UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

Luís Manuel Correia de Sousa

Speculum Musicae

Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal



Dissertação de Doutoramento em História da Arte – Medieval

ABRIL DE 2010

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

Luís Manuel Correia de Sousa*

Speculum Musicae

Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal

Dissertação de Doutoramento em História da Arte – Medieval

Sob a orientação da Professora Doutora Mª Adelaide Miranda

LISBOA, ABRIL DE 2010

* Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 23806 / 2005)

Às minhas filhas,

Joana Rita e Maria Inês,

à Teresa

e aos meus pais

Agradecimentos

É com um misto de satisfação e angústia que dou por terminada esta fase da investigação que me propus realizar sobre o tema das representações musicais na arte de final da Idade Média em Portugal. É certo que o trabalho não está concluído, disso temos clara noção, mas é chegado a altura de o abandonar, por algum tempo, para proporcionar o necessário afastamento que permitirá um novo regresso. Foi um considerável período de trabalho, intenso e dedicado, que não poderia, com toda a certeza, concretizar sem os apoios de que beneficiei, quer a nível pessoal, quer institucional, pelo que gostaria de registar aqui a minha gratidão a todos que, de algum modo, participaram no projecto. Em primeiro lugar, agradeço a presença, sempre disponível, amizade e sabedoria da minha orientadora, a Professora Doutora Maria Adelaide Miranda, que me acolheu e me chamou ao convívio científico dentro e fora da Universidade; também aos diversos professores, tanto do Departamento de Ciências Musicais como de História da Arte que, pelos seus ensinamentos e, alguns casos, laços de amizade, me foram encaminhando para a via da investigação; aos meus colegas da FCSH que, sinal dos tempos, são quase todos do género feminino, com os quais sempre foi um prazer trabalhar. O meu agradecimento ao Ministério da Educação por reconhecer interesse e importância neste projecto e ter-me dispensado da actividade docente durante um período alargado de tempo, através da concessão do estatuto de Equiparação a Bolseiro; registo igualmente o apoio concedido a este projecto pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, através da concessão de uma bolsa de Doutoramento (SFRH / BD / 23806 / 2005), que constituiu uma ajuda fundamental para aquisição de bibliografia, deslocações, assim como possibilitou algumas participações em conferências e congressos internacionais. Ainda no domínio institucional, estou igualmente grato ao CESEM e IEM, por me terem acolhido, como investigador, e apoiado em diversos momentos. Registo, também, uma palavra de apreço aos funcionários e responsáveis de algumas instituições que permitiram o acesso às suas valiosas obras, sem as quais não seria possível realizar a investigação. Lembro a Biblioteca Nacional, nomeadamente a sua secção de

reservados, a Academia das Ciências de Lisboa, a Biblioteca Pública de Évora, a Biblioteca Pública Municipal do Porto, o Palácio Nacional da Ajuda, o Museu de Alberto Sampaio, o Museu Machado de Castro, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra o Museu Nacional de Arte Antiga. Em algumas estivemos menos tempo, outras, porém, acolheram-nos por diversos dias, em alguns casos em levantamentos fotográficos exaustivos. Por fim, um muito obrigado à professora Rosa Portugal, colega de ofício em muitas horas e projectos, pela amizade e disponibilidade para rever o texto.

Alfragide, Abril 2010

Resumo /Abstract

Speculum Musicae – Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal.

Dissertação de Doutoramento em História da Arte – Medieval

Luís Manuel Correia de Sousa

Palavras-chave: música, iconografia, História da Arte, Idade Média.

Resumo:

A Iconografia Musical, ponto de encontro entre a Musicologia e a História da Arte, reveste-se, em nosso entender, de uma importância fundamental para o aprofundamento dos estudos histórico-artísticos. Lugar de confluência de uma herança cultural rica e plural, as obras de arte devolvem-nos um conjunto significativo de informações que nos permitem acolher esse legado, apontando, de forma clara e abrangente, o lugar da música no pensamento e na sociedade. Partimos dum levantamento, tão exaustivo quanto possível, de textos e imagens, em variados suportes, produzidas no período final da Idade Média, para avaliar, na sua diversidade temática, o modo como a música se organiza e nos é apresentada, pela mão dos artistas.

Centramos o nosso estudo em obras existentes nas colecções portuguesas ou que, encontrando-se no exterior, tenham uma forte relação com a cultura e sociedade lusas. A primeira parte procura, precisamente, fazer um breve enquadramento histórico, valorizando, sobretudo, os aspectos da dinâmica cultural; segue-se o núcleo central do trabalho, ordenado tematicamente, abordando, então, os diversos grupos de imagens. Optámos, metodologicamente, por reunir os temas de cariz religioso, dividindo-os de acordo com a sua relação com os textos do Antigo ou Novo Testamentos. Neste universo, a música surge, sobretudo, como expressão de louvor a Deus e como traço de união entre o mundo terreno e o divino. Um segundo momento aborda os assuntos de natureza secular, onde a música se insere nos sistemas de representação das estruturas de poder, particularmente visíveis em acontecimentos realizados no âmbito da esfera pública.

Keywords: Music, Iconography, History of Art, Middle Ages.

Abstract:

Musical Iconography: a meeting point between Musicology and Art History that assumes, in our opinion, a fundamental role in the development of the historic and artistic studies. It is through the works of art and by acquiring the information that they pervade, that we achieve this rich and plural cultural heritage, perceiving in a very clear and wide way, the role of the music in the medieval thought and society.

We started with an exhaustive survey of texts and images in several media, produced during the late medieval Ages, in order to analyze in its thematic diversity, how music is organized and presented by the artists.

We focus our study on works of Portuguese collections, and on works that being abroad, are strongly connected with the Portuguese culture and society.

The first part seeks precisely to give a brief historical context, mainly considering aspects of the cultural dynamic. This section is followed by the core of the work, ordered thematically, that deals with the several groups of images. The classification and grouping of religious themes, and subsequent division according to the relation with the Old or New Testament texts, is a methodological option. In this instance, music emerges especially as an expression of praise to God, and as connecting chain between the earthly and heavenly world. The second part deals with secular subjects, where the music seems to fit in the representation systems of power structures, specially visible in public events.

Índice

Abreviaturas e siglas 15

Introdução

1 – Contexto sociocultural 23

1.1 **-** Ambiente social e cultural em torno das cortes da Dinastia de Avis 24

Acção cultural no reinado de D. João I 28

O reinado de D. Duarte 37

O período de regência do infante D. Pedro 38

O reinado de "*O Africano*" 40

O Período de D. João II 42

A época manuelina 46

A acção de D. Leonor, esposa/viúva de D. João II 65

1.2 – Mecenato cultural dos príncipes da Igreja 69

1.3 – Livros e Leituras – produção e difusão da cultura literária em finais do período medieval 76

Livros impressos 77

Manuscritos iluminados 81

2 - **A cultura musical na sociedade tardo-medieval em Portugal** 91

A Capela 95

Capela musical 95

Capela musical da corte portuguesa 107

Música em cerimoniais da corte 119

A actualização de algumas práticas de corte 134

Música no teatro 142

Música e músicos nas instituições religiosas 152

Outras práticas, outros contextos 156

A dimensão sonora das viagens marítimas dos portugueses 163

Práticas musicais a bordo dos navios 164

Acontecimentos musicais nos novos territórios 167

Recepção da música e músicos não europeus em Portugal 172

3. Elementos musicais na arte medieval 175

3.1 – Iconografia religiosa: "*Imago*" e "*storiae*". Fontes e temas 175

3.1.1 - Evocação da música em passagens do Antigo Testamento 189

Episódio da aclamação de José 189

Cena de dança em redor do bezerro de ouro 192

David, o rei músico 197

David penitente 204

David, o rei Messias 216

A recepção de David pelas mulheres de Israel 220

Entre a ordem e a desordem: A música como factor de equilíbrio 227

A invocação de David na heráldica 230

A figura de David como referente bíblico 236

A estátua de ouro do rei da Babilónia 247

Job atormentado pelos três amigos 249

3.1.2 - Fontes canónicas e apócrifas: iconografia musical no contexto do Novo Testamento 257

Casamento da Virgem 257

Árvore de Jessé 263

Anunciação 268

Ciclo da Natividade 272

Natividade 273

Anúncio aos Pastores 286

Adoração dos Pastores 306

Epifania 319

Regresso do filho pródigo 324

Cenas da Paixão de Cristo 326

Cristo escarnecido pelos soldados 326

Cristo a Caminho do Calvário 328

O tempo escatológico 336

Juízo Final e Inferno 338

Assumpta est Maria ou Assunção / Ascensão da Virgem 360

Anjos músicos 390

Os anjos músicos do portal de Santa Maria de Belém 401

A dimensão sonora da custódia de Belém 405

Um *consort* de flautas na Custódia de Guimarães 411

Glorificação da Virgem pelos anjos 415

Anjos músicos no janelão da igreja de N.ª S.ª da Oliveira 419

Santa Maria de Belém com o Menino e Anjos Músicos 425

Ave Regina Caelorum 430

Anjos músicos em contextos seculares 441

3.1.3 - Elementos sonoros no contexto da hagiografia 457

S. Antão 457

As tentações de S. Antão 467

Santa Cecília 474

Evocação de episódios da vida de S. Julião 477

3.1.4 – **Dimensão sonora da liturgia**· 480

A *Schola cantorum* na fundação de Santa Maria Maggiore 486

In paradisum deducant te angeli ou Ofício de Defuntos 493

Sinetas, tintinábulos e sinos 502

3.2 – ***Speculum musicae* – imagens de música em contextos seculares** 517

3.2.1- A música e os músicos na esfera do poder 517

Os sons da batalha: instrumentos musicais e sua representação em contexto guerreiro 518

O Triunfo de Alexandre 533

Triunfos de César 536

Justas e caçadas 549

A "paisagem" sonora das caçadas 553

Cerimoniais e festas de corte 565

Festas de Maio 586

Momentos de dança 596

Músicos aristocratas 603

A Música ou O Julgamento do Paraíso – práticas musicais da nobreza 610

O charivari dos bobos da corte 623

3.2.2 - **Instrumentos musicais nas viagens e conquistas além-mar** 627

As novas culturas musicais 632

Encontro de culturas na exaltação dos sucessos Portugueses 642

3.2.3 - Outros contextos e práticas seculares 657

3.2.4 – *Ars Musica* – A revisitação da Antiguidade 671

A Música no contexto das Sete Artes Liberais 677

A reinvenção da Antiguidade em *Hypnerotomachia Poliphili* 678

4. Considerações finais 705

5. Bibliografia 715

6. Índices 761

Índice onomástico e toponomástico 763

Índice de instrumentos musicais 779

7. Anexo documental 783

Anexo 1 – Do Regimento que se deve ter da capela para ser bem regido 785

Anexo 2 – Carta da prioresa do Convento de Jesus ao escrivão da casa dos contos do Funchal 789

Anexo 3 – Incunábulos portugueses 790

Anexo 4 – Confirmação de Lopo Gonçalves no cargo de tanger e zelar pela conservação e afinação dos órgãos da igreja de Santa Maria de Castelo de Vide 792

Anexo 5 – Quadros síntese das visitações, doações de D. Manuel I e parte do inventário do palácio Real de Santos 794

Anexo 6 – Carta de D. Manuel ao sei feitor, Silvestre Nunes, em 1516, dando indicações para contratar quatro músicos para a sua corte. 813

Anexo 7 – Carta de nomeação de Martim D'Alemquer como Rey dos trombetas de D. Afonso V 815

Anexo 8 – "*Cartas de Ochoa de Isasaga a los Reyes Católicos com noticias de la corte Portuguesa y de la reina Maria* 816

Anexo 9 – *Regimento de Procissões* que foi instituído por vontade de D. João II, em 1482 830

Anexo 10 – Referências musicais no Antigo Testamento 834

Anexo 11 – Referências musicais no Novo Testamento 850

Anexo 12 – *Síntese dos instrumentos apresentados na edição Musica Getutscht* (1511) de Sebastian Virdung 852

Anexo 13 – Trecho de *Das Instruções Militares*, Isidoro de Almeida sobre tambor e pífaro 858

Anexo 14 – Representação de sinos no *Livro das Fortalezas* de Duarte de Armas 861

Siglas e abreviaturas

ACL – Academia das Ciências de Lisboa

ADB – Arquivo Distrital Braga

DGARQ- ANTT – Dir. Geral de Arq. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BAJUDA – Biblioteca da Ajuda

BGUC – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BPE – Biblioteca Pública de Évora

BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto

BPNM – Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra

FRESS – Fundação Ricardo Espírito Santo Silva

MA – Museu de Aveiro

MAS – Museu de Alberto Sampaio

MASF – Museu de Arte Sacra do Funchal

MGV – Museu Grão Vasco

ML – Museu de Lamego

MM – Museu da Música

MNA – Museu Nacional do Azulejo

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNMC – Museu Nacional de Machado de Castro

PNA – Palácio Nacional da Ajuda

Introdução

O trabalho que agora se apresenta resulta da vontade de proporcionar o encontro entre duas áreas de investigação distintas: a Música e a História da Arte. Entre as duas disciplinas existem variados pontos de contacto, partilham-se ideias e temáticas, comungando-se, muitas vezes, dos mesmos pressupostos. Não raro, reconhecemos nas fontes visuais elementos que remetem para o universo musical, todavia, a sua abordagem, no contexto dos estudos de História da Arte só muito excepcionalmente se regista. Consciente deste alheamento e um pouco para o contrariar, num dilema de paixão entre os dois domínios de estudo, tenho tentado aproximá-los através, precisamente, da iconografia musical. É, pois, num plural interesse artístico que se conclui este projecto, que surgiu, naturalmente, na sequência do anterior trabalho de mestrado, também apresentado nesta Faculdade.

Os estudos de Iconografia Musical não têm ainda, entre nós, a expressão que consideraríamos razoável e necessária. Como área disciplinar autónoma, não entrou até agora no âmbito dos currículos universitários, sendo este um dos motivos da sua reduzida visibilidade e consequente limitação. De forma mais sistemática, apenas nos últimos anos se tem registado actividade neste domínio, nomeadamente com o desenvolvimento de algumas teses de mestrado. Primeiramente a de Mª Amparo Monteiro (1992)[1], depois a da nossa colega Luzia Rocha (2003)[2], que actualmente prepara a dissertação de doutoramento sobre iconografia musical na azulejaria Barroca, e outra por nós apresentada no mesmo ano (2003)[3]. Outros trabalhos têm sido por nós realizados, resultantes de participações

---

[1] Mª do Amparo Carvas Monteiro, 1992, *A iconografia musical na cidade de Coimbra*, policopiado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

[2] Luzia Rocha, 2003, *O Palco da ópera e o palco da vida: o teatro de S. Carlos nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro,* policopiado. FCSH – UNL.

[3] Luís Correia de Sousa, 2003, *Iconografia Musical na Arte da Idade Média em Portugal*, policopiado. FCSH – UNL.

em colóquios e congressos nacionais e estrangeiros, ou assumindo mais um carácter de divulgação: (2005) *Iconografia musical na escultura Românica em Portugal*[4]*,* (2006) *O gesto na música e na dança*[5], (2007) *Rex Musicus – iconografia do salmo 80 nas Bíblias francesas do século XIII*[6]. De referir ainda algumas incursões neste domínio por Manuel Pedro Ferreira, nomeadamente o texto de 1989, *Os Instrumentos Musicais no Túmulo de D. Inês de Castro*[7] e a interessante reflexão sobre a figura do rei David e a música litúrgica medieval, numa conferência apresentada na FCSH[8], cujo texto, esperamos, seja brevemente publicado. É também de assinalar a acção do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), unidade de Investigação da FCSH, que tem acolhido e apoiado algumas actividades e projectos nesta área. Actualmente mantém um pequeno núcleo de estudos iconográficos, membro do *Study Group on Musical Iconography* da *International Musicological Society,* desde a sua origem, em Junho de 2006, sendo parceiro no grupo de iconografia criado no seio da AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical). Em 2003, o CESEM foi uma das instituições que promoveu e participou no projecto *Images of Music – A Cultural Heritage*, co-financiado pela União Europeia através do programa *Culture-2000*, envolvendo investigadores de sete países que trabalharam para três exposições virtuais e consequente registo

---

[4] *in Medievalista on line,* Publicação electrónica do Instituto de Estudos Medievais, FCSH- UNL, em www.medievalista.pt ;

[5] in *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*, Actas do Colóquio, coordenação de Ana Isabel Buescu, João Silva de Sousa e Mª Adelaide Miranda, pp. 231- 245. (Lisboa: Edições Colibri).

[6] in *Revista de História da Arte,* nº 3, Março de 2007, pp.131-151. (Lisboa: Instituto de História da Arte, Edições Colibri)

[7] in, Estudos de Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira, pp. 167 – 186. (Lisboa, I.N.I.C).

[8] *Recordando o rei David: vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia*. Lisboa, FCSH – UNL, 7 de Maio de 2010.

em CD-ROM, assim como na organização de um colóquio realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, em Maio do mesmo ano.

A análise das representações musicais, nos seus variados suportes e expressões, requer, como se entende, um contributo que ultrapasse os aspectos da organologia, assim como os que se restringem às formas artísticas em si. Tendo consciência da impossibilidade de apresentar um estudo multidisciplinar profundo, não abdicámos, no entanto, de propor uma breve reflexão nos domínios que, em nossa opinião, mais contribuem para a aproximação a esta problemática. Com este propósito e antes de nos determos na leitura iconográfica das obras, procurámos sintetizar um conjunto de dados que nos possam ajudar a enquadrar o tema e fornecer alguns elementos que auxiliem, de algum modo, a leitura e compreensão de cada um dos objectos artísticos, procurando entendê-los, no seu enquadramento histórico e artístico, revisitando a sociedade que os promove e acolhe.

Segue-se o núcleo central do trabalho que, em termos metodológicos, decidimos organizar por temas, por entendermos ser o caminho mais adequado, tendo em conta a diversidade temática registada nos diferentes suportes, embora conscientes de que tal opção pode trazer alguns problemas. Foi esta uma das principais dificuldades com que nos defrontámos e para a qual se reclama uma constante atenção. Em muitos casos obras de natureza profana congregam iconografia de cariz religioso, verificando-se igualmente o contrário.

Se bem que entendamos ser difícil, muitas vezes, a separação entre temáticas religiosas e profanas, num primeiro momento abordamos o conjunto de imagens que consideramos de cariz religioso, destacando-se as que têm fundamento nos textos bíblicos, mas valorizando também fontes apócrifas e elementos da tradição visual. Neste universo, evidencia-se a figura do rei David, no contexto do Antigo Testamento e a do anjo músico, presente em grande parte dos temas do Novo Testamento, com especial destaque para os assuntos marianos. No papel de mensageiros, ou evidenciando atitudes laudatórias, os anjos músicos oferecem-nos um rico colorido tímbrico, registando-se, da parte dos artistas, um cuidado da

adequação do ambiente sonoro à temática representada. No segundo momento congregamos as fontes visuais de natureza secular, reunindo um significativo conjunto de temas. Neste campo é de sublinhar a quase total ausência de textos que suportem a iconografia, embora as fontes textuais contribuam, de forma bastante esclarecedora, para o conhecimento de todo um universo sonoro que faz parte da nossa matriz cultural, dimensão relevante da nossa história individual ou colectiva. Assumem especial importância as representações musicais associadas às estruturas de poder, onde a música surge integrada nos sistemas sócio-comunicativos das elites políticas, estando ao serviço de uma estratégia de comunicação e afirmação de soberania.

O nosso *corpus* iconográfico é constituído por um vasto e diversificado conjunto de obras que se conservam nas colecções nacionais e, ainda, algumas peças que são pertença de instituições estrangeiras, mas que têm uma forte ligação com Portugal. Em termos de suportes, as imagens que reunimos são provenientes de manuscritos iluminados, obras de pintura, tapeçaria, escultura, ourivesaria, vitral e gravuras procedentes de edições impressas. O conjunto de incunábulos[9] e obras impressas nas primeiras décadas do século XVI, que chegaram até nós, revelou-se ser um universo de particular importância. A invenção da imprensa, em meados do século XV, e o seu posterior desenvolvimento promoveram a produção daquele tipo de imagens em larga escala, abrindo caminho a novos temas e à renovação de outros. Algumas obras que propomos à reflexão são praticamente desconhecidas entre nós e outras, de acordo com as informações que colhemos, nunca tinham sido abordadas do ponto de vista iconográfico.

O período histórico em que centrámos a investigação, o final da Idade Média, é uma época que entendemos como cronologicamente flutuante. Nela se cruzam linguagens ainda muito arreigadas a técnicas e objectivos estéticos de épocas passadas, com outras que já se encontram bastante avançadas. Quer nas artes plásticas, quer no que diz respeito à música, a barreira cronológica é difícil de traçar, convivendo, naturalmente, formas e

[9] O termo aplica-se às obras impressas até 1500.

expressões resultantes de novas propostas com outras que prolongam práticas anteriores. Todavia, por limitações óbvias a um trabalho desta natureza, era necessário definir um período temporal pelo que, dando uma certa continuidade ao trabalho anterior, que não ultrapassou o ano de 1500, decidimos balizá-lo entre o reinado de D. João I (r.1385-1433), em que claramente se verificou uma situação de ruptura e profunda mudança na sociedade portuguesa, desde logo com o iniciar de uma nova dinastia, e o reinado de D. Manuel I (r.1495-1521), que não deixa de ser, também, uma época de significativas transformações. Recuámos, intencionalmente, o nosso quadro cronológico, relativamente ao limite do trabalho anterior, como se verifica, de modo a proporcionar o necessário afastamento para um melhor enquadramento histórico-cultural. Temos perfeita consciência de que, neste período temporal, várias das manifestações artísticas se inscrevem numa matriz medieval, ao mesmo tempo que outras já evidenciam e incorporam valores modernos. É com estes pressupostos e com um horizonte aberto que abordaremos um conjunto significativo de obras produzidas durante cerca de um século e meio. Mas, sempre que, do nosso entender, se justifique, poderemos recuar ou avançar um pouco no tempo, extravasando o limite definido, revisitando, inclusive, obras já abordadas em estudos anteriores.

Foram diversos os objectivos que procurámos alcançar com esta investigação. Em linhas muito gerais, pretendemos indagar qual a relação ou relações, entre que as representações musicais e as práticas suas contemporâneas. Conhecendo o importante papel que a arte dos sons tinha nos diferentes contextos, procurámos fontes iconográficas que, de algum modo, confirmassem essas práticas, fornecendo elementos que as fontes escritas não nos devolvem. Por outro lado, procurámos decifrar e interpretar o significado das representações musicais nas fontes visuais; compreender, em concreto, o significado das obras com iconografia musical no seio do conjunto da produção artística de determinada época, procurando contribuir para um melhor entendimento da sua mentalidade; esclarecer com mais segurança a relação entre a arte e a sociedade, entre artistas e o seu público e a função social da arte, pois não podemos pensar a obra isolada daqueles a quem se dirige e dos quais necessita para se

tornar, de facto, obra de arte. Foi ainda nosso desígnio a identificação do repertório instrumental representado e confrontá-lo com os instrumentos contemporâneos.

Os elementos musicais presentes em representações plásticas conferem-lhes uma dimensão sonora que as enriquece e, por vezes, assumem significados acrescidos. A sua leitura pode devolver-nos uma percepção e conduzir-nos a um juízo mais esclarecido sobre as diversas concepções de música neste período. Por outro lado, podem recolher-se elementos sobre o papel e estatuto social dos músicos na sociedade da época. Como este trabalho se desenvolve na sequência de anteriores pesquisas neste domínio, importa avaliar como foi a sua evolução ao longo do tempo, nomeadamente no que diz respeito aos temas, instrumentos e contextos.

Na redacção do trabalho, decidimos adoptar um sistema de referências bibliográficas que nos parece simples e claro, remetendo para as fontes bibliográficas insertas no final, permitindo reduzir a quantidade de notas de rodapé, deixando este espaço para esclarecimentos mais imediatos e necessários ao entendimento do texto. Alguns documentos que considerámos relevantes foram transcritos e apresentados como anexo, no final do trabalho.

1 - Contexto sociocultural

Não é esta uma tarefa simples, a de procurar clarificar essa matriz social que nos devolva, mesmo que de forma muito esquemática, o complexo mundo onde se insere o igualmente complexo processo cultural que, como em qualquer outro momento, se encontra imerso na realidade quotidiana que engloba e articula questões sociais, económicas, políticas ou religiosas, entre outras.

O vasto universo das imagens que nos propomos estudar, provenientes de distintos contextos, num considerável período temporal, justifica, no entanto, a tentativa de definição de um enquadramento sociocultural, que permitiu e promoveu a sua criação e circulação.

Pareceu-nos, pois, ser da maior pertinência lançar um olhar sobre o ambiente social e cultural desta etapa final da medievalidade Ocidental, salientando, sobretudo, a informação referente a Portugal ou que com o reino se relacionava. Procuraremos então destacar alguns indícios que, de algum modo, nos poderão ajudar a definir um quadro social e conceptual a partir do qual possamos reflectir sobre o tema que nos propomos tratar. Referimo-nos, nomeadamente, às diversas motivações e aos diferentes contextos que terão proporcionado ou patrocinado determinadas realizações que estão na base do surgimento das obras; à acção empreendedora de algumas das figuras de maior relevância social, ou aos pólos que poderiam ter reunido e requerido a presença dos recursos humanos que tornaram possível essa realidade. Ainda que de forma muito breve, referiremos alguns aspectos relacionados com a problemática da recepção que, embora sem espaço para um maior desenvolvimento, achamos da maior relevância.

1.1- Ambiente social e cultural em torno das cortes da Dinastia de Avis[1].

É durante a dinastia de Avis que Portugal cria as condições políticas, sociais, culturais e económicas que permitiram o florescimento da arte e de uma "cultura de corte". Depois de cerca de três séculos de constante instabilidade, sob a ameaça de possíveis incursões dos árabes e hostilidade do reino de Castela, é no reinado do mestre de Avis, D. João I (r.1385-1433), que se começa a respirar um certo clima de paz que vai permitir o lançamento de novos e mais ambiciosos projectos por parte do rei português, nomeadamente as tomadas de território Além-mar, com Ceuta, em 1415, a marcar o seu início. Em permanente ambiente de conflito com o reino vizinho pela posse de territórios que outrora foram sua pertença, foi apenas em 1431, após a assinatura do tratado de Medina del Campo, entre o rei português e o de Castela, que o reino parece, enfim, ter conseguido a estabilidade ansiada.

No novo quadro social que se vai definindo, terá assumido particular relevância a acção da rainha D. Filipa de Lencastre (1360-1415), irmã de Henrique IV, casada com D. João I em 1387, tendo provocado assinaláveis mudanças intelectuais e culturais da corte[2]. Primeira filha de João de Gand e D. Branca de Lencastre, D. Filipa teve o privilégio de receber uma cuidada educação, que passou pela aprendizagem da escrita e leitura, proporcionada pela própria mãe, tendo convivido com alguns escritores como Thomas Usk,

[1] Apesar do que se pode inferir neste título, conforme referido anteriormente, procurámos balizar este trabalho no período temporal que vai de D. João I (1357-1433), até final do reinado de D. Manuel I (1521), pelo que as cortes a que daremos enfoque são as que se enquadram neste período e não as de toda a dinastia de Avis, que vai até 1580; num ou outro caso, de acordo com justificada pertinência, recuamos ou avançamos um pouco no tempo.

[2] Para um olhar mais aprofundado sobre a figura de D. João I e todo o seu reinado, consulte-se a obra de Maria Helena da Cruz Coelho (2005), *D. João I*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Thomas Hoccleve, John Gower ou Sir Oton de Granson (Coelho, 2005: 114-115). O contacto com figuras das *letras* terá criado na futura esposa do mestre de Avis o gosto pela leitura e escrita, enriquecendo, certamente, o seu universo cultural. Quando se une matrimonialmente a D. João I é uma mulher madura, vinte e sete anos, idade muito próxima da do rei, certamente uma mulher segura, visto que vivia apartada da casa de seu pai, com uma experiência de vida rica e significativa, pelo que não será fenómeno extraordinário a sua influência na definição de uma nova matriz de vida de corte. Terá assumido o seu novo papel e novas responsabilidades com declarado empenho, conjugando a sua sólida formação intelectual com a dimensão religiosa, conforme anotado por Fernão Lopes: "*Esta bemaventurada Rainha asy como em sua mocidade era devota e nos divinais ofiçios esperta, asy o foy e muito depois que teve casa e os ordenou a sua vomtade. Ela rezava sempre oras canonycas pello costume de Salesbri; e pero el seja naõ bem de ligeiro dordenar, asy era em esto atemta, que seus capelãis e outras onestas pesoas reçebiam nelle per ella ensinamça. Todallas sestas feiras tinha custume rezar o Salterio nom fallamdo a nenhuuma pessoa ataa que o acabava de todo*" (Lopes, II, 1983: 226).

De acordo com a sua personalidade e formação, regendo-se por valores que achava consentâneos com as suas responsabilidades, procura conduzir a vida da corte segundo rigorosos valores morais e religiosos, em paralelo com firmes códigos de honra e elevados parâmetros culturais, conforme é sublinhado por Mª Helena Cruz Coelho no seu estudo recente (2005: 118), criando o ambiente que modulará a formação e carácter dos infantes.

Um primeiro momento a assinalar, no âmbito de acontecimentos de corte foi, precisamente, o casamento de Filipa de Lencastre com o mestre de Avis, realizado a 2 de Fevereiro de 1387, na Sé catedral do Porto, após os necessários contactos diplomáticos. Coube esta responsabilidade a Vasco Martins de Melo e Lourenço Anes de Fogaça, enviados de D. João I à Galiza, onde se encontrava D. Filipa acompanhada de sua irmã Isabel, D. Constança,

sua madrasta e sua meia-irmã Catarina[3]. O casamento régio terá sido um acontecimento festivo de enorme importância, conforme podemos ajuizar pelo testemunho de Fernão Lopes:

"*Nan embargando que os dias fosem breves pera ordenar de fazer tamanha festa, mormemte como naquelle tempo tinhaõ em costume, emcomemdou el Rey a çertos de sua casa e aos ofiçiães da çidade, emcarguo que cada hum desto tevese; e com graõ deligemçia e semtido tinhaõ todos em cuidado do que lhe ell Rey emcomemdara, huns fazer praças e desempachar as ruas por huu aviaõ damdar gemtes, e outros de fazer joguos e trebelhos e matinadas e noute. (…) E a quimta feira foraõ as gemtes da çidade jumtas em desvairados bamdos de joguos e damças per todallas partes e praças, com muitos trebelhos e prazeres que fazião. Aas primcipaes ruas per huu esta festa avia de ser todas heraõ semeadas de desvairadas verduras e cheiros. E ell Rey sayo daquelles paços em çima de huum cavalo bramco, em panos douro reallmemte vestido; e a Rainha (em) outro tall, muy nobrememte guoarnida. Levavaõ nas cabeças coroas douro ricamente obradas de pedras dalljofare de grãde preço, naõ imdo arredados huum do outro, mas ambos a iguoall. Hos moços dos cavalos levavaõ aas mais honrradas pesoas que hy heraõ e todos a pee muy bem coregidos. E ho Arcebispo levava a Rainha da redea. Diamte hião* ***pipas e trombetas*** *e doutros estromemtos que se naõ podiaõ ouvir. Donas filhas dalguo e iso mesmo da çidade camtavaõ imdo detras, como de custume de vodas….E asy cheguaraõ a porta da See (…) Emtaõ dise misa e preguação; e acabado seu ofiçio, tornaraõ ell Rey e a Rainha aos paços domde partirão, cõ semelhamte festa, hum aviaõ de comer. As mesas estavaõ ja muito guoarnidas e todo o que lhe compria; (…) em quoamto ho espaço de comer durou, faziaõ joguos a vista de todos, homeis que bem sabiaõ fazer, asy de mesas e salto reall e outras cousas de sabor; as quais acabadas, alçaramse todos e começaraõ a damçar, e as*

[3] A presença de D. Filipa de Lencastre nesta região ibérica justifica-se pelo facto de ter acompanhado o duque de Lencastre, que veio reivindicar os direitos sobre o trono de Castela (Coelho, 2005: 116).

donas em seu bamdo camtamdo a redor cõ gramde prazer…" (Lopes, II, cap. XCV, 1983: 224).

As festas estenderam-se a diversas vilas e cidades do reino, através de variadas manifestações e expressões festivas, em sinal de apoio ao seu rei e contentamento pelo acontecimento: "*Per quimze dias amte e depois duraram festas e juustas reaes, por homrra desta voda como dizemos; e naõ somemte em aquell luguar, mas em todallas vilas e çidades do Reino, segundo que cada huum hera, foraõ feitas gramdes alegrias e trebelhos, como se emtaõ custumavaõ*" (Lopes, II, 1983: 224).

Após o enlace matrimonial de D. João com D. Filipa, é uma nova e renovada dinastia que se inicia, que irá introduzir e cimentar um novo modelo de corte e assumir o principal papel na definição de modelos culturais, como sublinha Ana Isabel Buescu (2007: 143). Esta instituição é uma estrutura complexa que se organiza em torno da figura do próprio rei, englobando, num círculo mais próximo, a família, mas que alastra a uma comunidade que a serve que poderia conviver nos mesmos espaços materiais, o palácio, ou fora deste, funcionando na órbita e função da Casa Real. Contudo, mais do que o núcleo familiar onde o rei se encontra, sendo constituída uma casa para o rei, outra para a rainha[4], a corte é uma instituição que engloba todo o universo da esfera privada da família real, mas também o que diz respeito à esfera pública, sendo a autoridade real o vértice de uma estrutura piramidal, que é o aparelho legislativo e burocrático do Estado. A corte portuguesa, tal como

[4] A existência de uma "casa" autónoma para a rainha, do ponto de vista financeiro e de organização interna é atestada no reino Português desde o início do século XIV e mantém-se por todo o período abarcado pelo nosso estudo, conforme refere Rita Costa Gomes no seu estudo sobre as cortes portuguesas desta época (1995: 46-47), confirmando o registo escrito de Fernão Lopes "*E ordenou ell Rey casa a Rainha e çerta remda pera sua despesa, ataa que lhe dese, como lhe prometera, terras per guovernamça de sua pessoa e estado. E deulhe ofiçiães que a servisem,…,yso mesmo capellaõ mor e comfesor e outros ministros do Divinal Ofiçio*;" (Lopes, II, 1983:224-225)

outras no espaço europeu, torna-se um microcosmo social e cultural de grande importância. O próprio local físico onde se desenvolve a acção régia vai renovar-se e adquirir um estatuto de primordial importância no sentido em que se assume como pólo centralizador e modelar de toda uma prática cerimonial, mesmo tendo em conta certo carácter itinerante da instituição Corte. Para o período em questão, é preciso afastar a ideia de um único local onde se instala o poder, à semelhança das sociedades actuais, e pensar num organismo que se movimenta e que está onde está o rei, subentendendo-se a existência de um espaço físico e do vasto conjunto de personagens que o rodeiam (Gomes, 1995: 11).

Acção cultural no reinado de D. João I

As mais de quatro décadas e meia de reinado do mestre de Avis marcaram, sem dúvida, o panorama cultural e intelectual do reino, contribuindo também para tal, além da esmerada formação e educação que recebeu o próprio, as ligações familiares que entretanto se estabeleceram entre os príncipes portugueses e algumas das mais influentes cortes europeias. Neste campo, D. João I testemunha as ligações matrimoniais do seu filho, o infante D. Pedro com Isabel de Urgel, em 1428, no mesmo ano em que é firmado o casamento entre o príncipe herdeiro, D. Duarte (1391-1438), com a filha de D. Fernando I de Aragão, já falecido na altura, D. Leonor (c.1402 (?) -1445). Logo no ano seguinte assiste ainda à união matrimonial entre a sua filha D. Isabel com Filipe *o Bom*, duque da Borgonha. São, sem dúvida, momentos de grande significado político, mas que também tiveram implicações a nível cultural, deslocando para a esfera da corte parte do que até então pertencia quase na totalidade ao meio eclesiástico: produção e modelos culturais, nomeadamente no domínio literário.

São, obviamente, diversos os factores que terão contribuído para o aumento do interesse pela erudição por parte das elites. O regresso da

Universidade a Lisboa, em 1377, após cerca de setenta anos em Coimbra, e a presença de mestres estrangeiros ligados a esta instituição, assim como os contactos com alguma da aristocracia europeia constituíram, certamente, factores de promoção de um crescente interesse no domínio da cultura e, nas palavras de Isabel Buescu, "um momento de grande singularidade na história portuguesa" (Buescu, 2007: 143).

O aparecimento de algumas obras literárias da autoria dos seus principais protagonistas, como o *Livro de Montaria* (1415 - 1433), do próprio rei D. João I, *O Leal Conselheiro* (1437-38) e *Livro de Ensinança de Bem Cavalgar toda a Sela* (s.d.) do seu filho, D. Duarte ou *O Livro da Virtuosa Benfeitoria* (1418-1433) do infante D. Pedro e Frei João Verba, são alguns dos indícios que apontam para aquelas conclusões, acrescendo, ainda no domínio da cultura literária, o patrocínio de traduções de obras de autores clássicos. São de salientar, também, algumas decisões políticas que se revelaram de primordial importância para o incentivo à produção intelectual e, em simultâneo, manifestam um novo quadro mental das elites dirigentes. Acto significativo e revelador da preocupação intelectual de D. João I, foi o facto de ter ordenado que se passassem a escrever os Livros de Horas, Evangelhos e outras obras espirituais em português, para que se tornassem acessíveis à compreensão das pessoas comuns (Leão, 1975: 728).

Mas talvez o principal indicador desta nova ordem, em nosso entender, foi o empenho na educação que foi dispensada aos príncipes, que revelaram, posteriormente, possuir assinalável envergadura intelectual, a Ínclita Geração, como lhe chamará Luís Camões n'*Os Lusíadas* (canto IV, est. 50), marcando, por sua vez, os destinos de Portugal no Mundo. A definição de uma cultura de corte com a capacidade de se impor e afirmar como modelo, é outro dos traços a sublinhar que conferem a este período histórico uma importância acrescida neste domínio. Além das obras saídas da pena de alguns príncipes, como referido, importa salientar o interesse demonstrado pela cultura literária, materializado na organização de livrarias pessoais de, pelo menos, alguns deles. Não é muito vasta a informação que dispomos acerca da constituição destas bibliotecas privadas, sendo conhecidos,

conforme refere Aires Nascimento (1993: 256), o inventário de apenas duas delas: a de D. Duarte e a do seu irmão D. Fernando. Sem aprofundar a abordagem desta problemática[5], no rol de obras de que temos conhecimento terem feito parte das referidas bibliotecas, merece-nos nota o alargamento do leque de interesses, afastando-se do quase predomínio de obras de cariz religioso que constituíam as bibliotecas monásticas, abrindo-se agora também à cultura laica.

No domínio artístico, é significativo o número de acções e obras que tiveram o patrocínio régio de D. João I. Destas iniciativas destaca-se, naturalmente, o grande projecto de Santa Maria da Vitória, vulgo Mosteiro da Batalha, entregue à Ordem dos Dominicanos em 1388, quando já decorriam as obras de edificação do mesmo. Acerca da data de arranque do projecto não existem dados conhecidos que a confirmem com rigor, mas pensa-se que se terá iniciado um ano ou dois após a batalha de Aljubarrota (Silva & Redol, 2007: 19), tendo sido o grande estaleiro nacional durante décadas[6]. A sua construção está associada a um voto formulado pelo rei aquando do confronto com os castelhanos em Agosto de 1385 (Silva & Redol 2000: 45). Trata-se, sem dúvida, de uma obra de grande qualidade artística, que contou com o contributo inicial do arquitecto Afonso Domingues e, depois, em 1402, do mestre Huguet, que lhe introduziu alterações e novos elementos inserindo-a no universo do tardo-gótico internacional, como sublinha José Custódio Vieira da Silva (2007: 32). Depois de mestre Huguet, falecido em 1438, outros arquitectos dirigiram as obras, sendo de destacar o mestre Fernão d'Évora que ali exerceu a sua actividade entre 1448 e 1477. É da sua autoria o *claustro afonsino*, como é conhecido, por ter sido edificado no

[5] Acerca deste assunto e de modo mais aprofundado, podem consultar-se, precisamente, os textos de Aires Nascimento (1993) ou, de data mais recente, o de Ana Isabel Buescu (2007).

[6] Para uma abordagem mais actualizada, pode consultar-se a obra: *Mosteiro da Batalha*, de José Custódio Vieira da Silva e Pedro Redol, Lisboa, Ministério da Cultura; IPPAR, Scala, 2007.

reinado de D. Afonso V; nos anos seguintes passam pela Batalha outros mestres, entre os quais Mateus Fernandes que volta a assumir a direcção do estaleiro em 1490, registando-se no activo até 1515. Tendo retomado as obras das Capelas Imperfeitas, é da sua mão que sai o magnífico portal (Silva & Redol, 2007: 21).

O mosteiro da Batalha é, de facto, um projecto marcante em diversos aspectos, onde transparece o grande empenho do monarca na sua concretização, sobretudo se atendermos à sua vontade de ali construir o panteão régio, o primeiro em capela autónoma, como destaca também Vieira da Silva (2002: 120). É no contexto deste grandioso projecto que, pela primeira vez em Portugal, se projecta um programa iconográfico completo para um portal, o principal da Batalha, à semelhança do que era implantado nas catedrais europeias[7]. Além desta obra outras de menor dimensão surgiram, não deixando de constituir um indicador de um certo "clima" social que permitiu e motivou a sua construção. Recordamos a construção do Convento do Carmo, em Lisboa, iniciada logo a seguir à Batalha, em torno do ano de 1389 e terminada por volta de 1423. Neste caso tratou-se de uma iniciativa de Nuno Álvares Pereira, o Condestável do rei.

Se a Batalha é uma obra emblemática deste momento particular da história portuguesa, também é relevante a actividade no domínio da arquitectura civil. É um período que se assinala como de grande importância, sendo, mais uma vez, a acção do próprio D. João I da maior relevância, ao encetar um conjunto de iniciativas que visaram a recuperação de alguns paços já existentes e a construção de novos, destinados à corte (Silva, 2002: 119). Esse ímpeto edificador não se verificou só por parte do rei; também a

[7] No vasto programa iconográfico do portal da Igreja de Santa Maria da Vitória pode-se observar uma arquivolta preenchida com anjos músicos. Não trataremos este assunto de modo aprofundado neste trabalho, pois já o foi no anterior (2004); no entanto, no momento em que abordaremos outros programas iconográficos de portais (N.ª S.ª da Oliveira de Guimarães, igreja Matriz de Viana do Castelo e portal sul de Santa Maria de Belém), voltaremos a referi-lo.

nobreza em geral vai empreender esforços para ter o seu paço, a habitação por excelência da classe nobre que é sobretudo um símbolo de poder (Silva, 2002: 35) e que, no contexto de formação desta nova dinastia não deixaria de estar associada ao emergir de novas linhagens como regista Fernão Lopes "*…filhos dhomees de tam baixa comdiçom que nom compre de dizer, per seu boom serviço e trabalho, neste tempo forom feitos cavalleiros, chamamdosse logo de novas linhageens e apellidos. Outros se apegarom aas amtiigas fidallguias, ede qu já nom era memoria, de guisa que per dignidades e homrras e offiçios do rreino em que os este Senhor seemdo Meestre, e depois que foi Rei, pos, montarom tamto ao deamte, que seus deçendemtes oje em dia se chamam doões, e som theudos em gram comta*" (Lopes, I, 1983: 350).

De entre as famílias da nobreza que tiveram visibilidade enquanto mecenas e impulsionadoras de iniciativas no domínio cultural e artístico, destaca-se a Casa de Bragança. Na sua origem está também um filho de D. João I, D. Afonso, filho bastardo do rei e de Inês Pires, que casou com D. Brites, filha do seu Condestável, Nuno Álvares Pereira, em 1401. Estas ligações familiares tornaram o 1º Duque de Bragança senhor de vastos domínios territoriais e de outros bens, quer por herança da parte da esposa, via pela qual se tornou no 8º Conde de Barcelos, quer por ter recebido do pai, em dote de casamento, um conjunto significativo de terras, tornando-se assim numa das mais poderosas e influentes figuras da nobreza. Como imagem desse poder e prestígio temos o paço de Guimarães, mandado construir por volta de 1420 por iniciativa do Duque. Há ainda outros, como os de Ourém e Porto de Mós, mandados edificar pelo seu filho, Conde de Ourém, no seguimento da linha de acção do pai, ao procurar afirmar-se como legítima figura detentora de autoridade no reino, disputando o poder político aos próprios príncipes (Silva, 2002: 138). A esta família, por iniciativa de posteriores descendentes do Duque, devem-se ainda as edificações dos paços de Barcelos e Vila Viçosa, este último com papel principal, cerca de dois séculos mais tarde, na

formação da nova dinastia que vai assumir a condução dos destinos nacionais, após o período filipino.

Por outro lado, temos ainda os paços episcopais, geralmente situados junto das Sés catedrais, que se constituem, também, como pólos da maior importância no domínio da arte e cultura, não se confinando apenas ao âmbito da esfera religiosa. Não raro, os bispos assumem-se como grandes mecenas e impulsionadores de projectos artísticos; são eles mesmos encomendadores de obras para os seus paços ou igrejas, viabilizando assim a actividade de diferentes artistas e ateliers, enriquecendo cultural e patrimonialmente os seus domínios, ao mesmo tempo que contribuem para a divulgação de diferentes formas e correntes artísticas.

Nestes primeiros anos do reinado do mestre de Avis regista-se ainda o início de uma campanha de obras para renovação da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, cuja sagração foi realizada em 1401, obra de iniciativa régia, e ainda o arranque do projecto da Sé da Guarda, também indicadores de uma atitude determinada no apoio e incentivo por parte do rei no campo artístico; refira-se também a concretização do projecto da igreja de S. Francisco, no Porto e outra com a mesma dedicação em Guimarães. São exemplos que, não tendo o propósito de inventariar todas as obras, (pois muitas outras estão referenciadas e mesmo com menor dimensão física não o são em termos de valor artístico), procuram valorizar os indícios de actividade criativa regular, com fins não militares e promovidas por entidades diversas.

A proliferação de novos palácios e consequentes alterações nas condições de conforto e habitabilidade, às quais se adicionam novas exigências não só em termos de vivência religiosa, mas também no domínio da formação pessoal, são factores decisivos na definição de um novo quadro social, que propicia o incremento de uma actividade cada vez maior no âmbito da cultura artística que deverá ser mais condizente com a imagem da nobreza, ou a que esta procura definir. Neste capítulo da maior relevância para o trabalho em curso, cabe referir o aumento da procura de bens móveis destinados aos novos espaços habitacionais, contribuindo para a melhoria do

conforto, alterando os hábitos de vida no domínio privado. Incluímos aqui as tapeçarias, mas também objectos de metais preciosos, para uso doméstico ou destinados ao serviço litúrgico das capelas e, ainda, imagens pintadas, em retábulos portáteis, ou esculpidas, dirigidas à devoção individual. Neste domínio assume especial importância o fenómeno comummente designado de *Devotio Moderna*[8], que vem alterar de forma profunda a participação dos leigos na reflexão e práticas religiosas, concedendo um papel de destaque à acção individual na vida espiritual. Esta alteração da perspectiva com que se "aborda" o divino, tendo como fortes aliadas as ordens dos frades mendicantes, alarga o conceito de vida religiosa, abrindo-a aos leigos. Esta não se restringe aos que professam, aqueles que optaram por viver em comunidade segundo uma regra, mas abarca uma religiosidade não clerical possível de ser incorporada na vida secular. Todas estas mudanças que caracterizam aquele movimento, se assim lhe poderemos chamar, trarão assinaláveis consequências na produção e procura de objectos artísticos. Neste domínio, as consequências foram absolutamente impressionantes, materializadas, por exemplo, na vasta produção dos *Livros de Horas* iluminados, muitos deles autênticos "tesouros" da arte do final da Idade Média.

Vai-se desenvolvendo uma nova dinâmica social, quer a nível interno quer no relacionamento com o exterior, que vai trazer novas exigências ao mesmo tempo que proporciona um maior alargamento da esfera de acção cultural. Não deixamos de mencionar alguma actividade pictórica no círculo da corte de Avis, devido a contactos diplomáticos; aqui referimos a bem conhecida vinda de Jean van Eyck, em 1429, pintor de Filipe o Bom (1396-1467), integrado na embaixada que veio a Portugal negociar o casamento do Duque

[8] A *Devotio Moderna* pode ser considerado um movimento religioso ou, como dissemos, uma nova via de participação religiosa, que procurava aproximar o universo religioso da realidade da vida quotidiana, deixando de ser um domínio exclusivo do clero. O movimento, se assim o poderemos designar, registou grande aceitação e influências em toda a Europa Ocidental.

com a filha de D. João I, a princesa D. Isabel, com o propósito de a retratar. A própria relação matrimonial da infanta com o duque da Borgonha revelou-se de grande importância em algumas iniciativas diplomáticas, quer da sua corte, quer da corte lusa, mas também no apoio à feitoria portuguesa de Bruges, concretamente no fortalecimento das relações comerciais e culturais entre Portugal e os Países Baixos, algumas delas protagonizadas pela própria duquesa, contribuindo para a confirmação do prestígio da corte portuguesa junto de outras cortes europeias.

No domínio artístico, como é sobejamente conhecido, as relações familiares entre as duas cortes, assim como as relações comerciais que se foram desenvolvendo, assumiram especial importância no panorama português, tendo-se verificado mesmo o caso de algumas obras de pintura, tapeçaria e escultura flamengas terem sido enviadas para Portugal por iniciativa de D. Isabel (Coelho, 2005: 128), ou o apoio em iniciativas de interesse português por parte da corte da Borgonha, como a verificada em 1459, aquando da morte, em Florença, do Cardeal D. Jaime de Portugal, cuja memória é perpetuada num majestoso túmulo em *San Miniato al Monte,* obra patrocinada pela duquesa da Borgonha, sua tia.

O contacto entre as duas cortes motivou ainda um significativo interesse no domínio da música profana, nomeadamente da designada escola franco-flamenga que, no domínio da escrita polifónica, tanto na música de cariz religioso como na profana, era a registava maior desenvolvimento e prestígio. Reis e príncipes, mas também figuras do alto clero, disputavam os músicos de maior reputação desta região, tanto compositores, como cantores ou instrumentistas.

Do ponto de vista da produção artística entre nós, é de sublinhar a nomeação de pintores para trabalharem para a própria corte; referimo-nos às figuras ainda bastante desconhecidas de António Florentino ou Florentim[9], pintor

[9] Da sua obra muito pouco se sabe, sendo apontados alguns trabalhos, ainda que com grandes reservas, como o retrato de D. João I, anteriormente pertença do Kunsthistorisches Museum de Viena, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga e um fresco da igreja de S. Francisco, no Porto. Acerca do retrato do mestre de Avis,

italiano, certamente de Florença, atendendo ao seu nome, que esteve ao serviço de D. João I, sendo seu pintor oficial (Lavagnino, 1940: 7), e mestre Jácome também de origem italiana, sendo referenciada a sua actividade em 1390, em Santarém, mas do qual não se conhece nenhuma obra (Carvalho, 2009: 68). Francisco de Holanda, num texto de 1571, refere-se de forma elogiosa a este mestre pintor, assim como refere o reconhecimento e estima que beneficiava por parte do rei "(…) *e El-Rei Dom João de Boa Memória, que muito estimou o mestre Jácome, pintor italiano, excelente para então*" (Holanda, 1985: 41).

Acerca do primeiro destes pintores, um documento de D. Duarte refere um pagamento a "*Mestre Florentim que veeo a esta terra a requerimento del Rey meu senhor e padre e era seu pintor*" (Guido Batelli, *Un pittore fiorentine del' 400 alla corte di Portogallo, António Fiorentino*, in Misc. 1940, 13, citado por Almeida, 1958: 34). Terá vindo para Portugal devido à presença do abade Gomes Ferreira da Silva em Florença. Formado na universidade de Pádua e, posteriormente, Abade na Badia, florentina, Ferreira da Silva é uma figura proeminente na cidade do Arno. Rui de Pina refere o seu nome na *Crónica de D. Duarte* " *D. Gomes, português era abade em Florença e depois por seus merecimentos, foi prior em Santa Cruz de Coimbra*" (Pina, 1901: 62), o que não deixa de ser um testemunho do reconhecimento da sua importância no contexto da época. Da sua acção destaca-se o desenvolvimento de contactos entre variadas personalidades da sociedade florentina e portuguesa, nomeadamente correspondência com D. Duarte, com a rainha (D. Leonor) e os infantes D. Pedro, D. Fernando e D. João, assim como as mais proeminentes figuras da Igreja lusitana e das famílias de Florença. Através dele concretizaram-se encomendas, por exemplo de *Livros de Horas* "*bem alluminado, com boas folhagens aredor, com algumas aves dentro delles, ao*

José Alberto Seabra Carvalho, após estudos recentes, põe em causa, justificadamente, a datação e consequente atribuição da obra, apontando a feitura da mesma para época mais tardia e executada a partir de um modelo anterior (Carvalho, 2009: 66).

modo toscano" (Martins, 1951: 15), e facilitava-se o diálogo diplomático. Abade em 1419, sendo prior claustral da referida instituição já em 1415, terá proporcionado a ida de alguns religiosos portugueses para Itália, alguns como pintores, entre eles João Gonçalves que trabalhou, precisamente, na mesma instituição, e terá sido o responsável pelo ciclo de frescos sobre a vida de S. Bento, do *claustro das laranjeiras* da referida Badia ou, provavelmente, Álvaro Pires de Évora, outro pintor português que trabalhou em Florença, Pisa e Volterra, deixando obra de assinalável qualidade, assim como a de outras personalidades para junto da corte pontifícia. Da sua acção, importa frisar, resultaram a facilitação e o estreitamento de contactos diplomáticos entre as mais importantes figuras da sociedade florentina da época e da corte portuguesa (Almeida, 1958: 33).

O reinado de D. Duarte

Após a morte de D. João I, em Agosto de 1433, sobe ao trono o seu natural sucessor, D. Duarte (1391 - 1438). Apesar do seu reinado ter sido bastante curto, apenas até Setembro de 1438, algumas das suas iniciativas são reveladoras do interesse e importância que concedia às "letras", nomeadamente a obras no domínio da formação pessoal e da intelectualidade, que se ligam a um sentir da necessidade de afirmação e identidade nacionais. Neste sentido, por carta régia de Março de 1434, cria o cargo de cronista do reino, para o qual nomeia Fernão Lopes (c.1380 – c. 1459) com o objectivo de "*poer em caronyca as estorias dos Reys que antygamente em Portugal foram"* (citado em Buescu, 2007: 146). Constitui tal facto um claro sinal na intenção de cimentar a identidade, de registar a memória de um reino, de um povo, através da sua História, exaltando os seus exemplos sem descurar um certo sentido pedagógico.

A redacção das *Crónicas* é um projecto que teve continuidade, tendo-se seguido a Fernão Lopes o cronista Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), nomeado por Afonso V em 1454, a quem se deve a terceira parte da *Crónica de D. João I*, ou *Crónica da Tomada de Ceuta*, a *Crónica do Descobrimento e*

Conquista da Guiné e as crónicas dos condes D. Duarte e D. Pedro de Meneses. O gosto pela cultura livresca esteve na origem da constituição de bibliotecas nos paços pertencentes aos mais destacados aristocratas de então. Relativamente à livraria de D. Duarte, partindo dos dados referidos nos respectivos inventários, o conjunto de cerca de oitenta títulos de que dispunha, poderia considerar-se como uma razoável biblioteca para o tempo. Um reconhecimento, ainda que ligeiro, sobre o conteúdo das obras, constitui um indicador relevante com o qual podemos aferir o aumento do interesse pela obra escrita ou pelos diversos assuntos que o ecletismo do conjunto demonstra, por exemplo, permitindo indagar com mais propriedade os gostos e orientações culturais da própria corte (Buescu, 2007: 144). Neste domínio não deixaremos de realçar as ligações com a corte de D. Fernando I de Aragão e Nápoles, através do enlace matrimonial de D. Duarte com a infanta Leonor, reconhecida pela importância concedida à formação dos príncipes e valorização da cultura erudita.

Ainda no domínio literário, é de salientar a sua obra *O Leal Conselheiro*, que contém no seu capítulo XCVI – *Do regimento que se deve ter na Capela para ser bem regido* (anexo 1), um texto bastante importante do ponto de vista da Musicologia, em particular, e um significativo indicador relativamente ao empenho e interesse da corte no que diz respeito à qualidade das realizações musicais, um dos parâmetros essenciais na cultura de corte. Também da sua mão saiu a *Livro da Ensinança de Bem cavalgar Toda Sela*, que Joseph Piel, na sua edição de 1944, considera ser o primeiro tratado de equitação da literatura europeia (Piel, 1944: VIII).

Além dos livros, deve-se à iniciativa de *O Eloquente*, o início das *Capelas Imperfeitas*, no mosteiro da Batalha (assim designadas por não terem sido concluídas), destinadas a serem o seu panteão.

O período de regência do infante D. Pedro

A morte prematura de D. Duarte, sendo o herdeiro da coroa um rapazinho de apenas seis anos, provocou uma inesperada situação política

que se traduziu em conflitualidade e crispação, criando um clima pouco propício ao desenvolvimento de acções e projectos de índole cultural. Após cerca de um ano de regência da rainha, por vontade expressa do falecido rei, durante cerca de uma década é o infante D. Pedro, irmão de D. Duarte, O *Príncipe das Sete Partidas*, como ficou conhecido devido ter viajado durante cerca de três anos pela Europa, entre 1425 e 1428, que dirige os destinos do reino até Julho de 1448, quando é afastado do cargo, sendo este assumido pelo legítimo herdeiro, Afonso V (1432-1481).

Durante o significativo período de tempo em que esteve fora do reino, D. Pedro realizou um vasto périplo pelo espaço europeu, convivendo com algumas das figuras de maior relevo da época e tomando contacto com cortes e figuras do mundo intelectual. Na sua estadia em Inglaterra foi agraciado com a Ordem da Jarreteira, anteriormente concedida também à sua mãe; esteve na Flandres e ainda em Colónia, contactou com o imperador Segismundo da Hungria, lutando a seu lado contra os Turcos na Boémia e Rússia. Na península itálica recebeu grandes honrarias pela *Senhoria* de Veneza, mas passou também pela corte de Ferrara, por Pádua e Bolonha; neste périplo conviveu com algumas das cortes mais notáveis em termos de incentivo e valorização, da arte em geral e da cultura musical em particular; em Florença contactou com o abade D. Gomes que o introduziu junto da elite intelectual do tempo; não poderia deixar de ir a Roma, onde foi recebido pelo papa Martinho V e, refira-se ainda, no percurso de regresso, esteve junto das cortes peninsulares de Aragão, Navarra e Castela (Coelho, 2005: 124-125). A experiência europeia permitiu-lhe, sem dúvida, capitalizar conhecimentos em diversos domínios e contribuir para a formação de uma ideia mais esclarecida sobre a civilização e cultura europeias, enriquecendo o seu universo intelectual e visão do mundo, como transparece na conhecida *Carta de Bruges* que dirige ao rei seu irmão, ou no empenho em mandar vir Mateus Pisano, reconhecido homens de letras, para mestre de latim do sobrinho e futuro rei; há notícia ainda de um segundo mestre de Afonso V, igualmente de origem Italiana, Estêvão de Nápoles que, provavelmente, também foi contratado pelo seu tio. A documentação que refere o seu nome e cargo é

uma carta do próprio Afonso V, datada de Agosto de 1450, concedendo uma tença de dois mil reais ao seu mestre: " (…) *A quantos esta carta virem fazemos saber que nos querendo fazer graça e merçee a Esteuam de Napolle, nosso meestre, teemos por bem e queremos que aja de nos tença, em cada huum ano* (…)"[10]

O Infante D. Pedro assume a regência do reino em 1439, mas vê-se confrontado com forte oposição interna e externa que, certamente, o impedem de concretizar na sua acção as suas ideias políticas, deixando a condução do reino ao seu sobrinho Afonso, no já referido ano de 1448. O contacto com algumas das mais importantes cortes europeias permitiu-lhe formar uma consciência política e cultural mais alargada, reconhecendo a importância primordial da formação e educação da aristocracia. Neste quadro, terá ordenado a tradução de algumas obras consideradas fundamentais no domínio da literatura política no sentido de contribuir para a preparação e formação do seu sobrinho e futuro rei, Afonso V (Buescu 2007: 151).

O reinado de "O africano"

Os primeiros tempos do reinado de Afonso V foram marcados por acontecimentos pouco abonatórios para o monarca, sendo o mais significativo, talvez, a batalha de Alfarrobeira que foi a causa da morte do seu tio e regente do reino durante a sua menoridade, o infante D. Pedro. Tendo sido um reinado relativamente longo, nele couberam momentos de grande tensão mas também outros, dos quais transparecem indícios interessantes no que diz respeito ao cultivo das artes e desenvolvimento da erudição. Sousa Viterbo classifica-o como "um dos mais fecundos no tocante ao movimento da civilização portuguesa " (Viterbo, 1904: 13). No domínio das letras, Afonso V nomeia Gomes Eanes de Zurara para substituir Fernão Lopes, ao qual foi dada a tarefa de completar a *Crónica de D. João I,* iniciada pelo seu antecessor, dando assim continuidade ao projecto. Tomou ainda a

[10] ANTT, Chancelaria de D. Afonso V, liv. 2, fl. 149v, transcrito por Viterbo: 1904:14

iniciativa de chamar o dominicano italiano frei Justo Baldino, que se juntou a Mateus Pisano, aos quais incumbiu a tarefa de redigir, em latim, a história da conquista de Ceuta e as crónicas dos reis. Tal facto é revelador de uma vontade régia de preservar e cimentar a memória nacional, assumindo também um carácter mais universalista ao procurar fixá-la na língua internacional da época, como sublinha Isabel Buescu (2005: 246).

Conforme é reconhecido na Crónica deste rei, redigida por Rui de Pina, Afonso V terá dedicado algum do seu interesse à cultura literária e era um grande amador da música: " *Foi o primeiro Rei d'estes reinos que ajuntou bons livros e fez livraria em seus paços (*…). *Folgou muito de ouvir musica, e de seu natural sem algum artifício teve para ella bom sentimento*" (Pina, vol. III, 1901: 151-152). Sousa Viterbo sublinha mesmo esta última actividade em redor da corte do *Africano*, atestada pelos numerosos testemunhos da presença de indivíduos dedicados a esta arte, como um tal Adriam, referenciado em 1454, denominado "rei dos menestréis", assim como a João de Reste, *trombeta* das *charamelas,* isto é instrumentista de sopro, trompete, dos charameleiros, *músicos altos.* Entre mestres de capela, tangedores, cantores, charamelas e trombetas, são bastante numerosos os músicos que estiveram ao serviço de D. Afonso V (Viterbo, 1932: 3-4), o que denota interesse e empenho no cultivo de práticas cerimoniais e de aparato por parte da Casa Real. Certamente que não era imune a práticas desenvolvidas noutras cortes, em especial aquelas com quem mantinha relações diplomáticas e familiares mais próximas, como a da Borgonha, onde enviou o seu mestre de capela, Tristano de Silva, incumbido de reunir uma colecção de canções franco-flamengas (Brito & Cymbron, 1992: 29).

Teria também ao seu serviço escrivães e iluminadores, como o atestam algumas fontes. A propósito da *Crónica da Guiné,* de 1453, Zurara declara o seguinte: "*E acabousse esta obra na livrarya que este Rey fez em Lixboa, dezooito dias de fevereiro, seendo scripta em este primeiro vellume per joham Gonçalvez, scudeiro e scripvam dos livros do dito senhor Rey*" (Zurara, Chronica da Guiné, in Viterbo, 1901: 4). Teve também D. Afonso V

pintores ao seu serviço, sendo nomeado Nuno Gonçalves para o cargo de pintor régio. Terá sido o principal pintor da corte portuguesa durante a segunda metade do século XV, documentado como pintor régio desde 1450, tendo exercido o cargo durante todo o reinado de *O Africano* e até 1492. Uma carta de quitação de Afonso V, de 1470, refere-o como "*caualleiro de Nossa casa e nosso pymtor*" a quem se deveria pagar a quantia de dezoito mil cento e trinta reais pelo retábulo da capela do paço de Sintra (DGARQ, A.N.T.T. Estremadura, livro 8, fls. 40v, 2.ª col. Doc. transcrito em Silva, 2002: 298-299).

Se do pintor são escassas as notícias, da sua mais conhecida obra, os famosos *Painéis de S. Vicente de Fora*, sobram-nos abordagens e propostas de leitura. Os seis painéis, que chegaram até aos nossos dias, confirmam um conjunto de elevada qualidade artística, que nos surpreende se a tentarmos enquadrar no contexto de produção da época, uma vez que não são abundantes as obras que chegaram ao nosso conhecimento e, em termos de qualidade técnica e artística, nenhuma outra se lhe aproxima. É uma problemática que tem merecido bastante reflexão, no sentido em que, para que tenha surgido tal obra, teve que existir um antes, uma fase de aprendizagem, uma "história" que permitisse e sustentasse o aparecimento de um pintor da qualidade que é demonstrada pela obra em questão.

No que diz respeito a movimentações político-diplomáticas, em termos de acontecimentos públicos e com impacto no domínio artístico-cultural, dois acontecimentos marcam o reinado do *Africano*: o casamento da sua irmã Leonor com Frederico III da Alemanha e o de sua prima D. Isabel, filha do infante D. João, com João II de Castela.

O período de D. João II

Após a morte de Afonso V, em Agosto de 1481, é aclamado rei o seu filho, D. João, o segundo deste nome (1455-1495), conforme no-lo descreve Rui de Pina: " *E logo o dito Sºr conde levantou a bandeira alta em cima de seu*

cavallo, e andou hum pouco atee a porta prinçipall da dita ssee, Indo ante elle purtugall, rrey darmas, e davante ho rrey darmas ia mais arrauto, em çima de senhos cavallos grandes, com suas cotas darmas do dito Sº vistidas; e davante estes Joham gonçalvez, cavaleiro, com huua grande maça de prata na maão, e pº de ponte, porteiro do dito Sºr rrey, e davante estes muytos tronbetas todos a cavallo, e ally esteverom com a dita bandeira, e ally fez ouvir ho arrauto….E os trombetas tocaram muyto e ameudo em sinall de prazer e de boõa ora" (Pina, 1950: 213-215).

Sobre D. João II, escreve ainda Rui de Pina no capítulo LXXXII da sua Crónica: "…*bõo dançador, e com gracioso despejo, bem desenvolto em todalas danças* (…) *E pera se o Culto Divino celebrar, e fazer perfeitamente, e com muita solemnidade, trouxe sempre em sua Capella muitos Capellaães, e singulares Cantores. E destes Regnos foy o primeiro Rey, que em sua Capella fez continoadamente rezar as Oras, como em Igreja Cathedral*" (Pina, 1950: 205-206).

Hábil e seguro na condução política, consegue consolidar a integridade do reino, afirmar-se como soberano absoluto (Moreno, 2000: 23) e levar por diante uma política expansionista que conduz aos grandes momentos dos Descobrimentos Portugueses. Salienta-se também na sua acção, a condução de uma diplomacia que levou a substanciais melhorias no relacionamento com Castela.

Um momento de grande significado e uma das marcas do seu reinado foi a celebração do casamento do seu filho, D. Afonso, com D. Isabel, filha dos Reis Católicos, cujas bodas se celebraram em Évora no ano de 1490, acontecimento que, atendendo aos relatos, constituiu um importante evento artístico-cultural, para além da dimensão política que sempre tinham.

Garcia de Resende regista-o deste modo:

Vimos as festas reais
Que em Évora foram feitas
Não se viram outras tais
Tão ricas nem tão perfeitas
Nem gastos tão desiguais;
Que multidão de brocados

Chaparias e borlados
Que justas, momos, torneos
Que touros, canas, que arreos
Que banquetes esmerados!

E que sala da madeira
Que ficará por memória
Real em tanta maneira
De perfeições tão inteira
Que tanta mundana glória;
Touros inteiros assados
Nau, botes apendoados
Per ingenho nela entravam
Entremezes que espantavam
Uns idos, outros entrados

Que rainha, que grão rei
Que príncipe singular
Princesa, damas sem par
E dos nobles que direi
Do seu amor, do gastar
Das mercês que el rei fazia;
Dos povos quanta alegria
Como tudo peresceu
Que triste morte morreu
O príncipe em um só dia.

(Resende, 1917: 13-14)

O próprio Garcia de Resende (c. 1470 – 1536), seu cronista, é um "produto" da sua Corte. Nascido em Évora, beneficiou de uma formação erudita, sendo referido como poeta trovador, desenhador e músico, tanto como instrumentista como compositor. Em 1491 é nomeado moço de escrivaninha de D. João II, ou seja, o seu secretário particular, cargo em que é mantido por D. Manuel I. Na sua actividade e vivência contactou com um dos períodos mais significativos da história portuguesa, abrangendo os

reinados de D. João II, D. Manuel I e D. João III, período charneira entre uma cultura ainda ligada ao mundo medieval, tendo já um "pé" na cultura renascentista, que, a pouco e pouco, se vai cimentando. O seu maior contributo literário consistiu na compilação de poesia portuguesa do século XV. Na sua mais conhecida obra, *Cancioneiro Geral*, reúne 758 trovas de 286 autores, quase todos seus contemporâneos, alguns castelhanos, o que não deixa de constituir um importante sinal, relativamente ao ambiente cultural cultivado nos meios nacionais mais eruditos de então. Publicado em 1516, revela-nos algum do espírito que se respirava nas cortes da sua época.

No reinado do *Príncipe Perfeito*, verifica-se já a intensificação do comércio, fenómeno que contribuiu para disponibilizar maior quantidade e variedade de bens materiais para os mais variados fins; entre eles, objectos artísticos destinados a satisfazer encomendas de instituições e privados. Para a realização do casamento do infante D. Afonso, atrás referido, Garcia de Resende registou a intenção do rei em imprimir uma imagem de fausto e luxo ao acontecimento anotando na sua crónica alguns dos produtos que se importaram para o evento: "(…) *E mandou logo hua caravela muy armada a Italia com feytores, pessoas de que confiava, com grande soma douro, que compraram, e trouxeram grande soma de ricos brocados, tellas douro, e de prata, e muytas, e muy ricas sedas, e assi muyta pedraria, e outras muytas cousas para as ditas festas, assi pera arreos, e vestidos das pessoas reaes, e suas salas, camaras, camas, e guardaroupas, como pera toda a Corte. E tanta foy a cantidade que dos ditos brocados, e sedas se comprou, e pera o dito casamento foram necessarias, que pera as receytas que levavam não abastaram quantas acharam em Genua, Florença, e Veneza, especialmente brocados, e sedas, que ainda deixaram muitas fazendose nos teares, que depois foram trazidas. (…) Mandou mais vir de Alemanha, Frandes, Inglaterra, e Irlanda em navios muytas, e muy ricas tapeçarias, e panos de lam muyto finos, e outros forros, e facaneas fermosas, e muyta prata em pasta. Muytos, e bons cosinheiros, muytos menistres altos, e baixos, cuja vinda, e aviamento destas cousas custou muyto dinheyro. E assi mandou de*

Castella, e outras partes vir muytos ourives pera fazer arreos, e outras cousas esmaltadas, e muytos douradores, e todolos bons officiaes de todos officios, e assi os mercadores, polos favores, e liberdades que recebiam, acodiam de muytas partes onde el Rey estava.
E todolos brocados, telas douro, e sedas que vieram de Italia, e assi outros infindos que mandou comprar, e trazer das feyras das Cidades, e Villas de Castella, mandou el Rey recolher ao tesouro de sua casa" (Resende, 1973: 157-161).
Pela mesma data envia ainda D. João II uma embaixada ao rei do Congo tendo como figura principal Gonçalo de Sousa, fidalgo da casa real e D. João da Silva, capitão da frota, acompanhando os negros à sua terra, após terem estado em Portugal (1490-91) "…*e com elles mandou muitos, e muy ricos ornamentos d'Altares, de Cruzes, galhetas, castiçaes, sinos, campaynhas, capas, vestimentas, órgãos, e todolos outros comprimentos, que se requeriam em huma Igreja Catedral*" (Pina, 1950: 155).

D. João II reina até Outubro de 1495, tendo morrido sem deixar herdeiro directo. O seu natural sucessor, o infante Afonso, tinha falecido em 1491 na sequência de uma queda de cavalo nas lezírias do Tejo. Não tendo conseguido legitimar o seu filho bastardo D. Jorge, fruto de uma relação extraconjugal com Ana Furtado de Mendonça, filha de um fidalgo da corte, D. João indica então o seu cunhado e primo, o Duque de Beja, D. Manuel (1469 – 1521)[11] que é aclamado rei dois dias depois da sua morte.

A época manuelina

D. Manuel I (r. 1495-1521) era já um homem da corte, na qual tinha crescido, privando com o rei e o príncipe herdeiro, entretanto falecido. Em

[11] Para pesquisar os dados que consideramos relevantes e oportunos, servimo-nos, sobretudo, do trabalho de João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I,* (Lisboa, Círculo de Leitores, 2005), o mais actualizado estudo sobre o monarca.

1482 o próprio D. João II lhe constitui casa e atribuiu-lhe a divisa com que geralmente é identificado, a esfera armilar: "*Neste tempo dõ Emanuel nam era casado, nem tinha tomado divisa segundo costume dos Princípes, pelo que elRei dom João lhe deu por divisa a figura da Sphera, porque hos Mathematicos representã ha forma de toda ha machina do çeo, & terra, com todolos outros elementos, cousa despantar*…" (Góis, 1949: 13-14).

Cerca de uma década antes de assumir o trono, sendo senhor de vastos domínios, tomou nas suas mãos o governo da sua própria casa e senhorio; possuía já uma pequena "corte" que o acompanhava e servia, onde se vislumbravam já alguns dos interesses que mais tarde vai poder manifestar de um modo mais evidente e alargado. Em 1489, com apenas vinte anos e ainda Duque, nomeia Gonçalo Gomes para o cargo de pintor ao seu serviço, (Serrão, 1993: 357), o que não deixa de ser um indicador interessante para o nosso universo de estudo.

Em termos de acção política, D. Manuel I prossegue alguns dos objectivos do seu antecessor, nomeadamente no que concerne à coesão nacional e afirmação do poder real como autoridade absoluta (Moreno, 2000: 23). É durante o seu reinado que ocorrem os principais feitos do projecto dos descobrimentos marítimos, nomeadamente a descoberta da rota marítima para a Índia, em 1498, e a chegada a terras de Vera Cruz, em 1500.

O período correspondente ao seu reinado é, sem dúvida, aquele em que encontramos mais vasta produção artística e, consequentemente, aquele em que encontrámos o maior número de obras com elementos musicais que integram este estudo. Assim, será natural uma observação mais alargada sobre as condições de produção e recepção que justificaram o seu surgimento. Tais condições resultaram, obviamente, de diversos factores, mas, sobretudo, da maior disponibilidade de recursos económicos decorrentes do êxito da empresa dos Descobrimentos, e da organização interna do reino, tendo como pólo central a corte, que teve, certamente, um peso importante nas diversas iniciativas. A intensificação das trocas comerciais propicia também a ascensão de uma classe burguesa ligada a

esta actividade, sendo este outro factor da maior importância na dinâmica da produção artística e da procura de outros bens materiais. Saídos das mãos de artesãos nacionais ou encomendados noutros centros europeus, o facto é que circulavam bens de grande valor e em quantidades significativas.

Como é sobejamente conhecido, a subida ao trono do Duque de Beja resultou de uma situação muito singular na história, devido a uma sucessão de factos verdadeiramente inesperados. Uma vez no trono, D. Manuel terá que se afirmar como rei, tanto no seu cargo como perante uma Corte que estava habituada a vê-lo como Duque. Este é um quadro social e político que terá tido certamente uma importância determinante na sua acção, nomeadamente na sua vontade e, diríamos mesmo, necessidade, de marcar as suas iniciativas, utilizando os tradicionais símbolos régios, mas também outros que remetem para ele próprio. A magnificência que procura conferir à sua corte é, também, indício do prestígio que procurava alcançar e estava determinado em afirmar. O cerimonial e o luxo que o rodeava, materializados na riqueza do seu guarda-roupa, nas jóias[12] e objectos artísticos, participavam na concessão do estatuto de monarca todo-poderoso. Numa missiva, datada de 24 de Novembro de 1500, logo após o segundo casamento de D. Manuel com D. Maria, filha dos reis Católicos, Ochoa Isasaga, fidalgo que acompanhava a nova rainha, escreve a seus pais dando-lhe conta do que se ia passando na corte de sua filha, referindo a páginas tantas que: "…*La señora reyna se viste contynuamente muy bien, y esta gorda y muy gentil, guardela Nuestro Señor, y el señor rey le muestra mucho amor, y le haze mucho acatamiento, y todos estos cavalleros y señoras le hazen lo mismo. Y antenoche el señor rey truxo en el cuello la argolla de oro esmaltada, que llevo a Alcaçar do Sal el dia que se desposo, com el diamante grande de punta y el balax colgados della, y quitola de su cuello y pusogela a*

[12] A propósito da posse de jóias por parte do rei, consulte-se a *Relación de las joyas entregadas por el rey don Manuel de Portugal a su esposa, com ocasión de su casamento* (Torre & Suarez Fernadez, III, 1963: 70-75). Trata-se de um documento redigido em Novembro de 1500, aquando do casamento com a Infanta D. Maria.

la señora reyna en su cuello; y mandole muchas joyas, cadenas e perlas e otras cosas (…) Ayer domingo el rey e la reyna oyeron misa juntos, y comieron cada uno por su parte, com tronpetas e menestriles (…) Y ovo muychos galanes vestidos de fiesta. Y despues de comer, casy a las tres, fueron cabalgando com mucha gente a ver a la reyna doña Leonor, y estovieron com ella holgando y tomando plazer hasta despues de nocheçido; y despues de venidos ovo grandes fiestas de danças, los cavalleros com las damas, hasta la ora de terçia " (Torre & Suarez Fernandez, 1963: 67-68). As diferentes cartas de Isasaga reúnem um interessante conjunto de informações acerca da vida na corte portuguesa. Estas testemunham pormenores do seu funcionamento, da riqueza e requinte dos seus cerimoniais que não poderiam ser senão um espelho da vontade que o rei queria que se imprimisse. Disso dependia a construção da imagem interna e externa da corte, onde se salientavam elementos de exotismo que a distinguia das demais como salienta João Paulo Costa (2005: 226), reconhecidos em acontecimentos como o da embaixada enviada ao papa em 1513:

"*No fim do anno passado, de mil, & quinhentos, & treze, ordenou elRei que fosse a Roma por embaixador Tristão da Cunha, pera dar obediençia aho Papa Leão deçimo, a quem quomo per permiçias das navegações da India mãdou per elle hum presente, em que entrava hua capa, manto, almategas, & frontal de brocado de peso, todo bordado, & guarnecido de perlas, & pedraria de muito preço, a cousa mais rica de sua qualidade, que de memoria de homens se nunca vira. Allem deste pontifical lhe mandou elRei joias de grãde valor, & hum Elephante, & hua Onça de caça com hum cavalo. Alguns dias depois de Tristão da Cunha ser em Roma & toda sua familia, & dos que cõ elle iham, & assi Nicolao de Faria, cõ o Elephante, & Onça, ordenou o Papa que se fezesse sua entrada no primeiro domingo da coresma, XII dias de março, no qual dia se foi ante manhã a huas casas, & jardim do Cardeal Adriano, que estam junto da çidade, donde ás duas horas depois do meio dia começarã todos de caminhar pera ella, levãdo diante*

familias, & apos ellas hos trombetas, & apos hos trombetas hos charamelas, & tras elles a Onça & o Elephante…" (Góis, 1954: 208).

Junto às portas da cidade juntaram-se o governador de Roma e os prelados para receberem a embaixada portuguesa:

"…*Diante dos embaixadores iha ho Rei darmas de Portugal, & logo hos Maçeiros do Papa, & diante destes Garçia de Resende só, & hum pouco mais avante ihão hos filhos de tristão da Cunha, cõ hos outros fidalgos da embaixada. Diãte destes fidalgos iha Nicolao de Faria com ho Elephante, & onça, & trombetas, & charamellas. Diante deste ihão hos trombetas, & charamellas do Papa, aos quaes preçedia a sua guarda Soiços, em ordenança com seus piques, & diante ha familia do Papa*….( )..& *diante destes hos Portugueses cortesãos, que andavão em Roma, assi clerigos, quomo leigos, & diante destes iha has familias dos Cardeaes, daca hua em seu lugar com muitos Phipharos, atambores, & trombetas: na qual ordem entrarão na çidade, onde era tanta ha gente, que alem da que estava pelas janellas, & sobre telhados se não podia passar pelas ruas, senão a força de Alcaides, & outros offiçiaes de justiça. Caminhãdo nesta ordem chegarão a vista do castello de sancto Angelo, onde ho Papa estava com hos Cardeaes, pera dali ver passar a Embaixada, donde sendo a vista começou a desparar ha artelharia, que he muita, & mui fermosa, & de mestura tanger has charamellas do Castello: ho que tudo durou atte desapareçerem, passando pela ponte do Tibre*" (Góis, 1954: 209-210).

A embaixada ao Papa foi um acontecimento que causou espanto e motivou comentários nas altas esferas políticas da época, como nos testemunha Damião de Góis ao referir a carta de um embaixador de Maximiliano: "*Sacratissimo & invençivel Cesar, há poucos dias que sam vindos a esta çidade de Roma embaixadores do serenissimo Rei de Portugal a dar obediençia aho nosso sancto Padre Leão. Sua entrada foi cousa fermosa pera ver, porque eram tres embaixadores, hum da ordem dos Barões, que tinha ho primeiro lugar, & hos outros dous doctores em leis, hos quaes traziam hua magnifica, & pomposa companhia. Primeiramente vinhão diante seis trombetas, & seis charamelas, & depois um Indio sobre hum fermoso cavalo,*

ornado de hua sella da India, ho qual trazia detras de si sobre has cobertas das ancas do cavallo, hua besta semelhante a hum Leão pardo, mas de menor corpo & mais delicada, de muitas, & desvairadas cores. A este seguia hum elephante Indio, que traziaençima de si hum cofre com hum rico presente que o serenissimo, & christianissimo Prinçipe enviava ahos sanctissimos padres, sam Pedro, & sam Paulo, & em seu nome aho nosso sancto Padre…." (Góis, 1954: 213-214).

Este tipo de exibição não se destinava apenas a impressionar as cortes estrangeiras, como se confirma nos textos de Damião de Góis: "*Foi ho primeiro Rei christão da Europa a quem vieram Elephãtes da India, dos quaes teve çinquo juntos, quatro machos, & hua femea, que quãdo cavalgava pela çidade, ou caminhava ihão diante delle, a estes preçedia (tam afastada que não se viam) ha ganga, ou Rhinoçerota, & atras dos Elephãtes iha diante delRei hum cavallo acubertado persio, nas ancas do qual hum caçador persio levava hua onça de caça, que lhe mandara elRei Dormuz, ha qual onça, & hum Elephãte, & rhinoçerota mãdou aho Papa leam quomo fica dito, cõ ha qual põpa, atabales, & trombetas cavalgava elRei muitas vezes pela çidade, & quando caminhava.*" (Góis, 1955: 224-225).

A nível interno, a corte primava também por mostrar uma imagem de exuberância e poder. Acontecimentos de maior importância eram motivo e pretexto para transmitir essa imagem que, parece, se ia tornando mais sofisticada, como nos revela Resende sobre alguns momentos das festas de casamento da infanta Beatriz com o duque de Sabóia: (…) *Logo ao outro dia, que foy segunda feyra dia de Nossa Senhora das Neves, a tarde a senhora Infante Duquesa embarcou com grandissimo estado, sahyo com ella el Rey nosso senhor, e a Raynha, o Principe, e Infantes, e todalas damas, e senhoras que na corte estavam, e assi os Embaixadores do senhor Duque, e toda a companhia da senhora Infante, e diante della o Conde por mordomo mor del Rey, e o mordomo mor da Raynha, e todos os porteiros, mestres salas, e reys darmas, porteiros de maça, e outros officiaes, e muytas charamellas, sacabuxas, trombetas, e atambores, e muytos outros instrumentos e menistres, e por hua salla grande, e hua muyto grande*

varanda vieram ter a hum caes que estava dentro na agoa, tudo armado de muy rica tapeçaria (…) e outros muytos bateis muy ataviados, com os marinheiros muyto bem vestidos todos de hua libre, que levavão a toa, e derredor delle todos os bateis de todalas naos, gales, e galeões, e caravella da armada, ricamente ataviados de ricos toldos, e bandeyras, e marinheiros muyto bem vestidos, cada hum de suas cores, com muytas charamellas, trombetas e atambores.

E todalas naos, e navios, em grande maneira concertados de toldos, estandartes, e bandeyras, e muytas caravellas da cidade muyto embandeyradas, e enramadas com muytas folias, trombetas, e atambores, que sempre andavão á vella derredor da nao da Senhora Infante, e com estes bateis outros muytos de gente que vinha a ver, erão tantas, e tão fermosa cousa, que mais não podia ser, e a gente que polla ribeira estava assi ás janelas, como a cavallo, e a pé, era sem numero, e a artelharia que se tirou sem conto. (…) Estiverão la hum grande espaço, e el Rey, e a Raynha, e o Principe se tornarão, e com a senhora Infante Duquesa ficarão a senhora Infante dona Isabel, e os senhores infantes seus irmãos, e dormirão la na nao aquella noite, e assi o Conde de Villa Nova, e os Embaixadores do senhor Duque, e todolos officiais da senhora Infante, e muytos fidalgos muy honrados que na nao hião com ella. E era muyto pera ouvir todas as noites que no mar esteve as muytas e boas musicas que continuamente avia, que fazião grande saudade. E nos dias tantas charamellas, sacabuxas, tantas trombetas, e atambores, e tão grossa artelharia, que se não podião ouvir" (Resende, 1973: 328-329).

A concepção de um Estado centralizado na figura do rei verifica-se, sobretudo, com o "*Venturoso*". Este procura reforçar a sua imagem e prestígio, assim como contribui para a organização da nobreza, nomeadamente com a fixação de linhagens, através da heráldica e linhagística, sendo um meio de controlo sobre a mesma classe social (Silva, 1993: 425). Este é, sem dúvida, um dos aspectos a ter em conta na abordagem da problemática da produção artística, como hoje dizemos, que

nos leva a reflectir sobre o funcionamento da sociedade que produzia as necessárias condições de aparecimento e manutenção de centros de actividade artística, como as oficinas de pintura, escultura ou iluminura, entre nós, ou a procura de objectos artísticos mais específicos, como no caso das tapeçarias, noutros locais. É da maior relevância a constatação da existência de um número significativo de pólos de produção artística, apontando com clareza para uma também significativa procura e valorização dos referidos produtos. Nestas primeiras décadas do século XVI, fruto da dinâmica dos Descobrimentos, da consequente abertura a novos mundos, da intensificação das trocas comerciais e outras, abrem-se na sociedade portuguesa novos horizontes culturais, através de contactos entre as elites intelectuais lusas e vanguardas artísticas, sobretudo da Flandres e Itália (Correia, 1987: 18). No reino regista-se assinalável actividade no domínio de construção e reconstrução de igrejas, de maior ou menor dimensão. À cabeça temos o Mosteiro de Santa Maria de Belém, obra com significado acrescido no conjunto das iniciativas régias, seguindo-se muitas outras que contribuíram para se fixar o que se veio depois a chamar *arte manuelina*, que corresponde, nas palavras de Vieira da Silva (2000: 46), ao culminar da arquitectura gótica em Portugal.

Verifica-se toda uma dinâmica cultural em que se realça a importância concedida à educação das elites e o cultivo de diversas disciplinas artísticas. O cuidado dispensado à educação era crucial na afirmação da elite dirigente, devendo aquela abarcar distintos domínios do saber, preparando-os para desempenharem os seus papéis e se mostrarem como modelos de polimento e erudição. A imagem pública que deveriam transmitir teria que justificar e confirmar o seu estatuto e ser reconhecida como tal, por parte dos súbditos.

Acerca da formação dos príncipes, temos vários testemunhos concretos sobre o empenho, inclusive, na sua formação musical. António Rodrigues, principal rei de armas de D. Manuel, deixou-nos esta passagem acerca da educação do herdeiro da coroa: "…*deve amar sobretudo ao príncipe e depois aos outros infantes deve-os dar a criar a tais amas que sejam de linhagem formosas e de boa compreição; deve depois dos cinco anos dar a guarda de*

cavaleiro de sangue real e de boa criação deve-lhe ensinar boas doutrinas, escrever, ler língua latina, tanger, dançar, nadar, tirar com arco besta …" (Rodrigues, 1931: 113).

Damião de Góis também sublinha este aspecto, quando trata *Do nascimento do Infante dõ Duarte, & das qualidades de sua real pessoa, & filhos que deixou: "Estando elRei em Lisboa pario ha rainha donna Maria sua molher nos paços da ribeira, ho Infante dom Duarte, ahos VII dias do mes de Septembro do ãno do Senhor de MDXV. Ho qual Prinçipe foi mui inclinado a letras, & armas, grande caçador, & monteiro, & muito musico…"* (Góis, 1954: 279).

Esta era já uma preocupação anterior, como regista Garcia de Resende no capítulo III da sua *Crónica de D. João II*, acerca do cuidado com a formação do infante: *Grandemente foy criado com muyto grande cuydado, e tanto que teve entender lhe ordenou logo el Rey seu pay pessoas virtuosas, prudentes, e muy examinadas, que delle tivessem cuydado, e que fossem taes de que podesse tomar boa doctrina, e lhe deu bons mestres, que o ensinassem a ler, rezar, e latim, e escrever, e assim moços bem ensinados, pera se criarem com elle, e o servirem, tudo feito como tal pay ordenava, e tal filho merecia*. (Resende, 1973: 3). Mas D. João II não se empenhou apenas na formação do herdeiro. Em 1485 chamou Cataldo Parísio Sículo, um prestigiado humanista italiano, latinista, poeta e orador de reconhecidos méritos, formado na Universidade de Bolonha, para se encarregar da educação do seu filho bastardo D. Jorge, assim como da correspondência latina da Casa Real, tendo a sua influência permitido difundir os novos ideais e mentalidade que definem a corrente humanista, essencialmente no domínio literário (Anselmo, 1987: 360), tendo sido algumas das suas obras publicadas em Lisboa, por Valentim Fernandes, em 1500.

Este empenho na formação pessoal e gosto pela erudição é um aspecto que se verificará também na geração seguinte. A infanta D. Maria (1521- 1577), a filha mais nova de D. Manuel I, beneficiou de paços próprios a partir dos 16

anos, tendo recebido uma educação cuidada de vários mestres e mestras, que a ajudaram a atingir um elevado grau de erudição. Referenciamos aqui Joana Vaz, as irmãs Luísa e Ângela Sigêa, esta última tida como boa música e mestra de canto, tendo cultivado esta arte e o seu ensino no paço da infanta, e Paula Vicente, filha de Gil Vicente e também tangedora (Vasconcellos, 1902: 36). A filha de mestre Gil foi moça de câmara da Infanta e, como Ângela Sigêa, pertencia à classe das músicas da academia feminina de D. Maria. Sabia dançar, cantar e tocar vários instrumentos. É grande a probabilidade de ter exercido estas actividades em ocasiões como festas ou saraus, realizados na intimidade do seu paço ou em ocasiões mais solenes. Os instrumentos poderiam acompanhar **cantigas**, **vilancetes**, **chistes**, **elegias**, **éclogas** ou **danças** ordenadas, coreografadas (Vasconcellos, 1902: 43). Em sua casa havia um mestre de dança o que atesta a importância desta actividade junto das elites portuguesas, tal como se verificava noutras cortes europeias[13].

Nas festas que se realizaram em Almada, a propósito da chegada de um sobrinho do Papa Pio V, um músico "*cantou à guitarra trovas em honra da Infanta*", que tinha organizado a festa (Vasconcellos, 1902: 51). Mais nos adianta ainda Carolina Michaelis de Vasconcellos acerca do ambiente de corte neste período: "*Serões certamente diversos dos* manoelinos*, cuja pompa e alegria exuberantee cujas graças familiares, tantas vezes indiscretas, se revelam por mil maneiras estranhas no Cancioneiro e nos Autos de Gil Vicente. Muitas mopdas velhas perduraram todavia. Os bobos chocarreiros, anões e corcundas graciosos, não eram banidos das salas. Os reis e fidalgos divertiam-se então como d'antes, (…) As representações de autos e farsas*

[13] Desde as primeiras décadas do século XV que esta actividade era valorizada e prestigiada no seio de algumas das principais cortes italianas, sendo conhecidos diversos tratados de dança e mestres desta actividade. Domenico de Ferrara é dado como activo junto da corte Estense desde 1439; Guglielmo Ebreo, esteve ao serviço de Alessandro Sforza em Pesaro e de Federico da Montefeltro na corte de Urbino, tendo deixado um tratado de dança, *Trattato del ballo*.

continuaram. (…) As danças baixas (passeadas) *substituíram as* altas (puladas). *A culta escola italiana ou petrarchesa prevalecia sobre as formas tradicionais. (…) A poesia heróica aclimara-se e desabrochava, dando pequenos poemas narrativos em oitavas. O romance de cavalleria, a novella pastoril tinha cultores. Em toda a família real não havia um só varão que não se esforçasse por manter acesso o fogo sacro das letras"* (Vasconcellos, 1902: 51-52).

Não caberá aqui inventariar a vasta produção artística deste período, quer a que por cá foi produzida, quer aqueloutra que, do exterior, veio para Portugal, de acordo com os gostos do tempo e dos seus encomendadores. Poderemos, no entanto, referir algumas obras de referência, não só pela sua qualidade, como também pelo seu significado político e social, assim como elementos que possam contribuir para uma melhor avaliação sobre o contexto cultural e artístico deste período, cuja acção do rei é perfeitamente reconhecida na época, como se pode constatar nesta passagem de Garcia de Resende:

Vimos-lhe fazer Belém
Com a grã torre no mar
As casas do almazém
Com armaria sem par
Fez só el rei que Deos tem;
Vimos seu edificar
No reino fez alçar
Paços, igrejas, moesteiros
Grandes, povos, cavaleiros
Vi o reino renovar.

(Resende, 1917: 20)

Em primeiro lugar, naturalmente, encontra-se o mosteiro dos Jerónimos, obra de grande envergadura e promovida por mecenato régio, conforme citado na Crónica deste rei, no capítulo LIII **–** *Da fundaçam do mosteiro de Bethelem & da Torre:*

"*…e faz depois que esta capella se conuerteo no sumptuoso mosteiro, que no mesmo lugar fundou elrei dõ Emanuel depois que Vasquo da gama tornou da India, ho que çerto he muito de louuar em elRei, que com não ter mais cõquistado da India que saber que se podia ir a ella per mar, foi tanta sua fé em Deos, que quomo se ja tivera ajuntados muitos thesouros da conquista della, loguo de sua propria fazenda mandou abrir hos aliçerçes aho redor desta capella, sobre hos quaes se fez hum dos grande e magnificos edeficios de toda Europa…Has causas que moveram elRei dom Emanuel a fezer tamanha despesa, foi hua ha grande devoçam que tinha em nossa Senhora, a cujo nome dedicou toda esta machina, pondolhe ho mesmo sobrenome que tinha a de Bethelem, ha outra por o lugar em que edificava este mosteiro ser hum dos frequentados de todo ho mundo, de naos que cada dia nelle entrão de diversas partes, pera hos que viessem acharem nos religiosos consolaçam pera suas almas, & cõsciençias, reçebendo nelle hos sacramentos da Egreja, & ouvindo hos offiçios divinos que nelle fazem com muita solenidade. A terçeira causa foi pera no mesmo mosteiro faer jazigo, & sepultura da sua real pessoa,& da rainha dõna Maria sua molher, & filhos, posto que naquelle tempo ainda não tevesse nenhum* (…). *Defronte deste edefiçio mãdou elRei fazer ha torre de sam Viçente, que se chama de Bethelem, fundada dentro na aguoa, pera guarda deste Mosteiro, & porto de Lisboa*" (Góis, 1949: 124-125).

A vontade de construir um grande mosteiro em Belém foi manifestada logo no início do seu reinado, em 1496 (Costa, 2005: 75), tendo-se seguido um vasto conjunto de obras financiadas ou promovidas por acção da Casa Real. Ao alargar-se a esfera de poder e influência da coroa, após as viagens de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, é também o poder do próprio rei que se dilata. Certamente que D. Manuel estava ciente disso e procurou assinalar, precisamente, esse poder através de marcas físicas disseminadas por todos os seus domínios, promovendo um sem número de construções de edifícios, quer para fins religiosos, quer civis, deixando, como nenhuma outra personagem deixou, o seu nome associado a um estilo arquitectónico – o *Manuelino* (Costa, 2005: 139).

A acção empreendedora de D. Manuel I estende-se para territórios além-mar, que incluem algumas das ilhas portuguesas (dos arquipélagos da Madeira e Açores), mas também outras paragens onde se ia desenvolvendo acção de missionação e evangelização, conjugando-se aqui os interesses da esfera política com os da esfera religiosa.

Em 1504, o rei português envia ao Congo "*mestres pera ensinarem hos daquelleas provinçias has cousas da nossa fé*…"*ElRei dom Emanuel era de sua natural condiçam religioso, & em todos seus negoçios, ha primeira cousa de que sempre trattava, era do serviço de Deos, & doctrina de sua sancta fé, do qual zello movido determinou no começo do anno de MDIIII, mandar homens letrados na sacra Theologia, aho Regno do Congo, com hos quaes mandou mestres de ler, & screver & outros pera lá ensinarem ho canto chão da egreja, & musica do canto dorgão, & ahos prinçipaes a que encarregou destes negoçios, mandou entregar muitos livros de doctrina Christã, vestimentas de brocado, & seda, cruzes de prata, calix turibullos, & outras cousas neçessarias pera o serviço divino, & a todos elles deu ordenados, & embarcaçam pera suas pessoas, & gasalhado, tudo à custa de sua fazenda…*" (Góis, 1949: 181). Mais tarde, através do seu embaixador Simão da Silva, volta del-Rei a enviar a *dom Afonso de Manicongo* "*…entre outras cousas (…) cavalos, & mulas de preço bem ajaezado, & muitos ornamentos de Egrejas, assi de vestimentas, quomo caliz, cruzes galhetas tribullus de prata branca, & dourada, latão, & cobre, retabolos pintados, & finos*" (Góis, 1954: 146-147).

A dinâmica comercial que se verificou permitiu e promoveu a circulação de produtos e bens culturais como até então nunca se tinha verificado. Em termos de importância no comércio internacional, relativamente às trocas com o Oriente, Moses Amzalak refere ter sido a cidade de Lisboa a sucessora de Veneza, transformando-se na "metrópole comercial do mundo" (1940: 344). Rafael Moreira (2002: 12-13) sublinha, precisamente, este fenómeno, verificado em inícios do século XVI, após o estabelecimento da Carreira das Índias, que faz afluir um fluxo considerável de riqueza à sociedade e ao mercado português, permitindo a aquisição de

obras de arte e objectos de luxo. Naturalmente que o monopólio comercial era detido pela corte, mas a rede de transacções e a intensificação do tráfego mercantil, estenderam os benefícios um pouco por todo o país, visíveis, entre outros indícios, na construção de novos solares da nobreza ou em paços de altas figuras da hierarquia eclesiástica. Uma das implicações directas verificadas com a proliferação de paços foi o crescimento da procura de bens móveis destinados aos mesmos, não só respondendo às novas exigências em termos de conforto, mas também como manifestações de poder e riqueza. Neste domínio merece destaque a aquisição de tapeçarias que, embora confeccionadas fora de Portugal, constituem indicadores do gosto da época, quer pelas obras quer pelas temáticas nelas inscritas. Pelos motivos apontados, é grande a procura deste tipo de obras, tornando-as bastante comuns nos meios sociais mais elevados. Destinadas aos salões privados da aristocracia ou de altas figuras da hierarquia eclesiástica, contribuíam para tornar as imensas salas dos palácios, em espaços mais agradáveis constituindo ao mesmo um sinal exterior de erudição e prestígio. É neste contexto que, nas últimas décadas do século XV e nas primeiras do seguinte do XVI, as temáticas relacionadas com a cultura Clássica, a par de temas religiosos, parecem ter despertado interesse junto da elite social portuguesa. As condições físicas de aposentadoria nos palácios faziam com que as tapeçarias fossem bastante comuns nos meios mais prósperos, possibilitando tornar acolhedores os amplos espaços dos palácios, normalmente com pouco mobiliário, tendo a vantagem de ser transportáveis com alguma facilidade.

Nos espólios de tapeçarias de que dispomos, assim como noutra documentação, podemos confirmar alguns dos temas preferenciais, onde figuram com significativo relevo temas mitológicos e outros, retirados do Antigo e Novo Testamentos, cumprindo, além das motivações já adiantadas, funções didácticas e moralizantes. Num inventário de peças de armaria, selas e arreios para cavalos, alfaias e imagens da capela do paço real de Santos, redigido em 1505, entre outros objectos, surgem mais de quarenta

referências a tapeçarias (oito, pelo menos, apresentam iconografia musical[14]) (Marques, 1940: 589-597). Este autor refere também que no Paço Real de Évora, ao tempo de D. João II, existiam tapeçarias com a *História de Trajano* (1940: 604). Mas, como dissemos, este tipo de obras não tinha apenas como encomendador a Casa Real. O conjunto de tapeçarias do Museu de Lamego, provenientes do Paço episcopal, fruto de uma encomenda de D. Fernando de Vasconcellos, bispo daquela cidade de 1513 a 1550, é um excelente exemplo da capacidade económica noutros meios que não a corte, assim como indicador de gosto e opções estéticas. As instituições eclesiásticas foram, no entender de Rafael Moreira (2002: 12), as primeiras a beneficiar da prosperidade provocada pelo bom clima económico da época. Providas de rendimentos que lhe concediam capacidade económica bastante, procuraram enriquecer os locais de culto com obras até aí inacessíveis, como retábulos pintados, imagens de vulto, panos de altar ou novas alfaias. A este propósito, e referido aqui como um exemplo bastante elucidativo de como os novos produtos em circulação no mercado, neste caso o açúcar, proporcionavam um rendimento acrescido a instituições religiosas, veja-se a

[14] 1 - *Rei David com harpa, três nobres judeus e Judas Macabeu com um escudo branco no peito com serpente preta*; 2 - *Três rainhas acompanhadas de iiij mulheres e três homens tocando Músyca, alaúde, harpa e flauta*; 3 - *Nossa Senhora com um livro na mão e uma figura masculina tocando harpa. De um lado David com a árvore genealógica da Virgem*; 4 - *Pano com "Músicas" com figura masculina vestida de azul deitada entre figuras femininas, com fonte em segundo plano*; 5 – Cena de caça ao veado, também com "músicas"; 6- *Pano de Músicas, com órgãos e figura feminina tocando, vestida de verde, em segundo plano uma fonte*; 7- *Pano com figura masculina com um livro aberto e figura feminina tocando alaúde. Tendo por detrás uma figura masculina tocando flauta. Tem um galgo branco e três cavalos*; 8 - *Pano de música com várias figuras.*

missiva da prioresa do Convento de Jesus, de Aveiro, dirigira a João Saraiva, escrivão da "casa dos contos" do Funchal (anexo 2).

Este era um benefício que as religiosas do convento de Aveiro detinham por decisão régia de D. Manuel, de Outubro de 1502, certamente devido às ligações da instituição com a família real, uma vez que para ali se tinha retirado a princesa Joana, filha de Afonso V.

Sobretudo nos meios urbanos, o crescente poder económico ter-se-á expandido pela generalidade do território, contribuindo para uma mudança de gostos e, até, de alterações no modelo social, agora mais ávido de novos produtos e bens considerados de luxo, associados a um estilo de vida que valoriza mais os aspectos da vivência civil, no conforto e bem-estar e, porventura, na criação de uma imagem social.

É um período, como vimos, de grande dinâmica comercial e de assinalável fluxo produtivo no que se refere à actividade artística. Neste domínio verificou-se um grande peso e influência das correntes nórdicas, sobretudo da região da Flandres. A presença de obras de origem estrangeira merece-nos assim a maior atenção, pois a sua encomenda não deixa de ser um indicador do gosto da época, ao mesmo tempo que se constituíam como factores de divulgação de correntes estéticas nos círculos lusos.

De centros como Bruges, Antuérpia, Bruxelas, Malines, Tournai, Nurenberg ou Augsburg, provieram numerosas obras de pintura, tapeçaria, escultura e gravuras (Dias, 2002: 23-24) que, ainda hoje, testemunham essa profícua troca comercial e cultural, actividade facilitada e promovida pelas relações familiares entre casas reinantes mas, sobretudo, pelo funcionamento de feitorias portuguesas instaladas na região, constituindo-se como indispensáveis pontos de entrada dos produtos portugueses para o norte da Europa, ao mesmo tempo vias de entrada de diversos produtos em direcção inversa (Dias, 2002: 26). Em Bruges a feitoria estava instalada desde 1390, tendo sido transferida para Antuérpia, no início do século XVI. Aos feitores ali instalados eram dirigidas as encomendas de Lisboa; a Casa Real, assim como altos dignitários da nobreza ou do clero usavam este canal para adquirirem naquela região os bens que pretendiam. É conhecida documentação do

primeiro feitor de D. Manuel, na Flandres, Manuel Fernandez, escudeiro de sua casa, enviado para tratar da venda do açúcar da ilha da Madeira (Freire, 1908: 371). Na carta de quitação que deu a Tomé Lopez, que o foi substituir, entre 1495 e 1498, refere a quantidade de mercadorias que recebeu para vender (açúcar, algodão, goma de Arguim, malagueta, marfim, pimenta) e uma lista de produtos que adquiriu para o rei, entre estes: *"3 atris aquiliformes de latão; 3254 bacias de câmara pequenas de latão; 200 bacias para ofertas e lâmpadas* (pratos de esmolas); 1 balança de pau com os seus pesos; 12 barretes pretos; 554 *bacias de barbeiro; 50 cálices de prata; 50 campaínhas de comungar; 364 castiçais de latão; 6 cofres; 50 cortinas de altar de sarja colorida; 50 cruzes de latão; 5 sobre-camas e 300 frontais de tapeçaria de Tournai com decoração de folhagem; 100 lanternas; 200 pares de galhetas; 75 livros para igrejas escritos à mão; 100 relógios de areia; 12 sinos; 50 turíbulos de latão e 6 retábulos"* (Freire, 1908: 371-372).

Provenientes daquelas paragens, chegaram a Portugal, durante os séculos XV e XVI, numerosos "panos de raz", como eram designadas as tapeçarias feitas em Arras, mas também provenientes de cidades como Tournai, Bruxelas, Audenard. Estas eram usadas em variadíssimos contextos, como veremos adiante, apresentando, em termos decorativos, rica e variada iconografia, por vezes interessantes ciclos completos[15].

Entre as encomendas ali efectuadas, salienta-se, no domínio da pintura, o grande retábulo (constituído por 15 painéis) destinado à capela-mor da Sé de Évora, encomendado pelo bispo D. Afonso, por volta de 1490, em Bruges, e que terá sido executado em oficinas próximas do circulo de Gerard David (c.1460-1523) e Hugo van der Goes (c.1440-1482), (Dias, 2002: 26-27), ou a recepção de obras de Quentin Metsys (c.1466-1530) que estava activo em Antuérpia, precisamente onde se situava a feitoria portuguesa transferida de

[15] D. Manuel encomendou uma série de 26 panos cuja iconografia era constituída por cenas alusivas à viagem de Vasco da Gama à Índia, conforme registado em documento escrito (DGARQ, ANTT, Cartas missivas sem data, m. 3, n.º 245), publicado por J. A. Graça Barreto, em 1880.

Bruges no início do século XVI. Muitos outros exemplos atestam o intenso fluxo de obras de arte de origem flamenga destinadas a Portugal, mas que não nos parece pertinente aqui elencar, estando acessíveis em várias publicações[16].

A intensa actividade comercial e as relações que se foram estabelecendo, propiciaram, também, a circulação de pessoas, em ambos os sentidos. Rumaram para norte artistas lusos para ali exercerem a sua actividade ou adquirirem mais competências na sua arte (Dias, 2002: 26), sendo também vários os artistas que, oriundos daquela região, exerceram aqui a sua actividade. Em Coimbra apontamos, desde logo, o mestre Machim a quem se deve o cadeiral de coro da igreja do mosteiro de Santa Cruz, executado no final da primeira década de quinhentos; Olivier de Gand e Jean de Ypres responsáveis pela construção do retábulo esculpido da Sé, um pouco anterior à obra de Machim. Na Sé catedral do Funchal encontra-se outro cadeiral atribuído a escultor nórdico, sensivelmente do mesmo período. No Mosteiro de S. Maria de Belém, estão também referenciados vários artistas oriundos desta região, alguns deles pertencentes à companha de João de Castilho que ali trabalharam do monumental portal sul. Nomes como António Flamengo, João de Gand, Michel de Lyie, Nicolau de Holanda ou um tal Orte, *magynario flamengo*, não deixam dúvidas da sua proveniência (Dias, 2002: 35).

[16] Da abundante bibliografia sobre esta temática pode consultar-se*, No Tempo das Feitorias: a arte portuguesa na época dos descobrimentos*, catálogo da exposição, Lisboa, M.N.A.A. 1992; Pedro Dias, (2002) "A Influência da escultura nórdica na Escultura portuguesa da Época Manuelina", in *Da Flandres e do Oriente, escultura importada*. Colecção Miguel Pinto, Catálogo, Coord. de Alexandra Curvelo, Mª Antónia P. Matos e M.ª João V. Carvalho, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, I. P. de Museus, pp. 22-39; AAVV (1997), *O brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal: época Manuelina*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997;

No domínio da pintura salienta-se a vinda de alguns dos mais representativos pintores que, na época, aqui exerceram a sua actividade. Frei Carlos de Lisboa, um frade de origem flamenga que professou, em 1517, no Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, nos arredores de Évora e que ali terá chefiado uma importante oficina de pintura. Sendo um convento da Ordem de S. Jerónimo, a actividade da oficina de Frei Carlos destinava-se, sobretudo, à produção de pintura retabular e devocional para o próprio convento e para outras casas da Ordem, como Santa Marinha da Costa, em Guimarães, ou S. Jerónimo do Mato, em Alenquer. A sua actividade ter-se-á desenvolvido a partir de 1527 e até cerca de 1535, tendo deixado um significativo número de obras.

A produção de pintura assim como de iluminura, teve reconhecidos sucessos na época, como o comprovam as obras ainda existentes, ou se atendermos ao registo de Garcia de Resende na sua *Miscelânea*, que procura elevar estas expressões aos níveis mais elevados de qualidade:

"*Pintores, luminadores*
Agora no cume estão,
Ourivizes, escultores,
São mais sotis, e melhores,
Que quantos passados são:
Vimos o gram Michael,
Alberto e Raphael,
E em Portugal há taes,
Tão grandes e naturaes,
Que vem quasi ao livel"

(Resende, 1917: 65)

Registavam-se em Lisboa, em meados do século XVI, dezoito indivíduos como vendedores de retábulos (Oliveira, 1987: 98), dado que confirma a importância deste mercado.

Nesta área artística, este foi um período especialmente profícuo. Referimos anteriormente a influência e produção de origem flamenga, que tiveram uma importância assinalável, merecendo reflexão a actividade dos ateliers a

laborar em Portugal, respondendo a uma vontade de renovação estética, que se alarga também ao domínio da arquitectura, e a uma procura cada vez maior no mercado interno. De referir a produção de grandes conjuntos retabulares como os das Sés de Lamego, Viseu ou Funchal ou os destinados ao Convento da Madre de Deus em Lisboa ou de Jesus em Setúbal, entre outros.

Francisco Henriques (? -1518), pintor, ao que se crê, de origem flamenga, é considerado uma figura de grande relevância neste domínio, pela reconhecida importância na formação de novos pintores, na consolidação de uma verdadeira "escola", sobretudo na transmissão de alguns valores da pintura flamenga (Teixeira, 1991: 419) que se revelará de grande qualidade no contexto da época. A sua actividade é referida pela primeira vez em 1509, estando a trabalhar na igreja de S. Francisco de Évora, onde colaborou na produção do grande retábulo constituído por dezasseis painéis. Destaca-se ainda a figura de Jorge Afonso, cunhado de Francisco Henriques, pintor régio de D. Manuel, activo entre 1505 e 1542, fundador de uma oficina em Lisboa da qual saíram outros destacados artistas. Da sua obra salientam-se os painéis da charola do Convento de Cristo em Tomar, produzidos entre 1510-1515, o grande retábulo do Convento da Madre de Deus em Lisboa e outro destinado à igreja do Mosteiro de Jesus em Setúbal (1520-1530). Outras oficinas faziam também parte do tecido produtivo nesta área, como a de Francisco Henriques, já referida, a do Convento do Espinheiro, junto a Évora, onde se destacou um dos seus frades, Frei Carlos, e ainda a de Vasco Fernandes, "Grão Vasco", em Viseu, que assumiu, em 1506, um contrato para a feitura do retábulo da Sé de Lamego, ou as dirigidas por mestres que ainda não foram identificados e referidos como o "mestre da Lourinhã" ou o "mestre do Sardoal".

A acção de D. Leonor, esposa/viúva de D. João II

Nem só a figura do rei assumia significativa relevância no que diz respeito ao patrocínio das artes e acção mecenática. Outras figuras da

nobreza ou do alto clero terão assumido, por vezes, protagonismo neste domínio. Entre outras figuras, merece-nos destaque a acção de D. Leonor (1458-1525), esposa de D. João II, que lhe sobreviveu mais três décadas. Personagem de ligação, podemos dizer, entre três reinados, deixa uma marca indelével neste período de transição da Idade Média para o Renascimento. A sua acção desenvolve-se num quadro social singular, na conjugação de vontades de uma figura influente no seio da corte, ex-rainha aos 37 anos, ainda jovem e com energia, com grandes recursos económicos, sólida educação e formação intelectual, moldada inicialmente no seio da corte de D. Afonso V e com continuação na de D. João II, seu marido e primo (Serrão, 1991:104), num momento histórico em que uma nova religiosidade é introduzida pelas ordens mendicantes, tendo-se verificado por toda a Europa alterações nas práticas religiosas, sobretudo a nível individual. Procura-se um Deus que seja mais próximo do homem no seu quotidiano. Por acção dos frades mendicantes essa nova religiosidade veio para a rua, para a cidade, para fazer parte do dia-a-dia do crente. Desenvolvem-se práticas caritativas, salientando-se a fundação de instituições de apoio aos mais humildes, como asilos, hospitais, ou gafarias. Surgiram também novas devoções, como o culto da Paixão de Cristo, do Santíssimo Sacramento e a Nossa Senhora. Sobretudo a devoção mariana intensifica-se depois do século XIII, contribuindo também para tal uma generalização da exaltação da figura feminina na literatura e a influência das ordens religiosas de Cluny, Cister, Franciscanos e Dominicanos. Até finais do século XV, verificaram-se em Portugal mais de um milhar de consagrações de igrejas, capelas e ermidas à Virgem, incluindo todas as Sés catedrais. (Marques, 1981: 160-161).

É neste quadro que a acção de D. Leonor se insere, sendo atribuídas à sua iniciativa um vasto conjunto de obras de grande relevo. A mais conhecida e a de maior significado, em termos sociais, foi a criação da Confraria de Nossa Senhora da Misericórdia, em Lisboa, em 1498, altura em que se ocupava da regência do reino, devido à ausência de seu irmão, D. Manuel I, que tinha viajado para Castela. A Confraria, instituída numa das capelas da Sé Catedral

de Lisboa, tinha como compromisso o cumprimento das 14 *Obras de Misericórdia*, sete espirituais e outras tantas corporais[17] (Tavares, 1991: 89).
A sua acção não se restringe a obras de caridade ou de cariz religioso. À sua vontade e formação cultural se deve o patrocínio da actividade de Gil Vicente como dramaturgo, acolhendo-o na própria corte onde vai encontrar as condições que lhe permitiram exercer o seu "metier", desde a apresentação do *Monólogo do Vaqueiro*[18] (1502), apresentado aquando do nascimento do infante João, até final da sua carreira.
É digno de nota o apoio que concedeu ao início da imprensa no reino, patrocinando algumas das obras emblemáticas dos seus primórdios, como *De Vita Christi,* impressa em Lisboa por Valentim de Morávia e Nicolau de Saxónia, em 1495, ou o *Boosco Deleytoso* (1515) e *Espelho de Cristina* (1518), ambos impressos por Hermão de Campos.
Em termos artísticos, existe um conjunto de iniciativas da maior importância, que não podemos separar da personalidade e acção da "rainha velha", nomeadamente a fundação do Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa, e um significativo número de obras de pintura destinadas a esta mesma instituição. Umas são provenientes de oficinas portuguesas, outras de origem Flamenga; algumas mandadas executar pela própria, outras foram-lhe oferecidas. Não deixa de ser relevante este ecletismo no que diz respeito às diferentes proveniências das obras, onde se incluíam também trabalhos dos pintores régios como Jorge Afonso.
A acção de D. Leonor era reconhecida na própria época, sendo-nos transmitida pelos registos dos cronistas. Damião de Góis, num capítulo da

[17] Sete Obras Espirituais: *Ensinar os simples; dar bom conselho; corrigir os que erram; consolar os tristes; perdoar as injúrias; sofrer com paciência as fraquezas do próximo; rogar a Deus por todos, vivos e mortos*. Sete obras Corporais: *Visitar os presos; assistir os doentes; vestir os nus; dar de comer a quem tem fome; dar de beber a quem tem sede; dar pousada a peregrinos e pobres; enterrar os mortos*.

[18] Escreve o próprio Gil Vicente (1928: 2), que a "*gostou tanto a raynha velha desta representaçam que pedio ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nacimento do Redemptor*".

sua Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, "*em que se trata das obras pias que ha Rainha donna Leanor, irmã delRei dom Emanuel fez nestes Regnos, & quomo per sua interçessam foram trazidas a elles has Reliquias do corpo da virgem sancta Auta, & de quomo elRei tinha determinado de residir no Regno do Algarve, pera dalli prover na guerra Dafrica, & ha causa porque ho nam fez*", refere:

" *Ha Rainha donna Leonor, molher que foi delRei dõ Joam segundo do nome, & irmã delRei dom Emanuel, foi hua muito virtuosa, & catholica christã, & fez de sua fazenda muitas esmolas a pessoas que disso tinhã neçessidade, & assi a mosteiros de frades, & freiras pelo que comumente lhe chamavam maim, & emparo dos pobres. Fundou de novo ho Hospital das Caldas, em termo dobidos, & lhe deu muitas rendas, que pera isso comprou da Coroa do Regno, & riquos ornamentos pera ho serviço divino, com grande soma de roupa pera camas, & serviço das pessoas que alli se viessem curar, assi, riquos, quomo pobres, & pera hos pobres deixou rações ordenadas per spaço de hum mes, que he ho tempo em que has agoas daquellas caldas fazem sua obra. Esta virtuosa, & catholica Rainha instituiu ha cõfraria da Misericordia nestes regnos, sendo regente delles, no tempo que elRei dom Emanuel, seu irmão era ido a Castella, com ha Rainha prinçesa donna Isabel, sua molher, a faxerense jurar por Prinçipes daquelles Regnos, pera ha qual confraria elRei dõ Emanuel deu de juro cadanno desmola hum conto de res, pera entretimento de horphãos, & quinhentos mil res pera outras obras pias* (Góis, 1955: 67-68).

E prossegue:

"*Fundou esta senhora tambem de novo ho mosteiro da Invocaçam da madre de Deos, no valle Denxobregas, junto a Lisboa, & ho povoou de novo de freiras de sancta Clara, da ordem de sam Françisco da Observançia, que per seus institutos comem sempre peixe, onde ella jáz sepultada, na Crasta, junto da porta do refeitorio em sepultura simplez, rasa, igoal com ho chão, & porque era muito devota da bemaventurada sancta Ursula, guia, & capitoa das virtuosas martyres onze mil virgens, pedio per suas cartas aho emperador Maximiliano, seu primo como irmão, que lhe quisesse mandar*

alguas reliquias destas sanctas virgens, ho que lhe conçedeo façilmente, & dentre todas mandou tirar do mosteiro de sancta Ursula da çidade de Colonia Agripina, onde estam todas estas sepultadas, has da bem aventurada sancta Auta, & has mãdou entregar a boa guarda a Françisco Pessoa, que então era feitor delRei em Flandres, residente na villa Danvers, pera has mãdar à Rainha, quomo ho fez em hua mao Hollandesa, que chegou aho porto de Lisboa ahos dous dias de Setembro deste Anno de mil, & quinhentos, & dezasete, & ahos doze do mesmo mes mandou elRei dom Emanuel que então stava em Lisboa, que levassem estas Reliquias aho mosteiro da madre de Deos, na mesma nao em que vieram, ho que se fez com muita festa, & companhia de navios, & bateis embandeirados, posto que todo ho Regno então stevesse de dó pola Rainha donna Maria. Quomo ha nao ancorou de fronte do mosteiro da Madre de Deos, foram alguns conegos da Sé tirar has Reliquias, & has trouxeram a terra, onde ha Rainha donna Leonor, & ho Prinçipe dõ Joam seu sobrinho has stavam sperando. Da praia foi ha arca em vinham levada com solene proçissam aho mosteiro, & postas per dom Martinho da Costa, Arçebispo de Lisboa, em hum altar que na Egreja pera isso ha Rainha donna Leonor, mãdou fazer (Góis, 1955: 68-69).

1.2 – Mecenato cultural dos príncipes da Igreja

Há precisamente uma década (Maio de 1999), Vítor Serrão chamava à atenção para o pouco investimento que se tem verificado no estudo do mecenato artístico do Renascimento português (Serrão, 2001: 259) [19]. Sem definir uma cronologia rigorosa, poderíamos abranger na mesma questão o período que estamos a abordar, reconhecendo que se tem dado pouca importância à acção empreendedora de algumas personagens que

[19] Comunicação intitulada: *O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego*, apresentada no Congresso Peninsular de História de Arte realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nos dias 5 a 8 de Maio de 1999, sob o tema Propaganda & Poder, cujas actas foram publicadas em 2001 pelas Edições Colibri.

contribuíram de modo significativo para a difusão das várias disciplinas artísticas fora do âmbito da corte e em iniciativas de grande valia e significado.

