pelos irmãos Crespín, ourives de profissão. O rei mandou-a fazer para oferecer a Madre Paula, mas acabou no Palácio Real. Diz-nos Saussure: “(...) o rei de Portugal mandou executar esta peça para dar de presente à sua amante, uma religiosa de

não sei que convento. Aconteceu, porém, que oito ou dez dias antes da banheira chegar a Lisboa, um grande temporal derrubou a maior parte das chaminés do convento (...). A superiora e toda a comunidade, persuadidas que o castigo de Deus caíra sobre elas por causa da má conduta de uma das suas irmãs, tão veemente lhe pregaram a penitência que a pecadora cingiu o cilício, fechou-se na sua cela e não quis mais ver o rei. Por tal motivo a banheira ficou no palácio real. (...)” (Chaves 1989, 268)

[10] César de Saussure, Cartas escritas em 1730. (Chaves 1989, 267)

[11] Nas Academias abordavam-se, por norma, assuntos heróicos, líricos e jogo-sérios.

[12] Cf. Domingos Esparteiro, *Larido Joco Fúnebre (...)*, 1731, vide bibliografia. O texto pertence à Academia dos Fleugmáticos, classificada por Elze Matias (Matias 1988, 507) como uma Academia de Belas Letras, não estando provado se era constituída por uma sociedade literária anónima ou se era uma academia fingida.

[13] A *Academia Portuguesa* reunia no palácio do Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Menezes. Abriu sessão a 26 de Maio de 1717. Aí foram nomeados vinte e quatro mestres que leccionariam nas reuniões académicas. (Matias 1988, 39)

[14] A *Academia dos Escolhidos* iniciou a sua actividade a 22 de Abril de 1742. (Matias 1988, 73)

[15] Indicação de Elze Matias (Matias 1988, 140)

[16] Fonte (URL): <https://www.wga.hu/index1.html> (disponível para consulta em Maio de 2019)

[17] Consultar tradução de Paulo Farmhouse Alberto (ver bibliografia).

[18] Fonte(URL):http://www.chass.utoronto.ca/~wulfric/retexte/fouillou/fig_blas.htm (disponível para consulta em Maio de 2019)

[19] Uma variável ao longo dos tempos é a iconografia do local onde Diana se banha. Nas fontes gravadas utiliza-se um fontanário, tendência esta que se afirma durante todo o século XIV, e que substitui o lago descrito por Ovídio. Tal facto pode ser visto como uma leitura cortesã do tema, segundo a qual o espaço reservado ao banho de Diana é correspondente ao Jardim das Delícias. Neste painel, a fonte onde Diana se banha é representada numa variação mais barroca. Curiosamente, a deusa não se encontra dentro da fonte, mas fora. Esta é pequena, tem um pé torneado onde se apoia uma bacia hemisférica. Funciona como uma espécie de nascente, plena de vida, por onde a água brota ininterruptamente, transbordando para fora. Forma-se assim uma espécie de pequeno lago, onde se encontra Diana e o seu séquito de ninfas. Para compreensão da evolução iconográfica do banho de Diana e do salpico com água de Actéon, consultar, a título de exemplo, para o caso da gravura: a) Bernard Salomon. “Acteon mué en Cerf”, *Le Metamorphose d'Ovide figuree*,

Luzia Aurora Rocha

a Lyon par Ian de Tournes. Avec privilegi du Roy, Libro III, 1557, Lyon, França; b) Johan Sprengium (ed). *Metamorphoseos Ovidii illustratae per una cum vivis singularum transformationum iconibus, a Vergilio Solis, eximio pittore, dilineatis*, Libro III, 1563, Frankfurt, Alemanha. Para o caso da pintura, consultar, a título de exemplo: a) Kerstiaen Keuninck. *Paisagem com Actéon e Diana*, pintura a óleo, 31 x 51 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia, Holanda; b) Joseph Heintz, *O Velho, Diana e Actéon*, Óleo sobre cobre, ca. 1590, Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria; c) Matteo Balducci, *Diana e Acteon*, Coleção Privada; d) Luca Giordano. *Diana e Atteone*, 1665-1666, Collezione Morano, Itália; e) Francesco Albane. *Actéon métamorphosé en cerf*, óleo sobre cobre, ca. 1617, Louvre, Paris, França; f) Francesco Albani. *Diana e Atteone*, ca. 1617, Paris, França;

[20] Tal também acontece noutras obras do autor, como é o caso dos rodapés com *putti* da Igreja do Convento dos Lóios, em Arraiolos.

[21] Fonte(URL):http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfric/rentexte/fouillou/fouilloux_table.htm, disponível para consulta em Maio de 2019

[22] Nas Alcaçarias existia um lugar para banhos, possivelmente com fins medicinais. O tema do painel - os banhos de Diana - foi assim escolhido por adequação ao *decorum* do local. Nas Gazetas da época encontramos a seguinte indicação: "(...) Com grande dificuldade se conseguiu licença do Patriarca para que fosse tomar banhos as Alcaçarias a Senhora Dona Ignes irmã do Conde de Atouguia, e freira da Esperança, que continua há 40 dias na sua queixa, e se recolhe todos os dias do banho ao convento." (Lisboa 2002, 159)

[23] Imagem retirada de Anthony Baines (Baines 1976, 146).

BIBLIOGRAFIA

Alberto, Paulo Farmhouse (trad.). 2007. *Ovídio-Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.

Baines, Anthony. 1976. *Brass Instruments their history and development*. London: Faber & Faber Limited.

Caetano Joaquim, e José Carvalho. 1990. *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.

Camões, Luís de. 2017. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.

Chaves, Castelo Branco (Trad.) 1989. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Esparteiro, Domingos. 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. Lisboa Occidental: Officina da Música.

Grimal, Pierre. s.d. *Dicionário de Mitologia*. Lisboa: Difel.

Lisboa, João Luís, et al. 2002. *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1729-1731)*. Lisboa: Edições Colibri.

Matias, Elze. 1988. "As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII.", PhD Diss., Universidade de Lisboa.

Mirley-Pegge, Reginald, F. Hawkins and R. Merewether. 1985. "Horn." In *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, edited by Stanley Sadie, 232-247. London: Macmillan Press.

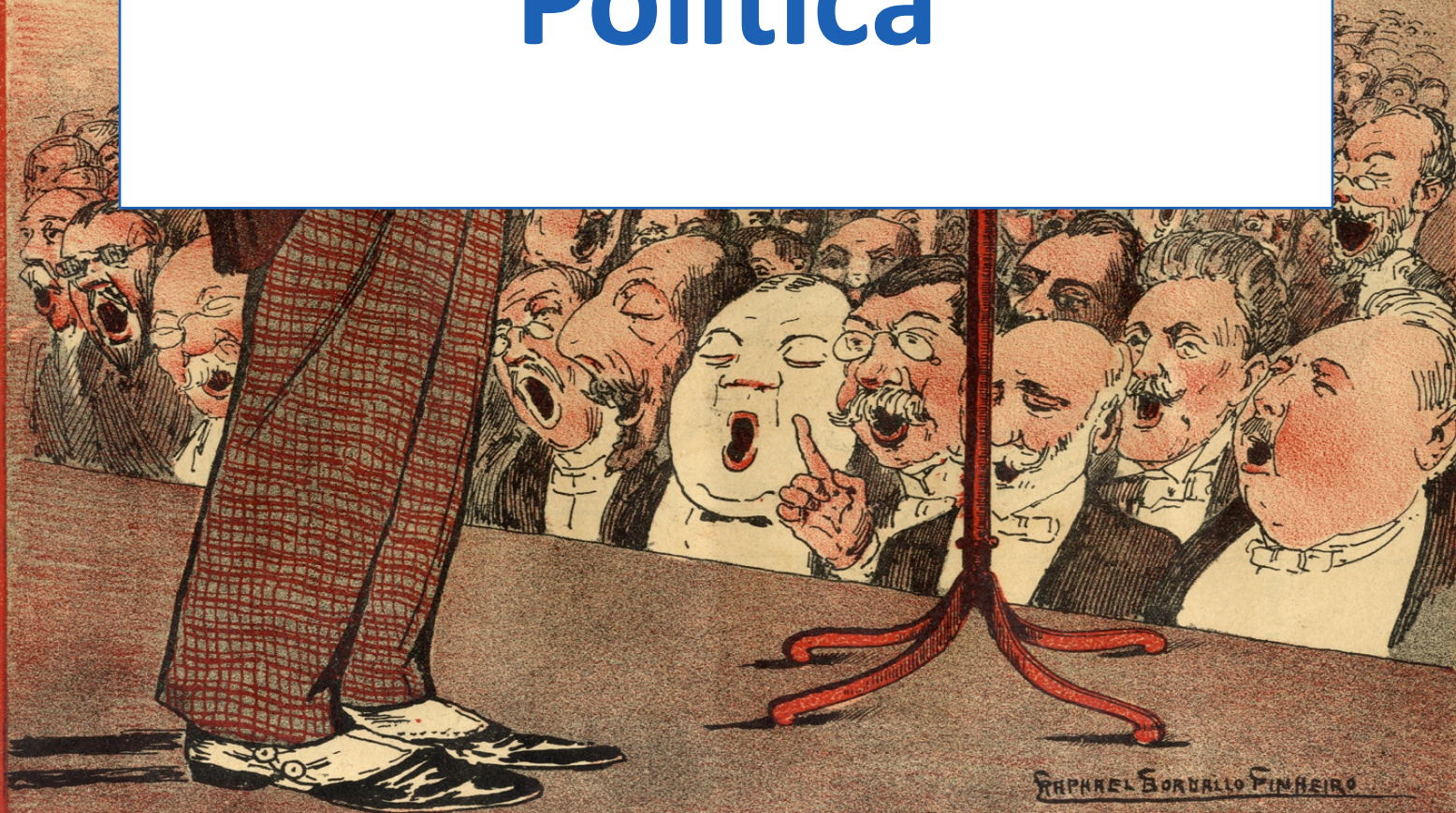
Pereira, Paulo. 1989. "Mitologia." In *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, edited by José Pereira, 293-300. Lisboa: Editorial Presença.

