

**4. FLORIDOS AÑOS, TIEMPOS MÁS PROPICIOS:
MODOS DE *VER MELHOR* A ICONOGRAFIA MUSICAL
NA PINTURA DE BENTO COELHO DA SILVEIRA (CA.
1620 - 1708)¹**



Sónia DUARTE

CESEM/ Universidade NOVA de Lisboa

* Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção da autora.

¹ A autora agradece ao Patriarcado de Lisboa, nomeadamente, ao Sr. P.^o António Pedro Boto de Oliveira; à Sra. Directora do Museu de S. Roque, Teresa Freitas Morna; ao Sr. Director do Museu de Lamego, Luís Sebastian e ao José Pessoa; ao Dr. João Salgado; à conservadora-restauradora Marta Bretão; e à Direcção Regional de Cultura do Norte.

RESUMO

O trabalho de levantamento nacional *in situ*, estudo e disseminação de motivos musicais na pintura retabular quatrocentista e quinhentista portuguesa, e de outras com ligações a Portugal, leva-nos a fazer um exercício melhorado na pintura seiscentista e a reunir um *corpus* significativo de fontes primárias em suporte pétreo, madeira, tela, tecido e cobre, entre elas as dadas ou atribuídas ao poeta e pintor lisboeta Bento Coelho da Silveira (ca. 1620 - 1708) e sua oficina. O que nos revelam as imagens de música na pintura de Bento Coelho agora levantadas e analisadas *in situ* ? Que instrumentos musicais estão representados ? Quais os instrumentos musicais mais representados ? Que fontes e modelos poderão ter sido usados na sua representação ? Estaremos perante práticas musicais coetâneas ?

NOTA BIOGRÁFICA

Sónia Duarte é doutoranda em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/118103/2016); membro do Núcleo de Iconografia Musical da Universidade NOVA de Lisboa. É Mestre em Musicologia Histórica com a Dissertação “O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quatrocentista e Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal, para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época: Fontes e Modelos Utilizados nas Oficinas de Pintura”, pela FCSH-Universidade NOVA de Lisboa; e Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Estudou Percussão e Piano no Conservatório de Música do Porto e estagiou no Museu Nacional da Música e no Arquivo Histórico de Penafiel.

1. INTRODUÇÃO

O ensaio que agora apresentamos é o resultado da tentativa de *ver melhor* o motivo musical presente na pintura de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620-1708) e nasce no âmbito da construção da Tese *Imagens de Música na Pintura Barroca em Portugal (1600-1750)* que tem como objectivos primeiros: 1. Continuar o levantamento nacional de imagens de música na pintura; 2. Compreender o Barroco como um conjunto de manifestações artísticas globais, apoiada no código ontológico de trans-contextualidade de Arthur Danto (1924-2013) e excluindo o exagero da sobre-interpretação do objecto artístico sugerido por Paul Valéry (1841-1945) e Daniel Arasse (1944-2003); 3. *Ver melhor* a Pintura e *Ouvir melhor* a Música que se fazia nessa época através de uma análise iconográfica-iconológica na senda de Erwin Panofsky (1892-1968) e semiológica-semiótica nas de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e Charles Sanders Peirce (1839-1914); 4. Descortinar a verdade da mentira nas representações musicais levantadas e analisadas através de uma cuidada análise musicológica partindo do sistema de classificação de Hornbostel-Sachs (1914/1961), e nas esteiras de Walter Salmen (1926-2013) e Richard Leppert (1946-); 5. Seleccionar o *corpus* final de obras pictóricas, entre as musicologicamente mais significativas e as inéditas; 6. Por fim, disseminar os resultados das imagens de música na Pintura Barroca que, como escreve o tratadista Filipe Nunes, em 1615, “E [...] huma Arte tão rara, e tem tanto que entender, e mostra tanta erudição, que deixo de lhe chamar rara, por lhe chamar quasi Divina, e não digo muito [...]”². Desta forma, intitulamos o presente ensaio de *Floridos años, tiempos màs propicios*, uma estrofe em castelhano retirada do soneto da autoria do poeta-pintor Bento Coelho da Silveira, com obra pictórica produzida no seu atelier colectivo de Lisboa. Posto isto: O que nos revelam as imagens de música de Bento Coelho levantadas e analisadas *in situ* ? Que instrumentos musicais estão representados ? Quais os instrumentos musicais mais representados ? Que fontes e modelos poderão ter servido na sua representação ? Estaremos perante práxis musicais coetâneas ?

² Filipe NUNES - *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Oficina João Baptista Álvares, 2.^a ed., s. d., p. 1 [1.^a ed. 1615].

2. BENTO COELHO DA SILVEIRA E OFICINA

Bento Coelho da Silveira que poderá ter nascido a 14 de Fevereiro de 1620 e falecido nos primeiros dias de 1708, foi o pintor e poeta lisboeta membro da Irmandade de S. Lucas e da Academia dos Singulares, aplaudido pelos seus coevos, nomeadamente, por Alexis Collotes de Jantillet pois “excedera os antigos [...] rivalisara com o Ticiano e o Rubens, fazendo com que Portugal não tivesse que invejar a qualquer nação³” ou, ainda, pela singularíssima figura encarcerada e emudecida de António Serrão de Castro (1610-1684)⁴, autor rasurado de écfrases sobre a sua pintura; mas também ignorado por outros, como Félix da Costa Meesen, na sua *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696; ou aviltado por alguns, nomeadamente, pelo Conde Rackzynski⁵ que o cita como autor de “pincelada descuidada” e “medíocre”, ficando claro, pelo levantamento de arquivo, que se trata de uma figura ímpar na cultura portuguesa seiscentista, de interesse vivo e transdisciplinar que o artista e a sua obra suscitaram e continuam a suscitar.