Destaca-se em Braga a acção empreendedora de D. Diogo de Sousa (1461-1532), bispo do Porto de 1496 a 1505, ano em foi nomeado arcebispo de Braga, tendo ali permanecido até ao final da sua vida. O seu percurso de vida ter-lhe-á conferido uma sólida formação erudita e proporcionado ricas e importantes experiências de vida que se vêm a revelar frutuosas quando assume cargos de responsabilidade. Nascido em Figueiró dos Vinhos, foi em Évora que terá feito os primeiros estudos que tiveram continuidade em Lisboa e, depois, nas universidades de Salamanca e Paris (Vasconcelos, 1990: 37). Tendo regressado a Évora, foi nomeado por D. João II para deão da Capela Real. Seria uma figura notada no círculo da corte e na estrutura eclesiástica, pois em 1493 é escolhido para integrar a embaixada enviada ao Papa Alexandre VI, dois anos depois é nomeado bispo do Porto e em 1505 para a arquidiocese de Braga, no mesmo ano em que volta a ir a Roma, em representação do rei português, numa embaixada enviada a Júlio II (Maurício, 2000: 27). Nas viagens que o levaram à península itálica, teve a oportunidade de conhecer diversas cidades, assim como contactar com as novas linguagens artísticas e com as elites intelectuais. Conheceu e contactou de perto com Giovanni Cataldo Parisio, conhecido como Cataldo Sículo (1455 - c.1517), frequentemente referido como um dos principais introdutores do Humanismo em Portugal, tendo sido contratado, em Bolonha, por D. João II, através de D. Fernando Coutinho, bispo de Lamego, em 1485, para preceptor do seu filho D. Jorge (Ramalho, 1966: 8-10). Tendo ficado em Portugal mesmo depois da morte de D. João II, além de ensinar o futuro duque de Coimbra, Sículo tem outros alunos, entre eles o jovem D. Pedro de Meneses, conde de Alcoutim e filho de D. Fernando de Meneses, marquês de Vila Real, o infante D. Afonso, filho de D. Manuel, D. Dinis, irmão de D. Jaime, duque de Bragança e algumas figuras femininas da corte, como a princesa Santa Joana, a segunda esposa de D. Manuel, D. Maria, ou a rainha D. Leonor, esposa de D. João II, entre outras. Enquanto cónego da Sé de

Évora e deão da capela real, D. Diogo de Sousa privou com Cataldo Sículo tendo sido este seu mestre de Oratória, tendo-se tornado seu amigo, mecenas e protector, em alguns episódios de hostilidade no seio da corte, e trocado abundante correspondência (Ramalho, 1966: 19-23). Além das funções de preceptor, Sículo, pelas suas reconhecidas competências de orador, desempenhava o papel de predicador nas cerimónias mais importantes da corte. Na sua formação incluía o conhecimento dos textos de Horácio, Virgílio e outros poetas da Antiguidade, sendo ele próprio razoável poeta, como reconhece Jerónimo Münzer, um viajante alemão que passou pela corte portuguesa, em Évora, em 1495 (Münzer, 1924: 109).

Logo que ocupa a cátedra bracarense D. Diogo de Sousa demonstra a sua energia e vontade empreendedora, convocando de imediato um Sínodo[20], como tinha realizado anteriormente no Porto. As decisões dali emanadas procuram promover as reformas que achava necessárias no seio da estrutura clerical, denotando-se, em algumas das decisões, uma atitude de maior exigência para com o clero no sentido de melhorar a sua acção no seio da comunidade. Por sua iniciativa e, certamente, reconhecendo a necessidade, publicam-se diversas edições de obras destinadas à liturgia: três edições do *Breviarium Bracarense* (1511, 1512, 1528); *Missale Bracarense* (1512); *Manual Bracarense* (1517) e a *Arte de rezar as horas canónicas ordenadas segundo as regras e costume bracarense* (1521), (Maurício, 2000: 28).
Para a Sé decidiu empreender obras de remodelação, tendo contratado o mestre biscainho João de Castilho e sua companha para procederam a uma intervenção na capela-mor, estando estes ali a trabalhar em 1509 (Dias, 1986: 52). Procedeu-se também a variadas remodelações em todo o edifício, foram mandados edificar retábulos, frontais de altar, pias de água benta, órgãos, imaginária e diverso mobiliário litúrgico, tendo sido contratados mestres dos diversos ofícios, tanto portugueses como estrangeiros. Além do

[20] As actas deste Sínodo estão publicadas em *Synodum Hispanum, vol. II, Portugal*, dir. António Garcia y Garcia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 138-188.

já referido João de Castilho, terão trabalhado ali mestre Machim, pedreiro, e mestre Jacques, imaginário (Maurício, 2000: 34). Na capela-mor mandou fazer dois túmulos, um para o conde D. Henrique e "o outro para quem Deus ordenasse"; no primeiro foram depositados, como previsto, os restos mortais de D. Henrique, em 1513, aos quais se juntaram os de D. Teresa; no segundo, que estaria destinado ao próprio bispo, mas que ali não quis ser sepultado, foram colocadas posteriormente, em 1598, as ossadas de D. Teresa, ordenado que foi, separá-las das do seu marido (Ferreira, 1931: 383). Ordenou também D. Diogo que se construísse um retábulo esculpido em pedra de Ançã que, em data mais tardia, nas palavras do Bispo de Uranópolis e coadjutor do arcebispo D. Rodrigo de Moura Telles "*excedia os maiores encarecimentos pela miudeza e mimo da esculptura, que fazia surprehener aquelles que diligentemente examinavam a sua perfeição; estava todo da mesma cor da pedra, retocado de ouro, que o fazia sobresair com bizarria e esplendor. No meio d'elle estava collocada a imagem da soberana Virgem Maria com o divino Menino em seus braços, e no mais alto estava outra imagem da mesma Senhora subindo ao Céo, acompanhada de Anjos; outras mais estavam em proporção collocadas no mesmo retábulo de muitos Santos Apóstolos e Arcebispos d'esta Sé Primaz, o que tudo faz uma celestial consonancia*" (Ferreira, 1931: 381-382). Esta obra terá sido executada no período em que ali trabalhou João de Castilho, mas a sua autoria não está perfeitamente esclarecida. A hipótese de ter sido o referido mestre Machim, o mesmo que talhou o cadeiral de Santa Cruz de Coimbra e voltou a trabalhar com João de Castilho em Santa Maria de Belém, em Lisboa, não está devidamente confirmada (Dias, 1993: 66).

As iniciativas de D. Diogo não se restringiram ao universo da Sé primaz mas, prova de uma ampla visão, alargaram-se a toda a urbe, em diálogo com a sua catedral e, também, a alguns domínios nas proximidades, onde se destaca o mosteiro de Vilar de Frades.

A todo este ímpeto renovador corresponderia a vontade de promover um culto de grande aparato e faustosidade, para o qual concorriam todos os

elementos decorativos e simbólicos, não esquecendo a componente musical onde o órgão assumia, certamente, lugar de destaque. Neste capítulo, conhece-se o nome do organista Francisco Belo que, em 1519, foi incumbido de tanger estes instrumentos na Sé, substituindo o anterior, Diogo Perez: "*Dom dioguo de sousa per mercee de deus e da santa Jgreja de Roma arcebispo e senhor da muj antjgua e sempre lleall cjdade de bragaa primas das espanhas (…) a quantos esta nosa carta vjrem fazemos saber que vendo nos com o francjsquo bello nosso criado he asaz sobfecjente pera tanger os orguons da nosa see de bragaa e como allem de ser tangedor he cantor e tem muj boa falla pera cantar e he pessoa que a muj bem servjr a dicta jgreja asj em tanger os órgãos della como em cantar a nos apraz de lhe fazer como he ffecto fazemos mercê do dicto ofjcjo de tanger os orguons (…) a quall tangedorja ora esta vaga per renuncjaçam que della nos fez Diogo de perez tangedor que ate aquj foy…*"[21]

Mas a visão moderna de D. Diogo ia para além do fausto que procurava imprimir para os acontecimentos litúrgicos da sua Sé, ou renovação e melhoramentos em edifícios civis ou religiosos. Empenhado na formação e instrução, mandou construir, no claustro da Sé, "uma casa para a livraria", mandando-a prover de algumas condições físicas para que pudesse ser utilizada, como janelas e vidraças, bancos e assentos (Ferreira, 1931: 390). Merece destaque, também, a vontade manifestada em criar em Braga uns *Estudos Públicos* para os quais obteve o aval de D. Manuel mas que apenas se puderam implementar em 1532, já no tempo de D. João III. Para tal procura contratar seis professores, dois para Gramática, dois para Lógica e Artes e outros dois para o ensino da escrita e da leitura (Costa, 1962: 27-28). Este seu projecto e algumas das sua linhas orientadoras encontra-se documentado numa carta que dirige a um tal António Lopes, em Janeiro de 1531: "*Quero vos dar comta de hum movimento em que estou posto o qual me parece muito serviço de Deus. E creo que asy parecera a vos e a todos e*

[21]Arquivo Distrital de Braga, Prazos do Cabido, t. 9, fl.105v-107, publicado por Rui Maurício em O Mecenato de D. Diogo de Sousa (1505-1532). Urbanismo e arquitectura, 2 vols. (Leiria: Edições Magno, 2000) vol. II, ap. 11, pp. 55-57

nam he novo em minha vomtade mas há mais de XX annos (…) Desejey muito de fazer hum colégio aquy d Artes e Theologia e pus mão na obra com comsimtimento e plazer del Rey que Deus aja (…) Parece me bem de buscar dous mestres de ler e esprever muy bons, os quaes emsinem nesta cidade a toda pesoa dela e de fora que quiserem apremder, e am de emsinar a todos em geral de graça, sem lhe levarem hum so reall (…)

Item – Quero por esta maneira acima dita ordenar dous mestres de Grammatica que emsinem continuamemte nesta cidade sem levarem nenhua paga disso como digo dos que am de emsinar a ler e esprever.

Item – Quero ordenar mais dous homens letrados leigos ou religiosos que emsinem aquy Lógica e Artes, e estes receberey religiosos ou seculares ou creligos (…) (A. D. B., Gav. das Cartas, publicado por Costa, 1962: 54).

É interessante a vontade de abrir os *Estudos Públicos* a todos, de forma gratuita, como se pode confirmar na sua carta. Estes funcionaram na capela de S. Paulo e edifícios anexos, construídos para o efeito mas entretanto desaparecidos, e ter-se-ão iniciado com quatro professores: dois para ensinar a lerem e escrever, um terceiro para o ensino da Gramática e o ultimo para a Lógica, havendo ainda um capelão encarregue de celebrar missa na dita capela de S. Paulo, para professores e alunos, três vezes por semana (Ferreira, 1931: 388). Importa frisar a opção deste prelado em trazer mestres estrangeiros para ensinarem em Portugal, em oposição ao que era mais comum, que era enviar os estudantes para fora, no sentido em que se procura introduzir nos círculos intelectuais portugueses os novos movimentos culturais, tornando-os participantes de facto.

No governo da Sé de Coimbra esteve D. Jorge de Almeida (1483-1543), também ele sensível e aberto à acção mecenática e incentivo à criação artística. Do seu período na cátedra coimbrã, destaca-se a encomenda do grande retábulo esculpido (1498-1501), precisamente para a igreja catedral da cidade, sendo o único que, neste suporte, se manteve até à actualidade *in situ*. A sua feitura foi da responsabilidade do mestre Olivier de Gand e João

d'Ypres (Serrão, 2002: 132). No conjunto constam diversos grupos escultóricos, sendo o tema principal, ao centro, a *Assunção da Virgem*.

Desde a última década do século XV e meados do seguinte, a cidade de Lamego teve a dirigir os destinos da sua diocese três bispos que se destacaram pela sensibilidade estética e empreendedorismo: D. Fernando Coutinho, bispo da cátedra lamecense de 1492 a 1502, D. João Camelo de Madureira, que esteve no cargo de 1502 até 1513 e um segundo D. Fernando, mas Coutinho Meneses, que ocupou a cadeira depois do bispo Madureira. Do período de D. João Madureira, salienta-se a já bastante divulgada contratação do pintor Vasco Fernandes, de Viseu, para pintar o grande políptico do altar-mor da Sé e, no mesmo período, enquanto decorria a feitura do políptico, a encomenda ao entalhador Arnao de Carvalho de uma "*estoria de nosa Senõra que se chama a Virge de Jasee*" que deveria ir para cima do altar. Estas iniciativas estão bem documentadas por via dos contratos que chegaram até aos nossos dias, tendo sido publicados por Vergílio Correia em 1924[22]. Se nos conforta saber da existência dos contratos, lamenta-se a perda de grande parte da obra. *A Virgem de Jessé* perdeu-se completamente e do retábulo apenas restam cinco dos vinte painéis (Correia, 1992: 21).

Em Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, bispo daquela diocese até 1505, num contexto de reconstrução e renovação interna da catedral viseense mandou construir também um retábulo novo para o altar-mor da Sé (c. 1502-1505), composto por quinze grande painéis, cuja autoria permanece ainda problemática, aceitando-se que nele tenham trabalhado vários mestres flamengos e o ainda jovem Vasco Fernandes (Serrão, 2002: 100-101). Posteriormente destacou-se a figura de D. Miguel da Silva a quem se deve a iniciativa de empreender as grandes obras da Sé, na terceira década do

[22] Correia, Vergílio (1924), *Vasco Fernandes, mestre do retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, Imprensa da Universidade; (obra reeditada em 1992)

século XVI, tendo sido encomendadas diversas obras de pintura para as diversas capelas a Vasco Fernandes.

Na Sé eborense, é de destacar o grande retábulo que se julga proveniente de oficinas de Bruges para a Sé da cidade, datado de cerca de 1500, desenvolvendo um programa iconográfico centrado na figura da Virgem, obra resultante de encomenda do bispo D. Afonso de Portugal, filho do conde de Ourém, à frente dos destinos da diocese de 1485 até 1522. À parte da qualidade da pintura, a encomenda não deixa de ser um indicador das relações culturais entre o reino e aquela região, como já foi referido.

Como refere Vítor Serrão (2002: 80), a época que abarca, aproximadamente, os reinados de D. Manuel e do seu filho, D. João III, constitui um ponto alto em termos de produção artística em Portugal, fruto da acção empreendedora da diversas figuras da aristocracia e do clero, contando, igualmente, com o alargamento do mercado, aos novos territórios onde os portugueses se iam entretanto, fixando.

1.3 - Livros e Leituras – produção e difusão da cultura literária nos finais do período medieval

Não obstante ter-se verificado um assinalável aumento da cultura literária, a informação escrita continuava a ser acessível a um grupo muito restrito de cidadãos: alguma aristocracia e elementos do clero. A transmissão oral continuava, pois, a assumir primordial importância. Jograis e trovadores eram visitas mais ou menos frequentes do paço real onde, para além da componente musical, apresentavam um vasto repertório de romances, contos, lendas e poemas que, de certo modo, colmatava a falta de livros, ou contribuía para a divulgação de um repertório menos erudito. É sobretudo com a dinastia de Avis que este enriquecimento da vida cultural da corte se faz notar, com a aquisição de livros e também a sua feitura, cópia e tradução em *scriptoria* portugueses, a formação das primeiras bibliotecas e a

introdução da imprensa em Portugal, por volta de 1487, se atendermos à data de impressão do *Pentateuco*, na oficina de Samuel Gacon, em Faro, o mais antigo que se conhece (Anselmo: 1981: 26). No meio aristocrático os livros mais procurados eram os tratados de caça, actividades associadas como a cetraria (tratamento de aves de caça), alveitaria (tratamento de cavalos) ou montaria. Os romances de cavalaria foram outra temática muito ao gosto da época (Marques, 1981: 180), sendo de salientar ainda as obras de cariz religioso e formativo. A livraria de D. Manuel, de acordo com o inventário que dos chegou, reunia um conjunto de cerca de uma centena de títulos o que, comparado com os cerca de oitenta de D. Duarte, mais de meio século antes, nos parece abaixo das expectativas.

Livros impressos

Parece-nos ser digna de nota a importância da imprensa, surgida na Europa em meados de Quatrocentos, na perspectiva da recepção das obras literárias e os seu impacto na mentalidade e cultura nas últimas décadas do século XV, e como o livro se tornou, ou não, num instrumento cultural ao serviço da formação e educação da nobreza e do clero e um recurso na dinâmica da expansão ultramarina.

Importa distinguir entre as obras que, impressas no estrangeiro, vieram para Portugal, e aquelas que por cá foram impressas. Num levantamento que efectuamos, relativamente a obras impressas antes do século XVI, embora tenhamos a consciência de não ter sido exaustivo, tendo como base as catalogações disponíveis referentes aos fundos das bibliotecas públicas, referenciamos cerca de dois milhares de edições, correspondendo a cerca de 3000 incunábulos.[23] Com proveniências diversas, é um número

[23] O termo incunábulo (do latim *incunabulum*) aplica-se aos livros impressos nos primeiros tempos da imprensa. A expressão tem origem no latim *in cuna*, "no berço", numa alusão ao início de algo, ao berço da tipografia. Neste grupo integram-se normalmente as obras impressas entre 1455, data aproximada da publicação da *Bíblia de Gutenberg,* indo até ao final do ano de 1500.

significativo, se comparado com os que saíram de oficinas portuguesas, cerca de uma trintena apenas, para o mesmo período temporal (anexo 3). Desse conjunto, cerca de 55% correspondem a obras de cariz religioso, sendo de sublinhar a presença de 51 edições diferentes da Bíblia. No que diz respeito a escolhas por autores, são maioritários os autores cristãos, a grande parte deles figuras proeminentes no pensamento e reflexão teológica Ocidental, o que aponta para uma cultura literária ainda assente nas obras deste universo de autores e estruturas de ensino, sob o domínio absoluto da Igreja.

Se tivermos como termo de comparação o número de edições surgidas na Europa neste período, entre 30 a 35 000 (Febvre e Martin, 1958: 281), não nos é muito favorável o panorama; mas não deixa de ser digno de nota a evolução verificada. Assim, relativamente ao período que se inicia com a publicação da Bíblia de Mogúncia ou Gutenberg, como também é conhecida, de 1456 e até 1470 apenas foram referenciadas 17 edições em Portugal, de 1471 a 1480 são já 267, que sobem para 560 nos dez anos seguintes, verificando-se na última década do século 1044.

É um facto que a procura de livros impressos nas últimas décadas do século XV se traduziu pelo aumento exponencial das edições, certamente devido a uma muito maior disponibilidade de aquisição, visto que eram muito menos dispendiosos que os manuscritos e produziam-se num número superior ao que era comum, relativamente à reprodução do livro manuscrito.

Parece-nos que, apesar desta evolução/revolução no campo da divulgação literária e da perda do monopólio da produção de livros, a Igreja continua a orientar todo este novo mundo, através da presença constante dos seus autores de maior relevância, e por ser também o principal cliente. Não deixa de ser um dado interessante e que, podemos afirmar, espelha a situação da sociedade onde a Instituição Igreja continua a ter o principal papel, sendo deste facto, o fenómeno livreiro um bom indicador, um espelho do homem medieval e do seu meio social.

A produção de obras em língua vernácula constitui também um indício da vontade de tornar mais acessível o conteúdo dos textos àqueles que teriam mais dificuldades em trabalhar com os textos em latim, não só a pensar no

meio eclesiástico, como no meio secular. Neste domínio, a imprensa permitiu, por exemplo, a produção de *Livros de Horas* a preços mais acessíveis, o que permitia alargar o leque de compradores e consequente acesso a práticas devocionais anteriormente pertencentes a um campo mais restrito de indivíduos. Saliento aqui a publicação de um desses *Livros de Horas*, em Fevereiro de 1500, em português, impresso em Paris por Narcisus Brun, impressor alemão, após tradução do latim por Frei João Claro, um cisterciense doutorado em Paris e, mais tarde, lente na Universidade de Lisboa, abade de S. João de Tarouca entre 1513 e 1519 (Nascimento, 1988:11).

Sente-se que o alargamento da experiência religiosa ao mundo secular, no qual teve especial relevo a acção das ordens mendicantes e do crescimento do fenómeno da *Devotio Moderna*, trouxeram novas exigências aos clérigos que procuraram resolvê-las através da melhoria da sua própria condição e formação, sendo o recurso a fontes literárias impressas talvez o mais significativo. O conjunto de obras que hoje sabemos terem pertencido a instituições religiosas, aos mais prestigiados mosteiros e conventos, constitui um conjunto de indicadores que apontam para esta conclusão. Outro indício bastante elucidativo é o uso que o próprio Estado faz do livro de cariz religioso, em português, na estratégia de implementação da cultura e religiosidade ocidental nos novos territórios além-mar. D. Manuel I tratou de enviar nada menos de *"cem Livros de Horas de Nossa Senhora, grandes em linguagem"* a Preste João ao que a rainha D. Leonor se juntou, enviando também à sua esposa um *Livro de Horas* (Nascimento, 1988:10); em 1514 foi presenteado o *Negus* da Abissínia com vinte exemplares do *Flos Sanctorum*, provavelmente da edição de Hermão de Campos, Lisboa 1513, mandada imprimir por D. Manuel, uma trintena de *livros da vida dos martires* e doze *catecismos*; estes poderiam ser, conforme hipótese adiantada por Isabel Buescu, exemplares da edição de Lisboa de 1504 do *Catecismo pequeno* redigido por D. Diogo Ortiz, bispo de Ceuta (Buescu, 2007: 157).

Contudo se, desde 1487, se regista actividade no domínio da imprensa em Portugal, ela deve-se a tipógrafos estrangeiros que se instalaram em

diversas cidades do reino (Braga, Porto, Leiria; Lisboa e Faro). No que diz respeito às gravuras que são inseridas nas edições aqui impressas, eram também de origem externa, pois até cerca de 1570 não existem praticamente gravadores portugueses (Deswarte, 1977: 153), pelo que os elementos constantes nas imagens que ali encontramos pouco se relacionam com o meio social português. A excepção é o conjunto das cinco gravuras sobre madeira que foram usadas nas *Ordenações de D. Manuel*, impressas em 1514, em Lisboa, por João Pedro de Cremona, em que figura o próprio rei, sentado em majestade num trono. A imagem repete, de forma diversa, é verdade, a mesma mensagem que os frontispícios da *Leitura Nova,* que iam sendo elaborados pelo mesmo período. O rei, como representante de Deus na terra, é representado no papel de juiz supremo. Apresenta-se coroado, com ceptro na mão e a divisa «*Deo in cielo, tibi autem in mundo*». No entanto a circulação de edições impressa contendo gravuras, ou mesmo de gravuras avulso, tiveram assinalável importância na recepção de novas formas e na divulgação de determinados temas, nos mais diversos suportes. Neste domínio, um caso significativo é o da *Crónica de Nuremberga* (*Liber Chronicarum*), incunábulo impresso naquela cidade alemã em 1493, com texto de Hartmann Schedel (1440-1514), gravuras de Michel Wolgemut (1434-1519), de Wilhelm Pleydenwurff (c. 1458-1494) e do seu discípulo Albrecht Dürer (1471-1528) e impresso nas oficinas de Anton Koberger (c. 1440 – 1513); a obra contém um conjunto de cerca de 1800 imagens que, embora algumas sejam repetidas, reúne um conjunto de várias centenas de gravuras distintas, que serviram posteriormente como modelos para aplicação em obras diversas, nomeadamente no domínio da ourivesaria, como o comprova o trabalho de Mª do Carmo Andrade, sobre a iconografia das salvas manuelinas (Andrade, 1997), entre outras fontes. Apesar de existirem vários exemplares desta obra referenciados nas bibliotecas portuguesas[24], não há registo de ter sido alguma vez impressa em Portugal.

[24] – Biblioteca Pública de Évora, Inc. 189 e XXV; Biblioteca Nacional de Portugal, Inc. 342, Inc. 1562, D.S. XV -3 e Inc. 1503 (este uma edição de 1497); Academia das

No entanto as suas gravuras vieram a assumir uma importância considerável, uma vez que foram utilizadas como modelos para outras obras. Registe-se também a utilização de gravuras italianas e nórdicas (flamengas e francesas) pelos iluminadores da Leitura Nova (Deswarte, 1977: 29).
Em termos decorativos, durante o período correspondente ao reinado de D. Manuel, os livros impressos continuam, *grosso modo*, a seguir os modelos dos manuscritos iluminados embora muitas vezes com maior número de imagens, muitas vezes recorrendo à repetição das mesmas.

Manuscritos iluminados

Apesar de ser um período marcado pela grande difusão do livro impresso por toda a Europa, actividade também registada entre nós, como vimos, desde, pelo menos, 1487, durante o período do reinado de D. Manuel e, aproximadamente até meados do século XVI, Portugal conheceu, podemos dizer, a sua época de ouro, relativamente à produção de iluminura, o que não se verificava já noutros países da Europa, onde agora era considerada uma arte menor (Deswarte, 1977: 9). A actividade tipográfica cresceu, é certo, mas o prestígio do livro manuscrito manteve-se, sendo o impresso destinado a obras de maior divulgação ao serviço da Igreja, sobretudo, mas também da Universidade e da Coroa; como um exemplo elucidativo deste assunto, podemos tomar o caso da livraria de D. Manuel onde, de entre os cerca de cem títulos, apenas cinco são obras impressas (Buescu, 2007: 159).
Francisco de Hollanda, em 1548, na sua obra *Da pintura Antigua* refere-se à arte da iluminura com rasgados elogios, colocando-a inclusive acima de outras técnicas de pintura então mais em voga e largamente utilizadas: "*Mas aqui ponho eu a iluminação em que me criei, pela obra que com pincel se faz mas delicadamente e mais suave e divina*; *(…) O desenho é a coluna e a*

Ciências de Lisboa, Res. 1.2 e Res. 1.3; Biblioteca Pública Municipal do Porto, Inc. 205 e Inc. 206; e três exemplares na Biblioteca da Ajuda.

chave da pintura e a iluminura é a música e a harmonia das cores" (Hollanda, 1984: 200-202).

Neste domínio e neste período, a produção está sobretudo associada ao mecenato régio. É precisamente no âmbito das suas iniciativas que surgem algumas das obras de iluminura de maior aparato e riqueza, já de períodos bastante tardios se comparados com a grande produção verificada na Europa.

Damião de Góis regista no texto da *Crónica do Felicíssimo Rei D. Emmanuel* uma dessas iniciativas, promovidas pelo infante D. Fernando, filho de D. Manuel, esclarecendo de modo bastante claro os objectivos deste tipo de encomendas: "…*E por tirar a limpo has Chronicas dos Reis de Hispanha, desno tempo de Noe, atte ho seu, despendeo muito com homes doctos, aque dava ordenados, & tenças, & fazia outras merçes, & me mandou a mi hum debuxo da arvore, & tronco de toda esta progenia, desno tempo de Noe, atte ho elRei dom Emanuel seu pai, pera lho mandar fazer de iluminura, pelo mór homem daquella arte que havia em toda Europa, per nome Simão, morador em Bruges no condado de Flandres. Na qual arvore, & outras cousas de iluminura, & nas Chronicas despendi per sua cõta grão somma de dinheiro*" (Góis, 1953: 65).

É avultado o volume de documentação manuscrita que foi enriquecida com iluminuras. Em lugar de destaque, pela qualidade e importância da obra em diversos domínios, mas também porque nos interessa para o nosso trabalho, importa referir esse grande projecto que foi a *Leitura Nova* (ANTT), mas também grande número de *Cartas de Foral*, o *Breviário* da Condessa de Bertiandos, actualmente da Academia das Ciências de Lisboa (ACL, Ms. Série azul, 1813), ou a *Crónica de D. João I* da Biblioteca Nacional de Madrid (Vit.28-5). Apesar de se registar actividade neste domínio entre nós, continuaram a efectuar-se encomendas externas, de *Livros de Horas*, por exemplo, na Flandres.

De salientar também dois Livros de Horas existentes no MNAA, o conhecido como tendo sido de D. Manuel (MNAA, IL 14), atribuído a António de Holanda

e o de D. Fernando ou D. Catarina (MNAA, IL 13), este, ao que se crê, produzido na oficina de Simão Bening, ainda o Breviário de D. Leonor que, infelizmente, não faz parte de colecções portuguesas (New York, Pierpont Morgan Library, Ms M.52), atribuído também a António de Holanda, (Deswarte, 1977: 107).

Acerca da iniciativa da Leitura Nova, Damião de Góis regista no texto da *Crónica de D. Manuel* " *Mandou screver ha mór parte da lectura da Torre do Tõbo do Regno em libros de pargaminho muito bem scriptos, & iluminados, & poer na boa ordem em que agora stão, obra tamanha, & de tamanho peso, que se não pode acabar em seu tempo, nem no delRei dõ Joam Terçeiro seu filho, que nisso trabalhou muito, & de que ainda stão muitas cousas por screver, que disso tem assaz de neçessidade, por bem do patrimonio da Coroa do Regno, & dos vassallos*." (Góis, 1955: 238). Os códices da *Leitura Nova*, não sendo crónicas, surgem numa linha de pensamento que visa fazer perdurar a memória dos actos e a acção política do rei. Verifica-se, de facto, uma forte vontade de valorização dos actos humanos, fixando, através do documento escrito, a memória dos mesmos.

O projecto é uma importante medida administrativa, apresentando de modo organizado e sistematizado documentação relevante e necessária para a reconstituição de alguns momentos da História do reino. Este vasto conjunto de escritos reúne cópias autênticas dos registos produzidos pela Chancelaria Régia, que testemunham a acção do monarca. Trata-se de um conjunto de 62 manuscritos de grande formato (entre 430 X 370 mm, o mais pequeno e 520 X 370 mm, o maior), 43 deles com frontispícios ricamente iluminados, mandados fazer por D. Manuel I e contendo cópias de documentos produzidos no seu reinado e em reinados anteriores. O primeiro dos manuscritos ficou pronto em 1504, o livro 1 da *Comarca da Estremadura*, tendo sido provavelmente começado entre 1498 e 1500 e o último em 1552, um dos livros dos *Místicos*. Durante o período de 1504 a 1521, foram produzidos 28 volumes com frontispícios iluminados e mais dois que o foram sem ser nos frontispícios; seguiram-se dezassete anos, já com D. João III no

trono, em que não foram terminados quaisquer volumes, tendo-se desenvolvido o trabalho a um ritmo bastante lento. Os restantes foram produzidos ou terminados nos últimos 17 anos do seu reinado de 1538 a 1552 (Deswarte-Rosa, 1997: 26). Para dirigir a feitura da *Leitura Nova*, D. Manuel nomeou Rui de Pina[25] (1440-1522), na qual trabalhou de 1504 a 1510, tendo-lhe sucedido Tomé Lopes, de 1510 a 1529, e, até 1538, juntamente com Antão Gonçalves asseguraram interinamente a direcção da Torre do Tombo, até à nomeação de Fernão de Pina que exerce o cargo de 1538 a 1548 (Deswarte, 1997: 28). O último responsável foi Damião de Góis. A todos eles coube a tarefa da escolha dos iluminadores, assim como a selecção dos textos e organização geral da obra (Deswarte, 1977: 36-40).

No prólogo com que se iniciam os livros, D. Manuel aponta algumas das motivações desta empresa e começa deste modo: «*Dom Manuel por graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves* (…)». Reconhecendo a origem divina do poder que lhe foi conferido, bem patente nesta primeira frase, podemos encontrar a razão pela qual, sistematicamente se mistura iconografia religiosa com representações seculares, como acontece no conjunto dos frontispícios. No âmbito da história da arte portuguesa assumem particular interesse os frontispícios iluminados, pela qualidade das suas pinturas, pela sua riqueza iconográfica mas também pelo contexto específico da sua produção, que se estende por meio século, sendo dirigido por diferentes responsáveis e tendo trabalhado nele vários artistas. São referidos os calígrafos e iluminadores: Frei Diogo, Francisco Peres; Frei Gamarra e mestre Jerónimo (Chorão, 1997: 14).

O caso deste conjunto de frontispícios é distinto de todas as outras obras, sobretudo pela função que essa mesma página de abertura assume. O fólio é concebido como uma abertura de grande aparato, cuja riqueza decorativa deve, precisamente, contribuir para conferir esse estatuto, aliando-se ao

[25] Rui de Pina foi cronista-mor do reino de 1497 a 1525, tendo redigido as crónicas de D. Duarte, D. Afonso V e D. João II.

texto que enquadra. Ali se mistura iconografia profana com religiosa, elementos simplesmente decorativos com temas iconográficos mais elaborados e com significados mais concretos e objectivos. Na mesma margem podemos encontrar a representação de um anjo músico junto a uma figura da nobreza que toca, também, um instrumento musical. A mistura do sagrado com o profano, que hoje nos parece um pouco anacrónico, não o seria na época, em que a visão e o lugar do Homem no mundo era bastante diverso do nosso e onde a figura do rei assumia um estatuto bem mais alargado que apenas o de líder, como é facilmente reconhecível no texto de abertura dos manuscritos, na própria identificação do Monarca. No frontispício do LN 1 *Além Douro 1,* sobre o escudo de Portugal, sustentado por anjos, podemos ainda observar a representação de Deus-Pai, na figura de um ancião, entre as nuvens. Em termos iconográficos, a "abertura" de todos os frontispícios apresenta a simbólica nacional e régia em estreita relação com a esfera divina, através da presença dos anjos.

Do conjunto de fólios iluminados, trata-se apenas dos frontispícios, ressaltam elementos comuns a todos eles e de primeira importância: As *Armas do Reino*, a *Esfera Armilar*, emblema pessoal de D. Manuel[26] e a indicação do nome do monarca reinante. Parece-nos importante frisar este aspecto, pois evidencia a importância e significado que esta obra assumia para os monarcas, no sentido de se constituir como testamento para as gerações vindouras. O facto de, mesmo durante o período de D. João III, continuar a ser representada a esfera armilar, símbolo de D. Manuel, deve-se, em nossa opinião, a ser este um projecto de D. Manuel sendo o seu filho apenas o continuador.

[26] "*Neste tempo dõ Emanuel nam era casado, nem tinha tomado divisa segundo costume dos Prinçipes, pelo que el Rei dom João lhe deu por divisa há figura da Sphera, perque hos Mathematicos representa há forma de toda a machina do çeo, e terra, com todolos outros elementos, cousa despantar, e que parece que não careçeo de mysterio prophetico, porque assi quomo estava ordenado per DEOS que elle houvesse de ser herdeiro del Rei Dom João* (…)" (Góis, parte I, 1949: 13-14)

Cada frontispício é concebido como uma proclamação régia, um acontecimento no qual participava a figura do rei, como todo o aparato que isso implicava. Assim a composição do fólio foi pensada como uma entrada régia, sendo a simbólica régia o sinal da sua presença. Todo o aparato cénico dos frontispícios serve de enquadramento para a proclamação do édito real que se inicia com o texto do prólogo a inserir no próprio fólio.[27] Os restantes elementos variam de fólio para fólio e conjugam-se com os anteriormente referidos, conforme as diferentes opções dos iluminadores e de acordo com a evolução dos gostos.

Com este empreendimento abre-se um novo caminho para a iluminura, passando a ser incluída em livros não religiosos, como até aqui acontecia. Terá havido portanto uma ou mais oficinas de iluminura que dava cumprimento às necessidades das encomendas régias.

Reynaldo dos Santos (1932), no primeiro estudo estilístico sobre a *Leitura Nova* divide o conjunto em sete grupos, de acordo com características similares, fazendo realçar o trabalho dos iluminadores António de Hollanda, Álvaro Pires e António Fernandes[28]. O conteúdo dos livros é muito diversificado e compreende *Doações, Privilégios, Direitos Reais, Inquirições, Forais, Contratos, Sentenças, Morgados, Padroados, Capelas da Coroa,*

---

[27] "*DOM MANUEL, per graça de ds Rei de purtugal r dos alguarves daaquem r daallem mar em affrica Señor de guinee r da comquista navegaçã e comercio dehiopia arábia perssia r da imdia rct. A quantos esto a perpetua memoria feita virem fazemos saber que asi com o próprio r* (…)"

[28]Para o nosso trabalho iremos alterar a ordem pela qual os frontispícios estão encadernados, privilegiando a ordem cronológica, no sentido de procurar ou assinalar indícios de qualquer evolução estilística e iconográfica da obra.

Os manuscritos produzidos nos primeiros anos, até 1509, conforme datação proposta no estudo de Sylvie Deswarte (1977: 49-51), não apresentam qualquer iconografia musical. O primeiro frontispício em que surgem elementos musicais é o LN 22, Estremadura 6, cuja pintura se atribui a Álvaro Pires.

Mestrados das Ordens Militares, Bulas, Legitimações e Mercês, estando a obra organizada por Comarcas.

Importa ainda uma referência à conhecida *Bíblia dos Jerónimos*, (ANTT – CF 161-167), ou, melhor dizendo, *Expositio Nicolai de Lyra super biblam*, não só pela sua qualidade artística, considerada uma obra-prima da iluminura florentina de finais do século XV, como também pelas condições e contexto da sua produção. A obra é constituída por sete volumes manuscritos[29] de assinaláveis dimensões. Terá sido encomendada pelos mercadores de Florença, ainda no reinado de D. João II, não se tendo ainda esclarecido de quem foi a iniciativa, nem a quem de destinava inicialmente, mas, com alguma certeza, para um elemento da Casa Real. Falecido o *Príncipe Perfeito* em 1495 (25 de Outubro), a encomenda prosseguiu, tendo sido depois destinada a D. Manuel I que subiu ao trono ainda nesse mesmo ano. A encomenda foi efectuada directamente ao atelier do iluminador Attavante degli Attavanti, em Florença, em 23 de Abril de 1494, por Clement Sernigi, mercador florentino (Conforme contrato in Archivo di Stato, Florence, Notariale protocolo c. 193, citado em Deswarte, 1977: 110), da qual fazia parte também as *Sententiae,* de Pedro Lombardo, manuscrito terminado em 1494. Os diferentes volumes não foram executados, pelo menos terminados, pela ordem de organização da Bíblia. Os volumes I, II e V foram concluídos em 1495, o III em 1496, o volume IV ainda não foi possível datá-lo com segurança, o VII é de 1497 e o VI terá sido também deste mesmo ano ou do

[29] Volume I – Pentateuco: *Génesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronómio*; Volume II – Parte dos livros históricos; Volume III – Continua os livros históricos e inicia dois dos sapienciais (Job e Salmos) e Esdras (apócrifo); Volume IV – Continua os sapienciais e inicia os proféticos (Isaías, Jeremias e Baruc); Volume V – Continua com os profetas maiores (Ezequiel e Daniel), contém os doze profetas menores e Macabeus I e II; Volume VI – Contém os quatro evangelhos (Mateus, Marcos. Lucas e João) e Carta aos Romanos; Volume VII – restantes livros do Novo Testamento. No final contém ainda uma carta "*Carta de Francisco monge de Génova sobre a Sagrada Escritura*" e o libelo de Nicolau de Lira "*Quaestiones contra Hebreos*"

anterior. Desde então e até à morte do rei, os manuscritos permanecerão no palácio real, no guarda-móvel do rei. Após a sua morte e por vontade expressa no seu testamento, foram entregues aos monges Hieronimitas do mosteiro de Santa Maria de Belém. (Freire, Anselmo Bramcamp, «Inventário do Guarda-roupa de D. Manuel I (1552)», In *Arquivo Histórico Portuguez*, 1904, II, pp.390-391). O texto é de Nicolau de Lira (c. 1270 – 1349), um frade Franciscano, talvez o mais importante comentador bíblico do seu tempo, nascido na Normandia, tendo estudado na Universidade de Paris, onde foi posteriormente professor de Teologia (*magister biblicus*). A iluminura ficou, como se disse, a cargo de Attavante, Vante Gabriel Attavante[30]. Este chefiou uma equipa de colaboradores que participaram na produção da obra, conforme prática da época. Foram identificados documentalmente três copistas que trabalharam no projecto, mas pensa-se que terão sido mais (Albuquerque, 2004: 9). Também os iluminadores foram diversos a trabalhar no projecto, para além do próprio chefe da oficina, Attavante. Foram identificados os irmãos Gherardo e Monte del Fora, que produziram o volume VI, tendo havido outros colaboradores (Albuquerque, 2004: 15). Além do texto bíblico, os códices incluem textos introdutórios a cada um dos livros, os *Prólogos* de S. Jerónimo, os *Comentários* de Nicolau de Lira e várias Adições e Réplicas de outros autores.

Os frontispícios, onde se inserem os índices de cada um dos volumes, constituem os momentos altos no que diz respeito à iluminura destes códices. Cada um dos volumes abre com frontispício duplo, dois fólios com iluminuras de página inteira. As margens, onde se encontram algumas

[30]Vante Gabrile Attavante (1452 - 1517), considerado o mais famoso miniaturista florentino da sua época, nasceu em Valdesa em 1452. É referido como tendo pertencido à escola de Verrochio e conhecido a obra de Ghirlandaio, de quem terá recebido algumas influências. O que se pode afirmar com certeza é que da sua oficina saíram alguns dos melhores manuscritos iluminados da Renascença italiana, como as Bíblias destinadas ao duque de Urbino, a que veio para Lisboa, para D. Manuel I, o Missal de Thomas James, bispo de Dol, ou várias obras destinadas a Matias Corvino, rei da Hungria.

representações musicais, são povoadas de anjos, *puttini*, gemas e camafeus, elementos vegetalistas e fantasiosos, numa profusão de elementos decorativos que formam um enquadramento para a iconografia mais relevante[31]. Também nas margens encontramos variada simbologia régia associada à corte portuguesa e pequenos medalhões com figuras de santos.

O *incipit* de cada um dos Livros da Bíblia é a localização privilegiada para a inserção de temas iconográficos de maior relevo. São, depois dos frontispícios, as iluminuras mais importantes e interessantes. Constituem a marca solene e o momento de "abertura" do Livro.

Além das referências já registadas no que diz respeito a contactos e relações com cortes e personalidades italianas por parte de figuras portuguesas, a produção desta obra é mais um indicador, diríamos, de proximidade e qualidade, das relações diplomáticas, culturais e comerciais entre Portugal e Itália. Não é fácil aferir o nível de integração de Portugal no conjunto dos restantes reinos e principados europeus no período medieval; no entanto, os variados indícios de que dispomos são suficientes para nos certificarmos de que não era um país isolado, apesar de se situar na periferia do espaço europeu. Merecem especial menção as relações entre o reino de Portugal e algumas cidades da península itálica, no período aqui em estudo, que seriam bastante estreitas (Coelho, 1994: 18). Sem a possibilidade de um aprofundamento exaustivo no que se refere a essas relações, trazemos à lembrança alguns dados que nos parecem indicadores consistentes acerca dessas mesmas relações. Os dados de que dispomos parecem assegurar que existia um interesse e um certo fascínio mútuo entre o reino luso e, pelo menos, algumas cortes italianas, tendo-se verificado significativo intercâmbio cultural e económico com cidades como Roma, Bolonha, Veneza e Florença.

Neste século XV a península italiana encontrava-se dividida em cinco Estados de maior peso político: ducado de Milão, republica de Veneza, Estados

---

[31] É nas margens que se encontram alguns elementos musicais, a maioria deles anjos músicos. em termos de iconografia musical, a obra não se reveste de particular relevância.

papais, reino de Nápoles e república de Florença, aos quais se somam algumas cidades e vilas satélites destes mesmos pólos principais e onde floresceu uma assinalável cultura de corte onde o cultivo e promoção da arte em geral foi notável.

"O Universo medieval é um universo de música,
de canto. Promove o órgão, inventa a polifonia"
(Jacques Le Goff, 2004: 171)

2 - A cultura musical na sociedade tardo-medieval em Portugal

Uma vez que o nosso objecto de estudo se relaciona não só com artes visuais mas também com os mais diversos domínios da cultura musical, parece-nos da maior pertinência penetrar neste vasto universo que é, também, o da vida social da época, da qual a música é parte integrante, indo ao encontro do que defende Alan Merriam, quando procura definir o objecto de estudo da Etnomusicologia, como sendo o do estudo da música na cultura (Merriam, 1964: 7). É, pois, no âmbito de uma abordagem abrangente que situamos os estudos de iconografia musical, como parte dessa cultura musical que se relaciona e insere em diferentes domínios da sociedade, tendo em conta, também, que o conceito de música é igualmente bastante vasto, sendo aqui aceites, como assinalou Dieter Christensen, aqueles que cada grupo ou comunidade define como tal (Christensen, 1997: 45). As representações musicais participam, assim, na afirmação de uma cultura musical que se vai delinenando, evoluindo e transformando ao longo dos séculos, testemunhando expressões culturais diversas.

Continuamos a assinalar, no entanto, o mesmo problema que a Musicologia Portuguesa tem apontado desde há décadas: a escassez de fontes musicais propriamente ditas, instrumentos e obras musicais, que possam contribuir para o estudo mais sólido de grande parte da nossa música medieval e renascentista, embora o panorama tenha vindo a alterar-se por via dos trabalhos de investigação que se têm vindo a desenvolver, sobretudo desde que se implantaram os estudos de Musicologia no meio universitário. A principal documentação a que recorremos e que atesta a existência de um significativo leque de práticas musicais é constituída pelas referências que encontramos nos textos literários, alguns de natureza administrativa, não se encontrando o seu equivalente em termos de música escrita. Assim, será com o apoio daquelas fontes que procuraremos trazer alguma luz sobre este assunto, sendo,

também, nosso propósito encontrar relações entre as imagens de música e algumas das realizações musicais que sabemos terem ocorrido e estabelecer um confronto entre fontes iconográficas e literárias, apresentando matéria para reflexão sobre esta dialéctica.

De cariz secular ou religioso, a música surge integrada nas mais diversas actividades do quotidiano medieval sendo reconhecido o seu indiscutível lugar no imaginário cortesão. No que concerne à designada música erudita, esta desenvolveu-se, sobretudo, no âmbito da música religiosa. Embora a teoria musical constituísse uma das áreas de estudo de âmbito universitário[1], enquadrada no *Quadrivium*, a produção musical, o ensino e a prática, ou práticas, permaneceram quase exclusivamente no seio das instituições ligadas à Igreja. No entanto, a partir do século XV, tendo em conta as fontes literárias, torna-se evidente a existência de práticas musicais que não se restringiam ao contexto religioso, sendo estas bastante diversificadas e uma constante, sobretudo junto das cortes, sendo parte integrante da sua "imagem" (Guidobaldi, 1997: 59). Pela análise das diversas fontes poderemos avaliar e procurar esboçar o vasto e diversificado universo sonoro que rodeava um igualmente vasto e variado número de acontecimentos, em que a música estava presente.

Músicos e cantores, em regra ao serviço de uma alta personalidade da nobreza ou do clero, cujos serviços eram requeridos para assinalar cerimónias especiais, asseguravam a participação musical num vastíssimo número de situações. Muitas vezes misturam-se no mesmo acontecimento práticas musicais religiosas com outras de cariz secular, sendo, assim, difícil separar cada um dos domínios, como se verá mais adiante no nosso trabalho. Em contexto de culto religioso, este poderia ser aberto à participação pública, abrangendo um mais vasto número de pessoas ou ocorrer num universo bastante mais restrito, por exemplo no âmbito da corte ou de capelas privadas de palácios de figuras da nobreza. No primeiro

[1] José Augusto Alegria refere a existência de estudos de teoria músical nos Estudos de Coimbra desde 1323, verificando-se também nos grandes mosteiros de Alcobaça, S. Vicente de Fora e Santa Cruz de Coimbra (Alegria, 1985: 32-33)

dos casos, a música era executada no âmbito da liturgia, acessível às diferentes classes sociais, tratando-se, na maioria das vezes, de canto monofónico, o designado canto gregoriano; em contexto cortesão, as práticas eruditas poderiam ter carácter civil ou religioso. No campo da música religiosa, verificava-se a sua realização nas capelas e oratórios privados dos palácios e, no domínio secular, em festas, banquetes e outras situações similares, em que eram executadas rubricas profanas, muitas vezes destinadas à dança (Rubio, 1983:63-64). Embora as práticas musicais de natureza secular fossem ganhando cada vez mais espaço, a música religiosa continua a assumir primordial importância.

Momentos havia em que a corte se "mostrava", como nas principais festas do calendário religioso, especialmente no ciclo do Natal e da Páscoa, celebradas da catedral da cidade, em que assistiam a corte e as principais figuras da sociedade, e onde as celebrações se revestiam de maior solenidade e sumptuosidade.

Na deslocação de e para a missa, em datas especiais, as figuras da nobreza faziam-se acompanhar dos seus músicos particulares, com as suas trompetes, charamelas e atabales. Especialmente se havia procissão antes ou após a missa, verificava-se por vezes como que um despique entre a *capela musical* associada à autoridade religiosa e os músicos ao serviço das casas civis. Em 1471, antes da viagem com vista à tomada de Arzila, Afonso V, acompanhado de seu filho, o infante D. João, " *E alli* (Lagos) *depois de ouvir missa, e para o caso uma devota pregação. E revellar a todos sua ida sobre Arzilla, foram elle e o Principe com uma devota procissão e grande estrondo de trombetas e menistreis altos e baixos, mettidos nos bateis, e de hi aos navios que logo fizeram vella…*" (Pina, vol. III, 1901:59). Embora sem suficientes dados para esclarecer cabalmente estes eventos, do ponto de vista musical, parece-nos ser este um exemplo de assinalar neste contexto em que se mistura a prática musical de cariz religioso com as sonoridades seculares dos menestréis do séquito real.

Na orgânica interna das cortes coexistiam mais do que uma estrutura a quem competia a execução musical. A Capela musical assegurava as práticas de cariz religioso, sendo de salientar a missa cantada em *gregoriano* que fazia parte do quotidiano, ou algumas rubricas em polifonia,

sobretudo nas principais igrejas e capelas dos palácios da nobreza; existia também um grupo de menestréis a quem era requerida a execução musical em momentos como as refeições, onde era mais ou menos comum a sua presença, e outras situações que adiante referiremos e, ainda, os trompetes que constituiam um ou dois grupos distintos: trompetes de guerra e trompetes dos menestréis. Sobre esta distinção não encontrámos na nossa documentação a indicação clara da sua organização autónoma; as duas designações retirá-mo-las do estudo de Jeanne Marix (1974) sobre a música e os músicos na corte da Borgonha na época de Filipe o Bom onde faz, com clareza, a distinção entre os dois; no final do referido trabalho apresenta um registo dos músicos, onde surgem com a indicação de pertencerem a um ou outro grupo (Marix, 1974: 264-274). No nosso estudo, no entanto, não encontrámos referida essa separação embora tenhamos verificado a presença daqueles instrumentos e respectivos músicos nos dois contextos, pelo que defendemos que existiriam também, precisamente, em grupos autónomos.

Fontes escritas e iconográficas confirmam a presença regular das trompas de caça, em contexto venatório e, em contexto militar, o uso comum de instrumentos "altos", sobretudo ***trombetas***, ***charamelas*** e ***atabalaes***. Não podemos deixar de imaginar também o ambiente sonoro que estava associado às deslocações das principais figuras do reino, quer pelos guizos que se inseriam nos arreios dos cavalos, quer pelos seus músicos, insígnia sonora da sua dignidade, dos quais se faziam sempre acompanhar ou, ainda, o som dos sinos, dispersos por todo o território que, como veremos adiante, estavam associados a múltiplas situações e contextos, sendo este um dos elementos sonoros mais representados na iconografia.

Fora da corte, as únicas estruturas organizadas no domínio musical eram as capelas musicais dos mosteiros e principais igrejas. Em Portugal tiveram papel de grande relevo mosteiros e abadias como Alcobaça, Santa Cruz de Coimbra ou S. Vicente de Fora em Lisboa, e as Sés de Évora, Braga e Lisboa. A formação das capelas musicais, quer na corte quer nas principais casas nobres, em contexto secular, ou associadas a instituições e altas figuras do clero tiveram, neste campo, uma acção determinante e atestam

a importância concedida, tanto às práticas musicais eruditas como ao ensino.

A Capela

O termo *capela*, na sua origem, não tem qualquer relação com práticas musicais, nem com lugar de oração. Deriva do latim *Capella*, e é um diminutivo de *cappa*, pequeno manto, ou apenas metade que, de acordo com a lenda, no Inverno do ano de 338, S. Martinho rasgou a meio para dar a um pobre. Em meados do século VII, aquele termo terá aparecido associado à dita peça de vestuário que estava guardada, como relíquia, no palácio dos reis merovíngios, num oratório propositadamente construído para aquele fim. O termo passou então a designar não só a famosa *capella*, como o local onde se guardava, sob a responsabilidade dos *capelães*. Posteriormente este termo passou a designar os locais de oração, como os oratórios, nichos ou altares, onde se venerava alguma relíquia de santo (Machado, 1977:60).
Assim, a instituição Capela encerra em si domínios distintos: o espaço físico destinado ao culto, que incluía todo o conjunto de alfaias litúrgicas requeridas para as diversas celebrações, e o conjunto, mais ou menos vasto, de clérigos que asseguram a realização dos diferentes cerimoniais.

Capela Musical

Em termos musicais, o termo *capela*, na origem, designava um espaço ou aula, em geral nas proximidades do claustro, em que tinham lugar os ensaios ou aulas de preparação dos músicos, cantores e instrumentistas, encarregues da parte musical das cerimónias de culto. Fazia parte desta estrutura todo o equipamento necessário ao desempenho da actividade, tais como os livros de música, os instrumentos, os paramentos e os distintivos próprios do grupo, ao serviço de uma igreja ou corte (Rubio, 1983:14). Posteriormente a expressão *capela musical* passou a referir-se apenas às pessoas e não ao espaço, ao grupo de cantores, habitualmente composto por adultos e crianças, que se especializavam no canto litúrgico e

asseguravam a realização musical nas várias cerimónias de culto de uma igreja ou oratório. De um modo geral estava subordinada à orientação de um mestre, o "*cantor*" (termo substituído, mais tarde, por *mestre capela*), que também era o responsável pelo ensino. Vulgarmente pertencem também a este grupo um ou dois organistas e, consoante os períodos históricos, outros instrumentistas, em número variado. O grupo dos instrumentistas era designado *Capela de menestréis* e poderia ter um responsável que não o *mestre capela*. Normalmente era composto apenas por instrumentos de sopro, como flautas, charamelas, sacabuxas, cornetas e baixões. A sua intervenção ocorria em diversos momentos, sobretudo em procissões, entradas e saídas, por vezes substituindo ou reforçando alguma das vozes (Rubio, 1983:16).

Os elementos que constituíam a *capela musical* eram tanto civis como clérigos, formados desde tenra idade na própria instituição onde prestavam serviço, ou noutras similares (Rubio, 1983:33); embora se desconheçam grande parte dos seus regulamentos, aqueles que se conhecem permitem-nos ajuizar, de um modo geral, o modo de funcionamento deste tipo de estrutura que não deveria alterar-se significativamente de umas para as outras (Rubio, 1983:13-14). A relativa frequência com que mestres e cantores mudavam de capela é um indicador de que não se tratava de uma instituição perfeitamente estável; poderia variar, geralmente de acordo com as necessidades e poder contratual do senhor a quem pertencia.

A presença de instrumentistas, todos de sopro (**flautas, charamelas, sacabuxas, baixões e cornetas**), com carácter permanente, nas capelas musicais, sobretudo no que diz respeito a instituições da Igreja como as Sés Catedrais, começou a verificar-se, apenas, no segundo quartel do século XVI. Anteriormente a sua presença era esporádica, e verificava-se em celebrações de maior importância, para as quais eram chamados (Rubio, 1983:43). Para as festas de Natal e dos Reis, no ciclo da Natividade e para as da Páscoa, Pentecostes e Corpo de Deus, D. Afonso V recomendava que se apresentassem na corte os músicos já aposentados, procurando deste modo conferir maior sumptuosidade às celebrações, através do reforço do número de músicos (Viterbo, 1932: 309-310).

Apesar dos reconhecidos avanços que a investigação musicológica tem registado nos meios académicos portugueses, permanecem por esclarecer muitos aspectos referentes a estas estruturas dedicadas ao ensino, produção e práticas musicais, sobretudo no que diz respeito ao século XV. A documentação conhecida até à presente data não permitiu ainda clarificar os momentos e situações em que intervinham os instrumentos, assim como grande parte do repertório no âmbito das cerimónias religiosas. A música, tanto vocal como instrumental, estaria generalizada, estendendo-se, em regra, aos mais diversos locais de culto, que não só as sés ou mosteiros principais e instituições mais próximas das cúpulas do poder. Documentação diversa dá-nos conta da existência de prática musical, assim como a presença de instrumentos em variadas igrejas.

É conhecido um regulamento de menestréis, redigido para a catedral de Leão, que fornece dados importantes e que, neste contexto peninsular, certamente não deveria diferir muito de uns locais para outros, trazendo assim alguma luz sobre este assunto. Segundo aquele documento, a *capela de menestréis* actuava, sobretudo em situações de maior solenidade, em missas solenes, nas procissões, em algumas partes cantadas do ofício e nas principais festas anuais (Rubio, 1983:46). Nestas missas festivas, tocavam no primeiro e último *Kyrie*, no *Ofertório*, na elevação da hóstia e no *Deo Gratias.* Quando se realizava procissão, a intervenção dos instrumentos fazia-se na saída e entrada do coro e nos diferentes ângulos do claustro. Na Sexta-feira Santa, tocavam na colocação do *Santíssimo Sacramento* no *Moimento*[2]. Durante o Ofício, nas *Vésperas*, "dialogavam" com o órgão e com os cantores, no primeiro e quinto salmo; tocavam na primeira e última estrofe do hino, assim como no primeiro e último versos do *Magnificat*; por fim respondiam ao *Benedicamus Domino*. Nas principais festas solenes tocavam para o exterior, na torre alta (Rubio, 1983:46-47).

[2] O "moimento" era uma espécie de arca fúnebre onde se depositava uma hóstia, simbolizando Cristo, permanecendo aí encerrada até à celebração da Ressurreição, no Domingo de Páscoa ou na Vigília de Sábado de Aleluia. Este era um ritual celebrado na Capela real portuguesa, conforme refere Rita Costa Gomes (1995: 315), com origem inglesa, concretamente no rito de Salisbúria, permanecendo ainda no rito Bracarense.

Relativamente ao uso de instrumentos, sem dúvida que o órgão ocupa um lugar de maior relevância do que qualquer outro. Este instrumento era já usado em contextos religiosos desde tempos bastante remotos, embora a literatura específica para o instrumento apenas comece a aparecer em meados do século XVI. Nas referências às práticas musicais associadas ao culto divino católico não aparece relacionado com os outros instrumentos, sendo tratado com um estatuto diferente.

Em Portugal foi introduzido na liturgia relativamente cedo, sendo as Sés de Braga e Évora, aquelas onde se verificou um maior incremento da música sacra, vocal e instrumental, sobretudo a música de órgão (Kastner, 1936: 22-23). Não é hoje possível reconstituir essa primeira música para instrumentos de tecla, mas o seu uso alargou-se a outras igrejas e conventos, assim como à corte e palácios de outras figuras da nobreza. Alguns dados permitem apontar para que a arte dos instrumentos de tecla, e em particular a organística, tivessem um assinalável papel na prática musical do século XV português. Já no anterior, em 1326, na Sé de Braga, a recepção ao arcebispo D. Gonçalo Pereira contou com a participação de mestre Afonso, "músico dos órgãos"; em Coimbra, na Sé, havia, em 1337, um mestre de órgãos chamado Estêvão Domingues (Brito & Cymbron, 1992: 33) e de 1374 há noticia da existência de um mestre de órgãos, em Lisboa, na Freguesia de S. Nicolau, mestre Garcia, (Viterbo, 1932: 244); por volta de 1434, sabe-se que um organista de nome João Álvares se encontrava ao serviço do Infante Santo e terá sido um dos impulsionadores de um importante grupo de mestres nesta área, que estiveram ao serviço de D. Afonso V como: Leonardo, Rui Martins, Manuel Pires e Frei Afonso. Na Sé de Évora está referenciado um tal Cristiano, tangedor destes instrumentos, no ano de 1474 (Alegria, 1985: 39), conhecendo-se também um Arriaga como organista de D. Manuel I. Além de executantes, facto importante, havia, em Lisboa, já no reinado do *Venturoso*, três carpinteiros organistas e doze carpinteiros de manicórdios, sinal claro de assinalável actividade neste domínio (Kastner, 1936: 23).

Num inventário de 1505, referente ao Paço de Santos, em Lisboa, são referidos *huns horgõõs com seos foles* pertencentes à capela do dito paço (Marques, 1940: 586), havendo outras referências a estes instrumentos em documentação diversa.

Em contexto litúrgico, o organista participava em diferentes momentos das celebrações e em situações diversas, executando rubricas com carácter solístico, acompanhando o canto, ou desempenhando a prática de "alternatim", em que o órgão substituía o coro[3] numa parte da rubrica, ou se substituía ele mesmo ao coro numa determinada rubrica completa. No texto do sínodo de Braga de 1477, a sua constituição 10ª chama precisamente à atenção dos organistas para estas práticas: "*Item mandamos e defendemos que o que tanger os orgoons na nossa see ou em outra egreja e moesteiro deste arcebispado nom ponha em elles cantiga, bailho, dança nem outra cousa desonesta mas que todo o que ouver de tanger seja cousa espiritual que geere devoçom nos coraçõoes dos ouvintes e nom garredice, segundo convém em tal lugar e tam sancto aucto e tenpo. E porque muitas vezes vimos que por priguiça dos clérigos e religiosos que nom querem cantar ou por mais em breve se despacharem do serviço de Deus, requerem ao tangedor que ponha nos orgonns Gloria in excelssis Deo que hé cantar angélico e o Credo in unum Deum que hé conffissom da sancta fé católica, os quaaes devem ser cantados pellas bocas dos homens e nom per outros stromentos…*" (Garcia Y Garcia, 1982: 87). Como se depreende do texto, por vezes o uso do instrumento não atendia propriamente aos fins estritamente litúrgicos, derivando para outros domínios, ou preenchendo com rubricas instrumentais momentos que estavam previstos para o texto cantado.

As referências ao uso deste instrumento em procissões indiciam a existência de instrumentos de dimensões reduzidas, portáteis, com características de funcionamento que possibilitassem que o próprio instrumentista o transportasse, suspenso ao pescoço com uma correia, e o

[3] Apesar dos dados disponíveis, não conhecemos, até ao momento, documentação que nos esclareça cabalmente a intervenção do órgão na liturgia até meados do século XVI. De 1579 conhece-se um regulamento, destinado aos organistas, redigido pelos Cónegos Regrantes do Mosteiro de S. Cruz de Coimbra, que nos esclarece mais convenientemente: O *Ordinário dos canónicos Regulares da ordem do bem aventurado nosso padre S. Augustinho, da congregação de Sancta Cruz de Coimbra*, Ympresso em Lixboa no mosteiro de Sam Vicente de Fora por Ioam Fernandez ympresor de libros, Anno de 1579, cap. XXXIV, fl. 81-81v, citado por Gerhard Doderer (1988: 48).

tocasse em andamento. Na iconografia medieval é, precisamente, esta tipologia de instrumentos que é representada com mais frequência.

A informação que nos chegou permite afirmar que existiam instrumentos de dimensões mais consideráveis no interior dos templos, os chamados órgãos positivos que eram susceptíveis de serem deslocados ou transportados em meios apropriados, sendo que produziriam um maior volume sonoro e, como tal, eram requeridos em determinados contextos, como o que pudemos observar num dos painéis do retábulo de *Santa Auta* (Lisboa, MNAA, fig.157). O órgão de tribuna, instrumento de maiores dimensões e complexidade, estava já divulgado no século XV, mas é menos representado nas fontes iconográficas. Na arte portuguesa, apenas em período mais avançado, um órgão deste tipo estará presente nas fontes visuais. Identificámo-lo no *Livro de Horas de D. Fernando* (MNAA, Inv.º IL 13, fl. 46v) e comprovámos a sua presença, entre outras fontes, também nesta pintura atribuída ao designado Mestre de St. Gilles, onde se pode observar o instrumento instalado numa tribuna própria, em localização elevada (fig.1).



Fig.1 - Mestre de Saint Giles
Órgão de tribuna no *Baptismo de Clovis*, c. 1500 (pormenor)
Washinhgton, National Gallery, Samuel H. Kress Collection,
1952.2.15



Fig. 1 - *O Baptismo de Clovis*, c. 1500 (pormenor do órgão)[4]

[4] (imagem em: http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=41596, em 17 /11/ 2008)

A frequência com que encontramos informação acerca da presença deste instrumento em variadas igrejas atesta a grande divulgação que o seu uso gozava no contexto religioso em Portugal. Além dos nomes acima citados, Sousa Viterbo dá-nos conta ainda de um mestre de órgãos activo no período de Afonso V, Manuel Pires Rombo (Viterbo, 1932: 454-455), assim como de um tangedor destes instrumentos, o já referido Fr. Afonso, ou um João Álvares que foi nomeado, em 1493, solicitador e procurador da Ordem de Avis assim como tangedor dos órgãos do convento daquela vila, por D. Jorge, filho bastardo de D. João II e governador dos mestrados de Avis e Santiago (Viterbo, 1932: 33). Também nos estatutos da Confraria de S. Domingos, de Guimarães, na sua redacção de 1498, se prescreve a utilização do órgão na celebração em que, mensalmente, deveriam participar todos os seus confrades: "*dise per o dicto juramento que cada mês se diz no moesteiro de Sam Dominguos da dicta villa cada mês hua missa oficiada com orgõos e todos os comfrades estam com círios hacesos…*" (in ANTT, fundo antigo, n.º 272, fls. 87-104v, transcrito por Marques, 1984: 95).

Da Chancelaria de D. Manuel I, em documento datado de 22 de Maio de 1517[5], colhemos a informação que confirma o contrato entre a Câmara de Castelo de Vide e Lopo Gonçalves, para a concessão do cargo de escrivão da almotaçaria, com as condições de tanger e zelar pela conservação e afinação dos órgãos da igreja de Santa Maria daquela vila e de mandar construir outros, semelhantes aos existentes na igreja da Misericórdia de Portalegre, para a misericórdia da vila, os quais também ficaria encarregue de tanger (Viterbo, 1911: 17-18). Refira-se que se fala em órgãos e não órgão, pelo que seria mais do que um em cada uma das igrejas referidas (anexo 4). O texto não fornece, no entanto, dados que permitam esclarecer se se tratava de órgãos positivos[6], ou de tribuna, embora para a nossa

[5] ANTT – Chanc. D. Manuel I, L.º 10, fl. 39, documento referido e transcrito por Sousa Viterbo (1911: 17-19).

[6] A designação de órgão positivo, por vezes apenas referido como positivo, é um instrumento de maiores dimensões que o portátil ou portativo, que não era passível de ser transportado pelo próprio instrumentista; distinguia-se também dos instrumentos fixos, como os grandes órgãos colocados em tribunas; o positivo

abordagem o que interessa é a constatação de uma divulgação generalizada do instrumento e da sua participação nos actos litúrgicos. Mas neste mesmo ano da graça de 1517, um *Regimento da festa de Corpo de Deus* de Coimbra, ao descrever a organização da procissão realizada no âmbito desta festa parece esclarecer-nos este ponto: "*no meo da crelezia hamdir os orgãos. E a cidade paga ao tangedor delles e a quatro omens que os levão dozentos reis pera seu jantar*" (Figueiredo, 1886: 290). Sendo de maiores dimensões que órgãos portáteis, os quais o próprio instrumentista carregava, os *positivos,* requeriam a participação de carregadores, como refere o texto do Regimento, ou de qualquer meio de suporte. Nos textos das visitações (anexo 5), podemos ainda comprovar a existência deste instrumento em diversas igrejas.

Como referimos, o uso do órgão não estava confinado ao contexto religioso, apesar de ser o instrumento de uso litúrgico por excelência. No recebimento de D. Leonor, esposa de D. Duarte, aquando da sua entrada em Lisboa, após o casamento em Coimbra, um relato da viagem de Jehan van Eyck, pintor do Duque na Borgonha que se encontrava em Portugal integrado na embaixada que veio tratar do casamento de Filipe o Bom com a infanta D. Isabel, refere que " *Et ainsi fut la dame amenee par la ville au palais de l'infant, à grant joye et solemnité, et y avoit grant quantité de trompetes, menestrelz, joueurs d'orgues, de harpes et autres instruments*…" (transcrito por Vasconcelos, 1897: 18); também nas obras efectuadas no paço de Sintra a mando de D. Manuel, em 1508, foram reparados os foles e os órgãos da capela e da sala, conforme registo do recebedor e veedor das obras dos paços de Sintra, André Gonçalves[7]. Se no contexto da capela é um dado expectável, como "instrumento de sala" demonstra existência e participação deste instrumento no meio secular para onde existiriam já rubricas e formas musicais próprias. A sua presença é atestada em algumas das mais prestigiadas cortes italianas: Isabelle D'Este (1474-1539),

---

poderia ser deslocado, colocando-se sobre uma mesa ou outro tipo de suporte de apoio, e requeria a participação de, pelo menos, outro indivívio para accionar o fole.

[7] *Livro truncado da receita e despesa de André Gonçalves*, DGARQ –TT, Maço único do extinto Armário 26 do interior da Casa da Coroa, n.º 169, publicado pelo Conde de Sabugosa em *O Paço de Cintra. Apontamentos Históricos e Archeologicos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1903, doc. II, pp. 221-243.

marqueza de Mântua, após o casamento com Gianfrancesco Gonzaga, em 1490, possuía um órgão positivo construído por Lorenzo de Pavia (que ela própria tocava, assim como alaúde e lira da braccio) (Guidobaldi: 1997: 71); fontes iconográficas e escritas confirmam também a sua divulgação e uso na corte de Urbino ao tempo de Federico de Montefeltro (1422-1482), também ele músico e muito apreciador da arte dos sons, destacando-se as representações deste instrumento, como fontes iconográficas, no "studiolo" do palácio ducal de Urbino e também no de Gubbio, conforme regista a professora Guidobaldi (1997: 66-69). Mas, mais do que a presença deste ou daquele instrumento musical ou de um qualquer acontecimento festivo, no domínio da cultura musical reveste-se da maior importância a criação e desenvolvimento das capelas musicais junto das cortes, sendo um "espelho" da magnificência e prestígio dessa mesma corte, ao mesmo tempo que, gradualmente, propiciam a elevação do estatuto profissional dos músicos enquanto executantes.

À semelhança do que acontecia nas principais cortes europeias, a Casa-real portuguesa possuía a sua própria *Capela* instituída por D. Dinis em 1299[8], para a qual ordena que:"…*esguardando que na nossa Capela de san Migueel nossas Casas de Lixboa nom auia Capelam assi como deuia a seer en Capella de Reis a seruiço de Deus e a prol de ssas almas quero e estabelesco e mando (…) que a dicta Capela aia capelam seu proprio pera todo sempre que serui ha y pessoauilmente e faça y costumadamente residença (…) E esse Capelam cante en ela cada dia missa pola alma minha e da Rayna e de todolos Reis assi como de suso dicto e en esta maneyra (…)*" (Carta de D. Dinis. ANTT, Gaveta 1, m.6, doc. 9).

A Capela Real era, como se sabe, uma das instituições que, de modo mais próximo, gravitavam em torno do rei. Este fazia-se acompanhar por nobres

[8] Embora seja indicado o ano de 1299 como data da institucionalização desta instituição, será mais correcto fixar essa iniciativa de D. Dinis como o seu primeiro passo dado que, apenas no reinado de Afonso V, em 1439, o papa Eugénio IV concede a necessária licença para que o rei e família possuíssem instituição própria com os cantores necessários para rezar em coro (Sousa, 2000: 286-287)

cavaleiros, especialmente aptos para as artes da guerra, e clérigos letrados, que constituíam o corpo de conselheiros, assegurando também outras funções, sendo uma delas a de cantarem os serviços litúrgicos, entre estes, a celebração da Missa, com maior ou menor solenidade, de acordo com o calendário litúrgico, as festas dos santos ou acontecimentos especiais na corte. No chamado *Livro da Cartuxa*, D. Duarte define, precisamente, as cerimónias às quais se deveria conceder maior atenção no que diz respeito às questões formais e de aparato, indicando a duração que estas deveriam ter (Dias, 1982: 215-217). Mesmo nas situações que para nós nos parecem inusitadas, a liturgia da Missa era realizada diariamente, sendo que o monarca, sob autorização especial do Papa, podia erguer um oratório onde quer que se encontrasse (Carreras, 2001: 23). Nos acampamentos, em ambiente de pré batalha, por exemplo, era montada uma tenda para ai celebrar os ofícios religiosos, como é referido a determinado momento na Crónica de D. João I: "*A segumda feira amte menhaã, vespera da Virgem Maria, bem çedo de madrugada mandou o Comde dar aas trombetas; e de noyte, ante que amanheçesse, começou ouvir suas missas. E naquella temda hu el estava davam o santo sacramento a quamtos queriam clerigos que pera esto hii eram prestes*". (Lopes, II, 1983: 77).
Não era este um privilégio real, pois também Nuno Álvares Pereira ordenou a organização da sua capela no mesmo contexto: "*Nuno Allvarez amte que dalli partisse, hordenou logo offiçiais…e hordenou capella e preegador e ouvia duas missas cada dia, que nehuu Rei nem senhor ata alli tiinha em costume*." (Lopes, I, 1983: 173)

De data mais tardia, no reinado de D. Manuel I, documentação escrita precisa um pouco mais sobre a própria estrutura física da tenda que era destinada à capela nas campanhas militares ou itinerâncias régias: "*e outra tenda redomda pera capela do dito senhor grande antretalhada de coores E seu esteo pymtado e ferrado e suas aldrabas de fero e curucheo guarneçydo de cordas (…) e todas aestas quatro tendas de pano de linho branco e vermelho dobrado e antretalhadas de coores e encordoadas e com toda sua madeira forada e aldrabas e cordas (…) e ij paredes que servem com a temda da capela de trinta e tres panos cada hua e cada pano de tres varas escasas dalto e com suas varas e sua garnjçam de couro e cordas (…)*

Item de portas das ditas quatro tendas quatro portas iiij peças do mesmo pano". Refere o mesmo documento a existência de oito tendas para a Misericórdia (?), "*hua Redonda gramde guarneçjda de pano azur e vermelho que he pera a capela da mjsericordia que tem ao Redor hua coroa verde despjnhos que a cerqua toda e darredor per baxo antretalhada e sobre a porta hum letrejro que diz / vos qui secutj estes mee centum pro hum acjprestjs et vytã eternam posydebys / e em cjma hua cruz com coroa despjnhos com seu talhador de paao em cjma e por pjã hua campajnha com hua cruz com suas cordas e todo o seu aparelho*" (Marques, 1940: 580-584, citando doc. da ANTT, *coxias da livraria, maço 150,* conforme referência nesta publicação).

Como se observa, a itinerância do séquito real não impedia que se cumprissem os preceitos diários de celebração litúrgica, havendo para tal as referidas tendas destinadas exclusivamente para o efeito.

Capela musical da corte portuguesa

Por empenho das cortes, no sentido de afirmação de poder, riqueza e sumptuosidade, de acordo com as possibilidades que a situação económica foi permitindo, registou-se um assinalável florescimento das artes em geral e, particularmente, da música, sendo este visível, sobretudo, no domínio das práticas musicais profanas (Doderer, 1991: 344), embora as do domínio religioso também adquirissem maior esplendor e visibilidade, nomeadamente com o aumento da prática da polifonia, sendo de salientar a importância que tiveram algumas *Capelas Musicais*, como já referimos, tendo-se tornado as mais relevantes instituições musicais da época. No caso português, assim como acontece nas principais cortes europeias, é precisamente no século XV que a capela musical régia ganha significativa importância, através do aumento do número dos seus elementos e da complexidade do cerimonial.

Até hoje ainda não foi possível uma reconstituição suficientemente rigorosa desta instituição mas, ainda assim, a documentação que se conhece e os estudos que têm vindo a desenvolver-se permitem formar uma ideia aproximada de como era a sua constituição. Sabe-se que em 1353 D. Afonso IV aumentou para dez o número de capelães cantores e que em 1402, ao tempo de D. João I, são referenciados quinze elementos, entre capelães e cantores e sete moços de capela, certamente uma estrutura que teve continuidade no reinado de D. Duarte, tendo aumentado no reinado de Afonso V (Gomes, 1995: 110).

Do período de D. Duarte a documentação mais relevante sobre esta matéria é, precisamente a redacção do Regimento[9] da Capela que é atribuído ao próprio rei. Nesse documento, entre outras indicações, merece-nos especial reparo a importância concedida à formação dos moços da capela que deveriam também preparar-se para a execução de música profana junto da corte o que não deixa de ser um significativo indicador da importância concedida à instituição e quão relevante era o papel desta estrutura na

[9] O *Regimento da Capela* pode consultar-se num dos documentos em anexo (anexo 1). De acordo com o defendido por José Augusto Alegria (1985: 72), D. Duarte teria redigido o seu regimento tendo como base o da Capela de Fernando I de Aragão, seu sogro, tendo este sido elaborado a partir do da Corte Papal de Avignon, de 1425.

dinâmica da corte e, também, a referência à prática de polifonia, ali referida como "descanto" e "canto feito", referindo-se este último termo, como sublinha Manuel Pedro Ferreira (1995: 177), a uma composição polifónica fechada, mais elaborada e registada por escrito, em que todas as vozes estão já definidas, sendo o "descanto" uma prática em que havia lugar para a improvisação sobre a linha melódica do tenor (a melodia principal), seguindo, é claro, regras determinadas, mas uma composição mais simples que o "canto feito".

D. Afonso V, em 1474, ao indicar que os capelães e cantores não devem nunca ausentar-se sem a devida autorização e, sublinhe-se, deixarem outros em sua substituição nas funções que lhes compete assegurar (Gomes, 1995: 111), confirma também a importância da instituição na vida da corte. Do reinado de *O Africano*, temos também referências a outros músicos que terão estado ao seu serviço em diversos cargos. Sousa Viterbo aponta os nomes de Álvaro Afonso, Gomes Ayres, João de Lisboa e Tristão da Silva, como mestres de capela, sendo que estes também tinham à sua responsabilidade o ensino (Viterbo, 1932: 4). Tanto Tristão da Silva como Álvaro Afonso terão exercido a actividade também como compositores de música polifónica (Ferreira, 2008: 52), o que constitui um indicador de relevo no que diz respeito ao investimento neste domínio por parte da Capela Real.

A lista de músicos alonga-se se passarmos a nomear instrumentistas e cantores activos também por esta altura: João d'Angees, como tamborileiro; Lopo de Condeixa, alaudista; Estêvão Domingues, citaleiro; Jofrin, menestrel; Manuel Pires, o Rombo e os já referidos Lionardo e Ruy Martins como mestres de órgãos (Viterbo, 1932: 4; Nery, 1991: 25; Brito & Cymbron, 1992: 32).

Em data posterior, entre 1446 e 1461, atendendo certamente às necessidades sentidas de melhoramento ou reestruturação da capela régia portuguesa, D. Afonso V solicita junto da corte régia inglesa, ao seu deão William Say, o *Liber Régie Capelle*, um Cerimonial da Capela real de Henrique VI, com certeza mais completo do que aquele de que dispunham, que incluía a descrição de ritos praticados na instituição inglesa e a estrutura hierárquica da mesma. Para tal, envia o seu mestre de capela, Álvaro Afonso, para efectuar uma cópia da referida "ordenança". Segundo o

documento, do qual se conhece um manuscrito na Biblioteca Pública de Évora (BPE, códice CV / 1-26 d), esta deveria ser composta por um deão, trinta cantores, dois sacerdotes, um mestre de coro, um mestre de gramática, dez moços de coro e quatro leigos (Gomes, 1995: 111). Era uma estrutura considerável que, na prática, temos dúvidas se teria sido implantada na corte portuguesa, mas que era uma estrutura de reconhecida importância no reinado de D. João II, se atendermos ao relato de Garcia de Resende: *"Todolos Reys passados, e assi el Rey porque ate este tempo em suas capellas não se fazia mais que dizeremlhe Missas e vesporas, quando ahy as queriam ouvir, e os capellães dizião Missa nas Igrejas onde querião, e as Oras rezavam em suas pousadas, e as vezes nas estrebarias vendo curar suas mulas, e el Rey (…) estando aquy em Evora neste anno, ordenou, e fez que todos seus capellães, cantores, e moços da capella rezassem as Oras solennemente em sua capella cantadas como em Igreja cathedral, e assi mandou logo pera isso fazer seus coros e assentos, e muytos ornamentos, e todas cousas necessarias, muy perfeitas, e em grande abondança; e porque folgassem de o fazer, e com milhor vontade hyr servir nosso Senhor, deulhe logo rendas de que ouvessem cotidianas distribuyções, e apos na ordem e regimento em que ora esta, que he a milhor servida capella que Rey Christão tem.* (…) (Resende, 1973: 262-263).

Alguns músicos mantém-se ao serviço da Capela Real em reinados sucessivos, por vezes subindo na hierarquia da mesma, como um tal Nuno Alvares que era cantor no tempo de Afonso V e foi mestre da capela no reinado seguinte, tendo sido sucedido por João de Coimbra que transitará para o período manuelino (Viterbo, 1906: 1). A capela de D. Manuel, da qual se conhece também o nome de Matheus de Fontes, mestre da dita, em 1516, sendo igualmente cónego da Sé, e um tal João de Villa Castim, que exerceu o mesmo cargo e transitou para a capela de D. João III (Viterbo, 1906: 3-4), era bem provida de capelães cantores. Terá sido no reinado do *Venturoso* que a Capela musical passou a fixar-se em espaço próprio, precisamente as capelas dos palácios (Sousa, 2000: 287).

Não obstante existirem muitas questões por esclarecer, a Capela musical que estava adstrita ao serviço da casa real foi, durante vários séculos, a nossa principal instituição musical a exemplo de outras realidades

europeias, e onde as realizações musicais terão encontrado maior brilhantismo e esplendor, nomeadamente no que diz respeito à prática polifónica (Nery, 1991: 20).

A circulação de músicos de corte era frequente assim como a presença de músicos estrangeiros ao serviço das capelas de reis e figuras da alta nobreza. Desde logo devido ao facto de fazerem parte do séquito de princesas, as quais acompanhavam aquando se uniam matrimonialmente com elementos de outras cortes. Assim aconteceu com D. Leonor, princesa de Aragão, quando veio para Portugal para se unir matrimonialmente com D. Duarte. O seu séquito incluia um organista, Perr Met, e um harpista, Micholet de Netauvila, que mereceram recomendação ao pai do noivo, D. João I; Afonso V, por volta de 1450, teve ao seu serviço dois trompetistas, Adrien e Jacques de Rechtre, e um organista, Jehan de Vooz, todos de origem flamenga que, posteriormente passaram para o serviço do Duque da Borgonha (Marix, 1974: 95); o movimento inverso verificou-se também, como no caso da princesa Beatriz, filha de D. Manuel que, ao desposar o duque de Sabóia, levou os seus músicos (Brito & Cymbron, 1992: 30); mas também porque algumas cortes procuraram atrair para os seus serviços conceituados mestres de capela e outros músicos, verificando-se, por vezes, situações de algum atrito motivado por estas movimentações (Rubio, 1983: 49). Sobre factos desta natureza escreve D. Duarte à corte de Castela, em 1434: "*Recebemos uosa carta pola qual nos fizestes saber como filhareis aluaro fernandez nosso cantor e organista (…) auemos direira tençom em nos desprazer ele ser asy per vos filhado uisto como ele he criado e natural nosso, e todo o mais que sabe Cantar e tanger auer aprendido em nosa casa*" (Livro de Conselhos de El-Rei D. Duarte, ed. J.J. Alves Dias e A. H. Oliveira Marques, Lisboa, Estampa, 1982, pp. 90-91, citado em Gomes, 1995: 114). Na Península Ibérica os contactos e circulação de músicos foi, aliás, bastante comum e regular, motivando o aparecimento de uma expressão musical idêntica, como regista Gerard Doderer (1991: 344). Exemplo emblemático desta circulação de músicos é o caso de Pedro ou Pero do Porto, que foi cantor da Capela Real dos Reis Católicos na década de noventa, do século XV, tendo regressado a Portugal, provavelmente no séquito de D. Maria, aquando do seu casamento com D. Manuel, em 1500;

terá estado alguns anos em Lisboa, regressando a Espanha, para Sevilha, onde exerceu o cargo de mestre dos moços do coro da catedral, entre 1507 e 1514, voltando de novo a Portugal, para mestre da Capela do cardeal D. Afonso, primeiro em Lisboa, em 1521, e no ano seguinte em Évora, quando o príncipe foi designado para dirigir aquela Diocese (Brito & Cymbron, 1992: 39); ou, em período anterior, Gil Lourenço, aragonês mas mestre da capela de D. Duarte, Tristano de Silva, também de origem espanhola, nascido em Tarazona, mestre da capela de Afonso V ou, ainda, um Afonso de Leão, cantor de D. João II a quem foi concedida uma tença anual de 12 000 réis, em 1490 (Serrão, 1993: 362). No período de D. Manuel, por indicação de um dos seus músicos, provavelmente o charamela-mor (anteriormente designado rei dos charamelas) Jacques, e através dos contactos com a Flandres, nomeadamente o feitor Silvestre Nunes, foram contratados ali quatro outros charamelas para o serviço da Capela Real, Cornelio, Gilis, Pitre e Gerarte, procurando suprir as necessidades da sua Casa (Viterbo, 1912: 2-4). (transcrição do documento no anexo 6). Temos também notícia da presença de músicos da capela real portuguesa na Flandres, em Malines, em 1516-17, onde terão contactado com os seus congéneres da corte de Carlos V (Ferreira, 2008: 65). A região franco-flamenga gozava, precisamente neste período, de grande prestígio relativamente à cultura musical erudita, sobretudo no que diz respeito ao cultivo da polifonia. Não deixaremos de fazer referência a Henry Arnaut de Zwolle (c.1400- 1466), médico, astrónomo, astrólogo e físico do poderoso duque da Borgonha que foi também teórico musical e autor de um importante tratado sobre a construção de órgãos, alaúdes, e clavicembalo (Paris, BNF, Ms. Latin 7295), deixando as suas descrições e os desenhos dos seus modelos de instrumentos. Esteve ao serviço do duque, na corte de Dijon, tendo falecido na década de 60 do século XV. É uma figura importante na História da Música europeia, tendo para nós o particular interesse de ter exercido a sua actividade numa corte com forte ligação a Portugal. Certamente que os seus trabalhos, assim como o contexto por onde se movia foram do conhecimento dos músicos portugueses ou que por aqui exerceram a sua actividade.

Compositores, cantores e instrumentistas eram então disputados por reis e príncipes, bispos e cardeais. Entre os compositores de primeira ordem

mencionamos Guillaume Dufay (c.1400-1474), natural de Cambrai, onde recebeu formação musical na catedral da cidade, tendo integrado a capela pontifical de Martinho V e de Eugénio IV, e depois a corte de Sabóia, a partrir de 1433 e até 1439 (Gallo, 1987: 90-91); Johannes Ockeghem (c. 1420-1497), ao serviço de Carlo I, duque da Bourbon e, posteriormente na capela dos reis de França, ou Josquin des Prez (c.1440-1521) que foi cantor da catedral de Milão e depois da capela de Galeazzo Maria Sforza, cujas obras se difundiram por grande parte dos países da Europa Ocidental, incluindo os reinos Ibéricos (Bossuyt, 1996: 125).

A rainha, os príncipes, assim como as mais importantes figuras da fidalguia possuíam igualmente capelas próprias em seus paços.
Pelo que nos diz Fernão Lopes, Nuno Álvares Pereira concedia grande importância à sua capela pois "*Nos devinaees oficios era elle asy atemto, sem mestura de outros neguocios, que comtinuadamenete comprya sua hordenança douvir cada dia duas misas calladas, e nos domimguos e feestas diziam mais huma, ofyçiada bem sobllenemente com sua pregaçaom… e pera isto trazia muy honrrada capella, guoarnida de hornamentos e vestimentas, e boons clerigos e camtores; os quaees sempre eram prestes ante que o Comde viesse, temdo cada hum pervisto o que avya de dizer e fazer, nam falando em outra coussa, salvo naquello que a seu ofiçio pertemcia, e esto muy mansamente e sem outro riso nem joguetes, ca doutra guyssa lhe era muyto estranhado*." (Lopes, II, 1983: 453).
D. João I, logo após o seu casamento com D. Filipa "*… ordenou ell Rey casa a Rainha e çerta remda pera sua despesa, ataa que lhe dese, como lhe prometera, terras per guovernamça de sua pessoa e estado. E deulhe ofiçiães que a servisem (…) yso mesmo capellaõ mor e comfesor e outros ministros do Divinal Ofiçio*;" (Lopes, II, 1983: 224-225).
Mas, tal como a Capela Real, a Capela da Rainha, apesar de ter actividade confirmada desde Filipa de Lencastre, apenas nos reinados de D. João II e D. Manuel se tornam verdadeiramente autónomas (Sousa, 2000: 287).

Embora a Casa Real fosse a mais importante e requeresse um maior número de servidores, a organização e instituição de Casas próprias para os

príncipes, ordenada por D. João I em 1408, vem alargar substancialmente o universo cortesão e, consequentemente, multiplicar algumas das suas estruturas (Gomes, 1995: 225).

O Infante D. Henrique possuía a sua própria Casa, devidamente organizada e onde as questões relacionadas com a educação da fidalguia parece terem merecido especial importância. João de Barros, na sua obra *Dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente* escreve acerca do Infante: "*Foi mui amador da creação dos fidalgos por os doctrinar em bons costumes; e tanto zelou esta creação, que se pode dizer sua casa ser uma escola de virtuosa nobreza, onde a maior parte da fidalguia deste reino se creou, aos quaes elle liberalmente mantinha, e satisfazia de seus serviços. (…) E dado que em sua honestidade de seu trajo, palavras, jejuns, rezar o ofício divino e institutos de sua capela, toda a sua vida pareceu uma perfeita religião*" (Barros, 1778: 132). Os seus irmãos, D. Pedro e D. Fernando, tinham ao seu serviço, cada um, treze capelães cantores, oito moços de capela, e ainda quatro menestréis de charamelas, quatro trombetas e mais quatro de diferentes outros instrumentos, conforme no-lo descreve D. Duarte (1982: 179-180).

Há documentação, nomeadamente a obra de Garcia de Resende, que confirma a existência de músicos ao serviço de alguns dos filhos de D. Manuel I, sendo certamente uma realidade extensível a todas as casas dos príncipes. O infante D. João, futuro D. João III, tinha a sua Capela, sabendo-se que Fernão Rodrigues foi um dos seus mestres de capela; o Cardeal infante D. Afonso teve ao seu serviço Pero do Porto, que terá sido também mestre da capela real, tendo ainda a seu cargo o ensino dos moços. No âmbito da sua actividade, junto da corte, terá escrito música para autos de Gil Vicente (Viterbo, 1906: 13), sendo por este autor referido nas *Cortes de Júpiter,* representadas em 1519:

(…) *Yram todolos cantores:*
Contras altas, carapaos;
Os tiples, alcapetores;
Enxarrocos, os tenores;
Contrabaxas, bacalhaos.

Com elles Pero do Porto
Em figura de çafio,
Meo congro deste rio,
Cantando muy sem conforto:
«Yo me soy Pero Çafio» (Vicente, 1928: CLXVIv)

Pedro do Porto ou Pedro de Escobar[10] é uma figura de relevo na vida musical da época, estando a sua actividade associada, sobretudo, à capela do Cardeal infante D. Afonso. Quando este ocupa a cadeira episcopal de Évora, em 1522, mestre Pero tê-lo-á acompanhado, ficando ao serviço da Capela da Sé (Alegria, 1985: 86), sendo-lhe atribuídas cerca de uma vintena de obras de carácter religioso e outras tantas de cariz profano (Brito & Cymbron, 1992: 39). Quanto ao cardeal D. Afonso, sabe-se que tinha em elevada estima e consideração a arte musical e que, para a Capela Musical daquela Sé alentejana " *conservou o costume ordenado nella mas ainda trabalhou por augmentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas delle procurando mais cantores e os melhores q' podia aver e lhe acrescentou também charamelas q' nella não avia por lhe parecer q' todo ornamento de musica e instrumentos se deuia de procurar per louuor de nosso snr e ornamento de hua see tam honrada e Prelaçia tamanha*" (Alegria, 1985, 86).

A este príncipe da Igreja foram dedicados dois tratados de música de Mateus d'Aranda, *Tratado de cãto llano* (1533) e *Tratctado de canto mensurable* (1535), impressos na oficina de Germão Galharde, em Lisboa, os primeiros com notação musical a serem impressos em Portugal. Mateus d'Aranda, de origem espanhola, terá sido contratado para o cargo de mestre de capela da Sé de Évora e depois, em 1544, Lente de Música dos Estudos Gerais de Coimbra (Viterbo, 1906: 13).

A infanta D. Beatriz (1504 – 1538), filha de D. Manuel e da sua segunda esposa, D. Maria de Aragão, quando, em 1521, viajou para a corte de

[10] Os dois nomes correspondem à mesma pessoa, como confirmou o musicólogo Robert Stevenson no seu trabalho "Earliest Portuguese Composer in New World Colonial Music Manuscripts", in Inter-American Music Review, XI, n.º 1 (Fall-Winter 1990, pp. 3-24), citado em Brito & Cymbron, 1992: 39.

Sabóia para se unir matrimonialmente com o Duque Carlos, levou no seu séquito " *dezoito moços de camara, seis moços de capella, seis homens da camara, e seis guardas das damas, quatro porteiros de maça, oito moços de estribeira, e oito reposteiros, seis cozinheiros, e homens dos officios, seis charamellas, tres violas darco, hua citra, oito trombetas, e seis atambores, e sua capella ordenada, e muy ricos paramentos, e todalas cousas de casa tão perfeitas e abastantes, que valia o movel que levou cincoenta mil cruzados* (Resende, 1973: 324).

Com paço próprio, a Infanta D. Maria (1521-1577), a última filha do *Venturoso*, tinha também a sua própria capela como se pode depreender pelos relatos das acções do seu dia-a-dia: "*Repartia o tempo para tudo, e depois das primeiras devoções passava à sua Capela, onde ouvia sempre duas Missas com grande attenção; confessava-se os mais dos dias, commungando os que determinava o seu confessor Fr. Francisco Foreiro da Ordem dos Prégadores, Varão acreditado em letras, e em virtudes, o que lhe conseguio estimação no Concilio de Trento. Depois da Missa, se tocavão diversos instrumentos: no fim deste exercicio se seguia outro lavor, em que com as Damas do seu Palacio bordavão obras, que se empregavão no ornato das Igrejas, e culto Divino: o resto da tarde se gastava em conferencias de estudos: à noite se recolhião em oração*" (Conceição, 1818: 314). Se a existência de capelas privadas aponta para a grande importância concedida aos serviços religiosos, não deixa de testemunhar, também, a contínua actividade musical neste contexto. As estruturas desta natureza junto a instituições eclesiásticas eram bastante consideradas pelo reconhecido papel na educação e formação, como se pode inferir através da iniciativa de D. Manuel, aquando *do nascimento do infante dom Henrique,* "*Ordenou mais, pela ignorançia que dantes havia, & pela grande falta de curas, hua capella com renda pera vintoito clerigos pobres, hos quaes ouvem cada dia duas lições no dito Collegio* (Universidade) *… Ordenou tambem outra capella de clerigos pobres, hos quaes sam vinte, & quatro que ouvem Artes, & Theologia….Ordenou tãbem outro collegio de mininos orfãos criados em virtude, & doctrina, & pera moços de coro, & tambem pera outros a que seus pais davão ho necessario, & pera todos hos da çidade pobres dava mestres de ler e screver*" (Góis, 1954: 117).

A rainha D. Leonor, mulher de D. João II, possuía Capela própria que manteve mesmo depois de viúva, sendo conhecido o nome de Diogo Gonçalves como mestre da sua capela, cargo que foi confirmado por D. Manuel e, depois, por D. João III, já depois da morte da rainha, (Viterbo, 1906: 5-6), ficando a dúvida se aquele músico esteve ao serviço apenas da sua casa civil ou, quando D. Leonor recolheu ao convento de Xabregas, terá exercido actividade junto do referido cenóbio.

Na capela real realizaram-se alguns acontecimentos da maior importância, pontuados por intervenções musicais em determinados momentos, como o casamento de D. Leonor, filha de D. Duarte, em 1451, realizado na capela do paço da Alcáçova, em Lisboa: "*Chegados que foram os embaixadores, e depois de admittidos á presença do rei e da familia real, passaram todos á capella em prestito ordenado pelo mestre-sala, e precedido pelos reis d'armas, arautos e passavantes, porteiros da canna e da maça…Effectuou-se o acto nupcial com toda a regularidade, e conforme as praticas da igreja e os seus usos da corte portuguesa e allemã. Foi celebrante o arcebispo de Lisboa, D. Pedro de Noronha, vestido de pontifical, e assistido de outros prelados. Houve benção e imposição do annel, e fizeram-se as ceremonias do beijo na face e do adorno do leito nupcial.*

Terminou esta ceremonia por um Te-Deum, em acção de graças, cantado por muitas vozes com acompanhamento de órgão e de alguns poucos instrumentos.

A este tempo já os sinos da capella real, e os atabales e charamelas do largo do paço tinham annunciado em sons festivos, que a infanta D. Leonor se achava unida pelos vinculos do matrimonio ao imperador Frederico III. E por toda a cidade echoavam e se confundiam os repiques das suas innumeraveis torres, as musicas e ***cantigas populares*** *e os vivas enthusiasticos á imperatriz da Allemanha* (Barbosa, 1875: 73-75).

No âmbito das capelas musicais adstritas à corte, a presença dos instrumentistas é bastante anterior ao que se verifica para as *capelas* das instituições religiosas, assim como é maior a variedade de instrumentos

usados, pois as suas funções assumiam não só carácter religioso, mas também civil, muitas vezes confundindo-se os dois universos.

Entre os acompanhantes permanentes da corte, além dos cantores da capela, encontravam-se geralmente numerosos músicos, insígnia sonora da majestade real, intervindo em diferentes contextos, como entradas régias, celebrações de variadas festas mas, também, no seu dia-a-dia, actuando para entretenimento, quer através dos seus instrumentos, quer com canções e pantominas. Instrumentos de sopro como os **trompetes e charamelas** ou os de percussão, **tambores** de diversas formas e tamanhos, tinham funções concretas em situações guerreiras ou cerimoniais de maior aparato, em determinados acontecimentos públicos, mesmo de natureza religiosa, assumindo, portanto, um significado e uma função social de relevo, constituindo-se como sinais distintivos de poder.

Num cerimonial da Capela Real[11] que, embora de meados do século XVI, pensámos traduzir práticas firmadas em períodos anteriores, pode-se confirmar a presença e localização dos músicos da capela real que acompanham o rei na sua participação na Procissão de Corpo e Deus:" *E todas as procisões em que el Rey vay ou aa de ir o samtissimo sacramento ou am de ir reliquias, indo huma cousa ou outra el Rey sempre uay de traz e se he procissão do Corpo de Deus uão os comendadores de traz del rey todos uestidos com seus abitos postos per suas antiguidades os capelães del Rey vão diante do Santíssimo Sacramento ou Reliquias todos vestidos com capas e em suas antyguidades vão camtando hynos ou salmos, E ho Adayão tesoureiro e chamtre da capella uão uestidos em suas sobrepelizes com uara uermelha em as mãos pera mamdarem por os capellães em orde isto sempre nas procissões. Diante de tudo as trombentas taniendo a seu tempo e logo atraz as charamelas que fazem ho mesmo e depois destes*

[11] O *Cerimonias da Cappella del Rey*, é um documento conservado actualmente na Biblioteca Nacional de Nápoles (Cod. I.E. 32) e que terá pertencido à infanta D. Maria (1538-1577), sobrinha do nosso rei D. João III, filha do seu irmão Duarte, casada, em 1565, com Alessandro Farnese, Princípe de Parma. A datação do documento é ainda incerta mas, segundo adianta José Maria Pedrosa Cardoso, será de meados do século XVI (2008: 16). A divulgação desta fonte deve-se, precisamente, ao trabalho recente do investigador acima citado, em edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.

instromentos vay a cruz da capella, a quall leua um moço da capella imdo ella vestida e de traz da crux uãos os camtores os quais camtão a seu tempo, fazemdo-se a procisão no tereyro do passo estão os atabales nos paços, e day taniem a seu tempo.

Quamdo el rey uai na procissão do Corpo de Deus e isto em Lisboa ouue prymeyro misa na See pelos seus capellães e camtores, na qual missa tem el rey liuro pax e incenso, e uai com a procissão atee São Domingos omde ouue pregação, e day se uem pera casa" (transcrito em Pedrosa, 2008: 127-128)

No domínio da chamada "música baixa", destinados ao uso privado e em contexto mais intimista, eram usados instrumentos menos sonoros, como harpas ou alaúdes.

Música em cerimoniais de corte.

O leque de situações em que era requerida a presença dos músicos na corte é muito vasto. Para assegurar as diversas participações musicais, os monarcas e outras figuras da nobreza tinham ao seu serviço instrumentistas, dos quais vamos dando conta através da mais variada documentação. Como já antecipámos, além da Capela Musical, intimamente ligada às práticas musicais em contexto religioso, havia outros instrumentistas que se organizavam em grupos distintos, conforme as principais funções. Até cerca do segundo quartel do século XVI, os "músicos de sala", como eram por vezes designados aqueles que asseguravam a participação de rubricas de cariz palaciano, apenas participam em conjunto com os da Capela em momentos de maior solenidade sendo que, em alguns cerimoniais, é difícil separar a parte religiosa da componente secular. Um exemplo elucidativo desta situação verificava-se quando D. Manuel, "*No dia da Pascoa pela manhã mandava fazer hua mui solenne proçissam da Resurreiçam, na qual elle sempre iha, & ha Rainha com todas damas, & cortesãos, preçedendo porteiros de maça, Reis darmas, & todo genero de musica, & instrumentos que em sua corte havia*…" (Góis, 1955: 230), congregando no mesmo acontecimento uma celebração de cariz religioso com um cerimonial claramente civil que assinalava a presença da corte.

Na corte, os músicos eram chamados a participar em situações e funções diversas. Momentos especiais, como a cerimónia para armar cavaleiro, de acordo com o descrito por António Rodrigues, assumiam um significado muito especial e revestiam-se de grande dignidade sendo marcados sonoramente com a participação de trombetas: "*Muito nobre é o homem merecedor de muita honra que merece ser cavaleiro na solenidade do qual é de saber que deve ser primeiro por armas e feitos singulares com testemunhas obras; experimentando suplicar ao rei que lhe faça mercê de o armar cavaleiro e dar insígnias por onde ele e os seus sucessores gozem da nobreza e da cavalaria. E sabida a verdade a de dizer el-rei que lhe apraz, então beije-lhe a mão e levem-no os cavaleiros a sua pousada com grande prazer e vistam-no dos melhores vestidos que possa ser. E levem-no nas vésperas e outro dia a ouvir missa. E depois de jantar levem-no à igreja e ponham-lhe uma cama muito prosperada, lavem-lhe a cabeça em sinal de*

toda a limpeza e mandem-no armar el-rei de todas suas armas, salvo espada, elmo, esporas, com solenidade, ***tangendo trombetas****; e que fique aquela noite ali rogando ao nosso Senhor que seja em sua defesa e guarde-se dos perigos deste mundo e lhe dê vitória contra os inimigos da fé;(…) el-rei então manda-lhe calçar as esporas e o elmo e levantar selada e ponha-lhe a mão sobre a cabeça e lhe cinja a espada com a sua mão dizendo-lhe «Deus nosso Senhor, por Sua infinita bondade te dê força e siso e entendimento, que assim te rejas que vivas e morras na santa fé católica e sejas leal a teu rei natural e que guardes, ampares e defendas aos que têm razão não fazendo o contrário nem caindo, ámen» vai o cavaleiro beijar a mão del-rei diante de quem mandou sua alteza trazer as suas armas pelas quais há-de ser conhecido (…) e* ***tanjam trombetas*** *e vão-se com el-rei e depois os padrinhos levem-no a sua pousada; e andem todo aquele dia com ele pela cidade fazendo-lhe festa até que o tornem à sua pousada*" (Rodrigues, 1931, 116-117).

Quando D. João I manifesta intenção de armar cavaleiros os seus filhos, quer naturalmente que se façam grandes festejos:"… *e ordenarey que nas ditas festas aja notavees justas e grandes torneos e muy abastosos convites servidos de todallas viandas que se per todo meu rregno e for a delle possam aver. E desy danças e outros jogos seram tantos e taaes que assi delles como de todallas outras cousa as gentes que o virem tenham que sobre a grandeza dellas nom se possam fazer outras mayores*:" (Zurara, 1915: 24). O acontecimento tem lugar na praça africana de Ceuta, em 1415, numa celebração solene: "*A sesta feira seguimte que eram XXIII dias do mes (Agosto), mandou ElRey chamar o meestre frey Joham Xira e Affomsso Eannes seu capellão moor, e disselhes. Domimgo prazemdo a Deos, eu emtemdo de hir ouvir missa sollene e preegaçam aa mezquita mayor porem teerees cuidado de ajumtar todollos capellaães de meus filhos, e quaasquer outros clerigos, que venham em minha frota*…. (por ocasião da bênção do sal e da água) " *e amtre tamto os outros saçerdotes camtavam huua amtifana que diz, Fumdada he a casa do Senhor sobre todallas alteza dos montes, aa quall unjiram todallas gemtes dizemdo, gloria seia dada ati nosso Senhor."*

" *E esto assy acabado, começaram todollos clerigos em alta voz Te Deum laudamus muy bem comtrapomteado, em fim do quall fezeram todallas*

trombetas huua sinada e veede queiamda seria, homde passavam de duzemtas" (Zurara, 1915: 252-53).
"*…todos jumtamente vieram aa jgreia, a quall cousa era muyto fremosa de veer, ca elles aviam todos gramdes corpos e bem feitos, e vinham armados em seus arneses muy limpos e guarnidos e com as espadas da beeçam çimtas e suas cotas darmas e amte elles hiam muitas* ***trombetas e charamellas***…" (Zurara, 1915: 256).

Outros acontecimentos como casamentos, baptizados, ou o nascimento de um príncipe, eram solenemente celebrados com pompa, como forma de impressionar os convidados e mostrar o fausto e riqueza da corte. São de referir as festas mandadas realizar por D. Afonso V, por ocasião da celebração do casamento da sua irmã, D. Leonor, com Frederico III da Alemanha, em 1450[12], ou as grandes festas que se fizeram no dia do baptismo do infante filho de D. João II. *"…foy o principe baptizado na See de Lisboa com grande solenidade. E dos paços atee a See era tudo ricamente armado, e toldado per cima de ricos panos, e por baixo muyto limpo e espanado, e a See muyto hornamentada, e todolos senhores, e fidalgos, senhoras, donas, e damas hião a pé, e levavam tochas apagadas. Que a vinda vieram acesas. (…) E diante do Principe muytas trombetas, atambores, charamelas, e sacabuchas, e outros muytos instrumentos, e muytos porteiros de maça, Reys darmas, porteiros mores, mestres salas, veador e mordomo mor com todas cerimonias Reaes.* (Resende, 1973: 2).
Mas talvez o mais grandioso e exuberante acontecimento deste género tenha sido o casamento do príncipe D. Afonso, filho de D. João II, com a princesa Isabel, filha dos Reis Católicos, realizado em Évora, em 1490. Os festejos acontecem em diversos momentos e sob diversos pretextos; após receberem a notícia de que as negociações tinham decorrido de forma positiva "*…os sinos, trombetas, bombardas, fogareeos, emramamentos de ruas…e despois nom menos nas danças, e festas, que em muitos dias, e*

[12] Deste acontecimento daremos conta, com mais detalhe, mais adiante, pois existe alguma documentação iconográfica relacionada com o acontecimento e na qual nos deteremos.

noctes, nas Casas Reaaes, e por toda a Cidade se fezeram…" (Pina, 1950, 113).

Como em Lisboa grassava a peste, el-rei ordenou que se realizassem as festas de casamento em Évora, a segunda cidade do reino, havendo ali paços para acolher a família real. Foram preparadas, no entanto, algumas construções efémeras para acolher o evento, como nos relata Garcia de Resende:

"Porque nos paços nam havia casa tam grande, e em que tanta gente se pudesse agasalhar, avendo ahy grandes salas, mandou el Rey fazer hua grande sala nova de madeyra per grande ingenho e artificio, e cousa grande, que se fez onde era a orta de Sam Francisco, pegada com a porta do mosteiro e os paços, que jazia ao longo norte e sul. Tamanha, que era de longo trezentos palmos, e de largo de setenta e cinco palmos, e de alto de setenta e dous palmos. (…) E de dentro era toda das paredes e de cima armada, e toldada de ricos e fermosos lambeis, cousa nova, que parecia muyto bem polla differença que tinha dos brocados e tapeçaria. Tinha a porta principal muyto grande com as portas muyto bem pintadas, no topo contra o norte e no outro topo era feyto hum grande estrado real, que chegava de parede a parede, a a que subyam por muytos degraos, tudo alcatifado de ricas alcatifas. E contra o poente tinha hua porta junto do estrado, de que se servião pera os paços, por onde as pessoas reaes vinham e hiam: tinha quatro casas de fora pegadas nella com muyto grandes arcos altos nas paredes da sala, dous de cada banda, que a faziam ainda parecer mayor, pera muytos menistres que nellas astavam muyto altos, e bem agasalhados, donde tangião a sua vontade. E hum muyto grande cadafalso a entrada da porta a mão esquerda pera trombetas bastardas, e atambores, de muytos degraos, em estavam assentados a sua vontade, sem tolherem vista huns dos outros. E á mam direita era feita hua muyto grande e muyto alta copeira, de muytos degraos, ha maior que nunca vi, que tomava parte da porta ate a parede da sala, e tinha tanta, e rica prata, e tantas e tamanhas e ricas peças, que era cousa espantosa, e de grande maravilha (Resende, 1973: 162-163).

Assim, em Novembro desse mesmo ano é preparada a chegada e entrega da princesa ao príncipe D. Afonso: (…) *E ao outro dia, terça feyra, vinte e*

tres do mes, a Princesa com o Duque, e outros senhores todos, foy dormir a Estremoz, onde chegou ja noite, e foy recebida com outra pratica, e grande triunfo de festas com paleo de rico brocado, e assi de caminho debaixo de paleo hya primeiro fazer oração a Igreja principal, e dahy a seus aposentos. E pollas torres, e muros, e lugares mais altos da Cidade, e Villas avia muytas bandeyras de suas cores e armas, e muytos tiros de fogo, que se chegando todos juntamente tiravão, e muytas festas e folias de homens e moças muyto bem vestidas, e as ruas armadas de tapeçarias, enramadas, e espadanas. E aquy em estremoz foy a Princesa decer a Igreja de Santa Maria junto do castelo, onde o Bispo de Viseu dom Fernão Gonçalvez de Miranda a recebeo com solenne procissam, e dahy se foy a pe com infindas tochas a seu aposentamento, que era ahy perto, concertado em tudo com grande riqueza e perfeiçam (Resende, 1973: 167).

Saindo de Estremoz entrou a princesa em Évora com a maior das solenidades: "*Ao Domingo vinte e sete dias de Novembro do dito anno de mil e quatrocentos e noventa, que era o dia ordenado pera a entrada da Princesa em Evora, El Rey depois de comer cavalgou acompanhado de todolos grandes, e prelados, e nobre fidalguia, e toda sua Corte, e a milhor vestida, e mais rica gente que ate entam nestes reynos se vio, e sem o Principe se foy ao dito mosteiro com grandissimo estado, e muyto grande estrondo de festa. Diante delle vestidos de ricas sedas, e muyto bem cavalgados, muytas trombetas bastardas, e muytos atambores, muytas charamelas, e sacabuxas, muytos porteiros de maça, muytos reys darmas, arautos, e passavantes, e o porteiro mor, e quatro mestres salas, e o veador, e os veadores da fazenda, e o mordomo mor, e todos huns antre outros nesta ordem, e muytos cavalos a destra ricamente arrayados, e derredor del Rey muytos moços destribeyra vestidos de brocado. E El Rey hia vestido a Francesa, com hua opa roçante de rica tella douro, forrada darminhos, e emcima hua rica e grande cadeade pedraria, e hum pelote de brocado, forrado de ricas martas com muytos golpes, e nelles ricos firmaes de pedraria, e ricas perlas, e hua rica adaga douro em hua rica cinta, e hum chapeo branco com hum penacho branco, e encima de hummuy fermoso ginete ruço pombo, a brida com riquissima goarniçam, e detras delle seus pajes ricamente vestidos, e muytos senhores, e nobre gente. E do mosteiro ate a Cidade avia muytos entremeses da gente do povo, e dos Judeus, e*

Mouros, e o caminho muyto concertado, e limpo, tudo em perfeyçam, e cheo de gente com muytas folias de foliães, e moças, muyto bem vestidos. Chegou el Rey ao mosteiro, e a Princesa que ja estava prestes sahio logo vestida com muyta riqueza, e grande galantaria, e assi todas suas damas. Ella em hua mula muy ricamente arrayada, e as damas em mulas com ricas goarnições, e diante della muytas trombetas, e atabales, charamelas, sacabuxas, muytos porteiros de maçs e reys darmas del Rey, e da Rainha de Castela, vestidos de ricas sedas, e bem encavalgados, e seus mestres salas, veadores, e mordomo mor ricamente vestidos. E o estrondo de todas as trombetas, e atambores, menistres altos del rey, da Princesa, e do Duque, e muytos senhores que os levavam, era cousa espantosa. (…). Chegaram a porta Davis, onde eram muyo bem feytos grandes arcos triunfaes, e nelles fadas que fadavam a Princesa, cada hua de sua cousa. E antre as portas Davis era feyto o parayso muyto grande, muyto alto, ricamente ordenado com todalas ordens do ceo, com muyto ouro, e muyta riqueza concertado, cousa de muyto custo, e avia nelle singulares cantores, cousa muyto pera folgar de ver, e ouvir. E estando el Rey, e a Princesa dentro a porta da Cidade, se fez hua pratica a vinda, e entrada da Princesa, e acabada os do parayso com singulares estromentos, que tangiam, e os cantores cantavam suavemente, fizeram hua espantosa musica, e alli se fizeram outras muytas, e muy concertadas representações, e ally a porta da Cidade se deceram todos a pe, salvo el rey, a Princesa, e suas damas, e com cada dama hum fidalgo Castelhano. (…) e E as ruas da porta Davis ate a See, e da See ate os paços, e toda a praça eram de cima toldadas de panos finos de cores, postos sobre muytos mastos, que de Lisboa, e outros portos de mar foram trazidos, todos forrados dos mesmos panos, com infinitas bandeyras, e as ruas todas armadas de panos de seda, e ricas tapeçarias. E pollas janellas, e portas postas muytas joyas, e muytos ramos de louro, e larangeira, e o cham todo daquella hora espadanado, e muytos perfumes ás portas, e na praça, e em outros lugares ouve muytos cadafalsos de muytos, e muy naturaes antremeses, e representações, tudo com muyta riqueza, concerto e grandissima perfeiçam. E assi com este tam grande triunfo, e ordem chegaram a See, onde foram recebidos com muyto solemne procissam, e depois de fazerem oraçam, e a Princesa de beijar o Santo Lenho da Vera Cruz, que lhe foy offerecido, tornaram a cavalgar, e na

mesma ordem primeira chegaram aos paços ja de noite com infinitas tochas, que levavam todolos moços fidalgos, e assi moços da camara vestidos de ricas sedas, e brocados. E decidos el Rey levou logo a Princesa a seu aposentamento, e na sala estava ja a Rainha, e o Principe, e muytas senhoras honradas, donas, e damas, tudo em tanta ordem, e tam ricamente armado de ricos brocados, e concertado, que mais não podia ser, e naquella noita antes da cea, e depois, ouve grandes festas, e danças, em que todalas pessoas reaes dançaram, e assi outros muytos com muyto prazer, e alegria (Resende, 1973: 169-172).

Ainda no âmbito das mesmas festas, outro momento em que a presença dos menestréis se fez notar foi o banquete de terça-feira à noite, na sala de madeira, logo no serviço à mesa: *"E era tamanha cerimonia, que durava muyto cada vez que hiam a mesa. E o estrondo das trombetas, atambores, charamelas, e sacabuxas, e de todos os menistres era tamanho, que se não ouviam e isto se fazia cada vez que el rey, a Rainha, o Principe, a Princesa bebiam, e vinham as primeiras igoarias a mesa, e a copeira era cousa espantosa de ver…*" (Resende, 1973: 173-174); seguindo-se ao repasto as alegres danças e outras manifestações de alegria como registou o cronista Rui de Pina*: " Em fim daquella cea ouve danças, e festas que quasi toda a nocte duraram. E assi se continoaram, atee domingo cinquo dias de Dezembro, em que ouve outro segundo banquete de muitas envenções, entremeses, abastanças, e gentilezas, e ainda muito melhor servido, e mais rico que o primeiro, em que despois de acabado ouve momos renovados, e cada vez mais ricos, e de moor gentileza, e singulares envenções. E neste tempo atee o Natal em quanto os Justadores s'ensaiavam, e aparelhavam as cousas pera a justa, ouve na praça da Cidade, e ante os Paços d'ElRey, per muitas vezes touros, e jogos de canas, momos, musicas e festas sem nunca cessarem…*" (Pina, 1950: 128).

Mas nem só as festas tinham uma componente sonora. Alguns acontecimentos de cariz político, por exemplo, eram também marcados pela presença de músicos, neste caso de "músicos altos", pois a natureza dos actos assim o requeria. Trombetas, charamelas e sacabuxas assinalavam a entrada do rei na reunião das cortes, como testemunha este trecho da Crónica de D. João II referente à reunião das cortes para tratar do

casamento do infante: "… *E el Rey, depois de todos os procuradores estarem assentados, veio com grande estado, diante muytas trombetas, charamelas e sacabuchas, porteiros de maça, reys darmas, arautos, e passavantes, o porteiro mor, e mestre salas, veador, e veadores da fazenda, camareiro mor, e guarda mor, e mordomo mor, e assi o Regedor, Chanceller mor, e todolos officiaes, e desembargadores, e el Rey vestido em opa roçagante de brocado com rico forro, e o ceptro na mam, e com elle o Principe ricamente vestido…"* (Resende, 1973: 144).

Um outro acontecimento desta natureza foi a cerimónia em que El-rei concedeu o título ao Marquês de Vila Real: "*No anno de quatrocentos e oitenta e nove, estando el Rey em Beja, no primeiro dia de Março com muyta honra, e grande solenidade, fez Marquez de Villa Real, e Conde Dourem a dom Pedro de Meneses, que era Conde de Villa Real, nesta maneira. El rey estava ricamente vestido em huma sala armada de rica tapeçaria, e dorsel de brocado, e sua cadeira real em alto estado, e el Rey em pee com a mão posta na cadeira encostada ao dorsel, e com elle o Principe, e o Duque, e muytos senhores, e nobre gente, todos vestidos de festa, e o Marquez veio de sua pousada a pe, acompanhado de muytos, honrados, e nobres fidalgos, e com trombetas, e atambores, charamelas, sacabuchas, e muyta gente, e diante delle homens do conselho del Rey, fidalgos de muyta autoridade. Hum trazia nas mãos o estandarte de suas armas com pontas, e outro hua sua espada muy rica, metida na bainha com a ponta para cima alta na mão direyta, e outro hua carapuça de seda forrada darminhos posta em hum bacio de prata lavrado de bastiães. E nesta ordem entrou na sala, e foy ate chegar ao estrado onde estava el Rey, e depois de feytas suas mesuras os officiais fizerão calar a sala, e calada o chançarel mor Ioam Teixeira fez hua arenga em lingoagem dos louvores del Rey, e dos grandes merecimentos do Marquez, e seus muyto assinalados, e leaes serviços (…) E acabado de comer, e el Rey recolhido, o Marquez com muyta honra, e muyto acompanhado de senhores, e nobre gente, e muytas trombetas, e atambores, charamelas e sacabuchas, se recolheu a sua pousada. E depois ouve em casa do Marquez muytos dias de festas de danças, e muy abastados banquetes.* (Resende, 1973: 118-119).

Nos divertimentos mais vulgares, no âmbito da corte ou em palácios da fidalguia, continuavam a existir músicos ambulantes, jograis, que se faziam acompanhar de bailadeiras. Estas acompanhavam o músico "profissional" bailando e cantando, constituindo assim um pequeno grupo de animação. Na corte de D. João I há referência a catorze destes jograis, destinados à animação das festas e banquetes para além de outras personagens que participavam em funções cerimoniais, entre eles um trombeteiro (Coelho, 2005: 138-139). Filipa de Lencastre tinha *hum judeu servidor que chamavam Yuda Negro, que era gramde trobador segumdo as trobas daquelle tempo, em hua troba que enviou a hum escudeiro do Imfante D. Pedro que chamavam Martim Affomsso da Atouguia*…" (Zurara, 1915: 93).

No que diz respeito a actividades de lazer, certamente que haveria bastante diferenciação entre os passatempos das classes mais elevadas e aqueles a que tinham acesso as camadas mais desfavorecidas da sociedade. Salientam-se, para a nobreza, a realização de justas e torneios e, de âmbito mais reservado, os eventos palacianos em que se faziam apresentações de carácter musical. A dança tornou-se uma das actividades de predilecção na corte portuguesa dos séculos XV e XVI. As formas de dança poderiam ser acompanhadas de instrumentos de corda, para as rubricas mais elaboradas e requintadas, realizadas em espaços mais intimistas mas, para o caso de danças de roda, e existiam de vários tipos, intervinham instrumentos mais sonoros como as charamelas, trompetes, sacabuxas e tambores, "instrumentos altos", mais apropriados para realizações ao ar livre ou em espaços de maiores dimensões. Confirmámos já variadas ocorrências deste género nos textos das Crónicas, sobretudo inseridas em acontecimentos festivos.

A prática musical individual também era uma actividade acolhida nos meios aristocráticos. Infantas e outras damas da corte aprendiam a tocar instrumentos, certamente de corda ou de tecla, sendo um dos passatempos disponíveis e cultivado naquele meio conforme referem algumas fontes, de que daremos conta mais adiante, sendo também indicado por Gil Vicente em algumas passagens das suas peças.

Justas e torneios seriam certamente realizações que requeriam um cerimonial mais aparatoso. Acontecimentos de maior importância serviam de pretexto para a organização de eventos deste tipo, onde participavam cavaleiros nobres, conforme faz notar Fernão Lopes no relato que faz das festas de casamento de D. João I: "*E fizeraõ muy a pressa huua graõ praça amte Saõ Domimgos da rua do Souto, que eraõ emtão tudo ortas, huu justavaõ e torneavaõ gramdes fydalguos e cavaleiros que o bem sabião fazer, e outra gemte naõ…"* (Lopes, II, 1983: 224); ou registou Garcia de Resende, na *Crónica de D. João II,* aquando relata as festas de Évora de 1490, onde se pode confirmar a importância do aparato cénico: "*E a segunda feyra primeiro dia das oytavas se pos a tea na praça, que era per cima toldada de finos panos, sobre grandes mastos, e com infinitas bandeyras reaes. E a tea era cuberta de panos finos verdes e roxos, que erão as cores del Rey, toda de hua parte e da outra cheya de pelicanos dourados, e bordados na tea, que parecia muyto bem. E no cabo da tea se poserão em mastos muyto altos bandeyras muyto grandes, e muyto ricas, darmas de Portugal, e Castella juntamente, que erão as da Princesa. E foy feyta hua fortaleza de tavola de madeyra, com grande novidade pera o caso, no cabo da rua dos mercadores, pregada na praça como fortaleza de guerra, com duas torres, e cubellos, com muytas infindas bandeyras, e com hum facho cuberto de brocado, posto muyto alto, pera se derribar á entrada e vinda dos aventureiros, e com hum* ***sino*** *com que repicavão como em frontaria de contrairos (…); E a fortaleza era de for a toda chea de muytas e claras lanternas, muyto bem feytas pera isso, e erão tantas que acesas de noite parecia que for a que a fortaleza ardia em fogo, e era cousa muyto fermosa, afora as luminarias da praça, que erão sem conto* (Resende, 1973: 177).