Rocha, Luzia. "O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII." PhD Diss., NOVA FCSH.



03

Caricatura e Sátira Política



RAPHAEL BORDALLO FINHEIRO

O ENSAIO

Política e caricatura musical: a indemnização do caminho-de-ferro de Lourenço Marques em *A Paródia*

Um agradecimento especial à equipa do Museu Bordalo Pinheiro e à Doutora Cláudia Jorge Freire pelo seu apoio e prontidão.

1. Introdução

O jornal *A Paródia* foi publicado, pela primeira vez, no dia 17 de janeiro de 1900. Descrevia-se, de acordo com os seus criadores, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), como um jornal que colocava “a caricatura ao serviço da grande tristeza pública” (Pinheiro 1900, 2). Por outras palavras, os temas visados diziam respeito a toda a sociedade e às suas vicissitudes, nomeadamente às vicissitudes políticas e quotidianas da sociedade lisboeta, com especial foco nos rituais teatrais e musicais. Apesar de este jornal ser, maioritariamente, endereçado à elite portuguesa, quem podia ler e entender o que estava a ser satirizado, os Bordalo tentaram expandir o seu jornal a um novo público, um público extrafamiliar, até iletrado, que apenas visualizando as caricaturas conseguiria entender a sua mensagem (Matos 2013).

A caricatura, nestes anos, tinha um poder superior ao da literatura, pois continha em si uma enorme quantidade de informação simbólica acessível a todos. Assim, a caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, segundo Magalhães Lima, fundador do Jornal *O Século*, “valia mais, pelo poder da sugestão, do que um artigo de fundo nosso. O povo simplista nem sempre alcança a ideia do escritor. Não deixa, porém, de compreender a gravura, a imagem, que lhe fere a retina e lhe seduz o olhar” (Lima 1925, 4).

Esta arte da caricatura resume-se ao “exagero de traços fisionómicos característicos da figura humana, com a intenção de divertir ou criticar” (Rocha 2003, 107), não obstante nunca deve perder a sua mensagem para que seja feita a correta leitura (Sousa 2010). Nos seus jornais,

Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro recorrem também ao texto, através de “inscrições, frases ou diálogos curtos que precisam a intenção do artista” (Rocha 2003, 108) e ajudam a desvendar os diversos significados visíveis e invisíveis presentes na caricatura.

Rafael e Manuel Gustavo, nas suas caricaturas, recorrem a várias metáforas, nomeadamente, metáforas musicais para satirizar, criticar ou “ironizar através de alegorias, paródias, *pastiches*” (Sousa 2010, 23) fazendo com que a relação entre o caricaturista e o público seja acessível e simples. No entanto, surge a questão: de que forma a metáfora musical serve o propósito de satirização e, ao mesmo tempo, de consciencialização do povo português para a situação do país e do sistema político vigente? Esta será a questão que procurarei responder neste artigo.

A partir do último quartel do século XIX, a questão colonial estava cada vez mais presente na vida política e social de Portugal, assim como nos jornais de Rafael Bordalo Pinheiro, desde *O António Maria* (1879-84). O sistema político vigente em Portugal, denominado por João Franco de “Rotativismo”, parecia não resolver os problemas políticos e económicos do país e muito menos conseguir lidar com as várias questões coloniais, nomeadamente o Tratado de Lourenço Marques. Este foi um dos temas prementes nos jornais de Bordalo Pinheiro, que viria a ter o seu desfecho no primeiro ano d’*A Paródia* (1900) com o Tribunal de Berne a condenar Portugal ao pagamento de uma indemnização aos ingleses e aos americanos pela expropriação do caminho-de-ferro de Lourenço Marques.

Por conseguinte, através do método de Panofsky (1939) de análise iconográfica, pretende-se compreender de que forma a iconografia bordaliana

Maria Fernandes

(pai e filho), emprega a metáfora musical nas suas caricaturas num contexto político específico da Sentença do Tribunal de Berne, socorrendo-se de símbolos que permitem interpretá-las, atualmente, nesse enquadramento histórico. Por fim, apesar da subjetividade da caricatura musical, a qual reflete os modos e vivências dos caricaturistas, a obra dos Bordalo Pinheiro não deixa de fornecer “um sistema de sinais e uma estrutura retórica” (Proença 1990, 14) do seu tempo importantes para a compreensão dos discursos políticos, sociais e culturais da sociedade portuguesa, em geral, e da sociedade lisboeta, em particular.

2. A *Paródia* por Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro

Inúmeros autores portugueses já discorreram sobre *A Paródia* e os seus editores/caricaturistas (França 1976, 1980, 2005; Proença 1990; Rocha 2003; Lopes 2003, 2009; Matos 2013; entre outros), de maneira que, neste artigo, serão apresentados sumariamente.

A Paródia nasceu na fase final da Monarquia portuguesa, pouco antes da queda do Governo Progressista de José Luciano de Castro, a 17 de janeiro de 1900, com uma periodicidade semanal até 1905 (ano da morte de Rafael Bordalo Pinheiro), tendo-se mantido ainda, com alguma irregularidade, até 1907, ano em que findou a sua publicação. Foi um jornal criado por Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, definindo-se como “a caricatura ao serviço da grande tristeza pública [...] a dança da Bica no cemitério dos Prazeres” (*A Paródia* nº 1, 2), socorrendo-se, logo no editorial, de uma metáfora musical e dando conta do retrato político que tinham à sua disposição: um sistema político ‘morto’. Este jornal afastava-se assim do seu antecessor *O António Maria*, na medida em que este havia sido “enterrado com a Regeneração, Fontes e o Passeio Público” (Matos 2013, 2) e se proclamava como uma “outra coisa” que dizia

respeito a “todos nós”, a toda a sociedade, com especial foco na sua capital (Pinheiro 1900, 2).

No entanto, estes jornais não estão completamente dissociados, uma vez que, partilham certos temas como a política e a questão colonial. Acerca deste assunto, destaca-se a dissertação de mestrado realizada por Luzia Rocha e publicada em livro com o título *Ópera e Caricatura: O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (2010), na qual a autora estudou algumas das caricaturas musicais presentes n’*O António Maria* (série I) que utilizam o espetáculo operático para parodiar os agentes políticos e a sua política externa. Como afirma Rui Ramos, “a decisão de Bordalo em substituir *O António Maria* pel’*A Paródia* não é tanto um reflexo, como um desejo: o de que a política portuguesa deixasse de ser o jogo reservado do rei e de dois chefes de partido” (Ramos 1994, 226), que à vez subiam ao poder num sistema de rotação. Além disso, Rafael ansiava que o seu Zé Povinho, “imagem e símbolo do povo português” surgido, pela primeira vez, no nº 5 da *Lanterna Mágica*, deixasse a sua pasmaceira e se revoltasse, deixando “de se chamar Povinho para se chamar Povo” (França 2007, 62).

Rafael Bordalo Pinheiro, nascido em 1846, era um caricaturista e ceramista português conhecido internacionalmente, tendo colaborado com alguns jornais estrangeiros, como *Illustrated London News* e apresentado as suas cerâmicas em exposições estrangeiras, como na Exposição Universal, em Paris (1889). Dotado de um espírito crítico, Rafael Bordalo foi fundador de inúmeros jornais nos quais expôs, sob a sua pena, “a tristeza pública” e “foi extraordinário metamorfoseador da máscara humana, a ponto de apresentar a mesma criatura debaixo dos mais variados aspectos, reconhecendo-se em todos eles a personagem alvejada” (Ferrão 1924, 12). O seu filho, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), começou a colaborar nos seus jornais relativamente cedo

Maria Fernandes

[1], pois Rafael dedicava grande parte do seu tempo à Fábrica de Cerâmica nas Caldas da Rainha e precisava de alguém que assegurasse a publicação do jornal. Manuel Gustavo era descrito pelo seu pai como “herdeiro presuntivo da nossa glória e dos nossos bonecos, a carne da nossa carne, o lápis do nosso lápis” (Mascarenhas 2005, 24). E é n’A *Paródia* que a ‘herança’ de Rafael mais se revelou, ao assinar grande parte das caricaturas deste jornal.

N’A *Paródia* foram abordados e retratados diversos temas da vida política nacional e internacional, dos quais se destaca a condenação do Estado português ao pagamento da indemnização pelo caminho-de-ferro de Lourenço Marques aos ingleses e americanos, conhecida pela famosa Sentença do Tribunal de Berne. Não obstante, muitos destes temas eram retratados com o recurso a metáforas musicais, demonstrando que a música tinha um papel de destaque na vida dos caricaturistas com a qual faziam imensos trocadilhos e paródias, como já comprovado pelo estudo de Luzia Rocha (2003).

3. Rotativismo, caminho-de-ferro de Lourenço Marques e a sua indemnização

Segundo Rui Ramos (1994):

“‘Rotativismo’ foi um termo pejorativo inventado por João Franco, afastado entretanto do Partido Regenerador, para insultar Hintze Ribeiro e José Luciano. Referia-se ao entendimento estabelecido entre os dois chefes partidários com o fim de atenuarem a perturbação política causada pelas cisões dos partidos” (Ramos 1994, 249).