Da aprendizagem inicial do profícuo mestre pouco se conhece, mas inclui-se a hipótese de ter aprendido o ofício com o mestre lisboeta penumbriista Marcos da Cruz (*ca.* 1610-1683)⁶, devido aos ressaibos de tenebrismo hispânico que o caracterizam e que são próprios daquele. Os seus *floridos años* situam-se na década de setenta em diante, altura em que vê aumentado o volume clientela e de obra, e data de 1678 a sua nomeação de pintor régio pedrino, logo após o falecimento do antecessor Domingos Vieira, *o Escuro*

³ Francisco Marques de SOUSA VITERBO - *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892, pp. 14-15.

⁴ Sobre este assunto, destacamos a obra de Benair Fernandes RIBEIRO - *Um Morgado de Misérias: o Auto de um Poeta Marrano*. s. l.: Associação Editorial Humanitas, 2007.

⁵ Cf. Conde RACKZYNSKI - *Memoria do descobrimentos e achado das sagradas reliquias do antigo santuario de Igreja de S. Roque com a noticia historica da fundação da mesma igreja e santuario e da solemne festa com que a comissão administrativa da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa se propõe celebrar a renovada exposição das mesmas reliquias e a sua restituição ao culto e veneração dos fieis, terminado com o catalogo e relação individual das reliquias e de outros monumentos religiosos e artisticos, novamente restaurados da mesma igreja e santuário*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.

⁶ Pintor a óleo, juiz da Irmandade de S. Lucas nos finais da década de 30 do século XVII, com obra vária em Lisboa, nomeadamente, na Igreja do Loreto, Igreja de S. Paulo, Igreja da Madre de Deus, entre outras e, fora de Lisboa, no Museu de Aveiro ou no Paço Ducal de Vila Viçosa. Vide sobre este assunto: Vitor SERRÃO - *História da Arte em Portugal - O Barroco...* p. 62; Susana Varela FLOR - *Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do Século XVII: do seu tempo fazia parelha aos mais...*, 2002; Luís de Moura SOBRAL - "La redécouverte de Marcos da Cruz (vers 1610-1683)". *Revue de L'art*, 133 (2003), pp. 71-80.

(1600-1678)⁷, sendo substituído, já idoso, por Lourenço da Silva Paz (1666-1718)⁸. Nestes *tiempos màs propicios*, Bento lidera uma grande equipa⁹ de oficiais, aprendizes e criados que o ajudam a produzir intensamente para Portugal continental, ilhas, Antigo Império Português (Brasil¹⁰ e Índia¹¹) e para comitentes diversos, nos quais se incluem a Coroa Portuguesa, a nobreza abastada (os Meneses, os Lencastres), Confrarias e Irmandades, Clero Regular e Secular, mercados e outros particulares. Estas encomendas têm como pano de fundo uma Lisboa de vibrante e intensa actividade mercantil e cultural¹², que politicamente atravessa um período desgastante de recuperação e restauração de independência, e de grandiosas festas e cortejos barrocos propagandísticos de afirmação do poder régio e do poder religioso nas quais se incluem as procissões da Contra-Reforma (ou Reforma Católica) tridentina¹³ com a missão primeira de emocionar e incrementar a devoção, exibir a ostentação e fazer perdurar uma memória colectiva, a que Bento assiste e participa. Desta forma, não é difícil imaginar a coexistência de várias oficinas de pintura, de relações intensas entre a pintura

⁷ Como refere, entre outros, Francisco de SOUSA VITERBO - *Artes e Artistas em Portugal, contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892, pp. 11-15. Disponível em <http://purl.pt/322/3/#/20> (Consultado a 31 de Janeiro de 2017).

⁸ Vitor SERRÃO - "Os Silva Paz, uma família de pintores em obra". *A Cripto-História de Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pp. 101-124.

⁹ Incluindo-se, entre outros, Ana de Sousa Pereira (? - 1699), a sua segunda mulher. Sobre isto cf. João Miguel SIMÕES - *op. cit.*, p. 123.; Vitor SERRÃO - *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

¹⁰ No ano 1701, pinta em Lisboa os caixotões do tecto da capela de Nossa Senhora do Rosário, em Salvador, com comitência de Cristóvão de Burgos e uma *Via Crucis* constituída por cinco cobres hoje na Catedral de S. Luís do Maranhão.

¹¹ Cf. Vitor SERRÃO - "O Pintor António André e o Maneirismo reformado em Aveiro no século XVII". *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n.ºs 6-8 (1991), pp. 277-278; Luís de Moura SOBRAL - *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*. Lisboa: IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, p. 482; Vitor SERRÃO - *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, pp. 65-66.

¹² José Fernandes PEREIRA (dir.) - *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 48-51; João Castel-Branco PEREIRA (coord. de) - *Arte Efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 9-13; José Manuel TEDIM - "A Festa e a Cidade no Portugal Barroco". *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 317-323; Teresa Leonor M. VALE; Maria João FERREIRA e Sílvia FERREIRA (coord. de) - "Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna". *Actas de Colóquio de História e de História da Arte*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

¹³ Cf. Maria João Pereira COUTINHO; Sílvia FERREIRA - "As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino". *Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributos para uma História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008; João da COSTA - *Annaes das couzas mais notaveis que succederão neste Reino*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1686, Secção de Reservados, Fundo Geral, Cód. 309, pp. 3-4; Nelson Correia BORGES - *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II (1687)*. Porto: Paisagem, s.d.; Eduardo BRAZÃO - "A recepção de uma rainha - festas lisboetas no Século XVII". *Boletim Cultural e Estatístico*. Volume I, n.º 2. Lisboa: Abril-Junho de 1937, pp. 185-200.

e a música, entre o pintor e o *luthier*¹⁴, entre o intérprete e o impressor.