Além da componente visual, como vimos, também o elemento sonoro assumia um papel de grande importância nestes feitos. As facções em confronto concorriam na exuberância da sua apresentação, contando para isso com a participação de numerosos músicos. Quer pelas descrições, quer pela iconografia da época, os instrumentos mais usados eram, em primeiro lugar, os ***trompetes***, muitas vezes envergando os estandartes representativos das Casas em confronto; participavam também ***charamelas*** *e* ***tambores***. Um dos testemunhos mais esclarecedores entre

as nossas fontes é o que colhemos do relato das festas de casamento de D. Leonor com Frederico III, em Lisboa: "…*o monarcha sahiu de tarde dos paços da Alcáçova precedido de um luzido acompanhamento, e das armas que deviam servir nos torneios. Rompia a marcha um jovem e formoso pagem, ricamente vestido, e montado em um soberbo cavallo bem ajaezado, e coberto até aos pés com pano de brocado de ouro. Seguia-se um carro triumphal vistosamente ornado, e guarnecido de tropheos e emblemas de guerra. Ia cheio de lanças, escudos e elmos, dispostos com arte e coroados por uma águia. Vinham após doze esforçados guerreiros, vestidos de armas reluzentes, e montados em cavallos de batalha. Cavalgava depois o estribeiro-mor na frente de cinco moços que traziam dextra outros tantos cavallos carregados de diversas armas, ornatos, vestimentas, e mais utensílios para as justas, corridas de cannas, touros e caçadas simuladas. Seguiam-se doze arautos a cavallo, paramentados com suas cotas, e muitos charameleiros e atabaleiros, vestidos de velludo cermesi agaloados de ouro, e tangendo em seus instrumentos*." (Barbosa, 1875: 88-89)

Bastante elucidativo, do ponto de vista visual, é o conhecido *Livro de Torneios* de Renè d'Anjou, pertença actual da Biblioteca Nacional de França (BNF, Manuscrits occidentaux, Français 2692), um manuscrito ricamente iluminado de cerca de 1480 que apresenta um conjunto magnífico de imagens referentes a este tipo de acontecimentos. No início do referido livro, fólios 3v e 4r, confirmamos a presença de dois instrumentistas, um de cada facção, que dão início ao confronto através de dois trompetes (fig. 2); neste caso trata-se de uma *justa*, onde se desafiam apenas dois contendores.



Fig. 2 - *Proclamação da Justa de Bruges* de 1392
Livro de Torneios de Renè d'Anjou,
Manuscrito iluminado, c.1480
Paris, BNF, Manuscrits occidentaux, Français 2692, fl. 3v e 4

Encontra-se, por vezes, esta temática nas margens de *Livros de Horas*, como no de Margarida de Orleães, (BNF, Latin 1156 B, fol. 160), um manuscrito francês do século XV (c. 1430), ou a que identificámos no Livro de Horas de D. Fernando (Lisboa, MNAA, n.º inv.º IL 13, fl. 6v), ao qual faremos referência em capítulo próprio.

Outra actividade com especial importância e na qual era comum a presença do elemento sonoro era a caça. Na época surgiram vários tratados sobre o assunto, sendo de assinalar, entre nós, o *Livro de Montaria*, de D. João I, escrito em finais da sua vida, dedicado à caça ao javali, com utilização de lança e matilha de cães (Marques, 1981: 187). É um tema que se reveste de alguma importância no âmbito do nosso trabalho uma vez que, em termos iconográficos, as cenas de caça surgem frequentemente representadas, estando ali representados instrumentos, como cornos ou trompas de caça.
Um dos mais conhecidos tratados de caça é o de Gaston Febus, conde de Foix (1331-1391), um pouco anterior ao de D. João I, do qual se conhece

um exemplar do século XV ricamente iluminado, onde se observam diferentes tipos de caçadas, com a presença constante de aerofones do tipo que atrás referimos (fig. 3).

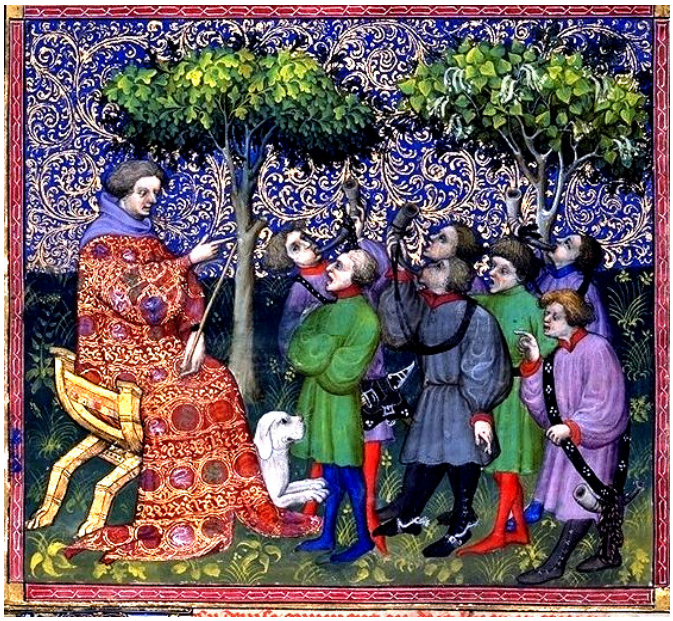


Fig. 3 - *Gaston Phoebus ensinando a tocar as trompas de caça*
Livro de Caça de Gaston Phoebus, Ms. Séc. XV.
Paris, Biblioteca Nacional de França, FR 616, fol. 54

A actividade venatória tinha uma assinalável importância no seio das cortes. D. Manuel era muito inclinado para as actividades venatórias, " *Deleitavasse muito no mõte, & era bom besteiro, & caçador de võtade, pera ho que tinha muitos libreos, sabujos, & outros cães, cõ muitas, & boas aves de presa, de diversas relés que mandava vir de for a de seus Regnos, mas aho mõtear, & caça de gavião era mais inclinado, & ho usava mais que ha caça dos falcões. Nunqua iha há caça sem levar musicos, & instrumentos de camara, cõ que lhe tangião, & cãtavão, fosse no campo, ou nas casas onde comia, & repousava*" (Góis, 1955: 229).

Podemos aferir a constante actividade neste domínio, também, a partir da existência de um vasto corpo de servidores e de "artes" associadas à mesma, como os monteiros, os falcoeiros e açoreiros (Gomes, 1995: 25).

Para esta actividade era usual o recurso a instrumentos de sopro, trompas de caça, ou buzinas, presença testemunhada na abundante iconografia da

época e, também, pequenos sinos usados para "levantar" os animais, como se confirma nesta iluminura do Livro de Caça de Gaston Phoebus (fig. 4).



Fig. 4 - Conjunto de sinos usados para afugentar as lebres numa caçada
Livro de Caça de Gaston Phoebus, Ms. Séc. XV.
Paris, Biblioteca Nacional de França, FR 616, fol. 119

Do *Livro de Montaria* atribuído a D. João I, colhemos uma passagem onde se faz, precisamente, referencia ao uso dos sons (instrumentos) neste contexto: "*muy fermosas cousas som de ouvir, quando os monteiros tangem rastro* (indicação do toque das trompas ou cornos de caça assinalando a detecção do rasto da presa) (…) *Ainda mais o tanger das bozinas, e o fallas dos moços quando fallam aos caães, de mais quando dizem eylo uay, eylo vay* …" (D. João I, 1918: 18-19).
Mas a realização de uma caçada, pelo menos algumas delas, revestia-se de um cerimonial bastante mais complexo, constituindo também um momento de festa e lazer.

A diversidade e o número de músicos ao serviço de uma corte requeriam determinada organização interna. As referências a figuras como rei das trombetas, rei das charamelas ou rei dos menestréis leva-nos a admitir a existência de estruturas hierárquicas a que estavam sujeitos os diversos instrumentistas, pelo menos alguns tipos de instrumentos como

charamelas e trombetas, quer estivessem ou não ao serviço da corte. Num documento da Chancelaria de Afonso V dá-se conta, em 1454, da presença de um tal Adriam, como rei dos menestréis del-rei; por seu lado, em 1451, Martim d'Alenquer foi nomeado também por D. Afonso V, como rei de todas as trombetas que existissem no reino e senhorios. De acordo com esta carta (anexo 7), o detentor deste cargo mandaria em todos os outros trombeteiros e dava-lhes as ordens, quer nas salas reais, quer nos campos de batalha ou outro qualquer local onde se encontrassem e detinha vastos poderes sobre os que exerciam este ofício (Viterbo, 1932: 24-25). Esta é uma informação que aponta e confirma alguns dos contextos onde este instrumento era usado assim como para a existência da estrutura que referimos. O nome de Copim e de João de Reste terão sido outros dois reis dos charamelas de Afonso V, conforme registou também Sousa Viterbo, de acordo com o mencionado em carta de nomeação do monarca, tendo sido ainda identificado um certo Janim de Reste, em 1454, como "trombeta dos nossos charamelas", tendo este beneficiado de licença para andar de besta muar (Viterbo, 1912: 1). Em 1463 terá este mesmo Reste sido nomeado rei dos charamelas que, como o mestre da capela, tinha a seu cargo o ensino e treino dos moços na charamela, na viola de arco e nos demais instrumentos (Brito & Cymbron, 1992: 29). Não encontrámos qualquer documentação que ateste a existência de corporações de músicos entre nós, estando, no entando, comprovada a existência de organizações deste tipo em algumas cidades europeias. Todavia, se atendermos ao conteúdo da carta de Afonso V a Martim de Alenquer, no que concerne aos poderes e orientações inerentes ao cargo que assume, o documento pode ser visto quase como um regimento da actividade e comprova, inequivocamente, a existência de uma hieraquia que subordinava todo o colectivo que exercia aquela actividade.

São, de facto, conhecidas muitas situações em que a participação musical era relevante sendo significativamente numerosos os músicos. No entanto, embora tenhamos referido alguns nomes, a maioria dos protagonistas permanecem incógnitos.

A actualização de algumas práticas de corte

Como vimos, durante a dinastia de Avis começa a delinear-se um outro modo de viver e de se estar na corte. D. João I testemunha um gosto pela fruição da música e da dança sentindo prazer em cultivar essas práticas, sendo apropriadas para a corte, para o paço, mais propriamente. No segundo capítulo do seu *Livro de Montaria* refere algumas das modalidades de que tem conhecimento e que " *som bõos pera guardar o feitio das armas, que nom se perca, e quaes som aquelles que os homens de armas devem saber, e outrosi pera recrear o entender*" (D. João I, 1918: 8); pretende enobrecer as actividades de promovam a agilidade física e a defesa da prática de jogos mais viris, como as justas e torneios, que deveriam contribuir para manter cavaleiros e escudeiros em boa condição física mas não deixa de reconhecer " …*se o entender cansa em ouuir cousas noiosasa de muytos que com elle querem desembargar, bem parece que se deuia alegrar em ouuir os muy doces tangeres que fazem os instrumentos: se o tocar daa noio ao entender tomandoo polla maão dizendolhe que lhe dee audiencias, e outrosi dandolhe petiçoões, quem cuydaria que nom perdesse tal enfadamento e noio em tomar hua fermosa dona ou donzella polla maão e dançar com ella*" (D. João I, 1918: 11-12).

D. Duarte confirma essas práticas no seio da corte através de um desabafo em que parece desapontado com o pouco interesse pelas tradicionais práticas de cavalaria: "*Todo esto entendo que lhes vem per myngua de voontade que dellas ham; por que tanto custumarom a falla das molheres e poserom todas suas tençõoes com gran desejo em se trabalharem de bem trazer, calçar, jugar a pella, cantarem e damçarem, por lhes seguirem as voontades mostram principalmente destas manhas, que todas as outras leixaram a mayor parte*" (D. Duarte, 1944: 118)

Entretanto, na corte adquiriram-se e desenvolveram-se algumas regras que chamaríamos hoje de civilidade e implementaram-se cerimoniais mais elaborados em momentos especiais. Facto interessante a sublinhar foi a possibilidade das damas terem lugar sentado à mesa durante os banquetes,

alteração verificada após a chegada de Filipa de Lencastre à corte portuguesa, privilégio até então reservado apenas para os homens. Pode parecer alteração de somenos importância, mas certamente que assim não será, se atender-mos ao facto de tal novidade propiciar ocasiões de dança e outros divertimentos naquele contexto, até ali apenas fruidos pelos homens (Sasportes, 1970: 44). O convívio mais próximo entre damas e cavalheiros propiciou, precisamente, a implementação e prática de algumas formas de dança, como aquelas em que participavam pares, passando a dança a ter uma presença mais relevante nas festas e banquetes a partir deste período.

Outro exemplo deste século XV, o costume do serviço à mesa que requeria, ao servir cada um dos pratos ou o vinho, que se ordenasse um cortejo de tochas empunhadas por criados, chefiados por um porteiro. A comida era então trazida em terrinas ou bacias. Entre o serviço de cada prato, nos banquetes mais importantes, desenrolavam-se diversas apresentações que incluíam a participação de músicos e, por vezes, bailadeiras (Marques, 1981: 206). Disto mesmo nos dá conta o cronista de D. Manuel: "*Todolos domingos, & dias sanctos jantaua & çeava com musica, de charamelas, saquabuxas, cornetas, harpas, tamboris, & rabecas & nas festas prinçipaes cõ atabales, & trõbetas, que todos em quãto comia tãgiam cada hum per seu gyro, alem destes tinha musicos mouriscos, que cantavam, & tangião cõ alaudes, & pãdeiros, aho som dos quaes, & assi das charamelas, harpas, rabecas, & tãboris dançavão hos moços fidalgos durãdo ho jantar, & çea: ho serviço de sua mesa era explendido, quomo a Rei pertençe.* (Góis, 1955: 224).

Destas práticas da mesa, a única fonte iconográfica que registamos respeitante a Portugal foi uma iluminura da *Chronique d'Angleterre*, vol III, de Jean Wavrin, proveniente de oficina de Bruges, datada de cerca de 1480 (Londres, Brithis Library, Royal Ms. 14 E. IV, fl.244v), que representa o encontro de D. João I comJoão de Gand, pai de Filipa de Lencastre.

As relações com outras cortes europeias terão sido momentos de contacto e intercâmbio entre músicos, tendo contribuído para o enriquecimento de alguns cerimoniais e implementação de novas e diversas formas poético-musicais profanas.

Um desses momentos foi o casamento da infanta D. Isabel com o duque da Borgonha, Filipe o Bom, em 1430. Ao serviço do duque encontravam-se dois dos mais prestigiados compositores da época Guillaume Dufay (c.1400-1474) e Gilles Binchois (c.1400-1460), que terão contactado com os músicos que acompanharam a princesa, conhecendo-se a identificação de dois deles, Jehan de Cordoval e Jehan Fernandez, músicos ibéricos, não se sabe se castelhanos ou portugueses[13], ambos cegos, e que, na qualidade de tocadores de viola terão impressionado a corte de Dijon, de acordo com uma referência do poeta Martin le Franc (Nery, 1991: 21). Dufay terá escrito depois uma *chanson* intitulada *Portugaler*, em homenagem à duquesa Isabel, da qual se conhece uma versão para órgão preservada numa colectânea de peças do século XV para este instrumento, o Buxheimer Orgelguch, usando materiais musicais de uma *basse dance, La Portigaloise,* que circulava na época tida como originária de Portugal (Brito & Cymbron, 1992: 29).

Acontecimentos diversos, como vimos, requeriam a participação de músicos; no universo dos divertimentos, a realização de *momos,* pela frequência com que são referidos*,* parece ter sido muito do agrado dos diferentes públicos da época, sendo organizados em diversos ocasiões com a participação da arte musical. Rui de Pina refere-os nas bodas do príncipe D. Afonso: " *E aa terça feira logo seguinte, ouve na salla da madeira, excellentes, e mui ricos momos, antre os quaes ElRey pera desafiar a Justa, que avia de manteer, veeo primeiro momo, envencionado Cavaleiro do Cirne com muita riqueza, graça, e gentileza, porque entrou pelas portas da salla com hua grande frota de grandes naaos, metidas em panos pintados de bravas, e naturaes ondas do mar, com grande estrondo d'artelharias que jogavam, e* ***trombetas,*** *e* ***atabale****s, e manistrees que tangiam, com desvairadas gritas, e alvoroços* ***d'apitos,*** *de fengidos Mestres, Pillotos, e Mareantes*…" (Pina, 1950: 129).

[13] Jeanne Marix, (1974), na sua *Histoire de la musique et des Musiciens de la Cour De Bourgogne sous le règne de Philippe de Bon, 1420-1467*, Baden-Baden, Valentin Koerner, p.95, identifica-os como portugueses.

"*E apos isso per Reys d'Armas, trombetas, e officiaes ordenados pera isso, se pobricou em alta voz o Breve, e o desafio, e condições das justas, e grados dellas…E apos isto sayo ElRey com seus momos mui ricos, e dançou com a Princesa, e assi os outros seus com Damas*" (Pina, 1950: 129-30).
A dança, pelos dados que conseguimos recolher, seria já uma das actividades bastante cultivadas nas festas palacianas, presente em contextos festivos diversos. A título de exemplo, citaremos o serão realizado a bordo da nau que iria transportar a infanta D. Beatriz para a corte do Duque de Sabóia: "*Na terça feyra seguinte á tarde foy el Rey, e a Raynha, o Principe, e os Infantes, e a senhora Infante dona Isabel, e todalas damas, e senhores, e os fidalgos que hyão a Saboya, e outros muytos á nao a ver a senhora Infante Duquesa. E depois de la serem ouve ahy hum grande serão, em que dançarão todos os galantes que com a senhora Infante hyão, e outros muytos, que foy hua muyto gentil festa por ser feyta no mar, e avia pera isso na nao tamanho lugar como em hua boa salla, que verdadeiramente depois de entrar nella erão tão grandes aposentamentos, e tão ricos, que parecião huns bons paços…"* (Resende, 1973: 332).
Seguindo o que se ia fazendo na corte a actividade da dança terá sido bem acolhida também fora da corte pois em meados do século de quinhentos exitiam em Lisboa catorze escola públicas de dança "*afora que há homens eu ensinam a pessoas nobres em suas casas*" (Oliveira, 1987: 94).

Uma outra via de penetração e consolidação de práticas musicais seculares relacionava-se com formação musical dos príncipes e de outras personagens da fidalguia. Tanger um instrumento passou a fazer parte da educação, e os príncipes de Avis beneficiaram já desta aprendizagem. D. Fernando aprendeu a tocar harpa; D. Leonor, princesa de Aragão, esposa de D. Duarte, cantava e sabia tocar manicórdio (clavicórdio) e teria tocado este instrumento nas festas do seu casamento, realizadas em Coimbra, conforme registou o seu cunhado, o infante D. Henrique, numa missiva que dirigiu ao pai, D. João I, dando-lhe conta de como correu o casamento do irmão: "*e louvo muito o cantar da Sra Infante, et tanger de manicorde*" (Corbin, 1952: 231); também D. Leonor de Áustria, a última das três esposas de D. Manuel I, aprendeu a tocar instrumentos de tecla e alaúde.

Garcia de Resende, homem da corte, muito próximo do rei, não sendo menestrel sabia tanger algum instrumento como ele próprio o refere a propósito de um momento em que se encontra em privado com D. João II: (…) *E porque eu começava a tanger bem me mandava ensinar, e me ouvia muytas vezes na sesta, e de noite na cama, e me gabava tanto, e tantas vezes, que eu não cuydava em outra cousa senão em servir e aprender"* (Resende, 1973: 269). No seu *Cancioneiro Geral*, publicado em 1516, constam dois *vilancetes* (ou *vilancicos*) da sua autoria. Em alguns dos seus versos utiliza termos musicais que revelam o seu conhecimento teórico nesta matéria, como sublinhou recentemente Manuel P. Ferreira (2008: 57). Também Damião de Góis (1502-1574) teria recebido formação musical e, embora amador, viu publicados alguns *motetes* da sua autoria que, nas palavras de Manuel Carlos Brito, fazem dele o mais prestigiado músico amador renascentista (Brito & Cymbron, 1992: 30).

Sobre este assunto e imbuído já numa cimentada cultura de corte, Baldassare Castiglione[14] (1478-1529) escrevia em 1518 o seu livro *Il Cortegiano* (publicado pela primeira vez, em Veneza, em 1528), onde sublinha, precisamente, "*como ao perfeito Cortesão pertence ser músico, assim em saber cantar e entender a arte como em tocar diversos instrumentos*:

"*Haveis de saber, senhores, que este nosso Cortesão deverá ser músico; além de entender a arte e cantar bem por livro, deverá ser destro a tocar diversos instrumentos. Porque, se bem considerarmos, nenhum descanso nem remédio há melhor nem mais honesto para as fadigas do corpo e*

[14] Baldassare Castiglione era filho de uma família nobre de Mântua; estudou em Milão e, mais tarde, serviu, como militar, o duque desta cidade, Luis Sforza. Esteve também ao serviço do duque de Urbino, onde comandou uma companhia militar, tendo passado a fazer parte da sua magnífica corte. Reconhecidas as suas grandes qualidades e sabedoria, foi nomeado para importantes contactos diplomáticos pelo duque de Urbino tendolhe sido concedido o título de Conde de Castiglione. A sua carreira de militar e diplomata, possibilitou-lhe um grande conhecimento sobre as questões políticas do seu tempo, assim como do quotidiano de algumas das mais importantes cortes europeias. Morreu em Toledo, em 1529, após ter caído doente durante uma missão diplomática que o levara junto da corte de Carlos V.

paixões da alma que a música, em especial nas cortes dos Príncipes, onde não somente é boa para desenfadar, mas ainda para que com ela sirvais e dês prazer às damas, as quais, de ternas e brandas, facilmente se deleitam e enternecem com ela. Por isso não é de estranhar que elas em tempos passados e nestes de agora tenham sido comummente inclinadas para homens músicos, e folgado estranhamente com o tocar e cantar bem (Castellon, 1873: 116-117).

Da formação que tem, o autor de *Il Cortegiano* reconhece virtudes à arte dos sons em diversos domínios, como também refere no mesmo capítulo, indo buscar à tradição Antiga o reconhecimento desta disciplina pelos filósofos, como princípio harmonizador do cosmos "…*muitos sábios e famosos filósofos antigos são de opinião de que o mundo é composto de música, e os céus, nos seus movimentos, fazem um certo som e uma certa harmonia o mesmo se passando na nossa alma, que desperta e quase ressuscita com os poderes da música (…) Sócrates, filósofo, aprendeu a tocar vihuela depois dos setenta anos. Também Platão e Aristóteles querem que o mancebo, para se criar bem, seja instruído na música, e provam com infinitas razões a força dela em nós ser muito grande e terem todos os que querem ser singulares homens necessidade, por muitas causas, de aprendê-la desde criança, não só pela doçura dos sons nos ouvidos mas também por ser um bom hábito e um costume que se dirige directamente à virtude e torna os nossos corações mais dispostos a estar sossegados e alegres*…" (Castellon, 1873: 117-118).

Ainda segundo Castiglione, a cultura musical erudita não deveria ser dispensada apenas aos homens; uma perfeita dama da corte deve saber música, pintura e outras qualidades, devendo, no entanto, conter-se nas suas exibições." *E assim no dançar não queria vê-la com uns movimentos muito vivos e levantados, nem no cantar ou tocar me pareceria bem que usasse aquelas diminuições fortes que têm mais arte que doçura; o mesmo nos instrumentos musicais que ela tocar, devem ser conforme esta intenção; imaginem agora quão desgraçada coisa seria ver uma mulher a tocar tambor, ou pífaro, ou outros instrumentos semelhantes; e a causa disto é a aspereza deles, que elimina aquela suavidade mansa que tão propriamente e bem assenta nas mulheres. Mas se alguma vez lhe pedirem*

que dance, cante ou toque, deve esperar primeiro que lho roguem um pouco; e quando o fizer, fá-lo-á com um certo receio, que não chegue a embaraçá-la, mas que somente aproveite para mostrar uma vergonha natural de mulher casta (Castellon, 1873: 299-300).

Castiglione é, podemos dizer, fruto de uma forte cultura humanista que conheceu e no seio da qual viveu junto de algumas das mais influentes cortes italianas onde a actividade musical assumia um papel da maior importância junto das elites, tanto do ponto de vista do mecenato cultural como da formação e prática dos próprios protagonistas. Em causa estava o velho postulado da supremacia da música teórica sobre a prática, a ideia de que o conhecimento do *musicus*, segundo a cultura musical promovida pela *Escolástica*, era superior ou mais prestigiado do que o do músico prático do *cantor*. Mas verifica-se que a cultura humanista regressa ao universo da Grécia Clássica e reivindica a antiga prática cultivada pelos homens livres de aprenderem e praticarem a música como actividades importantes para a formação assim como para lazer, e consideradas dignas de homens de estado e filósofos. Consentâneos com esta novas ideias e posturas, Fernando I, rei de Aragão e Nápoles, sogro do nosso D. Duarte, era conhecido como bom cantor e instrumentista, mas também Federico de Montefeltro, duque de Urbino ou Carlo Gonzaga, duque de Mântua tinham formação musical além dos estudos de retórica, latim ou filosofia (Guidobaldi, 1997: 61-62).

Ao tempo que foi de D. Manuel, estes momentos de fruição eram certamente mais frequentes, pois o rei " … *foi muito musico de vontade, tanto que has mais das vezes que stava em despacho, & sempre pela sesta, & depois que se lançava na cama, era cõ ter musica, & assi pera esta musica de camara, quomo pera sua capella tinha estremados cãtores, & tãgedores, que vinhão de todalas partes Deuropa, a que fazia grãdes partidos, & dava ordenados cõ que se mantinhão honrradamente, & allem disto lhe fazia outras merços, pelo que tinha hua das melhores capellas de quãtos Reis, & Principes então vivião. (…) Cõtinuadamente todolos domingos, & dias sanctos, & alguns de fazer em quãto foi casado dava serão ás damas, & galantes, em que todos dançavão, & bailavã, & elle alguas vezes.* (Góis, 1955: 224). Nos dias em que concedia audiências

públicas, porque o rei se ia "mostrar", os gestos protocolares, a imagem e o ambiente que o rodeava eram preparados de modo a deixar uma imagem de poder, erudição e requinte. Para tal contribuía, também, a componente musical como registou Damião de Góis: " *Dava audiençia publica muitas vezes a todolos quem lhe querião falar, aho que era presente ho mesmo scrivão da puridade, dõ Antonio de Noronha irmão do Marques de villa Real, que depois foi Cõde de linhares, & hum dos vereadores da fazenda, assentados em geolhos à sua ilharga* (…) *Nestes dias que elRei dava audiençia havia sempre na camara em que stava musica de cravo, & cãtores: foi muito inclinado a letras, & letrados, & entendia bem ha lingoa Latina em que fora doctrinado sendo moço…*" (Góis, 1955: 228).

Se, como dissemos, é no seio das instituições eclesiásticas que se verificam os pricipais desenvolvimentos na música erudita, não quer isto dizer que nos meios aristocráticos não se cultivassem alguns géneros poético-musicais, confirmados, aliás, desde o século XII, no repertório trovadoresco. Embora este tipo de repertório tenha praticamente desaparecido desde meados do século XIV (Ferreira, 2008: 43),[15] na segunda metade do século seguinte regista-se um renovado interesse por formas musicais profanas, como *cantigas, vilancicos ou romances*, agora com texturas polifónicas, tornando-se o *vilancico* no mais representativo desses géneros. Esta forma poético-musical, o *vilancico*, evidencia possíveis ligações ou influências do *virelai* francês, da *ballata* italiana ou do *zajal* árabe e seria cultivado por músicos amadores no seio das cortes (Nery, 1997: 91-92), estravazando também, por vezes, para contextos populares, certamente devido à simplicidade da forma e natureza dos textos, assim como a um progressivo alargamento das possibilidades de aprendizagem musical. Recorrendo mais uma vez ao levantamento efectuado por Cristóvão de Oliveira, por volta de 1550 foram referenciadas em Lisboa

[15] Neste domínio e lançando um olhar sobre o vasto período medieval, desde o século V ao XVI, pode consultar-se o excelente trabalho de Manuel Pedro Ferreira (2008), *Antologia de Música em Portugal. Idade Média e Renascimento,* Lisboa, Arte das Musas, CESEM, que contém um interessante anexo documental e notável antologia de peças gravadas pelo grupo Vozes Alfonsinas.

treze escolas públicas de canto de órgão (Oliveira, 1987: 94), o que é um número bastante considerável.

Como referimos anteriormente, é sobretudo nas práticas musicais seculares que se verifica um maior florescimento. O repertório de *vilancicos, romances* e *cantigas* que se encontram reunidos nos nossos cancioneiros, assim como a vasta documentação que menciona as referidas práticas, aponta para essa conclusão; formas musicais instrumentais destinadas à dança ou acontecimentos ao ar livre, assim como aquelas utilizadas nas peças de teatro de Gil Vicente reforçam esta ideia. Um problema, no entanto, continua a dificultar o conhecimento satisfatório destas práticas, o que também acontece no que diz respeio à música polifónica religiosa; é o reduzido número de peças desses repertórios, em contrapartida com o vasto número de referências à realização das mesmas.

Música no teatro

Não parece subsistir qualquer dúvida de que da corte portuguesa de finais da Idade Média o teatro era já uma realidade. Também não será contestado o nome de Gil Vicente (c.1465 – c.1536), como a principal figura da dramaturgia do início do século XVI. Em regra é sempre citado este autor como sendo a própria origem do teatro em Portugal mas, nesta temática, partilhamos da ideia de Maria José Palla de que a sua vasta produção não pode ter surgido do nada. Embora se conheçam poucos textos, é para nós claro que em períodos anteriores ocorriam já representações do género dramático, tanto em contexto religioso como secular (Palla, 1993: 281); basta reler as descrições das festas realizadas em Lisboa por ocasião dos casamentos de D. Leonor com Frederico III, ou as realizadas em Évora em 1490, ou a carta de Ochoa Isasaga aos Reis Católicos sobre as festas de Natal que tiveram lugar na corte em 1500 (anexo 8) para identificar variadas vezes a referência a representações cénicas como *Momos* e *entremezes*. *O termo momo,* derivando do seu significado original, máscara, designava tanto este artefacto como a pessoa mascarada; tinha como elementos definidores o disfarce e o uso de mímica;

tratava-se de uma representação de natureza profana, seguindo uma estrutura bastante simples que poderia incluir elementos de dança e música, conforme também as *momeries* francesas ou as *momarie* venezianas do século XV. Eram divertimentos palacianos, encenados em momentos festivos, cuja temática poderia ser retirada de episódios de romances de cavalaria, protagonizados por fidalgos e até o próprio rei, como num dos momentos das festas de casamento do príncipe D. Afonso, em Évora, em que o próprio D. João II participou (Pina, 1950: 129), e deveriam corresponder à "momo-mascarada", em voga nas cortes europeias. Apesar de serem abundantes as fontes literárias sobre este tema, não temos qualquer documentação iconográfica das rubricas referidas.

O *entremez* era uma forma simples e breve, de carácter jocoso ou burlesco, apresentado antes, depois, ou entre dois momentos de uma representação mais importante como, por exemplo, um *momo*, um *torneio* ou *justa*. Integrados num *momo*, de acordo com reflexão de Luiz Francisco Rebello (1977: 81), um *entremez* poderia ser um dos seus episódios. Isto mesmo se depreende nas já referidas bodas de Évora de 1490: **"***E logo a terça feyra seguinte ouve na sala da madeyra muyto excelentes e singulares momos reaes, tamtos, tão ricos, e galantes, com tanta novidade, e differenças de antremezes, que creo que nunca outros taes forão vistos"* (Resende, 1973: 178).

Poderíamos não tomar estes eventos como verdadeiro teatro, por não estarem associados a uma produção literária de natureza dramática, produzida para o efeito; poderiam, de facto, designar-se como *mises en scène* ou dramatizações alegóricas; no entanto, trata-se de géneros próximos das representações teatrais, que incluem quase a totalidade dos seus elementos definidores, pelo que as poderemos considerar como os antecedentes do verdadeiro teatro português (Palla, 1993: 283).

No *Cancioneiro Geral* de Resende podem-se também encontrar sátiras dramatizadas como o "alfayate de D. Dioguo sobre hu cruzado que lhe furtaram no Bombarral" (A Farsa do Alfaite), ou "a hu creligo sobre huua pypa de vinho", ambos textos de Anrryqye da Mota (1470/80-?), um contemporâneo de Gil Vicente.

Outros indícios apontam para a existência, desde períodos bastante anteriores, de diversos tipos de jogos e representações do género dramático, como os *arremedilhos*, uma espécie de farsa mimada.
De carácter secular também, as *farsas* e *sermões burlescos* eram outros tipos de representações, acerca dos quais não temos praticamente documentação que nos esclareça (Carriço; 2007: 151).

Mas o mais significativo género encontra-se no domínio do teatro religioso, sendo referenciadas algumas formas como os *mistérios*, os *milagres* ou as *moralidades* que*,* tendo a sua origem no seio da própria liturgia, dela de emanciparam, tendo ganho vida própria.
De facto alguns contextos litúrgicos da Igreja eram momentos importantes do ponto de vista do diálogo dramático. Mário Martins refere o que chama de teatro de romarias e de Semana Santa, em alusão às representações que ocorriam nas festas dos oragos locais e de Nossa Senhora ou as cerimónias da Paixão e Ressurreição (Martins, 1973: 11).
Assim como o ano litúrgico se estrutura em torno dos dois principais acontecimentos do cristianismo, o Natal e a Páscoa, no teatro medieval encontramos a sua actividade gravitando em torno dos mesmos ciclos. Textos da liturgia pertencentes, sobretudo, a estes ciclos eram lidos de forma dialogada. No ciclo da Natividade, que se pode dividir em três partes: Os Profetas, a Natividade e a Epifania – (com especial ênfase para o tema dos Reis Magos) – e o ciclo da Paixão, que inclui, também, três partes: prefigurações do sacrifício divino, através do tratamento de temas como Adão, a Paixão e a Ressurreição. Fora destes ciclos, a parte comum do ano litúrgico, celebram-se os santos.
Formas como os *mistérios ou dramas litúrgicos,* dos quais se conhecem referências depois do século XIV, eram geralmente grandes encenações de narrativas bíblicas, muitas vezes complementadas com recurso a textos dos evangelhos apócrifos e das *Meditationes de Vita Christi*, que obtiveram grande aceitação e sucesso até meados do século XVI (Saraiva, 1965: 41), requerendo, por vezes, numerosos intervenientes, entre músicos e "actores" e que representavam cenas da vida de Cristo em "quadros" vivos. Os *milagres*, por seu lado, tinham como tema episódios da vida de santos ou da Virgem. Outro género, que conheceu bastante difusão na segunda

metade do século XV e século XVI foi a *moralidade*, uma peça mais curta que se caracteriza pelo uso frequente de personagens alegóricas.

As representações de carácter religioso eram inicialmente integradas na liturgia, tendo-se tornado num costume popular bastante arreigado, onde, por vezes, se misturavam textos de carácter secular. Encontravam-se, por vezes, episódios de alguma comicidade e, até burlescos, com alusões a situações do quotidiano, facilmente reconhecíveis pelos espectadores, que constituíam um atractivo especial e motivo de grande sucesso e popularidade destas representações (Saraiva, 1965: 43). Verificado-se algumas situações desconfortáveis para a hierarquia da Igreja, por diversas vezes os sínodos tomam posição relativamente ao assunto, emitindo explícitas indicações de proibição.

Uma constituição do já citado Sínodo de Braga de 1477 faz referência clara a representações do género, alertando para algumas particularidades pouco consentâneas com o contexto. Acerca da *Vigília de Natal*, diz a constituição 14: "*Item, mandamos e defendemos que na festa na noute de Natal nom cantem chanceletas* (cançonetas) *nem outras cantigas alguuas nem façam jogos no coro nem na egreja, salvo se for alguua booa e devota representaçom assy como hé a do presépio ou dos Reix Maagoos ou doutras semelhantes a ellas* …" (Garcia Y Garcia, 1982: 90).

Outros textos que mencionam realizações deste tipo fazem-no, precisamente, para apontar a sua proibição nos ditos espaços por serem pouco condignos com o local.

Em 1403, o arcebispo de Lisboa, D. João Afonso Esteves de Azambuja, preocupado com a conduta moral do seu clero, decreta, entre outras coisas, que *nom cantassem, nem dançassem, nem bailassem nem trebelassem nos moesteiros e eigrejas cantos e danças e trebelhos deshonestos nem em a festa de sam Vicente* (Padroeiro da cidade) (Garcia Y Garcia, 1982: 335).

Na visitação à Igreja de S. João do Moncharro de Óbidos, de 14 de Fevereiro de 1467, D. Jorge da Costa, Arcebispo de Lisboa, chama à atenção, precisamente, para algumas práticas pouco condignas com o local pelo que "*mandamos e defendemos aos nossos freguezes sob pena de excomunhom que çesem de fazer em as dictas igreijas e lugares taaes*

romarias festas e vigílias e nom cantem nem balhem nem façam jogos desonestos…"[16]

No Sínodo da Guarda, convocado pelo bispo D. Pedro Vaz Gavião[17] em 1500, na sua constituição 56 refere, mais uma vez, a existência de representações cénicas realizadas nas igrejas, pelo que se procura evitar tais acontecimentos por se considerarem pouco dignos de tais locais: "*Achamos um abominável costume em alguns lugares deste nosso bispado que os fregueses e moradores deles em algumas festas do ano, assim como em dia de santo Estêvão, que vem nas oitavas de Natal, como em outras festas, ordenam e fazem imperadores e reis e rainhas e vão-se com eles às igrejas levando consigo jograis, os quais mandam poer e põem no púlpito da igreja, donde dizem muitas desonestidades e abominações (…) e querendo esto remediar, defendemos e mandamos que, posto que os semelhantes imperadores e reis e rainhas de façam, daqui em diante não vão nem entrem nas igrejas, nem façam festas e bailos, nem outros quaisquer jogos no adro delas, nem os priores ou capelães os consentam aí (…)*" (Garcia Y Garcia, 1982: 254).

A caracterização dos intervenientes, "actores", estava regulamentada e obedecia a um ritual como se pode ver nesta descrição: "A recitação deveria ser pausada, uniformemente ritmada e clara; os gestos têm valor simbólico – quando nomearem o Paraíso devem olhá-lo e apontá-lo com a mão; ao serem expulsos do Paraíso, Adão e Eva, a Figura permanece com a face virada para o interior do Paraíso, apontando-os com o gesto (enquanto o coro entoa *Ecce Adam quasi anus*). O vestuário tem também um carácter simbólico: a túnica de Abel é branca, a de Caím vermelha; no começo do drama, Deus veste a dalmática, símbolo do Criador; enquanto julga e castiga Adão e Eva, a estola, símbolo da jurisdição. Também a disposição espacial das personagens obedecia a regras e assumia carácter simbólico

[16] Texto publicado na *Revista Archeológica e Histórica*, vol. I, Lisboa, 1887, p. 139

[17] Pedro Vaz de Gavião era capelão-mor do rei D. Manuel. Apesar de ter sido nomeado bispo da Guarda e ali ter convocado sínodo em Maio de 1500, viveu quase sempre na corte, ou no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde tinha o cargo de Prior-mor, desde 1507 (Garcia Y Garcia, 1982: 223).

.

(Saraiva, 1965: 45). Pelo contrário, as personagens demoníacas não eram submetidas a uma caracterização regrada. Era deixada abertura para a livre caracterização burlesca e grotesca.
Em termos sonoros, as diferenças eram assinaláveis: à gravidade solene dos cantos litúrgicos, em cantochão, entoados no *Paraíso*, opunha-se o tumulto ruidoso dos habitantes do *Inferno* (Saraiva, 1965: 45).
Neste contexto a participação musical parece-nos ser da maior importância pela capacidade que tem em provocar nos auditores reacções de agrado/desagrado, serenidade/agitação, num forte contraste entre o que é bom (o Bem) e o que é mau (o Mal).

A verificação desta diversidade de acontecimentos cénicos não retira, obviamente, o mérito de Gil Vicente que, como dramaturgo, figurará sempre como uma referência. Facto também inegável é ter beneficiado de protecção e incentivo junto da corte, depois da apresentação do seu *Monólogo do Vaqueiro* (1502), também designado por *Auto da Visitação* ou *Vigília de Natal* que, como o nome indicia, se destinava a uma representação no âmbito do ciclo da Natividade (Braga, 1870: 7). Esta primeira peça foi apresentada por ocasião do nascimento do príncipe João, futuro D. João III, na câmara da rainha, tendo-se-lhe seguido um vasto conjunto de outras ao longo de mais de trinta anos. Mestre Gil terá obtido sucesso na corte, tendo sido incentivado pela rainha D. Leonor, viúva de D. João II, a escrever mais obras, tendo saído da sua pena, a pedido desta, o *Auto Pastoril* e o *Auto dos Três Reis Magos,* representado em 1503. Ao longo da sua vida, a grande maioria das suas obras são para serem representadas na corte, tendo produzido, sobretudo, três géneros, de acordo com Teófilo Braga (1870): obras de cariz religioso, a que chama *hieráticas*, *aristocráticas*, tragicomédias e *populares*, farsas. As suas formas primitivas terão sido inspiradas nas *loas* e *vilancicos* de presépio, já cultivados em Portugal e representadas no âmbito da corte. Sobre a componente cénica, não temos muitos dados para que possamos conhecer com toda a certeza os pormenores das suas representações originais. No entanto, dispomos de alguns dados que permitem, pelo menos, perceber o modo como se desenrolava a acção e alguns dos momentos em que se verificava a participação musical. No *monólogo do Vaqueiro*, representado,

como acima foi referido, em 1502, por alturas do Natal, participam um anjo e pastores que durante a acção cantam e tocam diversos instrumentos. Em cena os pastores cantam, quer músicas tradicionais, quer outras compostas pelo próprio Gil Vicente.

Após terem sido avisados, pelo anjo, de que nasceu o Menino, os pastores dirigem-se para o presépio cantando; ali chegados apresentam as suas oferendas que com tangeres e bailes oferecem, cantando, à despedida, uma cançoneta, coligida por Gil Vicente da tradição popular. Terminado o Auto, saem as figuras cantando, como se usava em todas as comédias da época, que em geram terminavam por um *Te Deum* ou *rondel*, executado num órgão portátil, e entremeadas de canções acompanhadas de sistros e doçainas (Braga, 1870: 65).

Nas suas peças, o autor requeria sistematicamente participação musical, tanto vocal como instrumental, que não assumia um carácter meramente acessório, mas parte integrante da peça, servindo para caracterizar psicologicamente personagens, criar ambientes, sendo ainda um elo de ligação no seio da obra. As canções poderiam ser ainda um meio de as personagens exteriorizarem os seus sentimentos.

A variedade de formas musicais cultivadas por mestre Gil era muito abrangente, encontrando-se nas suas obras menção a *vilancetes* (mais tarde designados Vilancicos), *cantigas, chançonetas e romances,* assim como várias formas de dança como a *baixa*, a *folia*, a *chacota*, o *tordião*, a *mourisca* e a *borrega* (Morais, 2002: 9). De igual modo, nos seus textos podemos encontrar referências a formas musicais diversas, monofónicas ou polifónicas[18], de uso na corte ou de cariz mais popular, assim como a indicação de instrumentos musicais, que poderiam participar nas suas apresentações e até indicações coreográficas para determinadas rubricas de dança: "*ordenaram-se todos estes pastores em* chacota *como lá se costuma, porém a cantiga della foi cantada de canto d'orgam* (polifonia)",

[18] No *Auto da Fé*, por exemplo, as personagens "*cantam a quatro vozes hua ensalada que veyo de França, & assi se vão com ella, & acaba a obra"* (Vicente, 1928: XIV v); no *Auto da Barca Primeira* (do Inferno), "*Vem quatro fidalgos caualeyros da ordem de Christo, que morreram nas partes D'africa, & cantando a quatro vozes*…" (Vicente, 1928: XVIX), entre outras indicações que indiciam claramente o uso da prática polifónica.
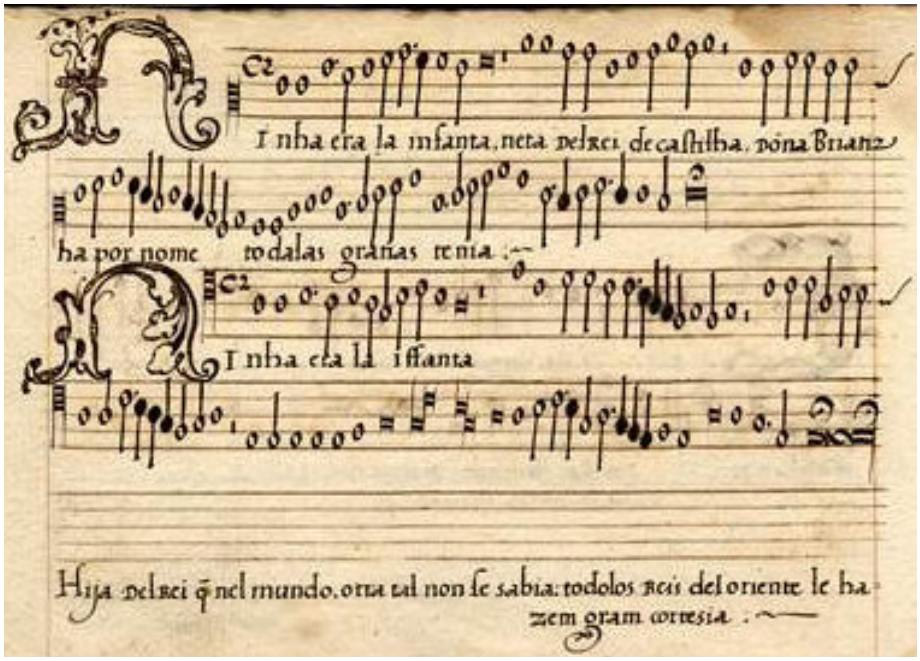
como indicado pelo próprio autor na *tragicomédia pastoril da Serra da Estrela,* terminando deste modo a peça (Vicente, 1928: CLXIX v).

Algumas peças musicais são atribuídas ao próprio autor[19] do texto, recorrendo outras vezes a repertório já conhecido.

Os locais e contextos onde foram apresentadas as obras foram diversos. O *Auto da Sibila Cassandra*, *foy representada aa dita Senhora* (rainha D. Leonor) *no mosteyro De xobregas nas matinas do Natal* (Vicente, 1928: 8); o *Auto da Cananeia* foi escrito a pedido da abadessa do convento de Odivelas, D. Violante, que lhe terá inclusive indicado o tema; o *Auto da Barca Primeira* (do Inferno) foi apresentado na câmara da rainha D. Maria, por esta se encontrar doente, em 1517; já o *Auto da Barca Segunda* (do Purgatório) foi apresentado à rainha D. Leonor no Hospital de Todos os Santos na cidade de Lisboa. Outros locais onde foram primeiramente apresentadas são referidos no início de algumas da obras que integram a edição de 1562, como o paço de Almeirim, a capela de S. Miguel, no paço da Alcáçova e o paço da Ribeira, em Lisboa, ou a igreja do *Pópulo,* nas Caldas da Rainha, no contexto da procissão de *Corpus Christi*, em 1504. Em 1514 escreve mestre Gil *Exortação da Guerra,* para assinalar a partida para Azamor do Duque de Bragança, tendo sido apresentada ao rei D. Manuel, em Lisboa (Vicente, 1928: CLVI). A Gil Vicente se deve, também, a peça *As Cortes de Júpiter* (1521), escrita para as festas que marcaram a saída da infanta D. Beatriz (1504-1538), para Sabóia, ao encontro do duque que desposara, para que " *o senhor Deos querendo fazer mercee aa dita senhora, mandou sua prouidencia por menssagenra e Iupiter rey dos elementos, que fizesse cortes em que se concertassem planetas & signos em favor de sua viagem*"; tendo sido apresentada no paço da Ribeira (Vicente, 1928: CLXV). Foi provavelmente no serão de Agosto de que nos fala Garcia de Resende, após o baile: "*Deceram no paço, e em hua grande salla armada toda de muy rica tapeçaria douro, e muyto bem alcatifada, dorsel, cadeiras, e almofadas de muy rico brocado, se começou hum grande*

[19] Na *Tragicomédia da Fragoa*, representada em Évora na festa de casamento de D. João III com D. Catarina, em 1525, uma das cantigas que fazem parte da peça foi *feyta pollo author ao proposito*, como pudemos confirmar no texto (Vicente, 1928: CLIIII)

serão, em que el Rey nosso senhor dançou com a senhora Infante Duquesa sua filha, e a Raynha nossa senhora com a Infante dona Isabel, o Principe nosso senhor, e o senhor infante dom Luys com damas que tomaram. E assi dançaram todos os galantes que hiam a Saboya, e muytos outros senhores, e galantes, que durou muyto. E as danças acabadas se começou hua muyto boa, e muyto bem feyta comedia de muytas figuras muyto bem ataviadas, e muy naturaes, feyta, e representada ao casamento, e partida da senhora Infante, cousa muyto bem ordenada, e bem a proposito, e com ella acabada se acabou o serão (Resende, 1973: 326). A Providência encarna a figura de uma princesa, com esfera e ceptro na mão; Júpiter entra vestido de Rei; os ventos *Norte*, *Sul*, *Leste* e *Oeste* entram como figuras de trombeteiros; tocam os Ventos suas **trombetas** e vem o Mar muito furioso; vem o Sol e a Lua bailando ao som das trombetas, e juntos, com Vénus, cantam um vilancete, a três vozes*: "Cantaram todas estas figuras em chacota a cantiga de: Levadme por el rio*"; a representação termina com o romance *Ninha era la Infanta*, cantado a quatro vozes pelos Planetas e Signos, um dos romances mais conhecidos neste contexto vicentino*,* do qual se desconhece a autoria mas que terá sido escrito com o propósito específico de ser inserido na peça acima referida (Morais, 2002: 12) (fig.5).
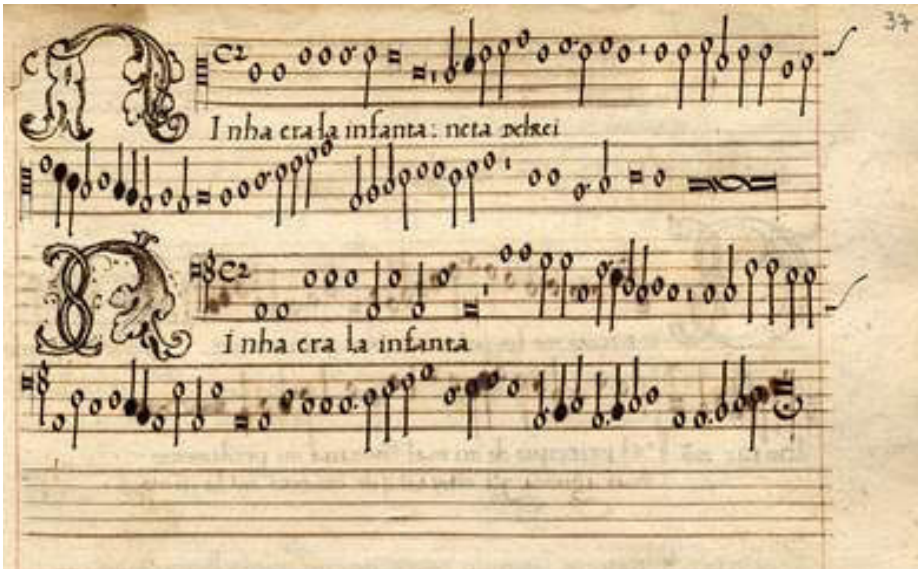




Fig. 5 - Romance *Ninha era la infanta*, conforme fonte da Biblioteca Nacional de Portugal. BNP- CIC 60 [Cancioneiro Musical da BN], fl. 36v - 37

Os textos vicentinos são também uma fonte importante para a identificação do instrumentário em uso na época. Nos cordofones são mencionados a *viola de mão*, *guitarra, alaúde* e *rebe*l; nos sopros, *flauta, gaita, caramillo, charamela, corneta, trombeta, assobio, buzina* e *olocorne* e nos membranofones *atabales, atabaques, pandeiro, tambor e tamboril* (Morais, 2002: 9), sendo referidos ainda chocalhos, associados a um almocreve (na *Farsa dos Almocreves*).

Música e músicos nas instituições religiosas[20].

"*Cantare et psallere negotium est amantium*"

Citação de S. Agostinho sobre o canto litúrgico,
(in Alegria, 1985: 25)

Como referimos anteriormente, além do círculo da corte, a existência de estruturas organizadas com funções específicas no domínio musical estava localizada nas principais instituições religiosas: abadias, Sés catedrais e outras igrejas de assinalável importância.

É dado assente que a prática do canto no seio da liturgia era uma realidade desde há muito consolidada e que deveria contribuir para a celebração solene da Missa e das Horas do Ofício, mesmo fora dos dias festivos, como forma de louvor a Deus. A celebração das *Horas do Ofício* e a *Missa de Prima* deveriam ser sempre cantadas. Essa importância concedida ao canto pode constatar-se se atendermos à estrutura dos cabidos das Sés que, em termos de hierarquia, logo após o Deão (*decanus*), como segunda dignidade, tinha o chantre (*cantor*), responsável pela actividade do canto e do seu ensino no seio da comunidade, assegurando a aprendizagem de um repertório desde há muito fixado, o chamado *Canto Gregoriano* (Alegria, 1985: 16-17).

Se essas práticas e estruturas apresentavam já no século XV, um longo passado, notámos, no entanto, sobretudo a partir da segunda metade do século, alguma preocupação pela melhoria da qualidade musical,

[20] Não pretendemos aqui uma abordagem detalhada sobre cada uma das principais instituições religiosas no que diz respeito às suas práticas musicais; visamos sim, de uma forma sintética, definir alguns traços genéricos sobre o funcionamento e evolução dessas práticas nas instituições em geral. Para um esclarecimento mais profundo pode consultar-se o estudo *O Ensino e prática da música nas Sés de Portugal* (1985) de José Augusto Alegria, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

sublinhando a sua importância no culto e um certo sentido de serviço à comunidade. Esta intenção transparece em várias fontes com o objectivo de assegurar a prática litúrgica cantada, sempre que possível e sobretudo nas celebrações mais importantes, e também na implementação da polifonia, propósitos também registados em algumas passagens do Regimento de D. Duarte.

De entre as fontes de que dispomos, e que referem estas questões, referimos a Constituição 5ª do sínodo do Porto de 1496, patrocinado por D. Diogo de Sousa[21], até àquela data deão da Capela Real e entretanto nomeado para Bispo daquela cidade:

Que os abades e priores tenham tantos monges ou cónegos que possam cantar as Oras em coro.

Considerando como os beens da Igreja forom dados nom soomente pera proveito daquelles que a governam, mas pera bem spiritual de todos, e pera que Deus seja servido de muitos e o poovo receba boa hedificaçam e emxemplo e as almas dos fundadores dos mosteiros sejam ajudadas segundo foi sua tençam, ordenamos e mandamos que as abadias e mosteiros de nosso bispado, scilicit de santo Tirso, Paço de Sousa, Bostelo, sam Joham d'Alpemdorada, Pedroso, Cuquejãaes, Amsede, Villela, Moreira, Villa Boa do Bispo, tenham tantos monges e cónegos que possam bem rezar e cantar as Horas e missa da Terça. E assi mandamos que nos outros mosteiros e igrejas em que há cónegos e beneficiados que aos domingos e festas se nam partam de seus mosteiros e igrejas a que principalmente som obrigados… (Garcia Y Garcia, 1982: 358). Em Braga, em 1477, na festa do Corpo de Deus, *os sacerdotes soomente ou ao menos clérigos d'ordens sacras levem a dicta arca*[22] *e nom leigos (…) e pera fazer processom e*

[21] D. Diogo de Sousa foi Bispo do Porto entre 1496 e 1503. Em 1505 assumiu o Arcebispado de Braga tendo também convocado um sínodo onde foram implementadas as disposições definidas para a Diocese do Porto, em 1496. De origem nobre, beneficiou de cuidada educação, tendo estudado em Évora, Salamanca e Paris, onde obteve o grau de doutor em Teologia (Garcia Y Garcia, 1982: 354).

[22] A arca ali mencionada servia para transportar, simbolicamente, o "Corpo de Deus" na procissão daquele dia que, segundo o texto, seria uma tradição em alguns lugares do arcebispado de Braga.

cantarem em ella. *Mas onde a clerizia for pouca, que não abaste pera todo, bem nos parece que os leigos a levem (…) defendemos que nom vãao palrrando, mas assy os clérigos cantando e os leigos devotamente rezando* (Garcia Y Garcia, 1982: 98).

Sabemos, no entanto, que nem todos os elementos do clero tinham a preparação necessária para a prática musical que se pretendia implementada na generalidade das igrejas pelo que, no mesmo sínodo de 1477 foi recomendado que aqueles que não sabem deverão aprender: "*Posto que na sancta madre Egreja há outras sciencias, ofícios e auctos de mais proveito pera o serviço de Deus, honrra e proveicto das egrejas e moesteiros e salvaçom das almas, empero a musica e arte de cantar em seu modo hé muito necessária, porque per ella Deus hé muito louvado, quando pellas bocas e vozes dos homens hé dada gloria ao seu sanctissimo nome. E aynda o seu sancto paaço hé mais acompanhado e o poboo hé provocado e convidado pera com mayor devaçom e vontade viirem aas egrejas e ouvirem os doces e onestos cantos e melodias pellos quaaes nós todos ainda postos em terra nesta Egreja militante já somos semelhados aos supernaaes daquella Egreja triunfante que hé na gloria do paraíso, onde os que lá stom nunca jamais cessom de dia e de nocte cantar a Deus em huua voz dizendo Sanctus, Sanctus, Sanctus*. *E porque nas egrejas e moesteiros deste arcebispado achamos muitos clérigos ou religiosos (…) que non saben cantar nen o querem saber, e o que muito pior hé leer senon mui mall (…) mandamos a todallas perssoas eclesiásticas assy da nossa egreja metropolitana como todallas outras egrejas e moesteiros de todo nosso arcebispado, scilicit, os que non son velhos nen letrados que daqui a huun anno se trabalhen e aparelhen pera saberen cantar per arte musica*… " (Garcia Y Garcia, 1982: 100).

O nível de desempenho musical não seria certamente uniforme em todas as igrejas, fossem elas Sés ou não, dependendo, entre outros factores, do empenho, formação e sensibilidade dos seus bispos ou da disponibilidade de recursos. Algumas delas, porque mais próximas da própria corte, beneficiaram dos seus recursos e apoio. Neste aspecto, relativamente à Sé de Évora "*dom Manoel q' Ds tê por deuação q' tinha particular a todas as cousas Ecc. e por lhe parecer q' seria asij bem, ordenou antes de encomendar esta [Sé de Évora] ao Cardeal Dom Afonso seu f.º, q' está em*

gloria q' nella ouuesse músicos cantores q' nella seruissen nos dias solemnes e festas do anno, e por o Rendimento da fabrica da mesma See o poder já permitir, lhe mandou dar delle conuenientes partidos com q' podessem ser ajudados a viver e poderem seruir a See" (Alegria, 1985: 85-86).

Além da Capela real, as escolas da Sé de Évora, da Sé de Braga, Sé de Coimbra e Mosteiro de Santa Cruz, foram as instituições que, no período aqui visado, maior empenho evidenciaram no desenvolvimento de prática musical polifónica, contribuindo para o enriquecimento da cultura musical em geral. Ao tempo do bispo D. Jorge de Almeida (1483-1543), o mesmo que mandou fazer o retábulo a Olivier de Gand, a Sé coimbrã teve ao seu serviço Vasco Pires, que desempenhou o cargo de Mestre da Capela, tendo-nos deixado algumas obras polifónicas (M.M. 9 e 12 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) e, um pouco depois, entre 1505 e 1532, Fernão Gomes Correia, que nos deixou, entre outras, a *Missa orbis factor* (Biblioteca Nacional de Portugal, LC 57), uma versão polifónica do Ordinário da Missa com a particularidade de ser a primeira que se conhece escrita por um português (Nery, 1991: 35). Em Santa Cruz de Coimbra, casa-mãe dos cónegos regrantes de S. Agostinho, além da prática polifónica, da qual se conhece um dos seus cultores, D. João de Noronha (m.1506), prior da Casa e ele próprio compositor, fazia-se a aprendizagem de vários instrumentos de tecla (órgão, clavicórdio e cravo), de corda, como harpa, viola de arco e da gamba e ainda instrumentos de sopro, o que conferia à instituição grande autonomia, sendo que também ali de construíam alguns instrumentos (Brito & Cymbron, 1992: 43).

Em termos de formas musicais e sua evolução, verificou-se um fenómeno interessante. Se num primeiro momento a instituição musical Capela, migrou das instituições religiosas para as cortes, tendo ali desenvolvido novas práticas e expandido o âmbito da sua acção, posteriormente, e no que diz respeito à prática musical polifónica, a influência verificou-se no sentido inverso, sendo as capelas musicais da Sés, até ao início do século XVI a praticar quase exclusivamente o cantochão, "contaminadas" pela música que se fazia nas capelas privadas de reis e príncipes; entre nós aponta-se sobretudo a inserção de vilancicos em algumas cerimónias

litúrgicas e influências verificadas, também, na própria organização e actividade da Capela; o exemplo mais elucidativo entre nós é o da Sé de Évora, que se tornou numa verdadeira escola de onde saíram, nas palavras de Rui Nery, "…sucessivas gerações de músicos de grande qualidade" (Nery, 1991: 32-33).

Outras práticas/outros contextos

No domínio das práticas musicais não poderemos deixar de referir que a música não pertencia ao universo restrito da classe dominante. Entre as classes mais humildes também era cultivada, sendo certamente os seus recursos mais limitados e as rubricas e os contextos bastante diversos.
Recorremos a Gil Vicente para o reconhecimento da existência de uma cultura musical popular, tendo este fixado no texto da *Tragicomédia do Inverno e Verão*:

Em Portugal vi eu já
Em cada casa um pandeiro
E gaita em cada palheiro.
E de vinte anos acá
Não há i gaita nem gaiteiro.
A cada porta um terreiro,
Cada aldeia dez folias
Cada casa atabaqueiro;
E agora Jeremias
É nosso tamborileiro.

Só em Barcarena havia
Tambor em cada moinho
(…)

(Buescu, II, 1983: 246)

Acontecimentos como as feiras, romarias ou alguns trabalhos específicos, eram animados com cantos e danças, acompanhados por

diversos instrumentos. São conhecidos alguns relatos que indicam a presença de instrumentos levados pelos marinheiros nas suas viagens, além daqueles que faziam parte da equipagem dos navios, para distracção e aliviar a angústia sentida pelos longos períodos no oceano.

Os dados que reunimos acerca das práticas musicais populares referem-se a participações diversas, espontâneas ou não, de músicos que participavam em determinados momentos festivos promovidos pela corte ou noutros contextos. Nas manifestações públicas associadas a eventos cortesãos, as contribuições que instrumentistas, cantores e dançarinos dispensavam deixam adivinhar o que seriam esse tipo de divertimentos. É sobretudo nos textos dos cronistas que, relatando acontecimentos de maior relevância realizados em torno dos reis e das cortes, se encontram referências, também, à participação das populações. Como primeiro testemunho, transcrevemos parte do relato de um episódio que fez parte das festas de casamento de D. Leonor com o Imperador Frederico III, ocorrido em Lisboa em Outubro de 1451: *"As festividades do dia quinze tiveram por theatro o largo de S. Christovão, e foram inteiramente populares. Principiaram por danças vistosas e bem ensaiadas, apresentando-se cada quadrilha trajada e ornada de differente maneira, que em umas era imitação de trajos estrangeiros, mais garridos e variegados que os nossos; e em outras pura phantasia, invenções imaginosas e extravagantes. Ao meio-dia entrou no largo uma turba-multa de mouros e mouras, mui enfeitados ao seu uso, dançando, cantando, e tocando pandeiros.*

El-rei, que se achava com a imperatriz, e mais pessoas reaes, nas janellas do palacio, vendo estes folguedos e obsequios populares, mandou lançar na praça seis novilhos, ataviados de fitas multicores, que já de antemão estavam preparados e destinados para regalo dos que alli viessem festejar sua augusta irmã.

Recebeu o povo os seis novilhos com estrondosas exclamações de regosijo, victoriando o monarcha liberal, e em prova de gratidão tangeram em seus instrumentos, e formaram novas danças…

Celebraram os mouros a morte dos novilhos com agouros que tiraram d'elles, consultando-lhes os intestinos, e depois dançando ao som de guerreiros instrumentos a sua dança valida, os machatins (dança mímica representando um combate)*. Os outros populares entretinham-se primeiro*

fazendo sortes às rezes, ao modo dos toureadores; e em seguida, em quanto o real presente se repartia por todos, tocavam, cantavam, bailavam, e por mil gestos e maneiras expressavam a infinda alegria que lhes transbordava d'alma" (Barbosa, 1875: 86- 88).

Outro exemplo é-nos revelado por João de Barros na descrição que faz da partida da armada de Pedro Álvares Cabral, em Março de 1500, com destino à Índia: "…*ElRey acompanhou, té Pedralvares com seus Capitães na praia lhe beijarem a mão, e espedirem delle. A qual espedida geralmente a todos foi de grande contemplação, porque a maior parte do povo de Lisboa, por ser dia de festa, e mais tão celebrado por ElRey, cubria aquellas praias, e campos de Bethlem, e muitos em bateis que rodeavam as nãos, levando huns, trazendo outros, assi serviam todos com suas librés, e bandeiras de cores divisas, que não parecia mar, mas hum campo de flores, com a flor d'aquella mancebia juvenil que embarcava. E o que mais levantava o espírito destas cousas, eram as trombetas, atabaques, sestros (sistros), tambores, flautas, pandeiros, e té gaitas, cuja ventura foi andar em os campos no apascentar dos gados, naquelle dia tomaram posse de ir sobre as aguas salgadas do mar, nesta, e outras Armadas que depois a seguiram, porque pera viagem de tanto tempo tudo os homens buscavam pera tirar tristeza do mar*…" (Barros, 1778: 383).

Mouros e judeus teriam as suas formas de distracção própria, como se depreende de algumas fontes da época. Rui de Pina, na sua *Crónica de D. João II*, a propósito das festas realizadas em Évora por ocasião do casamento do seu filho, príncipe D. Afonso, com a Princesa D. Isabel "… *Mandou que de todalas Mourarias do Regno viessem aas festas todolos Mouros e Mouras que soubessem bailar, tanger, cantar… Foy ordenad, e comprido que dos lugares mais acerca viessem aas dictas festas, moças fermosas, que soubessem bem bailar, e cantar, que vieram com mancebos foliaães vestidos de suas envenções*…" (Pina, 1950: 120-121).

Noutros locais e ocasiões, nem sempre os que esperaríamos, a necessidade e a vontade de se divertir concorriam a motivar manifestações de alegria. Conhecemos estes acontecimentos pelas reacções e desaprovação que suscitaram, pois realizavam-se no interior de espaços destinados ao culto.

Na constituição 26ª do Sínodo de Braga de 1477, convocado pelo bispo D. Luís Pires regista-se a proibição para "*que os que fazem vigílias nas egrejas nom façam jogos nem cantem nem bailhem*":

Item, porque sabemos per certa enformaçom que nas vigílias que alguuas pessoas fazem de noute nas egrejas se fazem muitos pecados de luxúria e muitas desonestidades nos jogos, cantos e baylhos que com grande desonestidade fazem e mandam fazer os que taaes vigílias ordenam, nom hé de duvidar que por ello emcorrem em grande pecado e na ira de Deus, o qual maldiz taaes festas. Porém mandamos e estreitamente defendemos, sub penna descuminhom assy homens como molheres, eclesiásticos e seculares que por conprir sua devoçom quiserem teer vigília em alguua egreja ou moesteiro, capela ou irmida, nom seja ousado fazer nem conssentir, nem dar lugar que se hy façam jogos, momos, cantigas nem bailhos nem se vistam os homens em vistiduras de molheres nem molheres em vestiduras de homens, nem tangam sinos nem canpãas nem orgoons nem alaúdes, guitarras, viollas, pandeiros nem outro nem huum estormento (…) (Garcia Y Garcia, 1982: 99).

Seria esta uma reacção a determinados "desvios" que algumas manifestações, inicialmente de cariz religioso, conheceram, tornando-se mais profanas que religiosas. Podemos referir, por exemplo, os *vilancicos* cantados durante o ciclo do Natal, desde o século XV os quais, além da componente musical poderiam constar de uma representação, mais ou menos teatral, havendo notícia deste tipo de realizações junto a um retábulo (certamente com o tema daquele ciclo: *Natividade*; *Adoração dos Magos* ou *Adoração dos Pastores*) na igreja de S. Domingos, em Lisboa, onde participavam instrumentos populares como pandeiros e adufes, participando, por vezes, músicos negros (Tinhorão, 1997: 162).

Exemplos como os acima transcritos, em que se atesta a participação musical e até alguma encenação junto a obras figurativas, como o painel da *Adoração dos Magos* ou do altar do *Bom Jesus*, confirmam a importância destas obras nos respectivos contextos e as relações que estas estabeleciam com os seus destinatários, bastante diverso daquele a que hoje estamos habituados a estabelecer e, também, em consequência da total museolização a que as obras estão sujeitas, para serem reconhecidas como tal.

Acontecimentos como as procissões eram momentos de grande participação popular e onde se verificavam, em muitas delas, interessantes realizações de carácter musical. No *Título do Regimento da festa do Corpo de Deus*, *e de como hamdir os officios cada huu em seu lugar*[23], documento que descreve a organização daquela procissão na cidade de Coimbra, em 1517, poderemos confirmar, precisamente várias destas manifestações: "…*as regateiras e vendedeiras de pescado e as vendedeiras de fruita sam obrigadas a fazerem duas pellas a saber as de pescado hua e as de fruita outra hambas bem corregidas e louçãas. E sam obrigadas de saírem com ellas á vespora do Corpo de Deus á tarde. E no dia também há tarde e hamde correr polla percição cada hua para seu cabo que nõ vam juntas. E cada hua ha de levar sua gayta ou tamboril* (…) *os oleiros sam obrigados de fazer hua boa dansa de espadas que nõ desça de dez omens despostos e que bem o saibam fazer. E hum Rey com sua coroa he pagem bem vestidos e louçãõs he um tamboril ou gayta (…) Os alfaates e alfaatas e tecedeiras de tiar baixo da cidade e termo sam obrigados de fazer hum emperador com hua emperatris com outo damas em tall maneira que com a emperatis sejam nove moças (…) e levaram sua bandeira Riqua e hum tamboril ou gaiata (…) os sapateiros da cidade e termo sam obrigados de fazer hua mourisca e Santa Crara em que vam moças onestas e de boa fama. E a mourisca bem feita domens que ho bem saybam fazer com boas camisas. E hua bandeira Riqua e hum tamborill ou gaiata (…) Os tecelões e tecedeiras de tiar alto da cidade são obrigados de fazer Santa Catarina que seja moça onesta de boa fama bem ataviada com sua roda de navalhas pintada e bem hobrada e hua bandeira riqua. E hua gaita ou tamborill* (Figueiredo, 1886: 288-289).

Esta era a componente secular da procissão, seguindo-se a participação clerical que o mesmo documento também refere. Contava também com a presença de músicos, entre os quais um organista, pago pela cidade, que

[23] Documento publicado por A. C. Borges de Figueiredo em *Coimbra Antiga e Moderna*. (Lisboa: Livraria Ferreira, 1886, pp. 286-291).

tangia um órgão positivo[24]. Seguia também um grupo de "*quatro anjos tangendo com violas e arrabis os quais a cidade ade dar bem concertados com boas alvas capas e sapatos branquos. E adaver cada hum pera seu mantimento e por carrego de estar prestes com seus estormentos cincoenta reis*" (Figueiredo, 1886. 290).

No âmbito de algumas acções organizadas por confrarias laicas, havendo numerosas destas irmandades no final da Idade Média, também se verificavam práticas musicais. No seio destas estruturas, a figura mais popular era a do *andador*, *chamador ou pregoreiro,* designação diversa para o mesmo cargo, dependendo das localidades; este estava encarregue de, através do toque de um instrumento de sopro, convocar os irmãos para a reunião do cabido, ou a participar nas vigílias ou ainda para os enterros (Beirante, 1990: 15). As confrarias, precisamente, tiveram um papel relevante na organização de determinadas iniciativas onde, no âmbito da sua acção, a música tinha um papel importante. A Confraria do Espírito Santo de Benavente, existente já no século XIII, através dos seus confrades, ia pelas igrejas distribuindo esmolas aos pobres, assinalando a acção com cantos e danças acompanhados de pandeiros e campainhas (Beirante, 1988: 38); nos enterros dos confrades de Stª Maria do Vale, Torres Novas, "…*vam todollos confrades e leuem todos seus círios (…) e asemdam os círios ao auangelho e quando alçarem a deus e lhe digam humm Respomsso camtado…*" (Cit. em Beirante, 1990: 39-49). Na *Confraria do Bom Jesus*, uma das existentes na Igreja de S. Domingos de Lisboa, fundada por Frei André Dias (1348 – 1437) em 1432, incentiva-se o uso da música como manifestação de louvor nos actos de culto dedicados à figura do patrono, conforme inscrito no seu livro *Laudas e cantigas spirituaaes*: "*Viinde ora e viinde todos vos outros confrades e servos da confrarya do boo Jhesu, e commygo estes melodyosos cantares, hymnos, prosas r laudes que aquy em este livro conpiley e escrevy aa honrra do boom Jhesu, altas vozes cantade, baydale, dançade, orade, tangede em*

[24] O texto é um pouco ambiguo, pelo que ficámos com a dúvida se se tratava apenas de um órgão, pois apenas refere um tangedor, ou de dois, pois refere-se ao instrumento no plural.

orgõos, em atabaques, com trombas, com anafiis, com guytarras, com alaudes e com arrabiis ante o seu altar" (Dias, 1951: 17).

Na *Procissão do Terço de Jesus*, que saía do Convento de Jesus, na freguesia das Mercês, participavam 72 anjinhos e 18 confrarias, entre estas duas confrarias de Negros; na de S. Benedito (santo negro que seguia na procissão), os "irmãos" com trajes carnavalescos, iam dançando e tocando pífaros e tambores. Mas a mais importante procissão era a de *Corpo de Deus* ou *Corpus Christi*, instituída em 1264 pelo Papa Urbano IV. Em Portugal assumiu grande importância a partir do reinado de D. João I que, tendo escolhido como seu santo protector nas guerras com Castela, S. Jorge, se incorporou a imagem do santo guerreiro na referida procissão, logo a abrir o cortejo, montado num cavalo branco. A popularidade do santo neste contexto foi aumentando sendo a procissão muitas vezes referida como de *S. Jorge*, em vez de *Corpus Christi* (Irisalva Moita, 1979: s/n.). Em termos musicais, como referimos atrás, esta grande procissão congregava um significativo número de músicos que integravam o cortejo em diversas localizações, de acordo com o grupo ou confraria a que estavam adstritos.

Embora a actividade musical fosse comum em diversos contextos, sendo para tal necessário a colaboração de elevado número de instrumentistas, não encontrámos em em qualquer documentação, relativamente a este período, referência a uma organização profissional como acontecia com outras ocupações. Em termos de estuto social, D. Duarte, do Leal Conselheiro, integra-os no grupo "*dos que husam dalguas artes aprovadas e mesteres, como físicos, cellorgiãaes, mareantes, tangedores, armeiros, ourivezes, e assy outros que som per tantas maneiras que nom se poderiam brevemente recontar, aos quaaes convem bem e lealmente e com devida deligencia husar de sua boa maneira de viver* (D. Duarte, 1942: 20). Um trabalho mais tardio, de meados do século XVI, de Cristóvão Rodrigues de Oliveira, menciona, entre os ofícios de que se ocupavam os homens, em Lisboa: vinte tangedores de tecla; cento e cinquenta cantores; vinte charamelas; doze trombetas e oito atabaleiros (Rodrigues, 1987: 94).

A dimensão sonora das viagens marítimas dos portugueses.

As fontes que nos relatam as viagens empreendidas pelos portugueses nas aventuras marítimas dos descobrimentos, praticamente apenas fontes escritas, pois as iconográficas são muito escassas, revelam-nos dados importantes no que diz respeito à música. Temos, por um lado, referências a práticas musicais que se integravam no dia-a-dia dos marinheiros e restantes pessoas que com eles viajavam, respeitantes à componente musical das diferentes celebrações religiosas que se desenrolavam a bordo dos navios, como a missa diária, celebrações festivas de determinados dias do calendário litúrgico e até procissões em acção de graças por terem sido poupados pelas forças da natureza que, amiúde, tinham de enfrentar; também, como vimos anteriormente, o uso de instrumentos levados pelos marinheiros para conferir algum ânimo durante os longos dias de viagem, e, por outro, temos ainda relatos que se fixam na descrição de momentos musicais executados pelos povos indígenas, em variados contextos, referindo instrumentos e outros pormenores do evento; temos ainda múltiplas referências ao uso de instrumentos, por parte da tripulação, sobretudo trombetas, para transmissão de ordens e indicações à tripulação e, além destas, importa referir também o registo de alguns instrumentos que foram levados com propósitos missionários, para prover as novas igrejas dos objectos litúrgicos necessários.

Apesar de ser vasta a documentação escrita sobre todas estas manifestações musicais, em termos iconográficos é bastante escassa, sendo mais uma vez as Crónicas a devolver-nos a maior parte da informação sobre esta matéria. Nelas encontramos descrições que permitem ajuizar todo um universo musical e sonoro que envolvia os diversos momentos das viagens e dos contactos com outras culturas.

Práticas musicais a bordo dos navios

Diversos eram, portanto, os momentos, em que o som dos instrumentos se fazia ouvir nas viagens. Desde logo o conjunto de sinais e ruídos que marcavam os preparativos antes da largada, como regista Eanes Zurara aquando da partida da frota do Infante D. Henrique com destino a Ceuta: "*…quamdo foi o dia daquella partida, era amtre todos aquelles da frota muy gramde allegria, ca todollos navios eram acompanhados de trombetas e outros estromentos, cujo som espertava seus coraçoões pera seerem allegres*." (Zurara, 1915: 114). Além dos instrumentos associados ao funcionamento e dinâmica do navio, outros eram levados pelos marinheiros para fins de lazer ou participação nos momentos de maior entusiasmo vividos a bordo. Esta seria, certamente, uma prática generalizada entre as tripulações e que encontramos referida noutras fontes. Numa cópia do manuscrito *Le Canarien* (1420-1430), que aborda a conquista das ilhas Canárias, referindo-se a uma partida da frota do senhor de Béthencourt confirmámos, precisamente, a presença e uso de instrumentos diversos:

"*O senhor de Béthencourt zarpou, pois, no dia 9 de Maio de 1405 e navegou até chegar às ilhas de Lanzarote e de Fuerteventura. Soaram trombetas, clarins, tamboriles, flautas, sambucas, rabeles, trompas e toda a classe de instrumentos, que organizaram tal concerto não se haveria a Deus tocar de modo que os de Erbania e os de Lanzarote ficaram estupefactos, especialmente os canários. O dito senhor não podia imaginar haver trazido tantos instrumentos, havia muitos jovens que os tocavan e os levavam consigo, sem que ele suspeitasse, e tampouco Maciot de Béthencourt, que havia averiguado que classe de pessoas eram*…" (Ms «B», Bibliothèque Municipale de Rouen. Ms mm129, fl. 64v, citado por Pico, 2003: 403).

Se os instrumentos eram usados para incentivar os marinheiros e expressar o seu furor e alegria, também eram requeridos para dar sinal de partida como se verifica neste episódio do encontro de D. João I, na galé do Conde de Barcelos, com a frota do Infante D. Henrique, no Restelo: "… *mas no*

outro dia, que era de Samtiago mamdou (o rei) *dar aas trombetas da sua gallee, porque tamto que for a em Restelloo sse sahira da outra. E assy como deram aas trombetas na sua, assy deram em todollos navios, fazemdo sinall aos marinheiros que desfalldrassem*…" (Zurara, 1915: 153).

Como dissemos, alguns momentos a bordo mereciam comemoração. Se o tempo corria de feição podia-se dar azo a certas alegrias e a passagem do Cabo das Tormentas seria sempre uma dessas ocasiões, como aconteceu na frota de Vasco da Gama: "*& Vasquo da Gama se fez á vela a hua quinta-feira XVI de Novembro, & ahos XX dobrou ho cabo de boa Sperança, a quem os marinheiros por ser muito espantoso chamam das tormentas: navegando aho longo da costa com muito prazer, folias & tocar trombetas & polo tempo ser bonança, iham tam junto da terra que vião allem da frescura della, muitas criações de gado grosso & meudo* (Góis, 1949: 76).

Os momentos de partida eram devidamente assinalados, como vimos, mas a chegada constituía certamente um acontecimento de maior significado variando, também, de acordo com as personalidades que iriam desembarcar. Neste caso temos o próprio D. João I que com *as gallees de Lixboa chegarom ao Porto, …*" *e com gramde allegria damdo aas trombetas, dizemdo suas saudaçoões como he costume de mareantes, pousarom amte a çidade…*" (Lopes, 1983: 233).

"*Todallas naaoos que erã no rio, muito çedo pola menhaã, (foram) apendoadas de bamdeiras e de estamdartes, e postos muitos verdes ramos em çertos loguares omde cada huum emtemdia que lhe milhor podia pareçer; hos bateeis delas amdavaõ todos emrramados, com trombetas e pemdões davamte e da ree…. Em çertos logarees avia bamdos de molheres que camtavaõ muitas cantigas…A mesteiraees e muita gemte outra heraõ emcomemdadas damças e joguos doutras maneiras… e os bateis que amdavaõ salcamdo pello rio foraõ loguo ali muito prestes cõ gramdes apupos e tamger de trombetas, mostrando grande lediçe…emtaõ começaraõ a reger suas damças e joguos, nnas quuães muy ameude em alta e clara võs bradavão, dizemdo: Viva el Rey dom Joaõ. Viva* " (Lopes, II, 1983:19-21).

Maior alegria ainda se notou na chegada a Lisboa de uma embaixada que regressou de Ceuta: "…*as gallees vijnham nobremente apemdoadas e toldadas, e cada huaa trazia duas muy rricas trombetas cujo soom allegava*

os coraçoões daquelles que as estavam oolhamdo" (Zurara, 1915: 54); ou uma manifestação de maior júbilo verificado em Évora, aquando do regresso do rei após a conquista de Ceuta em 1415 "*E em aquelle dia sayram os Iffantes Dom Johame Dom Fernando e o mestre com elles per muy gramde espaço e nom ficou homem na çidade, que de pee ou de cavallo nom sahisse for a, tamta era a sua lediçe com a vimda delrey, e as molheres alimpavam as rruas, lamçamdo aas janellas as melhores cousas que tinham e ajumtavamsse cada huuas de sua freeguesia vestidas de suas milhores rroupas e com gramdes camtares filhavam quinham daquelle rreçebimento…e assy viinham todos amte elle camtamdo, como sse fosse alguua cousa çellestriall…*" (Zurara, 1915: 270).

Outras situações reclamavam a participação do elemento acústico, como os momentos que marcavam a chegada aos diversos destinos ou locais de paragens das frotas. Na viagem empreendida com o objectivo de conquistar Ceuta, verificou-se uma paragem da frota em Gibraltar em que "…*elles ouviram o soom das trombetas e dos outros estromentos que se tangiam em todollos navios, cujo som pareçia a elles cousa çelestrial*." (Zurara, 1915: 167); depois de muito tempo no mar, o avistamento de terra não deixava de ser um momento de especial significado como o registado na viagem de Vasco da Gama para a Índia: "… *hao Domingo seguinte pela manhã vio huas serras que estão junto da çidade de Calecut, do que loguo pedio alvisaras a Vasquo da Gama que lhas deu boas, & de boa võtade louvando todos a Deos polos ter giados a lugar que tãto tempo havia que andavão buscando, fazendo isso grandes festas, & alegrias com has quaes, & cõ has naos embandeiradas a som de trõbetas, no mesmo dia depois do jantar forão surgir duas legoas da çidade de Calecut, tam contentes quomo se já tiveram feito fim de seus trabalhos, & estiveram surtos diante da çidade de Lisboa, donde havia onze meses que partiram."* (Góis, 1949: 88).

Os momentos em que os navegadores contactam com os nativos, alguns mesmo antes de chegar a terra, revelam-se igualmente interessantes pois *"Hos dos barcos tanto que viram has naos, se chegaram a ellas, & has foram seguindo atte que ancoraram, tangendo anafis, & outros instrumentos que se já pareçiam mais com hos nossos, que hos das outras terras em que tocaram…Vasquo da Gama, & outros capitães conheçendo que eram mouros, estiveram sempre sobre aviso…*" (Góis, 1949: 80).

Acontecimentos musicais nos novos territórios

Quando em terra firme, conforme os propósitos do desembarque, poderiam desenrolar-se cerimoniais, mais ou menos complexos, uns de cariz religioso, protagonizados pelos portugueses, outros seculares, protagonizados, quer pelos músicos que seguiam na armada, quer pelos nativos. O primeiro que citamos refere-se ao ocorrido em 1482, protagonizado por Diogo da Azambuja, cavaleiro da casa real, e encarregado de construir o castelo e fundar a povoação de S. Jorge da Mina que " *ao pee, e sombra d'hua arvore mandou dizer, e ouvio Missa; que foi a primeira que se disse, e daly se chamou aquelle Vale, e chamara pera sempre de Sam Sebastiam. Onde despois de comer mandou concertar hum rico estrado, em que se assentou, acompanhado de muy homens, e com suas trombetas, tamboriins e tambores, e todos em auto de paz, para nelle receber per concerto ho Senhor do lugar, que se dezia Caramansa, a que os negros chamavam Rey, e lhe fallar. Ao qual ho Rey veeo, e diante delle hua grande matinada de buzios, chocalhos, e cornos que sam os seus estromentos, …*" *E o Rey vinha nuu, cobertos os braços, pernas, e com infindas campaynhas, e contas d'ouro…E o capitam saio recebelo for a do estrado com grande estrondo dos seus estromentos…*" (Pina, 1950: 9-10).
Um outro momento semelhante a este foi o ocorrido aquando do achamento do Brasil: " *Achando Pedralvarez tanta familiaridade, & simpreza nesta gente, ordenou que aho ontro dia dixesse frei Henrrique Missa em terra onde em amanheçendo mandou armar hum altar debaixo de hua muito grande arvore. Ha Missa foi de Diacono, & Subdiacono, offiçiada com todollos frades, capellães das naos, & sacerdotes que iham narmada, & outras pessoas que entendiam de canto, em que houve pregaçam, sendo presentes muitos dos da terra a todo ho offiçio divino, com grande espãto, & acatamento. Acabada a Missa Pedralvrez se recolheo ahos bateis, com toda ha gente acompanhandoho hos da terra com grandes festas, cantares, saltos, & tregeitos que faziam em sinal dalegria, tangendo cornos, & buzinas, lançando frechas pera ho ar, com outras mostras de*

contentamento, alevantando has mãos aho çeo, quomo que davam graças a Deos…" (Góis, 1949: 129).

A participação musical neste contexto não foi apenas dos indígenas. Nesta mesma viagem seguia pelo menos um gaiteiro português, mencionado na carta enviada por Pêro Vaz de Caminha ao rei D. Manuel que, em certa passagem, refere: "*Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita*". Eram certamente os instrumentos referidos para esta viagem, por João de Barros, as "*gaitas, cuja ventura foi andar em os campos no apascentar dos gados (…), que depois a seguiram, porque pera viagem de tanto tempo tudo os homens buscavam pera tirar tristeza do mar*…" (Barros, 1778: 383).

Confrontaram-se assim os navegadores com diferentes culturas musicais, cuja riqueza sonora mereceu algum destaque nos relatos dos cronistas. Alvise da Cá da Mosto (c.1432 – 1483), ou Luís de Cadamosto, um mercador veneziano que fez parte de algumas expedições portuguesas na costa africana escrevia, em 1455, acerca do que viu no Senegal: "*As mulheres deste país são muito jocundas e alegres, e cantam e dançam de bom grado, principalmente as novas; mas só daçam à noite ao luar e o dançar delas é muito diferente do nosso. (…). Neste país não se usam instrumentos músicos, excepto de duas espécies: uma, são atabales mouriscos, que à nossa maneira chamariamos tambores grandes; outra, à maneira duma viola daquelas que nós tocamos com arco, mas só de duas cordas, e tocam com os dedos, de maneira coisa simples e grosseira, e sem valor; e não usam outros instrumentos"* (Cadamosto, 1944: 56-57).

Numa embaixada enviada por D. João II ao rei do Congo, tendo como figura principal Gonçalo de Sousa, fidalgo da casa real e D. João da Silva, capitão da frota, acompanhando os negros à sua terra, após terem estado em Portugal cerca de dois anos (1490-91), à chegada e celebrando a memória de João da Silva, que morreu durante a viagem, o emissário do rei do

Congo, tio do rei, Many-sonho ou Mani Soio, entretando convertido ao cristianismo ordenou festejos:

" *E pera isso se ajuntou logo muita gente com arcos e frechas, e com atabaques, e trombetas de marfim, e com violas; tudo segundo seu costume, muy acordado parecia bem*" (Pina, 1950: 157).

Parece ter havido contactos bastante amistosos entre os portugueses e o rei do Congo, nomeadamente a nível do acolhimento que ali tiveram como Cristãos: "*Ho dia que os Christãos entraram na corte foram de gente sem conto recebidos, com estrondos, e festas, e foram logo aposentados em huas grandes e boas casas, muyto providas de todalas cousas necessarias. E o recebimento foy, que pera o Capitam e Frades mandou el Rey muytos gentis homens feitos momos de muytas maneiras, e apos elles infindos archeiros, e depois lanceiros, e outrso com outras armas de guerram e tambem molheres sem conto, todos em batalhas repartidos, e com muytas trombetas de marfim, e atabaques, e outros estromentos, cantando todos muytos louvores del Rey de Portugal*… (Resende, 1973: 229-230).

Numa boa casa de madeira coberta de palha que foi construída para igreja, tendo sido levadas, nas naus, pedras para os altares, foi de imediato celebrada Missa, com a participação de Many-sonho já convertido. "*E aa vespera do dia em que havia de ser a Missa, lhe fizeram hir ouvir besperas aa Igreja, que se concertou muy devotamente… e esteve a ellas muy pronto, e foram cantadas, e com orgaãos, de que elle muito gostou…*" "*E ao outro dia nesta mesma maneira lhe disseram Missa com toda cerimonia, e estando d'oferta, ençenço, e paz, e Avangelho, e com todalas outras aderencias de sinos, campainhas, tochas, vellas, e orgaãos, e tudo em tanta perfeiçam, que nom soomente em terra tam barbara, mas na Capella d'hum outro Principe Christão pareceram muy bem*. " (Pina, 1950: 163).

Ali se baptizadou, então, o tio do rei do Congo, tendo festejado como se segue: " *E co isto saio do Terreiro com seu arco na mão muy lavrado, e por reverença sua, as muitas gentes que hi eram davam gritas em seu louvor, e tangiam, e faziam seus estrondos*." (Pina, 1950: 171).

Nos contactos entre os viajantes portugueses e os povos nativos, verificaram-se acontecimentos onde tiveram relevo práticas musicais e de dança, sendo estas utilizadas numa estratégia de aproximação e, outras

vezes, como afirmação de poder, quer de um lado, quer do outro, como se pode interpretar no trecho da Crónica de D. Manuel I, em que *o xeque Çacoeia, cuidando que eram hos nossos turcos, ou mouros, veo ás naos verse com Vasquo da Gama*: " *Esta amizade começada, Çacoeia foi ver Vasquo da Gama á nao acompanhado de muitas almàdias, & gente bem ordenada, com arcos, frechas, & outras armas que usam, vestidos todos de pãnos dalgodam listrados, & alguns seda de cores, tangendo muitos anafis, trombetas, buzinas de marfim, & outros instrumentois que faziam tamanho estrondo que se nam ouviam huns com hos outros, na qual ordem chegaram a bordo da nao de Vasquo da Gama*" (Góis, 1949: 81), ou *Do reçebimento que ho Viçerei dõ Francisco dalmeida fez aho embaixador delRei de Narzinga*:

"*Porque em Cananor quomo fica dito não tinhamos ainda fortaleza, nem casa que fosse de qualidade pera ho Veçerei nella reçeber ho embaixador delRei de Narzinga, foi assentado que fezesse na nao: pera ho que mandou todolos capitães, cada hum em seu batel que o fossem reçeber á praia, donde ho trouxeram á nao, tendo o Viçerei mandado alcatifar ha tolda, & cobrir de pannos douro, & seda, pera nella falar cõ embaixador, ho qual em entrando na nao, ho Viçerei ho veo reçeber a bordo, a som de bõbardas, trombetas, & atabales…*" (Góis, 1953: 24); claramente um cerimonial preparado para receber o rei Narzinga, que reflete uma estratégia diplomática de poder e dignidade, por parte de D. Francisco de Almeida.

Apesar de expressões e manifestações musicais distintas das europeias, que os navegadores estavam habituados a ouvir, a impressão transmitida não é, em regra, desfavorável. Na costa oriental de África, Vasco da Gama, pelas palavras de Damião de Góis, refere que "*Ha gente desta provincia he baça, de cabello revolto, quomo os de Angra de sancta Helena, pequenos de corpo feos, quando fallam pareçe que saluçam, & andão vestidos de pelles. Suas casas são de adobes, terra & madeira, cubertas de colmo, tem música, ainda que nam quomo a nossa, com tudo tamjem frautas pastoris acordadas, ho som das quaes nam pareçeo mal ahos nossos*" (Góis, 1949: 76); Tomé Pires, enviado como embaixador à corte Chinesa por D. Manuel refere que "…*tem charamellas, orgãos, & outros instrumentos, sam muito*

musicos assi no canto dorgão, quomo no tanger dos instrumentos…" (Góis, 1955: 65-66).

Confrontadas que foram as diversas culturas musicais, revelaram-se como elemento integrador e de aproximação entre as gentes diferentes, tendo despertado sentimentos de curiosidade e fascínio aquando do contacto entre os portugueses e os indígenas. Nas ofertas diplomáticas que os portugueses levavam, destinadas aos altos dignitários que contactavam, contavam-se, por vezes, instrumentos musicais, nomeadamente órgãos (certamente portáteis). D. João II *mandou* (para o reino do Congo) *muytos e ricos ornamentos, e cruzes, castiçaes, e galhetas, campainhas, e sinos, e órgãos, e muytos livros, e todalas outras cousas necessarias pera Igrejas, tudo em muyta perfeiçam*… (Resende, 1973: 225-226), destinados a prover os locais de culto que entretanto iam sendo construídos e, neste caso, servindo uma estratégia de missionação. Em períodos posteriores não teriam sido raras estas ofertas a soberanos africanos e asiáticos, tanto de órgãos como de cravos, iniciativa a que já foi apelidada de "diplomacia dos instrumentos de tecla."[25]

[25] Expressão usada por Ian Woodfiel no seu artigo "The Keyboard Recital in Oriental Diplomacy, 1520-1620", in Journal of the Royal Musical Association, 115, Part I, (1990), pp. 33-62, cit. em Brito, 1992: 66.

Recepção da música e músicos não europeus em Portugal

Dos contactos próximos com os povos indígenas, rapidamente os clérigos que faziam parte das missões ultramarinas se aperceberam das elevadas competências musicais que alguns nativos evidenciavam, quer no desempenho musical dos seus próprios instrumentos, quer na facilidade com que aprendiam e executavam instrumentos novos introduzidos pelos navegadores portugueses. Terá sido esta constatação que motivou a vinda de indivíduos negros para o serviço, alguns como músicos de alguns nobres, sendo disputada a sua posse (Doderer, 1991: 350).

Não possuímos datas concretas, mas parece certo que os músicos negros participaram desde bastante cedo, nas procissões, romarias e peditórios, onde executavam as suas danças, tocando variados instrumentos (Brito & Cymbron, 1992: 76). Nos esponsais da irmã de Afonso V com o imperardor Frederico III, em 1451, estes participaram em alguns dos momentos das celebrações de cariz popular e "*em frente do palacio começaram em suas danças e momos ao som de cantigas e instrumentos musicos.* (Barbosa, 1875: 89- 90), e, mais tarde, nas já referidas festas de Évora de 1490, a sua presença também foi notada, tendo sido registada por Garcia de Resende[26].

Apesar da sua condição social, quase sempre a de escravos, desempenhavam tarefas em variados domínios de actividade, mas nem por isso eram reconhecidos socialmente, sendo-lhes negado o direito de intervenção e participação social (Tinhorão, 1997: 133). Viram essa possibilidade junto de algumas confrarias, com o objectivo de, através destas estruturas, obterem alguma protecção e possibilidade de integração na vida colectiva, participando em alguns eventos públicos como as procissões, nomeadamente junto da irmandade de S. Jorge[27], de quem eram devotos, como músicos.

---

[26] Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e miscelânea* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, p.174), passagem que citaremos mais adiante neste trabalho.

[27] Segundo Ramos Tinhorão (1997: 136), a escolha de S. Jorge como santo patrono da devoção dos negros deve-se ao facto deste santo guerreiro ser identificado como orixá *ogum*, uma divindade da guerra e da metalurgia em África.

Os *pretos de S. Jorge*, como eram conhecidos, acompanhavam a imagem do santom seguindo à sua frente, tocando pífaros e tambores

Mais elucidativo é o surgimento da *Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*, em 1460, um ramo da *Confraria de Nossa Senhora do Rosário*, uma das sete que existiam na igreja de S. Domingos em Lisboa, havendo, que se destinava aos "pretos forros e escravos de Lisboa", havendo um segundo ramo da mesma mas para brancos, "de pessoas honradas", conforme confirmado por Cristóvão Rodrigues de Oliveira, em documento publicado em meados do século XVI por Germão Galharde (Oliveira, 1987: 66). A acção destas confrarias, cuja organização era laica, além de promover o culto, proporcionava algum apoio de natureza caritativa e social, permitindo também a satisfação de algumas reivindicações por parte dos seus confrades. A do *Rosário dos Homens Pretos*, de Lisboa, pois existiam outras, noutras localidades, recebia por cada caravela que viesse da Mina (Guiné) a quantia de quinhentos réis, a mesma quantia que era concedida a outras confrarias da cidade, conforme alvará de D. Manuel, de Agosto de 1518 (Brásio, 1944: 81-82). A acção desta confraria não se confinava a nenhum grupo profissional em particular, acolhendo membros ligados às mais diversas actividades. Como músicos não encontramos documentação precisa sobre a sua integração nas confrarias, certamente porque não estavam organizados como grupo profissional, sendo certo que, em determinados contextos, se reuniam agrupamentos de instrumentistas exclusivamente negros, nomeadamente na irmandade de S. Jorge, como já referido, integrada na procissão do *Corpus Christi*, devendo os seus elementos envergar vestimentas de cor vermelha e insígnias próprias (Brásio, 1944: 107), como as que iremos encontrar em fontes iconográficas de períodos posteriores, como num dos painéis de S. Auta provenientes da Madre de Deus, embora se trate aqui de um contexto diverso. Algumas confrarias encontravam-se, de facto, associadas a determinadas corporações de ofícios, no entanto não identificámos nenhuma em estivessem integrados os músicos, como grupo profissional.

As procissões constituíam um acontecimento social de grande visibilidade, onde se misturavam momentos de grande solenidade nas cerimónias litúrgicas da Igreja, com manifestações seculares de cariz popular, por vezes relacionadas com os ofícios dos grupos que integravam o cortejo como vimos anteriormente. De período próximo ao início do reinado de D. João II, chega-nos um *Regimento* de procissões (anexo 9) que se aplicava às mais importantes do reino e que permite conhecer melhor estas demonstrações públicas de fé e devoção mas também alguns dos elementos que atrás referimos. Nele se faz a descrição da procissão de *Corpo de Deus*, na qual participavam representantes de todas as classes sociais e profissões. Manifestações públicas de alegria e festa, que poderiam integrar música e dança, encontram o seu fundamento e legitimação em passagens bíblicas, nomeadamente a que se refere ao cortejo de David transportando a Arca da Aliança para Jerusalém (2 Sm 6).

Pelo menos a partir do início do século XVI, grupos de negros participavam nestas procissões, reunidos em torno das suas confrarias, sobretudo a da *Nossa Senhora do Rosário*. Na procissão de *Corpus Christi* em Lisboa, acompanhavam a imagem de S. Jorge, seguindo à sua frente um grupo de pretos, *os pretos de S. Jorge*, tocando pífaros e tambores, como músicos contratados (Chaves, 1938: 224; Tinhorão, 1997: 175); outras notícias há que confirmam a presença de música e dança executada por indivíduos negros em diferentes eventos desta natureza e em diversas localidades do país, tendo-se conservado, em alguns locais até ao século XX (Tinhorão, 1997: 173).

Um outro aspecto a referir é o conhecimento de novos instrumentos por parte dos portugueses e a curiosidade e interesse que despertaram, sendo alguns deles, como os olifantes e cornetas de marfim, bastante procurados e objecto de encomendas. Em termos iconográficos, porque é esse o fulcro do nosso trabalho, variados traços da cultura musical africana vieram a figurar em alguns, poucos, objectos artísticos.

3. - Elementos musicais na arte medieval

Já foi por nós anteriormente referido que uma das dificuldades maiores no nosso trabalho é o estabelecimento de uma organização e metodologia que se mantenham coerentes ao longo de todo o trabalho, de modo a abarcar a grande dispersão de fontes visuais[1] e temas. Um primeiro obstáculo surge, precisamente, na organização temática, constatando-se ser praticamente impossível reunir assuntos, fontes e contextos que pertençam unicamente ao mesmo universo. Metodologicamente optámos por uma organização por temas e não por elementos musicais, de modo a salientar a relevância, em alguns casos, de determinado instrumento ou instrumentos musicais, em certos contextos, e também porque nos pareceu a forma mais coerente de apresentar e tratar a diversidade das fontes iconográficas. Importa esclarecer ainda que, no âmbito da iconografia musical, não só a representação de instrumentos vai merecer a nossa atenção. Os elementos musicais poderão ser cantores, folhas com notação musical, ou situações em que esteja implícita a presença musical, como no caso de cenas de dança, mesmo que não haja representação de instrumentos.

3.1 – Iconografia religiosa: "*Imago*" e "*storiae*". Fontes e temas.

Neste capítulo que dedicamos à abordagem de personagens e episódios bíblicos, porque têm como personagens principais figuras referidas naqueles textos, iremos verificar a participação de outros factores, como os evangelhos apócrifos, a *Legenda Áurea*[2] e outras fontes literárias, aos quais

[1] As fontes aqui referidas constituem o *corpus* iconográfico que abordaremos neste estudo, constituído por imagens de iluminura, pintura sobre madeira e mural, gravura, ourivesaria, tapeçaria, vitral e escultura.

[2] *A Legenda Áurea* é uma obra do dominicano Tiago de Voragine (Jacobus de Varagine, lat.) (1228-1298) constituída por um conjunto de textos organizados de acordo com o calendário litúrgico, sobre os principais ciclos da liturgia e figuras dos santos que se vão celebrando ao longo do ano, destinada ao uso laico. É de salientar a grande divulgação que teve durante o restante período medieval –

se somam, por vezes, influências de culturas locais e, é claro, a tradição visual; por outro lado registamos a inclusão de temáticas seculares em contextos religiosos, verificando-se também o contrário, factos que, como dizíamos, ao tornarem problemática a organização do trabalho, exigem uma prévia chamada de atenção.

O universo da iconografia religiosa, no que diz respeito a temas com elementos musicais, tem como fundamentais fontes, os textos bíblicos. No conjunto de livros que constituem o Antigo Testamento são bastante numerosas as referências à música, quer a instrumentos, quer a situações de prática musical concreta. Também são diversos os contextos em que essas práticas são convocadas, conforme se procura mostrar no quadro que elaborámos (anexo 10). Apesar do elevado número de citações, não são muito abundantes, em termos de diversidade, os episódios tratados pelos artistas. Como veremos, o principal suporte que acolhe e convoca a maior parte dos temas bíblicos é o Livro de Horas. Iluminado ou impresso, é neste tipo de manuscritos que se encontram os mais ricos programas iconográficos, muitas vezes conjugando temas da Nova e da Antiga Aliança, ao mesmo tempo que, por vezes, congregam temáticas seculares e fantasiosas. Em termos numéricos e temáticos, destacam-se os episódios relacionados com o rei David[3]. O facto de ser referido como *"sabendo tocar muito bem **harpa**"* (1 Sam, 16, 16-23) e que, nos seus cantos de louvor a Deus, se fazia acompanhar daquele instrumento ou do **saltério,** sendo-lhe atribuídos muitos dos salmos, torna-o uma figura de referência neste domínio e contexto. David assume a figura do *Musicus*, autoridade a quem

---

conhecem-se mais de 1000 cópias manuscritas e cerca de 75 edições, até ao ano de 1500 – (Jean-Pie Lapierre, in preface de Voragine, 1998: II).

[3] Oitavo filho de Jessé, da tribo de Judá, David é a segunda figura na genealogia de Cristo, sendo por vezes representado como uma Sua prefiguração. Terá vivido por volta do século X a.C., tendo sucedido a Saul no trono de Israel (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 118). Na guerra contra os Filisteus, destacou-se pelo facto de conseguir vencer o gigante Golias. Nesta e noutras acções, os teólogos vêem em David uma prefiguração de Cristo, sentido que é reforçado pelo texto do profeta Ezequiel: "*estabelecerei sobre elas* (ovelhas) *um único pastor, que as apascentará: o meu servo David; será ele que as levará a pastar e lhes servirá de pastor*" (Ez, 34, 23), pelo que assume especial importância na iconografia cristã.

se reconhece um saber superior, universal e sobrenatural, de ordem cosmológica, que estabelece a ligação entre o mundo terreno e a ordem celeste, segundo os princípios de harmonia de um universo criado por Deus, veiculados por uma concepção de Música como ciência (Clouzot, 2007: 2). Neste sentido, instrumentos como o saltério, mas sobretudo a harpa, são particularmente adequados para transmitir a ideia de ordem, de equilíbrio, uma vez que visualizam, através das suas cordas, organizadas de forma regular, com comprimentos diferentes, uma imagem de estabilidade, de harmonia. A iconografia relacionada com o segundo rei de Israel é muito vasta, tendo, em regra, como suporte textual, Samuel I e II. Enquanto figura associada à linha genealógica de Cristo, com frequência surge ainda representado no tema da Árvore de Jessé[4]. A representação de David em atitude de penitência é a iconografia mais presente nas fontes por nós pesquisadas, relativamente a personagens do AT, constando em grande parte dos Livros de Horas iluminados ou impressos. O mesmo tema foi já por nós identificado (Sousa: 2003) nos seguintes manuscritos:

DGARQ – TT	**BGUC**	**BNP**	**BPE**	**BPNM**	**BPMP**
C.F. 122, fl. 90	Cof. 13, fl. 77v	IL 12, fl. 57	Cod. CXXIV/2-8, fl. s/n	Cof. 22, fl. s/n	Ms. 620, fl. 66
C.F. 123, fl 77		IL 18, fl. 78	Cod. CXXIV/2-13, fl. s/n	Cof. 24, fl. s/n	Ms. 622, fl. 111 v
C.F. 127, fl. 64		IL 21, fl. 88	Cod. 114 (Manizola), fl. 65	Cof. 32, fl. s/n	
C.F. 129, fl. 65		IL 35, fl. 78			
C.F. 134, fl. 45v		IL 165, fl. 100			
C.F. 135, fl. 61					

Para além da ligação ao rei-músico, elementos musicais e de outra natureza são convocados, sem que os mesmos sejam explicitamente mencionados, indícios de uma procura de enriquecimento dos temas iconográficos,

[4] O tema vulgarmente conhecido como *Árvore de Jessé* é uma representação da árvore genealógica de Cristo, desde Jessé, pai de David, e das posteriores gerações até Cristo, por via de Maria. Nas Bíblias é frequente surgir junto do Evangelho de S. Mateus, mas surge também em Livros de Horas e em suportes tão diversos como os vitrais, ou em escultura.

partindo de possíveis interpretações do episódio citado, ou evocando os contextos relatados, com recurso a informação colhida noutras fontes, como textos da Patrística.

Ao contrário do que se verifica no AT, não são muito abundantes as referências musicais nos textos do Novo Testamento, como se pode confirmar pelos dados que colhemos (anexo 11). Todavia, são numerosas as representações que se relacionam com este contexto.

A maioria das representações que citam episódios ou figuras do NT relacionam-se com o ciclo da *Natividade* (sobretudo *Natividade, Anúncio e Adoração dos Pastores*). Neste universo, para além dos textos canónicos, assumem especial importância, como atrás referimos, os evangelhos apócrifos, onde se salienta o *Protoevangelho de Tiago* e o *Evangelho de Pseudo-Mateus* (Basile, 1993: 73). Estes dois textos são conhecidos como os Apócrifos da Natividade, grupo a que pertence também o *Liber de infantia Salvatoris* (Santos Otero, 2009: VII). Casos há, em que o tema não consta sequer no texto da Sagrada Escritura, como o *Casamento da Virgem* ou na *Assunção*, por exemplo, onde as fontes são totalmente apócrifas. Neste último caso, referimo-nos ao tema da *Assunção*, merecem especial destaque os designados apócrifos assuncionistas, nomeadamente o *Tratado de São João Evangelista, o Teólogo, sobre a Dormição de Nossa Senhora* (Santos Otero, 2009: 307-308) e outro escrito, atribuído a João I, bispo de Tessalónica, que teria sido uma das sua homilias, sobre a *Dormição de Nossa Senhora, Mãe de Deus e sempre Virgem Maria*. Apesar de existirem muitos outros textos que tratam desta temática, segundo Santos Otero (2009: 306), teriam sido estes dois textos e ainda a narração do *Pseudo José de Arimateia*, os principais divulgadores da lenda da *Assunção da Virgem,* no Ocidente. Outra obra de importância fundamental, mais tardia, é a já referida *Legenda Áurea* de Tiago de Voragine, não sendo de afastar a influência do teatro religioso e da tradição oral, na fixação dos temas e alguns pormenores iconográficos. Além dos estudos sobre Gil Vicente[5] um

[5] Manuel Morais (2002), *Antologia de Música para o teatro de Gil Vicente Vilancetes, cantigas, romances e danças*, Évora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Edições ESTAR; Albin Eduard Beau (1938), *A música na obra de Gil Vicente,*

estudo sobre uma tradição popular leonesa de representação de pequenas obras dramáticas, durante o ciclo do Natal[6], vem novamente mostrar a importância destas tradições, que se estendiam praticamente a toda a Península (Trapero e Siemens Hernandez, 1982: 22).

Conforme já referimos, as fontes que convocamos para este estudo não incluem o conjunto significativo de Livros de Horas iluminados do século XV, todos de origem estrangeira, existentes nos fundos públicos, por terem sido objecto de estudo no nosso trabalho anterior (Sousa, 2003), embora, em termos de datação, muitas das obras aqui abordadas sejam muito próximas. Todavia, sempre que se justifique, incluiremos alguma informação constante no trabalho anterior, ou revisitaremos alguma das obras ali incluídas, de forma a clarificar determinadas questões, ou a contribuir para uma informação mais ampla sobre algum aspecto em concreto. Relativamente a elementos musicais associados ao ciclo da Natividade, no levantamento efectuado naquele *corpus* de manuscritos, apenas constam sete ocorrências do episódio do *Anúncio aos Pastores* e uma *Adoração dos Magos*:

Tema	Elementos musicais	Instituição/Cota	Fólio
Anúncio aos pastores	Gaita-de-foles	ANTT, C.F. 125	44
		ANTT, C.F 140	120v
		BAJUDA, 52-III-31 *	6
		BNP, IL 35	53
		BNP, IL 42	50v
		BNP, IL 165	65v
		BPMP, Ms. 622	73v
Adoração dos Magos	Canto e folha c/ notação musical	BNP, IL 42	55

*Este manuscrito da Biblioteca da Ajuda não é um Livro de Horas, mas um compêndio de textos bíblicos.

separata da revista Biblos, Coimbra, Edições Biblos, pp. 329-355; Maria José Palla, (1996), *A palavra e a imagem: ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista* Lisboa, Editorial Estampa; Maria José Palla (2006) *A roda do tempo: O calendário folclórico e litúrgico no teatro de Gil Vicente,* Lisboa Instituto de Estudos Medievais; e outros.

[6] Maximiano Trapero e Lothar Siemens Hernandez (1982), *La Pastorada Leonesa*. *Una previvencia del teatro medieval*, Madrid: Sociedad Española de Musicologia.

No tema da Árvore de Jessé, os elementos de iconografia musical, quando presentes, estão, na maioria das vezes, associados à figura de David, geralmente identificado pela harpa[7] que, embora seja uma personagem do Antigo Testamento, surge neste tema de carácter genealógico, de acordo com o Evangelho de S. Mateus (Mt, 1, 1-16), estabelecendo a linhagem de Cristo. Nos Livros de Horas, tanto manuscritos, como impressos, surge, em regra, em relação próxima com o tema da *Anunciação*. Segundo se crê (Pereira, 1995: 423), estaria também no janelão da igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, num vitral (?) que preenchia a janela, ou esculpida em pedra (?), encontrando-se no programa escultórico do janelão o tema da *Anunciação*[8]. Este conjunto vimaranense é particularmente rico em elementos musicais, embora estes não se encontrem relacionados propriamente com o tema da *Árvore de Jessé,* que ali estaria, mas nos anjos músicos que rodeavam todo o programa, certamente em torno da figura da Virgem, uma vez que se encontram na parte superior.

A figura da Virgem tem um destacado lugar na iconografia cristã medieval, sobretudo no Gótico final, como veremos, sendo a personagem que congrega maior número de episódios ou situações em que se regista a presença de elementos musicais. A iconografia mariana pode dividir-se, *grosso modo*, em dois grupos: um, essencialmente narrativo, integrando episódios da sua vida e da vida de Cristo, como a *Anunciação*, *Anúncio aos Pastores*, *Natividade*, *Adoração dos Pastores* ou *Adoração dos Magos*, entre outros, tendo como fontes principais os textos dos evangelhos; o outro, um conjunto de representações que procura enfatizar o facto excepcional de Maria como mãe de Deus, onde podemos integrar temas como a *Coroação da Virgem*, *A Virgem rodeada de anjos* ou a *Assunção*. Em termos de iconografia musical, corresponde igualmente a dois tipos iconográficos: o primeiro, iconográfico-narrativo e o segundo, sobretudo, de dimensão

[7] Há exemplos em que todas as figuras se apresentam segurando instrumentos musicais, como no *Livro de Horas de Isabel da Bretanha*, manuscrito francês do século XV, pertença actual do Museu Calouste Gulbenkian (L.A., 237, fl. 21v).

[8] Abordaremos o conjunto dos anjos músicos deste janelão em capítulo posterior.

conceptual, onde os elementos musicais assumem um carácter mais simbólico, remetendo para o universo cosmológico-filosófico e teológico.
Maria, como já foi referido, embora sendo uma figura praticamente silenciosa e de reduzidíssima acção nos textos dos Evangelhos, eclipsando-se pela palavra e acção de seu Filho, virá a assumir um lugar central no culto religioso católico, poderíamos dizer, em paralelo com a de Cristo. Além dos episódios registados nos evangelhos como o da *Anunciação*, da *Visitação*, a procura de *Jesus no Templo*, ou nas *Bodas de Canaã,* outros acontecimentos marcantes da sua vida começam a ser fixados e difundidos por volta do século V, contribuindo para a grande expansão do seu culto (Réau, 1957: 57), que atinge enorme relevância nos séculos XII-XIII, continuando a crescer nos séculos posteriores[9].

Além do ciclo da Natividade, outro grande momento do ano litúrgico e também muito evocado a nível iconográfico, é o ciclo da Paixão de Cristo, não se registando, no entanto, um número significativo de representações, onde constem elementos musicais ou sonoros. São episódios em torno da prisão de Cristo e do percurso para o monte do Calvário, envolvendo

[9] Terão sido diversos os factores que contribuíram para este grande desenvolvimento no período medieval, sendo apontados por Louis Réau, sobretudo dois: em primeiro lugar, o culto a Maria veio permitir preencher um certo vazio nas culturas do Mediterrâneo e mesmo em algumas regiões nórdicas, relativamente a um conjunto de divindades femininas pagãs que o cristianismo veio anular, assumindo-se como uma espécie de herdeira de todas elas; por outro lado, os ideais do "amor cortês", cultivados pelos espíritos eruditos dos trovadores medievais, contribuíram para difundir esses sentimentos de devoção, de entrega e serviço do "cavaleiro" à dama, favorecendo, no plano religioso, a transposição desses mesmos ideais para a figura da Virgem (Réau, 1957: 59). Se este fenómeno teve grandes repercussões no domínio social e da espiritualidade, estas manifestaram-se, também, a nível cultural e artístico. Não só nas artes plásticas a figura de Maria é reclamada, mas também na literatura de que, talvez, o exemplo mais significativo seja a obra de Afonso X, *O Sábio* (1221-1284), *As Cantigas de Santa Maria*, um conjunto de mais de 400 canções dedicadas à Virgem, sendo a temática mariana enriquecida com inúmeros episódios de carácter laudatório ou milagroso.

soldados, que algumas vezes convocam elementos sonoros, quase sempre trombetas.

Seguindo a ordem dos livros bíblicos, chegamos a S. João e ao seu Livro do Apocalipse. No universo escatológico surge e prolifera toda uma iconografia associada à morte, desde logo as representações das danças macabras, mas também temas como o Inferno ou o Juízo Final. O principal texto que remete para este universo é, sem dúvida, o Livro redigido por S. João, e que, por sua vez, vai ser inúmeras vezes revisitado por outros autores, procurando penetrar na sua mensagem[10]. Trata-se de um texto místico, cheio de simbolismo, reconhecido pela Igreja como inspirado por Deus e, como tal, considerado um dos livros canónicos. Sob inspiração divina, S. João escreve, numa linguagem simbólica, sobre o fim de uma Era e a segunda Parúsia, a segunda vinda de Cristo à Terra (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 36). As características literárias do *Apocalipse*, nomeadamente o seu carácter simbólico e profético, tornam-no de leitura difícil e, como tal, suscitava muitas interrogações, dúvidas e interpretações. Vindo ao encontro destas necessidades de desvendar e interpretar a mensagem do livro, surgiram os comentários, sendo o mais conhecido o escrito por Beatus de Liébana, na região asturiana, no século VIII. Se S. João regista todo um universo simbólico em torno desta temática, outros textos concorrem também para a abordagem da mesma, quer a nível

[10] O seu conteúdo alude à revelação que teve S. João, o evangelista, irmão de Santiago Maior. Terá sido escrito na ilha grega de Patmos, uma pequena ilha Grega, junto à costa da Turquia que, na altura, sob o domínio de Roma, era um local usado para exílio, como no caso de João, que para ali foi desterrado por ordem do imperador Titus Flavius Domiciano (51-96), em finais do século I, no final do seu período como imperador de Roma (81-96 d. C.). João conheceu este destino devido a ser um seguidor da nova religião, que não era reconhecida pelo poder político de Roma, como escreve o próprio:"*Eu, João, que sou vosso irmão e companheiro na perseguição, no Reino e na constância cristã, encontrava-me na ilha de Patmos por causa da Palavra de Deus e do testemunho de Jesus. No dia do senhor, o espírito arrebatou-me e ouvi atrás de mim uma voz potente como uma trombeta que dizia: «O que vais ver, escreve-o num livro e envia-o às sete igrejas: à de Éfeso, de Esmirna, de Pérgamo, de Tiatira, de Sardes, de Filadélfia e de Laodiceia*» (Ap, 1, 9-12).

litúrgico, quer iconográfico, nomeadamente Mt, 24, 30-32; Mt, 25, 31-46 ou Dn, 7, 13. Neste universo escatológico, e no que diz respeito à presença de sujeitos iconográfico-musicais, vai ter lugar de destaque a figura do anjo apocalíptico, a tocar trombeta.

Se, do domínio da iconografia musical, pretendêssemos destacar figuras que, de imediato, remetam para este universo, pela sua frequência e riqueza organológica das representações, os anjos músicos assumiriam, sem qualquer dúvida, esse lugar. A sua aparição na arte é referenciada a partir do século XII, mas é sobretudo a partir do século XIII que as representações de anjos músicos se multiplicam e diversificam. De forma isolada, em grupos ou associados a outros temas iconográficos, constituem talvez, a principal fonte iconográfica para o conhecimento do repertório instrumental da época anterior ao Renascimento, se sublinharmos a sua importância no domínio dos estudos de organologia, veiculando também outros valores que se revestem de significativa importância, do ponto de vista estético e simbólico.

A Sagrada Escritura convoca os anjos para louvar a Deus e atesta que eles glorificam a Deus pelos seus elogios (Sl, 103 (102), 20; 148, 2; Dn 3, 59; Is, 6, 2-3; Ap, 4, 8; Hb, 1, 6) e é com este sentido que, bastantes vezes, se regista a sua presença nas obras de arte. Acerca dos anjos músicos, a sua fixação como tema iconográfico, aliás como a generalidade dos assuntos, recolhe contributos bastantes diversos. Neste domínio, os textos apócrifos terão dado um contributo importante, talvez o mais significativo. No *Livro dos segredos de Henoc*[11], um texto apócrifo que se

[11] O *Livro dos segredos de Henoc* é um texto conservado apenas em língua eslava, praticamente desconhecido como texto completo, até 1880, quando foi publicado por A.N. Popov (Santos Otero, 1984: 147), sendo conhecidos fragmentos desde épocas mais recuadas, em compilações anteriores, em russo. Não conseguimos avaliar o impacto que poderá ter tido na iconografia da arte Ocidental; todavia, de modo indirecto, pode admitir-se a possibilidade de ter sido um contributo importante para a formação da "imagem" mental do tema iconográfico dos anjos músicos.

crê do séc. I (Santos Otero, 1984: 152). [12] Na descrição do universo como um conjunto de círculos celestes, refere-se aos anjos deste modo: "*no meio do céu vi soldados armados que serviam o Senhor com* ***tímpanos e instrumentos musicais*** *e* ***cantavam*** *ininterruptamente uma agradável melodia, causando-me grande deleite escutá-los*" (6, 27).[13] O mesmo livro de Henoc veicula a figura dos anjos como mensageiros divinos, usando o potente som das trombetas: "*…enquanto eu me encontrava com aqueles varões, soaram quatro* ***trombetas*** *à vez e com grande potência, e os grigori*[14] *cantaram em uníssono, e a sua voz subiu até ao Senhor"* (7, 13).