Por outras palavras, em Portugal existiam dois grandes partidos: o partido Progressista e o partido Regenerador liderados por José Luciano de Castro e Ernesto Hintze Ribeiro, respetivamente, desde o final do século XIX. Estes dois partidos, arbitrados pelo Rei (Ramos 2009), subiam ao poder em alternância e tendo o Governo Progressista (1998-1900) caído pouco tempo depois da Sentença de Berne, logo o partido Regenerador (1900-1903) assumiu o seu

lugar no Governo e, por consequência, os seus problemas. Por conseguinte, a questão colonial, protagonizada por Lourenço Marques, data de umas décadas anteriores. Em 1879, Andrade Corvo e Robert Morier assinavam o Tratado de Lourenço Marques, sujeito a posterior ratificação, que tinha como principal objetivo “criar as condições para uma África austral pacífica e aberta ao desenvolvimento, onde a Inglaterra tem o papel predominante e Portugal a ajuda, beneficiando do facto para concretizar a ocupação efectiva do litoral” (Telo 1991, 36). Mais uma vez, Portugal reforçava a sua velha aliança com a Inglaterra ao facilitar-lhe o acesso ao exterior de África através do porto de Lourenço Marques. Contudo, com a queda do Governo Progressista nessa altura, a assinatura do Tratado foi-se arrastando e outros problemas foram surgindo.

Sem dinheiro para avançar com a construção da linha férrea, em 17 de maio de 1887, uma companhia inglesa assumiu a sua construção, tendo em novembro do mesmo ano terminado “até ao ponto não disputado da fronteira com o Transvaal” (Telo 1991, 62) e ficando completa em 1895.

No entretanto, em 1889, Portugal decide nacionalizar o caminho-de-ferro de Lourenço Marques. Considerada como uma expropriação, os ingleses e norte-americanos logo tomaram medidas para defender os seus investimentos e interesses. A Inglaterra e os Estados Unidos da América pediram uma indemnização, por arbitragem internacional, tendo sido criado um Tribunal de arbitragem na capital suíça, sem exigir, no entanto, que Portugal entregasse a linha férrea, pois era do interesse da Inglaterra que Portugal a mantivesse a sua posse para assegurar o seu domínio (Telo 1991).

Entre 1889 e 1900, o Estado português esperou por uma sentença que o obrigasse a pagar uma avultada indemnização aos capitalistas que haviam investido na linha, sabendo que não teria dinheiro para a pagar, “tal como já não tinha

Maria Fernandes

nem para pagar os juros da sua dívida externa. Que faria então? Não se sabia. Iria vender as colónias...?” (Ramos 1994, 145). A verdade é que todas as potências europeias - Inglaterra, Alemanha, França e Bélgica - disputavam as colónias portuguesas, especialmente o porto de Lourenço Marques, por isso, faziam e desfaziam acordos entre si, sem nunca se entenderem na forma em como partilhá-las “e por isso cada um deles tentava sobretudo garantir que não seriam os outros a aproveitar-se dele” (*ibidem*). Não obstante,

o que todas estas negociações tinham feito era que o dinheiro se mostrasse acessível aos portugueses. Os Belgas formavam um Banco Internacional Colonial em Bruxelas para dar meios financeiros à colonização portuguesa; os ingleses e alemães, abortado o acordo, davam licença a Portugal para fazer empréstimo, e o ministro das Finanças em Lisboa, sem demoras, fazia prospeção nas bolsas, confiando em que pelo menos a França, só para contrariar a Alemanha e a Inglaterra, ajudaria Portugal”.

Portanto, Portugal gozava de uma posição um tanto ou quanto favorável e, apesar de os Ministros dos Negócios Estrangeiros se irem sucedendo ao longo desta década, mantiveram o mesmo representante, Duarte Nogueira Soares, em Berne e junto do Tribunal de arbitragem, coordenando toda a estratégia portuguesa neste julgamento (Telo 1991).

4. Sentença do tribunal de Berne n’ *A Paródia*

O Tribunal de arbitragem criado na Suíça, de acordo com Telo, tinha como objetivo:

“fixar, como considerar mais correto, o montante da indemnização devida por Portugal aos interessados dos dois outros países no seguimento da rescisão da concessão do caminho-de-ferro de Lourenço Marques e da passagem deste caminho-de-ferro para o Governo Português” (Telo 1991, 118).

Portanto, a linha férrea ficava na posse de Portugal, tendo este apenas que pagar a indemnização fixada pelo Tribunal de arbitragem. Apesar de o Tribunal de Berne ter encerrado o processo em princípios de 1899, a sentença foi apenas conhecida no ano seguinte, no dia 29 de março de 1900. Estava no poder o Partido Progressista, desde 1898, e Rafael Bordalo Pinheiro retratou-o no nº 16 de *A Paródia*, publicada no dia 2 de maio de 1900, pouco mais de um mês depois de sair o resultado da sentença (Figura 1).



Figura 1 Rafael Bordalo Pinheiro, *Canto Choral*, papel, *A Paródia* nº 16 (2 maio), pp. 124-125.

Nesta caricatura, Rafael retrata o Governo num “Ensaio” de “Canto Choral”, cujo Maestro é o ministro e secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, Francisco da Veiga Beirão, representado em grande destaque em cima de um palco. Veiga Beirão ensaia um largo coro

Maria Fernandes

formado apenas por homens-políticos, entre os quais figuram o Presidente do Conselho e os seus Ministros: José Luciano de Castro (Presidente do Conselho de Ministros e ministro dos Negócios do Reino), Manuel Afonso Espregueira (ministro da Fazenda), José Maria Alpoim (ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça), Eduardo Vilaça (ministro dos Negócios da Marinha e Ultramar) e Elvino de Brito (ministro dos Negócios das Obras Públicas, Comércio e Indústria) encontram-se do lado direito da caricatura, nas duas primeiras filas da frente, junto da estante; por fim, Sebastião Teles (ministro dos Negócios da Guerra) está na primeira fila, junto da perna esquerda de Veiga Beirão. Outros políticos, que já estiveram no poder, são igualmente retratados, como Frederico Ressano Garcia e Francisco Maria da Cunha, ministro da Fazenda e ministro da Guerra, respetivamente, no Governo anterior. Beirão ensaia o “Hymno Inglez (God Save the Queen)”, símbolo máximo de representação de um país, cuja partitura se encontra exibida na estante. Os primeiros quatro compassos foram eximamente copiados, com armação de clave e de compasso reconhecíveis: tonalidade de Lá Maior e compasso ternário simples. O Maestro curvado, com a batuta na mão direita apontada para baixo, com a mão esquerda a gesticular e a verbalizar a dinâmica “pianíssimo” conduz o seu coro para a diminuição do volume sonoro que estão a produzir com as suas gargantas bem abertas, como retratado na caricatura. José Luciano gesticula com o indicador da mão esquerda como se estivesse também ele a dirigir, enquanto os seus ministros cantam de coração e com os olhos fechados um hino que lhes é tão familiar. Contudo, Portugal ainda com a indemnização por pagar não podia demonstrar que ainda mantinha a sua velha aliança com a Inglaterra (aliança esta que já vinha desde o século XVII), pois dependia dos outros países, como da Alemanha e França, para a pagar. Daí o papel fundamental de Veiga Beirão, ministro dos

Negócios Estrangeiros, para relembrar ao Governo que tinha que se manter calmo (como representado pelo gesto da mão esquerda de Beirão) até a indemnização estar paga.

Recuando um pouco, no dia 4 de abril de 1900, foi publicada na última página d’*A Paródia* nº 12 uma caricatura alusiva à “Indemnização do caminho de ferro de Lourenço Marques”, na qual “O tribunal de Berne anuncia que está á bica o famoso golpe de Guilherme Tell” (p. 96) (Figura 2). Neste desenho é evocada a história de Guilherme Tell que em 1829 foi musicada na famosa ópera homónima por Gioachino Rossini, a qual foi apresentada diversas vezes no Teatro S. Carlos, do qual Rafael era frequentador assíduo, ao longo do século XIX. Guilherme Tell era conhecido pela sua habilidade de arqueiro e pelo seu papel heroico na libertação nacional da Suíça face ao império Habsburgo da Áustria. Segundo a lenda, o governador austríaco Gessler pendurou o seu chapéu num poste e todos os que lá passassem tinham que prestar homenagem, com a garantia dos guardas que o protegiam. Contudo,

“Tell and his son Jemmy arrive but Tell refuses to bow to the hat. Rodolphe arrests them and recognizes Tell as Leuthold’s rescuer. [...] But Gessler intercedes and, incensed by Tell’s defiance, orders him to shoot an apple off Jemmy’s head with his crossbow. If he refuses, both father and son will die. [...] Tell shoots off the apple in a clean shot. Gessler discovers, however, a second arrow in Tell’s quiver. The archer plainly admits that it was intended for Gessler himself, should he have missed the apple and hit Jemmy” (The Metropolitan Opera, n.d.).

Assim é narrada a história na ópera de Rossini. Rafael Bordalo inspirado nesta cena decidiu adaptá-la à história portuguesa (Figura 2). Enquadrado pelos símbolos da bandeira suíça (vermelha com cruces brancas nos cantos superiores do desenho) e dos comboios de Lourenço Marques, o Tribunal de Berne surge representado por um urso gigante que contém nas suas mãos um arco e uma flecha pronta a disparar.