Como fontes às quais recorre encontram-se as reproduções feitas *de visu* e de memória; a cópia gravada - sendo Bento colecionador de gravura nórdica como já apontaram Wolkmar Machado e Pedegache Brandão - ora feita por *mimesis* integral ou parcial (imitação que devido a uma arqueologia mal entendida, como lhe chama E. Winternitz¹⁵ que origina erros de morfologia no instrumentário), ora por *antigrafón* (cópia literal, ausentando a alma criadora do processo, tornando-se num mero exercício académico); a estampas avulsas; debuxos e papéis originais; modelos e estátuas; ou livros. Como características pictóricas muito próprias, de *dimensão memorial* são visíveis as pinceladas rápidas e nervosas quase impressionistas e vaporosas feitas *a la prima* e sem desenho prévio e em modo *prestissimo*; a repetição de modelos; a existência de uma certa desproporção e estilização do instrumentário, como no ponto seguinte veremos melhor; o marcado *chiaroscuro* e a presença de determinados focos de luz que convocam o olhar do observador para dentro da tela¹⁶; enfim, aspectos que colocam Bento Coelho e a sua oficina a par de algumas influências europeias como o tenebrismo espanhol de Zúbarán (1598-1664) e de Ribera (1591-1652) e o naturalismo próprio de P. P. Rubens (1577-1640). Num total de mais de uma centena de obras que lhe são atribuídas, faremos destaque ao motivo musical presente em dezasseis delas.

3. A ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA DE BENTO COELHO

Entendemos a Iconografia Musical como a identificação, a descrição e a interpretação dos motivos musicais figurados¹⁷ tendo como principal objectivo perceber o carácter realista ou fantasioso dos mesmos, através da comparação com fontes e modelos coevos

¹⁴ Para além dos mais afamados violeiros da cidade de Lisboa, no século XVII, Gaspar d'Almeida, Francisco Gonçalves, Domingos Fernandes, João Coelho, Thomé Fernandes, Luiz Ribeiro, Domingos da Costa, Jeronymo Gomes ou a família Lemos - Luiz e Mathias, acrescem os mestres organeiros (Mestre Jorge); os impressores Craesbeeck; e os fabricantes de instrumentos musicais de latão, nomeadamente, o *oficial do Rei, fabricante de trombetas bastardas e sacabuxas* João Nunes, só para citar alguns exemplos.

¹⁵ Emanuel WINTERNITZ - *Musical Instruments and their symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. London: Yale University Press, 1979.

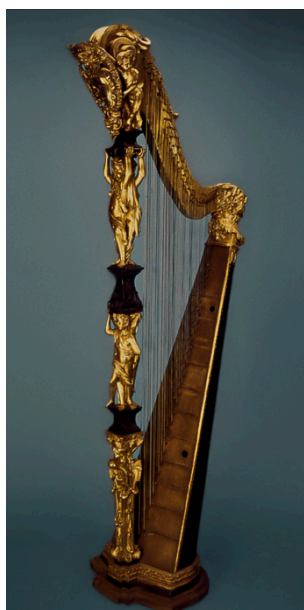
¹⁶ Vide Vitor SERRÃO - "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII". *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*. Lisboa: IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 41-65.

¹⁷ O Método Iconológico de Erwin Panofsky, devidamente esclarecido em Erwin PANOFKY - *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

relevadores de práticas musicais, destacando, entre outros já referidos, os estudos de Walter Salmen onde se refere que "[...] the distance between the musician and his listener was usually small [...]"¹⁸.

No *corpus* representam-se somente cordofones e aerofones, ficando excluídos os de carácter bélico e mundano inerentes às percussões. A maioria do instrumentário musical repete-se, nomeadamente, a harpa *doppia*¹⁹ (incluindo a sua versão metamorfoseada em harpa cruciforme da sacristia de S. Pedro de Alcântara) e o alaúde, integrados em duetos, trios e quartetos (vide, a este propósito, os debuxos coevos de Francisco Venegas²⁰). Assim, para além do alaúde que aparece onze vezes, das violas-de-arco, das cornetas mudas, das gaitas-de-foles, do corno, do órgão positivo, da trombeta, e da notação musical imperceptível, destaquem-se as harpas. Vejamos.

3.1 HARPAS



Figs. 1 e 2 - Harpa Barberini, ca. 1620, Il Museo Nazionale Degli Strumenti di Roma; Giovanni Lanfranco, *Alegoria à Música*, 214 cm x 150 cm; ca. 1630-34, Palazzo Barberini.

¹⁸ Vide Walter SALMEN - *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. New York: Pendragon Press, 1983, p. 5.

¹⁹ Sobre este tema cf., a título de exemplo, Gabriel LLOMPART- *La Cruz y las Cruces*. Porto: s. ed., 1973.

²⁰ Referimo-nos ao "Casamento místico de Santa Catarina, Anjos Músicos e São Marcos", Francisco Venegas (assinado pelo próprio no canto inferior esquerdo, inv. 3348 Des, 35,8 x 22,1 cm, MNAA, comprado pelo IPM num leilão (Leiria e Nascimento), em Março de 1999; ou à "Ascensão de Cristo" de Fernão Gomes, 49,9 x 37,7 cm, datado de 1599.