Sobretudo associados a temas religiosos, os anjos músicos devem o seu aparecimento a alguns textos bíblicos, aos comentários dos Padres da Igreja, relativamente ao conceito de Música das Esferas, associando-a com os sons harmoniosos da corte celeste, onde os anjos assumiam o papel de músicos (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 27) e, mais uma vez, sobretudo a textos apócrifos. Nesta relação com o conceito Antigo de música e função laudatória, refere ainda Henoc que: "*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*" (8, 1-4). Um pouco adiante acrescenta: ""*…quem sou eu para descrever a essência inabordável do Senhor, a sua face admirável e inefável, o coro bem instruído e de muitas vozes, o trono imenso não feito à mão, os coros que estão ao redor e os exércitos dos querubins e dos serafins com os seus cânticos incessantes*? (9, 11-13).

[12] Santos Otero, na introdução que faz a este livro, propõe a sua origem para data anterior à destruição do Templo, no ano 70 d.C, embora se tenha registado maior divulgação por volta dos séculos V e VI.

[13] Também na citação dos Apócrifos, sempre que estejam organizados por capítulos e versículos, citaremos o texto de modo semelhante às passagens bíblicas.

[14] Segundo nota de Santos Otero (1984: 168-169), *grigori*, termo derivado do grego, corresponde, em hebraico a vigilante.

Conforme a sua localização, os anjos músicos podem assumir diversas funções sendo também diferenciados os instrumentos com que se apresentam. Um dos temas mais comuns é o *Julgamento Final*, onde os anjos são representados a tocar trombetas. Esta iconografia tem como base o texto do Livro do Apocalipse de S. João, sendo ali referidos aqueles instrumentos. Mas a temática dos anjos mereceu a reflexão de alguns dos grandes pensadores cristãos, como S. Isidoro de Sevilha, S. Gregório Magno, ou S. João Damasceno. Sobre este assunto encontramos uma breve síntese numa obra impressa em finais do século XV, *De Proprietatibus rerum,* de Vicente de Burgos[15], da qual possuímos dois exemplares: um em Évora (BPE, Inc. 493) e o segundo em Lisboa (BNP, Inc. 536), ou na obra de Francesc Eiximenis (c. 1340-1409), *La natura angélica*, na edição de Burgos de 1516.[16]

Em *De Proprietatibus rerum*, "*Começa o segundo livro que trata dos anjos bons e maus e de suas propriedades.*" Refere-se à designação e hierarquia dos anjos, das suas ordens e funções. O nome é mais de ofício (Mensageiro) do que de natureza. O texto remete para a abordagem de S. Isidoro (não indicando, no entanto, qual a obra); depois, aborda a problemática de acordo com o pensamento de S. João Damasceno, sendo os anjos seres incorporais, apenas substância intelectual. Refere ainda o pensamento de S. Gregório e S. Dinis, desenvolvendo a ideia sobre natureza e "qualidades" angélicas.

O termo anjo, do grego *Aggelos* e do latim *Angelus*, que corresponde a mensageiro, em hebraico, refere-se a uma entidade totalmente espiritual (Lemaître, et alii, 1999: 34), mas que, na arte, é representada sob a forma humana, de acordo com uma ideia que Vicente de Burgos fixa na sua obra. No capítulo V *De Proprietatibus rerum* refere, precisamente, o motivo pelo qual são comparados com coisas naturais. "*São isso mesmo os anjos às naturais coisas comparados para melhor explicar as suas maravilhosas obras, obscuras para nós. Dizíamos que são como o vento, porque a toda a*

[15] Impressa em Toulouse por Henricus Mayer, em 18 Setembro de 1494.

[16] Francesc Eiximenis. 1516. *La natura angélica*, Burgos: Fadrique de Basileia, da qual possuímos um exemplar na BNP (Res. 877 V).

coisa que devem fazer voam como o vento e muito ligeiramente se transportam" (fl. 8v-9). Parece-nos clara esta ideia de materialização de conceitos e entidades puramente abstractas, para que possam ser entendidas pelos receptores.

A sua aparência é sempre jovem, característica sublinhada no tratado de Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum:"representam-se sempre na flor da idade e na juventude, pois nunca envelhecem"* (Guillaume Durand de Mende, *Rationale divinorum officiorum*, Moguncia, 1459, cit. em Yarza Luaces, 1982: 216). A sua acção visa a intermediação entre os Homens e Deus, entre a esfera divina e terrena, sendo a sua representação uma alusão à presença divina[17]. É interessante sublinhar que a crença de mensageiros divinos deste género é comum às civilizações da bacia Mediterrânica como a Suméria, Egípcia, Babilónica, ou Grega e Romana (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 25).

Em regra, as representações de anjos músicos não surgem de forma isolada, mas associados a determinados temas, sobretudo marianos, como a *Natividade*, a *Coroação da Virgem*, a *Assunção, a Virgem com o Menino* e outros, quase sempre em grupos, mais ou menos numerosos, e com um repertório instrumental bastante diversificado. Alguns portais góticos apresentam, conforme o programa geral do mesmo, também grupos numerosos de esculturas de anjos músicos com instrumentos diversos. Neste suporte temos o portal sul do mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, e o portal oeste do mosteiro da Batalha; o portal da igreja matriz de Viana do Castelo, apresenta também um programa iconográfico constituído por anjos mas a temática é diferente, embora ali figurem quatro anjos músicos. De salientar ainda o janelão da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, que, embora bastante degradado, testemunha um vasto e ambicioso projecto, no que diz respeito a esta iconografia.

[17] No contexto da religião Cristã os anjos são mencionados, como vimos, quer no Antigo quer no Novo Testamentos, e presentes na iconografia desde os primeiros séculos. Nas representações mais antigas não apresentavam as asas com que nos habituámos a identificá-los, mas sim uma auréola em torno da cabeça; como seres alados, a sua representação teve o seu início no século IV, na abside da igreja de S. Prudência, em Roma e, desde aí, permaneceu.

Se a regra é a sua integração em temas mais complexos, como referido, a sua autonomização, como "tipo" iconográfico, vai abrir caminho a que sejam utilizado também de forma isolada, como elementos decorativos, surgindo em contextos diversos, tanto seculares como religiosos, em manuscritos iluminados, livros impressos ou na escultura.

A referência aos anjos, como referido, não é restrita ao Novo Testamento, no entanto, os temas em que são figurados como músicos estão, em todas as fontes que registámos, mais próximas destes textos que dos do AT. Assim, temas como *A Virgem com o Menino e Anjos*; *S. Ana, a Virgem e o Menino*; *Nossa Senhora do Loreto; Nossa Senhora em* Glória ou figuras de anjos músicos nas margens de manuscritos, impressos ou como elementos decorativos na arquitectura, serão abordados num subcapítulo, que figurará no final daquele que dedicámos ao NT.

No universo da Hagiografia, embora Francesc Eiximenis refira em *Dela natura angélica* que "…*alguns santos que estavam no deserto, apartados, em muita penitência que por refrigério de seus trabalhos lhes fazia graças o Senhor Deus que enviava algumas vezes anjos que cantavam e tocavam instrumentos e eram consolados por esta maneira" (*Eiximenis, 1516: caderno g, fl. iiii), são poucos os exemplos em que surgem elementos musicais associados a figuras de santos. A mais conhecida é Santa Cecília, contudo a iconografia que a associa à música só começa a aparecer em finais do século XV, desenvolvendo-se nos séculos seguintes. Desta personagem apenas possuímos uma gravura em que é representada com um órgão portátil[18]. A temática mais recorrente nas nossas fontes é a que se relaciona com S. Antão, sendo um dos seus atributos uma sineta. Relacionado com o tema das *Tentações*, onde a música surge, por vezes, como veículo de luxúria, merece destaque o conhecido tríptico do MNAA. Nas lendas de outros santos surgem, por vezes, episódios em que algumas práticas musicais são convocadas, sendo essa a via que justifica a presença

[18] A gravura acompanha o texto referente àquela personagem na obra *De Claris selectisque mulieribus,* de Jacobus Philippus Bergomensis, impressa em Ferrara por Laurentius de Rubeis, em 1497 (Évora, BPE, Inc. 574, fl. LXI).

de elementos musicais associados a alguma iconografia de natureza hagiográfica, embora pouco frequente.

Neste vasto universo que é a iconografia de cariz religioso, alguns assuntos serão abordados de forma mais alargada, porque se revestem de maior simbolismo ou congregam mais informação no domínio musical; outros, porém, serão referidos de forma mais ligeira, por não acrescentarem novos dados, ou porque a dimensão musical não assume especial importância. Procurar-se-á evidenciar a presença dos instrumentos, e de outros elementos musicais, como portadores de significados que vão para além da sua dimensão acústica, conferindo às obras de arte sentidos que, por vezes, escapam a uma leitura menos atenta.



3.1.1 – Evocação da música em passagens do Antigo Testamento

Os livros do Antigo Testamento são particularmente ricos em referências musicais, como se disse e pode confirmar no documento em anexo (anexo 10). Muitos desses episódios, conjugados com a reflexão teórica sobre o conceito de música herdado da Antiguidade, vão estar na base de posteriores conceptualizações teológicas, filosóficas ou músico-teóricas (Seebass, 2002: 58), dando origem a alguns dos temas visuais mais divulgados na arte cristã Ocidental, do domínio da iconografia religiosa.

Episódio da aclamação de José

São pouco comuns os temas musicais associados à iconografia de José, *o Patriarca*. A narrativa que nos apresenta esta personagem é inserta no Livro do Génesis (Gn, cap. 30 e ss). Filho de Jacob e Raquel, José é protagonista de diversas aventuras e episódios que, desde o século II, são interpretadas segundo uma visão cristológica, estabelecendo-se um paralelo entre a figura de José e de Cristo (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 204). A história de José é um tema iconográfico tratado desde os primeiros séculos do cristianismo, sendo referidos os frescos da sinagoga de Doura-Europos, datados do século III, como as mais antigas representações. Na arte bizantina é sobretudo nas iluminuras dos manuscritos que este tema iconográfico está presente; na arte Ocidental é-lhe conferida uma maior visibilidade ao ser fixada em suportes monumentais, como programas escultóricos, mosaicos e vitrais (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 204). A popularidade da história desta personagem verificou-se, sobretudo, a partir do século V, através de ciclos temáticos mais ou menos extensos, abordando diversos episódios constantes na narrativa bíblica (Réau,

1956:158); ciclos que têm persistido, poderíamos dizer, até à actualidade[1]. Com elementos musicais identificámos apenas uma imagem em duas fontes distintas que, de algum modo se relacionam com o contexto sociocultural português[2]. Trata-se de uma pequena gravura que faz parte de um ciclo sobre a história de José, que é representado na cercadura de dois Livros de Horas impressos em Paris, no dealbar do século XVI (fig.6). O primeiro é datado de Fevereiro de 1500, impresso em português por Wolfgang Hopyl para Bruno Narciso (Washington, Biblioteca do Congresso LC Control N.º65058979). O segundo é de uma edição de Philipe Pigouchet e Simon Vostre, impresso em 1502, da qual possuímos um exemplar na BNP (Res. 329 V, fl. 7v). É uma xilogravura de pequenas dimensões, acompanhada de uma pequena legenda: "*Fezeo sobir sobre a sua carreta e mãdou que ao soo da* ***trombeta*** *e presente todos lhe fezesse reverêntia*". É esta a passagem que acompanha a imagem inserta na margem da página e que faz parte do ciclo narrativo sobre a história de José, relatada, como referido, no Livro do Génesis e que se desenvolve, neste livro, num conjunto de vinte e sete gravuras. Trata-se de uma cena que veicula a mensagem do texto retirada do capítulo 41 do referido livro (Gn, 41, 42-43). Na imagem pode observar-se a personagem sobre a carroça, estando dois indivíduos de joelhos a prestar-lhe reverência. No plano mais afastado estão então os "trombetas", para usarmos o termo comum na época para estes músicos, a executarem os seus instrumentos, duas **trombetas** (?), precisamente, assinalando sonoramente o acontecimento e sublinhando a importância da personagem dignificada. Não é possível observar pormenores dos instrumentos, pela dimensão reduzida da imagem. Pela postura dos músicos serão instrumentos simples, de tubo recto e sem qualquer furo.

[1] Ainda em 1998, Rob LaDuca realizou para a Dreamworks o filme *José – O rei dos sonhos*, baseado, precisamente, neste texto bíblico.

[2] Como referimos inicialmente, a questão das fontes é muito problemática, pois permanecem dúvidas e incertezas por esclarecer. Sabendo que a grande maioria das obras foi produzida no estrangeiro, não sabemos muitas vezes quando vieram para Portugal, nem quem foram os responsáveis pelas encomendas, assim como os destinatários.

Importa realçar apenas o carácter de dignidade que a presença deste tipo de aerofones confere a quem os usa, confirmando e sublinhando o conteúdo do texto que se encontra junto.



Fig. 6 - *Episódio da História de José* (pormenor)

Livro de Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito

Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500.[3]

Washington, Biblioteca do Congresso LC Control N.º65058979, (caderno C, fl. i)

Elementos musicais: trombetas

Tendo José interpretado o sonho do faraó que reconheceu a sua sabedoria, decidiu nomeá-lo chefe da sua casa, tendo-lhe conferido autoridade acrescida, através de acto público, como refere o texto.”*Então o faraó tirou da mão o anel, passou-o para a de José, mandou-o vestir com vestes de linho fino e pôs-lhe ao pescoço o colar de ouro. Mandou-o subir para o segundo dos seus carros. E gritavam diante dele: «Prestem homenagem»*”,

[3] Neste impresso são usadas xilogravuras que surgem também em obras de outras oficinas parisienses; identificámos algumas que Simon Vostre e Pigouchet utilizaram num outro *Livro de Horas*, impresso em 1498, do qual existe um exemplar no Museu Gulbenkian (LA 134).

como num cortejo triunfal, fê-lo aclamar ao som das trombetas, de acordo com a legenda que consta junto da gravura, embora o texto bíblico não as mencione. Através de diversas passagens bíblicas e do conhecimento de outras fontes, a presença de trombetas estava associada ao poder, quer militar, quer civil; o seu uso era um privilégio das elites (Tarr, 1977: 57). É uma imagem de triunfo e aclamação que nos é proposta nesta gravura, num paralelo com a entrada triunfal de Cristo em Jerusalém (Réau, 1956: 167).

Cena de dança em redor do bezerro de ouro

Livro do Êxodo, 32, 1-6. O povo de Israel, vendo que Moisés tardava em descer da montanha, revela a sua natural fragilidade humana e regressa às práticas cultuais antigas de adoração de ídolos. Assim, os israelitas pedem a Aarão para fundir os brincos que adornam as orelhas das mulheres e fazer uma escultura de um bezerro de ouro, imagem que remete para o culto de Ápis e de Hathor, divindades egípcias com que os israelitas tinham contactado, aquando do seu cativeiro no Egipto. Assim, tendo de novo os seus antigos ídolos, o povo reúne-se e festeja dançando. Moisés, transportando as Tábuas da Lei, ao aproximar-se ouviu o ruído de **cantos e danças**; identificando o motivo desta manifestação de alegria, em consequência da fraqueza do seu povo, encheu-se de cólera e atirou as Tábuas para o chão, quebrando-as. Uma das gravuras da Crónica de Nuremberga (fig. 7) fixa o essencial desta passagem do *Êxodo*. A imagem está inserida, de acordo com a organização da obra, na *Tercia Etas mundi*[4] e o texto que se encontra junto refere precisamente a passagem bíblica, anteriormente indicada.

[4] A obra apresenta-se dividida em sete partes ou sete idades do mundo: *Etas prima mundi* – do Génesis ao Dilúvio; *Secunda etas mundi*: até ao nascimento de Abraão; *Tercia etas mundi*: até ao rei David; *Quarta etas mundi*: até ao cativeiro da Babilónia; *Quinta etas mundi*: até ao nascimento de Jesus Cristo; *Sexta etas mundi*: O tempo presente; *Septima etas mundi*: O fim dos tempos – Apocalipse.

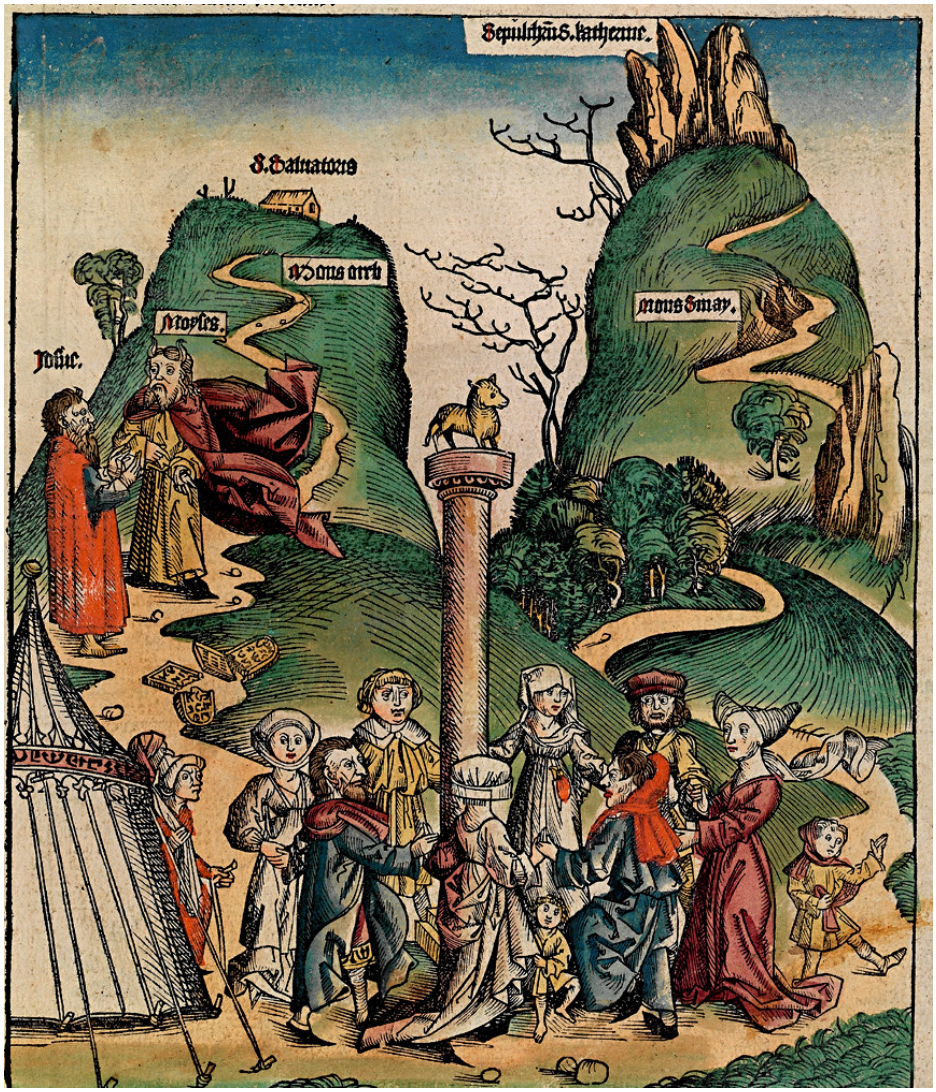


Fig. 7– *Cena de dança em redor do bezerro de ouro*
Liber Chronicarum ou *Crónica de Nuremberga*
Hartmann Schedel (texto), Michael Wolgemut (gravador)
Nuremberg, Anton Koberg, 4 de Junho de 1493
Lisboa, ACL, Res. 1.2, fl. XXXI
Elemento musical: dança

A imagem, por seu lado, além de reunir os elementos mais relevantes daquele excerto, congrega outros que surgem antes ou depois. É o caso da presença de Josué, que acompanhou Moisés na subida ao monte Sinai, mas que é referido anteriormente (Ex, 24, 13), estando os dois a descer, não do Sinai mas do monte Horeb. Este é mencionado posteriormente no texto (Ex, 33, 6), tendo o gravador inserido os dois montes na imagem. Poderá

também ter servido de texto base uma passagem do salmo 106 (105), que menciona este episódio, situando-o, precisamente, no Horeb:

"*Fizeram um bezerro de ouro no Horeb*
e adoraram um ídolo de metal fundido.
Trocaram assim o seu Deus glorioso
pela figura de um animal que come feno.
Esqueceram a Deus, que os salvara,
que realizara prodígios no Egipto,
Maravilhas do país de Cam,
feitos gloriosos no Mar dos Juncos
(Sl, 106, 19-22)

No presente exemplo não se identificam quaisquer instrumentos musicais; é um exemplo em que, sem estar presente, se subentende a participação musical, uma vez que a prática da dança pressupõe sempre aquela dimensão. Aqui, trata-se de uma dança de roda fechada, na qual participam quatro pares; estes, fazendo alternar um homem com uma mulher, dão as mãos fechando o círculo. Presentes também duas crianças que, de igual modo, se divertem a dançar, uma delas segurando nas vestes de uma das figuras femininas participantes.

Na imagem seguinte (fig. 8), um pormenor de uma salva de prata de feitura portuguesa, o tema é o mesmo, mas foi-lhe adicionado o pormenor do instrumento musical – um **pandeiro ou aro com soalhas**. É uma peça do período manuelino com decoração ao gosto do tardo-gótico, apresenta um programa iconográfico baseado em passagens do Antigo Testamento sem, no entanto, seguir uma sequência narrativa. Os diversos episódios representados são delimitados por cordões formados por elementos vegetalistas. Além dos temas principais, regista-se a presença de abundantes elementos de fauna, flora e seres fantásticos. Várias cenas seguem modelos muito próximos das gravuras do *Liber Chronicarum*, conhecido também como *Crónica de Nuremberga,* referentes à *Segunda e Terceira Idades do Mundo*.



Fig. 8 - *Adoração do bezerro de ouro* (*cena de dança*)
Salva
Ourivesaria portuguesa séc. XV/XVI (1495-1525)
Prata dourada, repuxada, gravada e cinzelada, diam. 575 mm
Lisboa, PNA, inv.º 5164
Proveniência: Casa Real, colecção D. Fernando II
Elementos musicais: pandeiro com soalhas e dança

O círculo central é preenchido pelo monograma "MF", certamente a marca de posse do proprietário. Na faixa seguinte um conjunto de episódios bíblicos: *José interpretando o sonho do Faraó*, (Gn, 41, 14); *sacrifício de Isaac pelo seu pai, Abraão*, (Gn, 22, 1-13); *Lot com a mulher e as duas filhas conduzidas para fora de Sodoma e Gomorra* (Gn, 19, 15-17); *embriaguez de Noé* (Gn, 9, 20-23); entre outros. Na faixa exterior os temas correspondem às inscrições ali contidas, conforme se anuncia nas inscrições:"OS CONTRAIROS DAVI" / "MAFOMA QUANDO O ADORA" / " OS QUE ADORAM A BEZERA" / "MOUSES QVANDO CREBO [QUEBROU] A LE" / "POVO DEIXA O EGITO" / "REI FARAO AFOGAD" / "REI DAVI QVANDO FOGIO", retiradas da *Tercia etas mundi: Inimigos de David; Adoração do Bezerro de ouro* (gravura da crónica) (Ex, 32, 1-10); *Saída do Egipto* (Ex, 12, 35-42); *Travessia do Mar Vermelho* (Ex, 14, 21-31).

Na representação do episódio da adoração do bezerro de ouro, um grupo de dois homens e três mulheres **dança** em torno da estátua; à direita outro participante, um homem, toca um "**pandeiro**" apenas com soalhas e sem membrana. É um ancião, como se pode inferir das suas longas barbas e

pelo facto de se apoiar num cajado, que apresenta um barrete pontiagudo a cobrir a cabeça. Neste contexto parece tratar-se do próprio Aarão, irmão de Moisés, já investido no cargo de sacerdote, mas que, também ele, se mostra frágil e adora a falsa divindade, participando activamente na manifestação festiva, como refere o texto, "*…o povo sentou-se para comer e beber e depois levantou-se para se divertir*" (Ex, 32, 6). É importante salientar o facto de ser prestado o culto ao bezerro de ouro, sendo retomadas práticas do paganismo, visíveis através de rituais de zoolatria que eram praticados pelas antigas tribos de Israel (Réau, 1956: 205) e onde as danças contribuíam para provocar um efeito encantatório e orgíaco. A participação instrumental assumia então uma importância significativa, sendo frequente o recurso a instrumentos de sopro e/ou de percussão, como neste caso. O "**pandeiro**" aqui representado, sem membrana, apenas com soalhas (pequenos discos metálicos inseridos no aro) produz sons de altura indeterminada, definia o ritmo e marcava a cadência dos movimentos. Não tendo qualquer membrana, pode considerar-se um idiofone, tal como os antigos **sistros,** cuja produção sonora é obtida por meio de sacudimento ou percutindo o aro do instrumento; era usado no Antigo Egipto em rituais de culto e é referido no Antigo Testamento associado à dança, no episódio da trasladação da Arca da Aliança para Jerusalém (2 Sam, 6, 5). Não possuímos dados precisos sobre o uso deste **aro com soalhas** no período medieval, embora já tenhamos referido que D. Manuel "*tinha musicos mouriscos, que cantavam, & tangião cõ alaudes, & pãdeiros, aho som dos quaes, & assi das charamelas, harpas, rabecas, & tãboris dançavão hos moços fidalgos durãdo ho jantar, & çea* (Góis, 1955: 224). Sobre os pandeiros em geral há menção do seu uso em diversos contextos, geralmente tocados por mulheres e associados à música vocal; sobre este aro com soalhas, designado em algumas regiões do nosso país por ***trincho***, Ernesto Veiga de Oliveira refere-o como sendo usado exclusivamente por homens em algumas tradições musicais portuguesas, em usos cerimoniais, nomeadamente nas "Folias do Espírito Santo" (Oliveira, 2000: 306). Não poderemos estabelecer uma relação directa entre esta iconografia e práticas musicais concretas do contexto cultural português, mas poderemos defender que, além do conhecimento que os

artistas tinham sobre os espécimes organológicos, as ligações entre estes e os diferentes géneros musicais também estavam suficientemente claras.
A dança de roda é claramente uma manifestação profana com carácter coreográfico e que, mais do que remeter para as tradições pagãs, radica em formas de cariz popular da época.

David, o rei músico.

Nos diversos temas da iconografia davídica, a personagem surge em diferentes contextos e caracterizada fisicamente de forma distinta. A primeira, enquanto jovem pastor, nos episódios da luta contra Golias ou a tocar para o rei Saul, depois, em idade mais madura, como chefe militar na luta contra as tribos inimigas, como uma das figuras de referência da "Casa de Israel" e associado aos salmos, assim como em oração de penitência, na aparência de um respeitável ancião, normalmente com barba comprida.
David, enquanto jovem, guardava os rebanhos de seu pai nas colinas da Judeia, onde se tornou conhecido pela sua competência na execução de instrumentos musicais de corda. Por este motivo seria chamado, como músico, à corte de Saul, para quem, em momentos de angústia e de desequilíbrio emocional, tocava o seu instrumento procurando apaziguar o espírito inquieto do rei, conforme nos relata o Primeiro Livro de Samuel: *"O espírito do Senhor retirou-se de Saul, que era atormentado por um espírito maligno enviado pelo Senhor. Os criados de Saul disseram-lhe: «Eis que um espírito mau te atormenta. Se tu, nosso amo, deres ordens, os teus servos, aqui presentes, procurarão um homem que saiba tocar* ***harpa****, para que, quando o mau espírito dominar sobre ti, ele a toque, a fim de te acalmar.» Respondeu Saul: «Está bem, procurai-me um bom músico e trazei-mo.» Um dos servos disse-lhe: «Conheço um filho de Jessé de Belém que sabe tocar muito bem* ***harpa****; é valente e corajoso, fala bem, tem belo rosto e o Senhor está com ele.» (…) E sempre que o mau espírito atormentava Saul, David tomava a* ***harpa*** *e tocava. Saul acalmava-se, sentia-se aliviado e o espírito mau deixava-o"* (1 Sam, 16, 16-23).
Assim, a figura de David surge, quase sempre, associada ao universo da música, tornado visível, sobretudo, pela presença de instrumentos de

cordas. A sua evocação, no entanto, reveste-se de uma dimensão maior, sobrenatural, como as de Orfeu ou Pitágoras, enquanto referentes de um universo musical que contém as "chaves" para a interpretação e compreensão da harmonia do Mundo como criação divina. Mas David torna-se "maior" ao conjugar e assumir esta dimensão com a teológica, no sentido em que é visto como um precursor de Cristo (Réau, 1956: 254).

No vasto programa iconográfico do *Liber Chronicarum* (1493), encontrámos a figura de David como iniciador da "*Quarta Idade do Mundo*", precisamente na linha genealógica de Cristo, como se observa nesta gravura (fig. 9) do incunábulo pertencente à Academia das Ciências de Lisboa, onde se lê: "*Línea Christi; David secundus rex Israel, anno mdi*(*mundi) 4085*".



Fig. 9 - *Rei David*
Liber Chronicarum
Hartmann Schedel (texto), Michael Wolgemut (Gravador)
Nuremberga, Anton Koberg (editor)
4 de Junho de 1493
Lisboa, ACL, Res. 1.2, fl. 46v
Elemento musical: harpa

O rei surge numa pose de grande dignidade, com aspecto de respeitável ancião, de barba e cabelos grisalhos. Veste traje de aparato e segura uma **harpa** que parece dedilhar com ambas as mãos. Não se trata da

representação de um acontecimento musical concreto, figurando o instrumento como atributo da personagem. O cordofone apresenta a configuração típica da **harpa gótica**, não muito diversa, por exemplo, do modelo apresentado por Sebastian Virdung na sua publicação de 1511 (anexo 12). Tem uma caixa de ressonância pouco volumosa, conferindo a necessária característica de portabilidade; coluna e consola encurvadas e uma dezena de cordas (esta característica é bastante distinta do modelo de Virdung que apresenta 24 cordas), pormenor que vai de encontro a uma citação do Salmo 33 (32), 2-3 *"Louvai o Senhor com a cítara; cantai-lhe salmos com a* ***harpa de dez cordas.*** *Cantai-lhe um cântico novo, tocai com arte por entre aclamações"* e que também é mencionado no salmo 144 (143), versículo 9. O número 10, aqui associado às cordas da harpa, poderá assumir um significado simbólico mais que musical. A representação deste cordofone, associado à figura de David visualiza o conceito medieval de Música, sublinhando a sua dimensão cosmológica e teológica. O decacorde será entendido então como uma referência aos Dez Mandamentos.

No domínio dos estudos de iconografia musical, a figura de David tem um lugar de destaque, pela sua grande difusão, sendo representado em diferentes episódios que protagonizou e nos quais a componente musical assumia papel de relevo, mas, essencialmente, como veículo transmissor do conceito de Música que a Idade Média retinha. Geralmente é-lhe também atribuída a autoria de grande número dos salmos, textos que seriam acompanhados de música e que, também segundo a tradição e indicações inscritas junto do próprio texto, muitas vezes deveriam ser acompanhados por instrumentos de corda.

É precisamente nesta localização, no início do Livro dos Salmos, que iniciamos a abordagem deste tema, através da leitura de uma imagem que faz parte de um programa iconográfico bastante interessante. É constituído por um conjunto de gravuras de carácter narrativo, uma em cada livro, no seu início, relacionada com o conteúdo do mesmo. O livro é uma Bíblia, impressa em Veneza, em Maio de 1498, por Simon Bevilaqua, da qual possuímos dois exemplares: Um na Biblioteca Pública de Évora (BPE, Inc. 145) e outro na Biblioteca Nacional de Portugal (BN. Inc. 1033).



Fig. 10 - *Rei David com saltério*
Bíblia latina
Veneza, Simon Bevilaqua, Maio 1498
Gravura, 45 X 75 mm
Évora, BPE. Inc. 145 e XXXI, fl. 217r
Elemento musical: saltério

A gravura (fig. 10), ocupa a parte superior da página, ultrapassando a largura de uma coluna de texto e numa altura de 16 linhas. A imagem assinala o Salmo 1 (*Beatus vir…),* funcionando mais ou menos como introdução ao Saltério (não confundir com o instrumento musical do mesmo nome). David, sentado no exterior mas junto ao seu palácio, sendo visível o seu trono, à direita, dirige as suas preces a Deus Pai que está representado na parte superior, entre nuvens e raios de luz, materializado na figura de uma pomba. Junto à figura real, no chão do jardim, está um pequeno cervídeo deitado na relva. Não poderemos deixar de estabelecer um confronto com o Salmo 42 que, apesar de não ser atribuído a David, tem um conteúdo relacionado com a atitude daquele, evocando, precisamente, o animal ali presente:

"*Como suspira o veado pelas águas correntes,*
assim a minha alma suspira por ti, ó Deus.
A minha alma tem sede de Deus, do Deus vivo!
Quando poderei contemplar a face de Deus?" (Sl, 42, 2-3)

É um pormenor que merece destaque também pelo facto de associar a figura de David a Cristo, simbolizado, precisamente, no pequeno veado, conforme referido, por exemplo, no *Fisiólogo* (Physiologos, 2004: 182); David que manifesta a sua "sede de Deus", manifestando-a através da oração.

David surge como rei, como indicia o facto de estar coroado; toca um **saltério**, que apoia contra o peito, e tem à sua frente, sobre o muro, um livro aberto. No contexto cristão, a prática musical está muitas vezes intimamente ligada ao canto dos salmos, que não são mais do que poemas

e cânticos religiosos, alguns classificados como hinos, e tendo amiúde referências a instrumentos de corda com que devem ser acompanhados. É nossa opinião, no entanto, que a presença do cordofone nesta pequena imagem, como noutras representações de David, não procura fixar apenas a ideia de uma execução concreta. A sua representação remete para vários sentidos: em primeiro lugar, é entendida como atributo da personagem, depois convoca toda a simbologia conferida aos instrumentos de corda, nomeadamente a possibilidade de visualizarem relações numéricas, através dos comprimentos diferentes das suas cordas, e as consequentes relações intervalares e harmónicas e, por fim, não deixa de evocar um meio de louvor a Deus, através da música, que está solidamente enraizado na tradição judaico-cristã, como o comprovam as inúmeras situações citadas nos textos bíblicos (anexos 10 e 11) e as práticas litúrgicas.

O termo **saltério** (do grego *psalterion;* lat*. psalterium*), que usamos para nos referirmos ao cordofone representado, nem sempre é muito claro na sua definição, sobretudo nos textos mais antigos, onde surge para referir diversos instrumentos de corda, como a **harpa** o **dulcimer** ou o próprio saltério (Mckinnon e Remnant, 1984: 151). Este, formado por uma caixa de ressonância baixa, sobre a qual se dispõem paralelamente as cordas, pensa-se, é originário do Médio Oriente, sendo referido nos textos bíblicos, por exemplo em I Samuel, 10, 5. No contexto europeu aparece sobretudo a partir do século XII. Com o formato trapezoidal e com as cordas agrupadas três a três, estava divulgado sobretudo no sul da Europa, enquanto que, com os lados arredondados, como o exemplo aqui referenciado, era mais um instrumento do norte, onde as cordas, geralmente de metal, se encontravam agrupadas duas a duas ou de forma individual (Mckinnon e Remnant, 1984: 154).

As reduzidas dimensões da imagem não permitem fixar pormenores organológicos com rigor, no entanto, reconhece-se a configuração do instrumento, de forma trapezoidal simétrica, com os lados arredondados, na parte superior; a caixa de ressonância é pouco profunda e a colocação das cordas, esticadas paralelamente à caixa são fixadas lateralmente. Estas encontram-se agrupadas três a três, correspondendo a três cordas por nota, um modelo comum nas regiões do sul da Europa, como vimos, embora os lados arredondados sejam apontados como mais comuns nos

instrumentos de regiões mais setentrionais. Nesta representação, o cordofone é executado com plectro, mas também poderia ser dedilhado ou ter uma execução mista, com os dedos e com plectro[5].



Fig.11 – *Rei David com saltério*
In Expositio in psalterium reverendissimi D. Joãnis Yspani de Turre Cremata, 1502.
Évora, BPE, Inc. 12, fl. IV (encadernado com Inc. 11. e com as cotas Inc. 11-12)[6]
Elemento musical: saltério

Na figura 11, temos o mesmo instrumento, no mesmo contexto. Aqui a representação de David a tocar **saltério** surge inserida no corpo da inicial B do salmo 1 – gravura a preto inserida na coluna de texto da esquerda, ocupando uma altura de 8 linhas. Pequena figura, a meio-corpo, coroada, com barbas, segura o cordofone contra o peito e toca-o com ambas as mãos. A configuração da caixa de ressonância é semelhante à anterior, conhecida por "**stromento di porco**", segundo expressão italiana, apresentando cerca de uma dezena de cordas simples. Em termos iconográficos, a imagem apresenta um número reduzido de elementos. Além da coroa, que confere um estatuto de realeza à personagem, salienta-se a presença do cordofone, como atributo do rei bíblico, seguindo um

[5] Iremos encontrar este tipo de cordofone, mas percutido com baquetas; neste caso têm outras designações, de acordo com as regiões, como ***dulcimer, tympanon, hackbrett ou cimbalom*.**

[6] Embora não seja já considerado um incunábulo, pois em regra consideram-se apenas as impressões até ao ano de 1500, esta obra está catalogada como tal.

programa iconográfico estabelecido e bastante consolidado no contexto da arte Ocidental.

Num outro contexto, no incipit *liber secundi*, *De antiquitate et de iudaico bello*, de Flavius Josephus, a inicial D (fig. 12), acolhe a figura de David a tocar **harpa**; iconografia que se repete no início do *liber* IV, V e VI, sempre com a mesma letra. Em termos de ligação com o texto, não parece existir qualquer relação, até porque em todas as situações, não se trata do início dos próprios capítulos, mas do índice daqueles que comporão o livro que ali se inicia. Trata-se de um elemento do repertório decorativo que os impressores tinham à disposição e que iam utilizando nas obras mais diversas, como testemunhamos noutros casos, quer com letras iniciais, quer com outras gravuras, figuradas ou não.

Incipiunt Capitula Libri Secundi

Cap. I –



E sedicione quam mouerunt iudei archelao post herodis & quod (?) romã nauigauit in quod ãtipas sim… romam nauigauit

Fig. 12 – *Rei David com harpa*
Josephus, Flavius
De antiquitate et de iudaico bello, c. 1475
Évora, BPE, Inc. 512, fl. s.n.
Elemento musical: harpa

David penitente

A representação de David, em oração de penitência, terá começado a aparecer em iluminuras dos manuscritos do século XIII. O seu aparecimento como tema iconográfico recorrente não será alheio à influência exercida pela acção desenvolvida pelas ordens mendicantes, através da difusão dos seus sermões de carácter penitencial. A sua mensagem parece-nos ser bastante clara: David, ajoelhado ou assumindo uma pose de oração, recorda as malfeitorias que fez a Urias, um dos seus melhores soldados e esposo de Betsabé, por quem David se enamorou. Manifesta uma atitude de arrependimento e salienta a vontade em mudar o seu coração, em reconhecer as suas faltas e renovar-se interiormente. É uma vontade de libertação e uma aspiração por uma nova ordem, reconhecendo estar cativo pelas suas fragilidades, como refere o salmo 137 (136):

"*Junto aos rios da Babilónia nos sentamos as chorar,*
Recordando-nos de Sião.
Nos salgueiros das suas margens
Pendurámos as nossas harpas". (Sl, 137 (136), 1-2)

A iconografia procura transmitir a atitude que deve assumir cada um dos cristãos, de arrependimento pelas suas faltas, de procura do estado de "alegria", como um estado de graça, de ordem interior, deixando as coisas do mundo em segundo lugar, para conceder prioridade às coisas do "Alto".
Podemos estabelecer relações com outros textos bíblicos onde se alude à luta entre a tristeza e a alegria, também à atitude de abandono das coisas terrenas para dar mais importância às coisas divinas e ainda à mudança de "canção", de música, conforme o pensamento medieval (Connolly, 1993:65), aspirando a um estado de harmonia e alegria conforme transmite, por exemplo, o salmo 126 (125):

"*Quando o Senhor mudou o destino de Sião,*
Parecia-nos viver um sonho.
A nossa boca encheu-se de sorrisos
E a nossa língua de canções." (Sl, 126 (125), 1-2)

Ou como registado pelo profeta Isaías:*"Alegrai-vos com Jerusalém, rejubilai com ela, vós todos que a amais; regozijai-vos com ela, vós todos os que estáveis de luto por ela."* (Is, 66, 10)

As localizações mais comuns desta imagem são:
- Início do Saltério (Saltérios individuais, inseridos na Bíblia ou na secção dos salmos do Breviário);
- Início dos Sete Salmos Penitenciais, nos Livros de Horas;
- Início dos livros da missa, junto da antífona de entrada da primeira missa do ano litúrgico, o 1º Domingo do Advento

É, talvez, o tema mais divulgado tendo como figura principal o rei David e, certamente, a temática mais recorrente na secção dos Salmos Penitenciais[7] dos Livros de Horas ao relacionar-se com o texto do salmo 51 (50)[8], um dos sete penitenciais, conhecido tradicionalmente como o "*Miserere*", texto que traduz um sentimento de arrependimento pela conduta menos correcta assumida por David, depois de censurado por Natan (2 Sm, 12, 1-14).
Nesta primeira imagem (fig. 13) que surge no início dos Sete Salmos Penitenciais, a localização habitual do tema de David penitente, no Livro d'*Heures a l'usage de Chalons*, David encontra-se sentado no trono, numa imagem pouco habitual para este contexto. Está rodeado por figuras masculinas, à sua direita, e femininas, à sua esquerda. Apesar de estar a tocar a **harpa**, a sua expressão facial não evidencia alegria. Volta-se ligeiramente para a direita onde um ancião (certamente Natan) parece dirigir-lhe a palavra para o advertir. A harpa, que segura e dedilha com ambas as mãos, apresenta-se representada com bastante rigor. É um instrumento que segue o modelo da harpa gótica, com coluna e consola encurvada e caixa de ressonância pouco volumosa. O instrumento apresenta já dimensões assinaláveis que o afastam já um pouco dos modelos portáteis.
Registe-se, neste exemplo, que o impressor opta por uma iconografia menos comum à que observamos nos Livros de Horas do uso romano. No programa iconográfico do livro, vai requerer gravuras de, pelo menos dois

[7] O conjunto dos Salmos penitenciais é formado pelos salmos: 6, 32 (31), 38 (37), 51 (50), 102 (101), 130 (129), 143 (142).

[8] "*Tem compaixão de mim, ó Deus, pela tua bondade; pela tua grande misericórdia, apaga o meu pecado. Lava-me de toda a iniquidade; purifica-me dos meus delitos*. …" (Sl, 51 (50), 3-4)

gravadores distintos, testemunho de uma maior disponibilidade e variedade de opções, no que diz respeito à selecção de imagens.



Fig. 13 - *David com harpa*
Livro de Horas[9]
Paris, Simon Vostre (impressor), 1512
Lisboa, BNP, Res. 327 V, fl. 35
Elemento musical: harpa

Esta gravura é, como se pode constatar, do mesmo autor que a que se apresenta de seguida, também ela uma imagem que rompe, de certa

[9] O título que se apresenta na obra é bastante mais longo: "*CES PRESENTES HEURES A LUSAGE DE CHALONS TOUTES AU LONG SA[N]S REQ[EU]RIR: AVEC LES FIGURES ET SIGNES DE LAPOCALIPSE: LES MIRACLES NOSTRE DAME LES ACCIDE[N]S DE LHO[M]ME: ET PLUSIEURS AUSTRES HYSTOIRES* " e, como se verifica, não segue o uso de Roma, como é mais habitual entre nós.

maneira, com a tradição iconográfica associada a este contexto, nos Livros de Horas.

Neste outro impresso de Simon Vostre*, Livre d'Heures a l'usage de Rome*, saído da sua oficina em 1502, em lugar do tradicional tema de David penitente, o impressor incluiu, na secção dos Salmos Penitenciais, um tema diverso, onde surge *David enviando Urias para a frente de Batalha* (fig. 14).



Fig. 14 - *David enviando Urias para a frente de Batalha*
Livre d'Heures a l'usage de Rome
Simon Vostre, Paris, 1502.
Impresso em velino, 230 X 160 mm
Lisboa, BNP, Res. 329 V, fl. 50 (caderno G, fl. i)
Elementos musicais: harpa

Sob a imagem, como *incipit* da secção, um trecho do Salmo 6, o primeiro dos salmos penitenciais: "*Sum: sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea. Et anima meã turbata est valde: sed tu Domine usquequo.*"
David, de pé junto do seu trono, entrega a Urias a ordem para ir para a frente de batalha, que é, no fundo, uma condenação à morte. De entre as personagens que estão presentes no momento salienta-se uma figura feminina em posição um pouco recuada e à direita de David, certamente a própria esposa de Urias, Bethsabé e, no lado oposto, um ancião, decerto o profeta Natan.
Como no tema em que o rei surge numa atitude de penitência, a harpa encontra-se caída no chão, curiosamente, entre os nomes de David e Urias.

No incunábulo 18 da BPE, um livro d'*Heures à l'usage de Rome*), impresso em Paris, por P. Pigouchet em 1494, a secção dos Sete Salmos Penitenciais é assinalada com o mesmo tema de David como penitente (fig.15).



Fig. 15 – *David penitente*
Livro de horas (*Heures à l'usage de Rome*)
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 46
Elementos musicais: harpa

Em termos iconográficos, no essencial, apresenta os elementos tradicionais. O rei encontra-se no seu palácio, num espaço exterior; tem o joelho esquerdo por terra e dirige o olhar comprometido e triste para o céu. No alto não está a comum figuração de Deus, mas um anjo que segura uma espada de dois gumes na mão direita, símbolos de justiça, e uma lança e uma vergasta na direita, tradicionais símbolos da Paixão de Cristo, recordando que tal como Cristo, Urias foi condenado à morte por Pilatos (David). A **harpa** que se encontra no chão não poderá deixar de simbolizar esse quebrar de relações, o pecado, entre as duas entidades. Os valores cosmológicos que a música realiza foram abandonados.

Não é este, no entanto, um tema exclusivo aos Livros de Horas, surgindo também noutro tipo de obras, nem sempre associado aos Salmos Penitenciais. Poderemos referir, por exemplo, a gravura da *Peregrinatio in Terram Sanctam* (fig.16), obra de Bernardus de Breidenbach (? -1497), que acompanha o texto que está na sua origem.



Fig. 16 - *Rei David em oração de penitência*
Peregrinatio in Terram Sanctam
Bernardus de Breidenbach; trad. Espanhola Martin Martinez de Ampies
Zaragosa: Pablo Hurus, 16 Janeiro de 1498.
Lisboa, BNP, Inc.117, segunda parte, fl. LX
Pertenceu à Livraria da Congregação do Oratório
Elemento musical: harpa

Neste fólio relata-se o relacionamento de David com Bethsabée, esposa de Urias, um dos seus soldados, e das posteriores consequências, conforme fixado no texto bíblico, mas apresentado como se se estivesse a realizar um percurso pela cidade de Jerusalém: *"Luego acerca es el lugar donde el rey David hizo penitencia: por el gran pecado del capitan suyo Urias: quando do mandou poner delantero en la batalla porque moriesse, a causa delos amores de Bersabe mujer del dicho su capitan cuyo mal principio fue porque la vido lavar en el baño, dende adelante David no cesso hasta que houo essecutado su pensamiento y mal desseo; despues ua siendo muy arependido en satisfacion de sus pecados cõpuso ende los siete salmos penitenciales por el spiritu divino a el revelados. A cuya causa son muy provechosos a los pecadores si bien contritos y con devocion rezar los quisieren…*" (*Peregrinatio in Terram Sanctam,* BNP, Inc.117, segunda parte, fl. LX, citando o texto bíblico, 2 Sm, 11).

Junto a David, assumindo maior destaque que a coroa e o ceptro, encontra-se a **harpa.** Esta surge como atributo da personagem, contribuindo para a sua identificação imediata, mas remete também para outros significados. De referir que, neste tema, o instrumento está geralmente por terra, não sendo nunca tocado; assim, apesar da sua presença, é a sensação de silêncio que nos é transmitida. O facto de não estar a ser usado como habitualmente, numa manifestação de louvor, torna mais evidente essa ruptura, essa desarmonia entre David e Deus, da qual a régia personagem se penitencia.

Em termos organológicos, o cordofone segue o modelo da **harpa gótica**, coluna e consola encurvadas, caixa pouco volumosa e um é instrumento portátil. Apresenta um número bastante reduzido de cordas, seis.

Poderíamos afirmar que este tema estava firmemente associado à ideia de oração e súplica e que fazia parte do repertório a que os artistas recorriam quando procuravam transmitir aquele sentimento, sobretudo nos já mencionados Livros de Horas. A este propósito, fixamos aqui um pormenor, representado na *Anunciação* do Museu de Évora (fig. 17), onde o tema é representado num pormenor, no fólio do livro que a Virgem folheia, certamente um manuscrito do tipo que referimos. Ali se pode observar a figura de David, de joelhos, e a sua **harpa**, por terra, envolvida num pano.

É, assim, um elemento que confere, inequivocamente, identidade a este tipo de manuscritos. Este caso parece-nos bastante interessante pois, pela dimensão diminuta do detalhe, não se destinaria a ser observado pelos fiéis que contemplavam o políptico a alguma distância. Através da fixação do tema, mesmo de forma invisível, o artista concede um determinado estatuto ao objecto, neste caso o livro, revestindo-o de uma maior dignidade, sendo este depois reconhecido pelo público como tal, mesmo que não visualize com evidência os pormenores que contém.

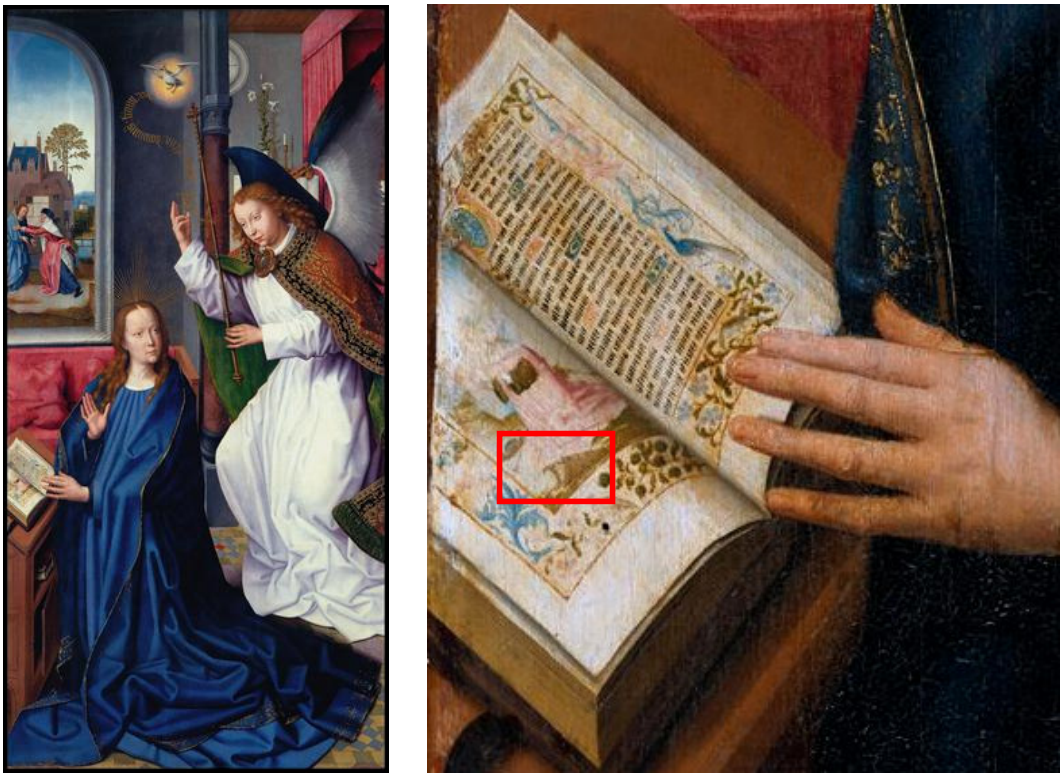


Fig. 17 - *Rei David penitente*; pormenor de Livro de Horas (?)
Anunciação (do políptico da Vida da Virgem)
Pintura Flamenga do séc. XV (1490-1500)
Círculo de Gérard David (c. 1460-1523)
Óleo sobre Madeira de carvalho
Proveniência: Sé de Évora
Évora, Museu de Évora, ME 1506
Elemento musical: harpa

Na imagem seguinte (fig. 18), que, pelas dimensões e temática, pensamos ser um fólio que terá pertencido a um Livro de Horas, voltamos ao mesmo tema, observando uma curiosa representação da **harpa**. O instrumento

está abandonado à frente de David; apresenta uma curiosa configuração e mesmo alguns erros do ponto de vista organológico. A coluna e a consola são de dimensão reduzida, em comparação com a caixa de ressonância; algumas cordas estão fixadas entre a caixa e a coluna, quando deveriam estar todas esticadas entre a caixa e a consola (o elemento horizontal deste tipo de cordofones). É uma imagem que reforça o carácter essencialmente simbólico do instrumento neste contexto, como já referido, sendo desvalorizados os aspectos de realismo que o mesmo, por vezes, também possui.



Fig. 18 - *Rei David penitente*
Autor desconhecido;
Iluminura Francesa, Séc. XV
Têmpera s/ pergaminho, 10,5 X 7,8 cm
Lisboa, MNAA, IL 11
Elemento musical: harpa

David encontra-se agora no interior do seu palácio, junto ao trono do qual desceu; tem o joelho direito por terra e ergue ligeiramente a mão esquerda em direcção a Deus-Pai que se torna visível através de uma luz dourada no céu, visível na parte central do vão da porta que se abre para o exterior, no lado direito. Enverga vestes de aparato e algumas jóias e, apesar da

magnificência e riqueza que ostenta, assume uma atitude de humildade, descobrindo-se e ajoelhando-se, quando se dirige, em oração, ao Senhor. É interessante sublinhar o gesto de se descobrir, neste caso não se trata de tirar a coroa, mas um barrete semi-esférico que segura na mão direita, uma prática comum de, na cultura Ocidental, mostrar reverência.

Mesmo após a introdução da imprensa e sua crescente difusão, já em finais do século XV e primeiras décadas do XVI, a produção de manuscritos iluminados não cessa e, no caso português, como já adiantámos, é o período em que se registou o surgimento das obras mais notáveis neste domínio, essencialmente fruto de encomendas régias ou de outras figuras da corte, quer produzidas em Portugal, quer fruto de encomendas externas. O *Breviário* de D. Leonor (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52)[10] é uma dessas obras mas que, infelizmente, não conseguimos manter até à actualidade, nas colecções nacionais. Nela encontramos um interessante ciclo dedicado ao rei David, único nas fontes por nós pesquisadas relativamente a obras produzidas para instituições ou personalidades portuguesas. Desenvolve-se na secção que integra os Salmos, antífonas, hinos e outras rubricas, em iluminuras de página inteira e em algumas

[10] Manuscrito em velino com 590 fólios (240 X 170 mm), texto inserido em duas colunas; copiado e iluminado por artistas flamengos em finais do século XV ou inícios do XVI. A sua autoria não está devidamente confirmada, sendo referida a sua proximidade com as iluminuras do *Breviário Grimani* (Veneza), o *Breviário de Isabel a Católica*, (British Museum, Add. Ms. 18851), o *Breviário de Mayer van den Bergh* (Antuérpia, Museu Mayer van der Bergh), *Hortulus Anime*, de Viena e *Livro de Horas* de D. Álvaro da Costa (Pierpont Morgan Library, Ms. 399). Confrontando algumas das suas iluminuras, com outras do Ms. 399, atrás referido, fica claro que terão saído da mesma oficina, pelo que propomos a oficina de Simão Bening como origem deste manuscrito. Segundo documentação da catalogação da Pierpont Morgan Library, a datação deste Breviário situa-se entre 1495 e 1525. Em termos decorativos, apresenta um conjunto notável de iluminuras de página inteira (25 ao todo), 7 margens historiadas, e cerca de uma trintena de imagens de menores dimensões. Além dos temas figurados, apresenta uma rica decoração nas margens, composta por elementos de fauna e flora, característica da escola ganto-brugense. Teria sido feito para D. Leonor, então viúva de D. João II.

margens historiadas. O ciclo começa no fólio 257v (fig. 19) com o tema que temos vindo a tratar e que encontramos frequentemente representado no início dos Sete Salmos Penitenciais, em regra junto do salmo 51 (50), como referimos. Aqui, no entanto, surge no início do Saltério. Sendo um Breviário[11], não segue, naturalmente, a estrutura que é comum nos Livros de Horas, assim como apresenta um programa iconográfico mais extenso.

A imagem de David, como penitente, apresenta-nos uma personagem de joelhos, de olhos postos no céu e evidenciando um ar perturbado. A sua posição corporal está em desequilíbrio, pelo que se apoia na coluna à sua direita. Encontra-se num espaço limitado por um muro baixo, encostado ao qual se pode observar o ceptro por ele abandonado, num evidente sinal de humildade. No chão, à sua frente, está o seu instrumento – uma **harpa**. Esta iconografia, como já observámos, está relacionada com o sentimento de arrependimento e penitência perante Deus, por alguns dos seus actos menos reflectidos.

[11] Em termos de conteúdo, este Breviário inicia-se com o Calendário (fl. 2), segue-se o *Proprium de tempore*, que começa com o Primeiro Domingo do Advento:" *Incipit ordo breuiarii fratrum minorum secundum consuetudinem romane ecclesie*", (fl. 9 a 256v); depois desta secção vêm os salmos, antífonas, hinos e outras rubricas (257v a 342); a que se segue a Litania e orações (342-344v). Outra grande secção é constituída pelo *Priprium Sanctorum:* " *In nomine domini. Incipit secunda parte breuiarii scilicet de festivitatibus secundum morem sancte romane ecclesie*" (fl. 346 a 557) e, depois, o *Commune Sanctorum-secundum ordinem romane ecclesie*" (fl. 559-578v) a que se segue a *Dedicação da Igreja* (fl.578 a 581v), as *Horas da Virgem*: "*ordo officii beate Marie Virginis"* (fl. 581v a 587), terminando com o *officium in agenda mortuorum* (fl. 587 a 590v).



Fig. 19 - *David penitente e recepção de Saul e David pelas mulheres de Israel.*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?)
Iluminura Flamenga, c. 1500 (1495-1525)
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fl.257v
Proveniência: Terá pertencido à rainha D. Leonor
Elementos musicais: harpa (harpa, flauta, triângulo e alaúde na margem inferior)

Além do significado simbólico conferido no contexto teológico, no domínio secular, na sua acção como rei, são reconhecidas a David grandes qualidades como governante, como o unificador de Israel e fixação da sua capital em Jerusalém, para onde terá transportado a Arca da Aliança, entre outros feitos significativos. No entanto, a sua conduta moral nem sempre foi irrepreensível. Tendo reparado na beleza da jovem Bethsabé, esposa de um dos seus militares, Urias, procurou afastá-lo, usando para tal ao seu poder, enviando-o para a frente de batalha onde sabia que encontraria a morte (2 Sam, 11, 2 -16). Esta atitude é depois duramente criticada pelo profeta Natan, que comunica a David que o filho concebido no encontro com Bethsabée morrerá. David, reconhecendo a sua culpa, assume então uma atitude de arrependimento e dirige a Deus a sua súplica (2 Sam, 12, 16-23), como refere também o já citado salmo 51 (50).

Regressando ao universo das representações musicais, **a harpa**, como elemento identificador da personagem, surge caída por terra, num silêncio perturbador, contribuindo para o ambiente de penitência invocado. A presença do instrumento, abandonado no chão, assim como a evocação do sentimento de tristeza evidenciado pela postura e feições de David, remetem para uma outra leitura que procura mostrar a desarmonia, o desconforto e desequilíbrio em que se incorre quando se quebra a relação com o divino, como é sublinhado no caso do episódio em que David se envolve com Bethsabé, que sabia ser esposa de um dos seus soldados. Esses conceitos de desequilíbrio e desarmonia são tornados presentes através de correspondentes, no universo da teoria musical medieval, como o de harmonia, que neste caso é desarmonia. Com o instrumento por terra e consequente ausência de música, indicia-se uma alma infeliz e triste, se atendermos a dois dos afectos que eram de reconhecida competência da música, segundo uma obra de Johannes Tinctoris (c. 1435-1511), *Complexus effectuum musices*, escrita em 1475, que inúmera uma lista dos principais efeitos atribuídos à música. Partindo do estudo de textos e citações de autores anteriores, como Quintiliano, Santo Agostinho, Aristóteles, S. Tomás de Aquino, entre outros, Tinctoris reintroduz conceitos herdados da Antiguidade, conferindo-lhes agora um espírito concordante com a religiosidade da época. Entre eles surge a qualidade de "afastar a tristeza" e "tornar a alma feliz", o que, no caso da nossa imagem, aparece como realidade oposta.

David, o rei Messias

Voltando ao Res. 329, assinala-se no caderno C, fl. iiii novamente a presença do David em oração, mas numa pequena gravura inserida na margem de pé, no fólio onde se inicia a hora de *Laudes* (fig. 20).

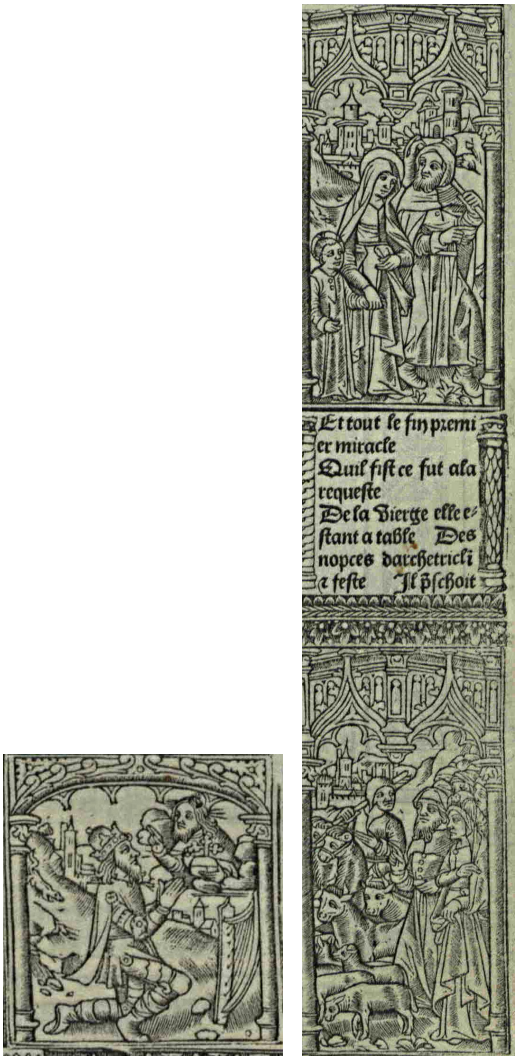


Fig. 20 - *David em oração*
Livre d'Heures a l'usage de Rome
Simon Vostre, Paris, 1502.
Impresso em velino, 230 X 160 mm
Lisboa, BNP, Res. 329 V, (caderno C, fl. iiii)
Elementos musicais: harpa

David é representado como rei, repare-se na coroa, e como chefe militar, se atendermos ao facto de vestir armadura. Com um joelho por terra ergue as mãos a Deus-Pai, que surge entre as nuvens, segurando o globo tripartido da terra, encimado por cruz, na mão esquerda e benzendo com a direita. Junto a David está a sua harpa, atributo que o identifica sem ambiguidade.

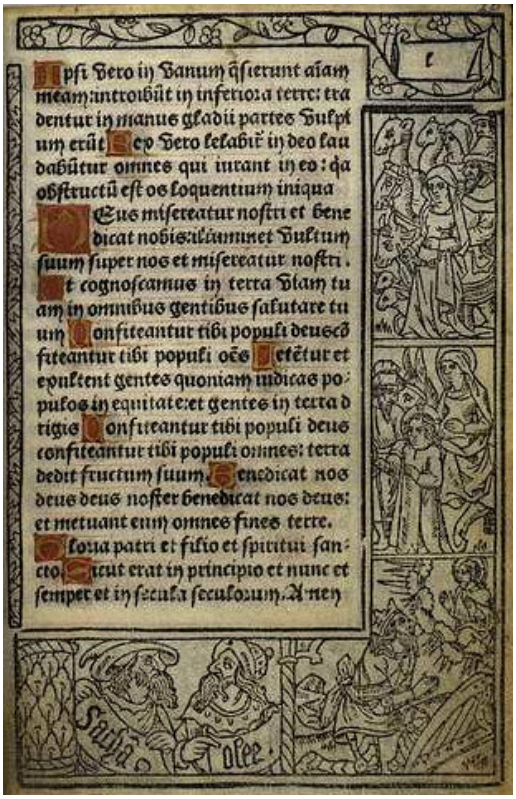


Fig. 21 - *Rei David em oração*
Horae intemeratae Virginis Marie secundum usum romanum,
Paris, Antoine Vérard, Outubro de 1489
Évora, BPE, Inc. 437, fl. 20
Elementos musicais: harpa



Fig. 22- *Rei David em oração*
Livro de horas (*Heures à l'usage de Rome*)
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 22
Elementos musicais: harpa

Este é um contexto diverso daqueles que mencionámos e que encontrámos em vários Livros de Horas impressos, nesta localização. Trata-se de um programa iconográfico de conteúdo que poderíamos chamar genealógico, porque relacionado com a figura da Virgem como mediadora entre Deus e o povo, assim como acontece com outras figuras bíblicas, como Samuel ou David fundadoras da "Casa de Israel". Em termos iconográficos, o conjunto das gravuras convoca elementos bastante diversos, mas que apresentam como linha orientadora comum, serem figuras precursoras de Cristo e que disponibilizam para Deus. O episódio citado não parece seguir o relato bíblico, mas antes uma passagem do Protoevangelho de Tiago, um dos apócrifos que mais influência teve na iconografia da Virgem. Relativamente à gravura em que surgem os animais, diz o texto de Tiago, depois de

Joaquim ter sido avisado que a sua esposa tinha finalmente concebido por acção do Senhor: "*convocou os seus pastores e disse-lhes: tragam-me dez cordeiros sem manchas nem defeitos. Esses cordeiros serão para o Senhor Deus. Tragam-me doze bezerros tenros e os doze bezerros serão para os Sacerdotes do Conselho dos Anciãos. Também cem cabritos, e os cem cabritos serão para todo o povo.*" (Quéré, 1983: 71). Joaquim chega com os seus rebanhos às portas da cidade e Ana vem ao seu encontro, confirmando a sua gravidez (veja-se que em todas as imagens tem a mão sobre o ventre). Numa segunda gravura, em todos os casos, Maria é conduzida ao templo onde se irá consagrar ao Senhor, conforme também o mesmo texto de Tiago (Quéré, 1983: 73). Também David, figura fundadora do "povo de Deus" se põe ao Seu serviço, como sugere a gravura. No Livro de Horas impresso em português, em vez deste programa cita-se o nascimento de Samuel, filho de Elcana e de Ana, considerada estéril e, tal como Cristo, concebido por acção divina (1 Sm, 1), também ele dedicado ao serviço de Deus, tal como Maria.

É o mesmo tema que se encontra nas gravuras dos dois outros Livros de Horas de impressores parisienses. Na edição de Antoine Vérard (fig. 21) encontra-se inserida na *Hora de Laudes*, que se inicia no fólio 18v e na edição de Pigouchet[12] (fig. 22) pertence à secção da *intemerata Virginis Maria secundum Romane curie*, que começa no fólio 16v. As quatro que preenchem as margens formam como que um pequeno ciclo, num encontro de temas entre o tempo do Antigo e do Novo Testamentos. Quanto à iconografia musical, **a harpa**, encontra-se apenas associada à figura de David, como atributo. O rei apresenta-se numa atitude de entrega a Deus, com um joelho por terra, erguendo as mãos e dirigindo o olhar para o alto onde, por entre nuvens, surge a figura de Deus-Pai.

[12] O nome Pierre Pigouchet aparece impresso no fólio 1, junto do ex-*líbris* da impressora, embora esteja catalogado como tendo sido impresso por um tal Philippus Pigouchet.

A recepção de David pelas mulheres de Israel.

Além da imagem central, "imagem janela", do fólio fl.257v, do Breviário de D. Leonor, atrás referida, são apresentados, em localização marginal, emergindo da imagem de fundo[13], outros temas ou episódios da vida de David, onde este assume também o papel de protagonista: David na montanha, como pastor, sendo procurado pelos servos de Saul; enfrentando e matando um urso; enfrentando Golias; a ser armado pelo rei Saul; a cena da decapitação de Golias e a recepção de Saul e David pelas mulheres de Israel, o que se encontra no plano mais próximo (fig. 23). Esta última representação visualiza a recepção do rei Saul e do jovem David pelas mulheres de Israel, após a vitória sobre os Filisteus, conforme descrito no texto bíblico: "*Voltando o exército, depois de David ter morto o filisteu, de todas as cidades de Israel as mulheres saíram ao encontro de Saul, cantando e dançando ao som de* ***tamborins, e címbalos***" (1 Sam, 18, 6). Saul, o rei, encabeça a coluna militar, montado no seu magnífico cavalo, adornado com guizos, e acompanhado por outros cavaleiros; à sua frente caminha David segurando na mão uma espada com que terá cortado a cabeça de Golias e que deveria estar espetada na própria espada, conforme a imagem sugere mas que, por estar degradada, precisamente nessa localização, não é visível[14]. Algumas figuras femininas estão ainda no interior do palácio, enquanto um grupo de quatro mulheres, junto à entrada do mesmo, recebem e saúdam os vencedores, expressando a sua alegria com a música de instrumentos musicais. É visível uma **mandora** (?), uma **harpa,** uma **flauta** e um **triângulo**; a imagem está um pouco degradada, e não se percebe com clareza se a mulher que toca flauta toca também um tamboril; uma vez que segura no aerofone apenas com a mão esquerda, e na parte inferior do tubo, poderia tocar o tambor com a direita.

[13] Os termos "imagem de fundo" e "imagem janela", procuram evitar a vulgar terminologia de "iluminura de página inteira" e "margens", pois nesta organização dos fólios não nos parece adequada, uma vez que há uma imagem que preenche na totalidade a superfície do fólio, geralmente um fundo de paisagem, sobre a qual se sobrepõe uma outra, onde se fixa o tema principal ou, até, as colunas de texto.

[14] O estado de conservação do manuscrito não justifica o pormenor deteriorado; parece-nos que terá sido propositadamente rasurada.



Fig. 23 - *Recepção de David e Saul pelas mulheres de Israel.*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?)
Iluminura Flamenga, c. 1500 (1495-1525)
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fl.257v
Proveniência: Terá pertencido à rainha D. Leonor
Elementos musicais: flauta, harpa, triângulo e mandora (?)

A representação procura remeter para o ambiente de festa que o relato bíblico regista, congregando todo o simbolismo que está associado a David, como pré-figuração de Cristo. Poderíamos reconhecer nesta narrativa a entrada de Jesus em Jerusalém, estabelecendo um paralelo entre os dois episódios, um do Antigo outro do Novo Testamento como, aliás, vamos ver noutros programas iconográficos.

Os instrumentos que as mulheres tocam na recepção a David, pertencem ao instrumentário da época, não tendo havido qualquer preocupação, neste domínio, de fixar o acontecimento num período recuado. A figura que se encontra mais próxima segura um cordofone de mão, de formato periforme. No tampo superior é possível identificar uma abertura central decorada com rosácea; o braço, que não evidencia uma nítida separação relativamente à caixa de ressonância, apresenta trastos. Está a ser tocado com um plectro. As diminutas dimensões das imagens não permitem confirmar outros pormenores organológicos, como a forma da pá do cravelhame, número de cordas ou se o tampo inferior é plano ou convexo. Poderá tratar-se de uma **mandora** ou **mandola,** um instrumento que era conhecido na região da

Alemanha, no século XVI com a designação de ***quintern***, como no-lo apresenta Sebastian Virdung (anexo 12), embora este apresente um braço mais estreito e comprido do que o modelo proposto por Virdung.

A figura seguinte toca uma pequena **harpa** que apoia contra o peito, dedilhando-a com as duas mãos. Apresenta coluna e consola encurvadas e uma caixa de ressonância diminuta. Não é possível identificar o número de cordas. Tanto a **harpa** como a **mandora** (?) poderiam acompanhar o canto das próprias executantes.

A terceira figura feminina toca, como dissemos, uma **flauta**. Pelo comprimento e secção do tubo, assim como a posição da mão da executante, na parte inferior, parece tratar-se de uma **flauta de tamborileiro**, que seria executada apenas com uma mão, possuindo para tal um número reduzido de orifícios (em regra, três ou quatro). Juntamente com o tambor eram tocados por um único executante e usados com frequência para acompanhar danças. Aqui, mais do que os dois cordofones anteriores, contribui para conferir um ambiente festivo, sendo também mais adequado para práticas musicais no exterior, pela possibilidade de produzir um maior volume sonoro. Para completar o grupo, o iluminador fez participar uma quarta mulher, tocando **triângulo**, um idiofone formado por uma vareta metálica dobrada de modo a formar aquela forma. Suspenso numa mão do executante, é percutido por meio de uma pequena vareta geralmente metálica. Possui um timbre penetrante e um som límpido, podendo produzir uma sonoridade etérea, que remete para ambientes celestiais, quando tocado por anjos, por exemplo. Por vezes são inseridos pequenos anéis metálicos no corpo do instrumento, que produzem uma sonoridade mais rica em harmónicos, mas menos clara, até ruidosa.

O mesmo tema é fixado em algumas gravuras a que os impressores recorriam para as suas edições, nomeadamente de Livros de Horas, quer em pequenas imagens para composição das margens, quer em imagens de maior dimensão para gravuras de página inteira.

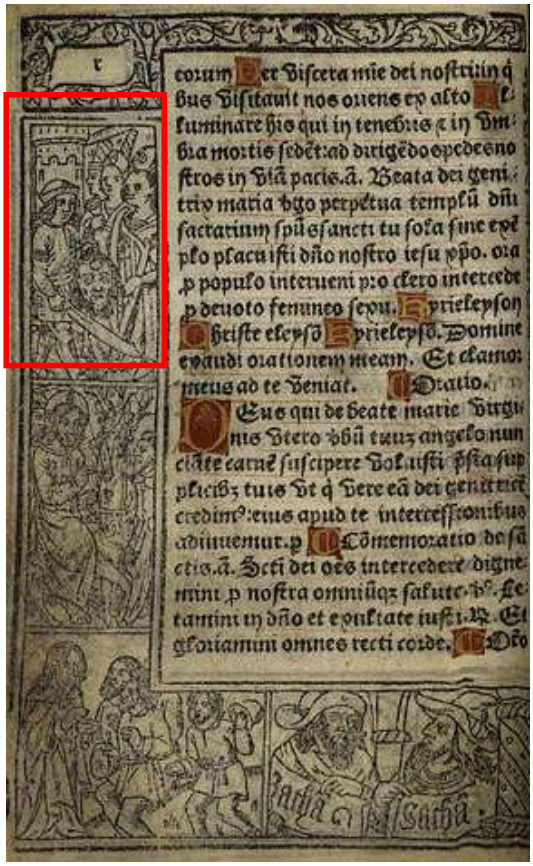


Fig. 24 - *Recepção de David após derrota de Golias*
Horae intemeratae Virginis Marie secundum usum romanum,
Paris, Antoine Vérard, Outubro de 1489
Évora, BPE, Inc. 437, fl. 23v
Elementos musicais: harpa e uma sineta de mão

Num exemplar de uma edição parisiense de 1489 (BPE, Inc. 437), precisamente de um Livro de Horas, o tema encontra-se na margem exterior, na secção de *Laudes* (fig. 24). Trata-se de uma pequena gravura com referência ao mesmo episódio da recepção de David, ainda jovem pastor, pelas mulheres de Israel, após aquele ter derrotado os seus inimigos, encabeçados pela figura do gigante Golias. A imagem representa o jovem David, imberbe, com a espada na mão direita e a cabeça já cortada na esquerda, suspensa pelos cabelos; junto a ele e a recebê-lo, um grupo de três jovens mulheres. O acontecimento tem lugar junto às portas da cidade, visível num pequeno apontamento, ao fundo, onde se pode identificar uma torre e parte da muralha. As figuras femininas acolhem o vitorioso jovem tocando instrumentos. Uma delas segura uma **harpa**,

outra, uma pequena **sineta** de mão e a terceira apenas mostra parte do rosto, pelo que não apresenta qualquer instrumento visível.

A imagem relaciona-se com outra que se encontra abaixo, invocando o episódio da entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, montado num jumento, procurando assim estabelecer uma relação de concordância entre um episódio do Antigo Testamento, com outro do Novo. David, como prefiguração de Cristo, é acolhido vitoriosamente na mesma entrada da Cidade Santa em que Jesus é recebido.

Esta temática estaria bem determinada e clarificada no universo das casas impressoras, pois testemunhamo-la noutras edições: No incunábulo 1359 da BNP, também um Livro de Horas do rito romano, impresso em Paris por Jean Maurand para Geoffroy de Marnef, em Junho de 1493, os temas surgem juntos, em duas localizações distintas. A primeira surge logo no início do livro, após o calendário, (caderno b, fl. iiii), onde começa a *Passio domini nostri iesu christi secundo Johannem*; a segunda ocorrência surge em *Matinas* (caderno h, fl. ii)[15].

Na edição parisiense das *Heures à l'usage de Rome* (1494) de P. Pigouchet (BPE, Inc. 18), voltamos a confirmar este pequeno ciclo que reúne episódios do Antigo e Novo Testamentos, num claro propósito de evidenciar os seus sentidos concordantes (fig. 25), agora na secção de *Laudes*. Em ambos os incunábulos na recepção a David, pelas mulheres de Israel, apenas uma toca um instrumento, um **alaúde**.

[15] Com a proliferação dos livros impressos e do vasto repertório de gravuras que são sendo produzidas para a sua decoração, ao mesmo tempo que se regista a inclusão de programas mais complexos e vastos, verifica-se também que se vai perdendo algum rigor e coerência na aplicação dos mesmos, sobretudo nas gravuras das margens, devido a repetições sucessivas e seu afastamento relativamente ao conteúdo do texto que acompanham.

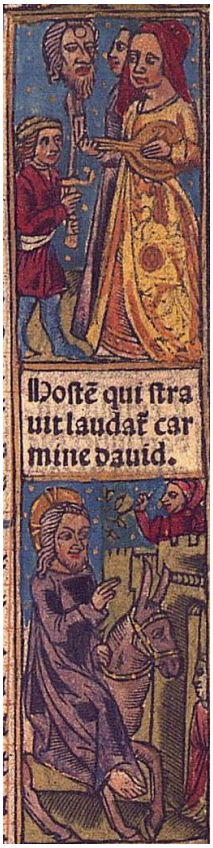




Fig. 25 – *Recepção do jovem David após vitória sobre Golias e entrada triunfal de Jesus em Jerusalém*
Livro de horas (*Heures à l'usage de Rome*)
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 26
Elementos musicais: alaúde

Neste impresso de Pigouchet, o sentido aclamatório da imagem vem ao encontro do conteúdo do texto que se encontra junto, o Salmo 150:

Louvai a Deus no seu santuário;
Louvai-o no seu majestoso firmamento!
Louvai-o pelos seus feitos valorosos;
Louvai-o por todas as suas grandes proezas!
Louvai-o ao som da ***trombeta****;*
Louvai-o com a ***harpa e a cítara****!*
Louvai-o com ***tambores e danças****;*
Louvai-o com instrumentos *de corda e flautas!*
Louvai-o com ***címbalos sonoros****;*
Louvai-o com ***címbalos vibrantes****!*
Tudo o que respira louve o Senhor!
Aleluia!

Ainda no mesmo Livro de Horas (BPE, Inc. 18), na secção dos Sete Salmos Penitenciais, além da gravura que já mencionamos, desenvolve-se, nas margens, um ciclo dedicado a David, onde este tema volta a ser incluído (fl. 47). De novo são representadas as mulheres de Israel que aclamam David com os seus instrumentos. Neste caso uma delas dedilha uma **harpa** e outra um cordofone de mão, que se assemelha a um **alaúde.**

Se a imprensa veio proporcionar a produção de novos e renovados temas, promovendo também ciclos iconográficos mais extensos, sobretudo nos Livros de Horas, verifica-se, como anteriormente referimos, a repetição de imagens, por vezes de ciclos completos, no mesmo livro, em diferentes contextos. Ainda neste incunábulo (BPE, Inc. 18), por exemplo, o mesmo grupo de gravuras com os temas da *Recepção de David após vitória sobre Golias e Entrada triunfal de Jesus em Jerusalém* vai surgir de novo, na secção dos sufrágios (fl. 78v).

No livro que referimos anteriormente (BNP, Inc. 1359) regista-se uma terceira imagem com o tema da recepção de David pelas mulheres de Israel, agora marcando o início dos Sete Salmos Penitenciais (fig. 26). É uma gravura de maiores dimensões, que se apresenta dividida em dois registos sobrepostos. No superior figura a luta entre David e Golias e, no inferior, o tema mencionado. O jovem David é representado como um pequeno rapazinho, contrastando com as dimensões da cabeça do seu opositor que o mesmo segura, suspensa pelos cabelos, na mão direita, assim como com o tamanho da espada. Ao seu encontro vêm três mulheres tocando instrumentos musicais, como refere o texto de Samuel, sendo, no entanto, todos de cordas. As damas evidenciam expressões faciais que se adivinha serem de alegria, embora de forma contida, esboçando apenas um sorriso, não exagerando também nos movimentos. A que caminha na frente toca um cordofone algo inesperado, uma vez que apresenta características de um instrumento dedilhado, como a barra de fixação das cordas sobre o tampo, a forma da caixa de ressonância e a pá do cravelhame, como a do **alaúde**; no entanto é tocado com um arco. A segunda figura toca uma **harpa,** dedilhando-a com as duas mãos e a terceira, toca um cordofone de mão que, embora parcialmente visível, aparenta ser um **alaúde**. Os

pormenores organológicos não mereceram um tratamento cuidado e rigoroso por parte do gravador, como se observa, importando apenas convocar os elementos musicais necessários para conferir à representação a capacidade de transmitir a ideia de ambiente festivo, de aclamação, onde a componente sonora, como o atestam numerosas passagens bíblicas, era geralmente requisitada.



Fig. 26 - *Recepção de David pelas Mulheres de Israel*
Horae ad usum romanum,
Paris, Antoine Vérard, Outubro de 1493
Lisboa, BNP, Inc. 1359, caderno f, fl. iv verso
Elementos musicais: alaúde, harpa e cordofone friccionado

Entre a ordem e a desordem: a música como factor de equilíbrio

Voltando ao Breviário de D. Leonor, onde o ciclo de David continua a desenvolver-se, fixamo-nos agora numa pequena representação marginal (fig. 27).



Fig. 27- *David tocando para o rei Saul.*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?)
Iluminura Flamenga, c. 1500 (1495-1525)
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fl.258r
Proveniência: Terá pertencido à rainha D. Leonor
Elementos musicais: harpa

A iconografia do fólio 258, ainda do Breviário de D. Leonor, surge como seguimento do fólio anterior (257v), acima referido. Aqui as cenas historiadas surgem num fundo de paisagem que, acolhendo as duas colunas de texto, se revelam nas margens.

Numa pequena representação inserida na margem direita, pode observar-se David a tocar para o rei Saul, convocando a capacidade de interferência da música no domínio do equilíbrio emocional, conforme é reconhecida no texto do livro 1 de Samuel, já referido. Esta representação sintetiza um momento concreto desta relação, diríamos terapêutica, entre Saul e David, citada em 1 Sam, 19, 9: "*Um espírito maligno, por permissão do Senhor, veio novamente sobre Saul. Estava ele sentado em sua casa com a lança na mão e David tocava* ***Harpa***". Assim observamos o rei sentado no trono, trajando vestes de aparato, coroado e segurando uma espada na mão direita. Esta está apontada para a frente, numa atitude que denota uma certa agressividade e que pode ler-se como sinal de perturbação do rei. Para apaziguar essa perturbação, David toca a sua **harpa** em frente do rei, permanecendo de pé, dedilhando o instrumento que segura contra o peito. São de reiterar as virtudes da arte dos sons para acalmar os espíritos mais inquietos, numa alusão às qualidades da música e seu impacto no individuo que a escuta e acolhe, expressa nos seus suportes teóricos, nomeadamente no princípio numérico que rege toda a harmonia e que é susceptível de ser

assimilada pelo receptor. Indo ao encontro do pensamento de S. Agostinho que entende a música, a ciência musical, como números sonoros (*De Musica,* VI, 5, 11), "*não os cantos que ressoam nas infâmias teatrais, mas, m meu entender, a harmonia que o verdadeiro Deus comunica à alma e que ela e que esta transmite ao corpo, longe de a receber pelos sentidos"* (*De Musica*, VI, 4, 7), e não deixando de ter em conta os efeitos e poderes curativos da música instrumental, como tradicionalmente se aceitava, citando os casos de curas milagrosas atribuídas a Pitágoras, ou a função purificadora sobre as paixões que Aristóteles atribuía em particular às melodias sagradas (Bouton-Touboulic, 2009: 16).

Em termos organológicos, o instrumento de David é uma harpa gótica, com coluna e consola encurvadas e caixa de ressonância muito reduzida. Pelas dimensões da imagem não é possível identificar o número de cordas e outros pormenores. É figurado um instrumento corrente na época, semelhante a muitos outros presentes em fontes iconográficas do mesmo período.

O mesmo tema faz parte do ciclo que se desenvolve no Inc. 18 da BPE, na secção dos *Sete Salmos Penitenciais*, numa pequena gravura da margem do fólio 47v (fig. 28), apresenta o momento que Saul procura atingir David com a lança e, noutro momento, David a tocar para o rei (fig. 29)



Fig. 28 – Saul descarrega a fúria sobre David
Livro de horas (*Heures à l'usage de Rome*)
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 47v
Elementos musicais: harpa



Fig. 29– *David toca para o rei Saul*
Livro de Horas (Heures à l'usage de Rome)
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 48
Elementos musicais: harpa

A invocação de David na heráldica

Verifica-se um alargamento dos temas iconográficos centrados na figura de David, registando-se uma apropriação da personagem pelo universo da heráldica. O seu prestígio, mais ou menos mítico, como rei, parece justificar esta via. Assim, encontramos elementos desta natureza na edição do Livro de Horas de Pigouchet (Paris, 1494), no já referido ciclo dedicado ao rei bíblico, como se observa nas gravuras abaixo (fig.30). Ambas pertencem ao mesmo fólio, uma inserida na margem de pé, outra na de goteira, mostrando dois momentos do confronto entre as tropas de David e os seus inimigos. A **harpa** surge, pois, como identificador da personagem principal, figurando no seu escudo.



Fig. 30 – *David em luta contra os Filisteus*
Livro de horas (*Heures à l'usage de Rome*)
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 48
Elementos musicais: harpa

Sequência narrativa que fixa momentos diversos da luta contra os Filisteus durante o reinado do Saul, antecessor de David. Na pequena gravura da tarja inferior, um soldado israelita, se atendermos à presença da **harpa** desenhada no escudo que segura na mão esquerda, persegue e ataca com uma lança um grupo de soldados filisteus; a narrativa segue na margem e goteira, na gravura do meio: os dois exércitos confrontam-se (identificados

pelas bandeiras que exibem respectivamente, a letra "D" – facção de David – e "F" – dos Filisteus), estando dois soldados opositores dos israelitas mortos como indicador de derrota; aqui, de novo, a presença do estandarte de David com a harpa.

De registar também esta iconografia no ciclo de iluminuras dedicado a David no Breviário de D. Leonor. Neste contexto e para confirmação da sua identificação, o seu estandarte e/ou escudo, apresentam sempre uma **harpa**.

No fl. 276v, o *Encontro de David com Abigail* (fig. 31) é transposto para um discurso visual a passagem do texto: "*Quando descia por um caminho secreto da montanha, sentada num jumento, encontrou David com os seus homens, que vinham em sentido inverso (…) Quando Abigaíl avistou David, desceu prontamente do jumento e, prostrando-se, fez-lhe uma profunda reverência*" (1 Sam, 25, 20-23). Não deixa de ser um tema apropriado para acompanhar o salmo 27 que ali se inicia, um dos textos atribuídos a David cujo conteúdo, sobretudo na primeira parte, revela uma atitude de súplica, tal como a que a imagem no-lo transmite.

David segue na frente da hoste que o acompanha, na mão esquerda segura um pequeno escudo onde se identifica uma pequena **harpa**, imagem que se repete na parte lateral do pano que cobre o seu cavalo e no estandarte, que um dos seus soldados mantém erguido.

É um episódio de carácter narrativo, como ficou claro, em que o elemento musical surge, já não como normal atributo da personagem, mas como símbolo heráldico.



Fig. 31- *Encontro de David com Abigail*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?)
Iluminura Flamenga, c. 1500 (1495-1525)
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fl.276v
Proveniência: terá pertencido à rainha D. Leonor
Elementos musicais: harpa

O mesmo se verifica em mais duas iluminuras. No fólio 297v (fig. 32), acima da inicial S que começa o Salmo 69, a iluminura fixa dois momentos distintos relatados no início do segundo Livro de Samuel, em que David recebe, através de um amalecita, a notícia da morte de Saul, sendo-lhe entregues o diadema e o bracelete: "*Tomei o diadema que tinha na cabeça e o bracelete do seu braço e trouxe-os ao meu senhor. Ei-los aqui*" (2 Sam, 1, 10). O amalecita ao chegar junto de David, como se observa na iluminura, prostra-se por terra em profunda reverência, contando os acontecimentos e entregando os objectos que ele próprio refere. Num plano mais afastado, seguindo a cronologia dos acontecimentos (2 Sam, 1, 13-16), o mesmo amalecita é ferido por um dos homens de David. Um dos soldados de David segura um estandarte, onde se pode identificar mais uma vez a **harpa** heráldica.



Fig. 32 - *Amalecita entrega o diadema e o bracelete de Saul a David*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?)
Iluminura Flamenga, c. 1500 (1495-1525)
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fl.297v
Proveniência: terá pertencido à rainha D. Leonor
Elementos musicais: harpa

Por fim, a iluminura que marca o início do salmo 81 (80) (*Exultate Deo adiutorium iubilate deo jacob*), apresenta-nos David ajoelhado diante de Deus, numa atitude de oração e humildade, descobrindo-se diante do Senhor (fig. 33).



Fig. 33 - *David em oração*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?)
Iluminura Flamenga, c. 1500 (1495-1525)
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fl.307
Proveniência: terá pertencido à rainha D. Leonor
Elementos musicais: harpa

O rei apresenta-se como um chefe militar; segura um estandarte e tem junto a si, no chão, um escudo circular; ambos os objectos são decorados com uma harpa, o seu atributo e símbolo heráldico, como representado nas iluminuras anteriormente referidas. No alto, a figura de Deus representada com configuração humana, coroado com a coroa imperial (fechada em cima), segurando um globo encimado por uma cruz na mão esquerda e abençoando com a direita. Poderíamos reconhecer nesta imagem a confirmação de David na qualidade de fundador da Casa de Israel, de uma linhagem que conduzirá a Cristo.

É de sublinhar este propósito de criar uma entidade de carácter heráldico, remetendo para a figura do rei bíblico, através da fixação do seu tradicional atributo, a harpa, em elementos como o seu escudo e estandarte. Não deixa de ser significativo o facto desta iconografia surgir num manuscrito produzido para a família real, onde, noutras fontes, se verifica poder estabelecer-se algum paralelismo entre o rei português, D. Manuel, e o próprio David, como referiremos adiante. Esta primeira metade do século XVI é um período em que se concede um valor acrescido à questão das linhagens, por parte da corte e de outras figuras da fidalguia, que se traduz no surgimento de obras de carácter heráldico e genealógico. É neste contexto que D. Manuel empreende algumas das suas iniciativas, que visavam contribuir para a cimentação de um poder centralizador, na pessoa do próprio soberano, assim como legitimar a sua posição como rei e clarificar toda a hierarquia e estrutura do reino, intenção que é expressa em numerosíssimas iniciativas. Em termos artísticos importa-nos referir, nomeadamente, a concessão de cartas de foral, o projecto da Leitura Nova, a Sala dos Brasões no palácio de Sintra (1512-1520), ou a feitura do Livro do Armeiro-Mor, mandado fazer, a João do Cró, e datado de 1509[16]

[16] Manuscrito em pergaminho, constituído por 161 fólios de 403 X 315 mm. Mandado fazer por D. Manuel I, constituía um documento oficial e que certamente procurava clarificar e legitimar o uso de brasões de armas. É actualmente aceite que a sua autoria seja atribuída a João do Cró,. Até ao reinado de D. Carlos esteve à guarda dos detentores daquele cargo oficial (Armeiro-Mor), no reinado daquele rei, a seu pedido, o Livro do Armeiro-Mor foi entregue no Palácio Real, onde ficou

(Borges, 2000: XXIII-XXIV). Mandou el-rei que "*nelle asentasse todallas armas dos reys e princepes cristaãos e assy udeus mouros e gentijos domde primeiramente decendeo e começou a nobreza*" (Livro do Armeiro-Mor, 2000: 1), recuando até tempos bíblicos, procurando ali entroncar e legitimar a nobreza a que pertencia. Assim, neste manuscrito surge a figura do rei David, logo no início (fig. 34), um dos três reis judeus, após Josué e antes de Judas Macabeu, na primeira parte da obra, "*Capitollo primeiro*, *Dos reis da fama"*, onde se trazem à memória nove figuras de referência. Seguem-se aqueles três, outros tanto considerados gentios: *Rey Alexandre; Eytor duque; Julyo César* e, por fim, três reis cristãos*: rei Artur de Jmgraterra; Carlo Magno emperador e Rey Gudufroy debulhom* (Livro do Armeiro-Mor, 2000: 1-2).

David é representado de pé, apoiado numa lança com a mão esquerda, a mesma que segura, através de uma correia, o seu escudo de armas, onde consta uma **harpa**, sobrepujado de um elmo dourado em posição frontal. Apoia a mão direita no punho da espada que se encontra embainhada.



Fig. 34 – *Rei David*
Livro do Armeiro-mor, 1509
João do Cró
Lisboa, DGARQ – TT, Casa Real, Cartório da Nobreza, liv. 19, fl. 1v
Elementos musicais: harpa

até ao início do período republicano (Borges, 2000: XXIV-XXV). Relativamente às iluminuras, António Machado de Faria, atribui-as ao próprio João do Crós (1956: 56)

Ainda neste manuscrito merece registo o facto da harpa estar já associada à cultura irlandesa, onde surge representada nas armas do rei daquele território (fig. 35), no capítulo dedicado aos estados da Europa. O modelo do instrumento ali fixado segue o que se apresenta nas armas de David mas, curiosamente, este tem mais duas cordas, doze, que o do rei Irlandês que possui apenas dez.



Fig. 35 – *Armas do rei da Irlanda*
João do Cró
Livro do Armeiro-Mor, 1509
Lisboa, DGARQ – TT, Casa Real, Cartório da Nobreza, liv. 19, fl. 16
Elementos musicais: harpa

A figura de David como referente bíblico

Além dos temas aqui aludidos, a figura do rei músico é presença comum em temas como a *Árvore de Jessé* (que referiremos no capítulo seguinte),

Transporte da Arca da Aliança para Jerusalém, ou outros, por vezes figurado apenas para alusão ao Antigo Testamento, outras estabelecendo uma equivalência ou uma concordância entre passagens da Antiga e Nova Lei. Em alguns contextos a imagem de David reveste-se de uma dimensão mais secular que religiosa, assumindo o papel de rei-modelo.

Como prefiguração de Cristo surge de uma forma evidente num outro ciclo do Livro de Horas de Pigouchet, onde acompanha a sequência narrativa dos episódios da Paixão (fig. 36 - A, B e C).



A - fl. 66v



B - fl. 67



C - fl. 68

Fig. 36 – David com harpa
Livro de horas (*Heures à l'usage de Rome*)
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 66v; 67 e 68
Elementos musicais: harpa

Tal como no episódio do escarnecimento de Job, como uma prefiguração da "imagem" da flagelação de Cristo, David é atormentado pela dor das suas faltas e, por isso, a sua **harpa** não pode transmitir a ideia de harmonia. Assim sendo, encontra-se impedida de ressoar, envolta num pano.

No canto inferior de todos estes fólios, a figura de um evangelista (Lucas, 65v; Mateus, 66v; Marcos, 67; João, 68)

Em baixo, no fólio 66v, a imagem da Sibila Agrippa com o seu atributo: o chicote, aludindo à flagelação de Cristo.





Pormenor do retábulo inserto no painel



Pormenor onde consta a figura de David

Fig. 37 - Vasco Fernades (c. 1480-c. 1543)
Circuncisão (1506-1511)
(Rei David com harpa no retábulo atrás)
Óleo sobre madeira de castanho, 177 X 96 cm
Lamego, ML, n.º Inv.º 17 P
Elementos musicais: harpa

A figura de David surge representada num pormenor do painel da *Circuncisão*, pertencente ao antigo retábulo da Sé de Lamego, como

personagem do Antigo Testamento[17] (fig. 37). A personagem, identificada pelo instrumento que tem junto a si, assim como as outras que figuram no pequeno retábulo que surge na própria tábua, embora não façam parte dos elementos fundamentais do tema principal, *A Circuncisão*, não deixam de ser elementos relevantes na complexidade da obra. Ao fazer figurar este elemento na obra, o pintor estabelece uma estreita relação entre os acontecimentos da Nova Aliança, que se apresentam em primeiro plano, e todo um percurso histórico sintetizado pelas figuras e outros elementos fixados num plano mais afastado, não só no espaço mas também no tempo, diríamos. Por outro lado, a presença do pequeno retábulo confere uma dignidade acrescida ao local da acção, contribuindo para fixar a mesma no interior de um espaço dedicado ao culto.

No Livro de Horas dito de D. Manuel, junto do texto de *Matinas* que inicia as Horas da Virgem, (fig. 38), referenciámos igualmente a presença do rei bíblico. Também neste caso se estabelecem laços entre elementos iconográficos que se encontram em posição de menor destaque, com um tema que surge em primeiro plano, neste caso no interior da letra "D" que abre o texto: *"Domine labie mea aperies*…".

[17] Embora o tema principal do painel seja um episódio do Novo Testamento, no pequeno retábulo (exemplo de uma obra de arte dentro da própria obra) que se encontra sobre a banqueta do altar, representada num plano mais afastado, o pintor figurou algumas cenas e personagens bíblicas: Ao centro, numa posição mais elevada, a figura de Deus Pai, como rei; logo abaixo a representação das Tábuas da Lei, numa clara alusão ao Antigo Testamento, sendo ladeadas por duas figuras também veterotestamentárias: À esquerda o rei David, de joelhos, e o episódio do sacrifício de Isaac, por seu pai, conforme relatado no texto bíblico; à direita o profeta Ezequiel e o guerreiro Gedeão, descendente de Joas, da tribo de Manasse, do ramo de Abiezer (Jos, 17, 2). Segundo o Livro dos Juízes (Jz, 6, 19-40), teve uma visão que lhe revelou a missão que deveria desempenhar, segundo a vontade de Deus, a de defender os Hebreus dos seus inimigos, Madianiti, Amalecitas e Beduínos. É assim, como guerreiro, que se apresenta.



Fig. 38 – *Rei David* (pormenor)
Livro de Horas dito de D. Manuel
António de Holanda (atrib.)
Iluminura portuguesa do séc. XVI, 1517-1538 (?)
Pergaminho,
Lisboa, MNAA, n.º Inv.º IL 14, fl.28
Elementos musicais: harpa

Na inicial historiada está representada Santa Ana, mãe da Virgem e, pousado no mesmo murete, um pavão, um dos símbolos cristológicos por excelência[18], tornando presente, deste modo, a figura de Cristo. Do fundo

[18] Na arte cristã, o pavão é usado como símbolo de imortalidade, derivando esta ideia da crença de que a carne do pavão não se degrada. Assim, a iconografia desta ave surge com frequência em temas como a *Natividade*, numa alusão à imortalidade de Cristo (Ferguson, 1989: 23). Mas o seu simbolismo é anterior. Animal solar, em virtude da sua cauda cheia de "olhos", companheiro de Hera na cultura grega; é símbolo de imortalidade na tradição judaica, mas também de riqueza, como se confirma em (I Rs, 10, 22): "*…de três em três anos chegavam a Tarsis os navios carregados de ouro e prata, de dentes de elefante, macacos e pavões*."

do fólio, preenchido por elementos decorativos e arquitectónicos do gótico final, em monocromia, salienta-se a presença de várias figuras do Antigo Testamento, entre as quais, à direita, está o rei David, identificado pelo seu mais conhecido atributo: **a harpa**. Como na obra anterior, o instrumento surge aqui apenas para identificação da personagem, não remetendo para qualquer acontecimento musical. A cuidada e rica decoração do fólio é assim revestida de um significado acrescido que lhe é concedido pelos elementos que ali figuram. Assim, neste contexto, os aspectos musicais são de somenos importância, surgindo apenas como tradicional atributo de uma personagem.

Mas a presença de David surge em diversos tipos de fontes iconográficas, algumas vezes fixado em pormenores de pouca visibilidade, aliás, como nos casos anteriores.





Fig. 39 - (Rei *David*) inserido num Porta Paz (Pormenor)
Portugal, 1520-1530
Prata relevada, fundida e cinzelada; 56 X 29,3 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, invº n.º 93 Our
Proveniência: Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, Évora
Elementos musicais: harpa

Neste outro caso, a fonte é uma peça de ourivesaria usada em contexto religioso – um Porta Paz[19].

Nesta notável peça de ourivesaria portuguesa de inícios de Quinhentos, encontra-se um conjunto de elementos iconográfico-decorativos que merecem um olhar atento. A justificar a proveniência da peça, ao centro, encontra-se a figura da Virgem do Espinheiro, a quem estava dedicado o convento, com o Menino ao colo. Sobre o divino par estão dois anjos segurando uma coroa, sugerindo a Coroação de Maria como rainha celeste. Ocupando uma posição central e dominante, a Virgem segura o Menino, de pé sobre a sua perna direita, parecendo mostrar-lhe um fruto, uma pêra, que Jesus procura segurar nas próprias mãos. Maria está colocada sobre um crescente, apoiado sobre os ramos de numa árvore ou arbusto com folhas, flores e espinhos, talvez numa alusão ao próprio convento (Espinheiro). Na parte inferior, dois outros anjos seguram um brasão com a representação das cinco *Chagas de Cristo*, encimado pela coroa de espinhos.

Nos contrafortes encontram-se quatro figuras: Do lado esquerdo Moisés, segurando as Tábuas da Lei na mão direita e S. Pedro, identificado pelo seu atributo habitual, as chaves; do lado oposto S. Paulo segura a espada que o identifica, e o rei David (fig. 39), segurando uma pequena **harpa** triangular com as duas mãos. Os apóstolos Pedro e Paulo, evocam a Nova Lei, o Novo Testamento que se inicia com Cristo, sendo considerados os "pilares da Igreja", são as figuras que estão mais próximas de Maria, um em cada lado; Moisés e David remetem para a Antigo Testamento e para o "enraizamento" de Cristo no "Povo Eleito" aqui tornado presente por meio destas duas figuras; são, efectivamente, os dois "tempos" bíblicos que se justapõem. Um pouco abaixo e lateralmente, estão presentes as figuras de S. Jerónimo,

[19] Como o próprio nome deixa adivinhar, a função desta alfaia litúrgica era a de se constituir como símbolo da paz. Nas celebrações, certamente nas mais solenes, o oficiante, segurando a peça por uma pega que tem na parte posterior, apresentava-a aos fiéis. Construídas em diferentes materiais, como este exemplar em prata, não deixa de ser um sinal exterior de aparato litúrgico e simbolismo religioso.

do lado esquerdo, e S. Agostinho, à direita, os santos patronos da Ordem Hieronimita à qual pertencia o Convento do Espinheiro.
Em posição dominante, sobre todo este complexo conjunto, está a representação de Cristo, de pé, erguendo a mão direita num gesto de bênção e segurando, na esquerda, o globo terrestre, com a cruz.

O elemento musical, a **harpa** do rei David, surge aqui, mais uma vez, apenas como elemento identificador da personagem, não assumindo qualquer significado relacionado com as suas qualidades acústicas ou simbólicas, nem remetendo para qualquer prática musical concreta. As figuras que assumem maior visibilidade e que seriam identificadas por aqueles a quem a peça era mostrada são as de Cristo, porque em evidência na parte superior; a Virgem com o Menino, em posição frontal e destacada dos outros elementos decorativos e, também de dimensões razoáveis, as figuras de S. Jerónimo e S. Agostinho, que se destacam do conjunto, por se encontrarem como que num baldaquino vazado. As restantes representações, pelas suas dimensões, dificilmente seriam vistas pelos fiéis. Poderemos encontrar justificação para a sua presença no sentido em que contribuem para enriquecer a peça, alargando a sua carga simbólica, sendo que, uma maior riqueza ornamental constitui uma marca de prestígio, como sublinha Jérôme Baschet (2008: 58)[20].

Também no universo da iluminura portuguesa de inícios do século XVI, no dito *Missal Rico de Santa Cruz* (Porto, BPMP, Stª. Cruz 28), a iconografia de David merece lugar de destaque (fig. 40).
Segundo a leitura de Horácio Peixeiro[21] esta imagem do rei David assume os traços fisionómicos do rei D. Manuel I, provavelmente o responsável pela encomenda e oferta do manuscrito ao mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

[20] Além dos elementos iconográficos acima mencionados, a peça apresenta elementos decorativos e arquitectónicos que se inserem na linguagem do gótico final, como refere Luísa Penalva (2000: 259); entre eles os botaréus laterais decorados com cogulhos e os baldaquinos, integrando também elementos formais já renascentistas.

[21] Na entrada do catálogo da exposição *A Imagem do Tempo. Livros manuscritos Ocidentais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 319-321.

A iluminura, inicial historiada "A", do Intróito (*Ad te levavi animam meam Deus meus in te confido…*) da Missa do primeiro Domingo do Advento, apresenta a figura de perfil, a meio corpo, coroada e com vestes de aparato, segurando uma harpa portátil; a mão direita está apoiada na consola e a esquerda nas cordas, em posição de execução.



Fig. 40 - *Rei David com harpa*
Missal plenário de Santa Cruz (Missal Rico de Santa Cruz)
Iluminura portuguesas do séc. XVI
Coimbra, oficina régia (?), c. 1518-152… (finais de anos 20)
Iluminuras ao estilo de António de Holanda e Álvaro Pires
Porto, BPMP, ms. Santa Cruz 28/n.º 37, fl. I[22]
Elementos musicais: harpa

Apesar da grande qualidade da iluminura do fólio em geral, o instrumento musical, apenas parcialmente visível, apresenta erros grosseiros na sua representação. O que mais se salienta é o facto de parte das cordas estarem fixadas entre a caixa e a coluna, quando deveriam ser fixadas entre a caixa e consola; a caixa de ressonância é praticamente inexistente,

[22] Inicia-se o manuscrito com o calendário, como nos Livros de Horas, do fl. 1v ao 7v, com numeração posterior, a lápis. A numeração original, em numeração romana, começa com o frontispício, fólio I, onde figura o rei David. O manuscrito não foi concluído, no que diz respeito à iluminura, encontrando-se muitas iniciais e outros pormenores decorativos por terminar.

limitando-se a uma terceira peça de madeira, que concorre para a definição do formato triangular que caracteriza o cordofone. A evocação do rei de Israel justifica-se nesta localização no Missal, pois o texto do Intróito é retirado do salmo 25 (24), um dos salmos atribuído a David:

"*Para Ti Senhor, elevo o meu espírito*
Meu Deus, em ti confia: não seja confundido,
nem escarneçam de mim os inimigos.
Pois os que esperam em ti não serão confundidos;
Mas sejam confundidos os que atraiçoam sem motivo"
(Sl 25, 1-3)

Partindo da figura de David e, digamos, da apropriação da sua imagem pelo monarca português, é todo um simbolismo que se pode estabelecer na associação das duas personagens, assim como na sua relação com o tempo litúrgico que se inicia com este texto: O Advento. A figura do rei David como modelo para todos os monarcas, o facto de ter iniciado uma dinastia, uma vez que não era filho de rei, e o carácter messiânico que assume, considerado um precursor de Cristo, são dimensões que, de certo modo, se podem transferir para o rei português.

De salientar no contexto em que se fixa esta imagem, na margem de pé, a presença das armas reais, o escudo sobrepujado pela coroa, amparado por dois anjos, figurando em cada um dos lados a esfera armilar. São indícios claros da presença do poder real e uma marca muito particular deste reinado de D. Manuel, como podemos constatar em numerosíssimos outros testemunhos, de que salientamos, entre outros, os frontispícios da Leitura Nova.

Sendo provável a produção deste manuscrito em oficina régia e com destino específico o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, poder-se-á incluir no conjunto de iniciativas manuelinas de renovação do mosteiro coimbrão.

Apesar de diferentes elementos remeterem para uma iniciativa ligada ao reinado de D. Manuel I, como vimos, a decoração das tarjas deste fólio inicial é bastante próxima da que encontramos em alguns manuscritos da Leitura Nova, nomeadamente o Estremadura 11 (ANTT, LN 27) ou o Estremadura 13 (ANTT, LN 29), terminados já no reinado de D. João III, em

finais dos anos vinte, do século XVI, podendo ser da autoria de Álvaro Pires, conforme registado, precisamente, num pormenor do LN 27.
De salientar ainda o facto de entre o fólio CXXXII e CXXXIII, ter sido inserido um fólio solto, sem numeração, com o tema do *Calvário*, numa iluminura de fólio inteiro, certamente produzida em separado, relativamente ao conjunto do códice, o que poderia também ter acontecido com o fólio I, aqui mencionado. Em termos decorativos é de referir o conjunto de iniciais de grande qualidade, definidas com recurso a elementos vegetalistas, muitíssimo próximas das que encontramos no Breviário da Condessa de Bertiandos (Lisboa, ACL, Ms. Série azul, 1813), atribuídas a António de Holanda.

Voltando à iconografia davídica, esta dimensão, diríamos, político-sociológica do rei de Israel é ainda visível num dos frontispícios da Leitura Nova – *Místicos 3* (LN 32), de 1516[23]. No início do texto, a inicial D, de *DOM MANUEL* (fig. 41), é preenchida com a representação de uma figura coroada e de aparência oriental, sobretudo pelo chapéu que lhe cobre a cabeça e tez morena da pele, parecendo tratar-se do rei David.



Fig. 41 – *Rei David*
Leitura Nova de D. Manuel I
Iluminura Portuguesa, 1516
Lisboa, ANTT, LN, Místicos 3 (LN 32), fl. frontispício

[23] Na abordagem que fizemos deste conjunto de frontispícios iluminados, seguimos, sobretudo, os estudos empreendidos por Sylvie,Deswarte (1977), *Les Enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552. Etude sul la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, e um segundo, surgido vinte anos depois (1997), aquando da edição facsimilada destes iluminados.

Elementos musicais: trombeta

Este aponta para o próprio nome do rei português, parecendo estabelecer um paralelo entre o rei bíblico e o monarca luso, sublinhando a ponte entre a dimensão religiosa e secular do rei. Junto à inicial surge um anjo músico a tocar uma **trombeta**, direccionando o instrumento para o interior da letra, para a figura do rei. A presença da trombeta tocada por um anjo procura sublinhar a dignidade das personagens, de algum modo ali presentes, assim como se constitui como elemento aclamatório.

A estátua de ouro do rei da Babilónia



Fig. 42 – *Adoração da estátua de ouro*
Bíblia latina*;* Livro do Profeta Daniel
Veneza, Simon Bevilaqua, Maio 1498
Évora, BPE, Inc. 145 e XXXI, fl. 338v
Gravura sobre papel, 45 X 75 mm
Elementos musicais: trombetas, saltério e tambor cilíndrico (?)

Não é um tema iconográfico comum nas nossas fontes, este que encontramos no início do Livro de Daniel. A gravura, que sintetiza uma breve narrativa, encontra-se no início do livro, mas o assunto é o que consta no capítulo 3º: "*O rei Nabucodonosor fez uma estátua de ouro, com a altura de sessenta côvados e com seis de largura, que levantou na planície de Dura, na província da Babilónia. E depois mandou convidar os sápatras, os perfeitos, os governadores, os conselheiros, os tesoureiros, os legistas, os juízes e todas as autoridades das províncias, para vir à inauguração da estátua (…) Por meio de um arauto foi feita então a*

proclamação seguinte: «Povos, nações, gente de todas as línguas, eis o que se traz ao vosso conhecimento: no momento em que ouvirdes o som da ***trombeta****, da* ***flauta****, da* ***cítara****, da* ***lira****, da* ***harpa****, do* ***saltério*** *e de toda a qualidade de instrumentos de música, prostrar-vos-eis em adoração diante da estátua de ouro, que o rei Nabucodonosor levantou. Todo aquele que não se prostrar e não adorar será imediatamente lançado na fornalha incandescente*" (Dn 3, 1-6).

A gravura (fig. 42) está dividida em dois espaços, correspondendo a dois momentos distintos do relato bíblico. À esquerda a estátua de ouro erguida sobre o pedestal, segura um bastão na mão direita e um globo na esquerda. No solo, de ambos os lados, o grupo de pessoas prostrado em terra, conforme ordenado pelo rei da Babilónia, em atitude de submissão e adoração. Num plano posterior, de ambos os lados, músicos tocam diversos instrumentos: à esquerda um membranofone que parece ser **tambor cilíndrico** (?), pouco visível, tocado com a mão direita e seguro com a esquerda; junto a este músico outro toca uma **trombeta** recta, terminada numa campânula; à direita da estátua um terceiro músico tange um **saltério** que apoia sobre o peito[24]; por fim, outro instrumentista com uma **trombeta**. Não é possível identificar pormenores organológicos, para além da configuração exterior dos instrumentos, devido às reduzidas dimensões da imagem. A variedade de instrumentos - repare-se que estão representadas todas as famílias de instrumentos (cordas, sopros e percussão) - procura ir de encontro ao conteúdo do texto. Aqui a prática musical surge associada a rituais pagãos nos quais eram usados variados instrumentos.

No lado direito, separado do espaço anterior por uma parede que apresenta uma porta, encontram-se três personagens a ser sacrificadas pelo fogo, estando sobre eles a figura de um anjo. Corresponde a um segundo momento do texto de Daniel: "*Nesse mesmo instante, certos caldeus aproximaram-se e denunciaram os judeus. Dirigindo-se ao rei Nabuciodonosor disseram: «Tu mesmo, ó rei, publicaste o decreto de que todo o homem que ouvisse o som da* ***trombeta, da flauta, da cítara, da***

[24] O saltério representado é semelhante ao que se encontra na gravura do Livro dos Salmos, deste mesmo impresso (fl. 217, fig.10).

lira, *da* ***harpa****, do* ***saltério*** *e de toda a espécie de instrumento musical teria de se prostar em adoração diante da estátua de ouro, e que qualquer que a isso se negasse seria lançado na fornalha incandescente. Pois bem, há aí alguns judeus a quem confiaste a administração da província da Babilónia, Chadrac, Mechac e Abed-Nego que não respeitaram o teu decreto (…) Então, estes homens com as suas túnicas, com as suas roupas, mantos e demais vestuário, foram ligados e atirados à fornalha ardente …*" (Dn 3, 8-21). Junto à abertura que liga os dois espaços uma personagem indicia pretender dirigir-se aos três condenados ao fogo, mas que tinham sido poupados ao suplício por acção divina; será o próprio rei Nabucodonosor, estupefacto que: "*aproximando-se da abertura da fornalha gritou: «Chadrac, Mechac, Abed-Nego, servos do Deus Altíssimo, saí e vinde!» Logo Chadrac, Mechac e Abed-Nego saíram do meio do fogo.*" (Dn 3, 91-94).
Embora, como referimos, este tema iconográfico não seja comum em obras portuguesas, o qual não referenciámos em mais nenhum outro suporte, teria sido popularizado no período medieval através da representação de um *Drama Litúrgico*, elaborado a partir de um sermão do Ofício de Natal atribuído a S. Agostinho. O episódio é considerado uma revelação de Deus, sendo conferido a figura de Nabucodonosor, como que um estatuto de profeta que anuncia a vinda de Cristo (Voyer, 2007: 242), daí a pertinência num sermão no tempo de Natal. Os três jovens hebreus que estão a ser sacrificados pelo fogo constituem, segundo leitura de Réau, uma manifestação da graça de Deus protegendo os seus eleitos (Réau, 1956: 398)

Job atormentado pelos três amigos

Este é também um tema de raro tratamento nas fontes existentes entre nós. Não o identificámos em qualquer obra de origem portuguesa e apenas em três publicações, Livros de Horas, impressas em Paris, em finais do século XV, dois deles na BPE e o terceiro na Biblioteca do Congresso, em Washington, o já referido Livro de Horas impresso em português. O texto que se encontra junto da imagem, *Lectio* oitava do Ofício de Defuntos é uma passagem do Livro de Job em que este argumenta com os seus três

amigos, Elifaz de Teman, Bildad de Chua e Sofar de Naamá que, "*ao saberem das desgraças que lhe tinham sucedido, partiram cada um da sua terra e combinaram juntar-se, a fim de compartilharem a sua dor e o consolarem (…) Ficaram sentados no chão, ao lado dele, sete dias e sete noites, sem lhe dizer palavra, pois viram que a sua dor era demasiado grande.*" (Job 2, 11-13).

Como se verifica, o texto bíblico não refere qualquer participação de instrumentos musicais no episódio. Louis Réau atribui a introdução destes elementos à interferência do teatro dos *Mistérios*, que também terá sido a origem da sua inclusão numa pintura de Grünewald, (*Cristo escarnecido*) de 1503 (fig. 43), onde figura um indivíduo a tocar **flauta e tambor** (Réau, 1956: 317). A mesma influência terá tido Albrecht Dürer, neste mesmo período, pois introduz também elementos musicais neste episódio, não no tema da Paixão como Grünewald, mas no de Job, precisamente (fig. 44)



Fig. 43 - *Cristo escarnecido* (1503-1505)
Matthias Grünewald (1480-1528)
Óleo sobre Madeira, 109 X 73,5 cm
Munique, Alte Pinakothek
Elementos musicais: flauta a e tambor

Todo o livro de Job se desenvolve em torno desta personagem, tido como homem íntegro e recto, como refere o próprio texto (Jb, 1, 1) e que é duramente posto à prova, tentado na sua fé. Tendo sido privado de tudo quanto possuía: saúde, família e bens materiais, foi ainda desprezado e ridicularizado pela própria mulher e foi criticado e atacado pelos amigos. Ao longo do texto Job insiste na sua inocência e lastima-se pela injustiça que está a atingi-lo. Em contrapartida, os amigos procuram apontar-lhe os defeitos e diminui-lo para justificar a sua tragédia pessoal o que motiva reacções como: "*vós sois consoladores importunos. Quando terão fim essas palavras de vento?" (…) Abrem a boca para me insultar, batem-me na face para me ultrajar, todos se congregam contra mim.*" (Jb, 16, 2 e 10).



Fig. 44 - *Job ridicularizado pela mulher (e pelos amigos);*
Do retábulo de Jabach, c.1503-1504
Albrecht Dürer
Oleo s/ madeira
Frankfurt, Staatliche Kunstinstitut
Elementos musicais: tambor e chirimia

Outras passagens atestam a atitude de critica e de afronta que Job sente da parte dos amigos lamentando-se por isso."*Até quando afligireis a minha*

alma e me atormentareis com palavras vãs? Já por dez vezes me humilhastes e não vos envergonhais de me insultar. " (Jb, 19, 2-3).
Terá sido o sentido geral de crítica e afrontamento por parte dos amigos que motivaram a inclusão do elemento sonoro no tema iconográfico, procurando introduzir elementos de desordem e confusão no debate, um certo achincalhamento da personagem, fazendo-lhe soar aos ouvidos um charivari de sons. Nas duas pinturas é mais evidente essa intenção, pela escolha dos instrumentos. **Flauta e tambor** no primeiro caso, instrumentos bastante sonoros, muitas vezes associados a manifestações populares, na rua, assinalando acontecimentos públicos. Na pintura de Dürer temos um **tambor** e um aerofone palhetado do tipo *chirimia* (**chalemie**, segundo a designação francesa), ainda mais ruidoso que a **flauta do tamborileiro**.

Nas nossas fontes, o primeiro testemunho que registamos consta numa pequena gravura (40 X 25 mm) de um impresso da Biblioteca Pública de Évora (Inc. 437, fl. 75v) inserida na própria mancha de texto (fig. 45). Job encontra-se praticamente desnudo, mostrando as suas vestes rasgadas, em sinal de luto e de dor; junto a si os três amigos, de pé.



Fig. 45 - *Job escarnecido pelos amigos*
Livro de Horas,
Horae intemeratae Virginis Marie secundum usum romanum,
Paris, Antoine Vérard, Outubro de 1489
Évora, BPE, Inc. 437, fl.75v
Elementos musicais: alaúde (?)

Um deles segura na mão esquerda um cordofone de mão que se assemelha a um **alaúde**. A imagem permite identificar a forma característica da caixa de ressonância, em forma de meia pêra, e o cravelhame fazendo um ângulo

de 90º com o braço. Pode ainda observar-se a barra de fixação das cordas na parte inferior do tampo. Apresenta apenas três cordas e indícios de outras tantas cravelhas. Em vez da "boca" ou abertura central em forma de rosácea, apresenta duas aberturas laterais em forma de "C". É um instrumento geralmente usado para acompanhar o **canto**. Neste caso não nos parece que existam indícios de confusão ruidosa, até porque o instrumento a isso não se presta. Todavia não deixa de poder associar-se à atitude de ridicularização de Job por parte dos amigos, através da menção a canções de escárnio, como o próprio refere: "*Agora sou o tema das suas **canções**, o objecto dos seus escárnios; afastam-se de mim com horror, e até se atrevem a cuspir-me no rosto.*" (Jb, 30, 9-10).