Figura 2 Rafael Bordalo Pinheiro, *Indemnização do caminho de ferro de Lourenço Marques*, papel, *A Paródia* nº 12 (4 de abril), p. 96.

Este urso está vestido com a indumentária medieval, remetendo para o herói “Guilherme Tell”, também escrito no boné e no cinto “Tribunal de Berne”, para que dúvidas não restassem a quem não soubesse que a palavra Berne significa urso. Portugal surge representado pela figura do Zé Povinho, pequenino e com as mãos juntas ao peito como se estivesse a suplicar ao Tribunal de Berne para que a sua flecha fosse certa na locomotiva/maça pousada na calva de Manuel Afonso Espregueira, ministro da Fazenda, o qual, outrora, fora director-geral dos caminhos-de-ferro. Espregueira surge vestido com a mesma indumentária medieval e com os braços cruzados (ao invés de estar preso numa árvore), significando que estava de mãos e pés atados e só lhe restava esperar pela sentença. Pois, ao contrário de Guilherme Tell que levava duas flechas caso a primeira falhasse, o Tribunal só tinha uma e esta tinha que ser certa. De facto, estava “à bica o famoso golpe de Guilherme Tell”

e o Tribunal de Berne acertou em cheio na locomotiva pousada na calva de Espregueira, saindo Portugal com uma sentença que o condenava a pagar um terço do que os ingleses e os americanos tinham pedido, como é retratado n’*A Paródia* nº 13 (11 de abril), na caricatura intitulada “A sentença do Tribunal de Berne” (pp. 100-101). Nela, Zé Povinho, ferido, aleijado e abatido, apresenta-se como Réu perante o Tribunal de Berne que o condena “a pagar 6353 contos de reis metal sonante”, estando escrito entre parêntesis “Vá que estás com sorte”, comprovando que para Portugal foi benéfico esperar tantos anos pela sentença. N’*A Paródia* nº 14 (18 de abril), o mesmo Zé Povinho ferido, aleijado e abatido, surge sentado junto da couve portuguesa “A Nação” com duas muletas ao seu lado e enrolado em “impostos, selos, décimas” decretados pela lagarta “Sentença de Berne, Neutralidade, Impostos, Exposição de Paris, Plenipotenciário, Embaixada do Brasil, Selos” (p. 112) que passeia em cima da

Maria Fernandes

couve/Nação (Figura 3). Em cima da lagarta estão membros do Partido Progressista, como o Ministro dos Negócios Estrangeiros, Veiga Beirão (vestido com roupa de senhora, mostrando as suas pernas), Ressano Garcia, Manuel Afonso Espregueira, entre outros, dançando o can-can [2] esfuziantemente visto a sentença ter sido favorável para Portugal, enquanto um bando de pássaro leva as últimas “72000 obrigações” que restavam a Portugal. Rafael Bordalo, como forma de exprimir a posição adotada pela sociedade em geral, socorre-se de uma expressão muito utilizada no vaudeville *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, traduzida em português

apatia e descrença do Zé Povinho comprovam. Pois, cansado e saturado de ter que pagar, Zé Povinho exclama “Eu cá por mim...pff!...”. Isto é, deixa lá correr o marfim que logo se verá onde isto vai chegar, continuando na sua pasmaceira sem nada fazer para mudar a sua situação.

Apesar das fronteiras das colónias terem sido estabelecidas ainda na década de 1890,

“a maior parte dos territórios, especialmente os maiores [Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe], não estavam mapeados, não tinham redes de estradas ou caminhos-de-ferro, nem um sistema de administração unificado, e as comunicações com a Metrópole eram esporádicas e dependentes da navegação inglesa [...]” (Ramos 2009, 562).



Figura 3 Rafael Bordalo Pinheiro, *A lagarta na couve*, papel, *A Paródia* nº 14 (11 de abril), pp. 112.

como “A Lagartixa”. A célebre frase “Deixa andar – corra o marfim!” remete para a lassidão com que o povo português assistiu ao desenrolar dos acontecimentos, como a postura de desânimo,

De modo que, a situação colonial ia-se deteriorando cada vez mais, como ilustrado por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro na capa d’*A Paródia* nº 23 (20 de junho), intitulada “Os Pretos de S. Jorge – Marcha fúnebre...colonial” (Figura 4). Depois da Sentença de Berne e da aliança reforçada com a Inglaterra, Portugal tinha que pagar rapidamente o valor para conseguir manter as colónias na sua posse. Contudo, elas estavam a caminhar lentamente para a “morte”, como indica a metáfora da “marcha fúnebre” (p. 177).

O recurso aos “Pretos de S. Jorge” remete para a tela pintada por José Malhoa, em 1886, onde retrata um grupo de 5 músicos de pele escura e lábios grossos, vestidos com calças brancas e casacos vermelhos que, desde a Idade Média, acompanhavam a procissão do Corpus Christi, em Lisboa, junto da imagem de S. Jorge, tocando trombetas, pífaros e tambores. Manuel Gustavo copiou o início de uma “marcha fúnebre”, na tonalidade de Ré Maior e em compasso ternário simples. No entanto, tratando-se de uma marcha fúnebre seria de esperar que estivesse em tonalidade menor. Não obstante, não se descobriu quem compôs esta obra.



Figura 3 Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, *Os pretos de S. Jorge*, papel, *A Paródia* nº 23 (20 de junho), pp. 177.

A verdade é que o Governo atravessava diversas crises e com o resultado da Sentença de Berne, ao qual se juntava “aumentos do ‘deficit’, novas ameaças sobre as colónias, por via do acordo secreto anglo-alemão para a sua partilha, em 1898” (França 1976, 18) e com o Presidente do Conselho doente, o Governo Progressista foi deposto pelo Rei, o qual convidou o Partido Regenerador, encabeçado por Hintze Ribeiro, a formar novo governo. Este foi eleito a 26 de junho de 1900 e Rafael Bordalo retratou-o n’*A Paródia* nº 25 (4 de julho) em um enquadramento operático intitulado “«Los Africanistas» Zarzuela chicha – Apresentação da Companhia” (Figura 5). É curioso que Rafael Bordalo tenha optado por esta zarzuela lírico-cômica espanhola, composta em 1894 por Caballero e Hermoso, precisamente no momento em que será este Governo que terá

que pagar a indemnização do caminho-de-ferro [3] e lidar com a instabilidade das colónias.

Rafael Bordalo Pinheiro caricatura Hintze Ribeiro, Presidente do Conselho, que segurando na “bambolina de um palco” (Lopes 2003, 181) apresenta a sua companhia operática, os ministros-cantores, na qual o ministro da Guerra Pimental Pinto, o ministro da Fazenda Anselmo de Andrade, e o ministro dos Negócios Estrangeiros João Arroio (segurando um trombone), assumem os papéis principais do trio amoroso, sendo Anselmo Andrade “La tiple” (pp. 196-97). Os restantes ministros, envergando indumentárias pastoris e varas para apascentar as ovelhas, assistem à dança do trio amoroso. Da esquerda para a direita, ministro da Marinha e Ultramar António Teixeira Sousa, ministro da Justiça Campos Henriques, e, em plano de fundo do lado direito, o ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria Pereira dos Santos.

Esta zarzuela apenas foi apresentada em Portugal no ano de 1910, segundo consta no livro *O Teatro de S. Carlos (dois séculos de História)* de Mário Moreau (1999). Contudo *El duo de la Africana*, peça que dá origem a *Los Africanistas*, tinha sido apresentada no palco do Teatro de S. Carlos, no dia 27 de janeiro de 1900, ou seja, poucos meses antes da tomada de posse do governo de Hintze Ribeiro. Como Rafael Bordalo tomou conhecimento da existência desta zarzuela, ainda é desconhecido, mas sendo a zarzuela de 1894 e ele um homem do teatro e viagens, a informação seria fácil de ser obtida.

Por fim, na última página d’*A Paródia* nº25, Rafael retrata Hintze Ribeiro, novo Presidente do Conselho, no papel de agricultor que vê a terra, que outrora tinha dado muito alimento, completamente árida e praticamente inútil para cultivo, deixada em testamento pelo Governo Progressista que é transportado em uma carroça de bois, no plano de fundo. Para demarcar ainda mais a difícil situação pela qual o país passava, Rafael desenha uma lápide enterrada na terra com o nome “Governo” (p. 200).



Figura 5 – Rafael Bordalo Pinheiro. «Los Africanistas», papel, A Paródia nº 25 (4 de julho), pp.196-197

5. Considerações finais

Em suma, a apropriação de elementos musicais - óperas, zarzuelas, vaudevilles, danças, marchas fúnebres - para fazer trocadilhos com a situação política e colonial da época eram uma constante nos jornais de Rafael Bordalo Pinheiro, em especial n'A *Paródia*. Os caricaturistas socorrendo-se da metáfora musical nas suas caricaturas cumprem o propósito de satirização e crítica da situação política pela qual Portugal estava a passar.

Por conseguinte, o interesse da caricatura reside, precisamente, no facto de ela retratar um período histórico muito bem demarcado, ser o espelho da sociedade e mostrar os discursos culturais, sociais e políticos com veracidade, servindo também o propósito de consciencialização do povo português para os acontecimentos no país.

Contudo, tal como nos dias atuais, na viragem do século XX o povo português continuou a ser Zé Povinho que “deixou correr o marfim” e se manteve na pasmação da sua vida, acarretando com toda a carga fiscal que os partidos da rotação lhe iam dando. Apesar de todos os esforços de Rafael Bordalo Pinheiro em retratar. Em suma, as caricaturas trazem valor informativo e histórico na medida em que contêm informações sobre as anteriores gerações e sobre o passado do país, as quais muitas vezes foram reprimidas e escondidas pela história nacional, transmitindo uma mensagem icónica polissémica e, por isso, rica para análise nos tempos atuais.