Apresentamos acima uma harpa barroca coeva de Bento Coelho e a sua representação na obra do pintor régio Giovanni Lanfranco (1582-1647), que terá tido como modelo para esta pintura o virtuoso Marco Marazzoli (1602-1662), harpista oficial do Palazzo Barberini. Em Portugal não subsistem em colecções públicas quaisquer harpas de fabrico português anterior a meados do século XVIII, no entanto, a literatura portuguesa e a compilação *Flores de Musica pera o Instrumento de Tecla & Harpa* do Padre Manoel Rodrigues Coelho (1555-1635) atestam e justificam por si só a existência de um ensino regular deste instrumento no âmbito religioso, estando documentados alguns exemplos de tangedoras de harpa, nomeadamente, no Convento de Odivelas, em 1608: "[as monjas] tangem [...] três baixões, tocam muitas delas tecla, harpa, violas-de-arco, e a violinha particularmente²¹"; no Mosteiro do Lorvão, em 1674: "derão a me dona ma soares trezentos rs pa as cordas pa a arpa [...]"²²; ou em Lisboa a referência ao frade André da Costa que em 1650 "insigne em compor que em tocar arpa, foi da cappella dos Sereníssimos Monarcas D. Afonso 6.º e D. Pedro 2.º"²³. Este religioso chegou a substituir outro harpista de nome António Gonçalves dos Mártires, tangedor na Capela Real tendo por "ordenado trinta mil reis e mais 7300 para môço que lhe ha de trazer a harpa²⁴", actividade que se coaduna com a temática e com a comitência de Bento Coelho, assim como a função e a vivacidade do instrumento no período Barroco. Também na Bíblia, a harpa é um dos instrumentos mais referidos, associada na tradição hebraica ao Rei David²⁵ que recorrendo a este cordofone ajuda a alma de Saul a voltar ao local primordial. Na iconografia medieval é portátil e aparece em diversos ambientes, associada sobretudo aos trovadores, segréis e menestréis irlandeses e ingleses. Durante o Renascimento e Barroco (Fig. 1 e Fig. 2) a caixa-de-ressonância é maior e conseqüentemente toda a morfologia associada a este instrumento, passando a designar-se por harpa dupla, como as representadas por Bento Coelho (em que somente se exclui a presença de colorido nas cordas, que se não verificou em nenhuma pintura) (Figs. 3-8).

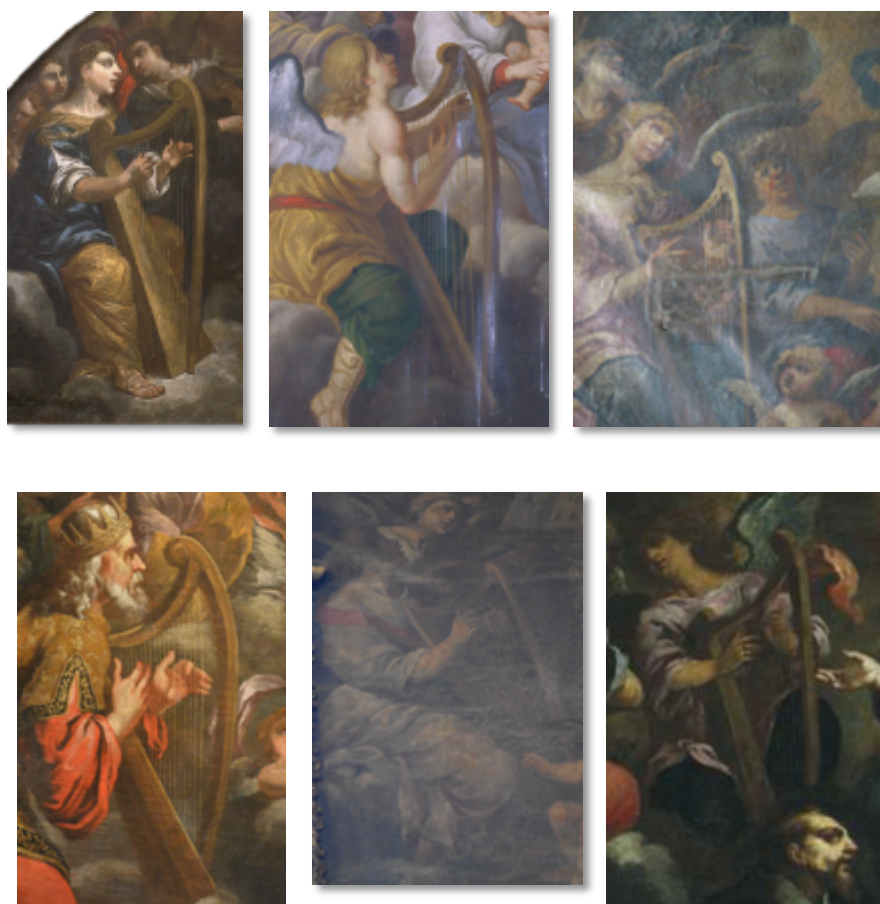
²¹ Luís Mendes de VASCONCELOS - *Do sítio de Lisboa: Sua grandeza, povoação, e commercio, &c: Diálogos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p. 143.

²² Cf. Néilson Correia BORGES - *Arte monástica em Lorvão: das Origens a 1737*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, Volume 1, p. 387. (Tese de Doutoramento em História da Arte).