Referenciámos o mesmo tema noutra edição de um Livro de Horas, também proveniente de uma oficina impressora de Paris, de Pierre Pigouchet (fig. 46). O episódio insere-se num ciclo sobre a figura de Job que se desenvolve nas margens. Tal como na gravura anterior, Job encontra-se desnudo, sentado no chão. Segura na mão um objecto que parece ser um fruto, uma maçã, como é comum aparecer na mão da Virgem quando representada com o Menino ao colo. Estabelece-se um paralelo, assim, entre Job e Cristo, representado na gravura acima, segurando um globo na mão esquerda, encimado por uma cruz, para o qual aponta com a direita.
Os amigos que a ele se dirigem fazem-se acompanhar de instrumentos musicais, que tocam. O que se encontra mais próximo de Job toca um **cordofone de mão** cuja caixa de ressonância se apresenta em forma de "8"; um pouco mais atrás, um segundo elemento toca um pequeno aerofone de tubo recto, cilíndrico, que parece ser uma **flauta**. O terceiro dos seus amigos, parcialmente visível, não parece participar nesta prática. Nos dois instrumentos representados não são representados mais pormenores organológicos, pelo que não é possível a sua clara identificação.

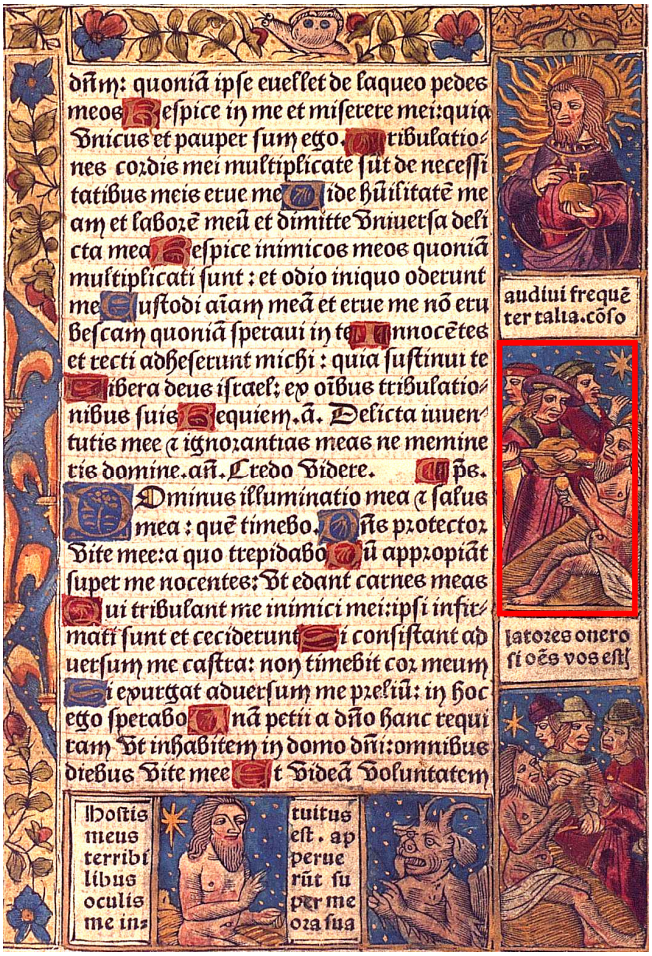


Fig. 46 - *Job escarnecido pelos amigos*
Livro de horas
(*Heures à l'usage de Rome*)
Paris, Pierre Pigouchet,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 61
Elementos musicais: cordofone de mão e aerofone

O terceiro exemplo deste tema surge no livro de horas impresso em português. A gravura pertence a um ciclo dedicado à personagem de Job, que se desenvolve ao longo de vários fólios, numa sequência de gravuras inseridas na margem de pé. Os elementos essenciais são os mesmos; Job, sentado num declive, praticamente desnudo, encontra-se diante dos seus três amigos que se lhe apresentam a tocar instrumentos musicais. Neste caso o charivari é mais significativo devido à presença de dois instrumentos bastante sonoros (fig. 47). Logo o primeiro, à direita, um aerofone que se assemelha a uma **trombeta**, e o terceiro uma **trompa** ou **corno de caça,**

o do meio é menos sonoro. Parece ser um **alaúde**, pela forma arredondada da caixa, embora não seja possível a sua confirmação.



Fig. 47 **–** *Job criticado e escarnecido pelos amigos*
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito...
Impresso em português.
Paris, 1500,
Washington, Biblioteca do Congresso
Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979, (caderno k, fl. vii)
Elementos musicais: trombeta, alaúde (?) e trompa de caça (?)

Em termos de iconografia musical importa sublinhar esta dimensão e possibilidade dos instrumentos. Dependendo dos contextos, tanto podem transmitir uma ideia de harmonia e equilíbrio como, precisamente, o significado contrário.

Para concluir este capítulo, referimos que, no que diz respeito a temas relacionados com passagens do Antigo Testamento, se verifica uma clara supremacia da iconografia relacionada com o rei David, surgindo este como entidade portadora dos valores cosmológicos e teológicos da Ciência Musical, segundo conceitos e fundamentos da *Ars Musica*, uma das *Sete Artes Liberais*. Todavia, relativamente a fontes anteriores, nomeadamente as Bíblias universitárias historiadas do século XIII, a figura de David como *Musicus*, a tocar carrilhão de sinos, iconografia associada ao Salmo 81 (80), como salientámos em trabalho anterior (Sousa, 2007) deixa praticamente de aparecer, não tendo sido identificado qualquer exemplo desta iconografia nas fontes que consultámos[25]. Assinala-se o surgir de temas em que é clara a apropriação da personagem e de toda a simbologia que lhe está

[25] Louis Réau refere apenas dois exemplos deste tema nas fontes do século XV: *Breviário* de Filipe-o-Bom e no *Saltério* de Carlos VIII (Réau, 1956: 285)

associada, como figura de carácter heráldico. Ainda assim, sendo David uma personagem de grande relevo no contexto do Antigo Testamento, figura recorrente na iconografia medieval, sobretudo na iluminura, neste período a sua representação fica praticamente restringida ao universo das chamadas "artes menores", como as classifica Otto Pächt (1987: 9), referindo-se ao modo como muitas vezes ainda é entendida a iluminura, à qual acrescentamos a gravura. Na pintura, por exemplo, quando surge, é, em regra, em pormenores bastante diminutos ou como tema/personagem de importância secundária. No que diz respeito aos elementos musicais, como a figura de David é a que assume principal relevância, naturalmente é a harpa, o seu principal atributo, que mais é representada. Assinala-se, no tema de Job a ser atormentado pelos amigos, o recurso ao elemento acústico como factor de perturbação e até de violência, numa equivalência ao episódio da flagelação de Cristo.



3.1.2 – Fontes canónicas e apócrifas: Iconografia musical no contexto do Novo Testamento

Apesar de não serem numerosos os acontecimentos musicais registados nos textos do Novo Testamento, como verificámos, episódios dali retirados constituem uma parte substancial das fontes literárias que suportam os temas iconográfico-musicais referenciados. Salienta-se um conjunto de temas relacionados com os dois ciclos litúrgicos principais: O ciclo da Natividade e o da Paixão de Cristo. Outros encontram fundamento nos evangelhos apócrifos, e noutros textos, como *Legenda Áurea*, que evocam episódios e contextos não mencionados no texto bíblico, ou acrescentam-lhe dados que ali não constam. Em termos de suportes, surgem em quase todos os tipos, desde os retábulos pintados, à iluminura, não deixando de fora a pintura mural, a escultura ou ourivesaria.

Casamento da Virgem



Fig. 48 - *Casamento da Virgem*
Bíblia latina; Evangelho S. Mateus
Veneza, Simon Bevilaqua, Maio 1498
Gravura, sobre papel, 45 X 75 mm
Évora, BPE, inc. 145, fl. 388v
Elementos musicais: trombetas.

A iconografia da mãe de Cristo, Maria (nome que deriva do hebraico Miryam) é, em variados episódios, uma das mais difundidas na arte Ocidental e nos ícones da Igreja Oriental. Invocada como *Mater Dei*, no universo Latino, ou *Theotokos*, no mundo Grego, assume um papel de

primeiro plano no culto, em termos litúrgicos, assim como no domínio da iconografia cristã, embora seja muito poucas vezes referenciada nos textos do Novo Testamento[1]. Acerca do tema do *Casamento da Virgem*, o assunto é um dos que não é referido nos Evangelhos canónicos, sendo preciso recorrer aos apócrifos, nomeadamente o *Protoevangelho de Tiago e* o *Evangelho de Pseudo-Mateus,* assim como à obra de Tiago de Voragine, *Legenda Áurea* que, na verdade, cita os textos anteriores, para encontrar a sua justificação (Basile, 1993: 73). Maria, segundo voto de seus pais, após vinte anos sem descendência, teria sido educada no Templo onde deveria permanecer ao serviço; quando completou 14 anos[2], ela e as restantes jovens que ali se encontravam foram levadas ao sumo-sacerdote que anunciou o regresso a suas casas para contrair matrimónio normal, sendo esta ordem recusada por Maria, devido ao facto de saber que seus pais a tinham destinado ao serviço do Senhor. O sumo-sacerdote, confrontado com esta situação e para não deixar de cumprir a tradição e a lei de Moisés, depois de reflectir e consultar o Senhor que lhe teria dito o que fazer, convocou, através das **trombetas** do templo, os descendentes solteiros da Casa de David, entre os quais seria encontrado o esposo. Estes deveriam trazer consigo um bastão que, ao florescer, indicaria o escolhido. A escolha recaiu em José que, inicialmente, não aceitou por se considerar já com idade avançada; o sumo-sacerdote retorquiu, então, tratar-se de uma vontade de Deus, pelo que deveria aceitar (Voragine, 2004: 142).

---

[1] Sem fundamento nos Evangelhos, o desenvolvimento do culto e o surgimento de variados episódios em torno da sua figura terão surgido junto das comunidades cristãs da região da Síria, por volta do século V, contexto em que terá surgido a expressão "*Nossa Senhora*", que a Idade Média Ocidental vai tornar popular. Apoiando-se num certo paralelismo entre a vida da Virgem com a de Cristo, elaborado pelos teólogos cristãos dos primeiros séculos, o culto mariano encontrou os alicerces necessários para a sua implementação e desenvolvimento, ainda num período em que a cristandade venerava essencialmente os mártires que tinham dado a sua vida pela causa da fé, o que não se aplicava à figura de Maria (Réau, 1957: 55-58).

[2] O *Evangelho de Pseudo Mateus* refere a idade de 14 anos (VIII, 1) enquanto o *Protoevangelho de Tiago* fala em 12 (VIII, 2); essencialmente, os dois textos apresentam a mesma narrativa, embora diferindo em pormenores.

O tema está sintetizado na gravura inserida atrás (fig. 48), no início do Evangelho de S. Mateus. A cena passa-se no exterior; ao centro uma personagem masculina com aspecto de ancião, certamente o sumo-sacerdote do templo; à sua direita um grupo de figuras masculinas, aureoladas, dando a mão à que se encontra mais perto, José; do lado oposto são figuras femininas que estão representadas, também aureoladas; a que se encontra mais próximo da personagem central, Maria, tem a sua mão segura também pelo sacerdote; de ambos os lados se encontram dois músicos que tocam trombetas, os arautos, conforme referem os textos, conferindo uma dimensão solene ao episódio, estando os instrumentos decorados com estandartes, sinal evidente de "nobreza", de dignidade dos intervenientes[3]. Os músicos vestem túnicas curtas, cingidas na cintura; os instrumentos apresentam tubos rectos e sem furos, sendo apenas parcialmente visíveis. A sua presença assinala a celebração das bodas, conferindo um ambiente de festa e aclamação. Junto de Maria encontram-se as sete virgens da sua idade, conforme referido na *Legenda Áurea* (Voragine, II, 2004: 142)[4], e junto a José, os restantes homens que se apresentaram como pretendentes à mão de Maria. O tema não é dos mais revisitados pelos artistas medievais, sendo o único exemplo que registámos em obras existentes nas colecções portuguesas. É bem conhecido, no entanto, o fresco de Giotto (c.1267-1337) na capela da família Scrovegni, em Pádua, onde consta a representação deste tema, no ciclo sobre a infância e casamento da Virgem. No episódio do cortejo nupcial, o pintor figurou as sete virgens que seguem com Maria, assim como o pormenor da participação dos músicos, que seguem na frente do grupo (fig. 49).

[3] O *Protoevangelho de Tiago*, acerca dos arautos refere que, Zacarias, o sacerdote do templo ordenou que se espalhassem por toda a Judeia e fizessem ressoar as trombetas do Senhor (Quéré, 1983: 74).

[4] Na obra de Louis Réau (1957: 173), é referido que as figuras femininas levavam, tochas acesas, sendo acompanhadas por músicos, com trompetes e instrumentos de cordas, no cortejo que conduzia os esposos à casa de José. Na edição portuguesa da *Legenda Áurea* que consultámos (Voragine, 2004), apenas se menciona a presença das sete virgens, estando ausentes os músicos. Giuseppe Basile refere que a descrição da *Legenda Áurea* tem como fonte o *Proto-evangelho de S. Tiago,* todavia apresenta-a de forma resumida (Basile, 1993: 73).

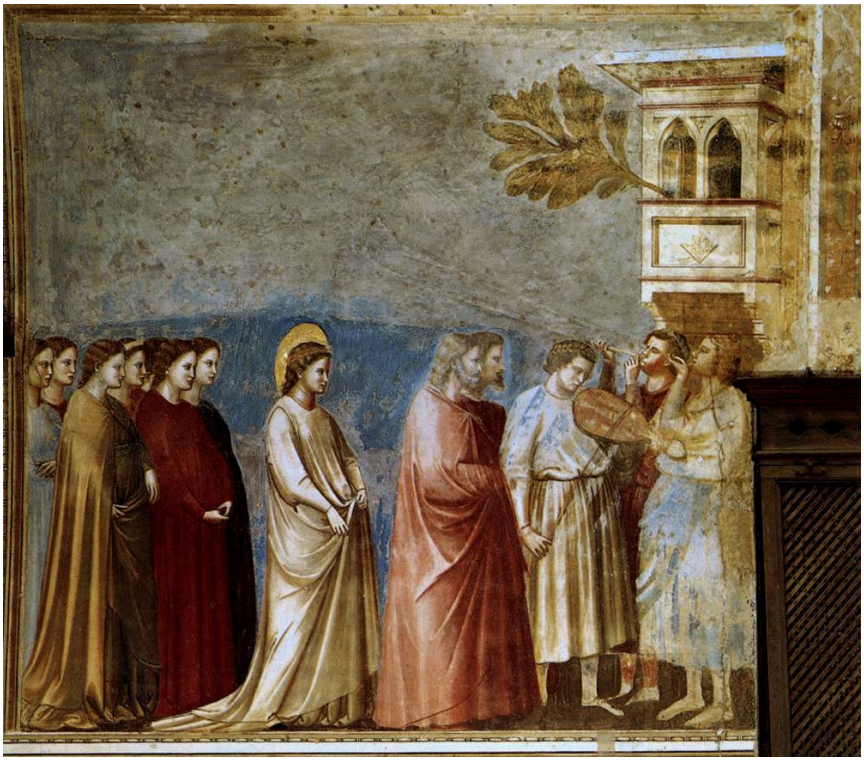


Fig. 49 - *O Casamento da Virgem* (cortejo dirigindo-se para a casa de José), 1304-06
Giotto di Bondone.
Pintura a fresco.
Pádua, Cappella dos Scrovegni
Elementos musicais: trombetas e viola de arco.

Aqui também estão presentes as **trombetas** (pouco visíveis na pintura), sendo de salientar o seu longo tubo, procurando evidenciar a sua capacidade sonora. Em termos de composição da pintura, a linha definida pelos aerofones ajuda a definir uma forma triangular na qual a figura da Virgem surge ao centro, aproximadamente na vertical da campânula dos instrumentos, funcionando como eixo central da pintura e ponto de convergência do olhar do observador, sendo também o de maior significado em termos simbólicos. Às trombetas, instrumentos por excelência de aclamação e símbolos de poder, usados no Antigo Egipto com fins militares e litúrgicos (Tarr, 1977: 13), junta-se uma **viola de arco**, esta mais relacionada com o contexto secular, com a festa. O exemplar constante no fresco de Giotto segue um modelo bastante comum na época para estes cordofones friccionados. Apresenta os elementos essenciais que confirmam

a sua identificação: cavalete para apoio e distribuição das cordas sobre a caixa de ressonância, duas aberturas em forma de "C", estandarte para fixação das cordas, a forma da pá do cravelhame, e o arco com que é tocado. Na nossa gravura a participação musical é mais reduzida e, devido às dimensões, não é possível identificar pormenores organológicos das trombetas.

Na imagem da Bíblia de Simon Bevilaqua, congregam-se os vários acontecimentos numa única representação: realiza-se o acto de união simbólica dos esposos, presidido pelo sumo-sacerdote, que juntará as mãos dos esposos que, segundo Louis Réau correspondia, no Direito Romano, a *Dextrarum junctio* ou *Conjunctio manuum* (Réau, 1957: 171), ao mesmo tempo que se alude ao cortejo nupcial, através da presença do elemento sonoro. Neste caso apenas estão presentes os aerofones, as trombetas, que poderíamos associar ao serviço do Templo, não sendo convocados elementos musicais relacionados com a componente secular, como faz Giotto do fresco de Pádua, ao fazer representar a viola de arco. Não deixa, no entanto, de ser significativa a escolha deste tipo de instrumento, um dos mais significativos no contexto bíblico. Nos Salmos surge amiúde como sinal de manifestação de louvor (Sl, 47 (46); 81 (80); 98 (97) e 150), assim como noutras passagens, mas é reconhecido como instrumento divino conforme prescrito a Moisés, servindo para convocar o povo ou os sacerdotes:" *Faz para ti duas trombetas; de prata batida as farás. Servir-te-ão para convocar a assembleia e para dar ordem de partida aos acampamentos (…) Quando fordes para a guerra, na vossa terra, contra o inimigo que vos atacar, tocareis com estridência as trombetas. (…) No dia das vossas festas, das vossas reuniões e no começo dos vossos meses, tocareis as trombetas para os vossos holocaustos, para os vossos sacrifícios de comunhão"* (Nm, 10, 1-10). Assim, neste contexto, as trombetas cumprem uma função de cerimonial, ao mesmo tempo que são referidas como meio de difusão de mensagens e convocação do povo.

Em termos compositivos, também na gravura os elementos de dispõem segundo uma estrutura piramidal, figurando no triângulo central o sumo-sacerdote, José e Maria; a disposição das trombetas define, por seu lado, as linhas oblíquas desse mesmo triângulo.

Na nossa gravura, na parte de cima, consta um pequeno comentário sobre as gerações anteriores a Cristo[5], precisamente como serão referidas no livro de Mateus, terminando com a referência ao casamento de Maria com José, a sagrada família de Jesus. Nesta localização, no início do evangelho de S. Mateus, indo ao encontro do conteúdo da parte inicial do texto, não é invulgar encontrar a representação do tema da *Árvore de Jessé*, como foi referido por nós em trabalho anterior, em Bíblias historiadas do século XIII (ANTT, C.F., 137, fl. 410v; BNP, Alc. 458, fl. 284v; BPMP, Ms. 617, fl. 433) (Sousa, I, 2003: 121).

No Livro de *Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o*, impresso em português no ano de 1500, surge, no calendário, uma gravura que pensamos tratar-se também da representação do tema do Casamento da Virgem (fig. 50)



Fig. 50 - *Casamento da Virgem (?)*
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito...(Calendário, mês de Junho)
Impresso em português. Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500
Washington, Biblioteca do Congresso, Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979, (caderno a, fl. viii verso)
Elementos musicais: alaúde e bombarda

Nesta localização não é frequente esta iconografia, contudo, neste impresso e nestes fólios iniciais, verifica-se a presença de temáticas diversas,

[5]"*De generationibus patrum quadragintaduorum de distinctione generationis eiusdé de generatione christi. Quod desposata erat Maria ioseph, angelus apparuit ioseph valenti dimittere eam ipse saluuz saciat populum snum. Joseph accepit coniugem suam. Nativitas christi*" (BPE, inc. 145, fl. 388v).

profanas e seculares, entre elas algumas representações relacionadas com a Virgem. Logo no fólio seguinte, numa pequena gravura, encontra-se o tema da *Visitação*, aspectos que nos levam a admitir aquela possibilidade. Tratando-se do tema referido, em termos de iconografia musical regista-se a presença de dois instrumentos bastante distintos e que, em regra, não surgem juntos: um **alaúde** e uma **bombarda**. O primeiro deles remete para ambientes cortesãos, para a música dita culta, praticada nos meios aristocráticos. A bombarda, um dos mais difundidos instrumentos "altos", a par da trombeta, pela sua potente sonoridade, surge aqui para assinalar o festivo acontecimento, sublinhando a importância e nobreza dos protagonistas. Tal como as trombetas, está associado a dimensão sonora da esfera pública do poder.

Árvore de Jessé[6]

O tema da Árvore de Jessé tem a sua origem no texto do profeta Isaías: "*Brotará uma vara do tronco de Jessé, e um rebento brotará das suas raízes. Sobre ele repousará o espírito do Senhor*" (Is, 11, 1-2) e é frequentemente representado em associação com a *Anunciação,* com o sentido de evidenciar a concordância entre o Antigo e Novo Testamentos. Neste contexto encontramos a sua representação, por exemplo, num Livro de Horas flamengo da BNP (IL 16, fl. 74), que poderá ter saído da oficina de Simão Bening, no Breviário de D. Leonor, provavelmente da mesma oficina (New York, Pierpoint Morgan Library, Ms. 52) (fig. 51) e ainda no Livro de Horas dito de D. Manuel (MNAA, IL 14, fl. 246v), um trabalho que se julga ser de várias mãos, entre elas a de António de Holanda (Gonçalves, 1986: 222), numa iluminura que poderemos considerar de página inteira (fig. 52). Como referido na nota abaixo, o abade Suger é apontado como tendo sido o responsável pela génese desta iconografia, fazendo-a representar em 1144 num vitral da sua abadia, em Saint-Denis. Jessé, em sonhos, vê a sucessão

[6] É um assunto bastante comum na iconografia cristã, referenciado desde o século IX, sendo atribuído ao abade Suger (c. 1080 – 1151) a fixação do tema como o conhecemos: Jessé deitado, saindo-lhe do corpo as ramificações onde são figurados os profetas e reis até Cristo (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 44).

dos antepassados de Cristo (Réau, 1957: 131). É neste universo onírico que incluímos os exemplos desta temática, que aqui se apresentam.

As duas representações que aqui apresentamos surgem-nos bastante distintas em alguns aspectos embora comunguem de outros. Na iluminura do Livro de Horas do MNAA, Jessé é-nos apresentado como figura jacente, inserida numa tumba, mas cuja serenidade da expressão facial e postura corporal indiciam estar adormecido. Na parte inferior da imagem, na moldura que a enquadra, como se se tratasse de um painel pintado pode ler-se um trecho da profecia de Isaías, em latim: "*Egredietur virga de radice Iesse*" (*brotará um ramo do tronco de Jessé*).



Fig. 51 - Árvore de Jessé
António de Holanda (atribuído)
Livro de Horas dito de D. Manuel I
Lisboa, MNAA, IL 14, fl. 246v
Elemento musical: harpa



Fig. 52 - *Árvore de Jessé*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?), c. 1500
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 52, fl. 388v
Elemento musical: harpa

Por seu lado, na correspondente iluminura do Breviário de D. Leonor, Jessé encontra-se sentado, acordado, mas também numa atitude serena e estática, com o olhar fixo. Nesta última representação, dos ramos que saem

do tronco comum que é Jessé, surgem doze figuras de reis, os doze reis de Judá. Em contrapartida, na representação do segundo manuscrito, são representadas não doze, mas dezassete personagens. Aos doze reis, o artista acrescenta novas figuras, que poderão ser profetas; entre elas, uma apresenta uma mitra (à esquerda da Virgem). Ao centro, encimando todo o conjunto, a figura da Virgem com o Menino apoiado no colo, em pé, ambos em posição frontal.

Em ambas as imagens o elemento musical é o mesmo: a **harpa**, que identifica o rei David e que o mesmo se encontra a dedilhar. Devido às dimensões diminutas das representações musicais, não é possível identificar alguns pormenores organológicos dos cordofones representados. A sua identificação, no entanto, não apresenta dúvidas, sendo visíveis as colunas e consolas dos instrumentos, bastante encurvados, e a forma como o mesmo é tocado. O elemento musical é aqui constituído por um pormenor que não assume a relevância que lhe é conferida noutras representações. O sentido primeiro da imagem é agora direccionado para a visualização da linhagem de Cristo e sua ligação a figuras do Antigo Testamento. Neste contexto a presença da iconografia musical justifica-se, sobretudo, como atributo da personagem, sendo de registar também o que nos parece ser uma assumida atitude de louvor dirigido à figura da Virgem com o Menino ao colo, conforme se adivinha pela postura de David, direccionando-se claramente para as personagens referidas. Relativamente ao manuscrito do MNAA, acresce à sua importância artística, o facto de poder ter sido produzido em Portugal, sendo um elemento de referência da iluminura nacional no contexto europeu, podendo-se aferir não só a qualidade e o nível técnico, como a sua importância em termos iconográficos.

Relativamente à autoria do Breviário de D. Leonor, atribuído com alguma margem de incerteza a Simão Bening[7], embora não nos tendo ocupado dessa problemática, decidimos colocar uma das suas iluminuras, a

[7] Segundo documentação de catalogação do Ms. M 52, citando uma obra de Friederich Winkler (*Die Flämische Buchmalerei des XV. Und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening,* Leipzig, 1925) a autoria deste Breviário é atribuída a uma oficina Ganto-brugense, sendo apontada a de Simão Bening como uma possibilidade.

Anunciação (fig. 53), a par com outra, com mesmo tema, do Livro de Horas de D. Álvaro da Costa (fig. 54), que é referenciado como tendo sido produzido na oficina do mesmo Simão Bening (Wieck, 1988: 51).



Fig. 53 - *Anunciação*
Breviário de D. Leonor
Oficina de Simão Bening (?), c. 1500
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 52, fl. 388v



Fig. 54 - *Anunciação*
Livro de Horas de D. Álvaro da Costa
Oficina de Simão Bening, c. 1515
New York, Pierpont Morgan Library,
Ms. M 399, fl.129v

Observando as imagens, parece-nos claro que ambas seguiram o mesmo modelo, com grande probabilidade de terem sido produzidas na mesma oficina, como também se pode confirmar na representação da cena galante ou passeio de barco, que consta em ambos os manuscritos, embora em localizações diferentes, servindo de imagem de fundo ao tema principal, em primeiro plano: no Breviário de D. Leonor, Ms. M.52, no fl. 398v, junto ao tema de Santa Helena e a ressurreição de um homem e no Livro de Horas de D. Álvaro da Costa, MS M. 399 fl. 119v, enquadrando a figura do evangelista Marcos.

Nas obras impressas, registamos a presença deste mesmo tema de carácter genealógico, num Livro de Horas, segundo o uso romano *(Horae ad usum*

romanum), impresso em Paris por Jean Maurand para Geoffroy de Marnef, em 20 Junho 1493, encontrando-se um exemplar na BNP, Inc. 1359 (fig. 55).



Fig. 55 - Árvore de Jessé
Horae ad usum romanum
Paris, Jean Maurand, impressor, 20/06/1493
Lisboa, BNP, Inc. 1359, (Caderno b, fl. Viii verso)
Elemento musical: harpa



Fig. 56 – *Árvore de Jessé*
Livro de Horas; França, séc. XV
Bélgica, Universidade de Liége. ms. Wittert 28, fl. 21v
Elemento musical: harpa

Neste caso a figura da Virgem com o Menino ao colo surge em posição central, envolvida pelos ramos da árvore que, neste caso, é uma videira. Maria está representada a corpo inteiro, de pé, vestida com túnica e manto e coroada. Apoia-se nos ramos da videira que fixa o seu tronco principal no peito de Jessé. Este encontra-se adormecido na parte inferior, deitado sobre o seu lado esquerdo, apoiando a cabeça na mão. Do tronco que se ergue a partir da sua figura desenvolvem-se ramificações que servem de apoio aos doze reis de Judá, que representam a linha genealógica de Cristo. Do lado

direito, próximo da Virgem, reconhece-se o rei David através do seu atributo mais comum, a **harpa.** Trata-se do elemento musical comum neste contexto, não assumindo aqui novo significado. De frisar, no entanto, a posição em que se encontra o rei bíblico, de frente para a Virgem com o Menino, dirigindo-lhes o olhar, parecendo querer promover uma acção de louvor através da música. Em termos organológicos, o cordofone apresentado segue o modelo da harpa gótica, com a coluna e consola com curvatura evidente e caixa de ressonância de volume reduzido.

Optámos por apresentar também uma representação retirada de um outro Livro de Horas, (Liége, Universidade de Liége. ms. Wittert 28) (fig. 56), assinalando o facto da imagem ser a mesma que consta no Inc. 1359 da BNP, embora em iluminura. Fica a dúvida se a gravura foi feita a partir de uma iluminura pré-existente, ou se foi o iluminador que recorreu à gravura para fazer a iluminura. Mesmo assim, não deixa de ser um pormenor interessante que pode contribuir para a clarificação dos processos de trabalho dos artistas desta época.

Anunciação

Sendo um momento chave em termos teológicos, o tema da *Anunciação* é comum aos temas marianos e de Cristo. Ao longo do ano litúrgico, várias são as "festas" dedicadas à Virgem incluídas no calendário. Entre estas, evoca-se o episódio da *Anunciação* que se celebra a 25 de Março, precisamente nove meses antes da *Natividade,* sendo festejada na Igreja desde o século VI (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 31).
É um tema tratado, quer na arte Bizantina, quer na arte Ocidental, onde surge representado, mais frequentemente, desde os finais da Idade Média. Relatado no evangelho de S. Lucas (Lc, 1, 26-37), o episódio da *Anunciação* tem também como fontes os apócrifos Protoevangelho de Tiago (11, 1-3) e o *Evangelho da Natividade da Virgem* divulgados no Ocidente por Vicent Beauvais na sua obra *Speculum Historiae* e pela *Legenda Áurea* (Réau, 1957: 175-176), que integra comentários de S. Bernardo, Hugo de S. Victor e S. Jerónimo, assim como referências a outros relatos relacionados com a

devoção à Virgem e, ainda, o *Evangelho Arménio da Infância*, outro texto apócrifo[8]. Estas fontes literárias acrescentam alguns pormenores ao relato de S. Lucas, contribuindo para alguma diferenciação iconográfica, introduzindo variados detalhes que os artistas vão fazer representar[9].

Mais ou menos enriquecidas de pormenores, as inúmeras representações do tema da *Anunciação* têm em comum a figura da Virgem que acolhe a mensagem de Deus, enviada através do Anjo. Em nenhuma das fontes literárias há, todavia, menção à participação musical neste episódio, não sendo assim muito comum a convocação da música nesta iconografia.

Nas nossas fontes e para o período aqui abordado, apenas uma obra de pintura de Frei Carlos apresenta iconografia musical associada explicitamente ao tema da *Anunciação* (fig. 57). A composição estrutura-se em dois espaços distintos, a que correspondem duas acções que se relacionam: uma ocorre num espaço interior, outra no exterior, separadas por uma parede rematada por uma elegante coluna de ónix, como acontece noutras obras provenientes da mesma oficina eborense.

[8] Segundo estudo de Aurelio Santos Otero (2009: 185), este texto parafraseia fontes siríacas que estiveram na origem do *Evangelho Árabe da Infância*, datando de cerca do século VI.

[9] As mais antigas representações deste tema encontram-se nas catacumbas de S. Priscila, de S. Pedro e S. Marcelino em Roma, datadas do século IV, sendo de referir também o mosaico da Basílica de S. Maria Maior, também em Roma, datado de cerca de 435, onde figuram anjos em torno do trono da Virgem (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 31).

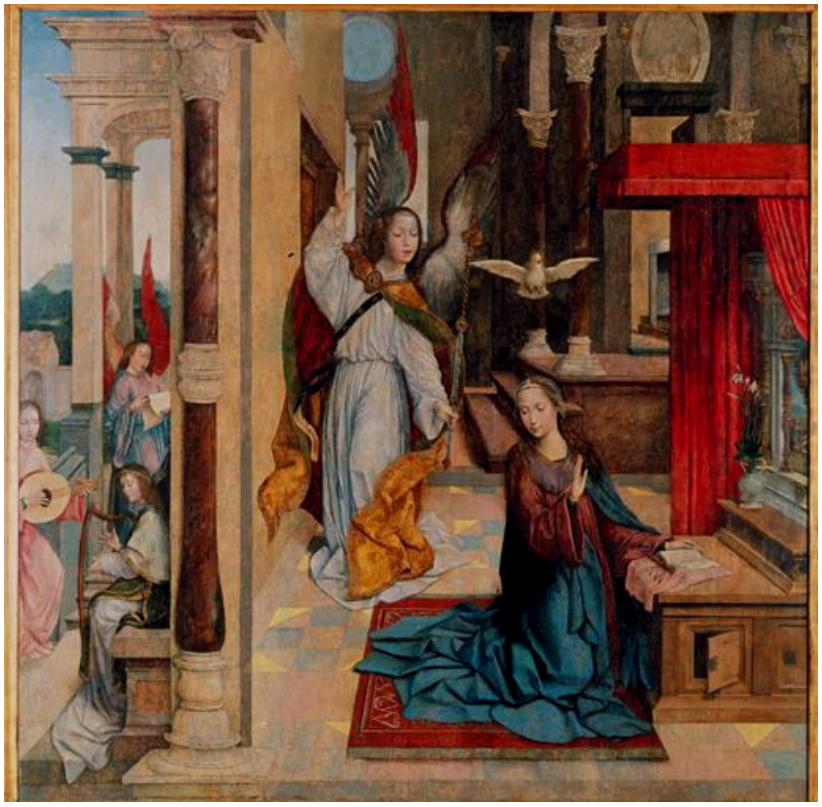


Fig. 57 **-***Anunciação* (c.1523)
Frei Carlos (atrib.) Oficina do Espinheiro
Óleo sobre madeira de carvalho, 197,5 X 198 cm
Lisboa, MNAA, N.º inv.º 677 P
Proveniência: Convento do Espinheiro, Évora
Elementos musicais: alaúde, harpa, canto e folha de música.

O acontecimento principal decorre na intimidade de uma casa nobre, onde a Virgem, ajoelhada diante do seu oratório e num momento de oração privada, é surpreendida pelo Anjo Gabriel que lhe anuncia ser a escolhida por Deus para trazer ao mundo o Menino Deus. A jovem encontra-se de costas para o anjo, voltando ligeiramente a cabeça para escutar a sua mensagem, estando sobre a sua cabeça uma pomba, símbolo do Espírito Santo. Maria evidencia uma atitude de escuta e de grande serenidade, como se, de algum modo, já esperasse tal acontecimento. À sua frente encontra-se um livro aberto; não é possível identificar qual o texto mas, neste contexto, poderá ser uma alusão ao texto do profeta Isaías: "…*a jovem está grávida e dará à luz um filho, pôr-lhe-ão o nome de Emanuel*" (Is, 7, 14). Sobre a banqueta do oratório, à semelhança de um altar,

observa-se uma pintura, como um pequeno retábulo, junto à qual se encontra uma jarra com açucenas, simbolizando a pureza da jovem.

Centrando-nos agora nos elementos musicais, no lado esquerdo, no exterior dos aposentos, um grupo de três anjos, elementos da corte celestial, enviados em "embaixada" juntamente com o anjo Gabriel, solenizam o acontecimento e aclamam a manifestação de Deus, através da música que produzem com um **alaúde** e uma **harpa,** acompanhando o **canto** do terceiro anjo, que segura nas mãos uma **folha de música**. O alaúde é perfeitamente identificado pela configuração da caixa e do cravelhame dobrado para trás, num acentuado ângulo com o braço. É tocado apoiado no peito e, pela posição dos dedos parece que com um plectro. A abertura central, ao contrário do que é usual, não parece ser decorada com rosácea; apresenta cerca de 10 cordas. A harpa segue um modelo gótico, com uma coluna e consola encurvadas, neste caso ligeiramente. Não é visível a caixa de ressonância que parece apoiada no chão, entre as pernas do anjo. Este está sentado e dedilha as cordas com ambas as mãos. A colocação dos dedos sobre as cordas, especialmente os da mão direita, está numa posição bastante correcta, o que parece indicar que o pintor conhecia satisfatoriamente alguns aspectos técnicos sobre o uso deste instrumento. Saliente-se a escolha dos instrumentos de cordas, propícios para ambientes mais intimistas e para acompanhar o canto sendo também os mais prestigiados neste período e de uso corrente em ambientes cortesãos. O elemento sonoro, tornado assim visível pela presença dos instrumentos e do canto, contribui para a atmosfera de "harmonia" que emana da composição, ao mesmo tempo que transporta o episódio para uma dimensão superior, divina, em que os anjos são os elementos participativos por eleição. Em termos de presença de elementos musicais, não é muito frequente a sua inclusão na abordagem deste tema iconográfico, como referido; quando presente está associada aos anjos, aos mensageiros divinos que se apresentam a Maria e a envolvem, desde logo, num certo ambiente de corte celestial. De entre os textos que abordam este episódio, apenas o *Evangelho Arménio da Infância* menciona com clareza a participação musical dos anjos:" *E logo que a Virgem recebeu o anúncio da sua concepção pelo Espírito Santo, vieram os coros angélicos que lhe entoaram cânticos de Louvor*" (V, 11); todavia, o texto refere o canto e não

instrumentos. Neste caso o pintor quis tornar mais evidente a manifestação de louvor, juntando ao anjo cantor dois anjos músicos com instrumentos mas, mas colocando-os num espaço diferente[10]. A acção dos anjos músicos contribui também para conferir maior dinamismo à acção, precisamente na figura dos mensageiros, em contraponto com a "passividade" de Maria. Naquela localização, não deixam também de cumprir uma função importante no que diz respeito ao equilíbrio da composição. Esta organiza-se segundo um esquema piramidal, ocupando o anjo Gabriel o eixo central, à direita, a figura da Virgem, ajoelhada, fechando um dos lados do triângulo e, à esquerda, os três anjos músicos, num plano mais afastado, fechando o lado oposto.

Ciclo da Natividade

Relacionados com o episódio do nascimento de Jesus, outros três lhe estão intimamente ligados: o *Anúncio aos Pastores*, a *Adoração dos Pastores* e a *Adoração dos Magos*. Assim decidimos tratá-los como uma unidade, um pequeno ciclo temático, embora a abordagem de cada tema se faça individualmente.

Relativamente à iconografia musical frequentemente associada a esta temática, uma primeira justificação podemos buscá-la na passagem do evangelho que diz "*De repente, juntou-se ao anjo uma multidão do exército celeste, louvando a Deus e dizendo: «Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens por Ele amados*» (Lc, 2, 13-14), que parece justificar a vulgar presença de coros de anjos e anjos músicos nas representações.

Além do relato de Lucas, os temas iconográficos foram enriquecidos pela introdução de pormenores, como a presença do burro e da vaca, a

[10] Um dos aspectos que normalmente é sublinhado na representação deste tema é, precisamente, a separação entre o mundo terreno, da Virgem, e o celeste, de onde provêm os anjos. Neste caso, o pintor cria um espaço misto, interior/exterior, inserindo os dois protagonistas no mais significativo, o interior. Não há separação entre eles, criando-se um ambiente propício para a recepção da mensagem trazida pelo anjo e concebendo, por seu lado, um ambiente diverso, o exterior, bastante mais reduzido, para aí colocar os anjos.

representação do banho do Menino ou inclusão de novas personagens, como as mulheres sábias, não referidas no texto evangélico, por influência de fontes apócrifas, nomeadamente o Protoevangelho de Tiago, Pseudo-Mateus, o Evangelho árabe da Infância (Vezin, 1950: 17) *e o Evangelho da Natividade da Virgem* (Basile, 1993: 73). Apesar de não serem textos canónicos, estes textos exerceram uma inegável influência sobre a iconografia cristã, servindo de base para literatura popular, ou inspirando artistas medievais, somando-se a estas influências elementos da cultura e tradições locais.

O tema da Natividade remete para a representação de um momento central do Cristianismo. Juntamente com a Páscoa, constituem os dois ciclos mais importantes do Ano litúrgico. A celebração do nascimento de Jesus, Deus que se fez homem, assume primordial importância em termos teológicos, mas não foi, no entanto, um momento celebrado desde o início da Era Cristã. Como se sabe, nem a data nem o local do nascimento são conhecidos com rigor. Sendo os textos do Novo Testamento contraditórios acerca do local, a tradição que afirma ter sido em Belém apoia-se na profecia de Miqueias (Miq, 5, 1) que refere o Messias como descendente de David e que, como ele, teria nascimento em Belém. Acerca da data, persistindo a incerteza, ela foi fixada em 25 de Dezembro apenas em meados do século IV, em 354, pelo Papa Libério (Liberius) (310-366; papa entre 352 e 366), e um quarto de século mais tarde em Constantinopla. Existem vários motivos que terão levado a esta data precisa, nomeadamente a influência de algumas religiões da Antiguidade que a celebravam em honra do Sol.

A festa da Natividade começa então a celebrar-se no século IV, sendo a mais antiga representação deste tema também desse período, presente num fresco das catacumbas romanas. Até esta altura celebrava-se apenas a Epifania, evocando o Baptismo de Jesus.

Natividade

Se a festa da Natividade tem um lugar importante no ciclo litúrgico, ela é também uma festa que se tornou popular como nenhuma outra, motivando o aparecimento de inúmeras manifestações artísticas ao longo

dos séculos. Lembremos, por exemplo, as representações dos *Mistérios,* o infindável número de cânticos alusivos ao acontecimento, ou a figuração do tema através dos Presépios. A propósito deste tipo de encenações/representações, é referida com frequência a iniciativa de S. Francisco de Assis ocorrida na quadra natalícia de 1223, em Greccio, não muito distante de Assis, em que terá encenado o episódio do nascimento, recorrendo a figurantes reais (Staiti, 1990: 580). Não há dados seguros que confirmem este acontecimento como a origem da construção dos presépios para celebrar o Natal, mas reconhece-se que a iniciativa foi marcante e que, aliada à acção e espiritualidade dos Franciscanos, terá contribuído para a difusão do tema nos mais variados suportes, tornando-se uma manifestação artística comum a todos os meios sociais, tanto em obras de carácter duradouro como efémero.

O texto que serve de base ao tema iconográfico da Natividade é um trecho do evangelho de S. Lucas (Lc, 2, 7) e, tal como noutros episódios da vida da Virgem, os textos apócrifos, que acrescentam alguns pormenores que contribuem para o enriquecimento do tema, na sua dimensão visual.
A representação de anjos associados a esta temática é um elemento relativamente tardio e surge em associação ao episódio do *Anúncio aos Pastores,* onde se refere ter sido um anjo a indicar-lhes o local onde Jesus nasceu, e ao episódio dos Magos, onde também intervém um anjo (Réau, 1957: 227). Pouco a pouco, os artistas vão multiplicando o número de anjos, formando por vezes grupos que cantam ou dançam, numa celebração jubilosa do nascimento do Menino. Em contraponto, as figuras terrenas, populares, sobretudo os pastores, também são chamadas a participar no acontecimento, cantando, dançando e tocando instrumentos. A principal via de penetração desta componente musical secular terá sido o teatro religioso que se desenvolveu em torno deste ciclo, onde a dimensão musical se encontrava já bastante enraizada no século XV (Trapero, 1987: 420).

Mas, como refere ainda Louis Réau (1957: 219), na arte do final da Idade Média, o tema da Natividade é sobretudo uma *Adoração*. Muitas vezes a Virgem surge numa atitude de oração diante do Menino, sozinho sobre as palhas, frequentemente representada de joelhos, com as mãos unidas e

erguidas, em pose de oração. Com posturas semelhantes, participam também os pastores, quando chegados ao presépio.



Fig. 58 - *Natividade e Adoração dos pastores*
Horae intemeratae Virginis Marie secundum usum romanum,
Paris, Antoine Vérard, Outubro de 1489
Évora, BPE, Inc. 437, fl. 24v
Elementos musicais: gaita-de-foles e flauta recta

Esta imagem (fig. 58) marca o início da *Hora de Prima* (ad prima) de um Livro de Horas, impresso em Paris por Antoine Vérard, em 1489. É uma gravura de página inteira que congrega os diversos momentos em torno do tema da Natividade. Apresenta dois registos sobrepostos: na parte superior, ao centro, a representação da Natividade e, na inferior a Adoração dos Pastores. No primeiro, Maria e José encontram-se no interior de um estábulo, em atitude de adoração perante o Menino que jaz no chão; José parece dirigir-se aos pastores, à esquerda, que espreitam para o interior, como que confirmando a mensagem que tinham recebido através do anjo; do lado direito encontram-se os tradicionais animais – o jumento e a vaca;

mais ao fundo, ainda à direita, e num plano mais afastado, um pormenor cita o episódio do Anúncio aos Pastores.

Na parte inferior, o momento em que os pastores chegam junto do Menino, que se encontra ao colo de Maria, para o adorar e lhe oferecer os seus presentes. O pastor que se encontra junto à Virgem com o Menino estende-lhe uma **flauta recta** que parece apresentar como oferenda; o instrumento possui dimensões um pouco exageradas, sobretudo na secção do tubo. É visível a janela do bisel, a embocadura e seis furos; os outros dois pastores encontram-se um pouco mais atrás, de pé, mas ligeiramente inclinados em sinal de reverência. O que se encontra mais afastado segura uma **gaita-de-foles** que se apresenta com o fole vazio, um claro indicador de que se encontra silenciosa. Os elementos musicais presentes encontram-se vinculados à figura do pastor, sendo elementos caracterizadores da personagem. O modo como aqui se apresentam, sem estarem a tocar, contribuem para transmitir uma atitude de espontaneidade e disponibilidade imediata, dirigindo-se ao local do nascimento apenas com os pertences que detinham consigo, os instrumentos, não tendo havido a intenção de se fazerem acompanhar dos bens materiais que normalmente figuram como ofertas. Mesmo sem se fazerem ouvir, os instrumentos musicais não deixam de invocar uma manifestação de louvor por parte dos pastores, ao mesmo tempo que constituem um referente de simplicidade, humildade e pobreza dos seus utilizadores, vinculando-os a este contexto de comunhão entre os simples e o Deus-Menino.

Nesta outra *Natividade* (fig. 59), produzida na oficina do Espinheiro onde laborava frei Carlos, o pastor-músico, com a sua **gaita-de-foles**, manifesta, sobretudo, uma atitude de espanto perante a cena que tem diante de si. O cenário agora é o interior de um palácio arruinado, uma arquitectura de fantasia. No plano mais próximo, em posição central, Maria e José estão ajoelhados em atitude de adoração dirigida ao Menino que se encontra deitado sobre um bloco de forma paralelepipédica que parece ser uma das pedras do edifício, talvez uma alusão à ara de altar, local de sacrifícios na tradição antiga e rememorados na Eucaristia. Evoca, precisamente, o sacrifício de Cristo, sendo este pormenor um prenúncio do seu destino terreno; ainda junto ao Menino os tradicionais animais. É este

grupo um "quadro" estático que nos apresenta o modelo estereotipado deste tema, em contraponto com os elementos secundários, bastante mais dinâmicos, que participam no acontecimento, conferindo-lhe uma dimensão mais humana e, sobretudo, popular. Em plano posterior, pela direita, entram duas personagens, certamente pastores, dirigindo-se ao local onde já se encontram outros dois, que se interrogam e parecem dialogar entre si. Um pouco receosos, a postura e feições com que o pintor fixou estes dois últimos intervenientes, concedem-lhes um determinado protagonismo, sublinhando, precisamente, a humildade e naturalismo dos participantes. O da esquerda, mais velho que o seu companheiro, apresenta-se com trajes muito simples, transmitindo uma ideia de pobreza e austeridade; veja-se parte da perna descoberta, segurando um grosso cajado. Parece sossegar o seu companheiro, colocando-lhe a mão no ombro.





Fig. 59 - *Natividade* (pormenor)
Frei Carlos (atrib.) Oficina do Espinheiro
Óleo sobre madeira, 150 X 117 cm
Évora, ME, n.º inv.º 1525
Elementos musicais: gaita-de-foles, canto

O mais novo, um jovem de tez morena, ainda imberbe, transporta à tiracolo uma **gaita-de-foles**. Pelo modo como está representada identifica-se o fole, o tubo insuflador e a palheta ou tubo melódico, não sendo visível qualquer bordão. A palheta é formada por um tubo ligeiramente cónico, terminado num pavilhão. Trata-se de um instrumento simples, com fole feito de pele de animal, sem qualquer adorno, que sublinha o carácter rude e humilde das personagens que primeiro acolhem a mensagem divina, não podendo afastar-nos do ideal de pobreza da comunidade monástica à qual Frei Carlos pertencia e, provavelmente, do local para onde a obra foi executada, certamente uma das casas da Ordem.
Também num plano afastado pairam no ar três anjos, dois dos quais seguram o que parecem ser folhas de papel com música, fixando assim o pintor a acção laudatória dos anjos, de acordo com o texto bíblico e, também com o relato de textos apócrifos como o do Evangelho do Pseudo Mateus que, narrando este episódio afirma terem visto os pastores, por volta da meia-noite, alguns anjos que cantavam hinos e bendiziam a Deus (Santos Otero, 1993: 204-205).

Bastante mais dinâmica é esta Sagrada Família no painel do mesmo tema, que pertenceu ao retábulo do Convento do Paraíso, em Lisboa (fig. 60).[11]
O local em que o artista fixa o nascimento do Menino é, como no anterior, um palácio em ruínas[12], uma arquitectura imaginada, um espaço simbólico a que o artista recorre para a elaboração da sua obra. Maria e José, em primeiro plano, realizam acções absolutamente humanas. A Virgem segura o Menino, despido, ao colo; aproxima a mão esquerda de um fogareiro de barro que se encontra acesso. Junto ao mesmo, José procura aquecer um pano branco, certamente para proteger do frio o Menino Jesus. No chão encontra-se ainda uma cesta de vime com ovos e outros produtos, assim

[11] Embora a datação (c. 1527) exceda um pouco o período que fixámos para o nosso estudo, decidimos incluir esta obra no contexto da abordagem do tema da Natividade, por incluir alguns dados menos comuns às tradicionais representações do tema, indícios de uma renovada abordagem do tema.

[12] Este mesmo cenário é usado no tema da *Adoração dos Magos*, do mesmo retábulo (MNAA, inv.º n.º 12 P)

como um pequeno jarro de barro preto e um prato, também de barro, objectos de uso doméstico, comuns na época, em Portugal, associados às classes sociais mais humildes. São elementos que poderíamos chamar de "cor local", que remetem para particularidades da cultura e tradições locais sem que, no entanto, o pintor revele a intenção de localizar a acção na sua época e ambiente social.

Num plano posterior passamos então à dimensão divina do acontecimento, evocada pela presença dos anjos. Logo atrás da Virgem, dois deles encontram-se de joelhos numa atitude de veneração, seguindo-se um numeroso conjunto de anjos, agrupados em pequenos grupos de dois ou três que, voando segundo uma linha diagonal, se dirigem ao Menino, louvando-O através da música.



Fig. 60 - *Presépio* (do retábulo do Convento do Paraíso), (c. 1527)
Oficina de Gregório Lopes (atrib.)
Óleo sobre madeira de carvalho, 128,5 X 87,5 cm
Lisboa, MNAA, inv.º 11 P
Proveniência: Convento do Paraíso, Lisboa.
Elementos musicais: anjos músicos (cantores), trombetas (?) e gaita-de-foles

Os dois que se encontram no alto tocam dois aerofones (pormenor A). O instrumento que se encontra mais afastado é de muito difícil identificação, porque é praticamente invisível; seria certamente igual ao que se encontra junto; este, num plano mais próximo, apresenta tubo recto, parece feito de uma só peça, de perfil cónico, terminando numa campânula. Não é possível clarificar o modo de produção sonora, se de bocal, como as **trombetas**, se provido de palheta como a ***chalemie*****,** designação francesa para um instrumento de palheta dupla, antepassado do **oboé**[13]. Pela sua dimensão, e optando-se pela segunda hipótese, seria então uma bombarda, o tenor ou o baixo daquela família de aerofones. Quer sejam trombetas, quer sejam bombardas, seriam instrumentos ditos "altos", com grande poder sonoro, apropriados para execução em espaços exteriores e associados às cortes, ou a figuras do poder, instrumentos adequados para proclamações públicas e actos aclamatórios. Depois destes dois instrumentistas seguem-se dois cantores, que desempenham a sua função segurando um livro aberto. Já em terra, mas um pouco afastados da cena principal, três outros anjos reúnem-se em torno de um livro, sendo que, pelo contexto, podem igualmente evocar a prática do canto (pormenor B), nomeadamente dos hinos, conforme referido nos evangelho apócrifo do Pseudo Mateus já referido (Santos Otero, 1993).

[13] A designação deste tipo de aerofone de palheta dupla, nem sempre é consensual, umas vezes identificado como charamela outras chirimia ou chalemie, segundo a designação francesa. Seguindo a descrição do *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (vol. I, 1996: 312), uma característica fundamental da charamela era a de possuir um tubo protector da palheta, impedindo o contacto da mesma com os lábios do executante, o que não se verifica na nossa fonte, pelo que não poderemos identificar como charamela. Por sua vez, os mesmos autores reservam o termo *chirimia* (vol. I, 1996: 317), para um aerofone também de palheta dupla, sem o dispositivo referido, mas referem-no como um instrumento mais rústico, por vezes designado nos meios rurais como *palheta*. A designação francesa *chalemie,* que poderemos fazer corresponder à nossa chirimia*,* corresponde a um instrumento de palheta dupla, que dará origem ao oboé, distinguindo-se do *chalumeau*, de palheta simples, antecedente do clarinete. Assim, nos casos em que se identificar o correspondente à *chalemie* gaulesa, usaremos usualmente o termo chirimia.


Fig. 60 (pormenor A)


Fig. 60 (pormenor B)

Em contraponto à música celestial, diríamos a música culta e associada à autoridade, neste caso divina, temos a prática musical mais vulgar, terrena, da gente comum, representada pela **gaita-de-foles**, de difícil visibilidade, é verdade, que um dos pastores (?) toca (Pormenor c). Apesar de se tratar de um pormenor na pintura, representado num plano mais afastado, junto aos animais, não restam dúvidas sobre a identificação do aerofone, pois são visíveis os elementos organológicos essenciais.


Fig. 60 (pormenor C)

O tema do Anúncio aos Pastores é transversal a diversos suportes, desde a pintura, como vimos acima, à escultura, ou iluminura, onde é muito comum nos Livros de Horas. Inesperadamente vamos encontrar uma representação num dos frontispícios da Leitura Nova de D. Manuel, no manuscrito dos

Foraes Novos d'Entre Tejo e Odiana, (LN 45), (fig. 61), uma obra perfeitamente secular[14]. A iluminura, como se pode confirmar, teve como origem uma gravura de Albrecht Dürer, de 1503, da sua série *A vida da Virgem*, (fig. 62), sendo adaptada ao formato circular, em cópia bastante rigorosa. A série a que pertence a gravura é composta por um conjunto de vinte, publicadas em livro, em 1511, e acompanhadas de texto (Deswarte, 1977: 135; Bartsch, 10, 1981: 358; Bartsch, vol. 7, part. I, 1980: 180)



Fig. 61 - *Natividade*
Leitura Nova de D. Manuel I,
Foraes Novos d'Entre Tejo e Odiana, (LN 45)
Lisboa, DGARQ - ANTT (LN 45), fl. frontispício.
Elemento musical: gaita-de-foles



Fig. 62 - *Natividade* (1503)
Albrecht Dürer (1471-1528)
Gravura da série "A vida da Virgem"
Lisboa, MNAA, inv.º 671 Grav.
Elemento musical: gaita-de-foles

Quanto à presença de tal tema neste contexto, a concepção de uma origem divina do poder, assumida no texto de abertura dos frontispícios desta obra, mistura automaticamente a esfera religiosa com a secular; daí não

[14] A chamada *Leitura Nova* é um conjunto de manuscritos que reúne peças arquivistas de relevância, transcritas e classificadas, mandado concretizar pelo rei D. Manuel I. Iniciou-se este grande projecto em 1504 e desenvolveu-se durante cerca de cinquenta anos, até 1552, abrangendo os reinados de D. Manuel I (1495 - 1521) e o do seu filho e sucessor, D. João III (1521-1557).

surpreender a presença do tema da Natividade, a representação do rei David, ou dos quatro evangelistas, na decoração das margens, assim como numerosas figuras de anjos, entre elementos decorativos com temáticas diversas.

Na iluminura constante no frontispício dos *Foraes Novos* foi ainda acrescentada a frase proferida pelo anjo, aquando do anúncio do nascimento do Menino aos pastores: "*GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAZ HOMINI*" em disposição circular, em torno da representação.

Em termos de iconografia musical, assinala-se a presença da tradicional **gaita-de-foles**, mas figurando agora um espécime mais comum no centro da Europa, com dois bordões, terminados numa ampla campânula, que se apoiariam no ombro do instrumentista, modelo que Dürer ensaiou repetidas vezes.



Fig. 63 - Altar portátil da Catedral de Burgos
Marfim, séc. XVI (final da primeira década)
Ao centro, a Virgem com o Menino e dois anjos
No volante esquerdo: Natividade, em cima, e Santa Luzia, em baixo.
No volante direito: Adoração dos Magos, em cima, e Santa Catarina, em baixo.
Elementos musicais: canto



Natividade (Pormenor). Presença de dois anjos a cantar: "*Gloria in Excelsis Deo*"

Obra bastante distinta das anteriores, este pequeno tríptico em marfim (fig. 63), apresenta dois episódios da vida de Cristo e, simultaneamente, de

Maria, a quem é dedicado. A presença do escudo português, ladeado por dois anjos, indicia ter sido obra destinada a uma personalidade lusa[15]. Ao centro uma imagem de vulto da Virgem com o Menino ao colo, ladeada por dois anjos. Os volantes laterais, que fecham o tríptico, integram, cada um, duas placas em baixo-relevo, correspondendo a dois registos sobrepostos, onde se inserem episódios da vida da Virgem / Jesus, Santa Catarina e Santa Luzia.
Em termos de elementos musicais, apenas os dois anjos que se encontram por cima do telhado protagonizam o **canto** de louvor, segurando uma filactéria com a frase proferida aquando do divino acontecimento, conforme registado por S. Lucas.

Nesta outras representação da *Natividade*, de origem flamenga[16] (fig. 64), o aerofone que o artista faz representar é uma espécie de **gaita-de-foles**, de feitura mais simples e sem bordões, não tendo designação própria entre nós, não sendo referenciado também o seu uso. Os termos mais comuns para este aerofone são ***bladder pipe*** (Ing.), ***vèze*** (Fr.) ou ***platerspiel*** (Ger.). Como a popular gaita-de-foles, este instrumento surge, sobretudo, associado a ambientes rurais, concretamente aos pastores, como no caso presente, aqui o instrumentista é um elemento feminino, ocorrência bastante rara em termos de fontes visuais e para este tipo de instrumentos. Este é composto por um pequeno reservatório de ar, o fole, geralmente feito de uma bexiga de animal, no qual se inserem o tubo melódico, provido de uma palheta dupla, na extremidade superior, e o tubo para insuflar o ar. A palheta apresenta um tubo curto e encurvado, seguindo o modelo comum no século XV (Bragard e De Hen, 1967: 50).

[15] Um estudo de Pedro Dias sobre esta obra refere-a como tendo sido uma oferta de D. Manuel ao Duque de Frias (Dias, 1992: 125-130)

[16] Registámos ainda este mesmo tema numa outra pintura flamenga, de Joos van Cleve (atribuído), c. 1510-1515, actualmente no MASF, n.º inv.º 32, fazendo parte do "tríptico da Encarnação" (Óleo s/ madeira de carvalho, 155 X 72 cm), proveniente da Igreja da Nossa Senhora da Encarnação da mesma cidade. Os elementos musicais que ali constam são: canto, folhas com notação musical e gaita-de-foles (?)



Fig. 64- *Natividade*
Autor desconhecido. Pintura flamenga do séc. XVI (1501-1525)
Óleo sobre madeira de carvalho, 90 X 58 cm
Lisboa, MNAA n.º inv.º 1800 P
Proveniência: adquirido no leilão Burnay
Elementos musicais: *platerspiel / bladder pipe ou vèze*

A participação musical nesta representação é, como se observa, bastante contida. A opção do pintor apenas permitiu a participação desta pastora, da gente humilde, o povo, na manifestação divina anunciada pelos anjos aos pastores, fazendo figurar um espécime organológico muito particular, certamente característico da região de produção da pintura.

Além do relato evangélico, os elementos presentes remetem para algumas passagens do texto da *Legenda Áurea*, retiradas de textos apócrifos, nomeadamente do Protoevangelho de Tiago (19, 1-3) (Quéré, 1983: 80-81) e evangelho do Pseudo Mateus (cap.3 e 4) (Santos Otero, 1993: 202-204), no que se refere à presença das duas figuras femininas que seriam as parteiras, Zebel e Salomé, que José teria chamado para

assistirem o parto. O facto de elas transportarem uma lanterna é um indicador do episódio se passar durante a noite mas que, como diz o mesmo texto, "*a escuridão do ar tornou-se claridade do dia*" (Vorágine, I, 2004: 71-76), pelo que o pintor fixou o momento com luz diurna, e S. José parece apagar a sua vela. Outro pormenor que poderemos registar, de acordo com o texto de Vorágine que, mais uma vez, se baseia no Evangelho do Pseudo Mateus, 14, 7, é o facto dos animais tendo "*reconhecido o Senhor, ajoelharam-se e adoraram-n'O*", como parece acontecer na obra, onde surgem integrados no grupo principal, dirigindo o olhar, precisamente, para o Menino. Toda a composição se organiza em torno de Jesus-Menino, deitado sobre palhas, ao centro. Os restantes participantes dispõem-se em volta, de um modo bastante organizado. Mais próximo, estão a Virgem, à esquerda, de joelhos e com as mãos unidas, e S. José, no lado oposto, ocupado a acender (ou apagar?) uma vela; um pouco atrás, do mesmo lado, três pastores procuram abeirar-se para observar, o mesmo acontecendo com outros dois que se aproximam pelo lado contrário, atrás de Maria, espreitando por um vão, junto ao qual se encontram os tradicionais animais. Ao centro, num plano um pouco recuado, aproximam-se duas figuras femininas, uma delas segurando uma lanterna.

Anúncio aos Pastores

A participação dos pastores ocorre em dois momentos distintos, segundo o relato de S. Lucas, sendo tratados também distintamente em termos iconográficos. Num primeiro momento é referida a presença de pastores nos campos em redor da cidade de David, Belém, aos quais os anjos anunciaram o nascimento do Menino, como registado no texto bíblico: "*Um anjo do Senhor apareceu-lhes, e a glória do Senhor refulgiu em volta deles; e tiveram muito medo. O anjo disse-lhes: «Não temais, pois anuncio-vos uma grande alegria, que o será para todo o povo: Hoje, na cidade de David, nasceu-vos um Salvador, que é o Messias Senhor. Isto vos servirá de sinal: encontrareis um menino envolto em panos e deitado numa manjedoura*. *De repente, juntou-se ao anjo uma multidão do exército celeste, louvando a Deus e dizendo:*

«Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens do seu agrado»

(Lc, 2, 8-15),

Este primeiro momento, correspondendo ao assunto que, tradicionalmente se chama, *Anúncio aos Pastores*, aparece na arte bastante mais cedo que o segundo, a *Adoração*; uma iluminura do Codex Egberti, século X (Biblioteca de Trèves), ostenta já uma representação daquele (Réau, 1957: 233).
Partindo do texto bíblico os artistas vão, ao longo dos tempos, construindo cenários mais ou menos idílicos para representar o acontecimento, nos mais diversos suportes. Ali se fazem figurar os pastores, em regra três mas, como veremos, nem sempre respeitando este número, junto dos seus animais. É vulgar a presença de instrumentos musicais, associados àquelas personagens, geralmente a **gaita-de-foles** ou a **flauta**, embora o texto de Lucas não refira qualquer prática musical.
Do século XII, c. 1155, poderíamos referir a representação deste tema numa escultura do portal Real de Chartres e, de cerca de 1180, num fresco do Panteão dos Reis, da Colegiada de S. Isidoro de León (fig. 65).



Fig. 65 - *Anúncio aos Pastores*
Pintura a fresco, c. 1180
León, Panteão dos Reis, Colegiada de S. Isidoro
Elemento musical: flauta de Pã

Nestes exemplos, o pastor que se apresenta como músico toca uma **flauta de Pã**, o que não deixa de ser um elemento interessante que poderíamos

referir como indício de uma herança da Antiguidade na cultura Ocidental, de referentes que poderemos fixar na mitologia da Grécia e de Roma, nomeadamente em torno da figura dos pastores da Arcádia e do seu deus Pã (Porta e Genovesi, 1990: 25).

Certamente que são diversas as vias de entrada dos elementos musicais no tema, sendo de referir um dado registado na *Legenda Áurea* que diz estarem por esta altura do ano os pastores no campo e que "*por um costume muito antigo os povos nos dois solstícios, isto é, no do Verão, por volta da festa de S. João Baptista, e no do Inverno, por volta do Natal do Senhor, faziam vigílias nocturnas para adorar o sol*" (Voragine, I, 2004: 76). Trata-se de uma informação que remete para celebrações pagãs, como se depreende. A atitude de louvor e aclamação manifestada na celebração do novo ciclo anual, intimamente ligado à natureza, é assim apropriado e transferido para o culto religioso cristão. O próprio Cristo é, como se sabe, muitas vezes referido como a nova luz. É a estes pastores, povos das "nações antigas", como lhes chama Tiago de Voragine, que um grupo de anjos aparece e lhes indica o caminho para chegarem ao Menino, cantando: "*Glória a Deus no mais alto dos céus*". Outros contributos poderão estar na origem da presença de pastores com instrumentos, neste tema específico como no da Natividade, nomeadamente textos apócrifos ou tradições locais, entre outros. Num estudo de Nico Staiti, precisamente sobre a iconografia da **gaita-de-foles** (*zampogne*, em italiano) nas representações da Natividade e a relação com a prática executiva, no contexto italiano, são referidos aspectos que apontam para uma influência directa do teatro religioso medieval, assim como de elementos da tradição e cultura populares, nomeadamente do que diz respeito aos instrumentos e ao contexto do seu uso comum, nas propostas iconográficas deste tema (Staiti, 1990: 580).



Fig. 66 - *Natividade e Adoração dos Pastores*, séc. XII
Bonnano Pisano
Baixo-relevo em bronze
Pisa, portas do Duomo (Catedral)
Elementos musicais: aerofones tipo charamela.

Um dos mais antigos testemunhos da presença de pastores-músicos associados ao tema da Natividade é um baixo-relevo em bronze, das portas do Duomo de Pisa, obra de Bonnano Pisano, de finais do século XII (fig. 66),[17] que aquele autor aponta como exemplo em que o instrumento ali figurado, assim como os trajes dos pastores, provêm da cultura popular. Para regiões mais próximas de nós, o estudo de Maximiano Trapero e Lothar Siemens Hernandez[18] acerca de sobrevivências e formas de teatro medieval na província de León, sublinha a importância das tradições orais e refere dados sobre representações que tinham lugar por ocasião dos ciclos do Natal e Páscoa, onde participavam músicos. Menciona uma fonte escrita do século do XIII, que se encontra na catedral de León, que atesta ali a representação do *Canto da Sibila*[19]*,* como se fazia em Toledo (Trapero e Siemens Hernandez, 1982: 18-19). Os dados disponibilizados por estes

[17] Actualmente, as referidas portas encontram-se no Museo dell'Opera del Duomo.

[18] Maximiano Trapero e Lothar Siemens Hernandez (1982), *La Pastorada Leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, Sociedad Española de Musicologia.

[19] O *Canto da Sibila* representava-se na Vigília de Natal e era uma forma "teatral" que se poderia encontrar em diversas províncias espanholas e não só. Na *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e Renascimento* (2008), de Manuel Pedro Ferreira, é apresentada como fazendo parte da tradição litúrgica da Catedral de Braga. Pelos dados de que dispomos, poderíamos designá-la como uma forma musico-teatral.

autores, não deixam dúvidas sobre a existência de formas teatrais simples, que tinham ampla divulgação no período medieval, nomeadamente o tema da *Adoração dos Pastores*.

No contexto português, esta pode ser uma proposta igualmente válida se atendermos, por exemplo, às figuras populares que Gil Vicente (1465? – 1537) evoca e faz participar nas suas obras, muitas vezes gente rude do povo, como os pastores com as suas danças, canções e instrumentos musicais, como já referido anteriormente (Cap. 2), assim como as figuras de pastores que encontramos em algumas das nossas obras de pintura, suas contemporâneas, confirmando-se, mais tardiamente, nas figuras extraordinárias dos presépios do século XVIII. Por outro lado, pastor ou não, a figura do gaiteiro fazia parte do universo da cultura popular, participando em cerimónias, tanto de cariz popular, como religioso, por exemplo, nas procissões, onde o vimos referido (anexo 9).
Relativamente ao período sobre o qual estamos a trabalhar, além das representações de cariz religioso associadas ao tema que estamos a tratar, encontramos, nas nossas fontes, a figura do gaiteiro em três pastores no manuscrito da *Crónica Geral de Espanha*[20], num jogral e numa figura fantasiosa na *Crónica de D. João I*, da Biblioteca Nacional de Madrid[21]. Na "*Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente…",* na edição de 1586[22], lá está a figura do gaiteiro, quer como pastor, numa representação da Natividade, quer de forma isolada, pronto a integrar qualquer enredo dramático convocado pelo autor (fig.67 e fig. 68), confirmando-o como personagem-tipo do universo popular.

[20] Lisboa, ACL, Ms. Série azul, 1, fl.155 e 25v.

[21] Madrid, Biblioteca Nacional, (Vit.28-5), fl. 140v e 128, respectivamente; estas imagens, tal como os pastores da *Crónica Geral de Espanha*, serão abordadas em capítulo posterior.

[22] Lisboa, Andres Lobato, 1586. (BNP, Res. 220 V.)



Fig. 67 - *Pastor com gaita-de-foles*
"Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros…"
Lisboa, Andres Lobato, 1586
BNP, Res. 220 V, fl. 60



Fig. 68 - *Gaiteiro*
"Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros…"
Lisboa, Andres Lobato, 1586
BNP, Res. 220 V, fl. 3

Se atendermos a que, de entre a iconografia religiosa, a temática da Natividade é aquela que apresenta características mais populares, que convoca uma maior dimensão cénica à qual se ligam arreigadas tradições musicais relacionadas com o teatro religioso (Trapero, 1987: 420), temos então reunidos os elementos necessários para conferir algumas características peculiares aos temas iconográficos deste ciclo.
Terão sido, pois, estes, alguns dos elementos que contribuíram para a criação de uma tradição iconográfica, que coloca a figura do pastor a tocar gaita-de-foles ou outros instrumentos rústicos nas representações do ciclo da Natividade, quais representantes das classes mais humildes na manifestação de louvor ao Menino, através da música, vinculando este instrumento a esta festividade em particular (Oliveira, 2000: 225).

Em obras existentes em Portugal, a fonte mais antiga onde se fixa este tema é o retábulo de prata do museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, sendo também considerada esta a primeira representação em obras portuguesas (fig. 69).



Fig. 69 - Retábulo de prata ou *Retábulo de Aljubarrota* (pormenor)
Portugal (?), séc. XIV (finais), séc. XV (inícios)
Tríptico de prata dourada (madeira revestida de prata dourada, relevada, cinzelada, fundida, recortada e esmaltada), 135 X 175 cm
Pertenceu à igreja Colegiada da Nossa Senhora da Oliveira
Guimarães, MAS, n.º Inv.º O-52
Elemento musical: gaita-de-foles

No painel central, na parte inferior, a cena da *Natividade*, como tema principal; a Virgem encontra-se deitada com o Menino sentado no seu colo; atrás do leito, encontra-se José, apoiado num cajado em forma de *Tau*, adormecido. Nos volantes, divididos em dois registos sobrepostos, apresentam-se quatro cenas relacionadas com o assunto central: à esquerda a *Anunciação*, na parte superior, e *Apresentação no Templo*, em baixo (apenas a Virgem e uma santa mulher, sem a presença de José); à direita, *Anúncio aos Pastores,* em cima, e *Adoração dos Magos*, no registo inferior[23]. Na cena do *Anúncio aos Pastores* figuram apenas duas personagens. Uma delas, à esquerda, segura e toca uma **gaita-de-foles**; o segundo pastor apoia-se num cajado e ergue a mão direita num gesto de surpresa pela presença do anjo.

[23] É interessante esta iconografia dos reis magos, pouco comum na arte portuguesa, que se apresentam como as "três idades do Homem": um mais idoso à frente, de longas barbas, segue-se o de meia-idade e, por fim, o mais novo.

O que toca o aerofone encontra-se sentado, de perna trocada e nem parece ter dado conta do aparecimento do anjo, ao contrário do seu companheiro. Na representação do instrumento, embora simples, estão presentes os seus elementos característicos: o saco ou fole, o tubo melódico, também designado palheta, identificando-se ali os furos, bordão cilíndrico, apontado para trás, sobre o ombro esquerdo do tocador e tubo insuflador. O músico segura e pressiona o fole sob o braço esquerdo, mantendo as duas mãos sobre a palheta de uma forma bastante correcta. As características do instrumento são concordantes com o modelo das **gaitas** portuguesas, conforme as descreve Ernesto Veiga de Oliveira (2000: 223).

Desconhece-se a origem deste aerofone, registando-se, com alguma certeza, a primeira notícia sobre ele, no século I na nossa Era (Sachs, 2003: 160). Encontrava-se difundido por toda a Europa no período medieval, sobretudo como instrumento popular, por vezes usado também em contexto militar, particularmente nas Ilhas britânicas, pois as suas características acústicas, nomeadamente o som penetrante e potente, tornam-no adequado para usos ao ar livre, fazendo-se ouvir a distâncias consideráveis[24]. O carácter rústico que se associa a este instrumento, desde logo por usar na sua construção um odre, o reservatório do ar, feito de pele de carneiro ou cabra, remetem o seu uso para ambientes pastoris, embora, no século XV, fosse adoptada por alguns meios aristocráticos[25]. Apesar das suas representações mais comuns, no período medieval, remeterem para contextos populares, este aerofone não deixa de ser um instrumento considerado e respeitável, aparecendo também na iconografia dos anjos músicos, sobretudo pelo carácter festivo que congrega.

Se a regra é os pastores serem representados com **gaitas-de-foles**, por vezes surgem com outros instrumentos de sopro, como referimos atrás. No programa iconográfico do *Livro de Horas* que pertenceu ao rei D. Fernando

[24] A presença da gaita-de-foles é registada em fontes iconográficas, na Europa Ocidental, desde o século IX; por volta do século XII era já considerado instrumento de grande divulgação da Escócia (Bragard e De Hen, 1967: 49).

[25] O mais conhecido é o caso francês, em período mais tardio, séculos XVII e XVIII, onde era designada por *musette* o qual, para ter um aspecto mais condigno com o meio social, tinha o fole geralmente forrado de cetim ou veludo (Sachs, 2003: 332)

(1345-1383) [26], manuscrito datado de 1378, registamos, no mesmo tema do *Anúncio aos Pastores,* a presença de um aerofone de tudo recto, que poderá ser uma **flauta** (?) ou um aerofone palhetado, espécimes menos comuns neste contexto, mas, como veremos, também requeridos (fig. 70). Numa iluminura de página inteira, a marcar a *Hora de Terça*, os pastores, em número de três, são surpreendidos pelo anjo mensageiro, conforme já foi referido anteriormente. Dois deles olham espantados para o céu e o terceiro encontra-se a tocar um aerofone, não evidenciando uma atitude semelhante. A identificação do instrumento apresenta-se-nos algo problemática, uma vez que não é possível confirmar alguns pormenores organológicos, como o modo de produção sonoro, se através de palheta, se embocadura de apito, como as flautas doces. Na primeira observação a nossa proposta ia no sentido de se tratar de uma flauta, no entanto admitimos a possibilidade de se tratar de um instrumento de outro tipo. Se tivermos em conta o facto do tubo ser ligeiramente cónico e terminado numa campânula, ainda que pouco evidente, poderá tratar-se de um instrumento de palheta dupla, *chalemie*, segundo designação francesa para a qual não possuímos termo correspondente, que era comummente usado, juntamente com a *zampogne* (gaita-de-foles), durante a época natalícia, em diversas regiões de Itália, tocado em contexto popular (Staiti, 1990: 580).

[26] Este *Livro de Horas* é um manuscrito em pergaminho, com 200 fólios, letra gótica com texto em latim, contendo o calendário no início. Em termos decorativos, contém um conjunto de 32 iluminuras de página inteira e 13 outras de menores dimensões. Termina a obra, no último fólio, com uma inscrição onde se identifica o destinatário da mesma "*Regis D. Ferdinandi Portugaliae*", o iluminador "*Spinello Spinelli*" e a data, 1378. Em dois outros fólios apresenta o carimbo da Real Bibliotheca de Portugal. Foi uma fonte por nós referenciada após conclusão do trabalho de mestrado, onde realizámos um levantamento bastante sistemático da iconografia musical dos Livros de Horas, iluminados, do século XV. Apesar de termos decidido centrar este estudo num período posterior, como referido no início, decidimos referenciar aqui este manuscrito, no sentido de contribuir para a sua divulgação e sublinhar a importância do mesmo no contexto da nossa cultura e História da Arte.





Fig. 70 – *Anúncio aos pastores* (pormenor)
Livro de Horas do rei D. Fernando [1378]
Iluminado por Spinello Spinelli[27]
Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, mss50_1_001, fl. 64
Elementos musicais: flauta doce (?)

Nos *Livros de Horas* do século XV, o tema do Anúncio aos Pastores surge amiúde no seu programa iconográfico, conforme registámos em trabalho

[27] Conforme inscrito no próprio manuscrito, este Livro de Horas foi iluminado por Spinello Spinelli (c. 1346-1410), também designado Spinello Aretino, por ser natural de Arezzo. Não temos conhecimento de outras obras suas em Portugal, sendo conhecidos vários trabalhos seus, sobretudo em Itália: alguns frescos da igreja de S. Miniato, em Florença, nomeadamente o ciclo sobre a vida de S. Bento; a história do Papa Alexandre III, no palácio Ducal de Siena, assim como vários retábulos, alguns na Academia de Florença, também uma pintura da *Virgem com o Menino* no Fogg Museum, em Cambridge, uma *Maria Madalena* no Metropolitan Museum of Art, além de obras noutros museus, sobretudo nos Estados Unidos, mas também em Budapeste e S. Petersburgo. Dados colhidos in "Spinello di Luca Spinelli", The Columbia Encyclopedia, sixth Edition, 2008, in *Encyclopedia.com*. 3 Jun.2009, http://www.encyclopedia.com

anterior (Sousa, 2006: 92)[28]. Quer se trate de livros manuscritos, quer impressos, a sua presença é praticamente sistemática. Aliás, a possibilidade de reprodução que a imprensa vem facilitar, multiplica, por vezes, os temas, no mesmo livro, ou enriquece-o com novos pormenores.

Nesta gravura de página inteira (fig. 71), que marca a *Hora Terça* (*ad tercia*) de um Livro de Horas impresso em Paris, temos um exemplo em que o tema referido se expande um pouco para além do que é comum, fazendo associar aos tradicionais participantes, os pastores, um grupo de camponeses, que poderão ser também pastores, que festeja através da **dança**. Ao centro e na parte superior o tradicional grupo de pastores apascenta o gado quando é surpreendido por um grupo de anjos (cinco), que surgem de entre as nuvens anunciando o nascimento do Menino. Um deles, sentado à esquerda, segura uma **gaita-de-foles**. O instrumento está bastante bem definido, com todas as suas componentes bem visíveis: fole, palheta, bordão e tubo insuflador. Apresenta algumas características diversas do exemplo anterior em que figurava o mesmo instrumento. O bordão é agora constituído por um tubo cónico, terminado numa ligeira campânula, verificando-se a existência de um elemento de ligação (?) no tubo que poderá indiciar ser este constituído por duas secções, o que configura um modelo mais elaborado, no que diz respeito à construção do aerofone. Também a palheta apresenta um tubo cónico, terminado numa campânula bastante evidente.

[28] "Musical Iconography in the Portuguese Middle Age Art", In *Imago Musicae – International Yearbook of Musical Iconography*, XXI/XXII, 2004/2005, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 65-113. Esta publicação sintetiza os dados colhidos no trabalho de mestrado.

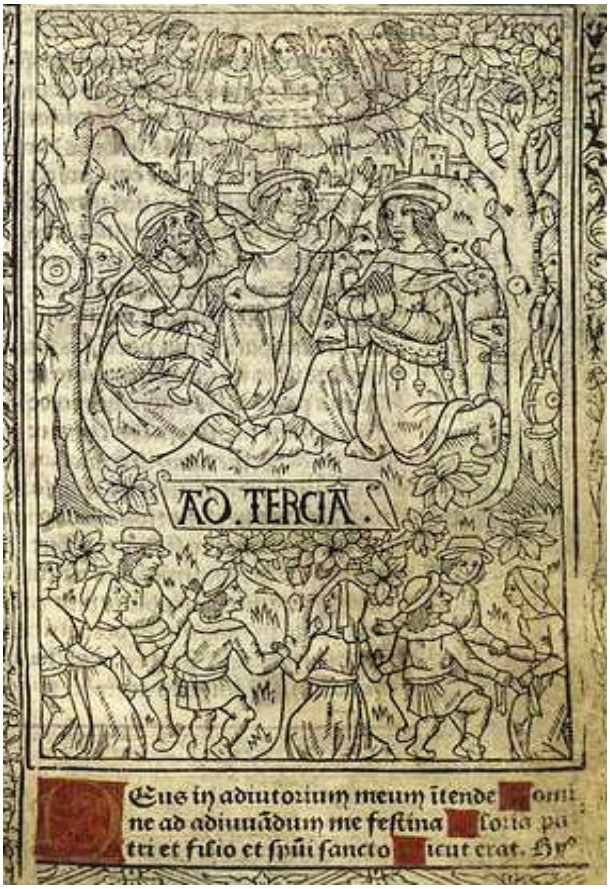


Fig. 71 - *Anúncio aos pastores*
Horae intemeratae Virginis Marie secundum usum romanum,
Paris, Antoine Vérard, Outubro de 1489
Évora, BPE, Inc. 437, fl. 27
Elementos musicais: gaita-de-foles

Neste caso todos os pastores evidenciam uma atitude de devoção, mais do que espanto. O pastor músico interrompe a sua actividade para acolher a mensagem dos anjos, retirando a mão esquerda do instrumento e erguendo-a em direcção ao céu; os outros dois companheiros assumem poses que poderíamos classificar de oração, de louvor, ajoelhando-se e colocando as mãos de forma a demonstrar esse propósito. É uma postura mais próxima daquela que vamos encontrar no tema da Adoração dos Pastores.

Na parte inferior do fólio um grupo de homens e mulheres, em número de oito, camponeses ou pastores, diverte-se a **dançar**. Pelas suas poses e gestos seria uma dança de roda. Os participantes dão as mãos uns aos outros, havendo ainda um lenço a circular de mão em mão, que certamente faria parte da coreografia. A presença da dança é bastante interessante como referência aos divertimentos populares e testemunho de formas coreográficas desenvolvidas em contextos rurais. Em termos de iconografia

musical, ela não está presente junto à representação da cena de dança, no entanto, como é uma forma de expressão que surge intimamente ligada à prática musical, diríamos que há uma presença implícita do elemento musical. Importa salientar a inclusão desta manifestação popular, marcadamente profana, junto desta temática, como indício de participação popular e convocação das classes sociais menos favorecidas para a participação neste momento fundacional do cristianismo, que poderíamos apontar como resultante do ideal social e religioso dos franciscanos, que se manifesta sobretudo nas representações temáticas em torno do ciclo da Natividade.



Fig. 72 - *Anúncio aos pastores*
Horae ad usum romanum
Paris, Jean Maurand, impressor, 20 de Junho de 1493
Lisboa, BNP, Inc. 1359, fl. d Vii verso.
Elementos musicais: gaita-de-foles

Iconografia semelhante apresenta este outro Livro de Horas, também ele saído de uma oficina impressora parisiense (fig. 72). A localização, no contexto da obra, é a mesma, marcando a *Hora Ad Tertiam.* Os três pastores, inseridos num fundo de paisagem, olham para o alto de onde surge o anjo; um deles, à esquerda, segura uma **gaita-de-foles** que estaria a tocar. O instrumento é bastante rudimentar, identificando-se apenas o fole e o tubo melódico, a palheta ou ponteira como também é designado, sem qualquer bordão, ou roncão[29]. O facto de não apresentar o

[29] O tubo designado por bordão ou roncão, é um tubo de maiores dimensões que o tubo melódico, munido de palheta, que soa livremente pela passagem do ar, produzindo um som pedal, isto é, contínuo, que serve de acompanhamento à linha melódica executada pelo instrumentista. O número destes tubos varia, geralmente

bordão, poderá corresponder ao propósito de representar um modelo de instrumento que não o possua, na configuração em que é habitual, pois sabe-se que em algumas regiões não o possuíam[30]. Também poderá dever-se à simplicidade do desenho da gravura, fixando apenas os elementos essenciais, sem especial cuidado na representação de pormenores, que não são reclamados neste contexto. A palheta apresenta um tubo de secção estreita, terminado numa campânula bastante evidente, tal como na figura anterior.

Também na gravura de outro impresso de Pigouchet a **gaita-de-foles** não apresenta o bordão (fig. 73). O tema e localização são os mesmos que nos exemplos anteriores. O pastor gaiteiro encontra-se sentado no chão e tem o instrumento no colo. Embora o fole se encontre cheio de ar, a posição em que se encontra não evidencia a possibilidade de estar a ser executado. A palheta é formada por um tubo cónico terminado em ligeira campânula, apresentando um conjunto de furos apenas sugeridos pelo gravador, mas em número demasiado elevado e muito próximos entre si, o que revela um desenho pouco cuidado, no que diz respeito à representação do instrumento. É ainda visível o tubo para introduzir o ar no reservatório, um mais fino e outro mais curto, também inserido no fole. Este parece ser o elemento de encaixe do tubo do bordão que se encontra ausente. O instrumento é, mais uma vez, convocado como atributo da personagem e claramente vinculado a este tipo de contextos.

---

de acordo com tradições locais. Há modelos que não apresentam qualquer bordão, havendo outros que podem possuir até quatro

[30] Na região francesa de Gascogne existem instrumentos desta tipologia, designados por *boha, bohica ou chalemina*. Não possuem o tubo bordão, como estamos habituados a ver, mas um tubo melódico duplo, funcionando um deles como bordão. Não nos parece, todavia, que esta gravura corresponda a tal instrumento.



Fig. 73 - *Anúncio aos pastores*
Heures à l'usage de Rome
Paris, Pigouchet, 1494,
Évora, BPE, Inc. 18, fl. 32
Elemento musical: gaita-de-foles

Se no Livro de Horas de D. Fernando persistem dúvidas acerca do instrumento ali representado, na gravura de um outro livro de *Horas de Nossa S[e]nora* (fig. 74)*,* poderemos apontar com mais segurança que se trata de uma **flauta recta**. Esta é uma pequena gravura marginal pertencente a um dos ciclos iconográficos dedicados à Virgem, constantes neste impresso, muito distante da sua localização comum. Na iconografia da *Hora Terça*, onde é habitual este tema, surge uma gravura de página inteira com a *Adoração dos Pastores* (fig. 79). Em termos iconográficos, apesar de dimensões reduzidas, apresenta todos os elementos que o modelo já firmado para este tema convoca.



Fig. 74 - *Anúncio aos pastores*
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito...
Impresso em português.
Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500
Washington, Biblioteca do Congresso
Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979, (caderno p, fl. iiii verso)
Elemento musical: flauta recta

Num ambiente campestre, vendo-se ao longe um aglomerado urbano, evocação de Belém, certamente, um grupo de três pastores é visitado pelo anjo que lhes comunica a mensagem do nascimento do Menino Jesus, através de uma longa filactéria que distende. Os pastores entreolham-se, surpreendidos, observando ao mesmo tempo o anjo. O que tocava a **flauta** interrompe a sua actividade, mantendo ainda erguido o seu instrumento. Este identifica-se pela forma do corpo, formado por um único tubo, pelo modo como é tocado e, sobretudo, pelos elementos visíveis na parte superior: a embocadura em forma de apito e a janela do bisel ou lábio. Não poderemos adiantar muito mais sobre este instrumento em concreto, pois a imagem não o permite. Importa referir que as designadas **flautas doces,** ou de bisel, aparecem em finais do século XV, desenvolvendo-se muito provavelmente a partir de instrumentos populares já existentes e com características idênticas (Henrique, 1988: 256-257). Como instrumentos populares, nos meios rurais, estão associadas aos pastores, que as usam como passatempo individual, sendo muitas vezes feitas a partir de madeiras vulgares e mesmo de canas. Na representação deste tema, além da gaita-de-foles, a flauta é o instrumento mais vezes requisitado.

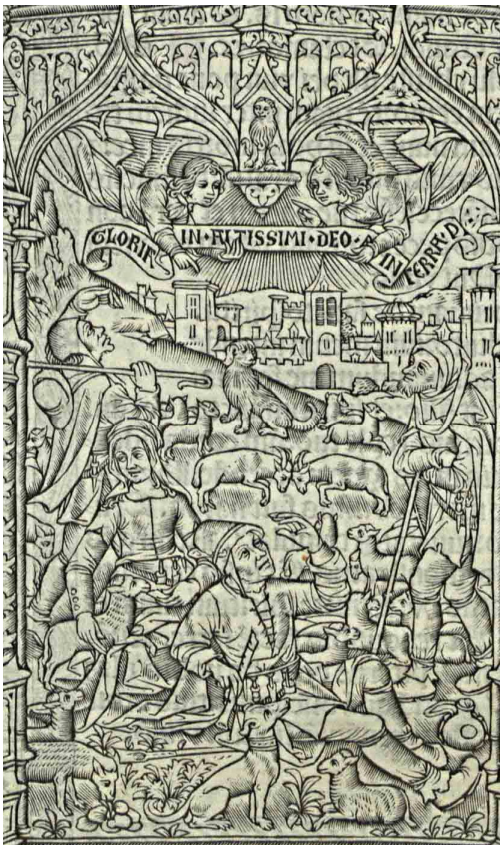




Fig. 75 e fig. 76 - *Anúncio aos pastores*
Livre d'Heures a l'usage de Rome
Simon Vostre, Paris, 1502.
Impresso em velino, 230 X 160 mm
Lisboa, BNP, Res. 329 V, (caderno D, fl. iX verso e X)
Elementos musicais: flauta doce e gaita-de-foles

Ocorrência pouco frequente é a duplicação de um tema no mesmo contexto; mas é o que se regista neste Livro de Horas de Simon Vostre. Marcando o início da *Hora de Tertiam*, o impressor fez incluir não uma, mas duas gravuras com o assunto do Anúncio aos Pastores (fig. 75 e fig. 76). É, claramente, um indício de maior disponibilidade de meios, também menos dispendiosos, se comparados com a produção de manuscritos iluminados. Só assim se justifica a presença das duas gravuras em fólios sucessivos (IX verso e X). Da observação das gravuras pode inferir-se que são de autoria diferente. A primeira (fig. 75) pertence ao mesmo conjunto das que foram

usadas em 1500 no livro de horas impresso em português, também saído de uma oficina de Paris, confirmando-se o recurso às mesmas imagem em ambos os livros no fólio 33v com o tema da *Adoração dos Pastores*, ou fólio 57v – *Ofício dos defuntos*, entre vários outros, e também no Res. 327[31]. Os elementos musicais que registamos nas gravuras são os que comummente são requeridos na representação deste episódio: **flauta recta** e **gaita-de-foles**. Na primeira imagem a flauta que o pastor segura na mão direita apresenta-se bastante bem representada, identificando-se o seu corpo feito de um único tubo que se alarga ligeiramente na parte terminal; o tipo de embocadura está bem definido, em forma de apito; observando-se ainda a janela do bisel e os furos ao longo do corpo do instrumento. Pelas dimensões relativas, seria uma flauta soprano. Pelo modo como se encontra desenhado, seria certamente um instrumento que o gravador conhecia e que procurou representar com algum rigor.

Na segunda gravura (fig. 76) dois dos pastores tem instrumentos. O que se encontra do lado esquerdo, de pé, tem uma **flauta** presa do cordão que lhe cinge a cintura. É também uma flauta direita, mas apenas apresenta três furos na parte inferior do tubo, pelo que seria para executar apenas com uma mão, como as **flautas de tamborileiro**, embora ali não esteja nenhum **tambor**. O tubo é ligeiramente cónico, sendo visíveis ainda a forma da embocadura e a janela.

O segundo instrumentista é o pastor que se encontra com um joelho por terra, voltado para o observador. Pela fisionomia, será o mais velho dos três. A sua atitude parece demonstrar que não se deu conta da presença do anjo que anuncia o nascimento do Menino, continuando a tocar **gaita-de-foles**. O instrumento não se apresenta desenhado com muito cuidado, apesar de se identificarem todos os elementos essenciais: o fole, a palheta, o tubo para insuflar o ar e o bordão ou roncão. Este último encontra-se praticamente na vertical em vez de apoiado no ombro do gaiteiro e direccionado para trás; termina numa larga campânula; apresenta um

[31] Embora o livro apresente dimensões diversas do *Livro de Horas* Res. 327 da BNP, as gravuras que são utilizadas nas tarjas são, frequentemente, as mesmas, sendo feitas composições diferentes com a justaposição de outras de menores dimensões, para preencher as diferentes áreas.

elemento de ligação no meio do tubo o que indicia ser aquele feito de duas peças; a palheta tem um comprimento muito curto, não se vendo a separação entre este elemento e o fole que parece surgir na sua continuação, onde se observa, estranhamente, um furo; o instrumentista tem as mãos colocadas sobre o tubo melódico mas de uma forma bastante incorrecta. Certamente que o desenho não seguiu um modelo à vista e o conhecimento do instrumento, por parte do gravador, não era suficiente. Apresenta o instrumento um pormenor curioso: o fole está decorado com uma rede de onde pendem elementos decorativos.

Na imagem que se segue (fig. 77), que colhemos na edição de Hermão de Campos, *Flos sanctorum,* uma tradução de uma versão livre da "Leyenda aurea" de Jacobus de Voragine, voltamos a encontrar a **gaita-de-foles** associada ao tema[32].

Na gravura constam os elementos que tradicionalmente caracterizam este tema: O anjo, também neste caso apenas um, segurando a filactéria com a inscrição da passagem bíblica "*gloria in excelsis deo*" e os pastores. Aqui voltam a ser novamente dois, ambos surpreendidos com a presença do divino mensageiro. Um deles toca uma gaita-de-foles, um instrumento de dimensões assinaláveis, de proporções um pouco exageradas, até em comparação com o tamanho do seu executante. Identificam-se no aerofone todos os seus elementos constituintes, ou seja, o fole, no qual se inserem os restantes tubos: o bordão ou roncão, o tubo melódico e o tubo insuflador, também designado as*soprete*. Na palheta contam-se seis furos,

[32] O título desta entrada refere o evangelho de S. Lucas, cap. 2, o texto que refere o episódio do *Anúncio aos Pastores*; no entanto, facto curioso, neste impresso, o texto que se segue menciona S. Mateus: "*Diz nos sam matheus no evãgelho que quãdo veo ho têpo que ouue de nascer Jesus Cristo nosso Senhor na cidade de bethleem era pastores naquella regiõ que guardauã gaados; e na ora que nosso Senhor Jesus Cristo nasçeo, logo estes pastores ouuirõ cantar os anjos que cãtauam e louuauã* (…) (Res. 157 A, fl. XV). Trata-se, sem dúvida, de um erro que poderá ser da edição em português ou da que esteve na sua origem, pois no evangelho de Mateus não há qualquer referência a este episódio

abaixo da mão esquerda que o executante mantém no instrumento. Apresenta-se aqui um modelo bastante comum, apenas com um bordão.



Fig. 77 - *Anúncio aos pastores*
Ho Flos Sanctorum em lingoajem Portugues,
Lisboa, Hermão de Campos & Roberte Rabelo, 15 Março 1513
Lisboa, BNP, Res. 157 A, fl. XV
Elemento musical: gaita-de-foles

O segundo pastor encontra-se de costas, com a mão no chapéu, sugerindo o gesto de se descobrir, em sinal de reverência. O modo como está representado, assim como o seu gesto, assumem particular importância em termos visuais, manifestando humildade e abertura à mensagem divina. Não deixamos de observar, nesta última gravura, alguns elementos secundários que ali se apresentam. Chama à atenção a presença de objectos pessoais como a cabaça, suspensa num arbusto, à esquerda, usada como reservatório de água nos meios rurais, assim como uma taça e uma colher, no chão, indicadores do estilo de vida dos pastores, passando muito tempo nos campos e fazendo ali as suas refeições; acrescente-se ainda um saco para guarda dos pertences.

Quanto ao instrumento, iremos encontrá-lo novamente associado aos pastores, quer junto aos temas do ciclo da Natividade, quer em temas seculares, remetendo sempre para ambientes pastoris. Presença singular desde tempos bastante remotos nas nossas tradições musicais, acompanhando os portugueses nas suas aventuras marítimas como já vimos, ainda hoje a gaita-de-foles tem um lugar de relevo em algumas

regiões, sobretudo em meios rurais, onde participa em ocasiões festivas, quer de cariz religioso quer profano.

Vimos já que os instrumentos habitualmente associados ao tema do Anúncio aos Pastores são a **gaita-de-foles e a flauta**; nas representações surgem com a função de caracterizar o contexto e conferir identidade às personagens. Em termos de participação musical duas atitudes se registam: ou os pastores interrompem a execução para receber a mensagem do(s) anjo(s) ou, continuando a tocar, parecem alheios aos acontecimentos.

Adoração dos Pastores

O episódio da *Adoração dos Pastores* integra-se no grupo de temas relativos à vida de Maria e de Cristo, e, juntamente com o tema do *Anúncio aos Pastores* e *Adoração dos Magos*, faz parte do ciclo da Natividade. Surge tratado em diferentes suportes e, segundo Louis Réau (1957:231), é um tema tardio na arte, tendo surgido em finais no século XV. Corresponde a um segundo momento de participação dos pastores, em termos do relato do evangelho de S. Lucas que refere: "*Foram apressadamente e encontraram Maria, José e o menino deitado na manjedoura* (…) *E os pastores voltaram, glorificando e louvando a Deus por tudo o que tinham visto e ouvido, conforme lhes fora anunciado* (Lc, 2,16-20).

Também aqui vamos encontrar o tema em suportes bastante diversificados. O primeiro que referiremos (fig. 78) encontra-se no retábulo da Sé de Coimbra, não como tema principal, mas numa das cenas secundárias que fazem parte do grande conjunto retabular[33]. O tema principal do conjunto é a *Assunção da Virgem*, figura a quem foi dedicada a igreja, representado ao centro e ladeado pelas figuras de S. Cosme, S. Damião, S. Pedro e S. Paulo. Na parte superior apresenta ainda o tema do *Calvário* e, na parte inferior, um registo com temas do Novo Testamento: do lado direito os evangelistas S. Mateus e S. Lucas, do lado esquerdo S. João e S. Marcos e, ao centro,

[33] O monumental retábulo esculpido da Sé Velha de Coimbra, ainda no seu local de origem, talhado em torno do ano de 1500, entre 1499 e 1502, é obra de Olivier de Gand e sua companha, por encomenda do Bispo de Coimbra, D. Jorge de Almeida (1483-1543).

esta representação da *Adoração dos Pastores*, ao lado da representação do tema da *Ressurreição*, fixado no momento em que Cristo se ergue do túmulo, guardado pelos soldados adormecidos.



Fig. 78 - *Adoração dos Pastores*
Retábulo da Sé Velha de Coimbra (pormenor)
Olivier de Gand, c. 1500
Escultura em madeira
Coimbra, Sé Velha
Elemento musical: gaita-de-foles

No tema que aqui convocamos, o elemento musical é a comum **gaita-de-foles.** O exemplar ali plasmado é de feitura bastante rudimentar, mas com todos os seus elementos característicos representados. O **gaiteiro**, um dos dois pastores que se encontram junto do Menino, está a tocar o instrumento. Pressiona o fole com o braço esquerdo, mantendo as mãos sobre a palheta, onde se observam alguns furos; a secção do tubo é um pouco exagerada, se atendermos à sua relação com as outras componentes do aerofone. Apresenta um bordão cilíndrico, terminado numa ligeira campânula, e o tubo para insuflar ar no reservatório, que está a ser usado no momento. A simplicidade do instrumento condiz com a caracterização igualmente singela dos pastores que ali se encontram. O que se encontra à esquerda, apenas veste uma túnica curta, cingida na cintura por um cordão, apresentando as pernas despidas e os pés descalços, sinais de pobreza e despojamento dos bens materiais. Maria segura o Menino, deitado no colo,

revelando-O ao mundo; S. José encontra-se de pé, vigilante, observando o desenrolar dos acontecimentos. O gaiteiro, ao celebrar o feliz evento com música, concede uma dimensão sonora à representação, evoca todo um universo musical típico destas festividades, associando-o a uma festa popular.



Fig. 79 **-** *Adoração dos Pastores*
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito...
Impresso em português.
Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500
Washington, Biblioteca do Congresso
Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979, (caderno e fl. ii verso)
Elemento musical: flauta doce

Numa representação mais complexa, esta imagem do *Livro de Horas de Nossa Senhora* de 1500 (fig. 79) faz figurar um grupo mais alargado de pastores, seis ao todo, identificados por inscrições na própria gravura.
A acção ocorre num espaço idealizado, um misto de interior com exterior, onde se encontram os pastores. Um deles segura na mão o seu instrumento

musical, uma **flauta recta**. Pelos elementos visíveis, embocadura e janela, parece ser uma **flauta doce,** de **bisel**.

Se, como referimos, a **gaita-de-foles** é o instrumento mais comum associado à figura dos pastores, neste impresso, quer no tema do Anúncio aos Pastores, quer neste, o instrumento representado é a flauta recta. A gaita-de-foles surge de facto associada aos pastores, mas em temas seculares, como veremos em capítulo próprio. Para os assuntos, digamos, mais nobres, o artista optou por recorrer a um elemento sonoro mais contido, como esta flauta. Neste caso o pastor segura o aerofone na mão direita, mostrando-o, talvez com intenção de o ofertar.

Apesar da qualidade e abundância de elementos da gravura, o instrumento não apresenta muito mais informação organológica. Poderíamos acrescentar que é feita de um único bloco, ou seja o tubo é feito de uma só peça, de madeira e, pelas dimensões, seria uma flauta contralto. Não são representados quaisquer furos.

Passando para uma outra escala, convocamos agora o painel da *Adoração dos Pastores* do retábulo da Madre de Deus[34] (fig. 80), cuja datação (1515), está inscrita num dos painéis (*Aparição de Cristo à Virgem*), encontrada por Luís Reis-Santos, o mesmo investigador que o atribui a Jorge Afonso[35] (Teixeira, 1991: 414).

---

[34] O políptico integrava ainda os painéis: *Anunciação*, *Adoração* dos *Reis Magos*, *Ascensão de Cristo*, *Assunção da Virgem*, *Pentecostes* e *Aparição de Cristo à Virgem.* Apesar de conhecidos estes sete painéis, os dados até agora disponíveis não permitiram ainda chegar a uma conclusão definitiva sobre a constituição total deste políptico, encomendado pela rainha D. Leonor para o seu convento, nem a disposição e dimensões originais do mesmo, visto que alguns dos painéis sofreram alterações (repintes e adaptações para o novo suporte). Segundo Adriano de Gusmão (1960: 7), esta é a primeira representação deste tema na pintura portuguesa. Episódio, como se disse, referido, em termos canónicos, apenas no evangelho de S. Lucas, (Lc, 2, 15-21), mas relatado nos evangelhos apócrifos e na *Legenda Áurea*, sendo já objecto de tratamento plástico por artistas estrangeiros no século XV.

[35] Jorge Afonso (1470-75 – c. 1540) é considerado um dos mais destacados pintores do seu tempo; liderou uma oficina em Lisboa, junto ao Convento de São

Em termos de composição, esta obra segue um esquema centralizado, construído segundo a conjunção de uma pirâmide com uma "cruz de S. André", definindo uma linha vertical, ao centro, que, em conjugação com as linhas orientadoras da perspectiva do chão, dirige o olhar do observador para o Menino. A cena, representada no interior de umas ruínas como aqui se apresenta, parece ter origem num relato do livro *Meditaciones* de Pseudo-Boaventura, em que se refere ter a Virgem dado à luz junto a uma coluna do palácio de David (veja-se a coluna ao fundo, adossada à parede) e que José usou um fardo de feno de uma manjedoura colocando-o aos pés de Maria, onde ela deporá o seu Filho (Réau, 1957: 225). A Virgem encontra-se ajoelhada em atitude de adoração diante do Menino, seguindo uma proposta baseada numa visão de Santa Brígida (Réau, 1957: 218), atitude que também é assumida por S. José, que aparece representado em posição frontal, com a cabeça inclinada. O Menino, figura atarracada e rígida, encontra-se deitado sobre palhas, mas não numa manjedoura. O pintor colocou a palha sobre uma laje de pedra, a fria pedra do altar dos sacrifícios, numa antevisão dos acontecimentos futuros no que diz respeito à morte terrena de Cristo. Os três pastores que ali ocorreram encontram-se ajoelhados, do lado direito, em pose de adoração. Por sua vez, um grupo de anjos músicos encontra-se no lado oposto, pairando por cima da Sagrada Família, coroando de glória o divino acontecimento e louvando a Deus, por meio da sua música.

Pela riqueza, em termos de iconografia musical, esta obra reveste-se de especial interesse para nós. Os elementos musicais presentes encontram-se associados, quer às personagens celestes, os anjos, quer às terrenas, os pastores. Acerca destas personagens, é de salientar o cuidado concedido à sua representação, com um interessante sublinhado do seu aspecto rústico, visível na tez morena dos seus rostos e nos trajes grosseiros e humildes, em contraste com as vestes das figuras sagradas, sobretudo as da Virgem, vestindo túnica e manto azuis, de tecido delicado, com um motivo decorativo a dourado e um fino véu a cobrir a cabeça.

Domingos, onde se formaram pintores como Garcia Fernandes, Pêro Vaz e Gaspar Vaz. Foi pintor régio de D. Manuel, nomeado em 1508 e confirmado no mesmo cargo em 1529, por D. João III.



Fig. 80 - *Adoração dos pastores* (1515)
Jorge Afonso
Pintura portuguesa, séc. XVI
Óleo sobre madeira de carvalho, 160,5 X 124,5 cm
Lisboa, MNAA, Nº Inv.º 2096 P
Proveniência: retábulo da Madre de Deus, Lisboa
Elementos musicais: viola da gamba; tamboril de cordas e flauta de tamborileiro; rebec, alaúde; flauta doce e rebab (?)

Junto aos pastores encontram-se os presentes que trouxeram, assim como dois instrumentos musicais. Sobre a cesta de ovos que se encontra próxima do primeiro, à direita, pode observar-se uma **flauta recta** e, apoiado nas

pernas do segundo, um cordofone friccionado, figurando também o respectivo arco (fig.80 - pormenor). Poderá ser um **rebab**, ou um **rebec**.


Fig. 80 - Pormenor da flauta e do rebab

O pintor afasta-se da tradicional e sistemática representação da gaita-de-foles, convocando um repertório instrumental mais variado. A **flauta** ali representada, instrumento feito de uma só peça que parece de construção artesanal, apresenta, no entanto, um pormenor organológico interessante. Na parte final do tubo tem dois furos paralelos, uma solução técnica que os construtores encontraram para possibilitar a dedilhação com ambas as mãos, tapando-se ora um, ora o outro furo, com cera, de acordo com o modo como o instrumentista segurasse na flauta. É um indício que revela a observação cuidadosa ou conhecimento pessoal que o artista possuía do objecto e o seu propósito de rigor no tratamento dos elementos que reúne na sua obra. A flauta, como vimos em exemplos anteriores, era, juntamente com a gaita-de-foles, comummente associada aos pastores, o que não se verifica no caso do **rebab** (?) aqui presente e representado também com evidente cuidado no que diz respeito aos aspectos organológicos. É um instrumento de cordas friccionadas, composto por uma caixa de ressonância, que se prolonga para formar o próprio braço ou escala, onde se observam meia dezena de trastos; possui três cordas apoiadas num cavalete sobre o tampo superior e esticadas por acção de cravelhas, inseridas na parte superior do braço, a pá do cravelhame, de formato encurvado, para trás. No tampo harmónico é visível uma abertura central, uma espécie de rosácea, que cumpre uma função acústica, mas também

decorativa. O corpo do instrumento, que é a própria caixa de ressonância, de formato periforme, construída numa única peça de madeira escavada, está claramente definido, deixando perceber a convexidade da parte posterior. O tampo superior parece seguir o modelo de origem árabe, formado por uma pele esticada em vez de madeira, sendo esta a principal diferença entre este instrumento e o rebec. O rebab, é um instrumento mais rude, diríamos mais adequado aos pastores, pois o rebec é, neste período, um instrumento mais prestigiado, associado a contextos aristocratas. O arco que o pintor faz representar é curto e curvo, seguindo um modelo muito simples. O instrumento, o rebab, é originário da região da antiga Pérsia, tendo-se difundido pelo mundo árabe e, através do norte de África, terá passado para o sul da Europa, onde é referenciado a partir do século XI (Sachs, 2003: 326), mantendo a sua forma original até cerca do século XIV. É tocado na posição vertical, apoiando-se nos joelhos do instrumentista. É um espécime organológico pouco representado nas nossas fontes iconográficas. No painel da *Assunção da Virgem* do mesmo conjunto retabular que esta *Adoração dos Pastores*, Jorge Afonso pinta um instrumento semelhante mas ali figura-o como um rebec, com o tampo superior de madeira, sendo tocado por um anjo e executado como uma viola de arco, apoiado no ombro. Gregório Lopes vai requere-lo também para a sua *Assunção* associado, mais uma vez, a um anjo músico (Lisboa, MM N.º Inv.º MM 1085 – fig.108). De data anterior, encontra-se um cordofone deste tipo, rebab, associado a um dos anjos músicos do janelão da Colegiada da Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, mas não referenciamos qualquer outra em que o instrumento surja associado à figura dos pastores. Num dos manuscritos das Cantigas de Santa Maria é representado numa das iluminuras, onde é tocado por dois menestréis (Códice E1, cantiga 110, fl 118)

O episódio aqui fixado por Jorge Afonso não deixa de ter um certo carácter festivo, que lhe é conferido pela música dos anjos que vieram aclamar o Menino com os seus hinos, acompanhados por variados instrumentos musicais.



Fig. 80 - Pormenor dos anjos músicos

Ao grupo dos anjos, o pintor reservou quase só instrumentos de cordas, friccionadas, beliscadas e percutidas, estando presente um único aerofone. O primeiro dos anjos, à esquerda, toca uma **viola da gamba** que apoia na perna esquerda, mantendo-a em posição vertical. Mantém a mão esquerda sobre o ponto, ou escala, que apresenta quatro trastos; segura o arco com a mão direita, numa posição bastante correcta. Identifica-se ainda o cavalete sobre o tampo harmónico onde se apoiam as cinco cordas, esticadas entre o estandarte (o elemento triangular que se encontra na parte inferior da caixa e que serve para fixar as cordas) e as cravelhas inseridas na voluta, no topo do braço; também bem definidas estão as aberturas do tampo harmónico, em forma de "C", sob as cordas, na parte central da caixa. Em termos de configuração exterior, o instrumento apresenta o formato característico, com os dois enfraques muito acentuados, tornando possível friccionar todas as cordas. O arco é curto e de feitura bastante simples.

O segundo anjo toca um conjunto formado por um **flauta** e um cordofone percutido conhecido como **tambor do Béarn,** ou Basco, por ser comum daquela região dos Pirinéus, designado entre nós como tambor ou **tamboril de cordas**, ou apenas **tamboril**[36]. É, como se adivinha, um instrumento de

[36] Tamboril é a designação proposta no *Dicionário de Música,* de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (1999: 614) para este instrumento, optando estes autores pelo termo tamborim para o membranofone que, muitas vezes, acompanha também este tipo de flauta, ambos executados pelo mesmo instrumentista.

cordas percutidas, formado por uma caixa de ressonância sobrecomprida, sobre a qual são esticadas entre duas a cinco cordas, apoiadas em cavaletes – neste caso possui quatro. É tocado através de uma grossa baqueta que percute todas as cordas ao mesmo tempo. A sua função era rítmica e harmónica, uma vez que produzia um determinado acorde, servindo de acompanhamento à melodia executada na flauta. A caixa do cordofone aqui representado apresenta duas aberturas, ou "bocas" de ressonância no tampo superior, decoradas com rosácea. Suspenso por uma correia ao pescoço do executante, era tocado apenas com uma mão, deixando a outra livre para tocar o aerofone, em regra uma flauta recta. Na região do Bearn e País Basco esta flauta tinha um tubo curto e apenas dois orifícios, sendo designada por ***galobé***. A que consta na pintura de Jorge Afonso apresenta, todavia, um tubo bastante comprido, cónico, no qual não são visíveis todos os pormenores organológicos. O modo de produção sonora é similar ao das **flautas doces**, reconhecendo-se aqui o mesmo tipo de embocadura e a janela do bisel; quanto ao número de furos, não é possível confirmar. Geralmente possuía três ou quatro, um deles na parte posterior, para o polegar. O modelo aqui representado aproxima-se mais de um instrumento provençal, usado também em conjunto com o tamboril de cordas, e designado naquela região por ***galoubet***, a designação usada na região basca, mas correspondente a um instrumento diferente, mais comprido. Este cordofone percutido era um instrumento popular, cujo som, nas palavras de Jean de Gerson, "era rude" (Homo-Lechner, 1999: 736). É um facto que se trata de um instrumento pouco comum entre nós, assim como são escassas as fontes iconográficas conhecidas; no entanto, o rigor com que é representado não deixa dúvidas de que o pintor o conhecia, ou teve acesso a algum modelo. Tendo sido um instrumento também popular em regiões mais a norte que a anteriormente mencionada, nomeadamente na parte oriental da Flandres (Ribeiro, 1943: 14), poderia Jorge Afonso ter tido acesso a este espécime organológico por via de uma fonte flamenga, tendo em conta as ligações pessoais que tinha com artistas daquela região, nomeadamente Francisco Henriques, seu cunhado.

O terceiro anjo toca um pequeno cordofone friccionado que apoia no ombro esquerdo. É praticamente uma miniatura de instrumento. Apresenta uma caixa periforme, prolongando-se para formar o braço; possui fundo

abaulado e tampo harmónico plano, sobre o qual correm três cordas. Poderá ser uma **giga,** segundo um modelo bastante simples.

O último anjo, em posição central, toca **alaúde**, cordofone que se encontra representado com assinalável rigor. Instrumento de origem árabe (al'ud), conhecido desde o século VIII, sendo introduzido na Europa durante os séculos seguintes, pensa-se que via Sicília e Espanha, encontrava-se bastante divulgado neste período, normalmente associado a ambientes aristocráticos. O modelo aqui presente apresenta a configuração mais comum, com caixa periforme, com o fundo abaulado e tampo harmónico plano, com abertura decorada com rosácea. As cordas estão fixadas entre uma barra, no tampo superior, e o cravelhame, cuja pá faz um ângulo de cerca de 90º com o braço. Este apresenta trastos e o seu comprimento é reduzido, seguindo um modelo muito aproximado daquele que Virdung insere no seu tratado (anexo 12).
Como instrumento relacionado com a prática musical dita erudita, foi objecto de alterações e aperfeiçoamentos ao longo dos tempos, como o comprova este estudo para a sua construção, de Arnault de Zwolle, de cerca de 1440 (fig. 81), tendo-se desenvolvido também a sua técnica de execução e a escrita musical em tablatura[37], favorecendo a sua grande difusão e o surgimento de um repertório destinado a este instrumento, no inicio do século XVI (Kennedy, 1994: 24)[38].

[37] O sistema de tablaturas baseia-se na representação esquemática da posição dos dedos do executante sobre a escala do instrumento e não na representação dos sons (notas) sobre a pauta.

[38] Já no século XV era um instrumento de prestígio, havendo notícia de notáveis executantes deste instrumento ao serviço de algumas das cortes como a do rei de França, onde pontuava o tangedor de alaúde Antoine Her ou a corte dos duques de Ferrara onde serviu o virtuoso alaudista Pietrobono durante quase meio século, de c. 1440 até à data da sua morte, por volta de 1498. O ano de 1507 é um marco importante neste domínio, tendo sido publicado em Veneza, por Petrucci, os primeiros dois volumes de peças para alaúde, *intabulatura de lauto*, que integrava obras de Spinacino, de carácter solístico e duetos para este instrumento (Mc Kinnon et alii, 1984: 566-567)

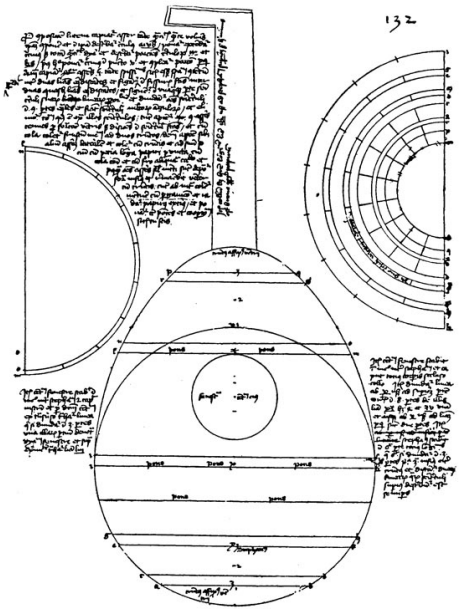


Fig 81 - *Diagrama para a construção de um alaúde*
In *Les traités d'Henri-Arnault de Zwolle et de divers anonymes* (c. 1440).
Henri Arnault Zwolle (c. 1400-1466)
Paris, BNF, F-Pn lat. 7295, fl. 132

O alaúde podia ser dedilhado, ou beliscado com um plectro, como neste caso, assumindo a função de instrumento acompanhador do canto ou executando a própria melodia.

Nesta nossa obra, à excepção do anjo que toca flauta e tamboril que, por razões óbvias, não pode cantar, os restantes anjos parecem cantar, se atendermos ao facto de serem representados com as bocas entreabertas. O facto de surgirem a tocar instrumentos não poderia, no entanto, anular a seu papel de mensageiros, vindo transmitir a mensagem divina; assim, reúnem nesta representação as suas duas principais funções; como mensageiros e louvando continuamente a Deus, através da música, a principal contribuição que a Igreja concede a este modo de expressão.



Fig. 82 - *Retábulo da Natividade*
Alto-relevo em madeira, 106,5 X 162 X 29,5 cm
Antuérpia, início do século XVI (1501-1530)
Coimbra, MNMC, n.º inv.º 1238
Proveniência: pertenceu ao Colégio das Ursulinas desta mesma cidade
Elemento musical: gaita-de-foles

Por fim, no que diz respeito a esta temática, um retábulo esculpido que traz o acontecimento para um ambiente urbano (fig. 82).

Obra proveniente de oficina de Antuérpia, apresenta uma interessante composição formada por grupos de figurantes, como os pastores, ou figuras isoladas que se acercam da cena principal, ao centro. O Menino encontra-se deitado sobre uma estrutura que seria a manjedoura. A figura que mais perto se encontra é um pastor, ajoelhado em adoração (à direita). No lado oposto um segundo pastor encontra-se sentado a tocar **gaita-de-foles**. O aerofone apresenta uma configuração rudimentar, sendo confirmada a sua identificação pelo característico fole. O meio circundante é mais agitado que o que geralmente encontramos nas representações deste tema. Poderemos encontrar nesta proposta o contexto que a Legenda Áurea cita, como sendo referido da *História Eclesiástica*, segundo o qual, José e Maria, se instalaram num logradouro público, entre duas casas, local onde de encontro e passagem dos habitantes de Belém (Vorágine, I, 2004: 72).

Aceitando uma importância e influência efectivas das tradições orais e do teatro religioso nas obras visuais, não deixamos de registar o reduzido número de espécimes organológicas representadas nas obras de arte referentes à temática que abordámos, sobretudo no que diz respeito aos que se encontram relacionados com os pastores, tendo em conta os que são citados nos textos literários. No trabalho de Maximiano Trapero (1987: 438) sobre o a participação da música no teatro de Natal na província de Castela[39], assim como no instrumental que Gil Vicente faz intervir nas suas obras, exemplos que convocámos, são bastante mais numerosos os recursos organológicos que intervêm. Parece haver uma certa contenção na representação destes elementos, de modo a não interferir demasiado na acção principal e fazendo participar apenas os instrumentos necessários para caracterizar as figuras. Associados aos pastores ou aos anjos, os instrumentos musicais visualizam uma expressão de alegria e tornam mais efusiva a manifestação de louvor.

Epifania

Esclarece-nos o texto da Legenda Áurea que o termo epifania (*epiphania*) deriva de *epi* (sobre), e *phanos* (aparição) e que congrega quatro acontecimentos milagrosos[40], embora se celebre especialmente o do aparecimento da estrela que guiou os Magos até Belém (Vorágine, I, 2004: 106-108).

Assim, o episódio da Adoração dos Reis Magos, em termos iconográficos, reúne elementos retirados do relato de S. Mateus (Mt, 2, 1-12) em

[39] Entre os autores espanhóis que refere, Maximiano Trapero menciona também o nome de Gil Vicente

[40] Os quatro acontecimentos que Santiago Vorágine regista são: 1º - A chegada dos Magos, guiados pela estrela, treze dias após o nascimento; 2º O Baptismo no rio Jordão, que teria ocorrido naquela data vinte e nove anos depois; 3º Milagre da transformação da água em vinho, durante as bodas de Cana, também naquela data, trinta ou trinta e um anos depois; 4º Milagre da multiplicação dos pães, igualmente na data registada, e trinta e um ou trinta e dois anos depois.

conjugação com outros, provenientes dos evangelhos apócrifos e de outros textos[41].

Está ainda por esclarecer quem de facto eram estas personagens e de onde vinham, mas é aceite que representavam uma elite intelectual detentora dos saberes da época: astrologia, astronomia, medicina, matemática e ciências ocultas (Vezin, 1950: 2). Daí que sejam também referidos como "os sábios do Oriente". Vorágine avança com uma proposta dizendo que mago é o mesmo que sábio, de acordo com o significado da palavra em persa, filósofo, em grego, escriba, em hebraico e igualmente sábio, em latim (Vorágine, I, 2004: 108).

