

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	Pág. 17
	«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	
02	Mitologia	Pág. 43
	<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	
03	Caricatura e Sátira Política	Pág. 55
	Política e caricatura musical: a indemnização do caminho-de-ferro de Lourenço Marques em <i>A Paródia</i> Maria Fernandes	
04	Músicos Amadores	Pág. 66
	José Relvas tocando violino: um olhar de José Malhoa Nuno Prates	

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.

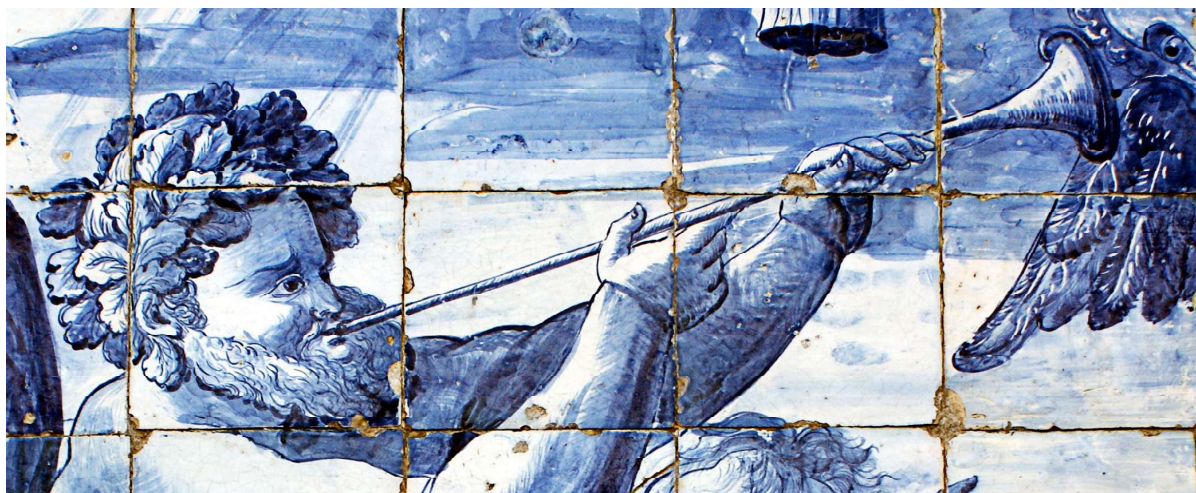
A colecção, iniciada em 2015 com *Iconografia Musical: Autores de Países Ibero-Americanos e das Caraíbas* (coordenação e edição de Luzia Aurora Rocha), publicou algumas dezenas de estudos inéditos e tem chegado a um vasto público nacional e internacional, contribuindo para a divulgação e promoção da 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 cortados ou peças
Tiple

Responsórios das Matinas

00

Resumos | Abstracts

Composição de S.

Maquim José da Rocha Espanca

natural de Villa Vicosa

1873

Ricardo Filipe Vilares

«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.

Luísa Correia Castilho

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

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 parte do dízimo somente por agora este lugar eregido 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 correjimento 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

Luísa Correia Castilho



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

Luísa Correia Castilho

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 quatro 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 contém 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

Luísa Correia Castilho

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 ilharga 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'úd* 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

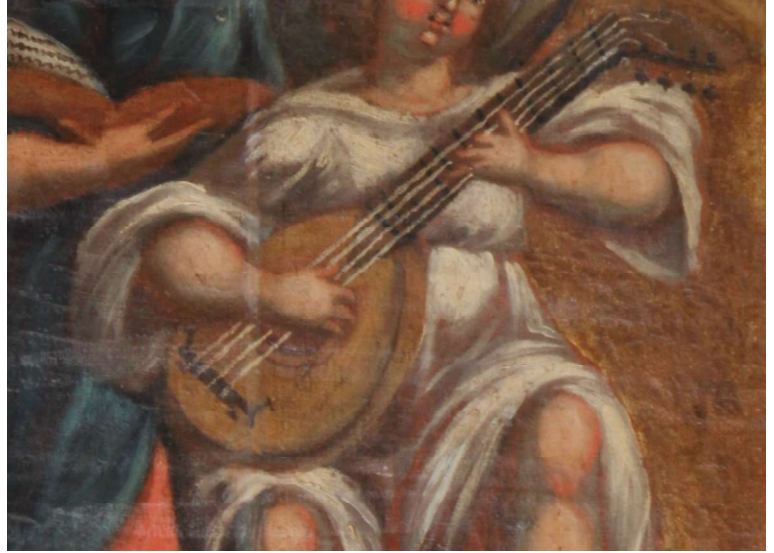


Figura 6 Alaúde



Figura 7 Anjo cantor

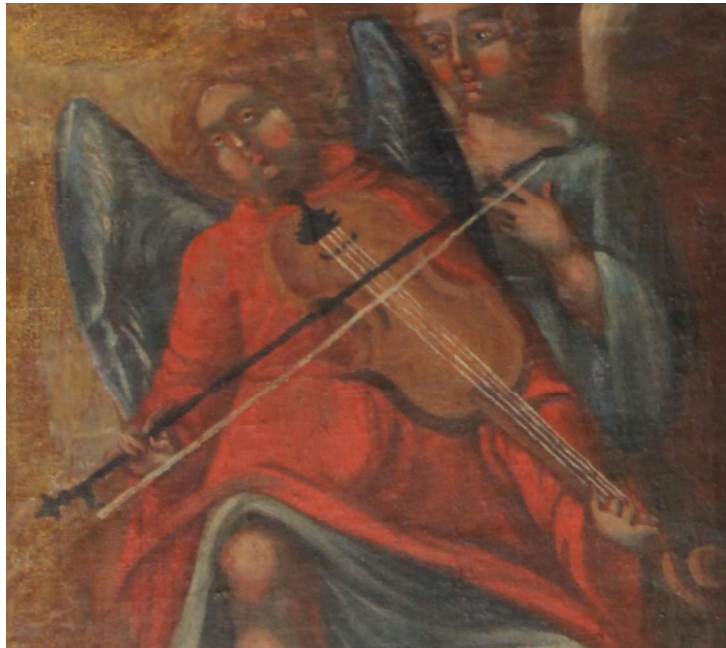


Figura 8 – Cordofone friccionado

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 friccionado, 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,

Luísa Correia Castilho

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

Luísa Correia Castilho



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

Luísa Correia Castilho



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

Luísa Correia Castilho



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 *bombarda*, 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 ingénuo, 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 hás-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 Sopro 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))