²³ Francisco SOUSA VITERBO - *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Lisboa: Arquimedes Livros, 2008 [fac-símile da edição de Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932], p. 144.

²⁴ *Id., Ibid.*, p. 268.

²⁵ Sara GONZALÉZ - *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and Her Territories*. London: Pickering & Chatto, 2003.



Figs. 3 - 8 - Pormenores das harpas de Bento Coelho e sua oficina nas pinturas levantadas (S. Roque, Salzedas, Alhandra, S. Roque, S. Cristóvão e Madre de Deus). (fot. Sónia Duarte, 2016)

O Mosteiro de Santa Maria, masculino da Ordem de Cister, alberga oito pinturas de Bento Coelho e oficina, nos espaldares dos arcazes dedicadas à vida de S. Bento, de S. Bernardo e a Papas ligados à referida Ordem, datadas de finais do século XVII (*ca.* 1680), *in situ*. Uma delas representa a *Morte do Papa Alexandre III* encimando toda a composição um grupo de anjos que tangem um alaúde para acompanhar os cânticos em louvor da alma que sobe aos céus, como se pode observar no canto superior direito da composição. Segue-se a tela dedicada a *S. Bernardo diante da Virgem e do Menino Jesus*, encimando a composição uma harpa e um alaúde que tangidos acompanham a entoação da antifona *Salve Regina, Mater Misericordiae* (Fig. 9), uma associação de instrumentos de baixo volume sonoro ou *música baixa*²⁶ e que conferem um carácter

²⁶ Manuel Carlos de BRITO; Luísa CYMBRON - *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

etéreo à narrativa. Este programa musical repete-se nas telas que encimam o arcaz da sacristia de outro mosteiro cisterciense masculino, o Mosteiro de S. João de Tarouca que dista escassos quilómetros dali, havendo paralelismo nos instrumentos musicais, mas de inferior qualidade e de mão de um ignoto monge e que pensamos tratar-se de um exercício de cópia e cuja fonte sejam precisamente estas pinturas de Bento Coelho da Silveira e sua oficina (Figs. 10 e 11).



Fig. 9 - S. Bernardo diante da Virgem e do Menino Jesus, último terço do século XVII, espaldar do arcaz da Sacristia, Igreja de Santa Maria, Salzedas. (fot. José Pessoa, Museu de Lamego - Vale do Varosa, DRCN, 2010, antes do restauro)



Figs. 11 e 12 - Vida de S. Bento (pormenores), ignoto pintor regional (monge?), início do século XVIII, espaldar do arcaz da sacristia de S. João de Tarouca. (fot. Sónia Duarte, 2009)

Na Exposição Permanente do Museu de S. Roque, em Lisboa, encontram-se duas pinturas de grande interesse musical. Tratam-se de óleos sobre tela que outrora tapavam os relicários da Igreja de S. Roque, mais especificamente o altar dos Santos Mártires: em primeiro lugar, a *Adoração do Cordeiro Místico pela Corte Celestial* sobrepujando a pintura de Fernão Gomes (*Cristo em Glória entre os Mártires*), encontrando-se ao centro o cordeiro místico de pé ligeiramente voltado para a esquerda, sob um pedestal de nuvens, glorificado pela corte celestial (grupo de figuras masculinas coroadas), dispostos em semi-círculo, tangendo instrumentos musicais, numa visão teofânica de S. João, descrita no livro do Apocalipse; e, em segundo, a *Adoração do Cordeiro pelas Santas Virgens* sobrepujando a pintura de Diogo Teixeira (*Virgem em Glória entre os Mártires*), encontrando-se representado o cordeiro místico sob um pedestal de flores, em vez de nuvens, agora voltado para a direita (para o altar-mor), revelando o sítio original da peça, o cordeiro que é adorado por um grupo de figuras femininas em semi-círculo, que tangem instrumentos musicais (harpa, viola-de-arco, órgão positivo e alaúdes) e hinos laudatórios.



Figs. 13 e 14 - Relicário, Igreja de S. Roque, lado do Evangelho; *Adoração do Cordeiro Místico pela Corte Celestial* sobrepujando a pintura de Fernão Gomes, *Cristo em Glória entre os Mártires*, Museu de S. Roque, Lisboa. (fot. Sónia Duarte, 2016)

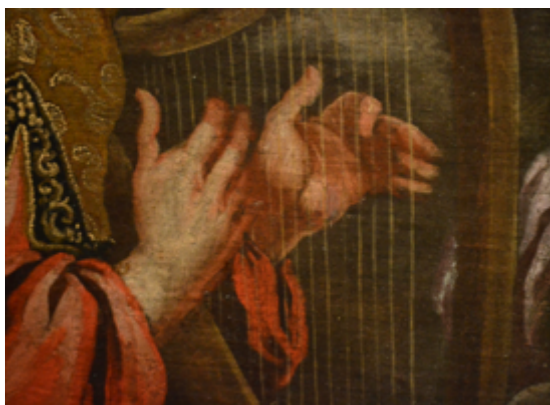


Figs. 15 e 16 - Relicário, Igreja de S. Roque, lado da Epístola; *Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Virgens* sobrepujando a pintura de Diogo Teixeira, *Virgem em Glória entre os s Mártires*, Museu de S. Roque, Lisboa. (fot. Sónia Duarte, 2016)



Fig. 17 - *Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Virgens*. Pormenor da harpa, órgão, viola-de-arco e alaúdes. (fot. Sónia Duarte, 2016)

Também na Igreja de S. Cristóvão, em Lisboa, que possui vinte e duas telas de "empenhada intervenção do mestre²⁷" que "recamam as paredes do presbitério²⁸" está a *Vida de S. Cristóvão*, onde mais uma vez repete o instrumentário: a harpa de consola curva de onde saem as cravelhas para aproximadamente catorze cordas, a caixa harmónica mais larga e o remate da cabeça em volupta, muito semelhante a congéneres suas, nomeadamente as de S. Roque e da Igreja Matriz de Alhandra (Figs. 18 e 19).