A relação entre a figura dos Magos e a de reis deve-se a Tertuliano (ca. 155- ca. 222), com base na interpretação e reflexão dos salmos 67 (68), 30: "*… e o reis virão a Vós com presentes*"; e 72 (71), 10: "*Os reis de Tarsis e as ilhas pagar-lhe-ão tributo. Os reis de Sabá e de Seba oferecer-lhe-ão presentes*", assim como a uma passagem do profeta Isaías que diz: "*As nações caminharão à tua luz, os reis, ao resplendor da tua aurora. (…) Vêm todos de Sabá trazendo ouro e incenso*" (Is, 60, 3-6).

É um tema iconográfico muito difundido na arte Ocidental, desde a época paleocristã, na maioria das vezes associado à Natividade. A sua principal importância, enquanto mensagem simbólica, reside no carácter universal do cristianismo; tendo sido o Messias anunciado aos Judeus, é Deus que vem para todo o Mundo.

[41] S. Mateus, por exemplo, não refere o número de magos que vêem visitar o Menino nem os seus nomes. Esses dados são pois concedidos por fontes que diríamos não oficiais, mas que a tradição assimilou. O número de três é referido a partir do século III, desde Orígenes (ca.185-ca.224), um discípulo de Clemente de Alexandria (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 224). Esse número, de acordo com tradições antigas, poderia assumir significados distintos, sendo os mais referenciados a associação os três continentes conhecidos da época: África, Europa e Ásia, quando nas representações surge uma personagem de raça negra, ou às três idades da vida: Infância; Idade adulta e Velhice, simbologia provavelmente mais antiga.





Fig. 83 - *Adoração dos magos*
Batalha, Igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória,
Vitral da Capela-mor. Séc. XVI, (c. 1520-c.1530)
Elementos musicais: alaúde (?) e viola de arco

Nesta representação (fig. 83) a acção decorre num espaço interior com o chão coberto de ladrilhos. A representação parece seguir um modelo proposto pelo Evangelho do Pseudo Mateus (16, 1-2), um dos textos apócrifos que refere o acontecimento que situa a acção no interior de uma casa, onde encontraram o Menino sentado ao colo de sua mãe. Guiados pela estrela, bem visível no vitral, ali se dirigem e Lhe oferecem valiosos presentes: o primeiro uma oferta em ouro, o segundo uma de incenso e o terceiro mirra (Santos Otero, 1993: 209). No plano mais próximo, um dos reis ajoelha-se diante do Menino que está ao colo de Maria, apresentando-Lhe a sua oferta, tendo colocado a sua coroa por terra.

À direita, de pé, os outros reis apresentam também as suas oferendas. A postura e atitude dos magos perante o Menino, nomeadamente do que está de joelhos, é claramente um sinal de humildade e submissão e remete para a representação do acto de pagamento do tributo que, na iconografia profana, seria o reconhecimento de um vencedor. O costume de oferecer ao rei uma coroa e ricos vasos era muito comum em todo o Oriente, tendo sido apropriado por Roma, precisamente como sinal de homenagem e vassalagem dos povos vencidos ao imperador romano (Vezin, 1950: 13). Talvez os testemunhos mais presentes para nós sejam os que encontramos na arte egípcia, onde existem múltiplas imagens do ritual de ofertas ao Faraó.

As vestes dos reis apresentam-se revestidas da maior dignidade e magnificência. São visíveis duas coroas e, no rei que se encontra de joelhos, um punhal no cinto.

A presença de um rei negro remete para a interpretação simbólica de reconhecimento por parte das três partes do Mundo: África, Ásia e Europa.

No exterior, no plano mais próximo, encontram-se os animais que transportaram as personagens reais, dois camelos e um cavalo; ao fundo, entre duas colinas e no cimo de uma elevação, está um palácio com torres cilíndricas, certamente uma alusão ao rei Herodes, que terá inquirido os Magos acerca da localização de Jesus; no céu ainda se pode observar a estrela que guiou as reais personagens até Belém, simbolizando o nascimento de Cristo, segundo a profecia de Isaías.

Na parte superior da composição estão dois anjos músicos que tocam dois instrumentos de corda. À esquerda, o anjo toca um cordofone de mão semelhante a um **alaúde** e, à direita, o instrumentista toca uma **viola de arco.**

A presença de elementos musicais associados a este tema não é muito frequente e não é referida explicitamente, quer nos textos canónicos quer nos apócrifos. Santiago Vorágine refere um texto de S. Hilário, que cita a certa altura: "*O menino solta vagidos e ouvem-se os anjos a louvar*" (Vorágine, I, 2004: 111). Neste caso são, precisamente, os anjos músicos que reforçam a presença divina, ao mesmo tempo que transmitem a ideia de louvor a Deus, através do modo mais comum que é a música, associada aos hinos cantados.

Não pomos de lado a hipótese de se verificar alguma influência das representações do tema nos Dramas Litúrgicos, uma vez que nestes eventos a música assumia uma importância assinalável, ou até do nosso teatro vicentino. No *Auto dos Reis Magos*, escrito a pedido da rainha D. Leonor, Gil Vicente escreve como remate final:

Aparecem os tres Reys Magos cãtando o vilancete seguinte:

Quando la Virgem bendita
Lo pario,
Todo mundo lo sentio.
Los choros angelicales
Todos cantan nueva gloria
Los tres reys, la vitoria
Delas almas humanales.
En las tierras principales
Se sonó,
Quando nuestro Dios nacio

E cantando assi todos juntamente, offerecem os Reys seus presentes. E assi muyto alegremente cantando se vam. E acaba em breve, porque nam ouue espaço pera mais (Vicente, 1562: 8).

Os instrumentos representados procuram visualizar modelos da época. Não são visíveis pormenores organológicos muito rigorosos que permitam a identificação com mais segurança. Quanto à viola de arco não parece haver dúvidas que se trata de um cordofone deste tipo, pela configuração da caixa e modo de execução; relativamente ao cordofone de mão, embora a nossa proposta aponte para o alaúde, há dados que não poderemos confirmar, nomeadamente se há ou não separação clara entre o braço e a caixa, qual a forma do tampo inferior, se plana ou abaulada, a forma e localização das aberturas de ressonância ou a pá do cravelhame. De sublinhar, em primeiro lugar, os espécimes organológicos aqui representados, em contraponto com aqueles que figuram tradicionalmente no *Anúncio* e *Adoração dos pastores*. Aqui, claramente, fazem-se representar instrumentos associados aos meios aristocráticos, mesmo se tocados por anjos, enquanto nos temas anteriores,

instrumentos marcadamente populares. São, pois, dois universos sonoros bem distintos.

Regresso do filho pródigo

No domínio da iconografia musical, este não é um tema muito citado, embora seja um dos episódios em que, no texto bíblico, se refere a participação musical. Nas fontes por nós pesquisadas, apenas encontramos uma cena referente a esta parábola apresentada por Jesus e relatada por S. Lucas no seu Evangelho (Lc, 15, 11-32). O momento representado corresponde aos festejos promovidos pelo pai para celebrar o regresso do filho que considerava perdido (fig. 84). Assim, é representado um momento do banquete para onde foram requeridos músicos[42]. A fonte que referenciámos é uma pequena xilogravura, usada na oficina impressora parisiense já referida anteriormente de onde saiu o Livro de *Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito Sa[n]cto*)[43], impresso em português em Fevereiro de 1500 por Wolfgang Hopy. A gravura tinha sido já utilizada por Simon Vostre, também num Livro de Horas, em 1498, numa edição da qual o Museu Gulbenkian possui um exemplar (LA 134) e, posteriormente, em 1512, novamente na edição de um Livro de Horas que também identificámos[44].

A pequena gravura, acompanhada de uma citação do texto de S. Lucas, faz parte de um ciclo dedicado a este episódio e fixa o momento do festim. Na imagem, embora de reduzidas dimensões, identificam-se dois músicos que

[42] Segundo Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau (1994: 143), a iconografia relacionada com esta parábola apenas começa a ser representada no século XII e em número pouco significativo até final do período medieval.

[43] O único exemplar conhecido pertence à Biblioteca do Congresso, em Washington, catalogado com a referência LC Control No. 65058979, Rosenwald Coll.

[44] *Heures a lusage de Chalons toutes au long sa[n]s req[ue]rir: auec les figures et signes de lapocalipse: les miracles nostre dame les accide[n]s de lho[m]me: et plusieurs austres hystoires,* Paris, 1512, impresso em papel, 210 X 135 mm, (Lisboa, BNP, Res. 327, fl. 45)

animam o evento. Um toca um cordofone de mão, que poderá ser um **alaúde** ou uma **mandora** e o segundo um instrumento de sopro. Este apresenta um tubo recto, cónico, de comprimento assinalável. Será um instrumento palhetado, do tipo **charamela** mas que não é possível confirmar com certeza. Ambos os instrumentos estão associados a ambientes aristocráticos, embora não seja comum tocarem em conjunto. O cordofone é mais adequado para contexto doméstico, para acompanhar o canto, por exemplo, sendo bastante comum, como referimos anteriormente em relação ao alaúde, junto das cortes, tocado por músicos profissionais, como neste caso, ou por amadores, muitas vezes os próprios príncipes.

Por seu lado, os instrumentos palhetados do tipo das charamelas, são mais adequado para contextos exteriores, produzindo uma sonoridade vigorosa. Como vimos nos textos dos nossos cronistas, este era um instrumento muito requisitado junto das figuras e meios do poder.



Fig. 84 – *Regresso do Filho pródigo*
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito...
Impresso em português.
Paris, 1500,
Washington, Biblioteca do Congresso, Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979, (caderno h, fl. Vii verso)
Elementos musicais: cordofone de mão e aerofone

Cenas da Paixão de Cristo

Tradicionalmente, o ciclo da Paixão de Cristo inicia-se com a Sua entrada triunfal em Jerusalém, momento de alegria e aclamação onde haveria lugar para a participação musical, nomeadamente com **cânticos**, conforme registam os textos das Escrituras (Mt, 21, 1-11; Mc, 11, 1-10; Lc, 19, 29-40 e Jo, 12, 12-19). Todavia, este episódio, com a inclusão de elementos musicais, não foi referenciado em nenhuma das fontes iconográficas existentes nas nossas colecções.

Neste ciclo[45], a iconografia musical mais frequente é a representação de **trombetas**, embora os textos não refiram, qualquer deles, a componente sonora dos acontecimentos. Estes aerofones surgem associados a contexto militar que está presente desde o momento da prisão de Cristo. Mateus, Marcos e Lucas registam a presença dos soldados, este último, no momento da prisão de Cristo aponta ainda a acção aos sumos-sacerdotes e oficiais do Templo (Lc, 22, 52); João, refere o destacamento romano assim como os guardas ao serviço dos sumos-sacerdotes e dos fariseus (Jo, 18, 3).

Cristo escarnecido pelos soldados

Após a prisão no Monte das Oliveiras, Jesus foi conduzido às autoridades da cidade, iniciando-se dois "processos" distintos: um correspondente a um julgamento pelo poder religioso, encabeçado pelo sumo-sacerdore Caifás (Mt, 26, 57-67; Mc, 14, 53-65 e Lc, 22, 66-71) e outro pelo poder político, junto do procurador romano Pôncio Pilatos (Mt, 27, 11-14; Mc, 15, 2 e Lc, 23, 3). É neste contexto que são referidos os episódios da flagelação, coroação de espinhos e a Sua humilhação quer pública, quer em privado.

Uma pequena placa de cobre (fig. 85) faz parte de um conjunto de 26, de igual dimensão, que representam outros tantos momentos da *Paixão*

[45] O ciclo da Paixão ocupa vários dos capítulos de cada um dos Evangelhos; vimos acima a localização do episódio da *Entrada Triunfal em Jerusalém*, sendo os acontecimentos centrais também tratados pelos evangelistas (Mt, 26 e 27; Mc, 14, e 15; Lc, 22 e 23; Jo, 18 e 19).

de Cristo[46] que pertencia ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Desconhece-se a autoria, sendo reconhecido que o trabalho teve como base gravuras da série "A Pequena Paixão", de Albrecht Dürer, pelo menos algumas delas, como pudemos comprovar (fig. 86), datadas de 1509. O trabalho é proveniente de uma oficina de Limoges do primeiro quartel do século XVI (Santos, 2000: 267).

De todo o conjunto, a placa que apresenta o episódio em que Cristo é humilhado e escarnecido pelos guardas é o único que apresenta iconografia musical. Um dos guardas que se encontra junto a Cristo, localizado ao centro e no plano mais afastado da composição, segura e toca um aerofone que se assemelha a um **shofar**, instrumento da tradição judaica.

O que aqui é figurado é formado por um tudo encurvado de secção cónica cuja terminação se apresenta irregular, talvez para lembrar o chifre de animal de que este tipo de instrumentos é feito. Não apresenta qualquer furo, como é característica deste aerofone. A sua presença confere uma dimensão acústica ao episódio, contribuído o seu som/ruído para o ambiente de desordem que ali se vive. O som forte, produzido naquele contexto é, também, uma forma de violência. Por outro lado, sendo conotado com a tradição judaica associa os Judeus à morte de Cristo. A cena é localizada no interior do palácio de Pilatos. Cristo encontra-se sentado e vendado.

[46] O conjunto é constituído pelos seguintes temas: I – *Cristo despede-se da Virgem*; II – *Entrada em Jerusalém*; III - *Expulsão dos vendilhões do Templo*; IV- *Última Ceia*; V – *Cristo lava os pés aos discípulos*; VI – *Oração do horto*; VII – *Prisão de Cristo*; VIII – *Cristo presente a Anás*; IX – *Cristo escarnecido*; X – *Flagelação*; XI – *Coroação de espinhos*; XII – *Ecce Homo*; XIII – *Pilatos lavando as mãos*; XIV – *Queda a caminho do Calvário*; XV – *Verónica* (mostrando o véu com o rosto de Cristo, ladeada por S. Pedro e S. Paulo); XVI – *Crucifixão*; XVII- *Cristo na cruz*; XVIII – *Descida ao Limbo*; XIX – *Descida da Cruz*; XX – *Pietá* (*Lamentação*); XXI – *Deposição no túmulo*; XXII – *Ressurreição*; XXIII – *Aparecimento de Cristo à Virgem*; XXIV – *Noli me tangere*; XXV – *Ceia em Emaús*; XXVI – *Incredulidade* de S. *Tomé*.



Fig. 85 - *Cristo escarnecido pelos guardas* (de uma série sobre a Paixão de Cristo)
França, oficina de Limoges, séc. XVI (1510-1525)
Esmalte policromado sobre placa de cobre, 10 X 8 cm
Porto, MNSR, inv. Div. 2
Proveniência: Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra
Elemento sonoro: shofar



Fig. 86 - *Cristo escarnecido e humilhado* (1508-9)
Albrecht Dürer
Gravura da série "Pequena Paixão", 12,5 X 9,5 cm
Connecticut College's. Wetmore Print Collection[47]
Elemento sonoro: shofar

Cristo a Caminho do Calvário.

Um segundo momento fixado pelos textos e pela iconografia é o percurso até ao local da crucifixão, durante o qual Cristo carrega a própria cruz.

Encontramos no painel *Panorama de Jerusalém*, do Museu Nacional do Azulejo[48] (fig. 87), um pormenor com este tipo de iconografia.

[47] Imagem em: http://camel.conncoll.edu/visual/Durerprints/smallpass2.html (22/06/2009)

[48] Terá sido uma das obras oferecidas a D. Leonor pelo seu primo, o Imperador Maximiliano, para o Mosteiro da Madre de Deus. A pintura representa a cidade de Jerusalém e os diversos momentos da Paixão de Cristo, título que também pode assumir. É uma obra de características assumidamente narrativas, fixando as principais cenas da Paixão, desde a prisão de Cristo no Monte das Oliveiras, fora

Ao centro da complexa composição, abaixo da cena do *Calvário*, Jesus carrega a cruz, sendo precedido por um grupo de soldados (?) que tocam aerofones que lembram *shofares*, os tradicionais instrumentos de sopro judaicos, feitos a partir de chifre de carneiro. Embora se trate de uma representação de reduzidas dimensões, é uma iconografia significativa no sentido em que remete a acção para o tempo em que ocorreu a acção, o que não acontece na maioria das representações do tema, em que são representados **trompetes**, instrumentos da época em que a obra foi pintada. Acresce ainda o propósito de sublinhar o protagonismo dos judeus na condenação de Cristo, fazendo figurar um instrumento tradicional e com assumido significado simbólico para os Hebreus. Embora os instrumentos aqui representados apresentem uma ligeira campânula, pormenor que, em regra, não se verifica naqueles instrumentos, a configuração contracurvada no tubo afasta-os da configuração normal das **trombetas**.

---

das muralhas, em baixo à direita, até à *Deposição no Túmulo*, em cima à esquerda. Importa registar alguns pormenores da complexa composição, nomeadamente a correcta localização dos locais tendo como referência principal a Esplanada do Templo, ao centro, que, embora a legenda indique tratar-se do Templo de Salomão, surge como uma mesquita (veja-se o crescente no cimo da cúpula), de planta hexagonal, que faz lembrar a Mesquita de Omar, esta de planta octogonal, ali construída no século VIII. Junto à mesma, um pórtico formado por três arcos (na realidade são quatro), voltados para o vale de Cedron, onde, na colina em frente, se situa o Monte e Jardim das Oliveiras, precisamente em frente à Porta Dourada, conforme plasmado no painel. Relativamente à localização do palácio de Herodes e do local da crucifixão, Monte Gólgota, à direita e no plano mais afastado da composição, ao centro, a sua localização, em relação aos locais anteriores está muito aproximada do que actualmente se assinala como tendo sido os locais referidos. No lado esquerdo, no plano mais próximo, regista-se a presença de uma personagem que, claramente, não faz parte da narrativa; supõe-se que seja a própria rainha D. Leonor, vestida com o hábito da Ordem de S. Clara, a ordem a que pertence o mosteiro da Madre de Deus



Fig. 87 - *Paixão de Cristo ou Panorama de Jerusalém*
Pintura Flamenga (?) do séc. XVI (1501-1510)
Óleo sobre madeira, 196 X 205,7 cm
Lisboa, MNA, Pt-1
Elementos musicais: shofares

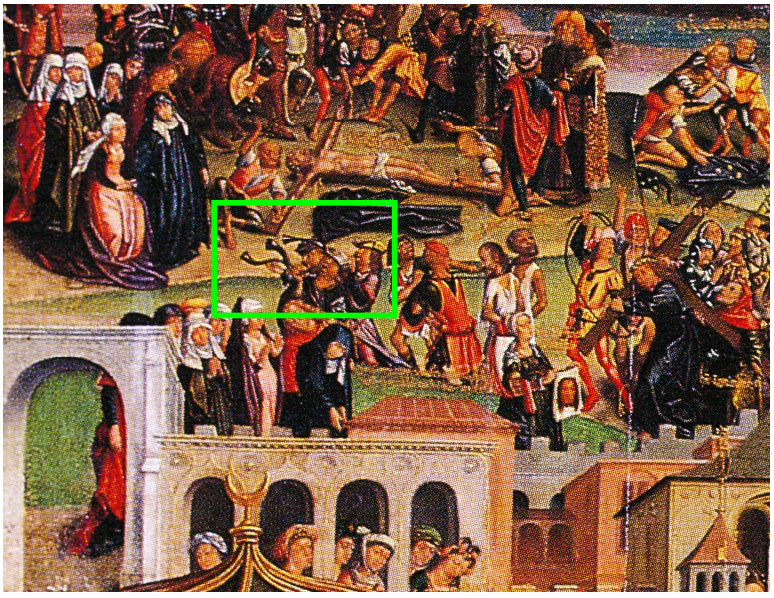


Fig. 87 - *Paixão de Cristo ou Panorama de Jerusalém* (pormenor)

Já em inícios do século XIV (1304-1306), Giotto incluíra também o elemento sonoro na cena da prisão de Cristo, no fresco da capela Scrovegni em Pádua, tendo optado por não incluir uma **trombeta** ou instrumento similar mas um **olifante**, como se pode observar (fig. 88)[49].



Fig. 88 - *O Beijo de Judas* (1304 – 1306)
Giotto de Bondone
Pintura a fresco, 200 X 185 cm
Pádua, Capela Scrovegni.
Elementos musicais: olifante

[49] Aerofone da família das trompas, esculpido numa presa de elefante, daí o seu nome, este instrumento, feito a partir daquele material, terá surgido no Ocidente, via Bizâncio, tendo sido produzidos em quantidades assinaláveis, no sul de Itália e Sicília, nos séculos X e XI, por artesãos muçulmanos especializados (Baines, 1984: 815).
O mais conhecido relato do seu uso é na *Canção de Rolando*, quando este guerreiro pede ajuda à hoste de Carlos Magno, através do potente som deste instrumento de sopro. É um instrumento de sinais, usado em variados contextos.

Este elemento musical em concreto está associado a uma imagem de poder, assim como as trombetas, devido ao seu valor como peça material, sendo frequentemente decorado com anilhas de metais preciosos como o ouro ou a prata. Assim, pode ler-se ali, precisamente, uma acção do poder político, legitimado para efectuar a prisão, ao mesmo tempo que uma demonstração de força dessa mesma autoridade, assinalando e publicitando o acontecimento.

Um segundo exemplo deste tema retiramo-lo no incunábulo *Peregrinatio in Terram Sanctam,* numa edição espanhola de 1498 (BNP, Inc.117, fl.LXVI). O incunábulo apresenta gravuras sobre a *Paixão de Cristo* e outras cenas dos Evangelhos, planos de cidades que ficavam na rota da Terra Santa como Roma, Veneza (de onde saiam os barcos), Parezo, Corfú, Modon, Candia, Rodes e Jerusalém. As gravuras utilizadas pelo impressor são as mesmas do incunábulo 308 da mesma biblioteca, que é uma edição da mesma obra de data anterior[50]



Fig. 89 - *Cristo a caminho do calvário*
Peregrinatio in Terram Sanctam
Bernardus de Breidenbach; trad. Espanhola Martin Martinez de Ampies
Zaragosa: Pablo Hurus, 16 Janeiro de 1498.
Lisboa, BNP, Inc. 117, segunda parte, fl. LXVI
Pertenceu à livraria da Congregação do Oratório
Elemento musical: trompete

[50] Bernardus Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz, Erhard Reuwich, 11 Fevereiro 1486, BNP, Inc. 308.

O texto vai-se desenvolvendo como se descrevesse um percurso pela cidade de Jerusalém, aludindo aos lugares mais significativos referenciados nos Evangelhos e onde terão ocorrido alguns dos episódios ali fixados. Neste *Cristo a Caminho do Calvário* (fig. 89), "…*venimos en aquele lugar delas dos vias: donde lloravam muchas mujeres a Cristo Jesus quando le trayam a crucificar cõ la cruz acuestas: alas quales dixo el redentor. Fijas de Syon: no querays llorar agora por mi: empero llorad sobre vosotras y vuestros fijos*…" (*Peregrinatio in Terram Sanctam,* BNP, Inc.117, segunda parte, fl. LXVI, citando o texto de Lucas, 23, 27-28)

Relativamente ao texto bíblico, o gravador acrescenta pormenores para conceder à representação um carácter mais realístico e reforçar o dramatismo do acontecimento. No entanto não inclui alguns elementos referidos no texto que se encontra junto da gravura, que menciona a frase que Cristo dirige às "filhas de Sião" quando com elas de cruza, pois não inclui nenhuma figura feminina da imagem. Todavia representa um tangedor de trompete que segue junto do grupo de soldados, identificados pelas lanças erguidas. O instrumento é uma trombeta cujo tubo se encontra contracurvado em três secções[51]. Este apresenta secção cilíndrica, até à parte terminal, onde se abre numa campânula. É um instrumento natural, sem qualquer sistema de furos, que podemos entender como uma evocação das tubas romanas, numa leitura contemporânea, servindo para transmitir ordens e, neste contexto, conceder um ambiente de cortejo triunfal.

A presença do instrumentista não deixa também de evocar a figura do arauto, que, publicamente, anuncia um acontecimento importante.

[51] Neste contexto militar optamos por designar este tipo de aerofones por trombeta, mesmo quando se aproximam da configuração do instrumento que habitualmente chamamos trompete. A sua função era essencialmente sinalética e não musical propriamente dita.



Fig. 90 - *Cristo a Caminho do Calvário*
Flos Sanctorum,
Lisboa, Hermão de Campos, 15 Março 1513.
Lisboa, BNP, Res. 157, fl. s/n (8v)
Elemento musical: trombeta

Iconografia semelhante se regista igualmente neste livro impresso em Lisboa, em 1513, pelo impressor Hermão de Campos (fig. 90). Uma gravura inserida na coluna de texto da esquerda, na parte da obra que relata a Paixão de Cristo. Parece tratar-se de um apêndice inicial, pois os fólios não são aqui numerados, iniciando-se a numeração mais adiante. O texto que acompanha a gravura é uma síntese dos quatro Evangelhos sobre este momento (Mt, 27, 32-33; Mc, 15, 21-22; Lc, 23, 26-32; Jo, 19, 17-18). Jesus é ajudado por Simão de Cirene a transportar a própria cruz para o local da crucifixão, um lugar chamado "lugar do crânio", Gólgota (termo aramaico), uma pequena elevação rochosa fora dos muros da cidade de Jerusalém que fazia lembrar a forma de um crânio (em latim Calvário) (Bíblia Sagrada, 2001: 1619). O texto refere uma grande multidão que seguia Jesus, nomeadamente mulheres, conforme o relato de Lucas (Lc, 23, 27), mas a gravura apenas nos mostra Cristo e Simão de Cirene, acompanhados por dois soldados, identificados pelo barrete, pelas armas e pela **trombeta**.



Fig. 91 - *Cristo a caminho do Calvário*
Quentin Metsys (1466-1530)
Do retábulo das "Sete dores da Virgem" (encomenda da Rainha D. Leonor, para igreja do Mosteiro da Madre de Deus
Pintura Flamenga do séc. XVI (1509 -1511)
Óleo sobre madeira de carvalho, 82,5 X 82,5 cm
Lisboa, MNAA, inv. N.º 1821 P
Proveniência: Igreja da Madre de Deus, em Lisboa.
Elemento musical: trombeta (tuba romana)

Embora se trate de temáticas religiosas, poderemos reconhecer em algumas representações destes episódios, elementos de iconografia profana, nomeadamente militar, onde se fazem figurar soldados com armas ou com trombetas, como esta de Quentin Metsys (fig. 91) ou as que referenciámos acima. O episódio representado passa-se junto a uma das portas da cidade de Jerusalém, na antiga muralha da cidade, uma vez que o local onde terá sido crucificado, conhecido como Gólgota, se localizava fora das muralhas.
Na obra de Metsys, este representa a figura de Cristo em posição de desequilíbrio, flectindo os joelhos, enquanto transporta a cruz sobre os ombros. Neste caso o elemento musical é uma trombeta recta formada por um longo tubo cilíndrico, sem qualquer orifício, que termina com uma

campânula semelhante às antigas tubas dos romanos. A referência, na representação deste tema, ao domínio de Roma, através da figuração de soldados romanos é, algumas vezes, feita através da iconografia musical; além da *tuba* acima referida, o *litus*, outro instrumento da Antiga Roma, é por vezes figurado. Aqui, esse propósito é sublinhado, pela associação do estandarte com a águia imperial, bicéfala, à trombeta.

O tempo escatológico

O insondável mistério da morte mantinha-se presente no universo mental medieval de forma permanente; a precariedade das condições de saúde, confirmada pela multiplicação de epidemias[52], não indiciava uma esperança de vida muito animadora, pelo que o sentimento de fragilidade seria natural assim como as preocupações, numa perspectiva religiosa, com a salvação individual no "final dos tempos". Neste domínio e em termos de perspectiva temporal futura, Jacques Le Goff classifica a civilização medieval como escatológica; mais do que o medo da própria morte, temia-se o destino *pos mortem,* um sentimento que Le Goff assinala ter-se acentuado no século XIV (Le Goff, 2004: 170-171).

Como referimos, um dos textos que serve de suporte a esta temática é o Apocalipse de S. João. Nesta gravura de uma Bíblia veneziana de 1498 (fig. 92), realça-se, precisamente, a figura do evangelista e a sua missão de fixar a mensagem divina.

[52] Conforme registado por Oliveira Marques, os séculos XIV e XV foram bastante atormentados por doenças infecto-contagiosas. São referidos geralmente os anos de 1348, 1356, 1384, 1415, 1423, 1432, 1435, 1437-38, 1458 (Marques, 1982: 189-191), também 1467, 1477 e 1480-97, como os mais significativos em termos de focos de doenças, sendo considerados os períodos mais difíceis os das "pestes negras" de 1348 e 1415, e 1480-97, pela sua longa duração.



Fig. 92 - *S. João a escrever*
Bíblia latina, Livro do Apocalipse
Veneza, Simon Bevilaqua, Maio 1498
Gravura sobre papel, 45 X 75 mm
Évora, BPE, Inc. 145, fl. 478
Elemento musical: trombeta

S. João encontra-se sentado a escrever, apoiando o livro numa escrivaninha. Atrás de si está um anjo a tocar uma **trombeta**, como que transmitindo a mensagem divina; mais à direita, surge Deus-Pai, entre nuvens e raios de luz, apontando com a mão direita para João, mão que se encontra envolta por pequenas estrelas; Encontra-se sentado em majestade, segurando o livro aberto na mão esquerda, estando representada uma espada ao centro da figura. Rodeiam esta representação sete candelabros, representando as sete Igrejas às quais João se dirige. Na parte inferior da representação encontra-se uma figura prostrada por terra em postura de adoração, parece tratar-se do próprio João recebendo a mensagem e a incumbência de escrever o *Livro da Revelação*.

O instrumento que o anjo toca apresenta um tubo ligeiramente curvo e sem furos visíveis. Não se trata de qualquer situação de prática musical, sendo uma representação claramente simbólica, junto a um texto em que, precisamente, a figura do anjo, empunhando-o e fazendo-o soar, assume particular relevância. Será este tipo de aerofone o que mais vezes é representado nos temas relacionados com o Juízo Final, também aquele que o texto do Apocalipse menciona, convocando os diversos significados simbólicos que o instrumento pode conferir.

Juízo Final e Inferno

Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus
Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum
(Dies Irae)

Relativamente ao tema do *Juízo Final,* um dos textos que o sustenta é, precisamente, o Livro do Apocalipse, o último dos livros da Bíblia.
Em termos de iconografia musical, o texto visionário de S. João menciona dois momentos que serão objecto de tratamento iconográfico, na arte Ocidental, de forma bastante prolífera. O primeiro é o da visão do *Trono de Deus e os vinte e quatro Anciãos* (Ap, 4, 1-11), tema recorrentemente tratado na arte românica, no entanto ausente na arte portuguesa até este período, e o tema do *Juízo Final*, presente nas mais variadas fontes, onde são referidos os sete anjos que anunciam, através do som potente de trombetas, os diversos cataclismos que acontecerão no fim dos tempos (Ap, 8,10; 11, 15-19).

As representações deste tema surgem no Ocidente por volta do séc. X, desenvolvem-se, sobretudo, a partir do séc. XII, através dos diferentes manuscritos iluminados do *Comentário ao Apocalipse* de Beatus de Liébana, cujos programas iconográficos serviram de motivo inspirador para a fixação em suportes, como a pintura mural ou a escultura (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 38). Os elementos musicais mais comuns que ali encontramos são aerofones da tipologia das trombetas ou das tubas. A sua presença na iconografia medieval assume quase sempre um significado simbólico, no sentido em que dão voz a determinada entidade, que evocam a possibilidade de transmissão de mensagens. Encontram-se, assim, vinculadas à divindade, como meio de convocar ou anunciar a sua justiça, através dos seus mensageiros, os anjos.
Com um vasto passado de utilização em contextos de cerimonial, quer religioso, quer profano, entre os povos antigos, nomeadamente no contexto do culto judaico, as trombetas vão assumir um lugar de relevo como elemento simbólico, usado tanto na linguagem escrita, como na iconografia.

Na escultura, precisamente, entramos no universo desta temática, de uma forma pouco comum entre nós, no portal da igreja Matriz de Viana do Castelo,[53] uma edificação do século XV (fig. 93). Terá sido iniciada por volta de 1400, ao tempo no interior da cerca urbana, tendo-se prolongado a sua construção por mais de meio século. Em 1455 estaria praticamente concluída, tendo recebido naquele ano um apoio financeiro de Afonso V, depois de solicitação dos procuradores de Viana para a compra de paramentos e construção de alpendres (Gonçalves, 1961: 5). Será talvez por isso que na torre sul apresenta as armas de Afonso V, encontrando-se na torre do lado oposto, as do bispo D. Justo Baldino[54], que tinha o governo da instituição aquando do término das obras levadas a cabo durante o século XV. Em 1483 é elevada a igreja colegiada, tendo anexas a igreja velha de S. Salvador e a de Santa Maria da Vinha (Oliveira, 2005: 28).

O portal granítico apresenta uma estrutura composta por três arquivoltas ogivais, onde figura um programa iconográfico que remete para a *Paixão de Cristo* e se relaciona com o tema do *Juízo Final*. Os colunelos que suportam e lançam os arcos têm esculpido em alto-relevo as figuras de seis apóstolos: S. Pedro, S. Tiago e S. Bartolomeu, do lado esquerdo; S. Paulo, S. João e Santo André, no lado oposto.

[53] Com a criação da Diocese de Viana do Castelo, 1977, pelo Papa Paulo VI, a Matriz da cidade foi elevada a Sé catedral.

[54] D. Justo Baldino era um frade dominicano de Pádua, mandado vir de Itália por Afonso V com o objectivo de traduzir para latim as *Crónicas* dos reis de Portugal, redigidas por Fernão Lopes; em 1478 foi nomeado bispo de Ceuta, Primaz de África e administrador da Comarca Eclesiástica de Valença do Minho, pelo Papa Sixto IV (Papa de 1471 a 1484) (Marques, 2005: 421)



Fig. 93 - Portal da Sé de Viana do Castelo
Escultura em granito, séc. XV

A primeira e segunda arquivoltas são preenchidas com folhas de acanto e outros elementos vegetalistas; na última arquivolta, a mais exterior, figuram vinte e dois anjos, onze de cada lado, que rodeiam Cristo, figurado no vértice, ao centro, que se apresenta de braços erguidos, mostrando as chagas das mãos e do lado (fig. 94), remetendo para o tema da Paixão, como anunciámos, e sua morte na cruz[55]. Os anjos seguram os diversos objectos que normalmente estão associados a esta temática (as cordas, os cravos, a coroa de espinhos, a escada, a lança e a túnica), excepto os dois primeiros, que se encontram nos arranques da arquivolta, em ambos os lados (fig. 95 – B e C). Estes tocam **trombetas**, os que encontram em baixo, conforme são comummente representados no tema do *Juízo Final*, e

[55] A imagem de Cristo mostrando o lado descoberto e com as mãos levantadas mostrando as feridas da crucifixão, é um modelo que terá surgido em finais do século XII e que perdurará até ao final da Idade Média (Réau, 1957: 739).

os seguintes, que seguram uma filactéria com uma inscrição: *Surgete mortui. Venite ad judicium* (*levantai-vos mortos e vinde ao juízo*), segundo leitura de Flávio Gonçalves (1961: 9), que é o início do hino litúrgico sobre o Dia do Julgamento Final. Além dos dois anjos músicos já mencionados, regista-se a presença de outros dois (fig. 95, A e D), com o mesmo tipo de instrumentos, mas que não se encontram integrados neste conjunto; encontram-se um de cada lado do portal, na parede da fachada, completando o número simbólico de 24, numa correspondência com o mesmo número de anciãos que, no Apocalipse, rodeiam o trono do Cordeiro (Ap, 5, 8-9).



Fig. 94 - Figura de Cristo rodeado por anjos (pormenor do portal)

Em termos iconográficos, além das figuras dos apóstolos, a iconografia alusiva à Paixão de Cristo, materializada através dos símbolos da paixão que os anjos seguram e mostram, remete para o simbolismo da vitória da vida sobre a morte. Também a imagem de Cristo, mostrando as mãos e o lado, remete, sobretudo, para uma mensagem evangélica, mais do que apocalíptica, segundo uma reflexão de Honorius d'Autun, que no seu *Elucidarium*, refere que, no dia do Julgamento, Cristo aparecerá como teria sido morto na cruz (Cit. em Réau, 1957: 739).



A B C D

Fig. 95 - Anjos músicos (pormenores do portal da Sé de Viana do Castelo)

Os suportes que acolhem este tema são diversos, sendo de destacar, em nosso entender, tratar-se de um dos assuntos com maior visibilidade no universo das artes públicas, no período medieval, fazendo parte de programas iconográficos de portais e vitrais de igrejas, em localização acessível ao cidadão comum, mas também por ser requisitado para edifícios públicos, como os tribunais. Para o homem medieval, como refere Jérôme Baschet é no "além", que se realiza a justiça suprema, divina, onde se revela a verdade do mundo, pelo que esta ideia de um julgamento no fim dos tempos era um valor organizacional da própria sociedade (Baschet, 2009: 283)

A figura que se segue (fig. 96) é um pormenor de um vitral da Batalha, que terá pertencido a uma representação deste tema. Observa-se parte de uma **trombeta** que um anjo toca.



Fig. 96 - *Anjo músico com trombeta*
Da representação do *Juízo Final*.
Vitral, séc. XV (c.1440- c.1480)
Batalha, Mosteiro de Santa Maria da Vitória – Capela do Fundador
Elemento musical: trombeta

Mesmo sem os outros elementos do conjunto, a visão do anjo com trombeta é suficiente para remeter o observador para o universo escatológico, para o levar à reflexão sobre a mensagem evangélica de Mateus (25, 32), por exemplo, ou sobre as visões de S. João, vertidas no Apocalipse. Fixada no vitral, era testemunho iconográfico que se oferecia de forma perene ao observador.

A ideia de uma "Última Idade do Mundo", como a derradeira Era da existência humana, justifica também o surgimento de determinada iconografia, como a que encontramos, precisamente, a "ilustrar" esta *Ultima Etas mundi,* no *Liber Chronicarum* (1493), numa gravura que contém o tema do *Julgamento Final* (fig. 97). Segundo Louis Réau (1957: 727), a iconografia deste tema, na arte Ocidental, congrega, não só o texto de S. João, como revisita passagens de outros evangelistas e textos do Antigo Testamento (Daniel e Job), integrando ainda outros elementos.
É sobretudo o texto de S. Mateus que suporta os temas iconográficos do *Juízo Final* onde, muitas vezes, surgem quase como uma leitura directa do texto: *"Então aparecerá no céu o sinal do Filho do Homem e todos os povos da terra se lamentarão e verão o Filho do Homem vir sobre as nuvens do céu, com grande poder e glória. Ele enviará os seus anjos, com uma trombeta altissonante, para reunir os seus eleitos desde os quatro ventos, de um extremo ao outro do céu"* (Mt, 24, 30-32).

Na gravura referida (fig. 97), Cristo surge em majestade, sentado no arco-íris e apoiando os pés na esfera terrestre. O manto que veste abre-se lateralmente para tornar visíveis as chagas do peito, identificando-se também as das mãos e pés, recordando a Sua morte na cruz, e enaltecendo assim a Ressurreição. A ladeá-Lo estão a Virgem e S. João Baptista, precursor de Cristo, identificado pelo vestuário que o cobre, uma rude pele de animal[56].

[56] O apócrifo *Actos de Pilatos* ou *Evangelho de Nicodemos*, identifica claramente João Baptista, neste contexto, sob o aspecto de um eremita do deserto, o último dos profetas que veio preparar a vinda do Senhor e O baptiza no rio Jordão (Quéré, 1983: 153).



Fig. 97 - *Julgamento Final*
Liber Chronicarum,
Hartmann Schedel (texto), Michael Wolgemut (Gravador)
Nuremberg, Anton Koberg, 4 de Junho de 1493
Lisboa, ACL, Res. 1.2, fl. CCLXVv
Elementos musicais: trombetas

Junto à cabeça de Cristo, do lado direito, está uma espada de dois gumes para julgar os homens, conforme o texto de S. João (Ap, 14, 14-19). O ramo de açucenas ou flores-de-lis, do lado dos eleitos, está associado à figura da Virgem, ajoelhada no papel de intercessora em favor dos pecadores (Réau, 1957: 739-740). Cristo ergue o braço direito indicando os eleitos e, em oposição, baixa o esquerdo para condenar os malditos conforme, mais uma vez, o texto de S. Mateus: "*Quando o Filho do Homem vier na sua glória, acompanhado de todos os seus anjos, há-de sentar-se no seu trono de glória. Perante Ele, vão reunir-se todos os povos e ele*
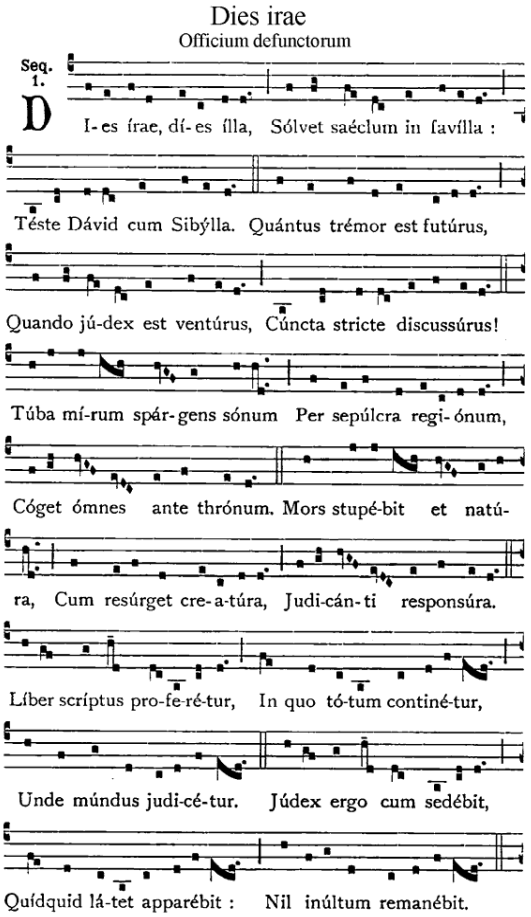
separará as pessoas umas das outras, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos. À sua direita porá as ovelhas e à sua esquerda, os cabritos.

O Rei dirá, então, aos da sua direita: Vinde, benditos de meu Pai! Recebei em herança o Reino que vos está preparado desde a criação do mundo. (…) Em seguida dirá aos da esquerda: Afastai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, que está preparado para o diabo e para os seus anjos! (…)" (Mt, 25, 31-46). Além deste texto de Mateus, a visão de Cristo vindo do céu pode encontrar-se também no Livro do profeta Daniel[57]. Um pouco abaixo das figuras principais, dois anjos, ao centro da gravura, fazem a ponte entre o céu e a terra, servindo de linha de charneira entre os dois registos da composição, definindo uma hierarquia muito clara. Fazem soar as **trombetas**, assinalando a hora da Ressurreição, convocando os mortos; reflexo visual do texto do *Dies Irae*[58]:

[57] "*Vi uma personagem semelhante ao Filho do Homem, que vinha sobre as nuvens* do céu…" (Dn, 7, 13).

[58] *Quando o Juiz vier / para julgar com rigor todas as coisas / a* ***trombeta*** *poderosa espalha o seu som / pela região dos sepulcros / para juntar a todos diante do trono.* (*Dies Irae*). O *Dies Irae* (O Dia da Ira) é um hino, datado de meados do século XIII, que evoca o dia do *Juízo Final*. Embora tenha sido retirado da Liturgia pelo Concílio de Trento, o facto de fazer parte do repertório de canto gregoriano, numa *Sequência* da *Missae pro Defunctis*, contribuiu para a sua grande divulgação, sendo retomado e revisitado por variados compositores até à actualidade, nomeadamente nas Missas de Requiem.

Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus
Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum



Os corpos vão-se erguendo das tumbas, sendo uns encaminhados para o céu, acolhidos por S. Pedro, como se pode observar à esquerda, identificado pelo seu tradicional atributo – as chaves; outros, porém, são reclamados por seres demoníacos, à direita, para o inferno, conforme vaticinava o profeta Daniel (Dn, 12, 2)[59].

No início do *Prologus in Dyalogos Sequentes. Exprimes que necessarium sit nosse hic scribuntur* da obra de Petrus Dorlandus, *Viola animae per modus*,

[59] *"Naquele tempo, surgirá Miguel, o grande príncipe, que protege os filhos do teu povo. Será este um período de angústia tal, que não terá havido outro semelhante desde que existem nações até àquele tempo. ora, entre a população do teu povo, serão salvos todos os que se encontrem inscritos no livro. Muitos dos que dormem no pó da terra acordarão, uns para a vida eterna, outros para a ignomínia, a reprovação eterna."*

na edição de Toledo, de Pedro Hagenbach, referenciámos outra representação deste mesmo tema (fig. 98). Gravura a preto ocupando toda a página, correspondente à mancha de texto. A organização da imagem é similar à anterior: num plano superior a figura de Cristo, sentado no arco do céu (arco-íris), com o globo terrestre sob os pés; apresenta o corpo semi-desnudo e as mãos erguidas voltadas para a frente, mostrando as marcas da crucifixão. Ao lado da cabeça, como da gravura antecedente, a espada de dois gumes, à direita, e o ramo de açucenas, à esquerda. À Sua esquerda a figura de S. João Baptista, ajoelhado, vestido com peles de animais, acompanhado por um grupo de apóstolos; no lado oposto, a figura da Virgem, de pé, coroada, na função de intercessora, acompanhada por outras personagens. Poderão ser apóstolos, embora o seu número, somado com os que se encontram no lado oposto, ultrapasse os doze (?). Réau refere-os nesta localização, em ambos os lados da figura de Cristo, no papel de assessores (Réau, 1957: 740).



Fig. 98 - *Julgamento Final*
Dorlandus, Petrus, *Viola animae per modus,*
Editado em Toledo por Pedro Hagenbach, em 31 de Agosto de 1500
Lisboa, BNP, Inc. 530, fl. verso do fólio de rosto
Elementos musicais: trombetas

Num plano inferior, separando o registo celeste do terrestre, dois anjos com duas **trombetas** convocam os defuntos para o Julgamento Final. Estes erguem-se das suas sepulturas, evidenciando atitudes diversas. Em termos de iconografia musical, os instrumentos aqui presentes são os vulgarmente representados: trombetas. Um dos anjos toca uma trombeta direita, outro, uma trombeta encurvada, ambas com tubo cónico.

No Livro de Horas em português saído da oficina impressora parisiense de Wolfgang Hopyl, em 1500, encontramos este mesmo tema no início do Ofício de Defuntos (fig. 99). É uma das gravuras de página inteira e apresenta uma composição em dois registos sobrepostos. No superior, ao centro, Cristo surge em majestade, como nas gravuras anteriores, com um manto sobre os ombros e a cobrir as pernas, deixando parcialmente visíveis partes do Seu corpo de modo a mostrar as marcas da crucifixão[60]. Sentado sobre o arco-íris e apoiando os pés sobre o globo terrestre, destaca-se do fundo estrelado, encontrando-se rodeado por serafins, dois anjos com **trombetas** e pela multidão dos justos. À Sua direita destaca-se a figura da Virgem e, no lado oposto, a de S. João Baptista, como vimos também nas imagens antecedentes.

Neste registo, à imagem de majestade de Cristo corresponde a "imagem sonora" das trombetas. Estas encontram-se vinculadas à figura de Jesus Ressuscitado, contribuindo para conferir uma dimensão de soberania, sentido diverso daquele que encontrámos nas fontes visuais anteriores, assim como de uma terceira **trombeta** que se encontra nesta mesma imagem, tocada por um terceiro anjo, localizado ao centro e dirigindo o instrumento para baixo, intimando os defuntos para o último juízo. Este anjo surge na linha de separação entre os dois registos, fazendo uma clara demarcação entre o mundo superior e o terreno.

[60] Reforçando esta intenção de lembrara Sua morte na cruz, surgem, lateralmente, dois anjos com alguns dos tradicionais símbolos da Paixão: a coroa de espinhos, a lança, uma vara com a esponja, o lenço de Verónica, a cruz e uma vergasta.

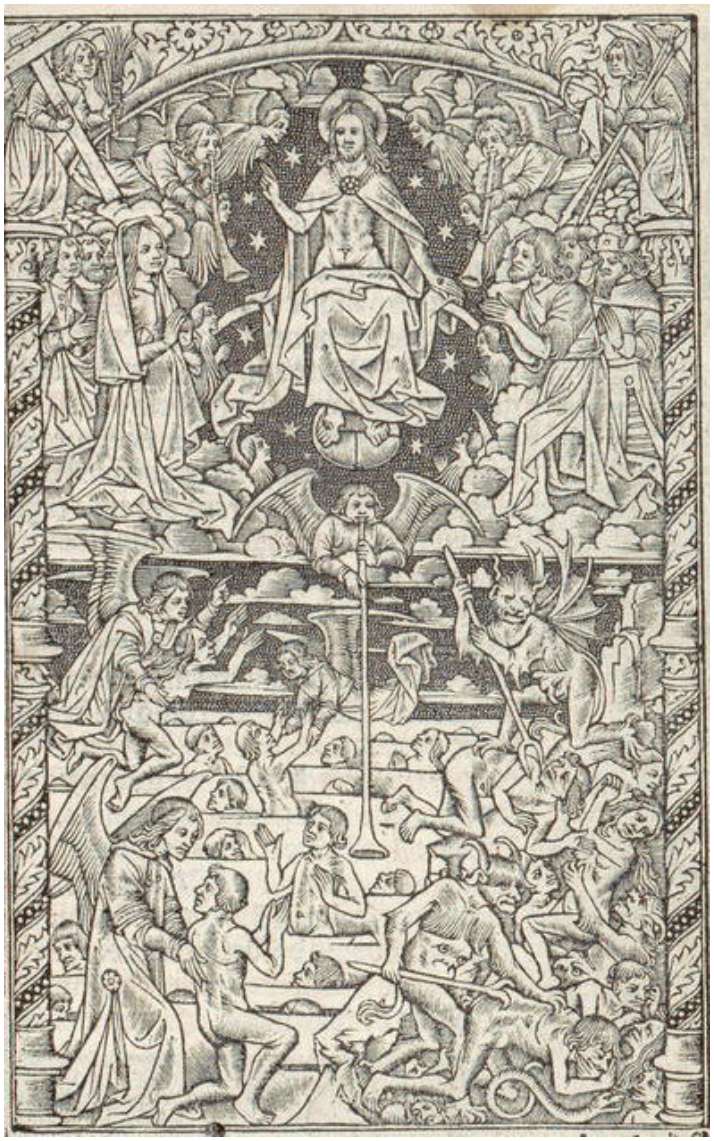


Fig. 99 – *Juízo Final*
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito...
Impresso em português.
Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500
Washington, Biblioteca do Congresso
Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979, (Caderno I, fl. viii)
Elementos musicais: trombetas

No registo inferior os defuntos vão-se levantando das sepulturas. Uns são ajudados por anjos, os eleitos, sendo conduzidos para cima, para o céu, enquanto os outros são empurrados para o inferno por figuras demoníacas. A trombeta do último anjo referido, além de sublinhar, através do seu

poderoso som, o enérgico e derradeiro chamamento divino, o "*terrível clamor do Dia do Senhor*", como nos revela o profeta Sofonias (Sf, 2, 14), surge como elemento estrutural da imagem, fazendo a separação das personagens, conforme o seu destino.

Como se verifica, os elementos presentes junto deste tema permanecem praticamente imutáveis, numa iconografia que é convocada por fontes bastante distintas, como vimos.
Este outro *Juízo Final* (fig. 100) encerra a publicação da "*lenda dos sanctos tresladada em lingoagem portugues aqual se chama ystorea lombarda pero comummente se chama flos sanctorum por que el ella se cõtê a flor das vidas dos sanctos* (…)".



Fig. 100 - *Julgamento Final*
Ho Flos Sanctorum em Lingoajem Portugues
Lisboa, Hermão de Campos, 15 Março 1513
Lisboa, BNP, Res. 157 A, fl. Tavoada
Elementos musicais: trombetas

Em termos de elementos musicais confirma a constância das **trombetas**, seguindo modelos e configurações semelhantes às que, em regra, se encontram neste tipo de representações.

Como registou Réau (1957: 738), o tema do *Julgamento Final* não se destinava apenas a figurar em contexto religioso. Era reclamado para figurar em edifícios públicos e tribunais, como o que temos na sala de audiências do antigo tribunal de Monsaraz (fig.101).



Fig. 101 – *Alegoria da Justiça* ou *o bom e o mau juiz*
Pintura mural, séc. XV (finais) / XVI (inícios)[61]
Monsaraz, antigo tribunal
Elementos musicais: trombetas

A pintura mural presente na parede norte do antigo tribunal, ou «casas da audiência» de Monsaraz, cujo tema é vulgarmente designado como *O Bom e o Mau Juiz*, apresenta-se numa composição em dois registos sobrepostos. Na parte inferior, uma cena alegórica referente à justiça terrena e, na superior, a alusão à justiça divina, através da representação de Cristo sobre o globo terrestre, mostrando as chagas, imagem comum nas representações do *Juízo Final*, ladeado por dois anjos que tocam

[61] A datação segue a proposta de Luís Urbano Afonso (2003: 72).

trombetas. Por este motivo, decidimos inserir esta obra no conjunto de temática escatológica, embora o contexto onde se insere seja secular. A presença, em registos sobrepostos, da justiça terrena e da justiça divina, remete para a ideia de que justiça dos homens só é valida se legitimada pela divina. Simbolicamente a parte respeitante ao mundo divino encontra-se na parte superior, à qual se submete a justiça terrena, por baixo. Luís Afonso (2003: 35) intitula-a de *Alegoria da Justiça,* designação que me parece mais ajustada do que a que tem sido usada correntemente[62].

São imagens que procuram evidenciar o confronto entre o bem e o mal, que apelam à consciência moral do Homem, advertindo-o para que não enverede por caminhos errados, alertando-o para as posteriores consequências. Inserida num espaço secular, destinado a resolver questões de justiça e outras que opunham indivíduos, era certamente uma imagem de grande impacto, que interpelava aqueles que com ela se confrontavam, contendo, também, uma certa carga política. Contribuía para isso a sua localização, de frente para a porta de entrada na sala e sobre o local onde tomavam lugar os juízes, segundo proposta de Luís Afonso (2006, I: 511). A sua mensagem, porque também convoca atitudes opostas por parte dos juízes, dirige-se de uma forma abrangente a todos, ao que julgam e aos que serão julgados.

A representação das trombetas, mais uma vez, vem associada a uma entidade de poder e majestade, neste caso a de poder supremo, o divino.

Os instrumentos seguem um modelo bastante simples, formado por um tubo recto e sem campânula na parte final. Não foi preocupação do pintor procurar uma representação rigorosa dos mesmos, mas apenas uma evocação do seu simbolismo associado às figuras dos anjos e de Cristo, como Juiz. Assim, não é raro este tema do *Juízo Final* estar presente nos locais onde se exercia a justiça, como refere um estudo de Jérôme Baschet (1993: 527, cit. em Afonso, 2006, I: 519, nota 57).

[62] Para uma abordagem mais aprofundada desta obra consulte-se o estudo de Luís Urbano Afonso (2006, vol. I, pp. 509 e ss).



Fig. 102 – *Anjo com trombeta*
Livro de Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito
Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500
Washington, Biblioteca do Congresso LC Control N.º65058979, (caderno a, fl. viii verso)
Elemento musical: trombeta

Este pequeno anjo a tocar uma longa trombeta (fig. 102), tal como é comum serem representados do Juízo Final, consta de uma gravura marginal inserida no livro em diversos fólios[63], sem relação com o conteúdo do mesmo. A primeira vez que está presente é no calendário (mês de Junho). De forma isolada, a imagem associa a figura do anjo ao simbolismo da trombeta, constituindo um "tipo" iconográfico autónomo que vai ser requerido em diferentes contextos.

O tema do *Inferno* está intimamente ligado com o *Juízo Final,* na arte medieval. São sobretudo textos apócrifos que estão na base das descrições e do imaginário medieval sobre este tema, sendo de salientar os *Actos* de Tomás, do século III. As representações mais antigas que se conhecem datam do século IX e estão associadas, precisamente, ao *Julgamento Final* (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 144-145). Para esta temática contribuíram diversos textos sendo especialmente referida uma obra como marcante no que diz respeito às alterações no tratamento do tema: *A Divina Comédia*, de Dante Alighiere (1265-1321). É constituída por três partes correspondendo a distintos lugares: Inferno, Purgatório e Paraíso. O primeiro deles é onde se encontram todos os pecados capitais[64]. Este texto,

[63] Além da localização acima referida, encontra-se no caderno b, fl. iii; caderno m, fl. vi verso e caderno n, fl. ii verso.

[64] Luxúria, Gula, Avareza, Ira, Soberba, Preguiça e Inveja.

como referimos, teve implicações nas subsequentes representações do tema que procuravam figurar os suplícios infligidos no Inferno, de acordo com cada um dos pecados (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 145)[65]. Anterior à obra de Dante, *A Visão de Túndalo* contudo, parece ter sido uma das fontes mais importantes na formação desta visão dos infernos. Redigida no século XII, originalmente em irlandês e traduzida posteriormente para latim, foi inserta do *Chronicon* do monge Helinando e, posteriormente, no *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, no século XIII, tendo sido objecto de tradução para português, ainda na Idade Média, entre 1426 e 1475[66], certamente a fonte que estará na origem do texto de Gil Vicente, *Breve Sumário da História de Deus*[67] (Martins, 1978: 208).

Na figuração dos pecados e consequentes castigos, o imaginário medieval deu largas à criatividade, exprimindo em imagens uma visão terrífica e monstruosa do mal. Figuras grotescas, seres híbridos e monstros assumem-se como criaturas demoníacas e povoam algumas representações de um universo fantástico e imaginário, que intimida o observador. Não é alheio a este furor criativo o contacto com outras culturas e povos não europeus, assim como os relatos de tais acontecimentos, com que os artistas se confrontaram. Diferentes traços fisionómicos, adornos e hábitos sociais distintos eram vistos como algo de extravagante, diferente da norma que correspondia ao quadro mental europeu e, por isso, muitas vezes dando origem a figurações que se prestavam àquele tipo de "imagens". Podemos reconhecer, por exemplo, na figura do demónio que está sentado no "trono" de *O Inferno* (fig. 103), traços de um indígena de terras sul-americanas, com a cabeça adornada com um toucado de penas.

---

[65] Em sentido inverso, também se verificam influências directas da Liturgia em obras vernaculares, entre elas, precisamente, a *Divina Comédia*, conforme sublinhado pelo estudo de Evelin Vitz (2005) confirmando diversos indicadores que temos referido, e no sentido de termos sempre presente que, a diversos níveis, o universo secular e religioso se interpenetram e influenciam mutuamente.

[66] Na BNP referenciamos apenas uma, Alc. 462, no entanto, no estudo de Mário Martins referem-se as duas fontes, uma na BNP, Alc. 211, fls. 90v a 104v e outra no ANTT, cód. Alc. CCLXVI, fls. 155-169.

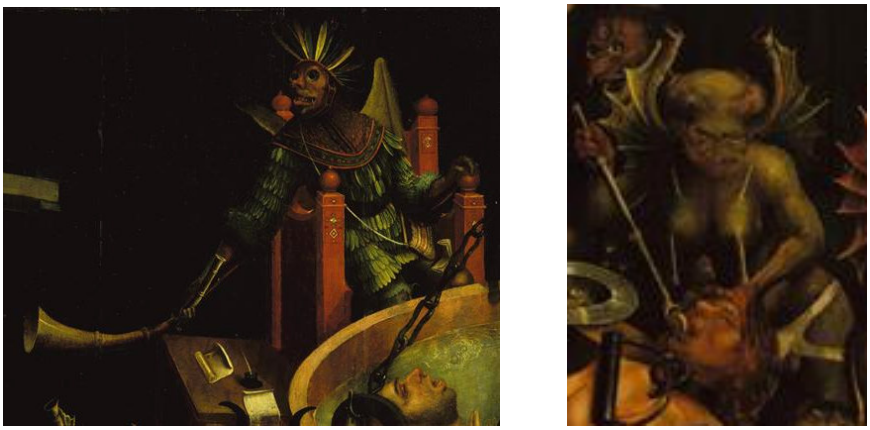
[67] Este auto teria sido apresentado no paço de Almeirim a D. João III e D. Catarina nem Março de 1527, conforme é referido no início do texto.



Fig.103 – *O Inferno*
Mestre desconhecido; pintura portuguesa, 1.º terço séc. XVI (1505-1530)
Óleo sobre madeira, 119 X 217,5 cm
Lisboa, MNAA, n.º inv.º 432 P
Proveniência: desconhecida (Conventos extintos)
Elementos sonoros: buzina e gaitas-de-foles (?)

Se ao universo celestial se associava a ideia de ordem, concedida pela presença da música executada pelos anjos, nos infernos não há qualquer harmonia, há sim ruído e confusão, como aqui se testemunha. Na pintura, em lugar de destaque, mostra-se o aerofone que o demónio segura, uma espécie de trompa de metal de tubo cónico, encurvado e terminado numa campânula (fig. 103 A) que, observando a secção do tubo, produziria um som grave. Não se assemelha a qualquer instrumento do repertório da época relacionado com práticas musicais, mas antes uma espécie de **buzina** ou corneta ruidosa. Nas mãos do "príncipe do mal" não deixa de ser também um contraponto às representações das trombetas, como símbolo de poder, como surge na iconografia dos anjos, sobretudo no contexto das representações do Juízo Final. Além deste elemento sonoro e de todos os ruídos que se adivinham, concedido pelo ambiente de caos, dor e sofrimento, é acrescentado o intenso e estridente som da **gaita-de-foles**. O instrumento é figurado de forma fantasiosa, como excrescência de uma

personagem demoníaca que se encontra à esquerda, precisamente por baixo da buzina do demónio que se encontra sentado no trono (fig. 103 B). Trata-se de uma figura feminina, pois os seus seios constituem os foles de dois aerofones do tipo que referimos. Deles saem os tubos melódicos, palhetas, assim como os pequenos tubos para insuflar o ar. Embora seja uma elaboração fantasiosa, poderemos reconhecer a intenção de reclamar o som penetrante e, por vezes, áspero da gaita, além da sua capacidade de produzir som de forma contínua, o que pode constituir, também, um modo de violência a exercer sobre os danados, submetendo-os a uma tortura sonora.



A B

Fig. 103 **-** *O Inferno* (pormenores com os elementos sonoros)

É interessante confrontar algumas passagens do texto da *Visão de Tundalo*[68], com esta proposta visual do Inferno: *"chegaram primeiro a um vale tenebroso e fundo, coberto por uma chapa de ferro em brasa. Ali se queimavam e ferviam as almas (…) e caíam sobre carvões acesos. (…) Nos dois lados, os demónios, com forquilhas, atiravam as almas ora para o fogo, ora para a água e a neve (…) foi então que o guia celeste mostrou a Tundalo o Príncipe das Trevas e as profundezas do Inferno, onde não brilhava nenhuma luz. (…) as almas do Purgatório, atormentadas pela*

[68] Mário Martins refere uma publicação deste texto por F. M. Esteves Pereira na *Revista Lusitana*, t. 3 (Porto, 1895), pp. 101-120, edição que não conseguimos encontrar, pelo que citamos as passagens do mesmo, que colhemos no estudo de Martins.

chuva e pelo vento, esfomeadas e a tiritar de frio, as pradarias e as moradas celestes, o banquete maravilhoso, com bela música e pichéis de marfim…"(Martins, 1978: 204-206).

Dante, na obra atrás referida, transmite-nos igualmente uma imagem de caos na sua visão infernal como se confirma nesta passagem do canto III:

"*Suspiros, choros, gritos escutei*
ressoando no ar baço de estrelas,
de quando ao começar também chorei.
Línguas várias, horríveis falas delas,
e palavras de dor, acentos de ira,
vozes altas e roucas, batedelas
de mãos com mãos, tudo em tumulto gira,
naquela aura sem tempo destingida,
como areal que um turbilhão aspira."

(Canto III, 22-30)[69]

Como se constata, são numerosos os elementos sonoros, ruídos, que autores distintos inserem ou insinuam nas suas "visões" infernais. Também na referida obra de Gil Vicente diz Lúcifer a certa altura: "*Pois hás me de encher de almas humanas, convém a saber: a furna das trevas, ponte de navalhas, o lago de prantos, a horta dos dragos, os tanques da ira, os lagos da neve, os rios ardentes, sala dos tormentos, varanda das dores, cozinha dos gritos, o açougue das pragas, a torre dos pingos, o vale das forcas*" (Vicente, 1943: 70). Mestre Gil faz terminar a peça com trombetas e charamelas mas associadas à figura gloriosa de Cristo Ressuscitado.

Como se verifica, é significativo o número de temas que se relacionam com o universo do Novo Testamento e que convocam elementos sonoros. Confirma-se uma clara diferenciação a nível da iconografia musical, o que

[69] Além desta passagem de Dante, outras se revelam igualmente pertinentes e interessantes neste domínio como no canto V, 25-39; canto VI, 1-21; canto XXI, 1 e ss, ou canto XXXIV, 22 e ss.

denota uma particular atenção, por parte dos artistas, na procura da adequação da representação musical aos diversos contextos. Um dos casos mais evidentes é a sistemática representação da gaita-de-foles associada à figura do pastor. Em relação a este aerofone em concreto, parece-nos seguro poder afirmar que a sua presença estava já perfeitamente enraizada quer na cultura musical europeia quer na gramática artística da época, onde é convocada, sobretudo, como referente de uma cultura popular, rural. Sendo recorrente a ligação à personagem pastor, é uma imagem que, podemos dizer, se confirma já como sujeito iconográfico independente. Em termos iconográficos, este aerofone surge essencialmente no ciclo da Natividade, embora não seja exclusivo deste universo figurativo. Apontamos, como exemplo, o contrato celebrado entre o mestre Enguerrand Quarton e Jean de Montagnac, capelão de Chartreuse e Ville-Neuve-Lez-Avignon, para a pintura do retábulo da *Coroação da Virgem*, em 1453, onde é indicado que deverá ali constar a presença dum pastor, precisamente a tocar gaita-de-foles (musette, de acordo com a designação francesa): "*en la seconde Montaigne sera Moyses ses brebiz et ung jeune filz menant le musette*…" (Pichon. 1982: 19). Veremos também, no capítulo sobre iconografia profana, a sua presença em contextos seculares.

Em algumas representações, embora a temática seja de cariz religioso, identificam-se cenas musicais que poderemos considerar seculares, mas que se entendem como inerentes à própria narrativa. Assim a representação de trompetes, como instrumentos de uso militar, surge, de forma natural, associada à figura dos soldados nos episódios da prisão de Cristo ou, na iconografia da festa, tanto no *Regresso do filho pródigo*, como no *Casamento da Virgem*, os instrumentos que ali se encontram, relacionam-se igualmente com as acções correspondentes.

Se na iconografia do Antigo Testamento assumia particular relevância a figura do rei David, no universo do Novo Testamento sobressai a acção dos anjos músicos, presentes na maioria dos temas. A sua actuação, assim como os instrumentos com que surgem representados, é diversificada. São figurados a tocar trombetas, "instrumentos altos", em atitude aclamatória e de manifestação de poder, no tema do Juízo Final, mas são também representados em actuações mais contidas, como em alguns episódios ciclo da Natividade, concedendo uma imagem de harmonia celestial e

exteriorizando uma atitude de louvor. Aqui recorrem a "instrumentos baixos", dos quais se destaca a harpa e o alaúde, muitas vezes acompanhando o canto, ou simplesmente erguendo as vozes, sem qualquer acompanhamento instrumental.

Assumpta est Maria

Assunção / Ascensão da Virgem[70]

Sem qualquer referência nos textos canónicos, o assunto da assunção gloriosa de Maria aos céus foi um dos que motivou o aparecimento de maior número de lendas, mais de 70, registadas em numerosos manuscritos e em diversas línguas, a partir do século IV. Até ao século VI, terão conhecido grande difusão sendo, certamente, o motivo pelo qual o imperador bizantino Flávio Maurício Tibério Augusto (582-602) institui oficialmente a festa da Assunção, fixando-a na data em que ainda hoje se celebra, 15 de Agosto (Santos Otero, 2009: 305).

Em termos iconográficos, na arte Ocidental o tema da *Assunção da Virgem* é tradicionalmente representado como a elevação corporal de Maria, transportada por anjos, tema assim registado a partir do século XII, sendo frequentemente representado ao longo dos séculos. A sua iconografia congrega elementos diversos, provenientes, sobretudo, de textos apócrifos. A *Legenda Áurea* cita um texto atribuído a S. João Evangelista, *o Teólogo*,

[70] O tema da *Assunção da Virgem*, a sua elevação ao céu após a morte, não tem fundamento nas Escrituras e foi um dogma que demorou muitos séculos a impor-se na Igreja Ocidental. Terá surgido por volta do século VI, mas só entre os séculos IX e XII terá tomado a sua forma definitiva como doutrina, sendo confirmada pelos grandes teólogos do século XIII: S. Tomás de Aquino, S. Boaventura e Alberto Magno e divulgada pela *Legenda Áurea*. Apenas em 1950 foi definitivamente apresentado como dogma da Igreja, por Pio XII (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 51; Réau, 1957: 597-617). Na Igreja do Oriente o assunto ou crença é referido como a *Dormição* (Koimêsis), sendo apenas a alma que sobe ao céu, onde é recebida por Cristo. Tanto no rito Bizantino como no Romano, a Solenidade da Assunção de Maria celebra-se em data certa, a 15 de Agosto, desde os séculos VII, no Oriente, e VIII na Igreja Ocidental (Lemaître, et alii, 1999: 43). A partir do século XVI, com base numa passagem do texto do Apocalipse de S. João: "*depois apareceu um grande sinal no céu: uma mulher revestida de Sol, tendo a lua debaixo dos pés e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça*" (Ap, 12, 1), em resultado de uma confusão iconográfica, conforme refere Réau, o tema transforma-se em *Ascensão*, elevando-se a Virgem sem o apoio dos anjos (Réau, 1957: 617).

onde se descreve o episódio e os acontecimentos antecedentes, assim como um outro de um tal S. Dionísio, discípulo de S. Paulo, entre outros testemunhos, como um sermão de S. Agostinho e outro de S. João Damasceno (Voragine, II, 2004: 86-99), aos quais acrescenta alguns pormenores e narrativas de acontecimentos milagrosos. No texto de Voragine, a figura dos anjos é invocada variadas vezes, sendo referido que "*a alma de Maria juntou-se ao seu corpo que saiu glorioso do túmulo; e foi assumpta ao tálamo etéreo acompanhada por uma multidão de anjo*s" (Voragine, II, 2004: 87). Sobre a presença frequente dos anjos nos temas marianos poderíamos citar ainda uma breve passagem de *La Natura Angelica*[71]*,* de 1392, obra escrita por Francesc Eiximenis (c.1340-c.1409), um frade catalão da O.F.M., na qual refere, a certa altura, que foi dada "*guarda angelical dada a la gloriosa madre de dios (…) que logo que ela hovo cõcebido al hijo de dios le fuerõ dados mill angeles que la guardassem*" (Eiximenis, 1516: LX). Refere o mesmo texto, a propósito das funções dos anjos, ser, entre outros, o de louvar a Nosso Senhor Deus através de música (Eiximenis, 1516: LIIv).

Percorrendo alguns dos apócrifos, verifica-se que há, de facto, um conjunto de referências à presença da música como forma de aclamação e exaltação da figura da Virgem, quer por parte da acção dos anjos, quer de outras personagens que ali são referidas. Neste domínio, os chamados apócrifos assuncionistas assumem particular importância. No livro de S. João, *o Teólogo,*[72] diversas passagens mencionam a presença de anjos, várias vezes entoando cânticos de louvor à Virgem: "*O Senhor disse a Pedro: «é chegada a hora de dar começo à salmodia» E, entoando Pedro, todas as potências celestes responderam Aleluia. Então um resplendor mais forte que a luz nimbou a face da mãe de Deus e ela se levantou e foi abençoando com a sua própria mão a cada um dos apóstolos. E todos deram glória a Deus.*" (cap. XLIV). Por sua vez o texto de Tiago de Voragine, certamente tendo por base outro apócrifo, refere que "*Por volta da hora tercia da noite,*

[71] Recorremos a um exemplar da edição impressa em Burgos, em 1516, por Fadrique de Basileia (BNP, Res. 877 V)

[72] *Tratado de S. João, o Teólogo, sobre a Dormição da Santa Mãe de Deus.* Seguimos a edição que consta em Aurelio Santos Otero, *Los evanvelios apócrifos* (Madrid: BAC, 2009), pp.308-322.

chegou Jesus com todas as ordens angélicas, os grupos dos Patriarcas, as multidões dos Mártires. O exército dos Confessores e o coro das Virgens entoando ***cânticos*** *suaves*". A própria Virgem, segundo o mesmo texto, teria entoado um cântico (segundo o que ali se regista, trata-se do *Magnificat*[73]*)* (Voragine, II, 2004: 88). Citando S. Gerardo, Voragine regista ainda: *"Hoje, os Anjos alegrando-se, os Arcanjos jubilando, os Tronos exultando, as Dominações salmodiando, os Principados* ***cantando*** *em coro, as Potestades tocando* ***cítara,*** *os Querubins e os Serafins* ***cantando*** *hinos, receberam no céu a Bem-aventurada Virgem*…"(Voragine, II, 2004: 91). No livro de João, Arcebispo de Tessalónica[74], outro dos apócrifos, depois da "morte" da Virgem colocaram-na numa arca tumular e levaram-na. "*Pedro, entretanto, entoou: «Saiu Israel do Egipto* [Sl. 114 (113)]. *Aleluia. O Senhor e os anjos, por sua vez, passeavam-se sobre as nuvens e* ***cantavam hinos*** *de louvor sem serem vistos. Somente se percebia a voz dos anjos"* (cap. XIII). Também no *Trânsito da Bemaventurada Virgem Maria*, atribuído a um Pseudo José de Arimateia (Santos Otero, 2009: 343), se registam os principais momentos da lenda, sendo ali mencionados alguns pormenores ausentes noutros textos.

Na evolução do tema visual e no que diz respeito ainda à presença de elementos musicais, parece-nos haver fundamentos diversos. Além das citações referidas, não afastamos a possibilidade de influência dos textos seleccionados para a liturgia desta festa, tanto da missa de vigília, como do próprio dia, assim como do ambiente da própria festa da Assunção. Desde logo o texto do Primeiro Livro das Crónicas (I Cr 15, 3-4, 15-16; 16 1-2)[75],

---

[73] O *Magnificat* é referido como o *Cântico de Maria* e consta no evangelho de Lucas (Lc, 1 46-55).

[74] "*Dormição de Nossa Senhora, Mãe de Deus e sempre Virgem Maria, escrita por João, arcebispo de Tessalónica".* Embora a tradução para português seja nossa, seguimos, mais uma vez, o texto que consta da edição de Aurelio Santos Otero, op. Cit. pp. 325-342. O texto teria sido uma homilia preparada pelo referido arcebispo (Santos Otero, 2009: 323).

[75] "Naqueles dias, David convocou em Jerusalém todo o povo de Israel, para trasladar a Arca do Senhor para o lugar que lhe tinha preparado. Reuniu também os filhos de Aarão e os levitas. E os filhos de Levi, como Moisés ordenara, segundo a palavra do Senhor, conduziram a Arca de Deus aos ombros, por meio de varais.

que faz parte da liturgia da Missa de Vigília; não que remeta directamente para as representações, mas para a atitude de louvor e de festa comuns a ambos os acontecimentos. Outra via será o próprio repertório musical associado a esta festividade, como testemunhado por fontes musicais compostas para a festa de 15 de Agosto, o dia proposto por S. Jerónimo (c. 347-420) como sendo aquele em que ocorreu o extraordinário acontecimento (Voragine, II: 2004: 91), na qual se canta, por exemplo a conhecida antífona mariana *Assumpta est Maria* (fig. 104)

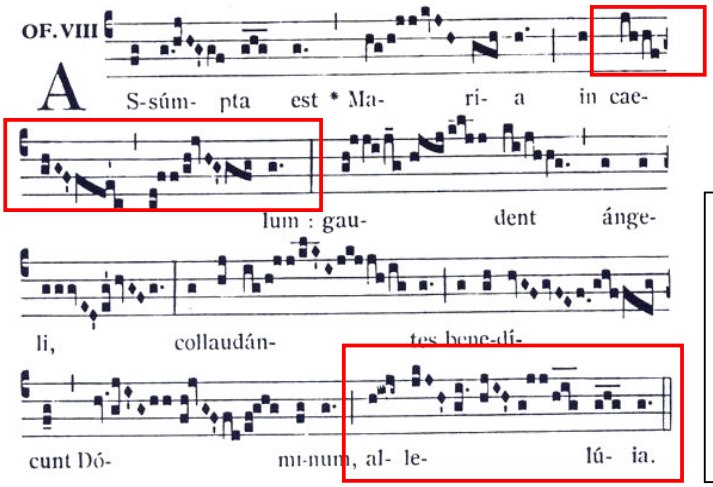


Fig. 104 – Melodia da antífona "*Assumpta est Maria*"
("Maria foi elevada aos céus: Alegrem-se os anjos e com louvor, bendizem ao Senhor Aleluia")

Ou o *Aleluia* que se segue (fig. 105), em cujo texto é convocado o "exército" dos anjos. Na música destas duas rubricas, podemos encontrar, um certo paralelismo com a riqueza iconográfica do tema, nomeadamente nos numerosos anjos músicos que "ornamentam musicalmente" a figura da Virgem. A exuberância melódica da palavra *Alleluia* e da parte final do

---

David disse aos chefes dos levitas que escolhessem, entre os seus irmãos, **cantores** com instrumentos de música – **cítaras, harpas e címbalos** – em sinal de regozijo. Levaram, pois, a Arca de Deus e colocaram-na no meio da tenda que David mandara levantar para ela. Depois ofereceram, diante de Deus, holocaustos e sacrifícios de comunhão. Depois da oferta dos holocaustos e sacrifícios de comunhão, David abençoou o povo em nome do Senhor" (I Cr, 15, 3-4, 15-16; 16 1-2).

versículo (*Angelorum*), visualizado aqui em longos melismas[76], também registados, aliás, na antífona anterior, podem encontrar o seu equivalente visual nas igualmente exuberantes representações dos anjos músicos que, geralmente, se associam a este tema.

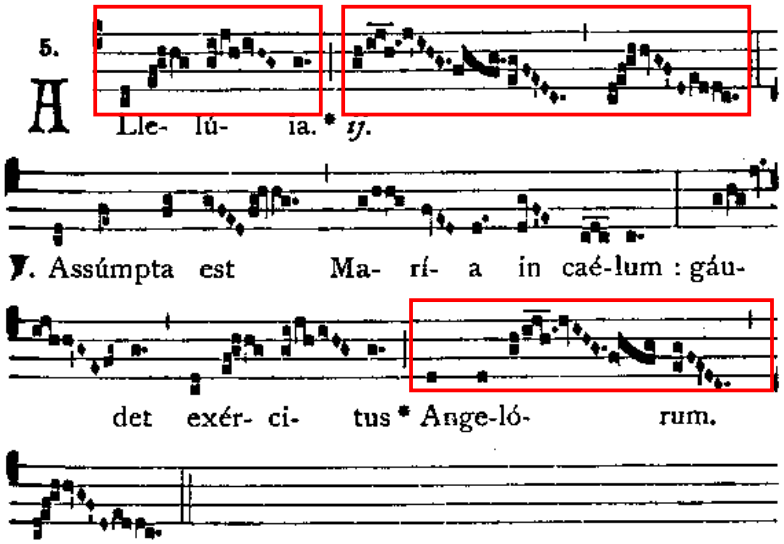


Fig. 105 - *Alleluia*
Liber Usualis, edição de 1956, p.1603

Para além destas fontes litúrgicas e das narrativas dos apócrifos, é nossa convicção que a abundância de elementos musicais, nas representações deste tema, não deixam de convocar também outros elementos, nomeadamente as tradições e culturas populares, da literatura secular e do teatro. Gil Vicente indicia isto mesmo no *Auto de Mofina Mendes*, onde constrói um quadro vivo em torno de Maria no qual participam anjos músicos, tal como num painel destinado a um retábulo: "*Em este passo entra nossa Senhora vestida como Raynha com as ditas donzelas, & diante quatro anjos com música: & depois de assentadas, começam cada hua destudar per seu livro* (Vicente, 1928: XXI). Não deixa de ser uma indicação de uma tradição visual certamente já cimentada, mas que vai sendo revisitada. Há uma manifestação festiva que envolve cada uma das representações deste tema que, de certo modo, se aproxima da Festa que

[76] O melisma é um conjunto de notas executadas sobre uma mesma sílaba do texto, num propósito de sublinhar determinada palavra, funcionando como um motivo ornamental do texto, por meio de um desenvolvimento melódico mais alargado.

consta no calendário litúrgico anual. Sabemos também que o culto a Nossa Senhora sempre teve grande adesão em Portugal, manifestado através de várias invocações, sendo a mais importante a da "Senhora de Agosto" (Almeida, II, 1910: 475- 477; Almeida, 1949: 8;). A festa da Assunção teria sido introduzida da Península por volta do século X, fixada já no dia 15 de Agosto, sendo, entre nós, uma data muitas vezes assinalada por acontecimentos importantes. (Almeida, 1949: 7-14). Em 1516, através de carta régia, D. Manuel determinou que se fizesse todos os anos uma solene procissão em louvor da Virgem no dia 2 de Julho, festa da Visitação, somando assim mais uma festa em honra da Virgem[77]. A data de 15 de Agosto era, como se disse, assinalada como festa importante, que não terá perdido protagonismo mesmo após se começar a celebrar solenemente a vitória na Batalha de Aljubarrota, precisamente na véspera da festa de Santa Maria de Agosto (*Vigília da Assunção*) e na qual se realizava solene procissão, onde participava um número significativo de músicos, pois D. João I ordenou que nessa semana se passassem a fazer três procissões: "*Emtaõ ordenaraõ que asy como ho Senhor Deus e aa sua preciosa Madre prouguera de dar a el Rey taõ gramde e estremada vitoria, em bespora de sua mais solene festa, a ora em que se per todo o Reino os seus louvores camtavaõ, que asy des emtaõ pera todo sempre, naquela somana da dAssumpção da Bemta Virgem, fose jumta toda a çidade pera fazerem tres procissões…*" (Lopes, 1990: cap. XLVIII)[78]. Para esta e outras principais procissões do reino, D. João II mandou redigir, em 1482 um regimento que as regulava (anexo 9). Não só entre nós a festa da *Assunção* era uma data de reconhecida importância, para a qual se convocava participação musical. De período anterior, em carta datada de 1380, João de Gand, Duque de

[77] Desde os primeiros tempos da monarquia que se celebravam já quatro festas: *Purificação, Anunciação, Natividade e Assunção* (Almeida, 1949: 8).

[78] Ainda de acordo com o texto de Fernão Lopes, uma das procissões sairia do Mosteiro da Trindade, outra do Mosteiro de S. Francisco e a terceira de Santa Maria da Graça, do Mosteiro de S. Agostinho, esta com a solenidade que era costume na Procissão de *Corpus Christi* (cap. XLVIII).

Lencastre, pai de D. Filipa de Lencastre faz redigir um documento em que convoca todos os menestréis para participarem na referida festa[79].

De entre as obras que referenciámos a mais rica em termos de iconografia musical é o painel de Jorge Afonso, proveniente da Madre de Deus[80] (fig. 106).

Ao centro da composição, a figura da Virgem de pé sobre um crescente lunar. Rodeiam-na um numeroso grupo de anjos músicos, dispostos em dois grupos, à direita e à esquerda. No registo inferior, o grupo dos Apóstolos testemunha o acontecimento em atitude de oração, rodeando a arca tumular conforme referido nos textos apócrifos. No texto de Pseudo José de Arimateia a coincidência é praticamente total, exceptuando os instrumentos musicais que ali não são citados: "*Depois os apóstolos depositaram o cadáver no sepulcro com toda a espécie de honras e romperam a chorar e a cantar (…) De repente viram-se rodeados por uma luz celestial e caíram prostrados em terra, enquanto o santo cadáver era levado ao céu nas mãos dos anjos*" (cap. XVI).

---

[79] *« Johan par la grace de Dieu roy de Castille et de Leon, Duke de Lancastre, a tous ceux qui cestes nos letres vorront ou orront, salus. Sachez nous avoir ordonez, constitut et assignez nostre bien amé le* ***roy des ministraulx*** *deins nostre Honour de Tuttebury qu'ore est, ou qui pur le temps serra,* ***pur prendre et arrester touts les ministraulx*** *deins meisme nostre Honour et franchise queux refusent de faire lour services et ministralcie as eux appurtenants a faire de ancient temps a Tuttebury suisdit annualment* ***les jours del assumption de notre dame****. Donants et grantants au dit Roy des ministralx pur le temps esteant plein poiar et mandement de les faire resonablement justifier et constrener de faire lour services et ministralcies en maner comme il appeint et come illonques ad esté usé et ancient temps accustomé…* » (in *Guide de la Musique du Moyen Âge*, Dir. Françoise Ferrand, Paris, Fayard, pp.444-445.)

[80] O painel pertencia ao mesmo retábulo que continha a representação da *Adoração dos Pastores,* mencionado anteriormente, e a *Aparição de Cristo à Virgem,* onde se inscreve a data de 1515 (Santos, 1966: 7), extensível a todo o políptico, mandado fazer por D. Leonor, viúva de D. João II, para o convento fundado pela própria, em 1509.



Fig. 106 - *Assunção da Virgem* (do retábulo da Madre de Deus), 1515
Mestre de 1515 (Jorge Afonso)
Óleo s/ madeira de carvalho, 164 X 140 cm
Lisboa, MNAA, inv.º 1278
Proveniência: Convento da Madre de Deus, Lisboa
Elementos musicais: Rebec, harpa, viola da gamba, alaúde, tamboril de cordas, bombardas, chirimias, sacabuxa, trompetes, canto e livro de música com notação musical

No sentido de evocar o ambiente celestial e de louvor que envolve a figura da Virgem, o pintor convoca um vasto conjunto de recursos iconográfico-musicais, assim como uma igualmente vasta gama cromática para a sua demonstração visual do acontecimento. Sublinhamos o tratamento dado à luz que procura envolver a figura de Maria, conforme também registado no texto. No que diz respeito à iconografia musical, o painel apresenta um

interessante conjunto de instrumentos, alguns pouco comuns em obras portuguesas e na nossa cultura musical. Um deles, já referido anteriormente, é o cordofone percutido, designado por **tamboril de cordas**, também conhecido por ***tambour de béarn***, por ser comum na região de Béarn, Gascogne, nos Pirenéus franceses[81], representado no grupo de anjos da esquerda, na parte superior. É um instrumento pouco conhecido e divulgado em Portugal, embora com popularidade assinalável noutros países europeus, nomeadamente na referida região do Béarn. Toca-se percutindo as cordas com uma ou duas baquetas, sendo a sua afinação fixa. É muitas vezes acompanhado por uma **flauta** de três furos, sendo os dois instrumentos tocados por um único executante. O tamboril de cordas produz então um acompanhamento rítmico e harmónico, que serve de suporte à melodia da flauta. O número de cordas não é fixo, podendo variar de três a sete, assim como a afinação, que se ajustava à da flauta, sendo geralmente feita por intervalos de 5ª (Lá - Mi ou Sol – Ré). Neste caso apresenta quatro cordas. É constituída por uma caixa de ressonância sobrecomprida, sobre a qual correm paralelamente as cordas, apoiadas em cavaletes (omitidos nesta pintura!); possui duas aberturas no tampo superior, em forma de rosácea. Relativamente à qualidade do seu som, Jean de Gerson considera-o "*um instrumento do vulgo, com som rude e com cordas mais grossas que as da harpa*" (citado in Billiet, 2001: 139).
Mesmo associado a estas características que, diríamos, pouco favoráveis, na iconografia que possuímos deste instrumento, ele aparece tocado por anjos[82]. A flauta (?), que o mesmo anjo toca, possui vários furos (sete) ao longo do tubo, em disposição lateral e muito afastados entre si. Estas

[81] Jorge Afonso, como vimos anteriormente, insere este instrumento no painel da *Adoração dos Pastores,* do mesmo retábulo.

[82] É, aliás, o mesmo tipo de personagem ao qual está associado noutras fontes europeias (anjo esculpido no Musée de beaux-arts de Dijon; portal norte de Saint-Maclou e na tapeçaria do *Apocalipse* d'Angers; anjo músico do fresco da *Assunção da Virgem* de Filippino Lippi, na igreja de Santa Maria sopra Minerva, em Roma), ou, ainda entre nós, num dos anjos do janelão da igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães. O mesmo pintor figurou o instrumento, como vimos anteriormente, no painel da *Adoração dos Pastores*, deste mesmo retábulo.

características, nomeadamente o número de orifícios, não se adequam àquele instrumento, que deve ser tocado apenas com uma mão.[83]

Do mesmo lado em que se encontra o tamboril de cordas, regista-se a presença de um **alaúde**, o primeiro do grupo de cima, e um aerofone que parece ser uma **bombarda**, que segura o anjo mais afastado. O alaúde apresenta a configuração que lhe é comum: caixa periforme e claramente separada do braço; este é curto e apresenta trastos, cravelhal (que não se vê), formando um ângulo acentuado, para trás; no tampo harmónico possui uma abertura circular que, no entanto, não está decorada com a habitual rosácea; contam-se cerca de uma dezena de cordas, que deveriam corresponder a um instrumento de cinco ordens. O instrumento de sopro, pela presença do barrilete, da configuração da parte terminal do tubo, em forma de campânula e dimensão, parece tratar-se de uma bombarda, uma **chirimia** de maiores dimensões e que, consequentemente, produziria sons mais graves. Contudo não há certeza na identificação, pois não é visível o modo de produção sonora, não se confirmando a presença da palheta e de que tipo seria. O anjo, apesar de colocar as mãos sobre o instrumento como se o estivesse a tocar, não o faz; o tubo do mesmo não segue sequer a direcção da boca do executante![84]

Ainda no lado esquerdo, mas no plano inferior, surge outro grupo de três anjos músicos. O primeiro toca um **rebec**, cordofone friccionado cuja caixa de ressonância se prolonga para formar o braço; esta tem a parte inferior arredondada e evidencia ter as costas abauladas. Possui as características três cordas, apoiadas num cavalete que se identifica na parte posterior do tampo harmónico. O anjo toca-o, apoiado sobre o ombro esquerdo, com um

[83] Não seria inabilidade do mestre pintor, pois no painel dos Pastores estes erros não se verificam; poderá ter sido resultante de um repinte posterior, uma vez que o painel foi alvo de adaptações, tendo sido, inclusivamente cortado e repintado (Ribeiro, 1943: 16).

[84] Além das falhas apontadas na representação da flauta e do tamboril de cordas, também este instrumento denota pouco cuidado na sua definição, apresentando dimensões desproporcionadas, sobretudo na parte terminal, assim como o são as mãos do anjo que o deveria tocar; os furos, como se disse, são anormalmente numerosos e a sua localização lateral, pensamos que para serem vistos, é errada.

pequeno arco. O cravelhal é encurvado, em forma de "C" e segue um modelo muito próximo do que consta no tratado de Virdung (anexo 12). O segundo anjo toca uma harpa que segura contra o peito, dedilhando-a com as duas mãos. O formato é o da comum harpa gótica. O terceiro anjo toca uma viola da gamba, semelhante à que fez representar no painel dos Pastores. Neste caso a representação que consta é menos cuidada, evidenciando alguns erros. Os mais evidentes são a ausência de cavalete e a forma das aberturas do tampo harmónico que, em vez de duas, em forma de "C" e em disposição simétrica, apresenta apenas uma, como um "C", mas com a abertura para cima. A dimensão do cravelhal também nos parece exagerada e desproporcionada relativamente às outras partes do instrumento e em comparação com a representação deste mesmo cordofone no outro painel do mesmo retábulo, que mencionámos.
Deste lado, portanto, predominam os instrumentos de corda, em contraste com o lado oposto em que os anjos se apresentam unicamente com instrumentos de sopro, além dos cantores.

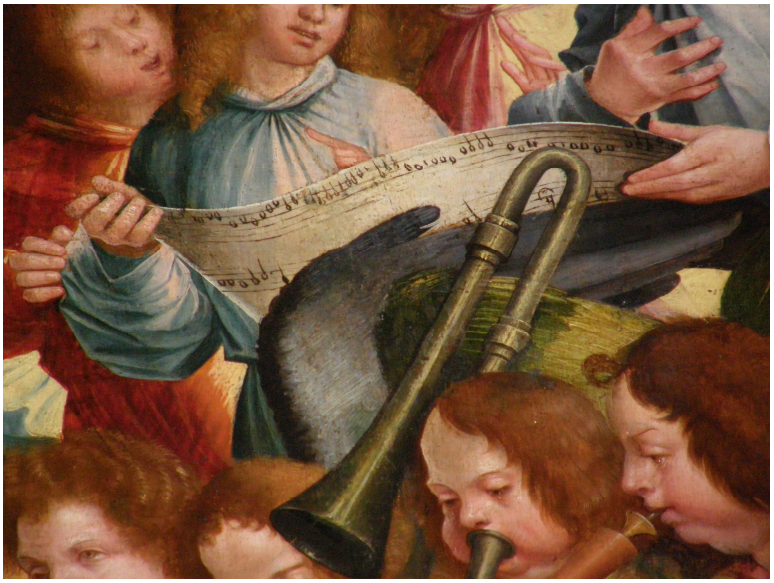


Fig. 106 A - *Assunção da Virgem.* Pormenor dos anjos músicos

Aqui o grupo é bastante mais numeroso, disposto em registos sobrepostos. No inferior temos tês instrumentos palhetados da família das chirimias, em três tamanhos diferentes, e uma **sacabuxa**. Nestes, o pintor fixa alguns detalhes organológicos com grande rigor, como se pode observar no

pormenor que aqui sublinhamos (fig. 106 A). Quer no que toca sacabuxa, o aerofone metálico, quer na **chirimia**, pode-se identificar com toda a clareza o modo correcto de execução dos instrumentos: um com bocal (a sacabuxa, à esquerda), o outro com palheta (a chirimia, à direita). Poderá tratar-se de um tipo de agrupamento comum na época, constituído, como veremos, pelos mesmos instrumentos que constam num dos painéis do retábulo de Santa Auta, proveniente deste mesmo convento, e em diversas representações da *Assunção*[85].

Por cima deste primeiro grupo de anjos surgem os **cantores**, um grupo mais numeroso onde se destaca, em primeiro plano, um quarteto vocal. Estes seguram uma folha de formato sobrecomprido onde se inscreve um conjunto de dois pentagramas com notação musical, que se mostra ao observador e não aos cantores; embora os anjos evidenciem estar a cantar, por baixo das pautas não é visível qualquer texto. Relativamente à escrita musical, pelas características da linha melódica e da figuração rítmica, parece-nos que não corresponde a uma peça em concreto, mas a uma simples intenção de representar este tipo de suporte e de fazer figurar a música vocal. A presença de quatro cantores, num mesmo grupo e seguindo a mesma "partitura" pode remeter para uma alusão a prática musical polifónica, numa textura a quatro vozes. O canto reveste-se, aqui, de um significado plural. Por um lado, a música vocal era considerada a mais apropriada para as manifestações de louvor, sendo a forma de expressão musical mais comum e significativa na liturgia, por outro, as fontes que mencionam os diversos episódios em torno do assunto da Assunção da Virgem referem sempre o canto de hinos e salmos. O mesmo Pseudo José de Arimateia refere que se "*deu início à assunção ao céu da alma da bem-*

[85] Jorge Afonso utiliza-o no mesmo tema, no retábulo da Igreja de Jesus, em Setúbal; Gregório Lopes insere o mesmo tipo de agrupamento na sua Assunção, obra que se apresenta de seguida (Lisboa, MM, inv.º 1085), numa composição bastante semelhante à de Jorge Afonso; Frei Carlos também requer este conjunto instrumental para o mesmo assunto pictórico; mais tarde, Garcia Fernandes convoca também estes instrumentos para o retábulo de Igreja de Sardoura e no painel que se encontra actualmente no MNAA (inv.º 50 P).

aventurada Virgem Maria entre salmodias, hinos e os ecos do Cântico dos Cânticos" (cap. XII).

No registo acima dos cantores, temos outros três anjos com instrumentos. Neste caso são **trompetes** que seguram sobre o ombro, não havendo assim intenção de as tocar. Dos aerofones pendem estandartes, que os músicos seguram com a mão, como é comum em contexto militar, torneios ou em cortejos e desfiles associados a figuras de autoridade, essencialmente como instrumentos para transmitir ordens e sinais. Instrumento divino, como já foi referido, a trombeta é por excelência um instrumento que encontramos associado às cortes e que confere um elevado estatuto social a quem é autorizado a utilizá-los (Tarr, 1977: 27). É, assim, uma imagem de poder que estes anjos transmitem, pormenor bastante interessante, pois estabelece uma clara distinção entre as funções destas personagens e dos instrumentos que possuem, e os anjos que se encontram nas restantes localizações louvando e aclamando. Os três "trombetas"[86], colocados num registo mais elevado que os restantes músicos, mais próximos portanto do mundo celestial, pertencem então ao "*exército angélico*" que virá acolher a Virgem, como refere a homilia do Arcebispo João de Tessalónica sobre este tema (cap. III).

Os instrumentos representados apresentam uma configuração que já é comum na época, muito próxima dos modelos representados no já referido tratado de Sebastian Virdung, nomeadamente do que é ali designado por **clareta**, embora com o pavilhão e o bocal mais largos. Esta forma de "S" oblongo, em que o tubo se dobra sobre si mesmo e que nos é hoje familiar, foi conseguida pelos construtores de instrumentos de metal em finais do século XIV, inícios do seguinte, substituindo progressivamente as trombetas direitas (Tarr, 1977: 32).

Como referimos, Jorge Afonso volta a pintar uma tábua com este tema para a igreja do Convento de Jesus, em Setúbal (fig. 107). O painel ocupava o

[86] A designação é a que encontramos comummente nas nossas Crónicas para referir aqueles que, em contexto militar, tocam estes instrumentos, como já referimos anteriormente.

lugar central no conjunto dos catorze que formavam o retábulo[87] e está atribuído à oficina daquele pintor que o terá executado em parceria com alguns dos seus discípulos e colaboradores, como Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes (Pereira, 1989: 86).

Em termos de composição, esta *Assunção* segue basicamente o modelo utilizado na Madre de Deus. De salientar o aspecto da luz, referido atrás, que, neste caso envolve todas as figuras integrando-as numa pulsão única, conforme análise de Cruz Teixeira (1991: 432), na criação de um ambiente celestial, como refere o texto de Pseudo José de Arimateia (cap. XVI). Os elementos essenciais são idênticos: o grupo de apóstolos, dispostos em torno do túmulo vazio, assiste ao acontecimento. São em número de dez, uma vez que Tomé, segundo alguns textos apócrifos, não estaria presente, e Judas Escariotes, nesta proposta de Jorge Afonso, ainda não teria sido substituído por Matias. No alto está a figura de Deus-Pai que, de braços estendidos, vem acolher a Virgem. Em termos de iconografia musical os elementos são menos numerosos que no painel anterior, não se registando a presença de qualquer instrumento de cordas. No grupo de anjos da esquerda surge novamente o quarteto de **cantores**. Estes entoam os seus cantos seguindo um livro de música, que seguram aberto à sua frente. No lado oposto um grupo instrumental igual ao que registámos no painel do convento da Madre de Deus: três aerofones palhetados, certamente **chirimias**, e uma **sacabuxa**. Este é um aerofone metálico constituído por dois tubos em forma de "U" que se encaixam e deslizam um dentro do outro para alterar o comprimento do tubo e, assim, produzir sons de alturas diferentes. O som é produzido por meio de bocal, terminando o

[87] O conjunto estava organizado em três registos: no superior, cinco cenas da Paixão de Cristo, estando ao centro o Calvário, em dimensões um pouco maiores do que os restantes; no intermédio, cenas da infância de Jesus ou das Alegrias da Virgem (*Anunciação; Natividade; Adoração dos Magos; Circuncisão* e, ao centro, a *Assunção*). No registo inferior uma série de quatro painéis dedicados a santos franciscanos. Ao centro deste último registo está um lugar deixado vazio que seria, certamente, para a colocação do sacrário ou uma imagem de vulto de Nossa Senhora com o Menino, ou apenas a imagem de Jesus, a quem estava consagrada a igreja (Rodrigues, 1995: 217).

tubo geralmente num pavilhão. É um instrumento da família dos trompetes que terá surgido no século XV (Sachs, 2003: 383) e que surge muitas vezes associado a aerofones palhetados, como neste caso.



Fig. 107 - *Assunção da Virgem* (do retábulo da Igreja de Jesus, em Setúbal)
Jorge Afonso, (c. 1519-1530)
Óleo sobre madeira de carvalho,
Setúbal, Museu Regional,
Proveniência: Igreja do Convento de Jesus
Elementos musicais: canto, livro de música, sacabuxa, bombardas e charamela

O grupo instrumental aqui presente pertence aos designados "instrumentos altos" ou de "música alta", devido ao volume sonoro que produzem e que os

torna adequados para execuções em espaços abertos. Na família das chirimias identificam-se três instrumentos de dimensões deferentes, como era comum neste período, abrangendo um âmbito sonoro alargado. O conjunto é bastante coerente, em termos tímbricos e de equilíbrio sonoro. Relativamente à presença da sacabuxa, é de frisar que, enquanto as trompetes são, nesta época, sobretudo usadas como instrumentos militares, nas cortes e na guerra, a sacabuxa surge associada à música prática, à "música alta", como referimos, devido aos progressos técnicos que registava, permitindo mais possibilidades melódicas.

Na proposta de Gregório Lopes para este tema (fig. 108), voltam a surgir os cordofones, ampliando a participação musical e enriquecendo visualmente a obra de pintura nesta outra manifestação gloriosa em torno da figura de Maria.



Fig. 108 – *Assunção da Virgem*
Gregório Lopes, séc. XVI
Óleo sobre tela, 116,5 X L. 105 cm
Lisboa, MM N.º Inv.º MM 1085
Elementos musicais: alaúde, rebec, chirimias (?), sacabuxa, livro de música e canto

Como nas obras anteriores, a Virgem eleva-se para aos céus sem a ajuda dos anjos, uma evolução do tema que, evocando o episódio da Assunção, deixa realmente de o ser para passar a ser Ascensão, como sublinhado por Louis Réau (1957: 617). Esta alteração tem como base um trecho do Apocalipse de S. João (Ap, 12, 1), que se conjuga com os elementos dispensados pelos textos apócrifos. Gregório Lopes segue nesta obra o mesmo tipo de composição que o seu sogro, Jorge Afonso, tinha adoptado para os painéis da Madre de Deus e Setúbal. A Virgem, ao centro, em grande destaque, rodeada por duas teorias de anjos e, no alto, a figuração de Deus sob a aparência de um honorável ancião que a acolhe. Neste painel é dado menos protagonismo aos apóstolos que surgem num plano mais afastado, atrás da tumba vazia[88].

No grupo de anjos da esquerda, o que se encontra mais acima segura um cálice, e os outros dois são músicos que tocam **alaúde** e **rebec**, dois dos cordofones que figuram também no painel da Madre de Deus, instrumentos da "música baixa", que participam na acção de louvor à Virgem. No lado oposto encontram-se dois grupos distintos de anjos músicos. No registo inferior, um trio de **cantores**, que exercem a sua actividade seguindo a música notada num livro que partilham, mantendo-o aberto à sua frente. O primeiro dos anjos eleva a mão direita, num gesto que evidencia a marcação o *tactus*, o tempo, no sentido de manter a coesão das linhas melódicas, sobretudo na prática polifónica em que cada elemento segue uma parte autónoma. No registo superior voltamos a encontrar o quarteto instrumental que referimos nas obras anteriores, formado por **sacabuxa** e três **chirimias** de tamanhos diversos, como seria habitual, reunidos numa manifestação musical mais sonora e exuberante.

[88] Importa registar a intenção do artista em localizar o acontecimento num lugar físico determinado, neste caso no cimo de uma colina, como se adivinha pelos seus contornos, ao fundo, o que não acontecia nas obras anteriores. De acordo com o texto de S. João Evangelista, *O Teólogo*, teria sido no mesmo local onde teria sido depositado o corpo de Cristo, em Getsemani (cap. XLVIII). Frei Carlos volta a conceder importância a este pormenor mas, como veremos, segue outra fonte.

Vasco Fernandes mantém neste painel (fig. 109) a versão ainda não influenciada pelo texto de S. João e apresenta a elevação da Virgem por acção dos anjos. Nesta pintura contam-se menos elementos musicais que nas anteriores, pois o pintor concede maior importância a outros elementos.



Fig. 109 - *Assunção da Virgem,* c. 1511-1515
Vasco Fernandes
Óleo sobre madeira de carvalho, 131,5 X 103,5 cm
Lisboa, MNAA, inv.º 1876 P
Proveniência: desconhecida. Incorporado nas colecções do Museu em 1945
Elementos musicais: folha com notação musical, canto, chirimias ou chalemies

A pintura, embora já não se encontre conforme globalmente concebida por Vasco Fernandes, *O Grão Vasco*[89], organiza-se, dinamicamente em três planos distintos. No mais próximo, ao centro, a figura da Virgem, de frente para o observador, o que não acontecia nas obras anteriores, é transportada por um grupo de anjos. A vastidão das vestes, com pregueados bastante grandes como numa situação de imponderabilidade, fazem desaparecer praticamente a dimensão física do seu corpo. No plano mais afastado e no alto, Deus Pai vem ao seu encontro, de braços abertos, acompanhado por uma multidão de anjos. Num plano intermédio, dois grupos de anjos, músicos celestiais, recebem e aclamam Nossa Senhora.



Fig. 109 - *Assunção da Virgem,* (pormenor dos anjos músicos)

De um lado e do outro, abrem uma ala para a Sua entrada na corte celestial, ao mesmo tempo que entoam **cantos** de louvor e, através de dois instrumentos de sopro, assinalam sonoramente a entrada régia. Os cantores seguram um rolo, sugerindo a presença de música escrita.

[89] O painel fazia parte, certamente, de um conjunto retabular mais complexo. A obra tem as suas dimensões reduzidas, em virtude de ter sido cortada na parte inferior.

Os dois aerofones dos anjos do lado direito apresentam tubos cónicos, direitos, terminados numa ligeira campânula. Deverá tratar-se de instrumentos de palheta dupla, esta em contacto directo com os lábios do executante pelo que, mais uma vez, serão **chirimias**. O primeiro deles, pelas suas dimensões, parece ser contralto, também designado **bombarda**.

Frei Carlos, no tratamento do mesmo tema (fig. 110), revela-nos um pouco da sua sensibilidade e da importância que concede aos pormenores que convoca para a abordagem do assunto. Conhecia certamente alguns dos designados evangelhos apócrifos ou a *Legenda Áurea*, pois transpôs quase literalmente uma passagem que cita um relato de S. Cosme, na qual um dos apóstolos, S. Tomé, segundo a narração do Pseudo José de Arimateia (cap.VII) não tinha estado presente, quando os companheiros colocaram o corpo de Maria num túmulo e a posterior subida ao céu, três dias depois, pelo que insistia em verificar o interior do sepulcro. "*Então abriram o sepulcro e não encontraram o corpo, mas apenas as vestes e o sudário*" (Voragine, II, 2004: 96). Assim, o pintor representa os apóstolos em número de doze, estando um deles, certamente Tomé, a apontar para o sudário que permanece dento da arca tumular.

A composição do frade de S. Jerónimo regista ainda pormenores mencionados noutros apócrifos, nomeadamente o local para onde os apóstolos teriam levado o túmulo de Maria. Observando a proposta de Frei Carlos, constata-se o propósito de fixar o acontecimento num vale, o vale de Josafat, como refere o já mencionado texto de Pseudo José de Arimateia, (cap. XIV e XVII). O momento registado por Frei Carlos é posterior à elevação da Virgem, que se encontra já noutra dimensão, sobre as nuvens, apartada do mundo terreno, rodeada de anjos músicos e acolhida pela figura de Deus-Filho, que surge do alto envolto por uma luz dourada, enquanto os anjos, segundo o mesmo relato, "*entoam a passagem do Cântico dos Cânticos (2, 2) que diz: «como um lírio entre os cardos é a minha amada entre as jovens»*" (cap. XI).



Fig. 110 **-** *Assunção da Virgem,* c. 1520-1530
Frei Carlos (atrib.) Oficina do Espinheiro
Óleo sobre madeira de carvalho, 163 X 121,5 cm
Lisboa, MNAA, inv.º n.º 82 P
Proveniência: desconhecida; conventos extintos
Elementos musicais: órgão positivo, bombarda, sacabucha, chirimias, canto e livro de música.

Os elementos musicais que, por intermédio dos anjos, contribuem para o ambiente aclamatório e remetem para a harmonia celestial, agrupam-se em três núcleos, que rodeiam a Virgem. No lado esquerdo dois **cantores** segurando um livro aberto à sua frente, sugerindo estarem a seguir a música notada no mesmo; um pouco abaixo, um **órgão positivo**. Junto a

este instrumento encontram-se dois anjos, um na qualidade de executante, colocando as mãos sobre o teclado e outro, colocado na parte posterior, accionando o fole.

A configuração do instrumento é invulgar, sobretudo no que diz respeito à disposição circular da tubaria. Coincidência ou não, no tratado de Virdung, o órgão portativo apresenta os tubos organizados deste modo (anexo 12). Na lateral da caixa identificam-se três corrediças que correspondem a outros tantos registos do instrumento, pormenor que pressupõe alguns conhecimentos sobre estes, facto perfeitamente admissível, relativamente a Frei Carlos que, certamente, convivia de perto com eles. A presença do órgão não deixa de assumir um significado plural neste contexto. Associado aos anjos, criaturas divinas, é um referente de harmonia, da ordem do macrocosmo, mas igualmente um meio de tornar visíveis as funções laudatórias que exercem incessantemente. No quadro da iconografia religiosa, o órgão tem, como se sabe, um valor acrescido, por se tratar do instrumento mais comum na liturgia.



Fig. 110 - Pormenor dos anjos músicos.

No lado oposto aos anjos já referidos, regista-se o terceiro grupo de músicos. Como anunciado, constituem um conjunto instrumental dito da "música alta", formado por **charamelas** (?) e **sacabuxa**, que participa neste nobre cerimonial, sugerindo uma prática polifónica segundo uma textura a "quatro vozes", como na música coral. A sonoridade vibrante de

todo o conjunto, órgão e instrumentos de sopro, acentua o carácter glorioso do acontecimento e confere-lhe uma dimensão, diríamos, pública.

Sensivelmente deste mesmo período registámos também dois painéis de Garcia Fernandes com o mesmo tema, embora, em termos de iconografia musical, não apresentem novos dados, citando e confirmando a maioria daqueles que se registam nas obras que referimos[90]. De origem flamenga, o MNMC tem nas suas colecções outro painel da *Assunção*[91], proveniente do Mosteiro de Santa Maria de Celas que conjuga aquele tema com o da *Coroação da Virgem.* Segundo análise de Pedro Dias, "*elegância, belo jogo cromático, composição segura, individualização de todas as personagens, são as características mais marcantes desta belíssima obra*" (Dias, I, 1992: 154); no entanto, em termos de iconografia musical é muito parca, apenas um pequeno **alaúde**, quase invisível, surge nas mãos de um dos anjos que rodeiam o trono de Deus.

Congregando também os temas da *Assunção* e *Coroação da Virgem*, se regista a pintura mural da parede de fundo da capela-mor da Igreja de N.ª S.ª da Piedade de Meijinhos, Lamego[92] (fig. 111). A composição conjuga elementos visuais entretanto já fixados, que citam passagens dos textos apócrifos e dos canónicos. A Virgem, em grande destaque, ao centro, apoia os pés numa lua e é elevada aos céus por acção dos anjos. No alto, a representação da SS.ª Trindade, através da tradicional pomba, como Espírito Santo, e de duas figuras em busto, Pai e Filho, que seguram a coroa que honrará Nª Senhora. A ladear a Trindade e a toda a altura de

---

[90] No painel que se encontra actualmente no MNAA, inv.º 50 P, (1530-40), os elementos musicais são: **órgão portativo, alaúde, sacabuxa, chirimias e canto**; na Igreja paroquial de Sardoura novamente a presença do **órgão positivo** e dos anjos **cantores**, de um lado, e do grupo de **chirimias**, e **sacabuxa** do outro.

[91] Autoria desconhecida - pintura flamenga do séc. XVI (1512-1525); óleo s/ madeira de carvalho 150 X 135 cm; Coimbra, MNMC, n.º Inv.º2530; P33; elementos musicais: **alaúde**.

[92] A parede encontra-se totalmente coberta por pintura, numa composição organizada como um tríptico correspondendo a outros tantos temas: *Santa Ana, a Virgem e o Menino*, à esquerda; *Assunção da Virgem*, ao centro; *S. Isabel e Zacarias*, à direita.

Maria, duas teorias de anjos músicos, três de cada lado, que tocam **trompetes**, **cordofones de mão** e dois outros aerofones que parecem ser instrumentos palhetados, provavelmente **chirimias**, seguindo uma prática que, como se verifica, se encontra associada a este tema.



Fig. 111 - *Assunção e Coroação da Virgem,* 1º Terço do século XVI
Pintura mural
Igreja de N.ª S.ª da Piedade de Meijinhos, capela-mor
Elementos musicais: trompetes, chirimias (?), violas de mão;

Ao contrário do que se verifica nas obras anteriores, nesta obra a distribuição dos elementos musicais não se rege pelas características

organológicas ou tímbricas dos instrumentos, procurando, de algum modo, uma coerência musical. A distribuição parece ter seguido apenas um critério de visualidade. Apesar deste sublinhado é de registar a presença das duas trompetes, indicadores inequívocos da presença do poder, como referimos anteriormente, um deles figurado, precisamente, junto da representação da SS.ª Trindade.

A identificação das trompetes não oferece problemas, pois a sua morfologia não se confunde com outros instrumentos. Todavia, relativamente aos restantes elementos dúvidas persistem, por não ser possível observar determinados pormenores. Como elementos simbólicos cumprem, no entanto, as funções para que foram reclamados.

A representação deste tema não se restringe à pintura. Referimos anteriormente que é este o tema principal do retábulo esculpido da Sé Velha de Coimbra, embora ali não se registe a presença de qualquer anjo músico. Também em escultura, o assunto é destacado no monumento fúnebre dedicado a D. Afonso Henriques (fig. 112), igualmente na cidade do Mondego, como se sabe, na igreja do Mosteiro de Santa Cruz[93].
Terá sido obra da companha de Diogo de Castilho, iniciada em 1518, tendo ali trabalhado, conforme identificados por Pedro Dias, os portugueses Diogo Francisco, Pêro Anes e João Fernandes, e o espanhol Juan de la Faya (Dias, 2002: 35). Destes dois monumentos, apenas o do primeiro rei português apresenta iconografia musical, figurada nos anjos músicos que tocam,

[93] O conjunto dos túmulos dos primeiros reis de Portugal, D. Afonso Henriques e de D. Sancho I, foi um dos projectos patrocinados por D. Manuel I. Além dos aspectos artísticos, importa sublinhar o propósito régio de conceder maior dignidade e enaltecer as figuras que estiveram na genealogia do reino, ideal que estará subjacente a muitas das suas obras. Comprova-o, também, a incumbência conferida a António Rodrigues, enviado deste mesmo rei a outros meios europeus, a fim de melhorar os conhecimentos de heráldica, de assumir a tarefa de registar em livros iluminados, as armas de todas as famílias do reino, procurando clarificar as linhagens e desfazer equívocos e abusos (Silva, 2002: 166-167). Neste sentido, o monumento fúnebre a D. Afonso Henriques assume um significado simbólico.

respectivamente, **viola de arco** e **órgão portátil** e que surgem no contexto do tema da *Assunção da Virgem,* que ocupa a parte central do conjunto. A arca tumular encontra-se no interior e da base de uma estrutura, como se de um portal se tratasse. Ao centro, como já referido, a representação da *Assunção da Virgem*, sendo elevada ao céu por seis anjos; a ladear este conjunto, os dois anjos músicos referidos. Nos pilares laterais que delimitam o monumento encontram-se esculturas dos doze Apóstolos e a ladear o tema Mariano, dois evangelistas (S. Lucas e S. Marcos) e dois Profetas.

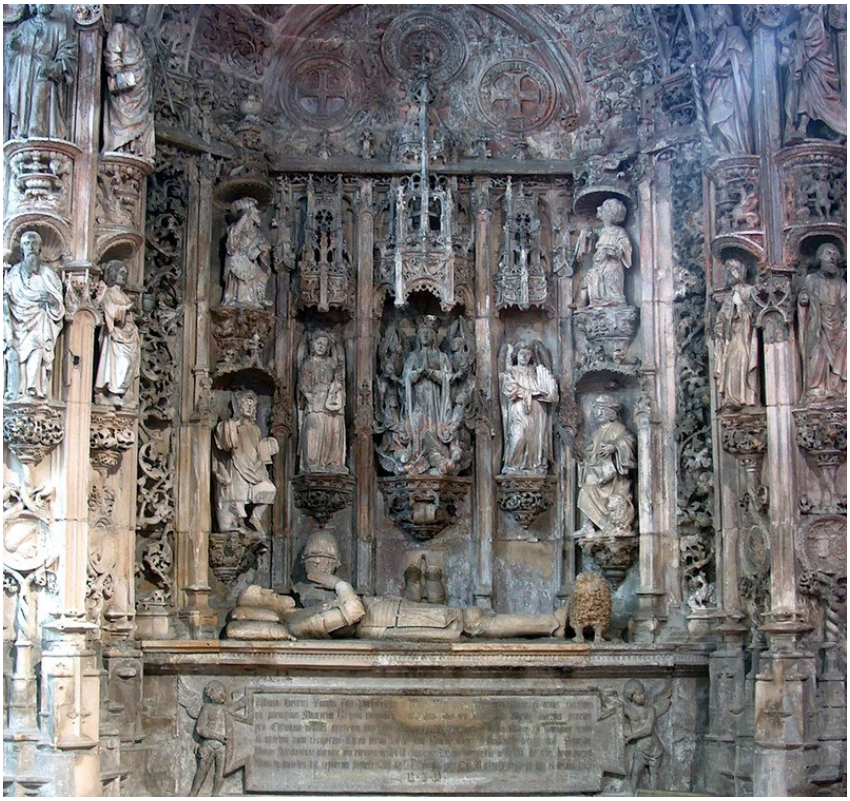


Fig. 112 - *Assunção da Virgem*
Túmulo de D. Afonso Henriques (1518-1522)
Diogo de Castilho, Nicolau Chanterenne (jacente)
Coimbra: Igreja do Mosteiro de Santa Cruz, Capela-Mor (lado do Evangelho)
Elementos musicais: órgão portátil e viola de arco

Relativamente aos instrumentos figurados, o órgão, na iconografia cristã é, como se disse, uma referência à música litúrgica e também a visualização

de uma atitude de constante louvor a Deus por parte da Igreja, através deste meio expressivo[94] e na sua associação à música vocal. Pelas possibilidades sonoras, nomeadamente a capacidade de produzir sons simultâneos, e pelas características organológicas (para o que nos interessa, a disposição ordenada dos tubos), o órgão, dependendo dos contextos, pode simbolizar também os princípios de harmonia do Universo, mantendo uma íntima relação com a dimensão teológica. Boécio, talvez o principal responsável pela transferência desses conceitos Antigos para o pensamento medieval (Schaik, 1992: 41), no seu *Tratado de Música* (*De Institutione Musica, I*) refere que a Música possui, além da dimensão especulativa, como a Aritmética, a Geometria e a Astronomia, uma dimensão moral. Sendo aquela consubstancial ao Homem, por natureza, ainda segundo Boécio, este pode aceder às suas leis por meio dos sentidos, quer pelo ouvido, quer pela vista, pelo que as fontes visuais se revestem, muitas vezes, de múltiplos significados. S. Gregório Magno, nos seus comentários sobre o livro de Job (Jb, 30, 31), estabelece um paralelo entre as características de alguns instrumentos com acções humanas: o som do **órgão**, produzido pela vibração do ar nos seus tubos de diversas dimensões (comprimento e secção), pode-se comparar à predicação. Por seu lado, a **cítara**, com as suas cordas devidamente afinadas, com a intenção de uma vida com rectidão (*intentionem recte viventium*) (Gregório Magno, Moralia in Job, XLI, 78, cit. em Connolly, 1993: 74).

[94] Vimos, pelas numerosas referências bíblicas, a importância que esta forma de expressão assumia no contexto religioso (anexos 10 e 11).



Fig. 112 - *Assunção da Virgem* - pormenor dos anjos músicos.

No que diz respeito à viola aqui presente, refira-se, desde logo, que a representação não é rigorosa. A configuração aproxima-se das comuns violas de arco, tocadas por meio de um arco e apoiadas no ombro do instrumentista; todavia, o anjo parece estar a tocá-la em posição vertical como as violas da gamba, apesar da sua forma se apresentar distinta deste tipo de instrumentos. Em qualquer dos casos, trata-se de um cordofone friccionado que se junta ao órgão na jubilosa manifestação de alegria em torno da gloriosa assunção da Virgem. Tal como aquele, não deixa de se apresentar como um corpo em equilíbrio; as relações de altura entre as diferentes cordas, perfeitamente afinadas, constituem também um referente de harmonia.

Para finalizar trazemos à reflexão um documento de 1542, deste mesmo mosteiro de Santa Cruz, referente ao tema da *Assunção,* onde se menciona o conjunto instrumental que o grupo (?) de anjos músicos toca[95] "(…) *cada*

[95] Não sabemos a que representação se refere! Se a esta, faltam quatro dos instrumentos mencionados. Não aprofundámos este assunto mas deixamos uma questão: estarão ali desde o início as imagens dos evangelistas e dos profetas que se encontram a ladear a Virgem? Fica clara, no entanto, a indicação da normal participação da música na celebração daquele acontecimento e do tratamento iconográfico perfeitamente definido, no que diz respeito à iconografia musical.

hum com seu instrumento musico, ca huns mostram tanger ***orgaõs****, outros* ***frautas****, outros* ***charamelas****,* ***violas darco,*** *outros* ***arpas citharas****, outros* ***salteyros****, em modo que da vista parece q resulta em o ouuido a simphonia melodia & musica que seria feyta aquelle dia*" (Pinho, 1981: 136).

O tema da *Assunção da Virgem* é, como se constata, aquele onde surge maior variedade de elementos musicais associados à acção dos anjos músicos. Como vimos, são diversos os contributos que concorrem para justificar a presença daquelas personagens neste contexto, assim como a exuberância que a representação do assunto geralmente assume. Desde tempos bastante recuados que a festa da Assunção era considerada a mais importante das datas que celebravam jubilosamente a Virgem como Mãe de Deus, tendo tomado entre nós o significativo título de *Senhora da Alegria* (Almeida, 1949: 22).