Maria Fernandes

NOTAS DE RODAPÉ

[1] Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro iniciou a sua colaboração de caricaturista em maio de 1884 n’*O António Maria*, com apenas 17 anos.

[2] A dança can-can aparece na ópera-buffa “Orfeu nos infernos” de Offenbach, composta em 1856, e era muito apreciada e parodiada por Rafael Bordalo Pinheiro nas suas caricaturas.

[3] A indemnização ficou paga em julho de 1900.

BIBLIOGRAFIA

Alexandre, Valentim. 2000. *Velho Brasil/Novas Áfricas - Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Edições Afrontamento.

Ferrão, Julieta. 1924. *Rafael Bordalo Pinheiro e a crítica: impressões, corrigendas, notas inéditas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

França, José-Augusto. 2007. *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual*. Lisboa: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto. 1980. *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual*. Lisboa: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto. 1976. *Raphael Bordallo Pinheiro: caricaturista político*. Lisboa: Terra Livre.

Guimarães, Ângela. 1985. “At Home and Abroad. Anglo-Portuguese Colonial Rivalries and Their Domestic Impact in the Work of Raphael Bordallo Pinheiro.” *Oxford Art Journal* 11, no. 1: 29-39. <http://www.jstor.org/stable/1360432>.

Lima, Magalhães. 1925. *Rafael Bordalo Pinheiro: Moralizador político e social*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Lopes, Maria Virgílio Cambraia. 2003. “O Teatro n’A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro.” Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras.

Lopes, Maria Virgílio Cambraia. 2009. “Rafael Bordalo Pinheiro: Imagens e Memórias de Teatro: Um estudo sobre a Teatralidade na Iconografia Bordaliana.” Dissertação de doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras.

Mascarenhas, João Mário, coord. 2005. *Rafael Bordalo Pinheiro: o Cidadão e o Artista*, Lisboa: Humorgrafe.

Matos, Álvaro Costa de. 2013. “Ficha histórica: A Paródia.”

Hemeroteca Municipal de Lisboa. Consultado a 20 de setembro de 2017. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Parodia.pdf>.

Matoso, José, coord. 1994. *História de Portugal: A Segunda Fundação (1890-1926)*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda.

Moreau, Mário. 1999. *O Teatro de S. Carlos (dois séculos de História)*. Lisboa: Hugin.

Panofsky, Erwin. 1995. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Traduzido por Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa.

Pereira, Manuel António. 1959. *Governantes de Portugal desde 1820 até ao Dr. Salazar*. Porto: Manuel Barreira Editor.

Pinto, Alfredo. 1915. *Raphael Bordallo Pinheiro*. Lisboa: Tipografia da Livraria Ferin.

Ramos, Rui, coord. 2009. *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Rocha, Luzia Aurora. 2003. “O palco da ópera e o palco da vida: O Teatro de S. Carlos nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro.” Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Rocha, Luzia Aurora. 2010. *Ópera & Caricatura: O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

A classical oil painting of a young woman with long, wavy brown hair, wearing a pink dress. She is looking directly at the viewer with a neutral expression. The background is a soft, hazy landscape. In the bottom left corner, there are purple flowers. The painting is signed in the bottom right corner.

04

Músicos Amadores

José Relvas tocando violino: um olhar de José Malhoa [1]

1. O Naturalismo português: o reflexo artístico de uma época

Os finais do século XIX em Portugal são marcados por uma política regeneradora, esta chega também aos meios culturais desse tempo. As Academias de Belas Artes criam bolsas de estudo no estrangeiro para os melhores alunos, aqui estes completavam e aperfeiçoavam a sua formação. Em 1873 estas bolsas contemplavam a pintura histórica (o mais importante género artístico) e a paisagem que vai adquirindo estatuto na hierarquia da importância académica.

Dois dos primeiros estudantes portugueses a viajarem até ao estrangeiro são João Marques de Oliveira (1853-1927) e António da Silva Porto (1850-1893), da Academia Portuense. Passaram quatro anos em Paris e um ano em Itália, ao longo destes cinco anos estavam sujeitos ao envio de vários trabalhos anuais que eram avaliados por professores estrangeiros.

A estes estágios deve-se a origem do Naturalismo Português; em 1879 deu-se o regresso dos pintores e foram reconhecidos como mestres pelos outros artistas e muito aplaudidos pela crítica. Desta forma se inicia o mais longo ciclo estético da pintura contemporânea nacional que chega sem grande oposição até 1910 e depois desta data ainda sobrevive com grande apoio por parte do público até 1940.

Em Paris Marques de Oliveira e Silva Porto frequentaram a Academia parisiense e tiveram, entre outros, como mestre Cabanel (1823-1889) (escolhidos por Portugal), estes não eram aceites pela juventude artística de Paris. Com os mestres franceses tiveram os estudantes portugueses de aprender e cumprir grandes exigências escolares, para uma boa formação académica. Ao longo de dois anos estudaram desenho (incluindo

desenho anatómico) e os vários graus do exercício da pintura. Tornaram-se pintores profissionais e por isso aceites nos Salons de Paris, os que fecharam as portas aos jovens impressionistas, a Monet (1840-1926) e a Cézanne (1839-1906).

A Academia Parisiense vê entrar uma inovação, a prática de um paisagismo, praticado ao ar livre em confronto directo com a natureza. Silva Porto, estudante de paisagem aprende com o seu mestre Groisseillez todas as novas correntes desta corrente estética. Para além das lições na Academia, Silva Porto, frequentava círculos de vários artistas nomeadamente Charles Daubigny (1817-1878), Karl Daubigny (1846-1875) e Carot (1796-1875), com eles “converteu-se ao culto naturalista: a crença de que o belo era na Natureza que estava e não nos museus” [2].

Por volta de 1870 os impressionistas desencadeiam a conciliação da cidade com a pintura moderna, questionam o registo ao natural e impõem a fisicidade das cores. Os estudantes portugueses optavam por uma modernidade anterior já estabelecida e consagrada.

Em 1878 vão para Itália, Silva Porto fixa-se em Capri, e Marques de Oliveira em Roma. Silva Porto conhece vários pintores e adquire algumas influências do naturalismo e do pré - impressionismo, estes vêm sobretudo “da inteireza da luz mediterrânica é da claridade das arquitecturas brancas, o fulgor da atmosfera e do mar” [3].

Silva Porto regressa a Portugal no ano de 1879 e ocupou de imediato a cadeira de Paisagem da Academia de Belas Artes de Lisboa que pertencera a Tomás da Anunciação (1821-1879). Expõem um considerável número de obras, trazidas de França e Itália, na XII Exposição da Sociedade promotora de Belas Artes; com o quadro *Vista tirada da Charneca de Belas ao*

Nuno Prates

pôr - do - sol (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado) apresenta os ensinamentos de Daubigny. O quadro é adquirido pelo rei D. Fernando e há um grande entusiasmo nos pintores, adoram a nova técnica e voltam a pintar no campo rejeitam o eclodir das novas e modernas cidades industriais.

Os mais jovens adoravam o mestre que os levava a pintar para o ar livre, retratava a natureza. Pinta paisagens nos arredores de Lisboa, em marcações coloridas de luz, o mesmo acontece no Norte de Portugal em particular com o rio Douro onde aparecem bem retratados os barcos de Avintes com marcações vivas de negros e vermelhos, demonstram gosto “pela dissolução impressionista de luz” [4].

As tipologias das obras de Silva Porto estão situadas entre o género e a paisagem, há também na obra de Silva Porto exemplos de obras onde existe uma narrativa quase textual, valorizando o género é o caso da obra **A volta do mercado** (1886) pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Com este tipo de obras “o pintor compõe ‘quadros vivos’ instantâneos seleccionados de uma vida rural monótona e anónima” [5] é a homenagem ao campesinato português. O público aderiu sem pudor a esta pintura e elogiava-a como sendo a imagem de Portugal.

Em 1881 dá-se a formação do *Grupo do Leão* composto por Silva Porto e alguns dos seus discípulos; faziam parte deste, artistas como: Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), Henrique Pousão (1859-1929), João Vaz (1859-1831), António Ramalho (1859-1916), Marques de Oliveira e José Malhoa (1855-1933). Todos eles representados na Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

Foi José Malhoa o mais importante pintor do *Grupo do Leão*, chegando mesmo em algumas vezes a ultrapassar o mestre Silva Porto. O facto de não conhecer o ensino de Roma e Paris fez com que Malhoa retratasse com muita tipicidade o povo português. Algumas das obras de Malhoa

fazem parte das obras primas do naturalismo português.

2. José Malhoa: vida e obra

José Vital Branco Malhoa nasceu nas Caldas da Rainha, distrito de Leiria, a 28 de Abril de 1855 e morreu em Figueiró dos Vinhos a 26 de Outubro de 1933. Malhoa era oriundo de uma família humilde e ainda jovem parte para Lisboa, aprender o ofício artesanal de entalhador.

Em 1867 com 12 anos, estuda e trabalha, ingressa na Academia Real de Belas Artes onde cursa pintura e trabalha também no comércio. José Malhoa foi discípulo de Miguel Lupi (1826-1883) e Tomás da Anunciação; não tem formação no estrangeiro, apesar de concorrer ao pensionato em Paris, nunca o frequentou e dedica-se unicamente ao trabalho no comércio, ficando a pintura para as horas vagas.