Figs. 18 e 19 - *Adoração do Cordeiro Místico pela Corte Celestial* (pormenor da digitação da harpa de ca. 18 cordas), Museu de S. Roque, Lisboa (fot. Sónia Duarte, 2016); *Exaltação da Eucarística* (pormenor), Igreja Matriz de Alhandra (antes do restauro).

Encontra-se pintado no espaldar do arcaz da sacristia do Convento de S. Pedro de Alcântara, também em Lisboa, integrando o conjunto das oito feitas pelo artista para ali, uma tela representando uma figura feminina que não tange mas segura um alaúde²⁹, e uma inscrição: *Abneget semetipsum et tollart crucem suam*, isto é, "que renuncie a si mesmo renuncie e pegue na sua cruz", retirado dos evangelhos Lucas (9, 3) e Mateus (16, 24) que segundo Luís de Moura Sobral se inspira na *Regia via Crucis* do monge beneditino Jacques van Haeften. Também datada do último terço do século XVII está, do lado oposto, fazendo parte do ciclo, outra pintura que retrata uma alegoria da cruz, com a seguinte inscrição: *Praedicantes Christi Passionibus Gaudete*, legenda retirada da Epístola de Pedro (4:13): "Alegrai-vos pois participais nos sofrimentos de Cristo",

²⁷ Vítor SERRÃO - "O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quincentista e a campanha de obras protobarrocas (1666- 1685)". Lisboa: *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 92, Tomo I (1998), p. 66.

²⁸ *Id.*, *Ibid.*

²⁹ Nesta época são conhecidas várias figuras femininas que tangem alaúde e outros instrumentos musicais e que são retratadas na pintura. A título de exemplo, lembremo-nos das várias tocadoras de alaúde e do próprio auto-retrato da pintora e alaudista Artemisia Gentileschi, datado de ca. 1615-17.

em que a cruz é transformada em harpa, ao som da qual cantam Staurófila (amante da cruz) e o próprio Jesus Cristo, rodeado de anjos (Figs. 20 e 21).



Figs. 20 e 21 - Telas de Bento Coelho da Silveira no espaldar do arcaz de S. Pedro de Alcântara; gravura retirada de *Regia via Crucis* de Jacques van Haeften, 1625, com o mesmo motivo da harpa cruciforme. (fot. Sónia Duarte, 2016)

Assim, as harpas duplas pintadas por Bento Coelho e sua oficina apresentam as seguintes características: têm entre catorze e vinte e uma cordas; tangem-se com as mãos relaxadas para obtenção de dinâmicas suaves; a sua representação coaduna-se com a temática religiosa presente em mosteiros e conventos onde existem testemunhos da comunidade possuir este tipo de instrumentos, incluindo o seu uso como instrumento ao serviço da evangelização³⁰ e de entretenimento a bordo das embarcações portuguesas, bem como de ofertas diplomáticas. A presença de instrumentos musicais saídos de Portugal rumo ao espaço imperial, no século XVII, está relativamente documentada quer num âmbito festivo, quer didático. A título de exemplo, deixamos este excerto relativo à presença de Luís Cardeira, missionário jesuíta na Etiópia, especialista em órgão, harpa, cravo e outros instrumentos músicos "que fez grande aplauzo, encomendando muito ao padre que insinasse bem aos mininos, porque todas erão cousas do ceo"³¹ e, ainda, a sua presença no Brasil e no México, trazida por europeus "que

³⁰ Cf. Edmundo CAMACHO DÍAZ - *El arpa en el México colonial entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical*. Cidade do México: UNAM, 2004.

³¹ O padre Luís Cardeira é estudado por Manoel ALMEIDA in "Historia de Ethiopia a alta ou Abassia,

pronto aprendieron a tocarla y a construirla³²”. Por fim, saliente-se a contemporaneidade do instrumento tantas vezes representado pela oficina se coadunar com a literatura da época, incluindo a tratadística e livros de teoria musical, que a referem, nomeadamente pelo próprio Padre António Vieira que refere a harpa várias vezes nos seus sermões: "[...] a funda de David derrubou o gigante, mas não o derrubou com o estalo, senão com a pedra: *Infixus est lapis in fronte ejus*. As vozes da harpa de David lançavam fora os demónios do corpo de Saul, mas não eram vozes pronunciadas com a boca, eram vozes formadas com a mão: *David tollebat citharam, et percutiebat manu sua*. Por isso Cristo comparou o pregador ao semeador. O pregar que é falar faz-se com a boca; o pregar que é semear, faz-se com a mão. Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, são necessárias obras. [...]”³³. Também numa carta a Francisco Barreto, governador-geral do Estado do Brasil, entre os anos 1657 e 1663, Padre António Vieira, refere “para que com a harpa mais bem temperada, sejam cantados na língua Portuguesa”. O mesmo autor, após a sua ida para Roma, em 1669, após acusação de heresia, escreve estas interessantes palavras: "A harpa, deixo-a aos músicos. Para mim, tomarei a funda³⁴". Acrescente-se, ainda, que são inúmeras as representações de harpas que seguem o mesmo modelo em Portugal, nos mais variados suportes, nomeadamente, as pinturas sobre tela de António de Oliveira Bernardes, como a *Aparição de Cristo à Virgem*, datada de 1695, no arco triunfal da Igreja Nossa Senhora dos Prazeres; ou de ignoto mestre a *Adoração dos Pastores* que se guarda atrás do altar-mor da Igreja de S. Roque, Lisboa, uma das sete telas cíclicas; ou no próprio Museu de S. Roque, o *Trânsito de S. Francisco* de Miguel de Paiva ou a *Adoração dos Pastores* de André Reinoso; ou em *Morte de Santo Inácio de Loyola* e a *Glorificação de Santo Inácio na sua Transladação* ambas as telas da autoria de Domingos da Cunha, dito *O Cabrinha* ou os tectos da Igreja de S. Miguel de Alfama e da Igreja de S. Cristóvão, ambas em Lisboa.