Do conjunto das representações, ressalta uma conclusão imediata no que diz respeito aos instrumentos musicais requisitados pelos pintores para este tema: os instrumentos de sopro estão em clara vantagem em termos numéricos; quase sempre instrumentos ditos da "música alta", como a **sacabuxas**, **trompetes** e **chirimias**. São, em regra, instrumentos da época, usados em meios aristocratas, ligados a práticas seculares. Refira-se que todas as obras que mencionámos com o tema da *Assunção* são do século XVI, período em que se registava já um grande desenvolvimento em termos da organologia de um modo geral, tendo os instrumentos de sopro assinalado grande divulgação, surgindo agrupados em famílias de instrumentos, como no caso da chirimias, reunidas em conjuntos de diversos tamanhos, ou participando em *ensembles* que congregavam também metais, como a sacabuxa. Este conjunto instrumental é convocado pelos pintores um número significativo de vezes, o que poderá indiciar tratar-se de um agrupamento já consolidado como tal. Se a sacabuxa, como referimos, se encontrava ligada à música prática, a trompete estava associada aos cerimoniais de corte e à guerra, portanto em estreita relação com as estruturas de poder. Assim, é de sublinhar a presença destes instrumentos no contexto deste tema, especialmente no painel da Madre de Deus, onde é clara a ligação ao poder, aliás como acontece na generalidade

dos anjos músicos. Por outro lado, a capacidade sonora dos instrumentos de sopro, em termos de volume, é consideravelmente superior àquela que os instrumentos de corda podem produzir, pelo que, mesmo visualmente, o impacto é superior, de modo a sublinhar o carácter de exultação que se procura imprimir a este tema em concreto.

Em menor número de instrumentos e de presenças, os cordofones constam também nas representações deste tema: alaúdes, rebeques, harpas, violas de arco, violas da gamba e de mão, em regra, associados a práticas musicais eruditas.

Sistematicamente convocados são também os anjos cantores, indo ao encontro do que é referido nas fontes textuais, no sentido de prestarem louvor a Deus e à Virgem através do canto dos hinos e salmos, sublinhando a importância concedida à música vocal no contexto da prática musical religiosa. Neste sentido o órgão é igualmente citado por diversas vezes, não deixando de ser também um referente de ordem, harmonia.

Apesar de em algumas situações se poderem estabelecer relações com práticas musicais da época, em regra, os grupos instrumentais figurados nestas obras parecem orientar-se sobretudo por critérios estéticos, convocando grande variedade de instrumentos no sentido de conferir um maior " colorido sonoro" à composição. Tratando-se de uma cena de glorificação, os instrumentos com maior capacidade em termos de volume sonoro são, naturalmente, convocados, num paralelismo com situações similares no quotidiano medieval, em torno das mais altas figuras da hierarquia social.

Apesar da dimensão festiva e popular que a festa da Assunção tem, não referenciámos qualquer instrumento de percussão, à excepção do tamboril de cordas, nem instrumentos associados às classes menos favorecidas.



Anjos músicos

A temática dos anjos músicos, como veremos, revela-se muito vasta. A presença destas figuras da hierarquia celestial é reclamada em diversificados temas, para além daqueles que já mencionámos, surgindo de forma sistemática nas representações de temática mariana. Por outro lado, é interessante verificar a sua constituição como "tipos" iconográficos independentes, abrindo caminho à sua integração em contextos seculares, inclusive, como se regista nos manuscritos da Leitura Nova de D. Manuel I ou a Crónica de D. João I da Biblioteca Nacional de Madrid, mas também em Cartas de Foral ou, ainda, em obras de ourivesaria, como as salvas. Por estes motivos, pareceu-nos pertinente a abordagem destas personagens em capítulo autónomo.

Iniciamos com uma breve alusão ao texto e iconografia da obra de Vicente de Burgos, pois adianta, desde logo, alguns dados relevantes para a interpretação de diversas imagens.

"*Segue o segundo livro o qual tratamos, com a ajuda de Deus e metemos a mão a tratar alguma coisa das propriedades dos anjos que depois da divina hierarquia das três eternas Pessoas, fazem as outras entre todas as criaturas são muito mais excelentes.*" (Vicente de Burgos, 1494, *De Proprietatibus rerum,* fl. 6) No capítulo III, aborda a representação dos anjos, "*como os anjos são pintados corporais, ainda que não o sejam*" frisando-se o seu simbolismo:" …*mas pelas denominações de tais corporais membros e figuras com que os vemos pintados devemos espiritualmente entender as coisas significadas por eles e as invisíveis obras e segredos de seus entendimentos*" (fl. 8).

O capítulo IIII[96] dá-nos a chave para a abordagem da gravura representada, uma vez que refere as diversas ordens de anjos: "*Os anjos são descritos de muitas figuras e maravilhosamente alterados como disse Dinis no fim do livro da hierarquia angelical. Primeiramente são descritos com asas e plumas* (como se apresentam no registo superior da gravura) […] *São vestidos de roupas coloridas e de cor de fogo, como embrasados do fogo do amor divinal, como dizia o salmista que vestidos são de fogo como de uma vestidura*" (fl. 8)

"*Outras vezes trazem dardos lanças e espadas seja pela virtude a eles dada destruírem as forças dos inimigos rebeldes* […] *E tocam muito bem* ***alaúde*** *e* ***instrumentos de harmonia*** *com aqueles que são dignos e merecem ser consolados por sua ajuda jamais não venha tristeza alguma. E trazem isso mesmo* ***trombetas*** *nas mãos e tocam; com elas incitam e convidam sempre que aproveitemos as boas obras e os bons desejos*" (fl. 8v)



Fig.113 – *Anjos músicos e outros anjos*
De Proprietatibus rerum – De las propriedades de las cosas [trad. Espanhola]
Vicente de Burgos, Toulouse: Henricus Mayer, 18 Setembro de 1494.
Évora, BPE, Inc. 493, fl. 6
Elementos musicais: alaúde (?), rebec, trombeta, flauta e tambor

[96] Cap. IIII – *Porque os anjos são descritos por muitas figuras* (Vicente de Burgos, *De Proprietatibus rerum*, Toulouse: Henricus Mayer, 18 Setembro de 1494. fl. 8. Évora, BPE, Inc. 493)

Refere-se ainda o texto à hierarquia dos anjos, de acordo com o proposto por Pseudo-Denis o Areopagita, no seu tratado *De la hierarquia celeste,* traduzida no século IX por Duns Scot Érigène (Le Goff, 2000: 87; Denys L'Aréopagite, 1970: 105-138). Na gravura (fig. 113) apresentam-se as três tríades celestes, de acordo com a obra de Denis o Areopagita. No registo superior os *Serafins*, representando a ordem superior, a primeira da hierarquia, que incluía ainda *Querubins* e *Tronos*; no registo intermédio a segunda tríade ou hierarquia onde figuram as *Dominações*, cuja função é mais guerreira, associada ao poder, pois deverão protagonizar as batalhas espirituais, juntamente com as *Virtudes* e *Potestades*. Ali, da esquerda para a direita, um segura um bastão que parece tratar-se do bastão de **chantre**, com três esferas. O seguinte segura uma espada, símbolo por excelência de poder e justiça, o outro uma lança, e o quarto um chicote. Finalmente, no registo inferior, estão anjos músicos, pertencentes à terceira tríade celeste, que incluem *Principados*, *Arcanjos* e *Anjos* (Denys l'Aréopagite, 1970: cap. VII-IX). Aos *Principados*, como a figura terrena do Príncipe, cabe-lhes as funções de comando, de ordenar, de conferir, de forma invisível, a harmonia. Juntamente com os Arcanjos e Anjos, constituem a tríade hierárquica inferior, o que corresponde a uma maior proximidade ao mundo terreno, cabendo-lhes, portanto, o principal papel de mensageiros na ligação entre o mundo divino e humano (Denys l'Aréopagite, 1970: 128-131). Estes encontram-se todos a tocar os instrumentos com que são representados. Da esquerda para a direita: **alaúde** (?), **rebec**, **trombeta** (?) e o conjunto **flauta e tambor**. É de salientar o propósito de apresentar instrumentos diferentes, abrangendo as diferentes famílias (cordas dedilhadas, friccionadas, instrumentos de sopro e percussão), sem, todavia haver preocupação em termos de representação realista dos mesmos. Embora a gravura se apresente bastante esquemática no tratamento das figuras, sendo os instrumentos até um pouco fantasiosos, os elementos formais, o modo e posição de execução, apontam para os espécimes que referimos. A opção parece ter privilegiado instrumentos normalmente associados a práticas musicais eruditas em uso na época, como o alaúde, este com importância acrescida por se tratar de um instrumento

harmónico[97], que gozava de grande prestígio nos séculos XV e XVI (Sachs, 2003: 406), sendo mencionado no próprio texto. O rebec conhecia neste período o momento de maior difusão, sendo frequentes os testemunhos iconográficos, nomeadamente associado a anjos músicos. O seu uso não era restrito a nenhum contexto em concreto, diferindo de região para região, por vezes no âmbito secular, outras religioso.

A flauta e tambor, significativamente presentes também nas representações dos anjos músicos, constituíam um grupo instrumental de uso comum para acompanhamento da dança, no âmbito da aristocracia e, como tal, também instrumentos prestigiados, assim como o aerofone que também ali consta. Quer se trate de uma trombeta, como aventamos, quer se procure visualizar um instrumento palhetado, integravam ambos os conjuntos instrumentais em uso nas cortes, na designada "música alta". Quanto à trombeta, como já referimos, era um instrumento especialmente associado ao poder e, como tal, apropriado para figurar em variados temas onde os anjos são chamados a participar.

A representação hierárquica dos anjos figura também no *Liber chronicarum*, ou *Crónica de Nuremberga*, como é também conhecida, obra que identificámos em diferentes edições nas nossas bibliotecas.[98]

Nos incunábulos da Academia das Ciências, ambos com as mesmas gravuras sendo que, num deles, estas se encontram a preto (Res. 1.2) e no outro parcialmente coloridas (Res. 1.3), a referida representação dos anjos surge integrada numa figuração esquemática do Universo (fig.114). A

[97] Designam-se instrumentos harmónicos os que têm a capacidade de produzir vários sons em simultâneo, possibilitando a prática polifónica.

[98] Academia das Ciências de Lisboa (Res. 1.2 e Res. 1.3), Hartmann Schedel e Anton Kobergr, em 1493; na Biblioteca Nacional de Portugal, também a edição de 1493 (Inc. 342; Inc. 1562 e D.S. XV -3); editado por Johann Schoensperger, 1497 (Inc. 1503); editada em Köln por Johann Koelhoff, o Novo em 1499 (BNP, Inc. 131); Biblioteca Pública de Évora, também a edição de 1493 (Inc. 189 e XXV), e Biblioteca da Ajuda, pelo menos. Apesar da sua grande divulgação, não há registo de ter alguma vez sido impressa em Portugal. Ainda assim, as suas gravuras vieram a assumir uma importância considerável, uma vez que foram utilizadas como modelos para outras obras.

imagem surge na primeira parte da obra, *Etas prima mundi*, uma das sete partes, que a compõem, como já referimos, que vai da *Criação* até ao *Dilúvio*.

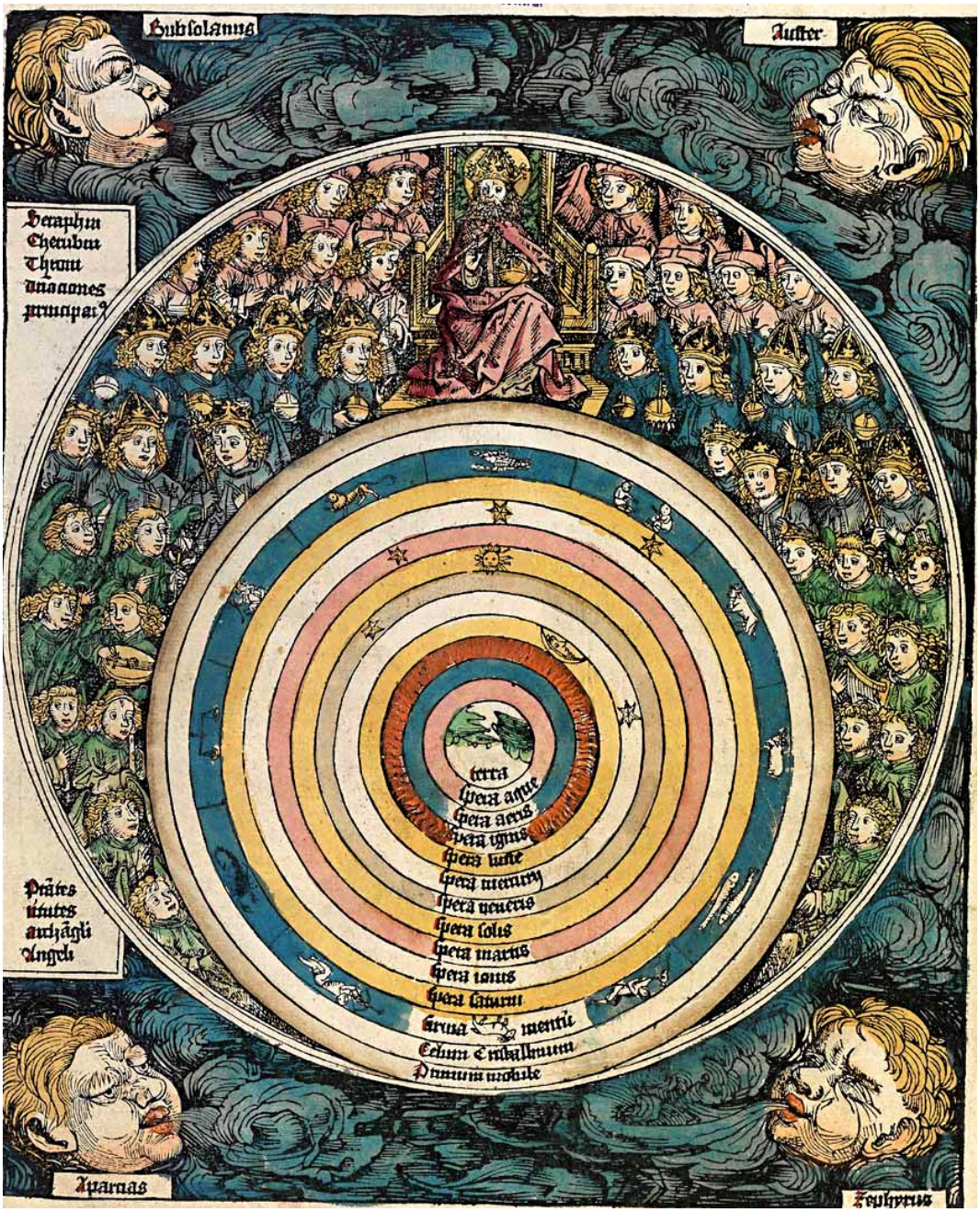


Fig. 114 – *Representação do Universo* (com anjos músicos e outros)
Liber Chronicarum,
Hartmann Schedel (texto), Michael Wohlgemuth e Wilhelm Pleydenwurf (gravuras)
Anton Koberger (editor), Nuremberg, 1493
Lisboa, ACL, Res. 1.2, fl. Vv
Elementos musicais: alaúde, flauta recta, harpa

No círculo central, em cima e ao centro, a figura de Deus-Pai, coroado, sob a aparência de um respeitável ancião, sentado num trono; segura um globo na mão esquerda e abençoa com a direita. Em redor do trono dispõem-se as diferentes teorias de anjos, segundo a hierarquia que se encontra registada numa inscrição lateral. O grupo dos anjos envolve a estrutura do Universo, representada através de um conjunto de círculos concêntricos, numa imagem que procura transmitir a ideia de ordem, de estabilidade, para a qual concorrem aquelas personagens, símbolos de harmonia celestial. Uma representação conceptual já cimentada no pensamento medieval, incorporando conceitos Antigos de harmonia, e que corresponde quase literalmente à descrição que se encontra no já citado *Livro de Segredos de Henoc*, numa referência ao sétimo céu. "*Ali percebi uma grande luz e vi todas as grandes milícias de fogo que formam os arcanjos e os seres incorpóreos: as virtudes, as dominações, os principados, as potestades, os querubins, os serafins, os tronos e dez esquadrões dos anjos de muitos olhos, assim como a ordem brilhante dos otanim. (…) e me mostraram de longe ao Senhor, que estava sentado no seu altíssimo trono e vi como os exércitos celestiais, depois de entrar, se vão colocando em dez gradas segundo a sua categoria e adoram o Senhor, retirando-se depois a seus postos, contentes e alegres submersos numa luz imensa e cantando hinos em voz calma e suave*" (9, 1-4).

Na imagem encontramos os diferentes elementos: a terra, ao centro, seguindo-se a água, o ar e o fogo e, depois, os círculos correspondentes às esferas celestes e signos do Zodíaco, tal como também referido por Henoc: "*Logo fui recitando todas as obras do céu e da terra e de todos os elementos, o seu afastamento e as suas trajectórias, assim como a sua maneira de troar segundo os signos do Zodíaco; assim mesmo o sol, a lua e as estrelas com as suas trajectórias e mudanças; as estações e os anos, os dias e as horas, as subidas das nuvens e as saídas dos ventos; o número dos anjos, as canções das milícias armadas, todo o assunto humano, toda a língua dos cânticos, as vidas dos homens, os mandamentos e ensinanças, os cânticos de doce melodia e todo aquilo que convém saber* (10, 4).
Santo Agostinho, sobre esta relação dialéctica entre o mundo celeste e o mundo terreno refere: " *Assim as coisas da terra estão subordinadas às*

coisas do céu, e, por uma sucessão harmoniosa, elas associam os seus movimentos regulares à música do universo" (De musica, VI, 11, 29), a muitas vezes referida "Música das Esferas", como a define também Platão (República, 10, 617c), num dos textos que terão contribuído para a fixação de uma "imagem literária" de Música que, já na Idade Média, era uma herança cultural bem assimilada.

Assim, como referenciais de ordem, de harmonia, são representados na hierarquia angélica os músicos com um **alaúde**, uma **harpa** e uma **flauta.**

Obra diversa, também mais tardia e de origem portuguesa, esta representação de Deus-Pai abençoando (fig. 115)[99].



Fig. 115 - *Padre Eterno abençoando,* (c. 1530)
Pintura a fresco proveniente da igreja de Nossa Senhora de Outeiro Seco, Vila Real
Guimarães, MAS, n.º inv. PD 9
Elementos musicais: charamela (?), órgão positivo, canto e livro de música.

[99] A composição aqui representada encontrava-se por cima do tema do *Baptismo de Cristo por João Baptista*, que se encontra no mesmo Museu de Alberto Sampaio (PD 8)

Ao centro a figura do Padre Eterno, a meio corpo, segurando o globo terrestre, tripartido, na mão esquerda e abençoando com a direita; encontra-se no interior de uma mandorla formada por serafins e ladeado por outros anjos; à esquerda, um pouco abaixo, dois anjos músicos, um com um aerofone semelhante a **charamela** (?) outro a tocar **órgão positivo** (fig.115 A). O aerofone cuja configuração parece ser uma charamela apresenta uma embocadura que se assemelha à das flautas doces, mas o tubo é ligeiramente cónico, o que não é comum naquele tipo de instrumentos; pela posição das mãos do instrumentista, terá furos. O outro anjo que toca órgão é coadjuvado por outro que acciona o fole, que se encontra por detrás. O instrumento apresenta 14 tubos dispostos por uma ordem um pouco estranha! Em ordem decrescente, mas não uniforme, como habitualmente se encontram.



Fig. 115 A – Pormenor dos anjos músicos.

Do lado oposto está um quarteto de anjos cantores que seguram um livro com notação musical e texto inscrito por baixo do pentagrama (fig. 115 B). Não é evidente que se encontrem a cantar, mas a atitude e a presença do livro de coro para isso apontam. O texto que surge por baixo das pautas é o que se inicia com a frase *Gloria in Excelsis Deo*, as palavras proferidas pelos anjos aquando do *Anúncio aos Pastores,* sendo frequente aparecer inscrita nas representações deste tema. É, no entanto, um hino pascal usado na liturgia em quase todo o ano, considerado um cântico de louvor à Santíssima Trindade, aliás como é reforçado, neste caso, pela inscrição que

se encontra nas filactérias, por cima da figura de Deus-Pai. O livro encontra-se aberto e voltado para o observador, para que se identifique o texto do hino; o anjo que se encontra à esquerda mantém o braço direito erguido, sugerindo o movimento de marcação do *tactus*, regulando o tempo da música.
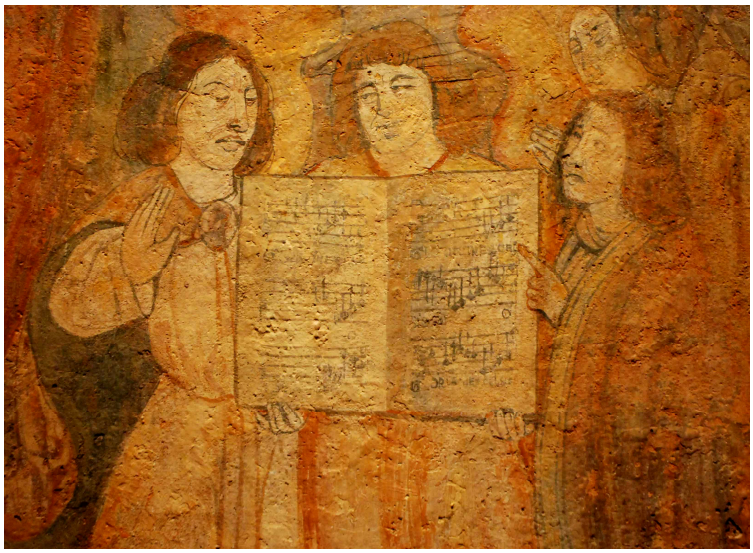


Fig. 115 B - Pormenor dos anjos cantores

Cantores e instrumentistas, os anjos assumem a sua vocação de entidades laudatórias, sublinhada, neste caso, através do modo considerado privilegiado, segundo a tradição da Igreja, ou seja, através do canto e, no que diz respeito a instrumentos, o órgão, principal instrumento usado em contexto litúrgico, ao qual se junta um aerofone. Rodeando a figura de Deus-Pai, evocam também a harmonia no universo, segundo Santo Agostinho, " *a harmonia que o verdadeiro Deus comunica à alma e que esta comunica em seguida ao corpo, longe de a receber pelos sentidos*" (*De Musica*, VI, 4, 7).

De uma grande pintura parietal passamos para uma pequena gravura, onde surge também este universo de música celestial. A secção de *pro defunctis Vesperas* deste Livro de Horas segundo o uso de Roma, inicia-se, tal como todas as anteriores, com uma gravura de página inteira. Nesta está representado o tema de uma celebração de exéquias, no interior de uma



Fig. 116 - *Anjos músicos*
Livro de Horas, *Horae intemeratae Virginis Marie secundum usum romanum,*
Paris, Antoine Vérard, Outubro de 1489
Évora, BPE, Inc. 437, fl.61v[100]
Elementos musicais: órgão positivo, alaúde, harpa e aerofone (?)

igreja[101]. A enquadrar o texto que se segue, fólio 61, dois pares de anjos e quatro figuras femininas em atitude de oração, com as mãos postas e erguidas e dirigindo o olhar para o alto, ideia reforçada por pequenas legendas: "*Fidelium anime per miam*"; "*Dei requeseant in pace Amem*" e "*Requiem eterna dona eis dñe*"; no fólio seguinte, 61v, a invocação de Deus é tornada visível pela representação de cinco anjos que, pelas legendas "*Sanctus, Sanctus, Sanctus*" e pelo uso de instrumentos, se dirigem a Deus (fig. 116). O conjunto dos anjos, embora ocupando a margem de pé e de

[100] A gravura do fólio 61v é aplicada também nos fólios 70v, 81v, 100v, 108v e 116v.

[101] Registe-se o pormenor de apresentar dentro do tema e parte do programa iconográfico do templo, uma imagem do *Calvário*.

goteira, pertence a uma única gravura em forma de "L". O fundo onde se encontram é preenchido por estrelas, remetendo para o universo celestial. O primeiro anjo, na parte superior, toca **um órgão positivo**, o segundo um aerofone que parece uma **flauta** e, abaixo deste, um toca **alaúde**; o quarto não toca qualquer instrumento, ergue as mãos em atitude de louvor; por fim o quinto anjo toca uma **harpa**.

As palavras que os anjos mostram, remetem para o texto do *Sanctus*, considerado um hino angélico, cujo texto tem por base Is, 6, 3. A origem litúrgica deste hino terá sido a primitiva Igreja da região de Antioquia, por volta do século IV ao qual, cerca de dois séculos mais tarde, no Ocidente, se junta o *Benedictus* (Iversen, 2001: 191). Tendo em conta este texto, trata-se de um cântico de louvor e de aclamação, que remete para o episódio da *Entrada Triunfal de Cristo em Jerusalém* (Mt, 11, 8-10; Lc 19, 37-38, Jo, 12, 12-13). O facto de aparecer três vezes a palavra *Santus* refere-se ao carácter trinitário do louvor prestado (Pai, Filho e Espírito Santo), conforme interpretações de autores medievais (Iversen, 2001: 194-196); ao texto do hino junta-se então a música, presente na iconografia musical, ampliando a manifestação de louvor. Como registámos, esta gravura dos anjos músicos repete-se noutros fólios do mesmo livro, como acontece noutros impressos que já referimos. No fólio 81v a relação com o texto é muito mais próxima do que nas anteriores. Está junto a um salmo que refere explicitamente o louvor a Deus através do uso de instrumentos e do canto. No fólio 81 começa o salmo "*Cantate domino canticum novum: laudeius in ecclesia santorum et etut Israel in eo qui fecit eum et filie sion exultent in regge suo Laudent nome eius in choro in tympano et psalterio…* No fólio 81v segue-se o salmo 150: *"Laudate dominum in santis ei laudate eum in firmamento Virtutis eius. Laudate eum in Virtutibus eius: laudate eum secundus multitudinem magnitudinis eius. Laudate eum in sono tube: laudate eum in psalterio et cytara. Laudate eum in tympanum et choro: laudate eum in cordis et organo. Laudate eum in cymbalis benesonantis laudate eum im cymbalis iubilationis...*", numa consonância entre a mensagem visual e a escrita.

Os anjos músicos do portal de Santa Maria de Belém

" *Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim estará salvo* (Jo, 10, 9)

No portal sul do mosteiro de Santa Maria de Belém, terminado em finais do ano de 1518 (Dias, 1993: 23), regista-se a presença de anjos músicos em duas localizações distintas: uma em torno da figura da Virgem com o Menino, em frente ao janelão, que abordaremos adiante, e outra na primeira arquivolta do intradorso do arco da porta, como que formando um firmamento celeste, evocação da harmonia cósmica a que os fiéis são convidados a aceder, ao entrarem no templo (fig. 117). Neste grupo, segundo uma orientação da esquerda para a direita, os anjos tocam respectivamente: 1- **sarronca** (?); 2- **trompete**; 3 - **harpa**; 4 **- rebec**; 5 - **alaúde** (figura central); 7 - **trombeta**; 8 - **sanfona** e 9 - **aerofone** (?)[102]

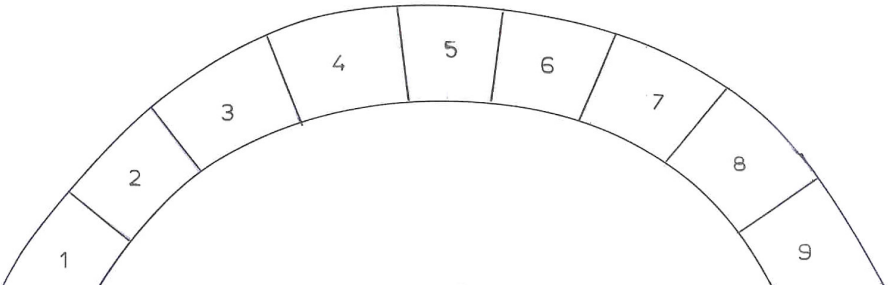


Fig. 117 – Distribuição dos anjos músicos no portal sul dos Jerónimos

A identificação, em alguns dos instrumentos, é problemática devido à ausência de elementos suficientes, pois a qualidade da escultura, no que diz respeito a estas figuras, revela um tratamento plástico pouco cuidado, rude mesmo, como a classifica Pedro Dias (1993: 127). O primeiro caso surge logo no anjo que se encontra à esquerda, no arranque do arco, (fig.117, n.º 1). A figura apenas se encontra representada a meio-corpo e, como tal, o instrumento também é apenas parcialmente representado. Pelos elementos disponíveis parece tratar-se de um uma espécie de vaso onde se insere

[102] A numeração é referente ao esquema apresentado, para melhor visualização da distribuição dos anjos músicos. Na aduela a que atribuímos o número 6, não se encontra um anjo músico mas uma figura fantasiosa, decerto resultado de substituição posterior.

uma vareta que o anjo segura, ou fricciona, com a mão direita; não se regista qualquer indício que aponte para um instrumento de cordas e o modo como o anjo segura a vareta não parece ser para percutir o instrumento, pelo que também não deverá tratar-se de um membranofone; assim, apesar de persistirem bastantes dúvidas, a nossa proposta é que se trata de uma **sarronca**, ou **ronca**, um membranofone de fricção, bastante popular em algumas regiões de Portugal e usado sobretudo durante o ciclo do Natal (Oliveira, 2000: 286). Regista-se ainda a presença de outro instrumento popular neste conjunto, a **sanfona**[103], como referido atrás. Esta gozou de prestígio durante alguns séculos, sendo usada nos meios aristocratas pelo menos até ao século XIII, conforme podemos testemunhar, por exemplo, numa das iluminuras das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X (Escorial, Codex E, iluminura da cantiga 160), mas a partir do século XIV, surge mais frequentemente relacionada a contextos populares, muitas vezes associada a mendigos e cegos (Oliveira, 2000: 215). Os restantes instrumentos são recorrentemente associados aos anjos, como referentes do conceito de harmonia ou símbolos de poder, como no caso das trombetas. Uma delas apresenta uma configuração fantasiosa (fig. 117-7), mas que não deixa de ser reconhecida como um instrumento desta tipologia, talvez a procura de evocar instrumentos antigos ou simplesmente para conferir maior variedade, uma vez que todos são diferentes. O segundo anjo toca uma trompete segundo um modelo que se terá fixado nas primeiras décadas do século XV, no qual o tubo se encontra já enrolado como nos instrumentos modernos deste tipo (Sachs, 2003: 385), conforme no-lo apresenta o já mencionado tratado de Sebastian Virdung (anexo 12).

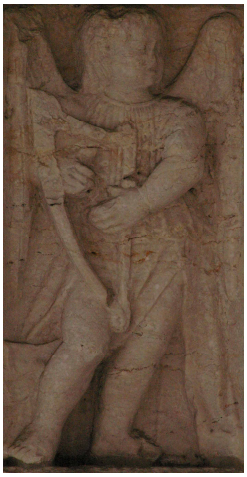
[103] Na mesma família do *organistrum*, um instrumento de maiores dimensões, que exigia dois executantes, como se pode testemunhar, por exemplo, no Pórtico de Glória de Santiago de Compostela, este foi um instrumento de uso monástico já no século X, sendo gradualmente substituído pelo órgão no século XIII (Sachs, 2003: 317-318).



1 - anjo com sarronca (?)



2 - Anjo com trompete



3 - Anjo com harpa



4 Anjo com rebec



5 - Anjo com alaúde



7 - Anjo com trombeta



8 - Anjo com sanfona



9 - Anjo com aerofone (?)

A localização é um dos aspectos que se mostram fundamentais para a leitura iconográfica; aqui, no local de entrada e passagem dos crentes em

direcção ao interior do templo, local de grande simbolismo, imagem, à dimensão terrena, do macrocosmos onde habita Deus (Esteban Lorente, 2002: 177). Lembramos as palavras que se proferem aquando da sagração de uma igreja: "*Hic domus Dei est et porta caeli*…"[104] (Gn, 28, 17), as palavras de Jacob em Bethel, após despertar do seu sonho, no qual havia visto uma escada que subia até Deus, no céu, pela qual desciam e subiam anjos. Assim, o percurso para o seu interior é também uma caminhada simbólica, uma via de acesso, "porta", para o encontro com a divindade (Connolly, 1993: 52).

A entrada é ao mesmo tempo um local de chegada e uma primeira etapa na contemplação da obra divina, uma representação destinada a maravilhar o observador, a provocar um certo êxtase, ao confrontar o esplendor da obra construída, ao mesmo tempo que convida a entrar num local muito especial, indo ao encontro de Deus. Sobre a porta, diz-nos Honorius Augustodunensis, que impede a passagem, ou oferece-se aberta. É um obstáculo aos inimigos, oferecendo-se aberta aos que acolhem Cristo (*De gemma animae*, Lib. I, cap. CXXXVIII, cit. em Yarza Luaces, et. alii. 1982: 27).

Fazendo parte de um discurso mais amplo, as representações de anjos músicos a tocar os seus instrumentos, conferem uma dimensão sonora, ainda que inaudível, a este vasto cenário de pedra, celebração gloriosa da entrada no templo, uma elaboração ideológica que concebe esta "Entrada Triunfal" como sinal de vitória do reino celeste sobre os poderes do mundo (Spatz, 2005: 303), sublinhando assim o significado simbólico-teológico de todo aquele espaço. Ao passar pelo pórtico de uma igreja, ao integrar o coro celeste dos anjos ou anciãos com os seus instrumentos, para o fiel representava a passagem da "música triste", da tristeza da alma, para o mundo da alegria divina; da canção da confusa Babilónia para a de Jerusalém Celeste (Connolly, 1993: 77). É de sublinhar a localização central do anjo que toca alaúde. Além do cordofone se poder instituir como um referente de harmonia, a sua posição central, funcionando como eixo de simetria relativamente aos restantes, é também um factor de equilíbrio e ordem.

[104] "*Aqui é a casa de Deus, aqui é a porta do céu*".

A dimensão sonora da custódia de Belém.

Como tínhamos adiantado, são muito diversos os contextos e tipo de obras em que são reclamados a participar os anjos músicos. Apesar da dimensão reduzida destas personagens na conhecida custódia de Belém[105] (fig. 118), a sua presença não deixa de ser relevante. Como objecto litúrgico, a custódia é, como se sabe, o que congrega maior simbolismo e, em termos visuais, maior magnificência. A sua forma, o modo como mostra a hóstia consagrada, aliada normalmente aos materiais de que é feita, assim como os elementos iconográficos, remetem para uma visão da Jerusalém Celeste (Esteban Lorente, 2002: 192),

[105] Obra de referência da nossa ourivesaria, a conhecida custódia de Belém resultou de uma encomenda do próprio rei D. Manuel I. Poderemos afirmar que esta magnifica obra de ourivesaria portuguesa é um dos primeiros dividendos conseguidos pela política expansionista do reino de Portugal. No regresso da sua segunda viagem à Índia, em 1502/3, Vasco da Gama conseguiu para o seu monarca o tributo do soberano de Quíloa, reino da costa Oriental africana, que constava num pagamento de dois mil miticaies de ouro. Terá sido este primeiro carregamento do precioso metal destinado à manufactura da famosa obra, conforme registou Damião de Góis: "…*se partio pera ho regno ahos XXVIII dias do mes de Dezembro de MDII com treze naos carregadas despeçearias, & doutras riquezas…& dom Vasquo chegou cõ has outras a Lisboa aho primeiro dia do mes de Setembro do anno de MDIII, onde elRei entam estava, que o recebeo com tanto prazer, quanto sua boa andanaça requeria, ho qual logo foram visitar á nao hos mais dos senhores, & fidalgos que se então acharam na corte, & ho acompanhavam atte ho paço, indo diante delle hum seu page, que levava em hum bacio dagoa ás mãos hos dous mil miticaes douro das pareas delrei de Quiloa, & assi hos contrattos que fezera cõ elle, & com ho de Cananor, & Cochim. Destes dous mil miticaes douro mandou elRei fazer hua custodia pera ho Sacramento do altar, guarnecida de pedras preçiosas que mandou offereçer no mosteiro de Bethelem…*" (Góis, 1949: 169). Na própria obra uma legenda na base atesta esta mesma origem do ouro com que foi construída, assim como de quem a mandou fazer: *O. MUITO ALTO PRI(N)CIPE E PODEROSO SE(N)HOR REI DÕ MANUEL I A MDOU FAZER DO OURO I DAS PARIAS DE QUILOA. AQUABOU. E. CCCCCVI.*



Fig. 118 - Custódia de Belém, 1506
Atribuída a mestre Gil Vicente,
Ouro, esmaltes polícromos e vidro
Alt. total 73 cm, L 32, P 26; (anjos músicos - com 2,4 e 4,0 cm)
Lisboa, MNAA, n.º invº 740 Our
Proveniência: Pertenceu ao Mosteiro dos Jerónimos, por doação de D. Manuel I. Incorporada nas colecções do Museu em 1910.
Elementos musicais: trombetas, viola de arco, harpas, charamelas, alaúde, flauta e tambor

A concepção desta antiga peça da igreja de Santa Maria de Belém, ou dos Jerónimos, segue uma linguagem tardo-gótica, de cunho nacional, vulgarmente designada por *Manuelino* (D'Orey, 1995a: 122)[106]. Como nos

[106] A encomenda foi deixada à responsabilidade do mestre Gil Vicente (c. 1465-1536), então ourives da rainha D. Leonor, viúva de D. João II. Permanece por esclarecer a autoria do desenho da obra que consumiu cerca de três anos de trabalho a mestre Gil, tendo ficado concluída em 1506, conforme inscrito na base da mesma. Após a morte de " o *Venturoso*", em 1521, a custódia foi entregue aos frades Hieronimitas do Mosteiro de Santa Maria de Belém, de acordo com indicações constantes no seu testamento. Não há certeza sobre o destino inicial da obra, se o Mosteiro ou o Paço Real da Ribeira, onde esteve até à morte do rei; a sua doação ao mosteiro dos Jerónimos apenas em 1517, aquando da elaboração do testamento régio parece ter sido a informação que sustenta a opinião de Nuno Vassalo e Silva de que a obra teria sido destinada ao Paço régio (Silva, 1992: 54), mas as opiniões não são unânimes, conforme se verifica no texto do inventário da colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga (D'Orey, 1995a: 122).

iremos centrar na sua iconografia musical, apenas referimos os elementos decorativos mais significativos. Numa leitura de baixo para cima, poderemos dizer, vamos subindo na hierarquia dos elementos simbólico-decorativos, efectuando um percurso que acentua o seu sentido ascensional: na base da peça encontra-se uma iconografia que alude a sujeitos terrenos (elementos vegetalistas e zoomórficos); a um nível superior, a meio do pé, o nó é formado por um conjunto de seis pequenas esferas armilares com a divisa pessoal do seu encomendador, D. Manuel I, constituindo um claro sinal de posse, ao mesmo tempo que remete para o posicionamento da figura real como entidade que, embora abaixo da esfera do divino, se eleva acima do terreno; no corpo principal, em torno do seu centro onde se encontra o ostensório, estão ajoelhados os doze apóstolos. Neste mesmo nível, inseridas em pequenos nichos integrados nas faces interiores dos pilares laterais, está uma imagem da Virgem, de um lado, e do Arcanjo Gabriel ou Anjo da Anunciação, do lado oposto. Num plano superior pode-se vislumbrar a representação da simbólica do Espírito Santo, na tradicional forma de pomba e figuras de alguns profetas (vários já desaparecidos). Ainda mais acima, assumindo uma posição de clara superioridade, a representação do Padre Eterno, com as suas respeitosas barbas brancas, coroado com minúscula coroa de ouro, segurando o globo terrestre e evidenciando um gesto de bênção. A coroar todo o complexo conjunto está uma cruz latina. Podemos ainda encontrar várias figuras de anjos e profetas. São as pequenas figurinhas de anjos que conferem uma dimensão acústica ao conjunto, ao tocarem variados instrumentos. Em dois pilares laterais, inseridos em nichos, estão presentes dez anjos músicos em três registos distintos: ao nível dos apóstolos encontra-se um anjo a tocar **alaúde**, de um lado (fig. 118-A), e do outro, um que estaria possivelmente a tocar **harpa** (?) (fig.118-B). Embora o anjo não segure qualquer instrumento, pela posição das mãos, seria certamente um instrumento do tipo referido que tocava. Em termos iconográficos, dois temas distintos concorrem para o mesmo sentido de sublinhar o mistério da transubstanciação: o primeiro, o grupo dos apóstolos em atitude de adoração em torno da Hóstia Consagrada, simbolizando a presença do próprio Cristo; o segundo, a alusão do anúncio da Encarnação do mesmo Jesus Cristo, através da Virgem, conforme lhe é comunicado pelo arcanjo

Gabriel, ali presente. Parece-nos um conjunto do maior interesse, onde transparece toda uma elaboração simbólico-teológica de grande profundidade. Os anjos músicos podem associar-se ao tema da Anunciação onde por vezes são representados, como vimos anteriormente, numa obra de Frei Carlos, em atitude de louvor a Deus, duplamente presente, como mencionámos. Os instrumentos escolhidos pelo artista, curiosamente os mesmos que o pintor hieronimita representa no painel da Anunciação, encontram-se frequentemente associados aos anjos, congregando toda a simbologia da harmonia celeste ao mesmo tempo que se afiguram como instrumentos de corte, associados ao poder.



Fig. 118- A - Anjo músico com alaúde



Fig.118- B - Anjo músico (?)

Devido às reduzidas dimensões das figuras, não é possível a representação rigorosa de todos os pormenores organológicos. No caso do alaúde, é possível confirmar a configuração periforme da caixa de ressonância, a presença de rosácea na abertura central do tampo superior, cinco cordas, barra de fixação das mesmas sobre o tampo, o cravelhame fazendo um ângulo acentuado relativamente ao braço e trastos. Para o segundo, como dissemos, apenas propomos uma hipótese.

Num registo intermédio temos o maior número de personagens angélicas: a encimar o cilindro de cristal que protege a hóstia, encontra-se um grupo de serafins e, mais ou menos ao mesmo nível, inseridos nos mesmos pilares laterais temos seis anjos músicos, três em cada. De um lado, um toca **viola de arco** (fig. 118-C), outro **harpa** (fig.118-D) e o terceiro um **aerofone** de

tubo recto (fig.118-E). Pelos pormenores ali fixados ficam dúvidas se se trata de um instrumento de palheta, do tipo **charamela** ou uma **flauta doce**.



Fig.118-C - Anjo com viola de arco



Fig.118-D e E - Anjos com harpa e aerofone

A viola de arco é perfeitamente identificável pelas suas características formais e modo de execução. Apresenta três cordas, é tocada com um arco e apoiada sobre o ombro esquerdo do executante. A harpa apenas se identifica pela forma triangular e posição de execução. O aerofone apresenta um tubo recto terminado numa ligeira campânula e são visíveis orifícios para digitação.

Do lado oposto há um que toca o conjunto formado por **flauta** e tocaria também **tambor**, sendo que este já ali não se encontra (fig.118-F); o seguinte toca uma **harpa** (fig.118-G); e o último, pela posição das mãos (pois o instrumento desapareceu), tocaria um **aerofone** (fig.118-H)



F



G



H

Fig. 118 (F, G, H)– pormenores dos anjos com flauta e tambor, harpa e aerofone (?)

É interessante a diversidade de instrumentos, congregados num universo acústico que, mais uma vez, abrange todas as famílias (cordas, sopros e percussão); tal como proporemos para o grupo dos anjos músicos de Guimarães, pode conduzir a uma leitura que remete para uma atitude laudatória próxima do proposto pelo salmo 150:

Aleluia!
Louvai a Deus no seu santuário;
Louvai-o no seu majestoso firmamento!
Louvai-o pelos seus feitos valorosos;
Louvai-o por todas as suas proezas!
Louvai-o ao som da trombeta;
Louvai-o com harpa e com cítara!
Louvai-o com tambores e danças;
Louvai-o com instrumentos de corda e flautas!
Louvai-o com címbalos sonoros;
Louvai-o com címbalos vibrantes!
Tudo o que respira louve o SENHOR!
Aleluia!

(Sl 150)

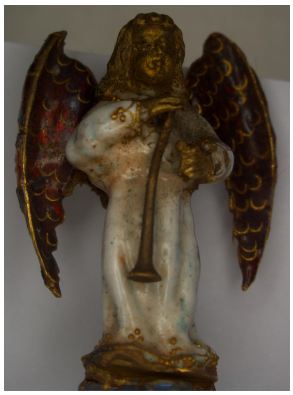
Este salmo, em forma de hino, apresenta-se como um canto de louvor que recorre à nomeação de um vasto conjunto de instrumentos musicais, como que construindo um final apoteótico. Santo Agostinho, na sua obra *Enarrationes,* onde aborda todo o conjunto dos salmos, comentando-os e procurando sublinhar o seu significado simbólico, acerca deste hino, e para o contexto que nos interessa, adianta algumas justificações para o recurso aos instrumentos musicais como veículos de louvor a Deus (Santo Agostinho, 1967: 928-929). No mesmo sentido apontam diversas passagens de textos apócrifos, quer nos chamados *Apócrifos da Natividade*, quer nos *Apócrifos da Infância* ou nos *Assuncionistas*, onde os anjos são convocados sobretudo para louvar.

Voltando à custódia, no nível mais elevado, mais próximo do mundo celestial, dois pequenos anjos seguram **trombetas** (fig.118 I e fig.118 J).

Não deixa de ser significativa a escolha deste tipo de aerofones, geralmente associados ao poder, veja-se as referências a este tipo de instrumentos nos textos bíblicos, para figurarem na posição mais elevada. É normal a sua representação próxima da imagem de Deus-Pai, num culminar de importância a nível de hierarquia iconográfica. Os Padres da Igreja, certamente com base nas passagens bíblicas, tomaram o som da trompete como símbolo da voz dos anjos, ou mesmo de Deus (Tarr, 1977: 6), diria, a voz de Deus por intermédio dos anjos.
Assim, nesta obra, associada a uma hierarquia iconográfica, existe também uma estrutura de valores simbólicos, que se relacionam e influem as opções da iconografia musical.



I



J

Fig. 118 (I, J)– Anjos músicos com trombetas

Um *consort* de flautas na Custódia de Guimarães.

De data posterior à custódia de Belém, uma peça proveniente da igreja da Nossa Senhora da Oliveira para onde foi oferecida pelo cónego Gonçalo Enes, actualmente no Museu de Alberto Sampaio (fig. 119), é também de notável qualidade e riqueza iconográfica. Trata-se igualmente de uma custódia ou hostiário e a data da sua feitura encontra-se inscrita na própria obra:*"Esta Custódia foi acabada na era de 1534"* [107].

[107] Desconhece-se a autoria desta notável peça da nossa ourivesaria, admitindo-se a possibilidade de ter sido produzida por João Rodrigues que, antes da data

Apesar de uma data um pouco avançada, as características decorativas permitem inclui-la na ourivesaria *manuelina.* Apresenta uma decoração rica e interessante, de gosto goticizante, onde figuram micro arquitecturas, elementos fantásticos (homens-leões e cavalos alados com elementos de cavalo-marinho, na base da peça); no nó estão representados os quatro evangelistas e, rodeando o hostiário, um quarteto de anjos músicos tocando **flautas**[108]. O remate superior é constituído por uma estrutura semelhante à que se encontra no nó, onde estão figurinhas de santos.



Fig. 119– Custódia (com *anjos músicos*)
Ourivesaria portuguesa do século XVI (1534)
Prata dourada, alt. 790 mm (a altura dos anjos varia entre 85 e 120 mm)
Guimarães, MAS n.º inv.º O-6
Pertenceu à igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira
Elementos musicais: flautas rectas e tintinábulos

referida, já tinha trabalhado para a Colegiada vimaranense (Santos e Silva, 1998: 88).

[108] Como é comum neste tipo de peças, apresenta ainda seis **tintinábulos**, seis pequenas sinetas que se fazem ouvir, quando se ergue a peça.



Fig. 119 - *Anjos músicos* (pormenores da Custódia de prata)



Fig. 119 – Pormenor dos anjos com flautas

Os anjos músicos são moldados como figuras de vulto e apresentam-se todos a tocar **flautas rectas**, de bisel, de diferentes tamanhos. Trata-se de num *consort* de flautas, um pequeno conjunto instrumental formado exclusivamente por instrumentos da mesma família, neste caso por **flautas doces**: **tenor** e **contralto**, de um lado, **soprano** e **baixo**, do outro, correspondendo ao designado *whole consort* inglês (Michels, 1998: 265). Apesar das dimensões reduzidas, o artista procurou fixar os elementos organológicos dos instrumentos, nomeadamente os furos e a janela do bisel, sendo de sublinhar também a posição bastante correcta em que os executantes são representados. Os quatro anjos estão localizados, como se disse, em redor do local destinado à colocação da hóstia, numa atitude de louvor através da música harmoniosa dos seus instrumentos que, em

diferentes tamanhos[109], aludem à prática polifónica, como um coro a quatro vozes. Repete-se a simbologia dos anjos músicos e a alusão ao conceito de harmonia. Todavia, o ourives recorre a uma formação instrumental da época que, em nosso entender, mais do que qualquer instrumento isolado, remete para a ideia de harmonia. Como fonte iconográfica reveste-se ainda de importância acrescida, pois é o primeiro testemunho, em obras portuguesas, de um grupo deste género. Em regra os conjuntos instrumentais figurados nas artes visuais, como temos visto, procuram antes um colorido sonoro contrastante, convocando variados instrumentos de diversas famílias.

É provável que o ourives tivesse acesso a alguma fonte visual onde tomasse contacto com este grupo instrumental e, em consequência, o fizesse representar nesta peça. Estudos sobre a ourivesaria Manuelina[110] comprovaram que aqueles artífices recorriam, por exemplo, a gravuras para a feitura das suas peças e estavam bastante familiarizados com a generalidade dos temas iconográficos, exercendo actividades em domínios distintos das artes visuais, como mencionam algumas fontes, nomeadamente a preparação de obras de carácter efémero[111]. Não sabemos em concreto em que consistia o seu trabalho para estes fins, se algum tipo de cenário ou estandarte, se alguma maquineta para a representação; certamente que seria algo que remetesse para determinado tema. Os *entremezes* referidos no texto, eram, como referimos em capítulo anterior, pequenas representações dramáticas que faziam parte de diversos

---

[109] Os tamanhos das flautas são: soprano – 30 mm; contralto – 35 mm; tenor – 40 mm; baixo – 53 mm

[110] Nomeadamente o trabalho de Maria do Carmo Rebello de Andrade, 1997, *Iconografia narrativa na ourivesaria Manuelina: as salvas historiadas.* Dissertação de mestrado em História da Arte, 2 vols., policopiado. Lisboa: FCSH – Universidade Nova de Lisboa.

[111] *"…em 1511, um Gil Vicente, vassalo delrei, recebeu da Camara de Lisboa 5$070 reis para fazer uma representação no dia de Corpo de Deus, e para o mesmo fim recebeu Diogo Lopes, ourives, 2$000 reis, e Duarte Fernandes, 1$600 reis. Para a procissão do ano seguinte o encargo de fazer entremeses coube a Fernão Anes, cirieiro, que recebeu 6$000 reis, e o citado Duarte Fernandes, a quem foram pagos 4$000 reis…"* (Correia, 1930: 555)

acontecimentos de maior dimensão. Correndo, certamente, alguns riscos em extrapolar sobre a representação de temas que testemunhamos em diversas obras de ourivesaria, pintura ou outras, para o que se passaria nos acontecimentos coevos, não é, de todo, de afastar a possibilidade de existirem pontos em comum. Terão tido estes artistas, certamente, influência na divulgação de temas iconográficos que trabalham nas suas peças, partindo de desenhos prévios que utilizam, recorrendo a gravuras avulso. Acresce ainda em importância o facto de serem bastante numerosos, muitos deles oriundos de outros países. Em 1513 laboravam em Lisboa 15 espanhóis, 2 italianos, 2 franceses, e flamengo e um alemão, além de todos os portugueses (Correia, 1930: 551), portadores e conhecedores de grande número de fontes visuais e exercendo uma actividade bastante considerada junto dos estratos sociais mais favorecidos[112].

Glorificação da Virgem pelos anjos

Em composições mais ou menos elaboradas, com maior ou menor número de participantes, é em torno da figura da Virgem que se multiplicam as representações de anjos músicos. Um estudo de Jordi Ballester i Gibert (1990), precisamente sobre a sua presença em retábulos tardo medievais de temática mariana da província de Aragão, apresenta dados bastante esclarecedores neste domínio. Num universo de 141 obras inventariadas, são convocados 22 instrumentos diferentes, sendo o tema mais recorrente *A Virgem com o Menino e anjos*, presente em 88 dos retábulos[113].

[112] Junto da nobreza tinham uma importância de assinalar. Vicente Fernandes era ourives da Infanta D. Beatriz (1498-1501); Gil Vicente ourives da rainha D. Leonor (1509) e vassalo delrei em 1511; Diogo Roiz, da rainha D. Maria, segunda esposa de D. Manuel (1513-1516), António Vaz, do infante D. Fernando, casado com D. Guiomar Coutinho, filha do Conde de Marialva e encomendador de obras a Simão Bening ou Simão de Burgos (?), Diogo Fernandes, ourives de prata da casa da Rainha D. Maria, segunda mulher do rei, e Luís Fernandes, ourives de ouro (Correia, 1930: 553)

[113] Além no tema referido a *Coroação da Virgem* está presente em 24 obras, a *Virgem do Leite* em 21, *Virgem com os "conselheiros" e anjos* 1, *Virgem com o*

Neste universo, a primeira imagem que aqui trazemos é proveniente de um contexto bastante diverso relativamente aos anteriores: uma iluminura de página inteira com o tema de *Santa Ana junto da Virgem com o Menino ao colo* (fig.120), do Livro de Horas do rei D. Fernando, onde surge um anjo alaudista. Está presente a ideia do louvor e aclamação, claramente assimilada pela estrutura mental medieval e veiculada, por exemplo, por Francesc Eiximenis de que uma das funções dos anjos é contemplar e louvar continuamente a Deus (Eiximenis, 1516: LII). Assim, o iluminador faz representar o anjo a tocar um instrumento de cordas da época, um **alaúde**. A sua sonoridade suave é adequada para ambientes intimistas, servindo muitas vezes para acompanhar o canto, o que poderia aqui também ser citado, como forma de louvor.



Fig. 120 - *Santa Ana, a Virgem com o Menino e anjo músico*
Livro de Horas do rei D. Fernando (1378)
Iluminado por Spinello Spinelli
Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, mss50_1_001, fl. 26v
Elemento musical: alaúde

Menino coroando S. Eulália, 1, *Milagres da Virgem do Pilar*, e *Imposição da casula a S. Ildefonso, na presença da Virgem com o Menino,* também 1. Registe-se que não há qualquer representação da *Assunção*.

A imagem da Virgem com o Menino rodeada de anjos que cantam ou tocam instrumentos vai-se vulgarizar, surgindo, quer em pequenas iluminuras quer em pinturas ou esculturas, em representações mais vastas, como foi referido.

Um segundo exemplo desta iconografia pertence ao Livro de Coro encomendado por ocasião do casamento de D. Manuel I[114] com a princesa Maria, filha dos "reis católicos", Fernando e Isabel (fig.121). A inicial historiada K do início do *Kyrie*, fl. 1v, é preenchida, precisamente, com uma cena da *Virgem com o Menino e Anjos*. Um deles toca um instrumento que se assemelha a um **alaúde** mas, surpreendentemente, está a ser tocado com um arco! Apesar das dimensões reduzidas da imagem, pode-se confirmar a configuração da caixa de ressonância deste tipo de cordofones, periforme, a extremidade do braço, onde se situa o cravelhame, fazendo um ângulo acentuado para trás, a abertura central circular e decorada com rosácea, assim como a barra para fixação das cordas no tampo superior. É uma imagem terna e delicada de Maria, muito jovem, segurando o Menino sobre as pernas, que procura voltar-se para trás, para o anjo que segura um livro aberto. A Virgem está sentada num trono, cujo espaldar se prolonga até ao tecto. Sobre as divinas figuras encontra-se, sobrevoando, o Espírito Santo, em forma de pomba. Num plano posterior é visível um pano de muralhas, o que situa a acção num espaço fechado. A música concorre, assim, para a criação de um ambiente de intimidade e calma, apartado do mundo terreno.

[114] Em quatro iniciais (três no fólio seguinte, fl.2r), encontram-se elementos iconográficos que confirmam a pertença original do manuscrito. Uma apresenta o escudo português, encimado de coroa, outra a figura de D. Manuel I ajoelhado em oração diante de um livro aberto e junto a uma grande esfera armilar, o seu símbolo pessoal; na terceira, um escudo com as armas de Portugal e Castela, representando a aliança entre os dois reinos e na quarta, apenas a esfera armilar. O manuscrito contém várias rubricas de Missas a várias vozes.
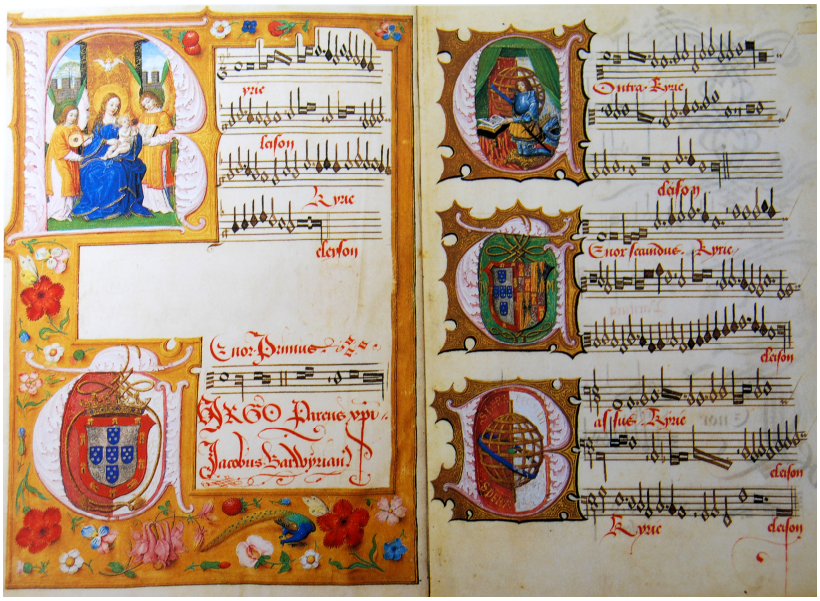


Fig. 121- Livro de coro. c. 1500,
Master of the Prayer Books (atribuído)
Viena, Áustria, na Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1783, fls. 1v e 2

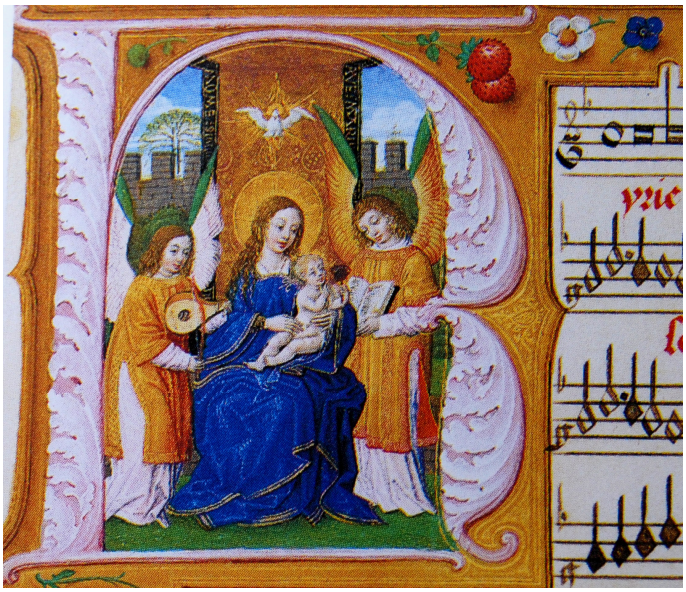


Fig. 121– Pormenor de *A Virgem com o Menino e Anjos*
Inicial historiada de um Livro de Coro
Viena, Áustria, na Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1783, fl. 1v
Elemento musical: cordofone friccionado (?)

Anjos músicos no janelão da igreja de Nossa Senhora da Oliveira

Embora nos mantenhamos no universo mariano, depois da pequena iluminura do Livro de Coro, passamos agora para uma dimensão bastante mais vasta: o conjunto de anjos músicos do janelão da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães.

Esta igreja era já considerada um santuário de grande importância e com fama miraculosa,[115] quando D. João I terá feito uma promessa à Virgem da Oliveira, de ali se dirigir em romaria, a pé, se tivesse êxito em Aljubarrota, conforme no-lo relata Fernão Lopes.[116] Na sequência deste episódio irá então promover a reforma da antiga construção sendo substituída por uma nova, iniciada em 1387 e sagrada em 1401, embora tivessem continuado alguns trabalhos até cerca de 1413 (Almeida e Barroca, 2002: 62). João Garcia de Toledo foi o mestre responsável pelas obras e a quem é atribuída a intervenção na fachada principal, onde se encontra o conjunto escultórico que iremos abordar.

Na parte central da fachada abre-se um portal de três arquivoltas e, sobre o mesmo, em lugar da habitual rosácea, foi rasgado um grande "janelão-retábulo", como designado na obra de Ferreira de Almeida e Mário Barroca (2002: 62), uma vez que apresenta um vasto programa iconográfico evocando a genealogia da Virgem, a quem é dedicada a igreja. O tema principal era a *Árvore de Jessé*, existindo outro tema mariano, que poderíamos considerar secundário, *A Anunciação* (Gonçalves, 1986: 221). Desse programa, o *Jacente de Jessé* está actualmente no Museu de Alberto

[115] Data de 1342-43, *O Livro de Milagres de Nossa Senhora da Oliveira*, de Afonso Peres, tabelião da cidade de Guimarães (Martins, 1953: 5). Juntamente com Santiago de Compostela e Guadalupe, foi um dos três santuários mais importantes da Península e Padroeira de Portugal até ao século XVII (Lino, 1981: 247)

[116] "*hordenou de partir daquela vila* (Santarém) *por comprir sua romaria que promettera amte que emtrasse a batalha, a quoal hera que vencendoa como em Deus tinha esperança, que fose de pee a Samta Maria dOliveira, que he na villa de Guimarãis, espaço de corenta leguoas. E amte que de Sãtarem partise ordenou que andassem em sua companha çem besteiros comtinoadamenete…*" (Lopes, vol. II, 1983: 161).

Sampaio[117] e, *in situ*, o conjunto escultórico fixado na moldura formada por arco quebrado, com três arquivoltas, apoiado em jambas, esculpido em pedra de Ançã[118]. Poderíamos dizer que as representações que se encontram nas jambas são subsidiárias do tema principal, numa aliança entre o Antigo e Novo Testamentos, conforme o espírito do texto de Isaías (Is 11). Falta referir o significativo grupo de anjos músicos, vinte e quatro, localizados nas arquivoltas e que envolviam o conjunto, na sua parte superior, onde se encontraria a figura de Maria, certamente fixada num vitral (Lino, 1981: 251) que preenchia a abertura ou numa composição esculpida em pedra (Gonçalves, 1986: 218; Pereira, 1995: 423)[119]. Os dados que temos revelam-se insuficientes para propor uma descrição de todo o conjunto ali representado mas, como os anjos músicos, em regra, não se encontram, associados ao tema da Árvore de Jessé, podemos supor que, na parte superior do conjunto se encontraria, em destaque, uma imagem da Virgem, como é comum neste tema, justificando assim o significativo conjunto de anjos que A rodeavam.

A solução de enquadrar uma cena principal desenvolvida num conjunto escultórico, por uma teoria de anjos músicos, apesar de não ser comum em

---

[117] Estátua *Jacente de Jessé*, atribuída ao mestre João Garcia de Toledo; calcário com vestígios de policromia, alt. 53,5 X larg. 273 X prof. 69 cm, MAS, DE -81-07.

[118] Nas jambas, em dois registos sobrepostos, encontram-se: na parte superior três bustos de frades em cada um dos lados, segurando cada um livro aberto; no registo inferior, quatro figuras de Apóstolos: S. Tiago Maior, S. João Evangelista, S. Pedro e S. Paulo, dois de cada lado e, no lado norte, na arcada exterior, o anjo Gabriel identificado por uma filactéria com a inscrição "*Ave Gratia Plena Dominus Tecum*", estando a figura da Virgem em localização oposta, completando o tema da *Anunciação*.

[119] As dúvidas entre ter existido um vitral ou de uma composição pétrea permanecem em aberto; contudo, e como citado por Luís Teixeira, uma descrição desta igreja, de 1706, refere que em todas as paredes a existência de "*vidraças muito claras com muitas imagens pintadas e douradas e em todas ellas as armas del Rey Dom João o primeiro e da rainha sua mulher*" (a descrição é do Pe António Carvalho da Costa, in *Corografia Portuguesa e descrição topográfica do famoso reino de Portugal*, vol. I, Lisboa, cit. em Teixeira, 1981: 451)

obras portuguesas, não era uma novidade; poderemos confirmar uma solução semelhante numa das paredes do claustro da catedral de Pamplona, em que uma representação da Epifania, em escultura de vulto, assente numa cornija, é enquadrada por uma teoria de anjos músicos, doze no seu total, inseridos, como em Guimarães, numa arquivolta. Cada um deles está apoiado numa peanha e protegido por dossel, obra de Jacques Perut, um escultor francês activo no reino de Navarra, em finais do século XIV. O pano de muro acima do conjunto escultórico principal, no interior da arquivolta, seria preenchido por uma outra cena pintada na parede, composição que, em termos de estrutura global, era equivalente à de Guimarães. Como muito bem sublinha Paulo Pereira (1995: 423), a maior originalidade deste programa iconográfico era o facto de estar voltado para o exterior, constituindo um exemplo de arte pública. As representações figuradas podem-se enquadrar numa vasta liturgia da Igreja militante, da Igreja que que caminha, em ligação estreita com a "liturgia celeste". Ainda hoje, no canto do *Sanctus*, um hino, se procura associar o coro terrestre ao coro celeste "*Com todos os anjos e santos cantemos a vossa glória – Santo, Santo, Santo…*". Assim, a contemplação de imagens, neste caso ainda no exterior do templo, antecipava já uma participação na Liturgia Celeste.

Apesar do estado de deterioração da maioria das esculturas e das dificuldades em recolher imagens no local, devido ao difícil acesso, foi possível identificar grande parte do conjunto de instrumentos que os anjos tocam. Para melhor leitura do conjunto dos anjos e sua distribuição, juntamos este esquema simplificado (fig. 122).

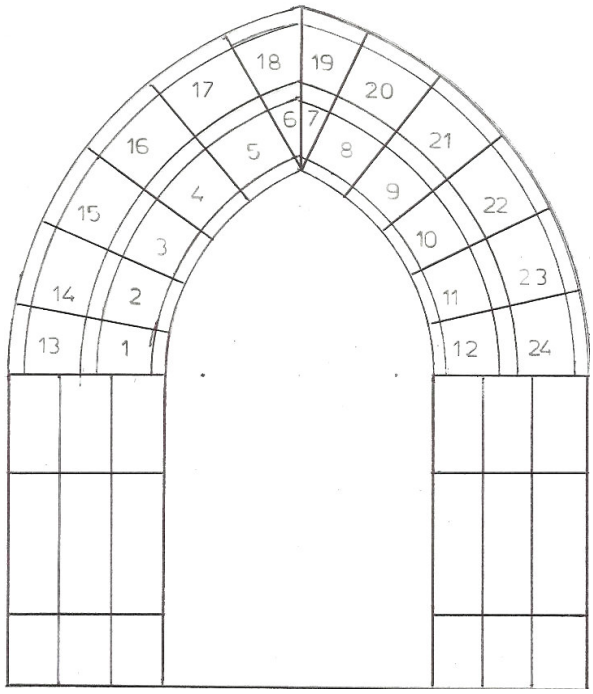
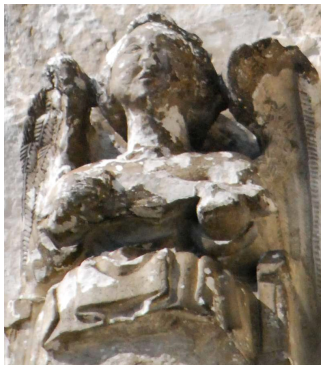


Fig. 122 – Esquema da distribuição dos anjos músicos no janelão da igreja de Nossa Senhora da Oliveira[120]

Seguindo a ordem por nós estabelecida, os elementos musicais associados aos anjos são os seguintes:



1- **Triângulo** (?)

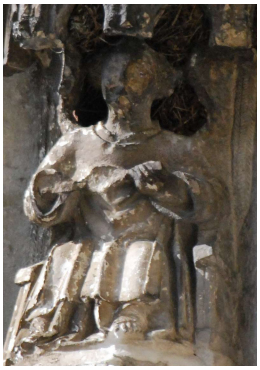


2 **– Cítola** (?)

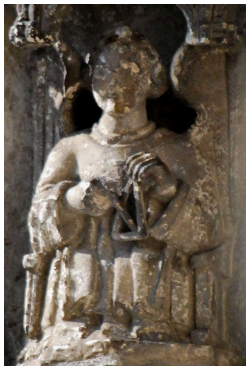


3 **– Alaúde**

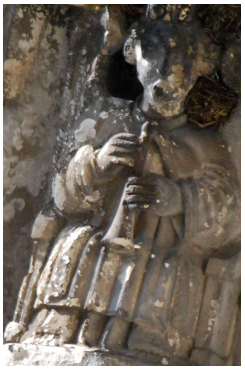
[120] A figura é simplesmente ilustrativa, não foi construída de acordo com uma escala ou intenção de representação rigorosa da obra.



4 - **Alaúde** (?)



5 – **Triângulo**



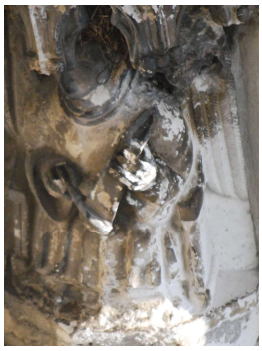
6 – **Charamela** (?)



7- **Charamela** (?)



8 – **Saltério**



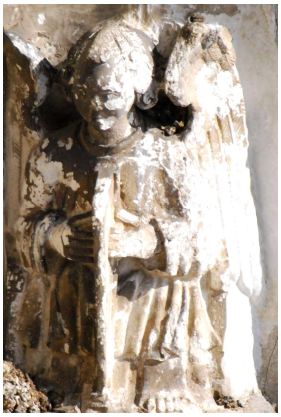
9 – **Rebab**



10- **Cítola**



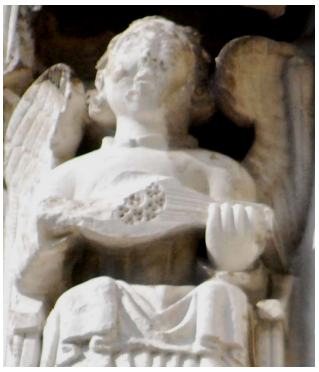
11- **Charamela** (?)



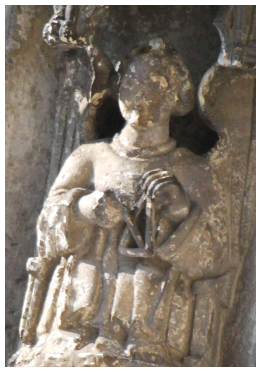
12 – **Harpa**



13 - **Saltério**



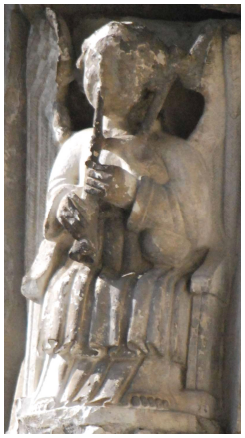
14 - **Alaúde**



15 -**Triângulo**



16 - **Rebab**



17 – **Gaita-de-foles** (?)



18 – **Rebec** (?)



19 - **Órgão portativo**



20 – **Viola de mão**



21 – **Tamboril de cordas**



22 - **Harpa**



23 – **Alaúde**



24 – (?)

Como se confirma, o estado em que se encontram as esculturas não permite confirmar alguns dados referentes a determinados instrumentos, permanecendo a sua identificação duvidosa. Em termos iconográficos importa sublinhar o número de anjos ali fixados, 24, o mesmo número que os Anciãos em torno do trono do Cordeiro (Ap, 5, 8-9); aqui, rodeando certamente a Virgem, simbolizando os profetas e apóstolos. O conjunto dos instrumentos, no qual 15 são de corda, não deixa de se constituir como

manifestação visível de uma ordem cósmica, de harmonia celestial, ao mesmo tempo que expressão de louvor e aclamação dirigidos à Virgem. O **triângulo**, que surge pelo menos duas vezes, participa com o seu timbre límpido e etéreo nesta doxologia visual, indo ao encontro do conteúdo do salmo 150.

Santa Maria de Belém com o Menino e anjos músicos

Damião de Góis, na primeira parte da Crónica de D. Manuel, dá-nos conta desse grande empreendimento que foi o Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, e da vontade do rei ali se tumular, como testemunha uma passagem da sua Crónica[121]. A porta que impressionou Damião de Góis é, como o próprio registou, a que se encontra voltada para a praia, para sul, de facto um projecto bastante complexo do ponto de vista construtivo e iconográfico[122]. Não iremos proceder a uma leitura global do portal, em termos iconográficos, pois não se enquadra nos nossos objectivos e foi já realizada pelo professor Pedro Dias[123]. No universo que nos propomos estudar, a

[121] "*A terçeira causa foi pera no mesmo mosteiro faer jazigo, & sepultura da sua real pessoa,& da rainha dõna Maria sua molher, & filhos, posto que naquelle tempo ainda não tevesse nenhum"* (Góis, 1949:125), adiantando ainda alguma informação acerca dos portais da dita igreja, nomeadamente sobre um pormenor iconográfico: " *Ha egreja deste mosteiro tem duas portas das quaes ha da travessa, que esta contra ha praia, he ha mór, & mais sumptuosa, na qual mãdou poer em pe, na coluna do meo da porta, ha imagem do Infante Dom Henrrique primeiro autor dstas navegações, talhada de vulto, em pedra, armado, com cota darmas, & ha espada nua na mão, alevantada pera riba, do qual modo se afegurã todollos Reis, & Principes que em pessoa se acharã em feitos de guerra, & nelles forão vencedores* (Góis, 1949:125).

[122] A monumentalidade deste portal contou com o contributo de um grupo significativo de artistas pertencentes à companha de João de Castilho, que ali trabalharam por volta de 1517/19, sendo o desenho principal daquele mestre (Dias, 2002: 35).

[123] Este trabalho do professor Pedro Dias encontra-se publicado desde 1993, precisamente com o título *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*.

iconografia musical, este portal apresenta, em duas localizações distintas, um total de catorze anjos músicos. O primeiro grupo de anjos, seis, encontra-se associado ao tema de maior destaque no conjunto: A *Virgem com o Menino e Anjos músicos* (fig. 123), que surge em frente e em torno do janelão que se encontra em localização central, relativamente ao extraordinário conjunto.

Tratando-se de um templo dedicado à Virgem, este núcleo, formado pela figura de Maria rodeada de anjos músicos, embora integrado no vastíssimo programa iconográfico do portal, assume particular significado. A figura principal, Maria, representada em vulto, surge destacada em frente ao janelão, ocupando o centro geométrico de todo o portal, conforme demonstrou o estudo de Pedro Dias (1993: 89). Os anjos surgem em volta da figura de Nossa Senhora, como elementos da Sua corte celestial, mostrando-se ao observador, como os portadores da harmonia dos céus. Relativamente à simbologia da Virgem, neste contexto, assim como das restantes personagens que se dispõem em seu redor, remetemos para o referido estudo de Pedro Dias, ocupando-nos apenas dos elementos musicais.

Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

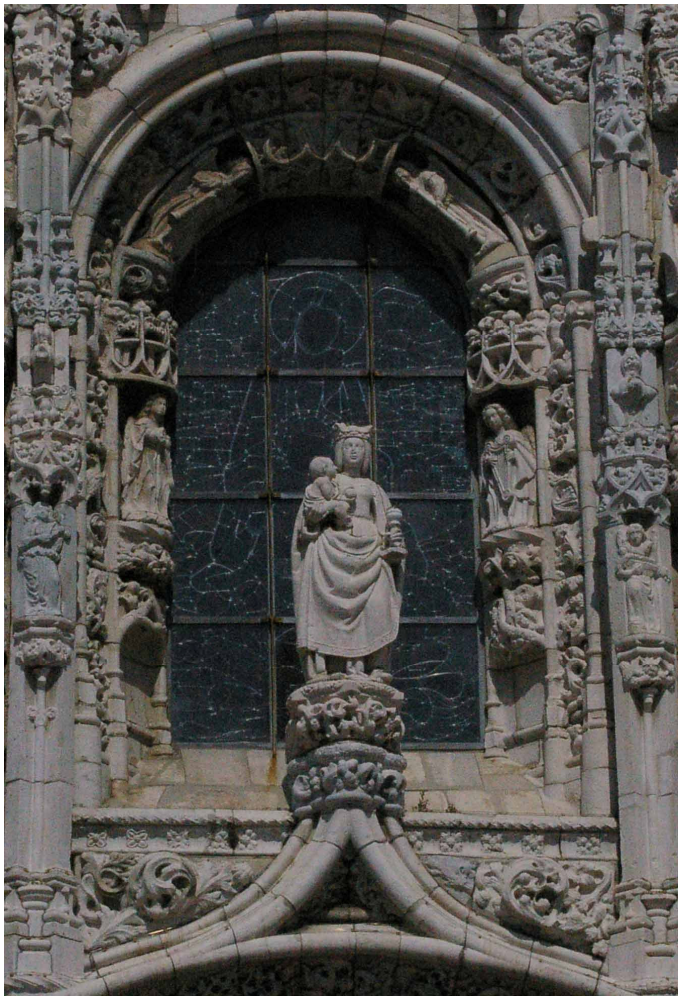


Fig. 123 - *A Virgem com o Menino e anjos músicos*
Portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém
João de Castilho (orientação),
Lisboa, igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém / Jerónimos.
Elementos musicais: trombetas, harpas, viola de arco e cordofone de mão.

É muito interessante a disposição deste conjunto de seis anjos e a simbologia dos instrumentos que foram escolhidos para ali figurarem. Assim, na localização superior e no interior do arco da janela, inseridos em nichos com mísula e baldaquino, surgem os dois anjos com **trombetas**, símbolos de poder, como já foi referido no contexto de outros temas, nomeadamente de carácter escatológico. Mensageiros divinos, por isso aparecem no alto, em lugar de destaque e, simbolicamente, num registo superior, tal como noutras obras, como a Custódia de Belém, por exemplo, conferem e contribuem para a construção de uma imagem de majestade e domínio (fig. 123 A e B).

Os instrumentos representados são muito simples: tubo recto, sem orifícios para digitação, ligeiramente cónico, apresentando um bocal onde o instrumentista apoia os lábios. A imagem pretendida é, inequivocamente, a de dois aerofones tipo trombetas, como as que é comum encontrarem-se nos temas apocalípticos.



Fig. 123 A e B). - Pormenor dos anjos músicos com trombetas.
Portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém.

Num plano inferior, mas ainda no interior da moldura da janela, a ladear a figura da Virgem, outras duas personagens da corte celestial, dois anjos músicos com **harpas**. Instrumento de corte, a harpa é ao mesmo tempo o mais significativo símbolo de harmonia celestial, figuração de um conceito Antigo de Música retomado pelo pensamento medieval, como já referimos anteriormente, tal como o acolhe, por exemplo, a figura de David. Os dois cordofones aqui presentes estão representados com pouco rigor organológico, sendo, no entanto, suficientes os elementos que os identificam sobretudo o formato triangular que lhes é comum (fig. 123 C e D).

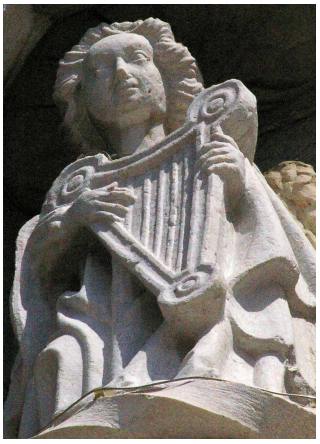



Fig. 123 C e D – Pormenor dos anjos músicos com harpas.
Portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém.

Por fim, numa localização mais exterior, relativamente às anteriores, a citação de instrumentos da época, referentes da música instrumental tardo-medieval e renascentista: uma **viola de arco** (?) e um **cordofone de mão** (fig. 123 E e F).




Fig. 123 E e F – anjos músicos com viola de arco e cordofone de mão (?).
Portal lateral da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém.

Não são fixados pormenores que permitam a sua identificação com mais segurança; no caso da viola de arco, pode observar-se, precisamente, o arco com que o anjo a executa, assim como a posição em que se encontra; parte do braço, no entanto, apresenta uma configuração curiosa, diríamos mesmo errada, pois forma um ângulo quase recto com a caixa harmónica e

com outra parte do mesmo braço. Poderemos pensar numa dificuldade ou constrangimento técnico, relativamente ao material esculpido. O cordofone de mão também apresenta uma feitura muito simplificada. A caixa harmónica é rectangular, forma invulgar em instrumentos deste tipo, não se identificando o número de cordas ou abertura no tampo superior. São visíveis cravelhas inseridas lateralmente.

Apesar de se tratarem sempre de anjos músicos, a diferenciação instrumental sugere ter havido uma deliberada intenção de hierarquizar os elementos musicais referidos. As trombetas como símbolos de poder, instrumentos divinos, prescritos a Moisés, as harpas e restantes cordofones como expressão de louvor e meio de visualizar um universo musical teórico, a perfeita harmonia do mundo celestial, segundo o conceito de Música das Esferas.

Nos três pares de anjos, as representações dos instrumentos não seguem modelos rigorosos, figurando apenas os elementos necessários para que se identifiquem, inequivocamente, como instrumentos de determinada tipologia.

Ave Regina caelorum

Uma das obras onde, nas colecções portuguesas, encontramos um dos mais interessantes grupos de anjos músicos é o painel da *Nossa Senhora em Glória* que se pode admirar actualmente no Museu Regional de Évora, mas que pertencia ao grande retábulo da Sé daquela cidade (fig.124). Seria o painel central de um políptico, formado por mais doze tábuas[124], apeado em 1718, aquando da edificação da nova capela-mor, da autoria do arquitecto João Frederico Ludovice (1673-1752). O tema, como grande parte das representações marianas, não tem fundamento directo em nenhum episódio dos evangelhos canónicos. Trata-se de uma glorificação da figura de Maria

[124] *Virgem da Glória, ou Nossa Senhora em Glória* (ME 1501); *Encontro de São Joaquim e Santa Ana* (ME 1502); *Nascimento da Virgem* (ME 1503); *Apresentação da Virgem* (ME 1504); *Casamento da Virgem* (ME 1505); *Anunciação* (ME 1506); *Natividade* (ME 1507); *Adoração dos pastores* (ME 1508); *Circuncisão* (ME 1509); *Apresentação no Templo* (ME 1510); *Fuga para o Egipto* (ME 1511); *Menino entre os Doutores* (ME 1512) e *Morte da Virgem* (ME 1513).

como mãe de Deus, um exuberante *Magnificat* que se revela ao olhar. A representação situa-se, simbolicamente, no interior de uma igreja.



Fig. 124 - *Nossa Senhora em Glória*, 1490-1500
Círculo de Gerard David
Óleo sobre madeira de carvalho, 277 X 155 cm
Évora, Museu Regional, inv.º ME 1501
Proveniência: retábulo da Sé de Évora
Elementos musicais: dulcimer, flauta doce, viola de arco, canto, folha com notação musical, anjos cantores, órgão positivo, harpa, triângulo e alaúde

A composição segue um esquema centralizado, segundo um eixo vertical muito rigoroso, relativamente ao qual as figuras dos anjos se distribuem

simetricamente. Na linha central, ao centro, a figura da Virgem, sentada num trono, segurando o Menino ao colo; à sua frente, no eixo central, um vaso com um ramo de açucenas, símbolo da pureza de Maria e, no alto, um grupo de quatro anjos segura uma coroa que A confirma como rainha dos céus. Os anjos, de acordo com uma das suas funções, encontram-se a tocar diversos instrumentos, envolvendo a Virgem e o Menino num universo celestial. Os instrumentos, tal como a generalidade dos pormenores, encontram-se representados com um rigor surpreendente, sendo uma fonte iconográfica de assinalável importância no o domínio da organologia.

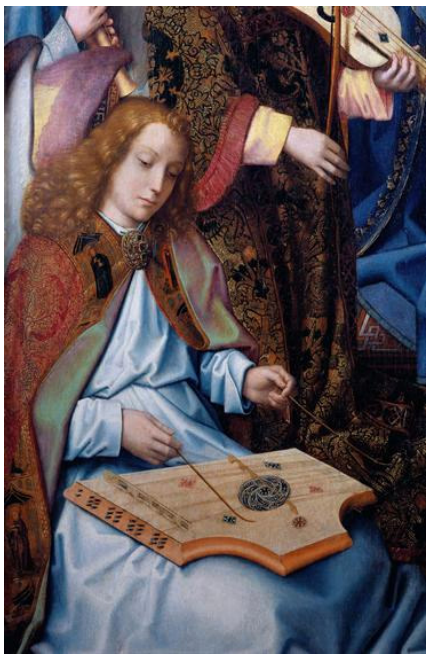


Fig. 124 A - Anjo com dulcimer



Fig. 124 B- Anjo músico com alaúde

Assim, do lado esquerdo, o anjo que se encontra no plano mais próximo está sentado a tocar um cordofone percutido, que apoia sobre as pernas. Tem a forma de um saltério, mas é percutido com duas finas baquetas. A sua designação é diversa, de acordo com as regiões. Virdung, no seu tratado de 1511, apresenta um cordofone deste tipo, embora com caixa rectangular, que designa por **hackbret***;* entre nós é mais comum o termo inglês **dulcimer**[125] (fig. 124 A). O seu som é suave e discreto, apropriado

[125] Também é conhecido por **Dulce melos**, **cimbalão ou cimbalom**. Embora pouco usado entre nós, ainda hoje se mantém em uso em alguns países do centro da Europa.

para o ambiente intimista criado nesta obra. No lado oposto, encontra-se um anjo a tocar **alaúde**[126] (fig. 124 B), instrumento de corte, de reconhecido prestígio na época, usado para acompanhamentos, sobretudo do canto, ou a solo. Atrás do anjo que toca o dulcimer encontram-se de pé dois outros músicos. Um toca uma **flauta doce**[127] (fig. 124 C) e o outro uma **viola de arco** (fig. 124 D), neste caso instrumentos melódicos, de famílias distintas dos anteriores, contribuindo para o colorido sonoro do conjunto.


Fig. 124 C - Anjo com flauta doce


Fig. 124 D - Anjo com viola de arco

[126] O cordofone apresenta braço curto, onde são visíveis sete trastos. Possui seis ordens de cordas; no tampo harmónico a abertura está preenchida com uma rosácea, como é comum neste tipo de instrumentos. Pode ainda confirmar-se o formato abaulado das cortas e a barra de fixação das cordas, na parte inferior do tampo.

[127] O termo flauta doce que é também usado para estes instrumentos, advém das suas características acústicas, pois produz um som "quente" e suave; mas a designação é diversa em diferentes países ou regiões (*flûte à bec*, fr.; *recorder*, Ing.; *blockflöte,* Ger.; *flauto dolce*, It.) Neste período, inícios do século XVI, eram construídas flautas deste tipo em diferentes tamanhos, constituindo "famílias" completas, indo de um registo bastante grave às regiões mais agudas.

Em ambos os casos os instrumentos encontram-se perfeitamente representados, segundo os modelos da época. A flauta apresenta corpo único e, pelas suas dimensões, será um contralto. No lado contrário, em posição equivalente, encontramos um anjo com um **triângulo** e outro que toca **harpa** (fig. 124 E), novos contributos para a diversidade instrumental que o pintor quis registar na obra, fazendo desfilar um assinalável repertório de formas que tinha à disposição. O conjunto integra ainda um trio de **cantores**, à esquerda do trono da Virgem (fig.124 G), e um **órgão positivo**, no lado oposto (fig.124 F).

Parece-nos claro que não se trata de um agrupamento instrumental coerente, associado a qualquer prática musical na época. O pintor procurou antes reunir um variado conjunto de instrumentos da sua época, que conhecia bem, quer através de outras representações, quer por exemplares a que tinha acesso. Este é um aspecto relevante em termos iconográficos no sentido em que se procura que o observador identifique na obra elementos da realidade concreta do seu mundo contemporâneo, algo que lhe é familiar.



Fig. 124 E - Anjos com triângulo e harpa



Fig. 124 F - Anjo a tocar órgão positivo


Fig. 123 G - Anjos cantores


Pormenor da folha com notação musical

A dimensão musical, que seria de uma sonoridade suave, contida, mais para a região dos agudos (repare-se que até o organista coloca as mãos no lado direito do manual, correspondendo aos sons agudos), junta-se à forma extremamente ordenada da composição, para transmitir, precisamente, a ideia de ordem, segundo os princípios de harmonia já mencionados. Os instrumentos musicais participam, então, nesse discurso que procura evocar a essência dessa ciência musical que não procede dos elementos físicos, mas de uma dimensão superior, devolvendo esses "números sonoros" como lhes chama Santo Agostinho, os "números divinos da sabedoria" (De musica, VI, 4, 7) que regem o Universo. Para além desta dimensão regista-se também, sem dúvida, a mais imediata acção de louvor contínuo à Virgem, conforme sublinhado por Francesc Eiximenis, em referência anterior.

Esta temática da glorificação da Virgem regista assinalável acolhimento, sendo tratada ao longo dos tempos pelos mais diversos artistas, em pequenos ou grandes formatos, destinados à devoção individual ou a espaços de usufruto mais alargado. Com mais ou menos anjos músicos, estes são elementos fundamentais junto do tema, de acordo com os aspectos simbólicos que referimos[128]. Em termos de elementos musicais,

[128] Poderíamos considerar nesta temática ainda as seguintes obras, pertencentes a colecções de instituições portuguesas: *Nossa Senhora e os Anjos* (tríptico), c. 1505, Jan Gossaert, dito Mabuse, óleo s/ madeira de carvalho, painel central 50 X 31,5 cm; volantes 47,5 X 12,5 cm. Lisboa: MNAA, inv.º 1479, elementos musicais: **rebec, alaúde, flauta doce e clavicórdio**; *Virgem, Menino e anjos,* autoria

em todas as obras que registámos são representados instrumentos da época, relacionados com a música dita erudita, associados aos meios culturais da aristocracia, verificando-se uma certa actualização dos elementos musicais a figurar. É exemplo disso a introdução do **clavicórdio**, pela primeira vez fixado numa obra portuguesa por Gaspar Vaz no painel da *Virgem com o Menino e anjos músicos*, da Igreja de S. João de Tarouca (fig.125). Este cordofone de teclas era um instrumento presente no seio das instituições religiosas, destinado, sobretudo, ao ensino musical, se atendermos ao que nos diz José Augusto Alegria (1985: 40), havendo referências ao seu uso, por exemplo, em Santa Cruz de Coimbra. Também recolhia já algum prestígio no seio da aristocracia portuguesa em inícios do século XVI. O segundo instrumento que Gaspar Vaz representa no exercício de aclamação da Virgem é uma **harpa**. Pelos elementos que se podem identificar, segue o modelo da harpa gótica, como coluna bastante encurvada, assim como a consola, onde se fixam, superiormente, as cordas. Em redor do anjo harpista, encontram-se três anjos cantores, orientando o seu discurso musical por um livro de música que um deles mantém aberto. Harpa e clavicórdio, são, assim, dois instrumentos de uso corrente neste período, ambos do universo da "música baixa", especialmente adequados

---

desconhecida, pintura portuguesa séc. XVI (1520-1535), óleo s/ madeira, 148 X 121 cm**.** Lisboa: MNAA inv.º n.º 850 P*,* elementos musicais: **canto e livro de música**; *A Virgem com o Menino e anjos músicos* (c. 1535), Vasco Fernandes (14-1541), Igreja Matriz de Aldeia Viçosa, Guarda, elementos musicais: **Charamelas, alaúde, folha com notação musical e canto** (?); *A Virgem com o Menino e Anjos* (séc. XVI), pintura flamenga, óleo s/ madeira de carvalho, 125 X 86 cm. Lisboa, MNAA, inv.º 29, elementos musicais: **rebec e flauta doce**; *Virgem com o Menino e anjos músicos,* pintura flamenga (séc. XV), óleo s/ madeira, 57,5 X 44,5 cm. Lisboa: MNAA, n.º Inv.º 1020 P, elementos musicais: **Harpa e saltério**; *Virgem com o Menino e anjos músicos,* Mestre da Lourinhã (séc. XVI, 1ª metade), óleo s/ madeira de carvalho, 133 X 74 cm. Lisboa: Fundação Medeiros de Almeida, inv.º 1220, elementos musicais: **flauta** (?) e **alaúde**.

para o ambiente fixado neste painel. Apesar de ser um momento de exaltação, a atmosfera que rodeia as figuras centrais é de serenidade. A acção converge para a figura da Virgem com o Menino, que acolhe, com contenção, a celebração jubilosa dos anjos.



Fig.125 - *A Virgem com o Menino e anjos músicos* (c. 1530)
Gaspar Vaz
Óleo sobre madeira de castanho, 143 X 95 cm
São João de Tarouca, Igreja do Mosteiro
Elementos musicais: clavicórdio, harpa, livro de música e canto

A pintura pertence ao políptico da igreja onde ainda hoje se encontra. Do conjunto fazem ainda parte os seguintes painéis: *Anunciação*, *Natividade*, *Adoração dos Magos*, *Apresentação de Jesus no Templo* e os bustos de *Cristo, S. Pedro e S. João*.

É, sem dúvida, em associação com a figura da Virgem que surgem as mais exuberantes e mais numerosas representações de anjos músicos, como temos observado.

No complexo conjunto que é a Sé Catedral de Braga, adossado ao flanco norte da cabeceira, encontra-se um pequeno núcleo de pintura mural fixado no interior do absidíolo de uma pequena capela dedicada a Nossa Senhora do Loreto (fig.126). Apesar de todo o conjunto se apresentar bastante degradado é possível identificar alguns elementos figurativos e o tema iconográfico principal da abóbada do absidíolo, precisamente a Virgem do Loreto, conforme inscrição inserta abaixo da figura: "*Sta Maria de loreto*".



Fig. 126 – *Santa Maria de Loreto*
Braga, Absilíolo de Nossa Senhora do Loreto (c. 1510-1530)[129]
Elementos musicais: harpa e rebec

O assunto da representação é o episódio da transladação da casa da Virgem, na qualidade de relíquia. Segundo uma lenda que se tornou conhecida em finais do século XV, sendo bastante popularizada nos séculos seguintes, a casa da Virgem, em Nazaré, na Galileia, foi alvo de uma milagrosa transladação daquela localidade para Loreto, em Itália, aquando da expulsão dos cruzados da Terra Santa, em 1291, com o objectivo de evitar que a mesma caísse nas mãos dos muçulmanos (Réau, 1957: 632).

[129] A datação indicada é a sugerida no estudo de Luís Afonso (2006: II, 138).

Podemos observar na pintura um grupo de quatro anjos erguendo a estrutura arquitectónica, segurando cada um uma das colunas que a suporta com o objectivo de a transportar. No centro da composição e no interior da "casa", está a figura da Virgem, sentada num trono, segurando o Menino. Conforme observou Luís Afonso (2006, II, 130), a arquitectura evidencia traços orientais, com o propósito de estabelecer um traço de ligação ao local de origem.



Fig. 126 A - Pormenor do anjo com harpa



Fig. 126 B - Anjo com rebec

A ladear o conjunto referido identificam-se ainda dois anjos músicos que tocam **harpa,** à esquerda (fig.126 A), e **rebec**, à direita (fig.126 B).
Apesar do estado de degradação das imagens, é possível identificar os dois instrumentos com alguma segurança. A harpa apresenta uma caixa de ressonância com reduzido volume e uma coluna bastante fina e encurvada, mais uma vez uma configuração típica das harpas góticas. A consola não é visível, mas podem contar-se cerca de uma dezena de cordas que o anjo dedilha com ambas as mãos. O segundo anjo toca o cordofone apoiado sobre a perna esquerda, em posição vertical. Na mão direita segura o arco com que fricciona as cordas, em número de três, apoiadas num cavalete sobre o tampo superior. Embora não seja perfeitamente visível, a caixa, de formato periforme, prolonga-se para o braço, terminando este num

cravelhal decorado com uma forma zoomórfica. As costas parecem ser abauladas, característica típica deste tipo de cordofones[130]. Paralelamente ao episódio da trasladação milagrosa da casa da Virgem regista-se também a exaltação da figura de Maria através da expressão musical, tornada visível pela representação dos anjos músicos.

A figura do anjo músico vai, entretanto, fixar-se como tipo iconográfico autónomo e, como tal, o seu aparecimento vai proliferar, muitas vezes como simples elemento decorativo, elemento de uma gramática decorativa renascentista, ou associado a temáticas seculares.

A gravura seguinte (fig.127) é um exemplo desta, diríamos, expansão iconográfica. A imagem é usada em diversos fólios do incunábulo, onde se inserem gravuras de página inteira. O facto de surgir junto a temas tão diversos como a *Natividade*, *Apresentação do Menino no Templo*, *Calvário* e *Celebração de uma Missa*, afasta-nos do propósito de encontrar relações entre os anjos músicos e os referidos temas. Nestes, o único em que é frequente a presença destas personagens é a *Natividade*; em nenhum dos outros é comum a sua representação.

A gravura apresenta duas pequenas figuras de anjo que tocam, respectivamente, um **órgão portátil** e um cordofone de mão, uma **guitarra** (?) ou **vihuela** (?) de seis ordens, se atendermos aos pequenos pontos que indicam a presença das cravelhas. Não se distinguem outros pormenores organológicos, pelo que a identificação permanece duvidosa.

[130] Recorrendo à ampliação da imagem recolhida, é possível verificar o modo de fixação das cordas, na parte inferior do instrumento, reunidas num único ponto, um botão de fixação. Em localização central, no tampo superior, existiria uma abertura, muito pouco visível no estado actual da pintura, mas que se adivinha pela zona mais escura da fotografia, quando observada num formato de maiores dimensões.

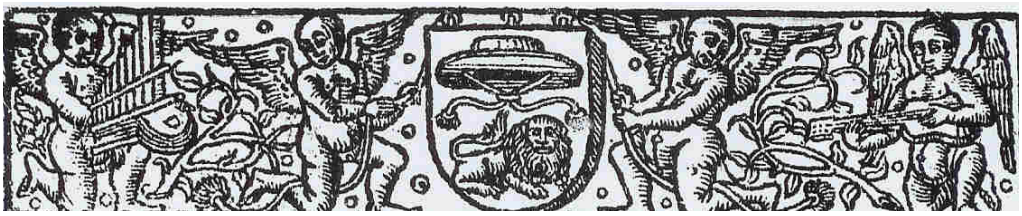


Fig. 127 - *Horas de nuestra Señora segun la orden Romana*
Livro de Horas impresso
Saragoça, Jorge Coci, 1521
Lisboa, BNP, Res. 23 P, fl. XLIIIv[131]
Elementos musicais: órgão portativo e guitarra (?)

Pelos elementos constantes na gravura, os anjos músicos relacionam-se com estes e não com os temas do programa iconográfico do Livro de Horas. Os dois músicos encontram-se junto de outras duas personagens angélicas que seguram e ladeiam um escudo heráldico. Identifica-se ainda um chapéu cardinalício. Neste contexto, a presença dos anjos músicos assume também significado simbólico. Também aqui, a personagem que é representada pelo sujeito heráldico, é aclamada pelos anjos conferindo-lhe uma dimensão superior. Como dizíamos, à figura do anjo não deixa de se associar o conceito de mensageiro divino, de ser celestial; na qualidade de músico incorpora os conceitos de harmonia, na sua dimensão cosmológica. A sua imagem sintetiza os elementos e conceitos abstractos, que concorreram para a sua fixação como tipo iconográfico independente.

Como vimos em casos anteriores, com a introdução da imprensa e consequente reprodução das obras em número elevado e de forma mecânica, os impressores aplicam repetidamente as gravuras em diversas localizações, muitas vezes sem qualquer relação com o texto ou programa iconográfico da obra em que se inserem.

Anjos músicos em contextos seculares

Interessante também é a inclusão de representações de anjos músicos em contexto perfeitamente secular, como os que referenciamos em alguns

[131] Também inserida nos fólios LXXIVv, LXXXIIv e CCVIIIv

frontispícios da *Leitura Nova*, da *Crónica de D. Afonso Henriques*, em *Cartas de Foral*, onde surgem igualmente outras figuras angélicas que sustentam brasões, escudos reais ou outros atributos de reis e príncipes, ou em peças de ourivesaria para uso civil, como as salvas.

Iniciamos pelo foral de Évora, concedido por D. Manuel, em 1501 (fig. 128). À semelhança dos frontispícios da *Leitura Nova,* o fólio iluminado apresenta dois registos distintos. Na parte superior as armas de Portugal, sustentadas por anjos, ladeadas por esferas armilares, divisa pessoal do rei. Apresenta ainda uma cercadura com abundantes elementos de fauna e flora e figuras de *putti*. Trata-se de documentação civil mas apresenta alguma iconografia religiosa, nomeadamente a representação de Cristo e da Virgem, inseridos em medalhões, um de cada lado, na parte superior do fólio e um anjo músico, na parte inferior, entre a decoração vegetalista, a tocar um cordofone que se assemelha a um **alaúde**.



Fig. 128- *Foral de Évora*
Iluminura portuguesa do séc. XVI
Pergaminho.
Évora, BPE, s7 n.º Inv.º
Elementos musicais: sinos e alaúde

As dimensões reduzidas da figura não permitem uma representação cuidada do instrumento, nem seria essa, certamente, a intenção do iluminador, pois a figurinha do anjo surge como elemento de uma gramática decorativa estabelecida, que não poderemos dissociar de uma imagem de poder, se tivermos em conta os diversos contextos em que, mesmo como forma, diríamos, ornamental, é reclamada a presença de anjos. Neste exemplo, acompanhado por um *putti* que brinca com um moinho de vento, o anjo músico faz parte do programa iconográfico do documento que é, ele próprio, símbolo de poder[132].



Fig. 128 - *Foral de Évora* (pormenor do anjo músico)

No conjunto dos frontispícios da chamada Leitura Nova de D. Manuel I registamos com alguma frequência a presença de pequenas figuras de anjos ou *putti,* com instrumentos musicais, elementos de uma gramática decorativa tardo-medieval[133]. Neste contexto, assumem especial importância os anjos músicos que se localizam junto da simbologia régia como no (LN 32) Místicos 3 de 1516; no (LN 13) Odiana 5 de 1519; no (LN 6), Beira 1 de 1521 e nas *Inquirições d'Além Douro, Minho e Trás-os-Montes* (LN 48) também de 1521.

Em termos de composição, importa referir, todos os frontispícios seguem o mesmo esquema: estruturam-se em dois registos sobrepostos, sendo o

[132] Na folha de rosto do documento, encontra-se uma iluminura que ocupa todo o fólio, representando a cidade de Évora, sendo possível identificar alguns dos seus principais monumentos. Voltaremos, precisamente, a esta imagem, pois também ela contém elementos musicais, **sinos**, concretamente.

[133] Importa recordar que apenas nos referimos aos manuscritos produzidos até ao final do reinado de D. Manuel I

inferior cerca de 2/3 de altura do fólio e o superior 1/3. No superior, na cabeça, a presença invisível do rei, o representante divino na terra, apenas com os seus símbolos (escudo, esferas armilares e as cores heráldicas, branco e carmesim) apresentados e sustentados por anjos. O carácter sagrado do poder que é conferido ao rei é bem patente no texto do prólogo: "*Dom Manuel pela graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves D'aquem e D'alem-mar, em África senhor da Guiné e da conquista e navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e da Índia…*". É também no registo superior que são representadas com maior destaque as figuras de anjos, conferindo a esta parte da composição uma indubitável superioridade hierárquica, relativamente aos restantes elementos do fólio[134]. No registo inferior, a parte central destina-se a receber o texto do prólogo, a proclamação pública do documento régio, que constitui também um momento importante do mesmo, daí a sua localização central, em torno da qual todos os restantes elementos se organizam.

Relativamente à iconografia referente ao registo superior dos frontispícios, optámos por apresentar apenas um exemplo (Odiana 5 (LN 13) - 1519), por considerarmos ser suficiente para o entendimento geral do conjunto. Assim, na parte superior do fólio, onde surge a composição que adjectivamos de mais cenográfica, tratada com grande aparato e simbolismo, enquadrando a simbologia régia, estão presentes dois anjos músicos que tocam, respectivamente, uma **viola de arco** (?) (fig. 129) e um **órgão positivo** (fig. 130). Os anjos surgem por entre as nuvens, aludindo ao universo celestial. Ao centro o escudo régio, coroado, sustentado por quatro anjos, com toda a simbologia e significado já apontados anteriormente; nos dois vãos, à direita e à esquerda do escudo, as esferas armilares apoiadas num

[134] Importa, no entanto, sublinhar que, relativamente a símbolos cristãos, eles surgem amiúde, entre a decoração marginal, certamente um indício de uma generalização destes e dos recursos decorativos de que os iluminadores dispunham. É com assinalável frequência que surgem representações do pavão, do pintassilgo, ou dos cardos, por exemplo, e figuras de anjos com diversos instrumentos, por vezes entre a decoração vegetalista, outras inseridas em medalhões, assim como temas religiosos como a *Natividade*, ou *Verónica*.

elemento vertical e sobre cortinado suspenso em varão, apresentando as cores heráldicas, com motivos bordados a dourado.

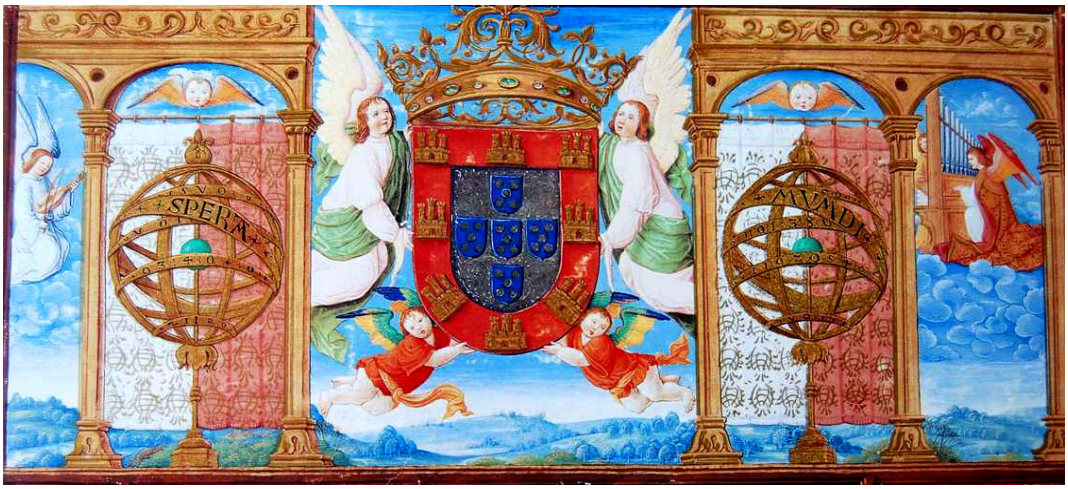






Fig. 129 - *Anjo músico com viola de arco (?)* Fig. 130 – *Anjo com órgão positivo*
1519 - Odiana 5 (LN 13)

Ao lado das esferas armilares surgem os dos anjos músicos, um de cada lado. O da esquerda segura um cordofone friccionado que apoia no peito. O instrumento apresenta características de um cordofone dedilhado, nomeadamente o tampo superior plano, abertura central decorada com rosácea e barra para fixação das cordas sobre o tampo; no entanto, o instrumentista toca-o com um arco, cuja configuração parece bastante verosímil. O facto de ser tocado com arco, assim como a posição em que é tocado, sugere um instrumento do tipo da viola de arco. Do lado oposto a

representação é menos problemática em termos organológicos, não há dúvida em identificá-lo como órgão positivo. É visível a caixa com o manual ou teclado, embora deste não se vejam pormenores; a tubaria, disposta por ordem decrescente, da esquerda para a direita; podemo-nos certificar da presença do fole, na parte posterior, encontrando-se um anjo a accioná-lo. A representação do órgão, associado à música litúrgica, não deixa de reforçar a presença de elementos de cariz religioso na iconografia do fólio mas, sobretudo, em associação com os anjos, evoca a harmonia celestial que deve também envolver a figura do rei. A esfera do divino que deverá transbordar para a esfera do poder régio, presente nos elementos heráldicos que encimam o documento, de acordo com os princípios cósmico-teológicos já referidos e visualizados pelos instrumentos musicais, que, na sua configuração e funcionamento deve ser uma imagem de um microcosmos, desse modelo que a teoria musical Antiga propõe para a perfeita ordem do Universo e do interior do indivíduo.[135]

É de salientar ainda a presença de anjos músicos noutra localização nos mesmos fólios, que também assume grande simbolismo, que é junto da inicial "D" que marca a abertura da proclamação régia: *"DOM MANUEL…."*. Regista-se este tipo de iconografia no (LN 54) *Padroados 1.* 1510, no (LN 32), Místicos 3. 1516 e nas *Inquirições d'Além Douro, Minho e Trás-os-Montes* (LN 48) de 1521. No LN 54, na margem de festo um pequeno anjo, de pé, toca um aerofone de tubo recto e cónico onde são visíveis furos (fig.131). Pelos elementos disponíveis, embora sem indícios de palheta, parece tratar-se de um instrumento tipo **charamela** (?). Esta representação, assim como a que se encontra no lado oposto, apesar de se encontrarem na margem, estão junto à indicação do nome do rei, que se inicia com uma letra "D", de grande aparato, definida por elementos

[135] No frontispício do *Místicos 3* (LN 32), datado de 1516, quatro anjos músicos, localizados sob as esferas armilares, tocam **trombetas**; no (LN 6) *Beira 1* – 1521 os anjos que figuram neste contexto tocam um aerofone algo fantasioso tipo **trompa**, uma **chirimia** e outro um **alaúde**; nas *Inquirições d'Além Douro, Minho e Trás-os-Montes* (LN 48), de 1521, volta a ser convocado o **órgão positivo** e, no lado oposto, uma **trombeta**.

vegetalistas. Mais uma vez se associa a figura do rei à esfera divina, através da presença dos anjos músicos.



Fig. 131- *Anjo músico*



Fig.132 - *Anjos músicos.*

Padroados 1 (LN 54)

Na margem de goteira, dois outros anjos sublinham a simbologia referida, ao mesmo tempo que participam na aclamação do rei. Os elementos musicais são agora uma **flauta e tambor**, e um aerofone algo fantasioso que poderemos designar por **trombeta** (fig. 132). Este é constituído por um tubo longo, cónico e encurvado, em forma próxima do "S", terminado em pavilhão, onde não são visíveis quaisquer furos. Ambas as representações incluem instrumentos de sopro, cujas qualidades acústicas remetem para acontecimentos públicos, em que o elemento sonoro assume grande importância[136].

Além dos elementos referidos, regista-se ainda a presença de outras representações de anjos músicos que povoam as margens com carácter eminentemente decorativo, tocando variados instrumentos, mas cuja presença e simbologia, não deixam de constituir um referente da esfera divina. Uma vezes inseridos entre os elementos vegetalistas que preenchem as margens, outras em pequenos medalhões, como os que se encontram no

[136] Para este mesmo contexto, junto da evocação do nome de D. Manuel, no LN 32, *Místicos 3* que, segundo Sylvie Deswarte (1977: 97), poderá ser um trabalho de Álvaro Pires, registando-se influências da Bíblia dos Jerónimos, o elemento musical que se encontra na localização referida é uma **trombeta** e nas *Inquirições d'Além Douro, Minho e Trás-os-Montes* (LN 48) um **alaúde**.

Odiana 5 (LN 13) (Fig. 133-135). Nas tarjas que emolduram o texto, entre outros elementos decorativos, surgem três medalhões com um anjo músico em cada.



Figs 133 – 135. - *Anjos músicos com charamela, alaúde e tambor*
Odiana 5 (LN 13)

No lado esquerdo, em cima, o anjo toca um instrumento de sopro que, pelos elementos disponíveis, parece ser uma **charamela** (fig. 133); mais abaixo o segundo anjo toca **alaúde** (fig.134) e, em frente a este, mas no lado oposto do fólio, o terceiro anjo toca um **tambor** (fig.135). Neste fólio em particular parece ter havido a intenção de convocar todas as famílias de instrumentos, conferindo à representação, além do colorido da imagem, um colorido sonoro.

Constata-se que os instrumentos de sopro estão presentes em todos os fólios onde constam elementos musicais, constituindo a maioria das representações. O simbolismo dos instrumentos, assim como as características acústicas de instrumentos como trombetas, chirimias ou charamelas, sobretudo, tornam-nos adequados para acontecimentos públicos como, simbolicamente, acontece com a apresentação de cada manuscrito da *Leitura Nova*.

Também o frontispício da Crónica de D. Afonso Henriques, de Duarte Galvão, datada de cerca de 1520, apresenta anjos músicos (fig. 136). Os elementos musicais, uma **vihuela** e uma **harpa**, estão representados em associação com dois anjos músicos que ladeiam um globo terrestre, imagem que está inserida na mancha de texto do fólio. Sobre a superfície

do globo estão inscritas as armas de Portugal assinalando dois continentes onde Portugal possuía domínios territoriais (África e Ásia)[137].



Fig. 136 - Crónica de D. Afonso Henriques, de Duarte Galvão (Frontispício)
Autor anónimo, ca. 1520.
Proveniência: Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra
Porto, BPMP. Ms. 139
Elementos musicais: vihuela e harpa.

[137] É um documento iconográfico com grande significado, já que visualiza as ideias políticas de D. Manuel, relativamente à presença e influência de Portugal no mundo.

Tal como nas iluminuras da *Leitura Nova*, verifica-se a inclusão de iconografia religiosa no seio de documentação secular, também aqui, através das figuras dos anjos. Ambos os músicos se encontram de pé; o da esquerda toca, como referimos, uma vihuela, cordofone beliscado ou dedilhado com caixa de ressonância em forma de "8", com tampos planos, abertura central em forma circular, braço com uma dezena de trastos e cravelhame ligeiramente inclinado para trás, não sendo possível verificar o número de cordas; o anjo da direita toca uma harpa, instrumento portátil que apoia contra o corpo, colocando cada uma das mãos sobre as cordas para as dedilhar. Este instrumento apresenta coluna e consola bastante encurvadas e caixa de dimensões bastante reduzidas, seguindo, novamente, o modelo da harpa gótica. O seu simbolismo já foi referido por diversas vezes a propósito de imagens e temas já abordados; esta parece-nos, contudo, especialmente propícia para veicular o conceito de ordem, de harmonia, segundo S. Agostinho, num retomar das teorias sobre a "Música das Esferas", sobre esta relação entre o mundo terreno, aqui representado, subordinado às leis do mundo celeste (*De musica,* VI, 11, 29), regido "*com medida, número e peso*" (Sb, 11, 20).



Fig. 136 - *Pormenor dos Anjos Músicos* do frontispício da Crónica de D. Afonso Henriques

Se a harpa é um instrumento omnipresente neste "universo" iconográfico, a **vihuela**, designação espanhola para um instrumento que também se chamava **viola dedilhada** ou **viola de mão**, é um exemplo da sua "actualização" e um indício claro dessa dinâmica de criação de imagens. Como referimos em diversos momentos, em termos de elementos musicais, os artistas recorrem, sobretudo, aos que lhe são contemporâneos mesmo quando procuram transmitir conceitos antigos. Este cordofone, divulgado sobretudo na Península Ibérica, no período renascentista, era um

instrumento prestigiado, e do agrado da fidalguia. Refira-se a este propósito o facto de Luís de Milan ter dedicado o livro para vihuela, *El Maestro*, ao nosso rei D. João III, publicado em 1537, a primeira obra espanhola dedicada a este instrumento (Brito e Cymbron, 1991: 50). No contexto ibérico surge como sucessor do alaúde, em uso sobretudo no século XVI, tendo motivado o aparecimento de abundante literatura específica no domínio da música instrumental (Borba e Graça, 1999: 690). Geralmente possuía seis cordas duplas, que nesta imagem são de difícil identificação.

A fixação do anjo músico, como tipo iconográfico autónomo, abre a possibilidade de, precisamente, ser representado em contextos diversos, sem ligação a outros temas. Assim, tal como registámos relativamente aos frontispícios da *Leitura Nova*, vamos encontrar figuras isoladas de anjos em diferentes suportes, normalmente em localizações perfeitamente secundárias, como esta imagem da Crónica de D. João I, da Biblioteca Nacional de Madrid (fig.137).



Fig. 137 - *Anjo músico*
Crónica de D. João I, séc. XVI (c. 1530)
António de Holanda (Iluminador)
Madrid, Biblioteca Nacional, (Vit.28-5), fl. 125v
Elemento musical: órgão positivo

Esta pequena iluminura, inserida entre as duas colunas de texto, é a única com iconografia musical que convoca elementos normalmente associados a contexto religioso. Trata-se de um anjo músico que toca (?) órgão positivo.

Em primeiro plano está um anjo, de costas, que parece ocupado numa tarefa relacionada com o órgão. Não se pode confirmar a acção de que se ocupa pois não se vêem as mãos nem o manual do instrumento. Pela disposição da tubaria, de forma crescente da esquerda para a direita, este anjo estaria atrás do instrumento, todavia, podem observar-se as aberturas características dos nos tubos flautados que, em regra, se encontram voltados para a frente. No lado de trás (?) do instrumento encontra-se outra figura de anjo, identificável por um segmento da asa esquerda, certamente o foleiro (?). Sabemos que muitas vezes estas imagens eram decalcadas de modelos pré-existentes[138], pelo que é possível ter sido inserida de modo invertido, o que explicaria a disposição incorrecta dos tubos, sendo depois pintada como se estivesse na posição normal. Este tipo de instrumento, associado à figura de anjos, remete geralmente para os já referidos conceitos de harmonia celestial e para o contexto da música litúrgica. Era, neste período, um instrumento bastante generalizado entre nós[139].

Não são só as margens dos manuscritos que acolhem as figuras dos pequenos anjos músicos. Também as "margens" da salva 5167 do PNA[140], recebem estas figuras, como tínhamos adiantado. A iconografia da peça tem como temática principal a guerra, desenvolvendo-se esta na segunda faixa (contando de fora para dentro) mas, distribuídos ao longo da faixa

[138] Confirmámos o recurso sistemático ao decalque dos desenhos utilizados como modelos nas pequenas iluminuras das margens do *Livro* de *Horas de Maria de Borgonha*. Cod.1857, Viena, Österreichische National-Bibliothek, c. 1480, sendo posteriormente pintadas em ambos os lados do fólio, num deles, obviamente, em posição invertida. (consultámos a edição fac-similada da obra *The Hours of Mary of Burgundy*. 1995. London: Harvey Miller Publishers.)

[139] Empregue desde o século IX nos meios eclesiásticos, o órgão portátil usava-se principalmente em procissões e desfiles durante a Idade Média, tendo a sua época de esplendor no século XV. Desde então o órgão é um instrumento que surge normalmente associado a contextos religiosos.

[140] De acordo com estudo de Maria do Carmo Andrade sobre salvas historiadas, esta peça deverá ser do período final do reinado de D. Manuel I (Andrade, 1997: 117).

mais exterior e na que circunda o centro da salva, estão presentes cerca de uma dezena de figurinhas de anjos ou putti com instrumentos musicais (fig. 138 a 143). As figuras dos músicos tocam **flautas**, **tambores** e instrumentos de corda. Um anjo toca **viola de arco**, fazendo par com outro que toca **flauta e tambor**; uma outra figura segura um moinho de vento numa mão e uma **flauta recta** na outra.



Fig. 138



Fig. 139

Anjos músicos (pormenores de Salva)
Ourivesaria portuguesa do séc. XVI (1ª metade)
Prata dourada, repuxada e cinzelada, diam. 540 mm
Lisboa, PNA, inv.º 5167
Proveniência: Casa Real, colecção D. Fernando II
Elementos musicais: flautas (?), viola de arco e tambor

Outro segura duas **flautas** rectas semelhantes, uma em cada mão, mantendo erguido o seu moinho de vento (fig. 140). Junto a um elemento que se assemelha a uma fonte (?), onde estão pousadas duas águias de asas abertas, surgem mais duas figuras a tocarem instrumentos de sopro (fig.141). Os aerofones apresentam tubo recto, ligeiramente cónico, onde são visíveis orifícios. Embora a identificação seja problemática, parece tratar-se de duas flautas.



Fig. 140



Fig. 141

Na parte central da peça dois pares de figuras fantasiosas, representadas em busto, saindo de elementos vegetalistas, enfrentam-se tocando aerofones de tubo cónico, semelhantes a **cornetos** (?). Apresentam furos mas são seguros apenas com uma mão pelo que, os furos não fazem sentido; não se trata, claramente, de uma situação de prática musical efectiva, mas de uma alusão a determinado ambiente sonoro.



Fig. 142



Fig. 143

Apesar de ser um contexto, talvez, inesperado para fixar as figuras de anjos músicos, estes encontram-se, mais uma vez, associados a objectos que constituem símbolos de poder, como acontece nas distintas fontes que mencionámos. A salva era sobretudo um objecto de luxo e aparato. A sua riqueza iconográfica constituía, por si só, um sinal de distinção e erudição do seu possuidor.

Relativamente aos anjos músicos, poderíamos referir basicamente duas funções distintas: a primeira no papel de mensageiros, como os refere algumas passagens Bíblicas (Gn, 22, 11; 1 Rom, 19, 7; Mt, 1, 20, Mt, 28, 2, entre outras), em temas como o *Anúncio aos Pastores,* ou em mensagens de conteúdo apocalíptico, como nas passagens do Livro da Revelação ou Apocalipse; a segunda, na função de louvor, onde surgem em representações mais exuberantes, sobretudo relacionadas com a Virgem, geralmente simbolizando a harmonia celestial. Nos temas marianos, se não incluirmos as representações da *Assunção*, é de registar a presença maioritária dos instrumentos de corda, "instrumentos baixos", contribuindo

para a criação de um ambiente de maior serenidade. Quando são representados instrumentos de sopro, são sobretudo as flautas doces que estão presentes, também instrumentos com volume sonoro suave. Esta situação é bastante distinta, se comparada com a representação dos mesmos anjos músicos em contextos seculares. Aqui a sua actuação procura ser mais notada, sendo convocados, sobretudo, "instrumentos altos". Em qualquer dos universos, os instrumentos de percussão são em número reduzido[141].