Em 1881 entra para o *Grupo do Leão* este grupo era uma tertúlia artística e literária que reunia artistas formados na estética do naturalismo. Corrente artística introduzida por Silva Porto que à bem pouco tempo tinha chegado de Paris. Com o *Grupo do Leão* expôs em 1881 e obteve um grande sucesso. Após esta exposição e como o apoio de colegas como: Silva Porto, António Ramalho, Columbano, João Vaz e Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), regressa definitivamente à carreira artística e a ela se dedica até ao fim da vida. A partir de 1881 vive unicamente para a arte concorria a todas as exposições e no seu atelier ensina a sua arte a vários discípulos.

Com uma formação naturalista José Malhoa mostra-nos o Portugal real, um país rústico e burguês onde existem várias cenas que com a beleza da pintura são retratadas. Pintava paisagens, costumes rurais, a História de Portugal, mas foi também retratista e decorador; Em todas era notável, um artista. As suas obras mais importantes para a História da Arte Portuguesa são sem dúvida as pinturas de paisagens e de costumes portugueses. O *portuguesismo* está sempre patente na obra de

Nuno Prates

Malhoa; este transforma por vezes as paisagens bucólicas em cenas da vida rural portuguesa, do trabalho, da festa e dos rituais religiosos, os amores e as desgraças de um povo rude e analfabeto. Malhoa dá-nos a conhecer a realidade portuguesa, é importantíssimo do ponto de visto documental. Através da obra de Malhoa é fácil descrever todos os ciclos da vida rural portuguesa.

É neste contexto que surge também o seu gosto pelos Patudos, em pleno Ribatejo, onde era fácil retratar toda uma zona rica em tradições rurais, tal como hoje, Alpiarça vivia da agricultura.

Outras das temáticas tratadas por José Malhoa é a vida da burguesia de oitocentos, surgem-nos pinturas em contexto familiar ou em situações do dia-a-dia como por exemplo as senhoras em passeio. Excelente retratista, foram várias as figuras que retratou, desde príncipes, familiares, burgueses, artistas ou auto-retratos e até o simples cidadão anónimo, aqui marcadamente com um cunho português que se destaca pelo tipicismo das formas de vestir.

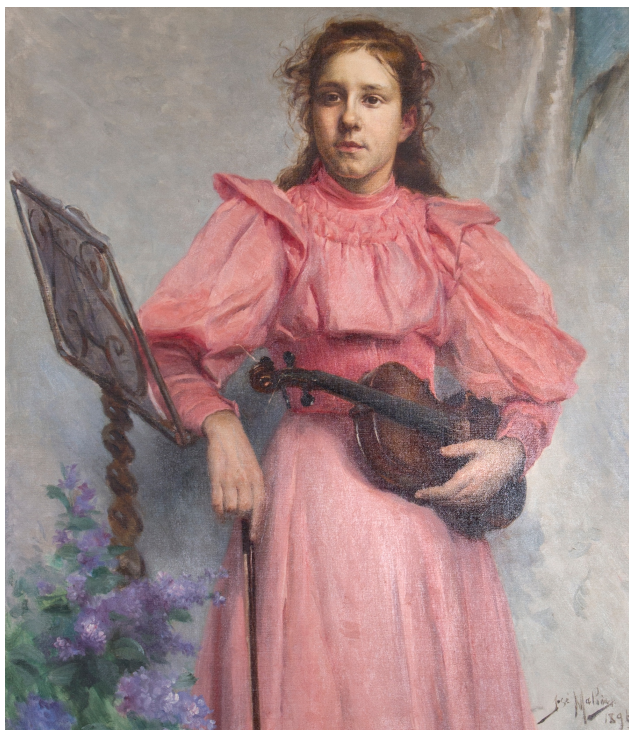


Figura 1 José Malhoa, *Maria Luísa de Loureiro Relvas*, óleo sobre tela, 1896

Retratou vários membros da família de José Relvas. Retratou o Senhor dos Patudos algumas vezes assim como a mulher e os filhos, retrata também alguns amigos de Relvas residentes em Alpiarça. A todos os retratos Malhoa imprime rigor e realismo.

Malhoa nunca saiu de Portugal e longe de estéticas estranhas é produtor de uma obra tipicamente portuguesa que na época era bem entendida e aceite por quem a via.

Nos seus 78 anos de vida viu várias homenagens e condecorações. Em 1906 foi saudado pela colónia no Brasil e em 1928 homenageado pela Sociedade Nacional de Belas Artes com uma grande exposição da sua obra. Também da Sociedade Nacional de Belas Artes recebeu a Medalha de Honra e foi agraciado com a Grã Cruz da Ordem de Santiago. Viu ainda a inauguração de um museu nas Caldas da Rainha com o seu nome e também um busto público.

3. José Relvas: um homem com uma vida cheia

José de Mascarenhas Relvas nasceu a 5 de Março de 1858, na Quinta do Outeiro, na Golegã, era o terceiro, dos cinco filhos de Margarida Amália Mendes de Azevedo Relvas e Campos (1837-1887) e do fotógrafo Carlos de Mascarenhas Relvas (1838-1894). A mãe nasceu em Podentes, Condeixa-a-Nova, era filha dos Condes de Podentes. O pai nasceu na Golegã, mas seus pais eram naturais do concelho da Sertã.

Em 5 de Fevereiro de 1882 casa com D. Eugénia Antónia de Loureiro da Silva Mendes (1865-1951), filha dos Viscondes de Loureiro, de Viseu, e sua segunda prima, por via materna. O casal fica a viver na Quinta do Outeiro, na Golegã. Após a morte de D. Margarida, mãe de José Relvas, este herda a Quinta dos Patudos, em Alpiarça e aqui fixam residência em 1889. O casal teve três filhos, nenhum dos quais sobreviveu aos progenitores: Maria Luísa de Loureiro Relvas (1883 – 1896), Carlos de Loureiro Relvas (1884 – 1919) e João Pedro de Loureiro Relvas (1887-1899). Maria Luísa e João Pedro morrem de



Figura 2 – José Malhoa. *Grupo de Música de Câmara, ou um concerto na sala de música*, desenho a carvão, 1898

febre tifoide e Carlos suicida-se na Casa dos Patudos, com 35 anos de idade, no dia 14 de Dezembro de 1919.

A partir de 1907 José Relvas estabelece uma assumida ligação ao Partido Republicano Português. Participa em manifestações, comícios e reuniões políticas, um pouco por todo o país. Quando é eleito a 25 de Abril de 1909 para o Directório do Partido, a decisão de derrubar a monarquia com uma Revolução era um objetivo definido. Desta direção faziam parte Basílio Teles, Teófilo Braga, Eusébio Leão, Cupertino Ribeiro, Inocêncio Camacho e José Barbosa. A campanha de agitação fez de José Relvas um orador de comícios, cujas intervenções eram cuidadosamente preparadas. Para que esse momento chegasse, Relvas e outros republicanos não se pouparam a esforços ou a riscos. O momento chegou na manhã, de 05 de Outubro de 1910. Depois da Proclamação da República, José Relvas assume as funções de Ministro das Finanças.

Em Outubro de 1911 é nomeado para a difícil missão de Ministro Plenipotenciário de Portugal em Madrid, onde permanece até 1914. Entre 1914 e 1915 vai ocupar o seu lugar no senado, eleito pelo círculo eleitoral de Viseu. É no ano de

1914 que está no centro de um grande acontecimento na história local de Alpiarça, pela sua grande influência política, Alpiarça torna-se concelho (2 de Abril de 1914) desanexando-se assim do vizinho concelho de Almeirim. Afastado da política activa desde 1915, em 1918 concorre para Presidente da República, não sendo eleito sendo chamado para defender a República em 1919, assumindo as funções de Presidente do Conselho de Ministro e de Ministro do Interior por um período de dois meses (27 de Janeiro a 30 de Março de 1919). A partir desta data não voltará a assumir nenhum cargo político.

José Relvas era um apaixonado pela música, fundou em 1889, o Quinteto de Música de Câmara de Lisboa, tocou violino em público em diversos concertos, colecionou pautas musicais e rolos de pianola, apoiou músicos portugueses e patrocinou a vinda a Portugal de músicos estrangeiros como Eugène Ysaÿe (1858-1931) e Raoul Pugno (1852-1914), fez questão de dar à música um lugar de destaque no seu quotidiano e um lugar de honra nos serões da sua casa. Tocou várias vezes na sua Casa dos Patudos, no dia que aqui começou a viver, em 03 Junho de 1906, dá um grande concerto.

Nuno Prates



Figura 3 Violino da família Relvas

A música povoa a Casa dos Patudos, desde fotografias com dedicatórias, ao centro da mesa de porcelana de Meissen, em alegres cenas pintadas ou no magnífico retrato de Domenico Scarlatti.

Malhoa, numa das poucas caricaturas que se conhece de sua autoria, representou José Relvas a tocar violino. Bordalo Pinheiro tentou em 1895, corresponder à encomenda do seu amigo, que lhe pediu uma obra alusiva a esta paixão pela música. Dessa tentativa saiu uma obra tão excessiva que, com os seus 2,25cm de altura, foi recusada por Relvas. Bordalo Pinheiro dedicou a sua jarra a Beethoven, o compositor preferido do proprietário da Casa dos Patudos.