Imperio do Abexim cujo Rey vulgarmente he chamado Preste Joam", *C. BECCARI-Rerum Aetheopicarum Scriptorum Occidentales Inediti*, volume VI, s. I., s. d., p. 384.

³² Vide os estudos de Gabriel Saldívar, Jesús Estrada, Guzmán Bravo, Evguenia Roubina, Javier Marín, Omar Morales ou Josefina Muriel sobre a presença de instrumentos musicais europeus em território americano; e, igualmente, a célebre carta do Padre Nóbrega que, chegado a S. Vicente, Brasil, no ano 1549, escrevia que "aprendem a ler e escrever e vão muito avante; outros a cantar e tocar flautas" em Serafim LEITE - *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Volume II. Lisboa e Rio de Janeiro: Portugália e Instituto Nacional do Livro, 1938, p. 101.

³³ *Sermão da Sexagésima*, Padre António Vieira, Pregação na Capela Real, no ano 1655.

³⁴ Funda que tem aqui o sinónimo de "palavra". Sobre isto, atente ao Sermão *Le Cinque pietre della fionda di David*, em Margarida Vieira MENDES *et alii* (org.) - *Vieira Escritor*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, pp. 64-77.



**Fig. 23 - Exaltação da Eucaristia (pormenor), 1706, Igreja Matriz de Alhandra (antes do restauro).
(fot. João Salgado, s.d.)**

No Convento da Madre de Deus encontra-se um ciclo de pinturas dedicada à vida de S. Francisco e de Santa Clara, sendo que numa das telas se encontra, mais uma vez, representada a harpa: trata-se do *Milagre da Porciúncula*, em que Cristo, a Virgem Maria e os Anjos Celestiais aparecem a S. Francisco. Segundo a lenda este havia colocado no altar da Capela da Porciúncula rosas que miraculosamente haviam nascido de um silvado onde se havia deitado para resistir às tentações. A sua bondade foi compensada com a aparição divina e o momento é santificado ao som de instrumentos de música baixa: o alaúde e a harpa (Figs. 24 e 25).



**Figs. 24 e 25 - *Milagre da Porciúncula*, século XVII, Museu Nacional do Azulejo/Igreja da Madre de Deus; *Morte de S. Francisco*, século XVII, Museu Nacional do Azulejo/Igreja da Madre de Deus.
(fot. José Pessoa, s.d.)**

4. CONCLUSÃO

Como pudemos embrionariamente *ver melhor*, a iconografia musical na pintura de Bento Coelho e sua oficina apresenta elementos musicológicos de verdade e de mentira. A partir de uma análise iconográfica-iconológica-semiológica de âmbito musicológico tentámos descortinar esse propósito dando, para tal, destaque à harpa, por ser um dos cordofones mais representados na pintura mas também um dos mais escritos na literatura e tratadística coetânea portuguesas e por integrar *ensembles* realistas (fazendo duetos, trios e quartetos com o alaúde, a corneta muda, o canto, que se coadunam uns com os outros). No sentido oposto, estão também representados elementos musicológicos fantasiosos como a notação musical que se nos afigura simbólica, a par dos enfranques muito acentuados das violas-de-arco, os braços dos alaúdes demasiado compridos, aspectos reveladores de certa ligeireza de tratamento. Para além disso o instrumentário o modelo repetido e a incidência de alguns, como a harpa, leva-nos a pensar tratar-se ao uso e ao gosto da época, quer no âmbito do ensino da religião (missionação), quer de entretenimento cortês (viola de mão) e mundano (gaita-de-foles), de um instrumento conhecido do pintor, independentemente das fontes e modelos utilizados: ora reproduções feitas *de visu* e de memória; ora a cópia gravada quer por *mimesis* integral ou parcial (imitação que devido a uma arqueologia mal entendida, como lhe chama E. Winternitz), que origina erros de morfologia no instrumentário, quer por *antigrafón* (cópia literal, ausentando a alma criadora do processo, tornando-se num mero exercício académico); ora recorrendo a estampas avulsas; rascunhos e papéis originais; modelos e estátuas; ou livros; enfim, algumas das fontes que se destinavam ao apoio quer do mestre, quer dos aprendizes, quer do comitente, neste contexto de apertada vigilância da Inquisição e da Igreja Contra Reformista que velava pelo *decorum* das imagens catequéticas e em que a arte dos sons representada é expressiva de emoções, desperta paixões e molda caracteres. Mesmo a propósito disto, e como dissecaremos melhor adiante, René Descartes (1596-1650) inicia o seu *Compendium Musicae* de 1618 com “finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus [...]” isto é, a música tem a finalidade de deleitar e de movimentar diversas paixões, ou seja, molda o carácter (Pathos/Eros). A tudo acrescentamos as características do pintor como a pincelada larga e rápida; os contornos pouco definidos; uma certa "negligência do desenho" (TABORDA 1922); o cromatismo vigoroso e vaporoso; o empastamento de tintas nalguns detalhes, nomeadamente, na representação de flora; a enormíssima

quantidade de obra produzida em *prestissimo* no seu atelier no bairro de Santa Catarina, cheio de criados e de aprendizes, que resultaram numa certa indefinição do instrumentário e na ausência de características morfológicas identificativas, sem que, no entanto, se perdesse no conjunto da obra o objecto em si. Em suma, procurámos analisar as primeiras obras para a construção da Tese *Imagens de Música na Pintura Barroca em Portugal (1600-1750)*, reunimos um *corpus* significativo de fontes visuais que carecem continuar a ser analisadas (à luz da reflectografia de infra-vermelhos, de um aturado trabalho de arquivo, de comparação estilística com outras obras e com obras do mesmo pintor e oficina) e uma série de aspectos essenciais que nos permitiram responder às perguntas colocadas, ou seja, nos permitiu *ver melhor e ouvir melhor* a iconografia musical na pintura de Bento Coelho e sua oficina, contribuindo para um maior conhecimento da História da Arte e da História da Música em Portugal.

5. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

ALMEIDA, Fr. António José de - “Arte e Contra-Reforma”. COSTA, Carlos (coord.) - *Jogos de Estética, Jogos de Guerra. Primeiro Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*. Lisboa: Ed. Colibri (Fundação das Casas de Fronteira e Alorna), 2005.

ATAÍDE, M. Maia - *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1988. Vol. V, Tomo III.

AYRES DE CARVALHO, Armindo - *D. João V e a arte do seu tempo*. Vols. 1 e 2. S.l.: s.e., 1960.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) - *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. 3 Vols.

BEBIANO, R. - *D. João V - Poder e espectáculo*. S.l.: Livraria Estante Editora, 1987.

BORGES, Nelson Correia - *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II: Lisboa 1687*. Porto: Ed. Paisagem, s.d..

BRANCO, Fernando - *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1969. 3ª Ed.

BRITO, Manuel Carlos de - *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

CALADO, M. - *Arte e sociedade na época de D. João V*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1995. (Tese de doutoramento)

COELHO, Manuel Rodrigues - *Flores de musica pera o instrumento de Tecla, & Harpa*. Lisboa: Pedro Craesbeek, 1620. In <http://www.eric-harps.de/historical-harps/tripel.htm> (consultado a 20 de Outubro de 2016).

COUTINHO, Maria João Pereira. FERREIRA, Sílvia - "As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino". *Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributo para uma História da Cultura em Portugal* [Actas]. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.

CRUZ, António João - *Da sombra para a luz – Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.

DIAS, João José Alves - *Craesbeeck: Uma dinastia de Impressores em Portugal*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996.

DODERER, Gerhard - "O fenómeno "Barroco" na música portuguesa do século XVIII". *I Congresso Internacional do Barroco* [Actas]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1989, pp. 621-632.

DUARTE, Sónia - *O contributo da Iconografia Musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. 2 Vols. (Dissertação de mestrado)

LATINO, Adriana - *Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001. 2 Vols. (Tese de doutoramento)

LEPPERT, Richard - *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*. Muenchen-Slazburg: Musik Verlag Emil Katzbichler, 1977. 2 Vols.

MACHADO, Cyrillo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade Coimbra, [1823] 1922.

MECO, José. SERRÃO, Vítor - *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

MENDES, Rui Manuel Mesquita - "Testamento inédito de Bento Coelho da Silveira, «insigne pintor desta corte de Lisboa», em 1706". *Artis*, 4 (2016), pp. 134-135.

NERY, Rui - "Era da Contra-Reforma: o longo século XVII". *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015.

NUNES, Filipe - *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Oficina João Baptista Álvares, 2.^a ed., s. d., p. 1 [1.^a ed. 1615].

PEREIRA, José - *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

SALMEN, Walter - *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. New York: Pedragon Press, 1983.

SEEBASS, T. - "Iconography". SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001, pp. 54-71.

SERRÃO, Vítor - *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657). O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992. (Tese de doutoramento)

- SERRÃO, Vitor - *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.
- SERRÃO, Vitor - *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- SERRÃO, Vitor - *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- SIMÕES, João Miguel - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: Ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Vol. I. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002. (Dissertação de mestrado)
- SLIM, Colin - *Painting Music in the Sixteenth Century*. Suffolk: St. Edmundsbury Press, 2002.
- SOBRAL, Luís de Moura - *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998. (Catálogo da exposição)
- SOBRAL, Luís de Moura - "Bento Coelho da Silveira y la pintura hispánica e hispanoamericana". *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 Mayo 1989)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, pp. 179-184.
- SOBRAL, Luís de Moura - *Do Sentido das Imagens*. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.
- TABORDA, José da Cunha - *Regras da Arte da Pintura*, [1815]. Lisboa: Imp. Régia, 1922, pp. 236-238.
- SOUSA VITERBO, Francisco Marques de - *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.
- SOUSA VITERBO, Francisco Marques de - *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1922 [Edição fac-similada, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988].
- SOUSA VITERBO, Francisco Marques de - *Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. 3 séries. Lisboa: Tip. Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1903-1906-[Coimbra]1911.
- VALE, Teresa Leonor M. do - "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno". Sep. *Brotéria*, 157 (2003), pp. 327-342.