José Relvas foi um colecionador de arte, esclarecido e compulsivo, reuniu uma coleção eclética com destaque para a pintura, a escultura, a azulejaria e as artes decorativas. A sua coleção reúne cerca de 8.000 obras de arte, iniciada por volta dos 40 anos. Os primeiros

registos de aquisições de obras de arte datam de 1897, pouco após a morte do pai. A compra em exposições de arte nacionais e estrangeiras, a visita frequente a leiloeiros e antiquários, o contacto com os artistas e seus ateliers permitiram a José Relvas um conhecimento amplo das artes e dos artistas. As idas a Lisboa eram normalmente para comprar obras de arte.

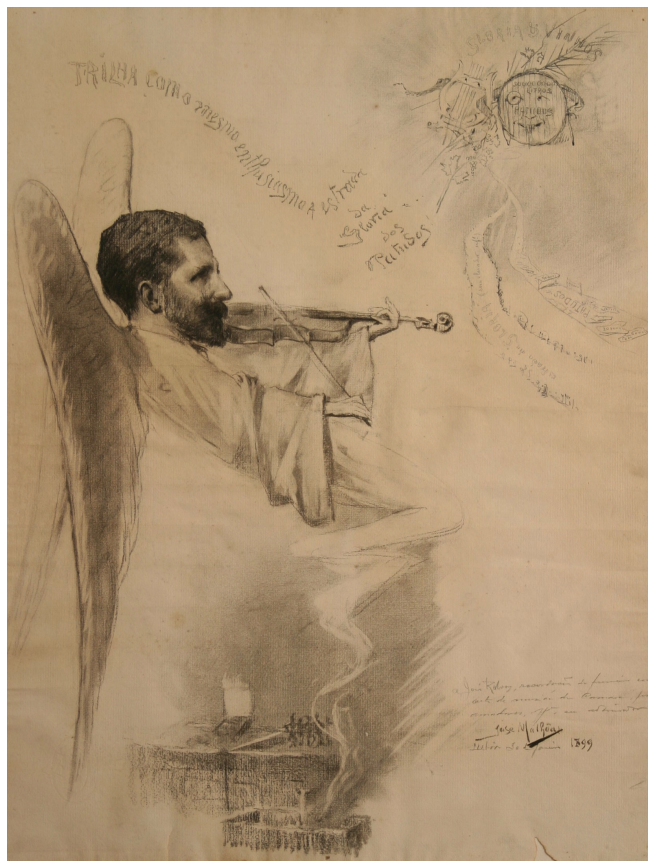


Figura 4 José Malhoa, *Glória e Vinhos* (caricatura de José Relvas), desenho a carvão, 1899

4. José Malhoa e José Relvas: uma amizade que se traduz em produção artística

A paisagem bucólica de Figueiró dos Vinhos seduziu o pintor José Vital Malhoa, que aqui chegou por volta de 1883, vindo da sua terra natal: Caldas da Rainha. A vila de Figueiró dos Vinhos encantava-o pelos horizontes longínquos, as serras, os campos e os costumes. Entre serras e campos verdejantes vai



Figura 5 Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça [6]



Figura 6 Salão Nobre

Nuno Prates

descobrimos modelos para as suas pinturas e motivos para o seu projeto artístico, de cariz marcadamente naturalista. Gosta demasiado do lugar, passados doze anos, em 1895, manda construir uma casa, a que carinhosamente chamava de *Casulo*, aqui viveu até 1933. A amizade entre José Relvas e Malhoa era consolidada pelo apreço mútuo e por um grande número de afinidades de ordem ideológica e estética. Era com grande frequência que Malhoa visitava a Quinta dos Patudos, em Alpiarça, e aqui produziu algumas obras para a coleção Relvas. Na Casa dos Patudos existem dois núcleos de obras do artista, as de Carlos Relvas 1882 a 1894 (ano da sua morte) e as obras pertencentes a José Relvas, que vão desde 1894 a 1930 (data em que Malhoa pinta o retrato póstumo de José Relvas).

José Relvas tinha uma grande admiração pela obra de Malhoa, a coleção deste artista na Casa dos Patudos é constituída por vinte e nove obras. O contacto com o pintor José Malhoa não foi feito por José Relvas, mas sim por seu pai, Carlos, que encomendou as primeiras obras da coleção que datam de 1882.

O primeiro núcleo de pintura é sobretudo constituído por retratos representando o mundo de Carlos Relvas como cavaleiro tauromáquico e retratos de família com destaque para *Carlos Relvas a tourear na Praça de Touros de Setúbal* (1887). O período ligado a José Relvas é um pouco diferente. No retrato Relvas volta-se para a família, para seus descendentes próximos, poderá ser considerado o pintor oficial da família. Destacando-se o Retrato de *D. Eugénia, João e Carlos Relvas* (1899) e *Maria Luísa Relvas* (1896).

Para além da família, José Relvas, é retratado por Malhoa por diversas vezes. A sua personalidade é representada pelo aprumo do porte, era um homem respeitado e estimado por todos. O rosto bondoso, revela no entanto uma certa tristeza e melancolia.

Para além dos retratos de família Malhoa pinta em 1903, baseando-se num modelo de Figueiró

dos Vinhos, o António Carlos, a *Cabeça de velho*, que representa uma das melhores obras da produção pictórica de Malhoa.

5. José Relvas tocando violino: um olhar de Malhoa

A obra *José Relvas tocando violino*, da autoria de José Malhoa, está assinada e datada (1898). É um pastel sobre papel com as seguintes medidas: A 570 x L 435 mm.

A peça encontra-se na Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, na Sala da Música, com o Inventário n.º 84.361.

José Malhoa era um mestre no domínio da paleta de óleo, mas só muito ocasionalmente fez trabalhos a pastel, visto à data esta arte ser considerada de menor importância e utilizada com mais frequência em ensaios e estudos. Foi este o caso do retrato apresentado de José Relvas, realizado no final do século XIX (1898), durante uma visita de José Malhoa à Quinta dos Patudos. Era com grande frequência que Malhoa visitava a Quinta dos Patudos e aqui produzia algumas obras para a coleção de José Relvas.

No quadro apresentado, José Relvas tocando violino, Malhoa apresenta o realismo que caracteriza a sua arte, retrata o senhor dos Patudos numa das suas atividades preferidas: a música. José Relvas está concentrado tocando o seu Stradivarius, executando talvez uma peça conhecida de memória da obra de Beethoven, visto ser este o seu compositor preferido.

Junto ao músico encontra-se uma mesa com algumas partituras; ao fundo vê-se uma das suas peças preferidas: uma escultura de Soares dos Reis, o estudo em gesso para *O Artista na Infância* adquirida à família do escultor em 1889. A cena retratada decorre num interior de limites imprecisos onde está patente uma luminosidade difusa. Quando foi retratado, José Relvas contava com quarenta anos de idade, a sua personalidade é representada pelo aprumo do porte, era um homem respeitado e estimado por

Nuno Prates

todos, o rosto bondoso revela no entanto uma certa tristeza e melancolia.

O José Relvas aqui retratado num espaço privado da sua casa, a Sala da Música, é sem dúvida um homem marcado pelo desgosto e pela tragédia do desaparecimento da filha. Dois anos antes, em 1896 morrera Maria Luísa. A morte da filha trouxe uma imensa dor e um profundo sentimento a José Relvas e à sua esposa D. Eugénia. O artista ao retratar Relvas procurou suavizar esta dor, no entanto ainda persistem algumas marcas de tristeza sobretudo no rosto.

Na opinião de José António Falcão, José Malhoa parte de *um esquema comparativo bem equilibrado que toma como fulcro a cabeça grave de Relvas* [7] e desenvolve com sensibilidade o tema, como se quisesse realçar o encanto, pelo intimismo do momento musical.

A música tocada por Relvas está *presente e ausente* em toda a obra e é a melodia que escapa das cordas do violino que é a verdadeira alma da obra, a chave para a sua leitura.

Na obra apresentada podemos ver o tratamento de Malhoa para o retrato, consegue-nos fazer sentir a obra.

O trabalho dos lápis aflora com manchas de cor de grande suavidade numa graduação decrescente de tonalidades que parte da figura de José Relvas e se esbate na cinza da parede. O tratamento é adequado à técnica do pastel e confere à obra uma reprodução da imaginação ao apreciá-la, o espetador está a espreitar através de uma janela para a Casa dos Patudos. É sem dúvida um momento e uma forma mágica de olhar para esta obra de José Malhoa.

Esta é uma obra serena, em perfeita sintonia com a tradição do retrato tardo - romântico de que Malhoa foi herdeiro e continuador, através deste pastel há a homenagem de um artista a outro artista. Através da obra constituiu-se uma verdadeira faculdade de sentir as vivências do senhor dos Patudos. José Relvas tinha uma grande admiração pela obra de Malhoa, pois a sua coleção e de facto significativa. Relvas

conhecia pessoalmente José Malhoa e este frequentava com frequência a Casa dos Patudos.

O contacto com o pintor José Malhoa não foi feito por José Relvas, mas sim com o seu pai, Carlos Relvas, foi este que encomendou as primeiras obras da coleção que datam de 1882. Para homenagear o cavalo com o qual triunfou na tourada oferecida aos reis de Espanha, encomenda dois retratos do seu cavalo *Salero*.

Na Casa dos Patudos há dois núcleos de obras de Malhoa, as de Carlos Relvas que decorre de 1882 a 1894 (ano da sua morte) e as obras pertencentes a seu filho, José Relvas, que vai desde 1894 a 1930 (data em que Malhoa pinta o retrato póstumo de José Relvas).

O primeiro núcleo de pintura é sobretudo constituído por animais e retratos. Representam o mundo de Carlos Relvas como cavaleiro tauromáquico, os seus cavalos (*Salero* e *Rolito*) e retratos de família com destaque para *Carlos Relvas monta o cavalo Pérola, na alverca do campo – Golegã* e *Carlos Relvas monta o cavalo Salero numa Praça de Touros* (1887).

O período ligado a José Relvas é um pouco diferente, o único animal que foi pintado por Malhoa foi *Cabeça de cão* (1904).

No retrato Relvas volta-se para a família dos seus descendentes próximos, como por exemplo *Luísa Relvas* (1896) e *D. Eugénia, João e Carlos Relvas* (1899) e são quase sempre quadros póstumos. Para além da família, José Relvas também é algumas vezes retratado. É bastante comum aparecerem ainda vários retratos de grupo, com a família, ou retratando ambientes da Casa dos Patudos. Estes ambientes estão sobretudo ligados à música, expressão artística amada por toda a família.

Em alguns dos retratos há uma grande proximidade com a fotografia, esta tinha acabado de ter a sua emergência e Malhoa teve contacto com alguns fotógrafos entre os quais o pai de José Relvas, Carlos Relvas. Em alguns dos retratos da coleção, Malhoa usou frequentemente a fotografia e não o modelo natural são os exemplos dos retratos de Luísa

Nuno Prates



Figura 7 José Malhoa, *José Relvas a tocar violino*, óleo sobre tela, 1898



Figura 8 Francisco Valença (gravura), *Caricatura de José Relvas a tocar violino*, 1911

Nuno Prates

Relvas e D. Eugénia com os Filhos. O colecionador de arte José Relvas não se limitou a encomendar obras a José Malhoa, na sua coleção existem outros trabalhos do pintor, alguns mesmo oferecidos por este. De entre as obras de Malhoa há a destacar obras relevantes como *As Cócegas* de 1894, *A Volta da Romaria* de 1901, *Cabeça de Velho* de 1903 e alguns estudos, como o desenho para o *Barbeiro na Aldeia*, encontramos estudos para algumas obras e retratos a carvão de alguns amigos de José Relvas como é o caso de João Maria da Costa e Dilcarina Durão. No ano de 1904 extingue-se a presença de obras de Malhoa na Casa dos Patudos. A esta data Relvas estava cada vez mais envolvido na política, outra provável acontecimento terá sido as obras de



Figura 9 José Malhoa, *Retrato póstumo de José Relvas*, óleo sobre tela, 1929

remodelação e ampliação da Casa dos Patudos a partir de 1904 a casa fica diferente e transforma-se no Solar dos Patudos (A Casa que hoje conhecemos). Em 1906 adquire mais uma obra a Malhoa *A Ceifa* (1906). Após a morte de Relvas, a viúva D. Eugénia da Silva Mendes de Loureiro encomenda um quadro de José Relvas (também póstumo). No entanto há um facto que não poderemos esquecer de realçar aqui é o facto de ser José Malhoa a abrir e fechar esta brilhante coleção da Casa dos Patudos, constituído por José Relvas ao longo de perto de meio século.

Conclusão

O nosso objectivo, com a realização deste estudo foi entender mais, o de dar uma noção da complexidade, e ao mesmo tempo de fascínio, por um assunto que foca tantas áreas da experiência humana. A principal questão que se nos colocou ao estudar este tema foi o de estarmos a lidar com os homens e a sua cultura, e não com um conceito.

Quando iniciamos este trabalho, pensávamos que pouco havia para falar e descobrir sobre o retrato de José Relvas tocando violino.

O que se esconde por trás de uma obra de arte, ir à descoberta de um homem: José Relvas, da sua família, da sua casa, dos ambientes em que vivia.

E por fim da música...sempre a música... como dizia João Chagas (1863-1925), amigo de longa do Senhor dos Patudos *Nessa casa amam-se todas as artes mas só uma se cultiva – a música. Se ao leitor sucedesse passar já noite velha, pela beira da estrada de Almeirim não seria de estranhar que ouvisse por entre o concerto do coaxar das rãs, as harmonias vindas lá de dentro, duma sonata de Beethoven, ou de Mozart. É no que ali se passam as noites.*

Nuno Prates

NOTAS DE RODAPÉ

[1] O autor não subscreve o “Acordo Ortográfico” de 1990 sendo o presente texto redigido com a anterior grafia.

[2] Raquel Henriques da Silva, *Romantismo e Pré-Naturalismo, História da Arte Portuguesa*, Vol. III Círculo de Leitores, 1995 p334.

[3] Idem, *Ibidem*, p335

[4] Idem, *Ibidem*, p336

[5] Idem, *Ibidem*, p337

[6] A Casa dos Patudos é uma das maiores casas do Ribatejo, sede da Quinta com o mesmo nome, onde viveram José Relvas e sua família. Era uma Casa Agrícola, na verdadeira acepção da palavra, pois José Relvas era acima de tudo agricultor, um dos maiores vitivinicultores do Ribatejo, não fosse Alpiarça uma terra de grande produção de vinho. A Casa dos Patudos foi sem dúvida a construção mais feliz do arquitecto Raul Lino, construída entre 1905 e 1906. Através da casa consegue-se ter uma imagem de José Relvas: homem de grande criatividade e sensibilidade cultural. A tradição diz que a casa de José Relvas tem o nome de Patudos porque no local onde foi construída, havia muitos patos bravos, e aí se realizavam caçadas, daí o nome de Patudos. A casa tem influências da arquitectura portuguesa, no seu exterior tem uma concordância muito conseguida entre diferentes estilos e motivos arquitectónicos. A casa é constituída por dois corpos, o maior é voltado a poente e é emoldurado por uma ampla galeria, da qual se tem uma visão da lezíria ribatejana.

[7] José António Falcão, *José Relvas o político e o homem de arte*, p.32.

BIBLIOGRAFIA

Bartholo, Maria de Lurdes, (1982), *Casa dos Patudos (Solar de José Relvas)*. Roteiro, (3ª ed.), Alpiarça, s.n.

Beckett, Irma Wendy, (1994), *História da Pintura*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest.

Casa dos Patudos (Solar de José Relvas), (1982) Roteiro Edição Câmara Municipal de Alpiarça.

Falcão, José António (dir.), (2006), *Filhos do Sol, Filhos da Lua – Aspectos da Criação de Gado Bovino e da Tauromaquia na Casa dos Patudos*, Alpiarça, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

França, José Augusto, (1990), *A arte em Portugal no século XIX*, 3ª ed. Vol. I e II, Lisboa: Bertrand Editora.

José Malhoa na colecção de José Relvas, (2001) Alpiarça, Casa Museu dos Patudos.

José Relvas o político o homem de Cultura, (1994) Loures, Museu Municipal de Loures.

Meco, José, (1985), *Azulejaria Portuguesa*, 3ª ed. s. I, Bertrand Editora.

Noras, José Raimundo, (2009), *José Relvas (1858-1929)*. *Fotobiografia*, Leiria, Imagens & Letras.

Noras, José Raimundo; PRATES, Nuno (2019) *Vivências da Família Relvas na Grande Guerra: Entre Negócios Arte e Política, Anais Leirienses Estudos & Documentos*, Hora de Ler, N.3, pp. 141-156.

Prates, Nuno, (1997), *Informação Histórica sobre José Relvas*, in *Voz de Alpiarça*.

Prates, Nuno, (2013), *Representações de campinos na colecção de arte da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça, O Campino imaginários de uma identidade, representações nas Artes Visuais portuguesas (Catálogo da exposição)*, pp. 51-59.

Prates, Nuno, (2015), *Imagens de Salvaterra de Magos vistas pela lente de Carlos Relvas*, Revista Magos, Revista Cultural do Concelho de Salvaterra de Magos, Nº 2, pp. 111-118.

Prates, Nuno, (2016) *Constantino Fernandes e o seu legado artístico e cultural*, Revista Magos, Revista Cultural do Concelho de Salvaterra de Magos, Nº 3, pp. 255-262.

Prates, Nuno (2017), *A Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça: o vinho, a vinha e a arte*, Enomemórias, Museologia e Património do Vinho (Território, Sociedade e Desenvolvimento), Alberto, António Maduro Guerreiro, Jorge Custódio & Eduardo Gonçalves (Coords.), Edições ISMAI/CEDTURISMAI, pp. 41-50.

Prates, Nuno (2019), *José Relvas e a sua Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça: Um património único a descobrir*, Arrayollos – Revista de Cultura do Município de Arraiolos, n.º 1, pp. 243-259.

Prates, Nuno (2019), *A Morte de José Relvas na Cultura Republicana*, Actas do Colóquio Práticas Funerárias e Atitudes Perante a Morte na Região Centro, Da Pré-História ao Presente: Arqueologia, História Arte e Antrologia, Al-Baiáz – Associação de Defesa do Património e Junta de Freguesia de Maçãs de D. Maria, pp. 163-181.

Rocha, Luzia Aurora; Prates, Nuno (2015) *A iconografia musical na colecção de leques da Casa dos Patudos: análise*

Nuno Prates

de aspectos temáticos e organológicos, Cuadernos de Iconografía Musical, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. II, Número 1, pp 9-38.

Queiroz, José, (1916), Casas de Portugal. A casa dos Patudos, *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, n.os 13/ 14, 7-16.

Sequeira, Gustavo de Matos, *Inventário Artístico de Portugal*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, Vol. III, p. 1949.

Silva, Raquel Henriques da (1995), “Romantismo e Pré - Naturalismo”, in *História da Arte Portuguesa*, (dir. Paulo Pereira) Vol. III, Círculo de Leitores, pp. 334-337.

FIM DO TOMO I