Qualquer que seja o contexto em que se inserem, é de referir que estão sempre associados a uma imagem de poder. Isto será mais evidente nos anjos com trombetas, pois também este instrumento se encontra vinculado a estruturas de poder. Mesmo quando se encontram em temas marianos, em acções de enaltecimento, em atitudes aclamatórias, não deixam de conferir às personagens aclamadas um estatuto superior.

Na maioria das situações em que os anjos cumprem funções laudatórias, são representados instrumentos diversificados, congregando um rico colorido tímbrico. Para tal os artistas recorrem quase sempre a um repertório organológico relacionado com a música dita culta, mais uma vez próxima das estruturas de poder, ou meios aristocráticos.

É de sublinhar uma certa actualização do instrumental, como o comprova a introdução da vihuela ou do clavicórdio, em temas religiosos; neste último caso, o primeiro por nós referenciado em obras portuguesas foi no painel de Gaspar Vaz, na igreja do Mosteiro São João de Tarouca, elementos que não deixam de se constituir como indicadores da dinâmica do processo evolutivo da iconografia.

[141] No referido estudo de Jordi Ballester, no conjunto de instrumentos que são representados nos 141 retábulos marianos, 291 são de cordas, 115 de sopro e apenas 16 são de percussão.

3.1.3 – Elementos sonoros no contexto da hagiografia

Neste domínio não são abundantes os elementos de iconografia musical. Sem dúvida que a personagem mais conhecida associada à música é Santa Cecília, desenvolvendo-se a sua iconografia, sobretudo, a partir do século XVI. Não raro, encontramos a presença da música no tratamento do tema *As Tentações de S. Antão* ou, ainda associado a este santo, uma pequena sineta, como um dos seus atributos. A lenda de S. Julião cita alguns episódios em que se verificaria a presença da música, sendo esta a justificação para que na sua iconografia sejam integrados instrumentos.

S. Antão[1]

A avaliar pela quantidade de referências a este santo, nomeadamente nos textos das visitações, em Portugal ter-se-á verificado uma devoção significativa a S. Antão[2]. Nos textos mencionados, encontram-se diversas referências a capelas a si dedicadas ou a imagens de devoção em diversos altares. Regista-se também a sua evocação e iconografia em Livros de Horas, vitrais, pinturas ou imagens de vulto.

[1] S. Antão, também designado S. António o Eremita ou S. Antão Abade, é considerado o pai dos cenobitas por ser um dos primeiros santos a encetar este tipo de prática vivencial. Terá vivido no século III, tendo-se retirado, ainda jovem, para o deserto de Tebaida, no Alto Egipto, procurando no isolamento uma vida de meditação e oração. Terá sido naquele contexto que foi tentado variadas vezes pelo demónio, sob diferentes disfarces e chamarizes, tendo resistido a todas, por via da sua força interior e ajuda divina.

[2] Actualmente continua a ter um culto significativo no nosso país, sobretudo como protector do gado, embora a Ordem dos cónegos de S. Antão não tenha obtido implementação e difusão significativas entre nós. Ter-se-á implantado no século XII, mas em meados do século XVI as suas Casas encontravam-se praticamente extintas e os mosteiros unidos aos da Companhia de Jesus; a sede da Ordem foi no mosteiro de Benespera, Guarda (Andrade, 2000: 252). O dia dedicado ao santo é 17 de Janeiro, mantendo-se a sua festa em algumas localidades do país.

A sua vida foi relatada nos escritos de S. Atanásio de Alexandria e S. Jerónimo, e a sua divulgação e popularidade, a partir do século XIII, deve-se à *Legenda Áurea*, assim como à proliferação de mosteiros da Ordem dos Antoninos, Ordem Hospitalar, fundada no século XI, sob a invocação do santo, a quem eram atribuídos poderes especiais na cura de doenças contagiosas (Réau, 1958: 101-102)[3].

Na iconografia, S. Antão é geralmente representado na figura de um ancião, barbado, vestido de burel, o hábito dos monges da sua Ordem[4]. Geralmente surge apoiado num cajado em forma de *tau* de onde pende frequentemente uma sineta, por vezes dependurada na mão do próprio; objecto sonoro que é um atributo dos eremitas, usado para afastar os demónios, que se assustavam com o som dos sinos e com a luz das velas (Réau, 1958:102). Assim, o idiofone é convocado pelo seu poder apotropaico, pela capacidade que lhe era conferida de exorcizar os maus espíritos. É sob esta aparência e modelo, em que o santo é representado de forma isolada, que registámos o maior número de representações. Além desta iconografia, os temas mais comummente representados são as *Tentações*, sobretudo no século XV, de que é um bom exemplo a obra de Hieronymus Bosch, do Museu Nacional de

[3] A sua popularidade deve-se, precisamente, por lhe serem reconhecidos poderes especiais relativamente à cura de doenças contagiosas o que, no quadro sanitário medieval, justifica a evocação do santo. A difusão do seu culto deve-se também ao sucesso do culto das relíquias que, juntamente com a evocação do nome do santo, se acreditava ter a capacidade de curar algumas doenças.

[4] A fundação da Ordem dos Cónegos Regulares Hospitaleiros de Santo Antão teve a sua origem, precisamente, num episódio em que se terá registado uma cura miraculosa. Em finais do século XI Gastão de Valloire e o seu filho foram os beneficiados, tendo sido poupados ao terrível "mal dos ardentes", depois de terem invocado a protecção do Santo. O episódio ter-se-ia dado na região de Dauphiné, sudeste de França, numa abadia para onde tinham sido levadas as relíquias do santo, depois de terem estado na igreja de S. Sofia em Constantinopla; na sequência deste acontecimento decidiram organizar uma congregação que se ocuparia dos doentes e peregrinos que se dirigiam à abadia, estrutura que tomou o nome de Santo Antão de Viena e se tornou na casa-mãe da Ordem (Andrade, 2000: 252).

Arte Antiga (inv.º1498 P), ou o episódio da visita de S. Antão a S. Paulo eremita.

Em imagens de vulto, o MNMC possui uma escultura em pedra de inícios do século XIV[5]. Apresenta como atributos uma **sineta**, suspensa na mão esquerda, a mesma que segura um livro fechado, a Regra da Ordem. Nas colecções do Museu de Aveiro encontra-se outra imagem de S. Antão, uma das esculturas provenientes das igrejas demolidas na cidade, no século XIX. S. Antão está figurado de frente, de corpo inteiro, vestindo o hábito da Ordem. A aparência é aquela com que geralmente é representado: a de um ancião com longas barbas. Na mão direita segura um livro fechado e uma pequena **sineta**, a esquerda apoia-se num bastão[6]. No MNAA conservam-se outras imagens do santo, com os mesmos elementos identificativos[7]. Registam-se ainda outras esculturas do santo, mas que não apresentam a comum sineta, algumas por se encontrarem mutiladas[8].

O exemplo que aqui apresentamos (fig.144) é o que se encontra no Museu Grão Vasco, uma escultura de vulto proveniente da Sé Catedral de Viseu e atribuída a enigmático mestre Monogramista P.A., ou sua oficina (fig.144). S. Antão, de pé, em posição frontal, veste o hábito da Ordem dos Antoninos, segura na mão esquerda um livro fechado, normalmente interpretado como sendo uma alusão à Regra da sua Ordem, segurando com mão direita um bordão cujo remate superior termina em forma de *tau*. Junto aos seus pés encontra-se um pequeno animal, um porco, um dos seus atributos, podendo-se também ver chamas sob as suas vestes, numa

[5] *S. Antão*, 1301-1325. Alto-relevo; calcário com vestígios de policromia. Alt. 42,5; L. 22,5; P. 12 cm. Coimbra, MNMC, N.º Inv.º 4015; E73. Elementos sonoros: Sineta.

[6] *S. Antão*. Autoria desconhecida, séc. XIV – XV. Calcário, Alt.100 X L. 25 X P. 33 cm. Aveiro, MA, n.º inv.º 178/B. Elementos sonoros: Sineta.

[7] Escultura portuguesa do séc. XV**.** Pedra policromada, 56 X 22 X 16 cm N.º invº 1080 Esc. Elementos sonoros: Sineta; Escultura portuguesa do séc. XVI**.** Pedra policromada, 52,5 X 22 X 15 cm. N.º invº 1918 Esc (1008). Elementos sonoros: Sineta.

[8] Coimbra, MNMC, n.º inv.º 4054;E28, séc. XV-XVI; Aveiro, MA, inv.º n.º 254/B, séc. XV, ou Lisboa, MNAA; inv.º 718 Esc., séc. XV-XVI e inv.º 1041 Esc., séc. XV.

alusão a determinada doença cutânea que era designada, precisamente por "fogo de santo Antão"; no braço que segura o livro está suspensa uma pequena **sineta,** o objecto sonoro que geralmente o acompanha, com se disse.

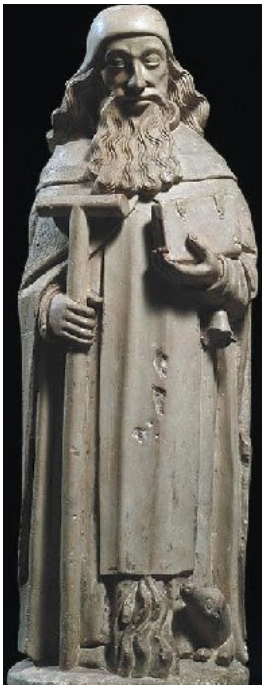


Fig. 144 - *S. Antão*
Escultura portuguesa, séc. XV (1450 – 1475)
Calcário, Alt. 80,5 X Larg. 30 X prof. 21 Cm
Viseu, MGV, invº 902 / 27 Esc
Proveniência: Sé de Viseu
Elemento sonoro: sineta

Num exemplar do *Flos Sanctorum,* de 1513, obra que tem por base a *Legenda Áurea* de Voragine, uma das fontes que, como adiantámos, contribuiu para a difusão da lenda de S. Antão, encontra-se a iconografia tradicional da personagem, precisamente numa gravura que acompanha o texto que o refere (fig.145). Os elementos que identificam o santo são os que vulgarmente figuram junto das suas figurações. Nesta imagem são ainda de salientar as representações de diversas partes do corpo humano (perna, mão, corações e pé), suspensas num varão, como *Ex-votos*, lembrando ou invocando curas milagrosas de doenças daquelas partes do corpo, por acção do Santo curandeiro.



Fig. 145 - *Santo Antão*
Flos Sanctorum
Lisboa, Hermão de Campos, 15 Março 1513
Lisboa, BNP, Res. 157, fl.XXVI
Elemento sonoro: sineta

Não raro, pode ver-se a pequena sineta ao pescoço do seu inseparável companheiro, o porco ou javali, outro dos seus atributos conhecidos na arte Ocidental. Encontrámos esta iconografia na obra *Speculum finalis retribuitiones*, de Petrus Reginaldetus, na gravura que serve de frontispício ao livro, onde se inserem as iniciais do impressor "*AC*" (Antonius Caillaut) (fig.146).

De pé, S. Antão segura um livro na mão direita, apoiando-se num cajado em forma de tau, com a mão esquerda. Junto a si está o cerdo, com uma sineta ao pescoço[9]. O Santo é representado da figura de um ancião de

[9] Acerca do suíno, um dos companheiros eremitas do deserto ter-lhe-ia deixado um animal deste tipo, um javali em estado selvagem, que S. Antão domesticou, passando a ser o seu fiel acompanhante (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 1994: 35). A sua presença, como atributo, poderá ter a origem nesta narrativa ou remeter para uma leitura distinta, relacionada com a Ordem dos Antoninos, conhecidos por recorrerem à criação destes animais para sustento da Ordem. Para obterem recursos materiais que possibilitassem a manutenção das Casas e o serviço aos doentes, os frades Antoninos recorreram à suinicultura que se desenvolvia em condições muito específicas: tinham o privilégio de poder deixar os seus animais vaguear pelas aldeias, onde iam obtendo o alimento nos terrenos comunais ou entre os despejos das populações, sendo identificados, precisamente, por uma

barbas compridas, cobre a cabeça com uma espécie de gorro bastante justo. Apresenta-se aureolado, reconhecido como santo. Na manga do hábito está gravada a forma da letra *tau*.



Fig. 146 - *S. Antão*
Speculum finalis retribuitiones, fl. 1
Petrus Reginaldetus
Paris, Antonius Caillaut, 1499.
Évora, BPE, Inc. 169
Elementos sonoros: sineta e sino

---

pequena campainha pendurada ao pescoço. Os animais forneciam ainda a banha que era utilizada no tratamento da doença conhecida como "mal dos ardentes" ou "fogo de S. Antão", sem que se saiba muito bem qual a relação da doença com o santo. Um dos sintomas da maleita era um ardor intenso, daí a comparação com "um fogo", nas extremidades dos membros que muitas vezes evoluía para formas gangrenosas e levavam à amputação. Foi um problema de saúde grave que se tornou expressivo por volta do primeiro milénio e que seria causado por um fungo que se desenvolvia no pão de centeio, causando intoxicação, acompanhada de ardores intensos, por vezes convulsões, certamente provocadas por febres altas, que poderiam causar paralisia e asfixia (Andrade, 2000: 252).

A presença da sineta ao pescoço do pequeno suíno regista-se também num dos vitrais da capela-mor do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (fig.147), no tema das *Tentações*. Santo Antão vestindo túnica arroxeada e manto branco com capuz, apoia-se num cajado que segura na mão esquerda, cruzando a direita, que apoia no braço oposto. Apresenta a fisionomia serena de um ancião, barbado, tendo em torno da cabeça uma auréola dourada. Sobre o manto, no seu lado direito, está representada a azul uma letra *tau*, ou cruz egípcia, um dos seus atributos, simbolizando a imortalidade. A ladeá-lo estão dois animais que, neste contexto, representam forças demoníacas.

No plano mais próximo, no solo, o pequeno porco com a **sineta** suspensa ao pescoço. Além dos poderes apotropaicos que se acreditava possuírem estes idiofones, neste contexto era um elemento que identificava estes animais como pertencentes à Ordem dos Antoninos.

Não deixa de ser interessante a inclusão desta iconografia na capela-mor da Batalha, obra emblemática e símbolo por excelência da dinastia de Avis. Sendo S. Antão considerado o fundador da vida monástica, a sua iconografia fica plenamente justificada neste contexto; no entanto, como vimos, tratava-se de um dos santos da devoção de varias figuras da família real, como D. Duarte e D. Leonor, devendo estar também relacionado com condições sanitárias e problemas de saúde pública que marcaram de luto o reino, durante alguns anos. Lembremos os séculos XIV e XV, que foram atormentados por vários períodos de doenças infecto-contagiosas (Marques, 1982: 191).



Fig. 147- *As tentações de S. Antão*, Vitral, séc. XVI (c.1520)
Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha), vitrais da capela-mor
Elemento sonoro: sineta

Referenciámos também, como tínhamos adiantado, a presença de S. Antão em manuscritos iluminados pertencentes ao círculo da corte. A presença desta iconografia resultava, certamente, de uma opção que ia ao encontro da vontade dos seus encomendadores, tendo em conta os santos da sua devoção. O Livro de Horas do rei D. Duarte (rei de 1433 a 1438) é o primeiro que denuncia este aspecto; a figura do santo é uma das vinte e cinco iluminuras de página inteira do manuscrito[10] (fig. 148).

[10] O livro terá sido encomendado antes de 1433, antes de ser rei, conforme inscrição inserta no mesmo: "*Para o príncipe Duarte, filho do Rei de Portugal e do Algarve, senhor de Ceuta*". Para uma abordagem mais aprofundada sobre este manuscrito, consulte-se o recente estudo de Ana Cristina Lemos, *Um novo olhar sobre o Livro de Horas de D. Duarte*. Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, 2 vols. Policopiado. Lisboa: FCSH – UNL, 2009.



Fig. 148 - *S. Antão.*
Livro de Horas de D. Duarte (segundo o uso de Roma),
Lisboa, ANTT - C.F. 140, fl. 40v
Elemento sonoro: sineta

A imagem sintetiza a lenda do santo e os principais elementos que o identificam. O iluminador apresentando-o no local ermo, sem qualquer indício de presença humana além dele mesmo, numa alusão ao seu modo de vida como eremita. Como elementos de paisagem figuram apenas três afloramentos rochosos, dois deles, ao fundo, pontuados por duas árvores esguias. S. Antão é figurado como respeitável ancião, encontra-se de pé, apoiando-se no seu cajado com uma mão e segurando um livro aberto com a outra, a mesma de onde pende a pequena **sineta**. Debaixo das suas vestes, saem chamas, o referido "fogo de S. Antão". Junto a si pode ainda observar-se o porco.

No Breviário de D. Leonor[11], já referido a propósito de outros temas, esta iconografia está também presente. O Santo é representado vestido com o hábito da Ordem dos Antoninos, segurando a Regra, na mão

[11] Oficina de Simão Bening, (1495-1525). New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fl.362v

esquerda e uma pequena **sineta** na direita. Junto a si, à sua direita, o porco e, saindo dos seus pés, as já referidas chamas.

No Livro de Horas de D. Álvaro da Costa voltamos a referenciar a presença deste santo mas num contexto bastante diverso. Encontra-se na secção dedicada aos Santos Confessores, representado em lugar destacado, ao centro do grupo e no plano mais próximo (fig. 149). Os atributos são os que comummente lhe reconhecemos: cajado em forma de tau, livro aberto e **sineta**, apresentando ainda um rosário. Como referimos a sineta era um atributo dos eremitas em geral e não só de S. Antão. Assim, neste contexto, este elemento, além de contribuir para a sua identificação, também o classifica como anacoreta.

O destaque dado à figura deste santo, assim como a presença recorrente da iconografia do santo nos Livros de Horas flamengos, certamente que não alheio à particular importância que tinha o seu culto na região da Borgonha. A sua difusão ter-se-á devido à devoção que Philippe le Hardy (1342-1404) dispensava ao santo, em virtude de ter nascido no dia a ele dedicado, 17 de Janeiro. Outro indicador do seu prestígio e que terá contribuído para a expansão do seu culto, deve-se a Alberto da Baviera, conde de Hainaut, ao fundar, em 1382, uma ordem de cavalaria em honra de S. Antão que se virá a transformar em confraria, em 1420 (Réau, 2000: 110).



Fig.149– *Santo Antão* (Santos e Confessores)
Livro de Horas de D. Álvaro da Costa
Oficina de Simão Bening, c. 1515
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M 399, fl. 318v
Elemento sonoro: sineta

As tentações de S. Antão.

"Ainda que um exército me cerque,
o meu coração não temerá" (Sl, 27, 3)



Fig. 150 - *Tentações de S. Antão* (painel central) (1495-1510)
Hieronymus Bosch, (c. 1450-1516)
Óleo sobre madeira de carvalho, 131,5 X 119 cm
Lisboa, MNAA, inv.º n.º1498 P
Proveniência: Palácio das Necessidades (em 1913)
Elementos musicais: harpa, sanfona, alaúde, guizos, charamela (?), trombeta

Embora de forma muito abreviada, abordaremos também a dimensão iconografico-musical de *As Tentações de S. Antão,* de Hieronimus Bosch no MNAA.

Na elaboração desta complexa obra, Bosch deixa transparecer todo um imaginário medieval que congrega um mundo de superstições, medos e angustias em torno do tema da Salvação (Markl, 1992: 178)[12]. Sintetizando alguns episódios da lenda do santo, o pintor procura enfatizar as dificuldades e perigos decorrentes da opção em seguir um percurso de vida centrado na espiritualidade (Bosing, 2001: 82), num discurso escatológico-moralista que enriquece com novos elementos, fruto da sua imaginação, naturalmente moldada por uma herança cultural muito rica do ponto de vista simbólico.

Em diversos pontos da obra, o pintor convoca também elementos musicais. No painel central, em torno do momento fulcral da mesma,[13] identificam-se em quatro localizações distintas (fig. 150). À esquerda, um ser fantástico com cabeça formada por um crânio de cavalo, mas cujos braços parecem ser humanos, segura e dedilha uma **harpa**. O cordofone segue o modelo da harpa gótica, um instrumento diatónico com cerca de uma dezena de cordas. Geralmente representado na iconografia medieval como referente de ordem, neste contexto afasta-se desse simbolismo, ao ser usado num ambiente de caos e corrupção, veja-se o fruto (tomate?) em decomposição, assim como o líquido sujo que enche a vala. Poderá remeter para os perigos da luxúria que, muitas vezes, se procura relacionar com a

[12] "Jheronymus Bosch" in *No tempo das Feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos.* 1992. Catálogo da Exposição, vol.I, p. 177-180, coordenação científica de Pedro Dias. Lisboa: Instituto Português de Museus.

[13] Rigorosamente ao centro do painel, no ponto de encontro das duas diagonais, localiza-se a cabeça do santo, dirigindo o olhar para o observador e evidenciando um gesto de bênção com a mão direita. Parece ser o culminar de toda a tribulação por que passou e que, à imitação de Cristo e Nele inspirado, conseguiu superar. Assim, com uma expressão suave e consoladora, procura transmitir um sinal de confiança e esperança, sendo o gesto de bênção considerado um exorcismo eficaz contra o demónio (Bosing, 2001: 91).

música. O mesmo autor, precisamente no tema dos *Sete Pecados Mortais*[14], representa este pecado associando-o com os prazeres da música, tornados visíveis pela representação do conjunto **flauta e tambor**, e uma **harpa**.
Mais próximo de S. Antão, ainda à esquerda, dois músicos aproximam-se de uma mesa que é posta por um par ricamente vestido, certamente da alta nobreza. Os dois instrumentistas, de distintas categorias, acercam-se dos restantes comensais. O que segue na frente, totalmente vestido de negro, estende ostensivamente a mão para receber o copo que a figura masculina lhe oferece. O músico é uma criatura de fantasia, apresentando uma cara de suíno num corpo humano, tendo uma coruja pousada na cabeça; o instrumento que transporta consigo é um **alaúde**. Parece tratar-se de um menestrel, certamente aludindo a músicos ao serviço de uma casa nobre, pois evidencia um determinado estatuto social, denunciado pela pose altiva, pelo punhal que tem à cintura, assim como o tipo de vestuário e instrumento que toca. Faz-se ainda acompanhar de um pequeno cão que traz atrelado, animal que também participa nas suas exibições, como o comprova a presença de uma espécie de barrete com vários bicos, como os usados pelos bobos, assim como pelo conjunto de **guizos** que tem em torno do corpo. Atrás desta personagem segue um mendigo com a sua **sanfona**. Neste caso, não fosse o pormenor da cauda que apresenta, a fisionomia seria totalmente humana. É um indivíduo mais idoso, visível nos cabelos brancos e na forma encurvada do corpo, vestido andrajosamente. Apoia-se numa vara, pois apresenta uma deficiência física na perna direita.
Transporta o instrumento suspenso no ombro, por meio de uma correia. Neste período a sanfona era um instrumento usado sobretudo em contextos populares e frequentemente relacionado com a actividade dos mendigos, como se disse. O próprio Bosch num dos registos que efectua desta figura como tipo iconográfico, coloca-o, precisamente a tocar sanfona (fig.151).

[14] *Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*, óleo s/ madeira, 120 X 150 cm. Madrid, Museu do Prado, n.º Inv.º P02822



Fig. 151 - *Figuras de mendigos e aleijados* (pormenor)
Hieronymus Bosch
Desenho à pena, 26,4 X 19,8 cm
Bruxelas, Bibliothèque Royale Albert I, Cabinet des Estampes.
Elemento musical: sanfona.

Atrás da referida mesa surge outra personagem que também convoca elementos sonoros. Apenas é visível a parte superior do corpo que, em termos de estatura, se aproxima da forma humana. A cabeça, parcialmente coberta com uma capa, assemelha-se à de uma ave, evoluindo o bico para a forma de um instrumento de sopro, certamente uma **bombarda**. Instrumento bastante sonoro, o seu uso estava bastante divulgado no contexto da música ocidental, usado geralmente por menestréis profissionais. As suas potencialidades acústicas tornavam-no adequado para cortejos e cerimónias no exterior, encontrando-se aqui, possivelmente vinculado ao nobre par que se encontra junto da mesa.

Ainda no painel central, no lado direito, encontramos um estranho cavaleiro com uma **trombeta** às costas (fig. 150 A).



Fig. 150 A - *Tentações de S. Antão* (pormenor do painel central)

A personagem monta um animal fantástico, que se apresenta na parte dianteira como um cavalo, mas cujo corpo, nomeadamente a parte posterior, se transforma num cântaro de barro. A figura do cavaleiro não é menos curiosa: o corpo parece ser humano, mas apresenta asas como uma ave ou anjo e a cabeça é um corpo esférico espinhoso que, em conjunto com a coroa, se assemelha à flor do cardo. O instrumento que transporta é um aerofone metálico de tubo ligeiramente encurvado, terminado numa reduzida campânula, parecendo-se com os modelos que muitas vezes são representados no tema do Juízo Final, tocados pelos anjos. A presença da trombeta é, como já referimos, sinal de poder e nobreza, tanto no domínio religioso, como frisámos em alguns temas já abordados, como no secular. Na época de Bosch era comum nas cidades daquela região europeia a existência de grupos de "trombetas" ao serviço da mesma (Rubiales Zabarte, 2007: 122).

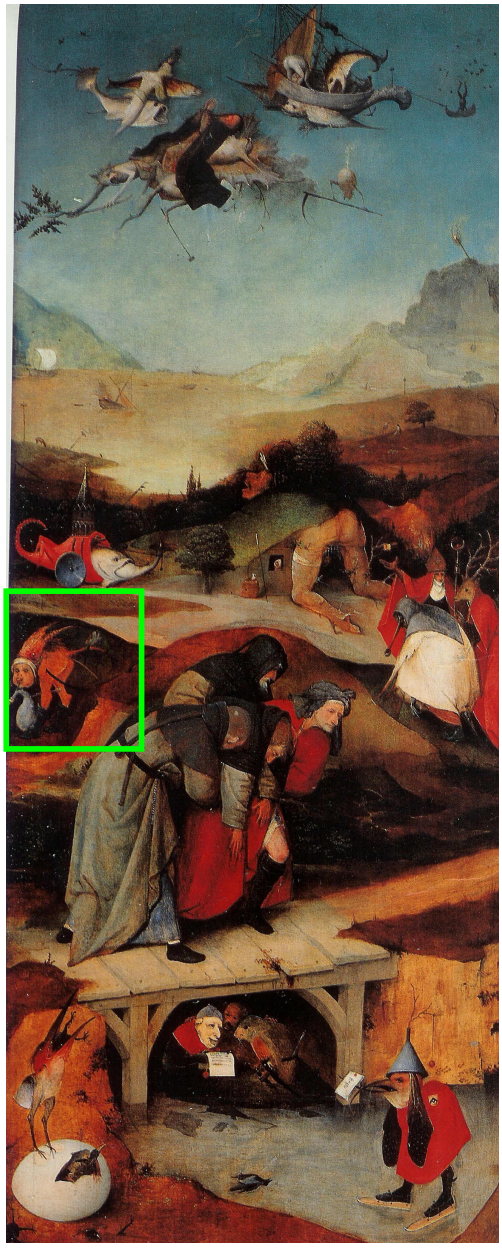


Fig. 150 B - *Tentações de S. Antão* (volante esquerdo)
Hieronymus Bosch,
Óleo s/ madeira de carvalho, 131,5 X 53 cm
Lisboa, MNAA, inv.º n.º 1498 P
Elemento musical: gaita-de-foles

Voltando ao tríptico do MNAA, no volante esquerdo registámos a presença de uma **gaita-de-foles**, tocada por uma figura híbrida, formada por uma cabeça humana que se junta com os quartos de trás de um equino (fig.150 B). No instrumento identificam-se os constituintes essenciais: o fole, a palheta, o tubo para insuflar o ar e um pequeno bordão. São os elementos suficientes para identificar este instrumento que remete para a música do vulgo, para ambientes de divertimento popular, sobretudo associado a

contextos rurais e pastoris. As suas características sonoras, nomeadamente o timbre penetrante e a possibilidade de produzir um som contínuo, tornam este aerofone adequado para escarnecer e exercer violência por intermédio do charivari, como acontece em alguma iconografia de Job. Na iconografia de S. Antão, esta dimensão sonora possui ainda um significado acrescido no sentido em que o ruído é contrário ao silêncio que caracteriza a vida do anacoreta.



Fig. 150 C- *Tentações de S. Antão* (volante direito)
Hieronymus Bosch,
Óleo s/ madeira d carvalho, 131,5 X 53 cm
Lisboa, MNAA, inv.º n.º 1498 P
Elementos musicais: trombeta

Por fim, no volante direito assinala-se a participação de uma **trombeta** (fig. 150 C) num ambiente de festim que mais parece uma paródia grotesca ao tradicional jardim do amor, baseada na história da rainha-demónio[15] que

[15] A Rainha-demónio é uma personagem da narrativa *Tentatio S. Antonii,* uma das fontes literárias que alude à lenda deste santo. Segundo Dagoberto Markl (op. Cit.

procura seduzir S. Antão (Bosing, 2001: 84). Junto a uma mesa semi-coberta por uma toalha, sobre a qual se encontram dois pães, algumas flores e uma garrafa (da qual sai uma pata de um animal!), encontra-se um instrumentista praticamente despido, que parece convocar os convivas através da trombeta, ou contribuir para a desordem que rodeia o santo. Veja-se a instabilidade da mesa, mantida num equilíbrio precário pelos dois corpos nus, um segurando-a com um braço, o outro, deitado no chão, segura-a com os pés. O instrumento é de feitura fantasiosa, tendo a campânula voltada para o próprio executante.

Santa Cecília


sub principe seuero ad bestias deputata nono id⁹ mārtij xpi pane effici meruit.

De sancta Cecilia martyre. cap. lxxxij.

Ecilia Romana ygo ⁊ mā
tyr femia corporeo ocoz
magnanimitatem ouib⁹ ca
stitate ⁊ scitate splēdida
atq; pclsa ⁊ āno a natali xpiano nono
⁊ rigesimo supra ducētesimum seuero
pncipe romāis ipāte clarissima p xpo
pfulit martyriū. Dec qppe tametsi ex
gen⁹ religionēq; ac parētū nola nobis
ignora habeāt pclārissimi ⁊ patritij q
generis ⁊ poētissimoz ysulas eā filiā
sortite reor q; gdes ex facinoribus suis p
clarissima a se gestis approbasse vita ⁊ p
qb⁹ cēteris imeritā sibi agsinit claritatē ⁊ laudē ac vitā postrēo pāsimeinā:
q cū ab puēcia q; oib⁹ vdicissima ee amabilē ei⁹ vnicā ꝑpiqtat. tāq; dēdiuina

Fig. 152 - S*. Cecília* (*De sancta Caecilia martyre*)
De Claris selectisque mulieribus,
Jacobus Philippus Bergomensis
Ferrariae, Laurentius de Rubeis, 1497
Évora, BPE, Inc. 574, fl. LXI
Elementos musicais: órgão portativo

Esta imagem (fig. 152), é uma das 172 xilogravuras que integra a primeira edição da obra *De Claris selectisque mulieribus*, de Jacobus Philippus Bergomensis ou, em italiano, Giacomo Filippo Foresti da Bergamo, (1434-1520), um monge da Ordem de S. Agostinho autor de textos importantes,

p. 180), e de acordo com os elementos e temas presentes, Bosch conhecia, além da *Legenda Áurea*, as *Vitae Patrum*, editadas em 1480 e 1490, em holandês e a biografia de Santo Antão escrita por S. Atanásio.

alguns impressos ainda no século XV, como neste caso. É também referenciado como cronista e dedicado aos estudos bíblicos.

Cecília é representada segurando uma palma da mão esquerda, que a identifica como mártir e, na mão e braço direitos apoia um **órgão portátil**, como seu atributo. Apesar do desenho ser bastante simples, identificam-se as características principais do instrumento. Apresenta apenas um conjunto de tubos, dispostos por ordem decrescente de comprimentos, da esquerda para a direita, e um manual (teclado) na parte da frente. O elemento musical cumpre apenas a função de identificar a personagem, não anunciando qualquer prática musical.

No que respeita à relação de S. Cecília com a música e como padroeira dos músicos, esta só aparece em finais do século XV, quando começa a ser representada tendo como atributo um instrumento musical, geralmente um órgão portativo (Réau, 1958: 281). A sua invocação, como protectora da música, sobretudo religiosa, assenta num episódio mal interpretado, mas que se fixou e perdurou ao longo dos séculos[16]. A maioria dos dados sobre a sua lenda é fornecida pela *História da perseguição Vândala*, de Bernard de Vite, escrita por volta de 486. No século XVI, o seu culto foi propagado por Charles de Lorraine, bispo de Metz. O seu corpo foi encontrado intacto em 1599, o que veio a dar um novo e importante impulso ao seu culto e com evidentes consequências na sua iconografia.

A lenda da sua *Passio*, de finais do século V, refere a certa altura: "*Cantantibus organis, Caecilia in corde suo soli Domini decantabat, dicens:*

[16] Santa Cecília (século III) era uma jovem cristã e patrícia romana. Casada à força com um pagão, Valeriano, ela converte-o, já nos seus aposentos nupciais, aos ideais de pureza e castidade cristãs e convence-o a respeitar a sua virgindade, sendo ambos coroados de rosas por um anjo. O seu esposo pediu para ser baptizado, tendo-o sido, juntamente com o seu irmão Tiburcio, pelo papa Urbano. Depois do martírio de Valeriano, Cecília é atirada pelos algozes para um caldário a ferver, mas um anjo apaga a caldeira e é refrescada por uma roseira celeste. Foi então condenada à decapitação. Após três golpes de gládio, a sua cabeça não se separou do tronco e, pela lei romana, como após três golpes não se acabou com a vítima, não poderia ser desferido mais nenhum; Cecília ainda sobreviveu durante três dias, estendida no chão de uma sala das termas (Réau, 1958: 279).

Fiat cor et corpus immaculatum! (*Enquanto conduziam Cecília, no dia das suas bodas nupciais, na casa do seu noivo, ao som de instrumentos musicais, é apenas Deus que ela invoca no seu coração para lhe conceder a graça de conservar o seu coração e o seu corpo sem mácula*).

Assim, e segundo esta passagem, Cecília não tocava qualquer instrumento, mas perante a sua situação, fechava os ouvidos à música que acompanhava o cortejo das suas bodas, e concentrava-se apenas em Deus, a quem implorava a salvação da sua virgindade. Ela é, então, como refere Louis Réau (1958: 280), mais melofoba que melómana.

No entanto passa a ser considerada protectora da música, porque a antífona extraída da sua *Passio*, destaca as palavras "*Cantantibus organis e* suprimem *in corde suo"*, desvirtuando o sentido da frase, transmitindo a ideia de que Cecília cantava ao som de instrumentos ou mesmo que se acompanhava com um órgão.

De facto, naquele período o termo *organa,* não significava órgão, mas instrumentos musicais em geral e *Cantantibus*, deve tomar um sentido figurado.

Assim, a história de Santa Cecília como música e o seu padroado têm uma origem litúrgica. A presença generalizada do órgão, como seu atributo, deve-se precisamente ao texto da *Passio* e da antífona litúrgica: *Cantantibus organis* que, como referido, não faz sentido, pois o termo não corresponde aquele instrumento (Réau, 1958: 280).

Uma das mais conhecidas representações de Cecília é a pintura de Rafael de Urbino, de 1516, (Pinacoteca de Bolonha), em que está representada a segurar um pequeno órgão portátil. No quadro de Rafael, Cecília parece esquecer-se de tocar o seu órgão e olha, abstraída, para o céu, com expressão de êxtase, parecendo ouvir a música celeste.

Noutras representações é um anjo músico que, sentado a seus pés, toca cravo, órgão, ou dedilha as cordas de um alaúde. Por vezes um anjo segura um caderno de música em frente de Cecília[17].

[17] Para além do instrumento musical ela é caracterizada pela ferida no pescoço, por uma coroa de rosas ou e flor-de-lis. (Réau, 1958: 281)

Evocação de episódios da vida de S. Julião

A vida de outro Julião que matou seu padre e sua madre é a que se relaciona com a iconografia que se encontra na edição do *Flos Sanctorum* (fig.153), obra que, como já referimos, é uma tradução de uma versão da *Legenda Áurea* de Tiago Voragine. O texto de Voragine, no entanto, refere não um, mas quatro santos com este nome. A imagem aqui presente relaciona-se com um deles, um jovem de origem nobre a quem, no contexto de uma caçada, foi comunicado o terrível destino de vir a ser o assassino dos próprios pais[18].

Na narrativa não encontramos referência qualquer prática musical, no entanto, na pequena vinheta inserida no início do texto, podem observar-se dois músicos a tocar, respectivamente, **alaúde** (?) e um aerofone semelhante a **trompa de caça.** A presença deste último instrumento está relacionada com o conteúdo do texto que refere o protagonista, S. Julião, na actividade venatória. Assim, este instrumento surge como um referencial da actividade, onde era sempre requerido, podendo-se considerar um

[18] Segundo a lenda, no decorrer de uma caçava, encontrando-se a perseguir um cervo, este dirige-se-lhe e diz: "*como ousas perseguir-me, tu que está destinado a ser o assassino do teu pai e da tua mãe*?" Perturbado com tal revelação, decide partir e afastar-se da casa paterna. Tendo entrado para o serviço de um rei, tornou-se cavaleiro e foi-lhe dada em casamento a viúva de um rico senhor. Os pais de Julião, no entanto, desolados com o afastamento do filho, decidem ir procurá-lo tendo conseguido localizar a sua morada. Quando chegaram, o filho estava ausente, mas foram bem recebidos pela esposa que lhes cedeu o próprio leito para passarem a noite. Julião regressa a casa bastante tarde e, ao ver um casal abraçado na sua cama, supõe estar a ser traído pela esposa e decide matar os dois, tendo assim cumprido a desventura que o cervo lhe tinha anunciado. Dando-se conta do seu erro e do mal causado, decide então tornar-se eremita, vivendo junto de um ribeiro onde ajudava os peregrinos a atravessar. Certo dia, surge-lhe um leproso que lhe pede ajuda para atravessar e que o acolha junto a si, ao que Julião acede, aquecendo-o na própria cama. Na figura do leproso estaria o próprio Cristo que lhe anunciava o perdão (Voragine, 1998: 116-118).

atributo de caçadores. Relativamente ao alaudista, sendo muito raro nesta iconografia, parece-nos ser uma referência ao estatuto de fidalgo que o texto sublinha e, neste sentido, um elemento que convoca os ambientes de requinte e erudição das classes mais favorecidas.

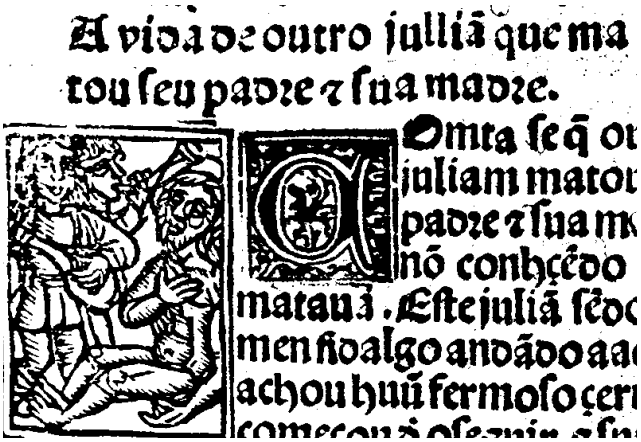


Fig.153 - *S. Julião*
Flos Sanctorum.
Lisboa, Hermão de Campos, 15 Março 1513.
Lisboa, BNP, Res. 157, fl. XXIII
Elementos musicais: alaúde (?) e trompa de caça

Em termos organológicos, devido às reduzidas dimensões da gravura, não são representados pormenores que permitam identificar com segurança os instrumentos, assim como a sua constituição e características. Não deixa de ser uma imagem interessante no sentido em que sintetiza nas três personagens as diversas facetas da narrativa: apresenta Julião como eremita, despojado de bens materiais, numa atitude de arrependimento, ao colocar a mão direita sobre o peito; na figura do caçador com a trompa de caça, podemos encontrar a referência ao episódio em que o cervo que lhe comunica a terrível acção que irá protagonizar e, por fim, a figura do músico palaciano, que evoca o ambiente onde a acção predita vai ocorrer.

No domínio da hagiografia a presença de elementos musicais encontra-se sobretudo associada aos contextos representados e bastante menos às personagens. Exclui-se, é claro, a figura de S. Cecília. Vimos a gravura que acompanha a lenda de S. Julião, onde a iconografia musical é chamada para identificar determinados ambientes ou o painel das *Tentações de S. Antão*.

Se a sineta é um dos atributos deste santo eremita, sobretudo pelo reconhecimento do seu poder apotropaico, nesta obra não é requerida. Bosch insere vários instrumentos mas nenhum deles se relaciona com a figura do santo.

Dimensão sonora da liturgia

A actividade musical desenvolvida no contexto do culto religioso cristão é inerente às práticas litúrgicas e estava consolidada desde tempos bastante remotos, ainda antes do aparecimento desta nova religião. Nas práticas de culto do segundo templo de Salomão (concluído por volta de 515 a.C.), os ritos tornaram-se mais complexos e, naquele contexto, de entre os servidores do Templo, os Levitas, cantores e instrumentistas eram os mais prestigiados. Não será portanto fenómeno extraordinário, aquando da formação das estruturas da Igreja, que as práticas musicais assumissem um papel de grande relevo, seguindo o que S. Paulo, herdeiro da tradição antiga, propõe em algumas das suas cartas: "*Cantai a Deus, nos vossos corações, o vosso reconhecimento, com salmos, hinos e cânticos inspirados*" (Cl, 3, 16), ou em (Ef, 5, 19).

Relativamente aos diversos actos litúrgicos[19], o momento mais importante é a celebração da Missa, onde se evoca o rito baptismal e se recorda os gestos e palavras de Cristo na tarde da Última Ceia (Martimort et alii, 1988: 45). A celebração da Ceia constitui, assim, uma grande novidade, relativamente ao tradicional culto judaico. Mas, se o culto cristão se vai afastando rapidamente das práticas sacrificiais do Templo judaico, por outro lado, vai buscar alguns aspectos a essa tradição. O Culto sinagogal das manhãs de sábado, composto por leituras, cantos e comentários às Escrituras e de preces, é a origem da primeira parte da Missa que, nos primeiros séculos tinha uma grande componente de improvisação. Ao longo dos séculos foram sendo desenvolvidos novos ritos ao esquema inicial da celebração, tendo-se fixado a sua forma solene, por volta do século VIII, embora mantendo-se a diversidade de ritos

O culto Cristão compreende também a Liturgia das Horas; um conjunto de momentos de oração que pontuam diferentes momentos do dia

[19] Neste contexto, entende-se por Liturgia todo o conjunto de preces e rituais desenvolvidos nas diferentes celebrações da Igreja. Embora o termo Liturgia esteja hoje vulgarizado, o seu uso é bastante recente no Ocidente (Martimort et alii, 1988: 31).

(e da noite). Este ciclo é elaborado ao longo dos tempos e é no meio monástico que a sua organização se fixa, contribuindo para tal a Regra de S. Bento, escrita por volta de 530, por Bento de Núrsia (c. 480 – c. 547)[20].

Vimos em capítulo anterior como a música se integrava e era requerida regularmente em contexto religioso medieval sendo o principal meio de expressão musical associado à Liturgia o canto gregoriano, ou cantochão (Ilnitichi, 2005: 589), música vocal sem qualquer acompanhamento instrumental. Referimos ainda e que é no âmbito da música religiosa que a prática musical erudita se vai desenvolver e praticar de forma continuada ao longo dos séculos (Nery, 1991: 11). Apesar da grande difusão destas práticas, é pouco abundante documentação visual que possuímos que as testemunhe. Ainda assim, conseguimos reunir alguns elementos que nos parecem significativos e merecem, como tal, algum relevo. Em obras diversas, de pintura, iluminura e até escultura, identificámos a presença de alguns elementos iconográficos, objectos e instrumentos, como sinos, sinetas ou órgãos, ou práticas musicais concretas, sobretudo música vocal.

Iniciamos esta temática com a abordagem de uma representação de período anterior ao que estabelecemos para o nosso trabalho, o grupo de clérigos cantores que se encontra plasmado na arca tumular do bispo D. Gonçalo Pereira (†1340) (fig. 154), também referida, de forma muito sumária, no nosso estudo anterior (2003: 94-95). Tal decisão justifica-se, em nosso entender, por diversas razões: trata-se do único programa iconográfico referente ao assunto que aqui estamos a tratar; a prática musical ali plasmada mantém-se actual na época aqui em foco; também pela possibilidade de acrescentar alguns dados. O grupo de cantores parece constituir toda a *capela musical*, alinhada no cadeiral do coro, que participa

[20] O dia do monge é estruturado por duas celebrações maiores: as *Laudes*, pela manhã, e as *Vésperas*, ao entardecer. Ao longo do dia são rezadas as *Horas Menores*: *Matinas*, antes do nascer do sol, *Prima*, início da manhã; *Terça,* por volta das dez horas; *Sexta,* ao fim da manhã; *Nona*, ao início da tarde e as *Completas*, antes de ir dormir. Após as *Completas*, não se podiam conversar ou executar outras tarefas, era como uma última oração de preparação para a morte, caso ela viesse durante o sono. A meio da noite eram ainda rezadas as *Vigílias*.

numa celebração em memória do sepultado, como deixou explicito quando instituiu a capela.

Acerca da personalidade de D. Gonçalo Pereira e da sua memória futura, dispomos de documentação interessante relativa à construção do seu monumento funerário como também à instituição de capela própria onde manifesta a sua vontade de se tumular e nela repousar até à eternidade, indicando inclusive as celebrações que ali se deverão realizar e definindo as regras pelas quais o funcionamento da capela se deve reger[21]. Um segundo documento, o da instituição da capela, datado de 27 de Abril de 1334, que D. Gonçalo Pereira *fez per Fernam Daires leer e publicar em sprito hua ordenamca da sua capela que elle edificou e construyo em Braga a par da egreja de Sam Geralldo arcebispo que foy della e jumto das casas que hi vulgarmente se chamão do concelho*[22]. Ao longo do extenso documento vão-se revelando pormenores que nos ajudam a entender melhor a iconografia da arca tumular onde se encontra o conjunto de clérigos que ali formam o coro. Em várias passagens do texto se dão indicações para celebrações religiosas em memória e por alma do Arcebispo depois que este seja morto, das quais apenas transcrevemos esta: *"Item quamdo me eu falecer da vida presemte quero que o meu corpo seja sepultado da dita capella no moimento que eu hy mandey poer diante do alltar da bem avemturada Virgem gloriosa e quero que o cabido de Bragaa aja cada ano meu aniversario quinze livras desta maneira scilicet que as pesoas conigos e raçoeyros vão aa dita capella na vespora do dia de meu*

[21] O contrato que o arcebispo fez lavrar com os *meestres dass hymageeys* Pero e Tello Garcia para a construção do seu túmulo é, como dissemos, conhecido, permitindo identificar os seus autores assim como outros dados, como, por exemplo o seu custo. O texto do referido contrato pode consultar-se na base de dados *IMAGO* (base de dados de iconografia medieval – iluminura e escultura funerária, um projecto do Instituto de Estudos Medievais da FCSH – UNL, financiado pela FCT - POCTI/EAT/45922/2002), na entrada referente ao túmulo de D. Gonçalo Pereira.

[22] Do original, em latim, foi feita uma tradução, em 1545, por D. Pedro de Sousa, chantre da Sé de Braga e administrador da referida capela, texto que, a par do original, se encontra transcrito por Maria Helena da Cruz Coelho (1990: 389-462).

falecimento e diguão hy ho oficio das vesporas e oficio das matinas dos defumtos como he de custume. E depois diguão por mim sobre ho meu moimento ho respomso com versete e oração do Pater Noster e outra oração como he de custume. E os sobreditos que forem presentes ate ho fim dos ditos ofiçios ajam cimquo livras e no dia seguinte se digua misa do aniversario na mesma egreja per coneguo ou racoeiro no alltar mor da bem avemturada Virgem e acabada a misa se digua ho responso com ho versete e oração do Pater Noster e outra oração por minha allma como se custuma e os sobreditos que a yso forem presemtes ate o cabo ajam dez livras e asy se faça cada anno pollo dia de meu fallecimento como dito he (…) E porque he cousa justa e honesta que os coneguos de Braga nas festas da bem avemturada Virgem e dos outros quatro santos cujos altares estão na dita capella diguão as horas canonicas em seu choro e as misas no altar mor da sua egreja. Quero e ordeno que em cada hum dos dias das cimquo festas da bem avemturada Virgem Maria os ditos coneguos e racoeiros acabadas as vesporas no choro vão aa dita capella e em louvor da sobredita bem avemturada Virgem e por que ella por sua piedade alcamce de seu filho Noso Senhor Jhesu Christo pera mim perdão de meus pecados diguam ho noveno respomso com ho versete e oração de sua festa e depois diguão a Salue Regina em alta voz aa sua homrra e louvor e depois de minha morte diguão por mim ho responso e versete com o Pater Noster e a outra oração segumdo se custuma dizer pollos defumtos" (Coelho, 1990: 452-453).

O documento atesta o grande empenho do arcebispo em assegurar o funcionamento futuro da sua capela, definindo exaustivamente os diversos domínios que para tal concorrem, desde aqueles relacionados com o culto e festas dos diversos santos presentes nos altares da mesma (S. André; S. Lourenço; S. Vicente; S. Maria Madalena e Santa Maria, no altar mor, a quem era dedicada a capela), até questões administrativas relacionadas com o pessoal adstrito à instituição, ou aspectos que dizem respeito a alfaias e objectos usados na liturgia.

No conjunto de clérigos cantores destaca-se a figura do **chantre** (fig.154 A), identificado pelo seu bastão terminado com elementos esféricos, havendo também dois participantes que seguram um livro cada um, apontando para o mesmo. Num dos casos é visível sobre o fólio um

conjunto de cinco traços que poderão identificar-se como indício o registo de musica notada que o coro interpreta. Todos os clérigos vestem capas que lhes cobrem os ombros, como prescrito por D. Gonçalo Pereira no documento que institui a capela: *"E que os ditos capelãees nas festas principais do ano acabado ho oficio da terça na dita capella vão com os coneguos aa procisão vestidos com as capas de seda que eu pus na dita capela* (Coelho, 1990: 448).



Fig. 154– Túmulo de D. Gonçalo Pereira, séc. XIV (1334)
Pero e Tello Garcia
Calcário, 262 X 85 X 74 cm
Braga, Capela da Glória
Elementos musicais: cantores, livro de música



Fig. 154 A – Pormenor dos *Cónegos cantores e chantre*

Os clérigos ali representados assumem claramente uma atitude e postura de quem está a cantar numa demonstração perpétua do desejo do fundador da capela, expresso variadas vezes ao longo do documento aqui citado "*E mais quero e ordeno que os cleriguos do choro da egreja de Braga no terceiro dia depois da festa de cada hua das festas de Samta Maria diguão sollenemente misa da dita capella no seu alltar em louvor della pera que rogue por mim ao Senhor Jhesu Christo (…) e depois de minha morte diguão misas de requiem por minha alma e no fim de Daca hua das misas facão commemoracão dos dictos samtos e diguão respomso com versete e oração do Pater Nostre e oração dos defumtos por minha alma como dito he*" (Coelho, 1990: 454).

A iconografia do chantre, embora pouco frequente, está presente em algumas fontes. Responsável pelo ensino musical nas instituições religiosas, era revestido de uma dignidade acrescida sendo-lhe permitido o uso de capa e ceptro ou bastão, com quatro bolas dispostas em cruz, como vimos no exemplo referido e como o refere Solange Corbin (1952: 202-203). Este elemento identifica a mesma personagem representada no cadeiral de Santa Cruz de Coimbra (fig.155)[23]. Uma pequena imagem esculpida de uma personagem que segura, precisamente, o ceptro, se assim lhe poderemos chamar, que lhe confere o estatuto e confirma as funções. A figura encontra-se na primeira cadeira do conjunto, o que poderá indiciar a sua localização, na primeira fila, sendo facilmente visível por todo o coro.

[23] De período anterior, a mesma personagem surge representada no interior de uma inicial de um manuscrito do século XIII, o Saltério 114, da Biblioteca Pública Municipal do Porto, no fl. 106, junto ao salmo 67.



Fig. 155 - *Figura do chantre*
Pormenor do cadeiral do Mosteiro de Santa Cruz
Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz

A *Schola cantorum* na fundação de Santa Maria Maggiore

Tema raro na arte portuguesa, o episódio milagroso aqui denominado *Nossa Senhora das Neves* (fig. 156), está na origem da fundação da Igreja de Santa Maria Maggiore, em Roma. Não nos deteremos na descrição do milagre que a obra sintetiza, mas apenas no pormenor que cita o nevão milagrosamente ocorrido numa manhã de Agosto, no monte Esquilino, em Roma. Ali, ainda sobre o manto de neve, o Papa Libério, acompanhado por outras figuras da sua corte, bispos e cardeais, marca no chão o local onde deveria ser construída a nova igreja. Acompanham-no quatro cantores, certamente elementos da *Schola cantorum*[24] que asseguram a participação musical no acontecimento que decorre.

[24] A *Schola Cantorum* é o conjunto de cantores, melhor preparados para assumirem a execução das partes musicais das celebrações, especialmente as rubricas mais exigentes da Missa e do Ofício, respondendo às necessidades quotidianas do culto religioso. A existência desta estrutura, junto da Igreja de Roma, crê-se anterior ao pontificado de Gregório Magno (Ferrand et alii, 1999: 100).



Fig. 156 - *Nossa Senhora das Neves*.
(do retábulo da Igreja de S. Francisco de Évora), 1509-1511
Francisco Henriques
Óleo sobre madeira de carvalho, 178 X 130 cm
Proveniência: Igreja do convento de S. Francisco de Évora.
Lisboa, MNAA, Inv.º n.º 358 P
Elementos musicais: canto; livro de música

Todos vestidos de túnica branca, o quarteto dispõe-se em torno do livro de música onde as rubricas a interpretar estão fixadas. Não é possível, pelas dimensões do pormenor, identificar qualquer elemento da peça musical notada. Importa apenas registar a presença dos cantores, confirmando a prática comum do canto litúrgico nos diversos tipos de celebrações.

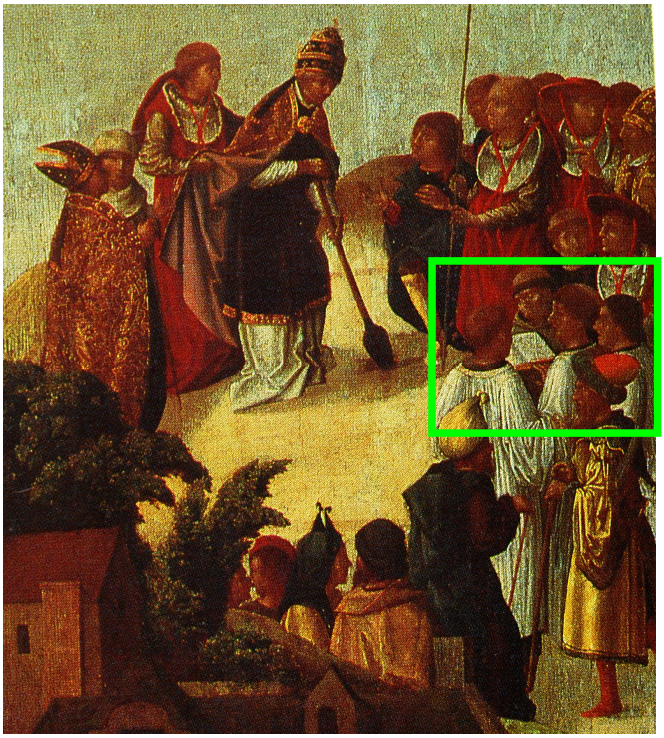


Fig. 156 - *N.ª Senhora das Neves* (pormenor dos cantores)

Neste caso, como noutros, a iconografia da música religiosa não constitui o tema principal da obra, mas encontra-se inserida no contexto de um outro tema ou surge como tema secundário. É o caso da representação de um órgão e do seu organista que participam no cortejo das relíquias de S. Auta para a igreja do Convento da Madre de Deus, entretanto fundado pela "rainha velha", D. Leonor, viúva de D. João II[25].

Informado Imperador Maximiliano da grande devoção de D. Leonor por relíquias de santos e da estima que tinha pelo seu mosteiro, decidiu enviar-lhe as relíquias de S. Auta, uma das companheiras de S. Úrsula, que estavam na posse da sua Casa Imperial. Assim, foram enviadas por via

[25] A presença de uma capela e relíquias de S. Auta no Convento da Madre de Deus decorre das relações entre D. Leonor e o seu primo, o Imperador Maximiliano I da Áustria. A rainha portuguesa, irmã do então rei D. Manuel I, tendo fundado um mosteiro em Lisboa, da Ordem de S. Clara, pediu ao seu primo, filho de Frederico III e Leonor de Portugal, sua tia, que lhe enviasse algumas relíquias que, sabia, se encontravam depositadas em Colónia, no convento de Santa Úrsula conforme registou Damião de Góis (1955: 68).

marítima, conforme registado por Damião de Góis, tendo chegado a Lisboa em Setembro de 1517: " (…) *& porque era muito devota da bemaventurada sancta Ursula, guia, & capitoa das virtuosas martyres onze mil virgens, pedio per suas cartas aho emperador Maximiliano, seu primo como irmão, que lhe quisesse mandar alguas reliquias destas sanctas virgens, ho que lhe conçedeo façilmente, & dentre todas mandou tirar do mosteiro de sancta Ursula da çidade de Colonia Agripina, onde estam todas estas sepultadas, has da bem aventurada sancta Auta, & has mãdou entregar a boa guarda a Françisco Pessoa, que então era feitor delRei em Flandres, residente na villa Danvers, pera has mãdar à Rainha, quomo ho fez em hua mao Hollandesa, que chegou aho porto de Lisboa ahos dous dias de Setembro deste Anno de mil, & quinhentos, & dezasete, & ahos doze do mesmo mes mandou elRei dom Emanuel que então stava em Lisboa, que levassem estas Reliquias aho mosteiro da madre de Deos, na mesma nao em que vieram, ho que se fez com muita festa, & companhia de navios, & bateis embandeirados, posto que todo ho Regno então stevesse de dó pola Rainha donna Maria. Quomo ha nao ancorou de fronte do mosteiro da Madre de Deos, foram alguns conegos da Sé tirar has Reliquias, & has trouxeram a terra, onde ha Rainha donna Leonor, & ho Prinçipe dõ Joam seu sobrinho has stavam sperando. Da praia foi ha arca em vinham levada com solene proçissam aho mosteiro, & postas per dom Martinho da Costa, Arçebispo de Lisboa, em hum altar que na Egreja pera isso ha Rainha donna Leonor, mãdou fazer* (Góis, 1955: 68-69).

Para maior dignidade da capela destinada às preciosas relíquias, foi mandado pintar um pequeno retábulo onde se encontram dois ciclos narrativos mencionados. O tríptico terá sido pintado por volta de 1522, data que se induz da informação de que nesse ano foi inaugurada uma capela neste convento dedicada a S. Auta e que nesta havia já um retábulo (Curvelo, 2000: 259); a autoria da obra não está ainda confirmada com segurança, tendo certamente sido produzida numa oficina de Lisboa, muitas vezes chamadas para trabalhos no âmbito da corte (Carvalho, 2009: 67)[26].

[26] José Alberto Seabra de Carvalho, "O martírio das onze mil virgens. Painel do Retábulo de Santa Auta", in *Portugal e Mundo nos séculos XVI e XVII*, Catálogo da Exposição. Lisboa: Ministério da Cultura, MNAA, p.67

O retábulo, actualmente no MNAA, apresenta dois ciclos iconográficos independentes. Um relacionado com episódios da vida de Santa Úrsula, companheira de S. Auta, quando aberto, outro com o envio das relíquias para Lisboa, quando o tríptico se encontra fechado.



Fig. 157 - *Chegada das relíquias de S. Auta à igreja da Madre de Deus*
Mestre de S. Auta, pintura portuguesa do séc. XVI, c. 1520
Óleo sobre madeira de carvalho, 66,5 X 71,9 cm
Lisboa, MNAA, inv.º n.º 1462 B - P
Proveniência: Mosteiro da Madre de Deus
Elemento musical: órgão positivo

Num destes, regista-se o momento da *Chegada das relíquias à Igreja da Madre de Deus* (fig.157), no lado direito do tríptico, e o transporte das mesmas, em solene procissão, para o interior da igreja. Ao fundo, do lado direito da pintura, podem ver-se alguns barcos da frota que as transportara desde Colónia. No lado esquerdo, num plano posterior, sobre um palanque,

estão quatro figuras femininas envergando, três delas, hábitos religiosos; neste grupo encontra-se a própria rainha D. Leonor. Representação de carácter narrativo assume também significativa importância enquanto documento no domínio da música religiosa.

Para este momento de grande significado organizou-se então a referida procissão, desde a embarcação até ao interior da igreja. Pode-se observar o grande número de clérigos que formam o cortejo, levando as relíquias numa urna, coberta por um rico pano de brocado, sob um palio. Naturalmente fazia parte do ritual a entoação de cânticos religiosos que, neste caso, seriam acompanhados por um **órgão positivo**, como se pode observar à direita da pintura, dentro de um barco, podendo assim o instrumentista efectuar o seu mester, durante o percurso no rio. Junto do organista, encontra-se o barqueiro segurando os remos. Apesar de não ser a dedicação da igreja principal do mosteiro, a cerimónia não deixa de se revestir de grande esplendor, visível especialmente nas tapeçarias que decoram o portal e ricas vestes do clero. O cerimonial deveria seguir aproximadamente o previsto pelo Pontifical Romano[27] que previa, precisamente, a organização de uma procissão para transporte das relíquias, que incluía a participação do Bispo, visível no cortejo, atrás do palio, de clérigos e cantores. No transporte das relíquias para o interior do altar (seladas) e sua colocação em cima do mesmo, cantava-se geralmente *Exultabunt sancti in gloria; laetabuntur in cubilibus suis* (*Os santos se alegram em glória, se regozijam nas suas últimas moradas*). (Connolly, 1993: 69). Em determinado momento o bispo deverá parar à entrada da igreja (certamente no local onde, na pintura se encontra uma mesa de altar) onde se dirigirá aos restantes participantes exortando-os a entrar na igreja, cantando o salmo 23 (Martimort et alii, 1988: 193-195).

Em termos organológicos, apesar do instrumento ser apenas parcialmente visível, identificam-se os tubos e o manual onde o músico toca. É de referir que a tubaria, pelo que é visível, não se encontra na disposição habitual, por ordem decrescente, da esquerda para a direita.

[27] Neste período, o rito de dedicação seguia Pontifical composto por Guillaume Durand, bispo de Mende (Martimort et alii, 1988: 193)



Fig. 157- Pormenor do organista

Poderá tratar-se de uma falha verificada no momento de uma possível transposição do desenho para o painel, tendo sido copiado em posição invertida ou corresponder a um modelo em que a disposição dos tubos siga a forma piramidal. Neste contexto, importa-nos, sobretudo, sublinhar a presença e participação deste instrumento, aliás como acontecia noutras procissões, como referimos atrás e alguma documentação confirma.

Este painel do retábulo de Santa Auta assume, assim, uma função religiosa mas, não menos, um carácter narrativo, revelando factos e pormenores da vida da corte e da cidade, das relações diplomáticas e familiares entre as Casas reinantes. Do ponto de vista da iconografia musical, parece-nos interessante a inclusão destes elementos nas representações pictóricas, testemunho eficaz de práticas da época. A utilização generalizada do órgão nas diversas liturgias e contextos religiosos, nomeadamente em contexto de procissão é, pois, de assinalar, mesmo quando a procissão se efectua no rio.

In paradisum deducant te Angeli

ou Ofício de Defuntos

A representação visual da celebração do Ofício de Defuntos é frequentemente inserida no programa iconográfico dos Livros de Horas e é neste contexto que iniciamos a abordagem da mesma. A imagem com que iniciamos é a iluminura de página inteira do Livro de Horas dito de D. Fernando (fig. 158).
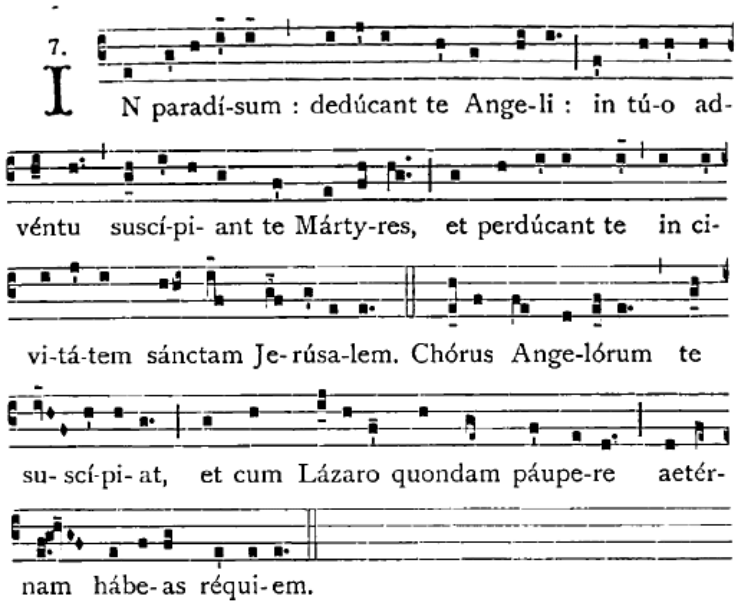


Fig. 158- *Ofício de Defuntos*
Livro de Horas dito de D. Fernando (c. 1530)[28]
Simão Bening (atrib.)
Pergaminho, 13,3 X 9,8 cm
Lisboa, MNAA, inv.º IL 13, fl. 53v
Proveniência: Palácio das Necessidades; pertenceu à Casa Real
Elementos musicais: canto e livros de música.

[28] Livro de Horas atribuído a Simão Bening e que terá pertencido a D. Fernando, filho de D. Manuel ou a D. Catarina, esposa de D. João III. Actualmente no MNAA, proveniente do Palácio das Necessidades, mas tendo pertencido à Casa-Real, passado para o património público, em 1915, aquando do arrolamento dos bens da referida Casa, após a implantação do sistema republicano.

A autoria das iluminuras é aceite como sendo de Simão Bening, o mesmo iluminador que fez para o infante D. Fernando a *Genealogia dos Reis de Portugal*, actualmente no British Museum, conforme proposta de José de Figueiredo (Beaumont, 1972: 61). Em termos de estrutura e de alguns temas, as iluminuras deste manuscrito apresentam-se bastante próximas de outros manuscritos conhecidos como o breviário de Grimani, ou o Livro de Horas de Jaime IV da Escócia; neste último, a iluminura referente ao Ofício de Defuntos, constitui um exemplo esclarecedor disto mesmo (Markl, 1983: 143).

Na imagem, dois grupos de clérigos cantam no cadeiral do coro, seguindo os livros que têm à sua frente. Interessante verificar que cada um possui o seu próprio livro e não seguem, como é mais habitual, um livro de coro comum. Certamente que cantam uma das rubricas do Ofício, a mais significativa, talvez, a antífona *in paradisum:*



Este tema é de vulgar representação nos Livros de Horas, nesta localização – a iniciar a secção do Ofício de Defuntos. Neste caso o iluminador além de fixar o assunto tradicional, procurou conceder um sublinhando acrescido, uma vez que se tratava de uma encomenda para a Casa-real. Assim, apesar de se socorrer de um modelo usado noutros manuscritos, atendendo à presença repetida do escudo real de Portugal, poderá ter tido a intenção de

relacionar a imagem com as cerimónias fúnebres do rei, talvez uma alusão às de exéquias de D. Manuel, falecido a 13 de Dezembro de 1521, verificando-se a representação do enterramento na margem do mesmo fólio, como refere Gil Vicente no seu *Romance à morte de D. Manuel*: "…*em terra fica enterrado porque assi mandado havia*" (Camões, 1990: 12). Tais informações poderiam ter sido veiculadas por Damião de Góis, escrivão na Feitoria portuguesa na Flandres, através do qual a encomenda à oficina de Bening foi efectuada.
Certo é que a música vocal se torna "visível" por meio do grupo de cantores que ali a executam.

No *Livro de Horas* tradicionalmente referenciado como tendo pertencido ou executado para D. Manuel I (MNAA, inv.º IL 14) mas que António Miguel Trigueiros (1992), procura provar ter sido de D. João III, existem algumas representações musicais que se revestem de especial interesse para nós. Uma delas, como mesmo assunto da iluminura anterior, surge no fólio 129v, numa iluminura de página inteira mas apresentando dois momentos distintos de duas cerimónias fúnebres (fig. 159). Segundo um estudo de Graça Moura (1999), trata-se das cerimónias de trasladação de D. João II para o mosteiro da Batalha, na parte central do fólio, sendo que, nas tarjas, o episódio representado corresponde à descrição do cortejo fúnebre de D. Manuel I. A forma pormenorizada com que Garcia de Resende, na sua *Crónica de dom João II*, refere a trasladação deste rei[29] praticamente coincidem com a iluminura aqui referida, apesar da incongruência de se encontrar uma representação marítima junto à igreja, o que não poderia corresponder à Batalha. Ainda assim, a proposta de leitura não se afasta, no essencial, do texto e, nesta questão, a localização não se reveste de grande relevância para o nosso estudo.
O que o texto de Resende confirma é o grande aparato que envolveu a trasladação dos restos mortais do Príncipe Perfeito, sendo para tal

[29] *Tresladaçam Do Corpo Do Muy Catholico E Magnanimo, E Esforçado Rey Dom Ioam O Segundo Deste Nome, da Sé da Cidade de Sylves pera o Mosteiro da Batalha, por o muy Serenissimo e Esclarecido Senhor El Rey Dom Manuel, seu sucessor, e herdeiro nestes Reynos, e Senhorias de Portugal* (Resende, 1973: 292.

convocados, como não deixaria de ser, os menestréis da corte, tanto para o cortejo como para a cerimónia religiosa: (…) *E metido no ataude (como fica dito), meteram o ataude em huas andas cubertas de brocado, e assi os cavallos que as levavam com suas goarnições de brocado, e dous pajes que hyam encima dos cavallos vestidos de veludo preto. E os Arcebispos, e Bispos com elle, e oitenta capellães, e cantores com capas ricas, cada hum com sua tocha acesa na mão d'hua parte e da outra, todos acavallo, e diante muytas* ***trombetas, charamellas, sacabuxas, e atambores****, e diante do santo corpo hua Cruz da capella, e muytos condes, e senhores, e fidalgos, e gente honrada, que acompanhavam o santo corpo, que el Rey vinha sempre hua jornada atras.*

Tanto que foy pellos ditos senhores tomado foy levado com esta solenne procissão, com muytas ***trombetas, charamelas, sacabuxas****,* ***cantores****, dentro do dito mosteiro da Batalha, o qual estava todo armado de muy rica tapeçaria… (…) E ao dominguo seguinte, que foram vinte e sete dias do dito mes, foram concertados no cruzeiro sete altares, todos armados de cortinas e frontais de brocado rico, cada hum com dous castiçaes de prata grandes com suas vellas grossas acesas* (…)*, e logo veo o dito Prior de Santa Cruz em pontifical, e começarão os* ***cantores,*** *e Clerezia o responso, e o dito Prior as orações, tudo muy divinamente, e a* ***Missa foy tangida com orgãos, charamelas, sacabuxas****, e logo fou tirado da hessa onde estava, e levado pelos Bispos, e dignidades ao pescoço pera a capella de nossa Senhora do pranto, onde se o santo Rey mandara lançar, e tanto que o deceram o primeiro degrao da hessa começaram os cantores ho cantico de Zacharias,* "Benedictus Dominus Deus Israel"*, com tantas vozes, e estromentos, e devaçam, que não avia pessoa que não chorasse, e desta maneira foy levado a capella, onde estava outra tumba de dez degraos cuberto tudo de veludo, e na tumba hua cruz de damasco branco*… (Resende, 1973: 292-295).

Da nossa parte, frisamos a participação musical que, referida no texto, se encontra iconograficamente testemunhada, embora de forma parcial, uma vez que não se encontram na iluminura quaisquer instrumento musical, tendo merecido registo apenas a prática vocal.

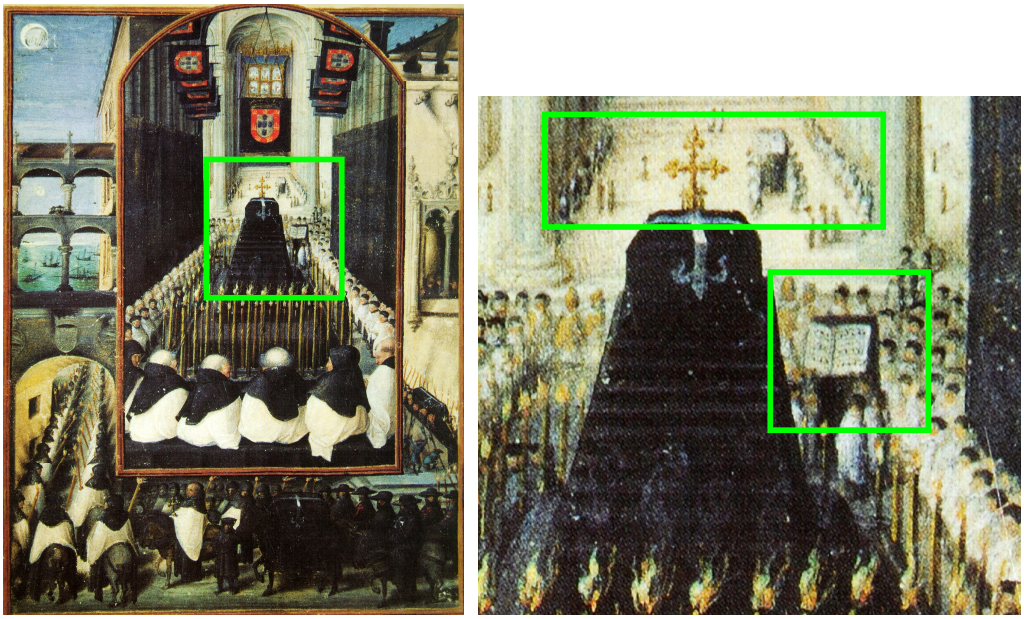


Fig. 159 - *Celebração de Ofício de Defuntos* (pormenor)
Livro de Horas dito de D. Manuel,
Iluminura Luso-flamenga, séc. XVI (1517-1534?)
Atribuído a António de Holanda
Têmpera e ouro sobre pergaminho, 14,0 X 10,8 cm
Lisboa, MNAA, inv.º IL 14, fl. 129v
Elementos musicais: canto e livro de coro

É interessante verificar que, no contexto da cerimónia aqui representada[30], há dois coros em actividade no momento. Um na capela-mor, disposto junto de um facistol, em dois grupos, alinhados, de cantores (fig. 159 - pormenor); nessa localização, além dos cantores que se encontram de pé junto do livro de coro, um grupo mais numeroso de clérigos permanece no cadeiral junto às paredes laterais.

A disposição em que se encontram os cantores sugere a prática de cantar de forma responsorial, em que os grupos cantam de forma alternada, respondendo um ao outro.

[30] Além dos elementos que citaremos, ao centro encontra-se a estrutura que suporta o urna com os restos mortais do rei, designada "hessa" ou "hersa", servindo de suporte também para o abundante conjunto de círios que rodeiam a urna e em torno da qual se desenrolavam as cerimónias fúnebres. Na parede fundeira da capela-mor pode observar-se parte do grande retábulo onde se identificam os seis painéis superiores estando pintado, no central, o *Calvário*.

O segundo grupo de cantores, um pouco mais visível porque representados num plano mais próximo, exerce a sua actividade em redor de outro facistol sobre o qual está um livro de coro, encontrando-se junto do féretro. Neste caso não é possível confirmar qualquer organização no que diz respeito à colocação dos cantores.
Ambas as representações têm dimensões muito reduzidas, pelo que a notação musical inserida nos livros de cantochão é apenas sugerida pelo iluminador; na representação mais próxima, pode identificar-se a notação quadrada a negro.

No fólio seguinte, 130, na imagem que serve de fundo, está representado o "saimento" (fig. 160). Desenvolve-se o cortejo de exéquias, neste caso, aquele que terá sido celebrado em memória de D. Manuel I, realizado quatro dias depois da sua morte. Na margem de pé, à esquerda, pode-se observar dois clérigos que seguram livros (?), sendo possível identificar num deles folhas com notação musical. Certamente que se trata de alguns dos cantores que integravam o cortejo, levando eles próprios os seus livros de música. Não é possível verificar aspectos mais concretos, como a identificação da melodia, pois o pormenor é diminuto. Ainda assim, podemos referir a intenção de inserir notação musical quadrada, a negro, com o propósito de sublinhar a sempre presente dimensão musical deste tipo de acontecimentos.
Trata-se de uma imagem de carácter narrativo, quase coincidente com o que escreve frei Luís de Sousa, já no século XVII, mas que parece estar a descrever a iluminura deste manuscrito: *"Ao quarto dia depois do falecimento se ordenou a cerimónia antiga do prato, que está à conta dos que presidem o governo popular da cidade. A ordem é saírem os vereadores da Câmara a pé, arrastando grandes capuzes de dó e com varas negras nas mãos, acompanhando uma grande bandeira negra, que indo nos ombros do alferes da cidade, que a leva a cavalo, vai arrastando as pontas por terra (ficou em memória que servira neste acto Nunálvares Pereira, filho de Rui Dias Pereira, que fora alferes del-rei D. Manuel em tempo que era duque). Nesta ordem passeam as ruas principais da cidade, seguidas dos senhores e fidalgos mais nobres da corte. Param em três lugares notáveis, onde se quebram três escudos, que levam sobre as cabeças ministros honrados da*

Câmara. Os escudos negros, e ao quebrar de cada um soa uma voz alta e triste, lembrando ao povo que saiba sintir a falta de um senhor, que nos anos do seu governo foi valeroso escudo de suas terras e contra inimigos delas trouxe sempre bandeiras levantadas" (Sousa, I, 1938, 29-30):



Fig. 160 - *Cortejo fúnebre* (pormenor)
Livro de Horas dito de D. Manuel.
Iluminura Luso-flamenga; séc. XVI (1517-1534?)
Atribuído a António de Holanda
Têmpera e ouro sobre pergaminho, 14,0 X 10,8 cm
Lisboa, MNAA, inv.º IL 14, fl. 130
Elementos musicais: canto e folha com notação musical

Acerca da morte do rei e referindo-se ao cortejo fúnebre, escreveu Gil Vicente, em 1521, no seu "Romance" *à morte do muito alto e esclarecido rei dom Manoel o primeiro do nome*:

(…)

"Morto levão o grão rei
Senhores de grã valia,
Dizendo uns aos outros:
Oh que triste romaria.

Que grande amigo perdemos
E que doce companhia.
Já passada a mea noite
Três horas antes do dia
Metido em um ataúde
O que ainda regia,
O grão senhor d'Oriente
Dos seus paços de partia
Seiscentas tochas acesas,
Escuras a quem as via
Triste pranto até Belém
Nem passo nam se esquecia,
Em terra fica enterrado,
Porque assi mandado havia,
Conhecendo que era terra
A mundanal senhoria
Disse que os vãos tesouros
À morte nam pertencia
Dês que ficou enterrado
Cada um se despedia
Dizendo estes versos tristes
À gloriosa Maria:[31]

(Camões, 1990: 12-13)

Das iluminuras referidas, é de salientar o seu carácter narrativo e, do ponto de vista musical, a valorização da música vocal, confirmando ser esta a mais requisitada nas cerimónias fúnebres.

Acerca da participação de instrumentos musicais em contextos litúrgicos, a imagem mais elucidativa que referenciámos é uma iluminura de página inteira do mesmo Livro de Horas de D. Fernando (fig.161). O tema principal

[31] O final do texto introduzia a invocação à Virgem Maria, através de orações que era habitual fazerem-se nestes contextos, conforme sublinhado no estudo de José Camões (1990: 13-18)

é a celebração da Eucaristia; participam três celebrantes, diante do altar, acolitados por indivíduo que se encontra à direita, envergando uma opa branca sobre vestes azuis. Logo atrás dos clérigos encontra-se o grupo de **cantores**, quatro, formado por dois adultos e dois jovens moços de coro, posicionados diante do facistol onde se encontra o livro de coro.



Fig. 161- *Celebração da Eucaristia*
Livro de Horas de D. Fernando (c.1530)
Oficina de Simão Bening,
Têmpera e ouro sobre pergaminho, 13,3 X 9,8 cm
Lisboa, MNAA, Inv.º IL 13, fl. 46v
Transferência – Palácio das Necessidades
Elementos musicais: órgão de tribuna, canto, livro de coro.

Apesar de serem referidos em diversa documentação escrita, os moços da capela, como são designados no regimento de D. Duarte, nunca tinham sido citados em qualquer das nossas fontes iconográficas, mesmo de origem estrangeira. Não deixa de ser uma confirmação de uma prática comum na

generalidade das capelas musicais, sobretudo junto das instituições da Igreja, a existência da componente de formação de cantores.
Este grupo encontra-se junto do altar, sinal de reconhecida importância dos cantores no contexto de todo o ritual litúrgico.
Em local mais elevado, mas também próximo do altar, está um **órgão**. Trata-se de um instrumento de dimensões significativas e que, como tal, deveria permanecer fixo naquela localização, numa tribuna, em posição elevada. Não é possível verificar algumas características do instrumento que o iluminador ali representa, por exemplo, se tem um ou dois manuais (teclados) ou pedaleira, elementos já presentes em alguns destes instrumentos neste período, assim como diversos registos (Sachs, 2003: 358-359). Diante do instrumento, certamente sentado, pode identificar-se o organista, vestido de vermelho e de costas para o observador; num plano posterior está uma outra figura que, pela sua localização, deverá ser o foleiro, encontrando-se ainda, junto do executante, uma terceira figura masculina.

Sinetas, tintinábulos e sinos[32]

Uma outra componente acústica que fazia parte celebrações religiosas, quer na Missa, quer do Ofício e que pouco se valoriza, era constituída pelo som de pequenas sinetas ou campainhas, que marcava momentos especiais das mesmas. A longa história da liturgia da Igreja não é alheia a uma herança cultural que congrega práticas usadas em cerimoniais religiosos da Antiguidade. Assim, o som metálico desses idiofones usados em contexto de cerimoniais poderá ter a sua origem no uso dos **címbalos**, convocados para o serviço do templo judaico (Waesberghe, 1951: 11). Este instrumento era constituído por dois pequenos pratos de cobre ou bronze, que se

[32] Para a referência à iconografia destes idiofones, afastámo-nos da organização temática que seguimos; além de surgirem associados a alguns temas, como a *Missa de S. Gregório,* são elementos que também encontrámos de forma dispersa, sem qualquer relação com representações figuradas. No caso dos sinos, vão surgir nos mais diversos contextos, identificando os edifícios religiosos.

entrechocavam, sendo referido frequentemente o seu uso nos textos bíblicos[33], sabendo-se também que eram usados no teatro, da Antiga Grécia.

No período medieval o termo címbalo era por vezes usado, designando um pequeno sino de mão, frequentemente referido como **campainha** ou campaã, por exemplo, nos textos das visitações.

As **sinetas**, comummente referidas como campainhas ou *campaãs* de levantar a Deus, ou sinetas de comunhão, são pequenos **sinos** portáteis, em bronze, com uma pega para segurar com uma mão, usadas para assinalar alguns dos momentos mais solenes da liturgia, como a elevação da hóstia, no momento da consagração. A imagem que se segue é de um deste idiofones, proveniente de oficina portuguesa (fig.162)[34].



Fig. 162- *Campainha de comunhão*
Oficina portuguesa, 1522
Prata, 11,4 cm
Coimbra, MNMC, inv.º 7777

Na pintura de Francisco Henriques que se segue, representando o tema da *Missa de S. Gregório*[35] (fig. 163), é-nos dado a observar um dos momentos

[33] 1 Sm, 18, 6-8; 2 Sm, 6, 5; 1 Cr, 15, 16-24; 1 Cr, 16, 5-6; 1 Cr, 16, 42; 1 Cr, 25, 1-7; 2 Cr, 5, 12-13; 2 Cr, 29, 25-30; Esd, 3, 10-11; Nm, 12, 27-42; Jdt, 16, 1-17; 1 Mac, 4, 54; 1 Mac, 13, 47-51; Sl 150, 5; I Cor, 13,1.

[34] A data de 1522 consta de uma inscrição na própria sineta ou campainha de comunhão que se pensa terá pertencido à Sé coimbrã. A sua origem de fabrico poderá ser também Coimbra.

[35] O tema conhecido como Missa de S. Gregório, é baseado numa lenda segundo a qual, estando S. Gregório a celebrar missa, um dos seus acólitos demonstrou descrença sobre a presença de Cristo na hóstia tendo o oficiante suplicado a intervenção divina para atender à dúvida do acólito; então Cristo surgiu sobre o altar rodeado dos instrumentos da Paixão.

em que se fazia uso da sineta. Em termos de iconografia musical, os elementos que aqui referenciamos são pequenos objectos sonoros, **tintinábulos** e uma **sineta**, e não instrumentos propriamente ditos, destinados à execução musical. O episódio refere-se um dos momentos mais significativos da fé cristã que é a transubstanciação, situando-se a acção num momento específico da Missa, o que nos ajuda a esclarecer a quando e como intervinham os elementos sonoros aqui em análise e qual a sua função no seio da liturgia.



Fig. 163 - *Missa de S. Gregório* (1508-1511)
Francisco Henriques
Óleo sobre madeira, 121,5 X 88 cm
Lisboa, MNAA, inv.º n.º 91 P
Proveniência: Convento de S. Francisco de Évora[36]
Elementos musicais: sineta de mão e tintinábulos (no cálice)

[36] Este painel integrava o grande retábulo do altar-mor da igreja de S. Francisco de Évora.

O pintor fixou o episódio no momento em que se procede à elevação da hóstia, no momento da consagração. Sobre o altar pode-se ainda identificar a tiara papal, remetendo para o estatuto de S. Gregório, e as necessárias alfaias litúrgicas: um missal (manuscrito iluminado, onde se observa o tema do Calvário) colocado no atril, um cálice e a patena e ainda uma vela acesa, colocada no castiçal. No cálice estão suspensos, como era habitual, um conjunto de tintinábulos, tal como se podem observar em numerosas peças de ourivesaria deste período.
O co-celebrante da esquerda, segura na mão direita uma pequena sineta para "*levantar a Deus*", conforme é referido amiúde nos textos das visitações. Logo no *Sanctus*, o acólito deve tocar a campainha, seguindo-se novas intervenções antes e depois de cada elevação (Coelho, 1943: 420).
O ritual da elevação da hóstia e do cálice (do pão e do vinho) foi introduzido em finais do século XIII na liturgia das igrejas latinas. Para este momento preciso eram convidados mesmo aqueles que se encontravam ausentes da celebração, pelo que se tocava o sino, avisando que se deveriam ajoelhar e participar no acto de adoração, onde quer que se encontrassem no momento. Esta prática foi-se alterando, reduzindo-se o âmbito daqueles que eram chamados a participar aos que se encontravam na igreja. Assim o sino foi substituído por uma campainha ou sineta de mão, muitas vezes suspensa na parede (Coelho: 1943: 245).

Representações similares surgem em alguns programas iconográficos de Livros de Horas, como no já mencionado manuscrito de D. Álvaro da Costa (c. 1515)[37] e que tem no fólio 369v a representação de uma *Celebração da Eucaristia*, onde consta, precisamente, uma sineta como a que se regista no painel de Francisco Henriques.

As representações deste tipo de idiofones não são muito frequentes, estando associadas a momentos muito específicos das celebrações litúrgicas. Identificámos dois destes instrumentos no programa iconográfico do Breviário da Condessa de Bertiandos (ACL, Ms. Azul 1813, fl. 6 e 23),

[37] New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M 399

que apresenta uma singular iconografia (fig.164). Não nos parece pertinente a descrição do manuscrito com especial pormenor, sendo de referir que os elementos decorativos se encontram dispersos pelas margens e intercolúnio, numa organização bastante diferente da que encontramos, por exemplo, nos Livros de Horas. Estão presentes elementos de flora e fauna, assim como diversos objectos, alguns deles inesperados, mas, quase sempre, remetendo para uma iconografia relacionada com a Virgem ou Cristo e outros representando alfaias litúrgicas. Entre estes encontramos, precisamente, duas **sinetas** usadas na liturgia e referidas em variados textos das *visitações*.



Fig. 164 - *Sineta ou campaã*
Breviário da Condessa de Bertiandos
Lisboa, ACL Ms. Série Azul, 1813, fl.23

Em algumas igrejas em vez das campainhas eram usadas rodas de campainhas, também fixadas na parede. As suas dimensões poderiam ir de 0,5 a 2 metros de diâmetro e terem entre sete a vinte e quatro campainhas. Apesar de referidas várias vezes nos textos das visitações, não encontramos nas nossas fontes visuais qualquer roda deste tipo.

Noutros acontecimentos associados a práticas religiosas católicas, como procissões ou no acompanhamento do Viático, o sacramento Eucarístico administrado fora do espaço tradicionalmente destinado ao culto, fazia-se ouvir também uma pequena sineta de mão. Este elemento sonoro poderia

ser constituído apenas por uma pequena sineta ou por um pequeno conjunto de campainhas de diversos tamanhos, unidas a um suporte único. Além dos momentos acima especificados, de acordo com costumes locais fazia-se soar as campainhas noutros momentos e festividades. Em certas igrejas tocavam-se durante o *Gloria in excelsis* na Quinta-feira Santa, no Sábado Santo e na vigília do Pentecostes e na Missa da meia-noite do Natal (Coelho, 1943: 245).

No fólio CCXVII do *Liber Chronicarum*, ou *Crónica de Colónia* há uma gravura mostrando, precisamente, um sacerdote transportando a hóstia consagrada numa píxide, coberta por um pano próprio, certamente destinada a um moribundo. O clérigo faz-se acompanhar por um acólito (?) que assinala a passagem com uma **campainha**, levando também uma lanterna (fig. 165).



Fig. 165 - *Transporte do Viático*
Liber Chronicarum,
Hartmann Schedel (texto), Michael Wolgemut (Gravador)
Nuremberg, Anton Koberg (editor), 1493
Lisboa, ACL, Res. 1.2, fl. CCXVII
Elementos musicais: sineta ou campainha de mão e alaúde.

A imagem congrega, no mesmo episódio, uma cena religiosa e outra perfeitamente profana. Durante a deslocação o pequeno cortejo formado pelo sacerdote e pelo acólito passa por um tangedor de **alaúde** que toca

para dois casais que dançam. Estes terão mostrado pouco respeito pela passagem do clérigo com a hóstia (representando o próprio Cristo), não se tendo ajoelhado em sinal de reverência. Assim, à atravessarem uma ponte de madeira, esta ruiu e lançou no rio "*cerca de duas centenas de pessoas*", como castigo pela ingratidão demonstrada para com Deus[38].

Os elementos sonoros assumem funções bem distintas, como se depreende. O alaúde surge associado a uma actividade profana, a dança, que, neste contexto, adquire uma conotação negativa pois confronta-se com um acontecimento de natureza religiosa. A pequena sineta tem, como vimos atrás, uma função muito concreta. No contexto iconográfico, não deixa de ser também um elemento de diferenciação entre o universo religioso e o secular.

Este é um exemplo esclarecedor da questão que referimos inicialmente, sobre a recorrente dificuldade em separar a iconografia de cariz religioso com a de natureza profana, muitas vezes coexistindo as duas na mesma imagem.

Os *tintinábulos,* mencionados atrás, inseridos em objectos como os cálices as píxides ou cruzes processionais, concediam também uma sonoridade característica às cerimónias litúrgicas. Originalmente eram pequenas campainhas usadas como ornamento nas fímbrias das vestes dos sumo-sacerdotes judaicos, conforme vem prescrito do Livro do Êxodo: *"Farás, também a sobrepeliz da estola sacerdotal toda de estofo azul. No meio dela haverá uma abertura para a cabeça; será debruada essa abertura, como a abertura de uma saia de malha, para que não se rompa. Em toda a orla da sobrepeliz farás romãs de estofo azul, púrpura e carmesim; e* ***campainhas de ouro*** *no meio delas. Haverá em toda a orla da sobrepeliz uma campainha de ouro e uma romã, outra campainha de ouro e outra romã. Esta sobrepeliz estará sobre Aarão quando praticar o seu ministério, para que se ouça o seu som, quando entrar no santuário diante do Senhor, e quando sair, e isso para que não morra."* (Êxodo 28, 31-35).

[38] Hartmann Schedel, *Chronicle of the Wordl. The complete and annoted Nuremberg Chronicle of 1493,* introduction and appendix by Stephan Füssel (Köln: Taschen, 2001), p. 658. Segundo S. Füssel, a gravura foi recentemente atribuída a Dürer.

Muitas vezes os tintinábulos aparecem junto com pequenas romãs, conforme referido no texto, sendo estes frutos referidos com significado simbólico na cultura hebraica. Os frutos da romãzeira (fig. 166 e fig.167), cujas flores escarlates (será uma referência ao sangue?) estão na origem de frutos suculentos, sendo estes usados como símbolos favoritos das bênçãos de Deus. Esta iconografia era já usada na decoração das colunas do Templo de Salomão, assim como nos suportes que recebiam as 10 bacias do Templo, daí a origem nas vestes dos sacerdotes[39]. Este fruto, comum em estado silvestre na região do Médio Oriente, nomeadamente na Palestina, é referido cerca de uma dúzia de vezes nos livros do Antigo Testamento[40], nunca o sendo no Novo. Assim a sua iconografia está associada à Antiga Lei.



Fig.166 - Flores de romãzeira



Fig.167 - Tripé de bronze para suporte de bacia, séc. XIV/XV, da região da Síria. (Crê-se ser semelhante aos usados no templo de Salomão; são visíveis, suspensas, as pequenas romãs)[41].

A presença dos tintinábulos surge assim com alguma frequência em representações de personagens do Antigo Testamento, em diversas fontes. Na gravura seguinte, (fig.168) proveniente de um incunábulo, que pertenceu à livraria da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos,

[39] Informação colhida em *Jesus no seu tempo.* Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1988, p.128.

[40] (Ex, 28, 31-35; Nm, 13, 23 e 20, 5; II Rs, 7,18-20; II Cr 4, 13; Ct, 4, 3; 4, 13; 6, 11 e 8, 2; Jr, 52, 22-23 e I Sm, 14, 2),

[41] In *Jesus no seu tempo.* Lisboa: Selecções do Reader's Digest (ed. Lit.), 1988, p. 128.

no Livro do Êxodo, surge a representação de um sumo-sacerdote judaico com as suas vestes, conforme inscrito acima da própria gravura "*Figura summi sacerdotis cum suis vestibus*". Na bainha da túnica estão inseridos tintinábulos em forma de pequenos sinos. A imagem é semelhante à que referenciamos noutros impressos, também em obras de Nicolau de Lyra[42].



Fig. 168 - Sumo Sacerdote Judaico.
Bíblia latina. Prima pars[43]
Postilla fratris Nicolai de Lyra de ordine minor super:
Norimbergae, Antonius Koberger, impressor, 1493.
Évora, BPE, Inc. 536, fl.s/n
Elementos sonoros: tintinábulos

Verifica-se então que os tintinábulos, inseridos em vestes sacerdotais, surgem sempre como referentes dos ritos sinagogais. É comum a sua presença em representações de temas como *O Casamento da Virgem* A

[42] ANTT-CF142, f.76v; BPE, Inc. 622, fl. CXXXIII; BPMP, Inc. 58; fl. s/ n (Cap. XXVIII)

[43] Contém: Génesis; Exodus, Leviticum; Numeri; Deutronomium; Josué; Judicium; Regum y Paralipomenon, cum additõnibus pauli episcopi …

Apresentação da Virgem ou do *Menino no Tempo, ou a circuncinsão*[44], por se tratarem sempre de acções que decorrem em sinagogas e na presença do sacerdote, sendo utilizados também para a caracterização de figuras de profetas[45].

Mas, para o que nos interessa neste capítulo, a dimensão sonora registada em contextos litúrgicos, importa referir de novo que estes pequenos objectos sonoros, os tintinábulos, se encontram comummente incorporados em alfaias litúrgicas como cálices, píxides, custódias ou cruzes processionais, conforme pudemos confirmar em numerosas peças que ainda se conservam nas nossa colecções, ou na sua representação em iluminuras e pinturas (fig.169 e fig. 170). A presença de pequenos idiofones suspensos nos referidos objectos, assim como o uso de campainhas durante as celebrações conferiam uma sonoridade própria às acções, constituindo uma outra dimensão do complexo cerimonial desenvolvido, exercendo como que uma função mágica. No momento da consagração, na elevação do cálice, os tintinábulos soavam em conjunto com as campainhas e marcavam, acusticamente, o momento mais significativo da celebração eucarística, atraindo também a atenção dos fiéis para o acto, marcando o momento da transubstanciação.

[44] Museu de Évora, ME 1505 e ME 1504 (*Apresentação da Virgem no Templo e Casamento da Virgem);* MNAA, inv.º 8 P (*Casamento da Virgem*); MNAA, inv.º n.º 6 P e 13 (Apresentação do Menino no Templo);

[45] Associados a estas personagens registámos a sua presença na figura de um *Profeta,* numa escultura *de* madeira de Olivier de Gand / Fernan Muñoz (c. 1510-14)*,* do Convento de Cristo em Tomar ou na representação de *Moisés e Aarão, num* manuscrito do ANTT, Bíblia, CF 137, fl. 1v. (c.1260-1301).



Fig. 169 - Cálice
Oficina portuguesa do século XV (finais)
Prata dourada e esmeraldas, 22 cm.
Aveiro, Museu de Aveiro, inv.º 25/D.
Elementos sonoros: tintinábulos



Fig. 170 Cálice
Breviário da condessa de Bretiandos
Lisboa, ACL, Ms. Azul 1813, fl. 95
Elementos sonoros: tintinábulos

Importa ainda referir a presença dos **sinos**, embora numa abordagem muito sumária. Tal como as campainhas e tintinábulos, a sua representação surge essencialmente associada a contextos litúrgicos apesar da sua utilização ser bastante mais alargada. Em termos iconográficos, este tipo de idiofones surge com uma frequência assinalável nos mais diversos suportes. Pudemos identificá-los em iluminuras, esculturas, pintura, tapeçaria e em desenhos. Nesta última expressão, é de salientar o grande número destes instrumentos que Duarte d'Armas (c. 1465-c.1516) registou no sei *Livro das Fortalezas*[46], onde se contam 126 representações (anexo 14), inseridos nas torres ou campanários que identificam os edifícios destinados ao culto religioso. Geralmente instrumentos para uso comunitário, quer no âmbito de comunidades religiosas, quer civis, são uma presença sonora constante desde tempos bastante remotos. Presentes no quotidiano de diferentes comunidades, faziam-se ouvir nos momentos mais importantes e indissociáveis do ciclo da vida, cumprindo funções rituais, religiosas e outras[47]. No mundo Cristão Ocidental, quase sempre os associamos à função

[46] Lisboa, ANTT, Ms. C.F. 159

[47] Em tempos recuados, registam-se em diferentes civilizações, tanto associados a práticas seculares, como da Grécia ou Roma Antigas, como a rituais sagrados,

de comunicação e reunião, cumpriam normalmente uma função religiosa: chamar os fiéis para as práticas de culto, como sublinhava o Infante D. Henrique em Ceuta no ano de 1415, ordenando que se colocassem sinos naquela igreja " *porque em todallas egreijas per hordenamça apostollica devem seer postos synos, com que chamem o povoo de Deos pera sua samta casa*…" (Zurara, 1915: 253-54). As funções poderiam ser diversas, mais ou menos limitadas se ao serviço de uma pequena capela rural ou num complexo monástico ou igreja de maior importância. Junto a comunidades que rezavam as horas canónicas deveriam convocar os seus membros nos diversos momentos do dia. Num incunábulo que pertenceu ao Convento de S. Francisco de Viseu[48], no final do volume referenciamos uma «*ordenança de tanger as horas*», ali registada em data posterior (1533) mas que corresponderia a uma prática já implantada. Não são indicados os toques que os sinos davam mas podemos aferir o cuidado e importância desta função[49].

No contexto do mundo cristão Ocidental, este idiofone assume ainda um significado simbólico a que não devemos ficar alheios em algumas

---

como no Antigo Egipto, relacionados com o culto de Osíris. Na China eram usados sobretudo como instrumentos de sinais e entre os etruscos usados essencialmente nos ritos funerários (Correia, 2005: 8-9).

[48] *Mammotrectus super Bibliam* – Veneza: Nicola Jenson, 23 Setembro 1479, Lisboa, BNP, inc.633.

[49] *«Ordenança de tanger as Horas»*

- As Matinas todo anno tangiam à meia-noite. Salvo nos três dias d'endoenças.

- A Prima no Verão às cinco horas; depois de Santa Cruz (que dia?) às seis. E ao (?) meia hora ao menos primeiro.

- A Sexta no Verão às oito e no Inverno às nove; e um pouco antes tangiam a se resistir o Ebdomedario. À Noa como o cerimonial o ordenar. À Trindade como costumamos.

- As Vésperas no Verão às três e no Inverno às duas.

- As Completas no Verão às seis e no Inverno às cinco.

Ao jantar, no Verão às nove e no Inverno às dez; a cear, no Verão às cinco e no Inverno às quatro.

Tangeram a prover as lições acabado o comer.

Não poderá o guardião mudar estas horas sem gravíssima causa.

representações. A este respeito importa referir o que Honorius Augustodunensis (1080-1137) registou num capítulo da obra *Gemma animae* de Honorius Augustodunensis (1080-1137): "*Campaniae; itaque praedicatores designant, qui populum ad ecclesiam convocant. Earum sonatio est illorum praedicatio, quorum [0588D] sonus in omnem terram exivit, et in fines orbis terrae verba eorum*"[50] (Bibl. Patr. XX, p. 1046, ex edit. Melchioris Lotteri, Lipsiensis urbis typographi, anno 1514, in Migne, Patrologia Latina, vol. 172, Col.0541-0738B),

No caso dos sinos, além de fontes iconográficas, devido às características físicas e natureza dos materiais de que são feitos, ainda é possível observar exemplares da época, como um que pertenceu à igreja do Convento de Jesus, em Setúbal (fig.171)



Fig. 171- *Sino*
Trabalho português, 1496
Bronze, 63 X 56 cm
Setúbal, Museu de Setúbal
Proveniência: Igreja do Convento de Jesus

Terá sido um dos dois sinos que D. Manuel ofereceu ao Convento aquando do início do funcionamento da instituição. Encontra-se datado e pode ver-se a inscrição: *EMMANVELL PRIMIVS REX PVRTVGVAL ET ALGVARBIORVM CITRA ET VLTRA MARE IN AFRICA ET DÑS GVUINEE*.

[50] "*[…] os sinos representam os pregadores que convocam o povo à igreja. O som daqueles é a pregação destes. A sonoridade dos sinos estende-se por toda a Terra e as palavras daqueles chegam até ao fim do mundo […]",* (Migne, Patrologia Latina, vol. 172, cap. CXLII, cit. em Yarza Luaces, 1982: 28)

Introduzidos na Europa via Bizâncio, a sua apropriação pelo cristianismo ter-se-á dado logo nos primeiros séculos da nova Era. Algumas fontes dão conta de ter sido devido a acção do bispo Paulino de Nola (353-432), província da Campania, Itália, no século V, que se iniciou a colocação de sinos nos templos cristãos, embora esta prática se tenha tornado corrente apenas a partir do século VII, por acção do Papa Sabiniano que instituiu o uso de toques dos sinos para assinalar e convocar as comunidades monásticas a rezar as *horas canónicas* (Correia, 2005: 10-13), sendo que, a divisão do dia em horas foi uma herança dos romanos cujas *hora tercia*, *sexta* e *nona*, se transformaram depois em horas litúrgicas.
Em ocasiões de festas no âmbito das quais se organizava procissão, o sino deveria marcar o seu início e continuar a tocar durante algum tempo, por vezes até, durante todo o tempo de realização da mesma (Gouveia, vol. II, 2001: 69).[51]

Apesar do reconhecido papel que a música assumia nas diversas celebrações religiosas e, como propunha Sicard de Cremona, os cantores serem como anjos que acolhem a Cristo (Sicard de Cremona, *Mitrale,* PL, 213, col. 94, cit. por Iversen, 2001: 41), a figura do cantor não é particularmente acolhida na iconografia medieval, não se registando uma

[51] Os sinos tinham, de facto, uma importância assinalável no contexto do mundo cristão. A dotação de determinado templo de sinos obedecia a complexos rituais, como a sua bênção e seu baptismo, revestindo os mesmos da maior dignidade. Em regra, na sua superfície exterior são inseridas inscrições invocando a Virgem ou Cristo, mas também passagens de salmos ou dos evangelhos e outras, muitas vezes também, motivos ornamentais, imagens figuradas e cruzes, elementos que contribuem para criar uma identidade e valorizá-lo, do ponto de vista simbólico. Além de cumprirem funções práticas, como referido, é reconhecida, em termos sociológicos, a importância dos sinos junto das comunidades. Desde logo é criado um universo acústico que a comunidade reconhece como seu, seja comunidade monástica, seja uma paróquia, aldeia, vila ou lugar, definido pela abrangência da propagação do som do seu sino, que não de confunde com outros. Seriam diversos os modos de fazer soar os sinos, de acordo com a função, assim como diferentes seriam os toques, um código acústico que informava e orientava os habitantes no seu dia-a-dia, sendo dessa forma um elemento de união da comunidade.

presença tão frequente como a dos anjos músicos, por exemplo, mesmo quando o assunto representado remete para o contexto litúrgicos, como é o caso, por exemplo, da iconografia da *Missa de S. Gregório*. A figuração dos cantores em contexto litúrgico é sobretudo frequente no tema da celebração do *Ofício de Defuntos*, nos Livros de Horas, confirmando os indicadores avançados pelas fontes escritas no que diz respeito à participação da prática musical vocal. Em termos organológicos, salientamos a presença do órgão em alguns temas, apesar dos testemunhos iconográficos não serem abundantes; elementos sonoros bastante mais frequentes são as campainhas e tintinábulos que, apesar de não serem propriamente instrumentos musicais, contribuíam para conferir uma dimensão sonora própria à liturgia. Por fim, é de sublinhar a presença dos sinos, não só pelo grande número de representações do instrumento como pela sua simbologia e funções. Na iconografia surge essencialmente para identificar os edifícios destinados ao culto religioso.

Por sua vez, o reconhecimento do músico como profissional, transparece em algumas representações, através dos trajes que envergam, diferenciando-se claramente dos outros participantes e dos instrumentos que tocam. Aqui é de salientar o conjunto de instrumentistas negros no painel do retábulo de S. Auta, sendo digno de sublinhado, a integração e participação de músicos negros em diversas realizações.

No universo da aristocracia, no âmbito da esfera privada, a música instrumental parece assumir plenamente o seu papel como uma das actividades prestigiadas. Aqui regista-se o protagonismo os chamados "instrumentos baixos", tocados pelos próprios elementos da aristocracia, como os alaúdes, flautas doces ou o clavicórdio, tocados para prazer do próprio executante ou em pequenas formações e num círculo muito restrito de ouvintes. É de destacar que os instrumentos de sopro são, em regra, tocados pelos elementos masculinos pois, "*imaginem agora quão desgraçada coisa seria ver uma mulher a tocar tambor, ou pífaro, ou outros instrumentos semelhantes*", como referia Baldassare Castiglione.



3.2.2- Instrumentos musicais nas viagens e conquistas além-mar[80]

Em termos de fontes visuais, no domínio e período temporal que estamos a abordar, são poucos os testemunhos da participação de músicos e instrumentos na dinâmica das viagens marítimas dos portugueses.

Encetamos esta abordagem mencionando alguns instrumentos musicais que os próprios marinheiros portugueses transportam consigo, com distintas funções. Em primeiro lugar, aqueles cujo uso é inerente à dinâmica da marinhagem, sobretudo as trombetas, para transmissão das ordens. Na *Crónica da Tomada de Ceuta*, Gomes Eanes de Zurara destaca algumas acções, identificando funções diversas dos instrumentos. Na *partida sobre a cidade de Ceuta* (Cap. LXV), "…*quamdo as* ***trombetas*** *fezeram sinall de partida, elles eram todo prestes*." (Zurara, 1915: 187), ou o início do confronto (Cap. LXXII) em que: "…*o Iffamte Dom Hamrrique (…) mamdou que as* ***trombetas*** *fezessem rrijamente sinall pera sahirem todollos outros em terra*." (Zurara, 1915: 203). Em termos de fontes visuais, relembramos as designadas Tapeçarias de Pastrana, onde é largamente citada a dimensão militar do projecto português, onde consta abundante iconografia musical relacionada com aquele contexto, como anteriormente assinalámos. A presença do "trombeta" na tripulação dos navios era, assim, uma

[80] A questão da música nas viagens marítimas é um domínio demasiado vasto para que se possa, neste contexto, proceder a um aprofundado estudo. Não se reduz, obviamente, às práticas musicais que eram cultivadas pelos navegadores portugueses nos diversos momentos das viagens, mas também a todo um vasto universo cultural com que se depararam junto dos povos com quem contactaram e, posteriormente, tudo o que resultou de um consequente e dinâmico processo intercultural, como referido em capítulo anterior.

constante. Numa fonte mais tardia, o *Livro de Lisuarte de Abreu*[81], são bem visíveis três destes instrumentistas no castelo da popa, a tocar **trompetes**, durante o confronto (fig.219). Noutras fontes[82] encontrámos instrumentistas em localização diferente, na proa do barco, indiciando que esta variava de acordo com a situação do momento e com factores como a direcção do vento, ou o posicionamento relativamente aos outros barcos.



Fig.-219

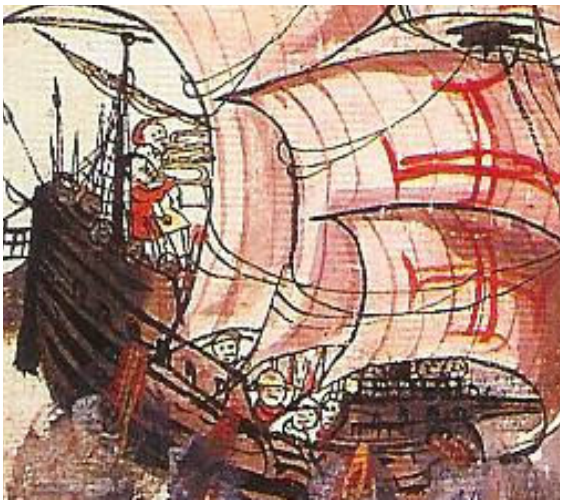


Fig.219 A (pormenor)

Confronto militar entre um navio da armada portuguesa da Carreira da Índia e barcos muçulmanos no litoral indiano.
Livro de Lisuarte de Abreu (1558 – 1564),
New York, the Pierpont Morgan Library, Ms. 525, fl. 88v
Elementos musicais: trompetes

[81] O *Livro de Lisuarte de Abreu*, assim chamado porque num dos fólios consta uma inscrição que refere: "*Este livro he de Lisuarte dAbreu que ho mandou fazer*" (fl. 15). Terá sido redigido já na segunda metade do século XVI, mas procurando fazer uma relação das Armadas da Índia, desde 1497, com Vasco da Gama, até 1563, à armada capitaneada por D. Jorge de Sousa.

[82] Entre outras, numa iluminura do *Le Canarien* (1420- 1430) Ms. «G», British Museum, fond Egerton, nº 2709, fl.2r ou no *Tractatus de Spear*, Jean de Holywood ; Alemanha ou Suíça, 2º quartel do séc. XV. Lyon, BM, Ms. 172, f.5

Embora a imagem seja de reduzidas dimensões, identificam-se as três trompetes em forma de "S", de tubo metálico e do qual pendem os pendões ou estandartes, que os associariam à armada portuguesa. O momento representado é, como se disse, de conflito, como é confirmado pelo fogo das peças de artilharia. A acção das trompetes poderia ser a de transmitir as indicações do comando no momento para abrir fogo, conforme um relato de Damião de Góis na *Crónica de D. Manuel* (Cap. LXXXVIII): "*… sendo já ha armada dos imigos bem perto na nossa, & por hos seus tiros varejarem a meude, mandou que estevessem todos baixos, sem fazer mudança atte ho elle mandar, ho que vendo hos imigos, pareçendolhe que ho faziam de medo se começaram chegar peras caravellas quarenta paraos encadeados,* ***entam mandou dar hua grande grita, & tocar as trombetas, & disparar a artilharia****…*" (Góis, 1949: 209). No contexto do confronto, os sons potentes das trompetes, contribuíam também para a demonstração de força e um meio de intimidar o inimigo.

De entre os momentos mais significativos nesta dinâmica das viagens marítimas contam-se as chegadas e partidas dos navios, por vezes rodeadas de grande aparato, quer visual, quer sonoro. Um dos mais exuberantes, segundo os relatos dos cronistas, terá ocorrido na despedida da infanta D. Beatriz, aquando do seu casamento com o duque de Sabóia: "*A quinta feyra polla manhãa ás oito oras a nao da senhora Infante deu á vella, e com ella todas as naos, gales, galeões, e caravellas que com ella hyão, e outras muytas da Cidade que acompanhavão ate sahir de foz de fora, que era muyto fermosa, e bem saudosa cousa pera ver como todas hyão, e a muyta artelharia que tiravão, e a soma das* ***charamellas****,* ***sacabuxas****,* ***trombetas****, at****a****mbores, e outros* ***muytos estromentos*** *que tangião. Forão assi todas juntas ate defronte de nossa Senhora de Belem, onde deitarãp ancora, e a saluarão com muyta e muyto grossa artelharia, e muytos tangedores* (Resende, 1973: 333). Podem confirmar-se ainda acontecimentos deste género noutras fontes [83].

[83] Rui de Pina devolve-nos esse ambiente no relato que faz da partida de Afonso V e do infante D. João, de Lagos, com destino a Arzila (Pina, vol. III, 1901:59), ou

Nesta tapeçaria flamenga do "*Descobrimento da Índia*[84]" pertencente à série "*à maneira de Portugal e da Índia*" (fig.220), podemos confirmar a presença de **guizos** nos pendões dos navios que, agitados pelo vento, provocavam uma sonoridade muito peculiar a todo o ambiente envolvente, concedendo um certo clima de festa. O episódio representado cita um desembarque num porto indiano, conforme inscrição "INDAS", sobre a porta, à esquerda, sendo o momento assinalado pelo som de uma **trombeta**. Esta é tocada por um instrumentista, que segue num bote que se dirige para terra. O "trombeta", procurando representar um marinheiro português, apresenta-se vestido de forma distinta dos outros tripulantes, sendo de salientar, sobretudo, o chapéu decorado com penas, pormenor que encontrámos já noutras representações de músicos. Vestido de modo semelhante está outro indivíduo, junto ao alto dignitário que se encontra em terra, destacando-se, de novo, o chapéu de plumas. Poderá ser um segundo instrumentista, embora não seja visível qualquer instrumento, que terá acompanhado o capitão da armada (?) que, chegado a terra, entrega uma missiva à digníssima personagem que o vem receber, ao mesmo tempo que descobre a cabeça e se inclina perante o soberano, numa atitude de submissão e reconhecimento de soberania. Não é certo que a representação procure fixar-se num acontecimento concreto, mas o contexto é, claramente, o que Damião de Góis deixou registado na Crónica de D. Manuel, na descrição que faz da chegada de Pedro Álvares Cabral junto do rei de Melinde: "…*mandou Pedralvrez visitar elRei de Melinde, & dizerlhe que trazia cartas delRei , com hum presente, & assi ho seu embaixador que elle mandara a Portugal, do que mostrou levar tanto contentamento, quomo se ganhara hum grande thesouro, & cõ ho que levou ho recado mandou hum homem fidalgo de sua casa fazer grandes offereçimentos a Pedralvrez, pelo que logo aho outro dia*

Gomes Eanes de Zurara, na chegada a Lisboa de uma embaixada de regresso de Ceuta (Zurara, 1915: 54).

[84] Este título é proposto no estudo de Maria Antónia Quina sobre a série de tapeçarias designada, "*à maneira de Portugal e da Índia*", designação esta que é referida num documento de 1504, para uma série de tapeçarias encomendadas por D. Manuel, como forma de celebrar a chegada dos portugueses à Índia (Quina, 1998: 18-19).

mãdou Pedralvrez has cartas que levava a elRei per Aires Correia, & ho presente, acompanhado dos milhor ataviados da frota, com ***trõbetas e ataballes****.*" (Góis, 1949: 140). Como em exemplos anteriores e confirmada pelo teor desta passagem de Góis, a participação destes instrumentistas, além do seu aspecto funcional, concorre para a fixação de uma "imagem" de dignidade e soberania. Neste caso seria a exaltação da glória dos portugueses mas, também, um claro sinal de reconhecimento da autoridade local.

Em termos organológicos, nesta obra, a representação não se reveste de especial importância. O instrumento apresenta tubo recto, terminado numa campânula; o músico toca-a de pé, dirigindo o som para terra, como que anunciando o magnífico desembarque, pois trata-se de um conjunto de animais exóticos, entre os quais se encontram três camelos, uma gaiola com papagaios e um unicórnio.

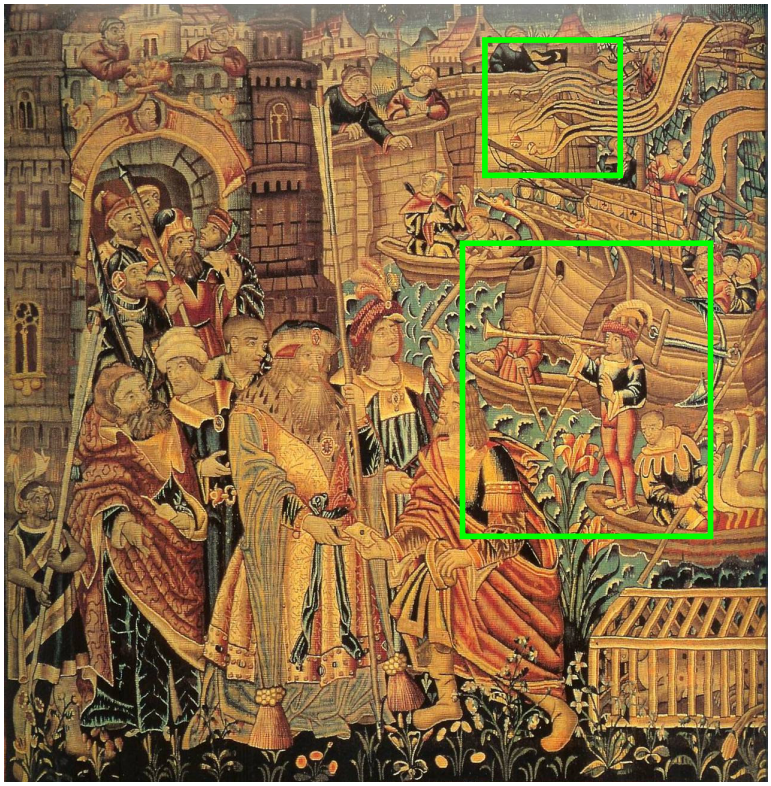


Fig.220 - *Tapeçaria do Descobrimento da Índia [O desembarque* (pormenor)]
Fabrico flamengo, oficina de Tournai, séc. XVI (1.º terço)
Tapeçaria de lã e seda «*à maneira de Portugal e da Índia*», 400 X 770 cm
Lisboa, BNU
Elementos musicais/sonoros: guizos e trombeta

Além dos instrumentos que faziam parte da equipagem dos navios, confirma-se que, com frequência, os viajantes se faziam acompanhar de outros, para usos distintos. Mais do que uma fonte cita, por exemplo, a gaita-de-foles. Pero Vaz de Caminha, na conhecida carta a D. Manuel sobre a chegada a "Terras de Vera Cruz", menciona a participação de um gaiteiro e, cerca de meio século antes, em 1455, Cadamosto, refere também aquele aerofone, tocado por um marinheiro português. Neste último caso não se tratava de um instrumento rude, pois estava "*vestida de cores e com franjas na cabeça*" (Cadamosto, 1944: 56). Igualmente significativo era o número dos que foram enviados no contexto das acções de evangelização, agora sobretudo associados às práticas litúrgicas, ou que seguiam com as tripulações para uso nas cerimónias religiosas quotidianas. Na *Crónica de D. João II*, Rui de Pina deixou-nos a indicação de que, nas cerimónias de baptismo de Mani Soio, tio e emissário do rei do Congo, não faltou o **canto**, a música de **órgãos,** ou o som de **sinos** e **campainhas** (Pina, 1950: 163). Outras referências existem, como demos conta anteriormente, todavia, não temos, desta época, fontes visuais que se possam relacionar directamente com qualquer episódio relatado.

As novas culturas musicais

Um segundo domínio seria constituído pelas diversas culturas musicais com que os portugueses se foram confrontando, nomeadamente os variados instrumentos, as músicas e as danças dos povos ultramarinos, de que nos dão conta inúmeras passagens dos textos da época. Neste universo merece especial destaque uma salva historiada com motivos africanos, na qual constam interessantes elementos musicais (fig. 221).

O contacto com povos e culturas extra-europeus, neste caso africanos, suscitou interesse pelo desconhecido, pelos elementos considerados exóticos, quer se tratasse dos próprios habitantes, quer de elementos da fauna, que terá causado, neste caso, grande impacto. Os próprios cronistas deixam-nos, em diferentes passagens, testemunhos da recepção dessas culturas pelos portugueses.



Fig. 221- *Salva com cenas africanas*[85]
Ourivesaria portuguesa do séc. XVI (1ª metade)
Prata dourada, repuxada e cinzelada. Diam. 320 mm
Lisboa, PNA, Colecção D. Luís I, n.º 4810
Proveniência: Casa Real, Colecção D. Fernando II
Elementos musicais: marimbas e pluriarcos

Esta salva é um elucidativo sinal desse contacto com os povos africanos e da apropriação de elementos da sua cultura pelos artistas lusos, neste caso os ourives, que recorrem às novas formas disponíveis e as fixam nos seus trabalhos.

Embora sem datação rigorosa, a presença do escudo com as armas de D. Manuel I no centro da peça aponta para o período do seu reinado, ou para uma possível encomenda régia (Andrade, 1997, II: 111). Apresenta no seu programa iconográfico, na faixa mais externa, cenas do quotidiano. Parece

[85] Esta peça é praticamente igual a uma outra que também integra as colecções do Palácio da Ajuda (n.º 5155), embora o desenho se encontre invertido (na n.º 4810 os participantes no cortejo caminham da direita para a esquerda e na 5155 no sentido inverso). Foi ainda localizada uma terceira peça, ligeiramente mais pequena (diam. 280 mm), com a mesma iconografia, pertencente a colecção particular.[Lisboa, Colecção José Lico. (reprodução In *Oceanos*, n.º 18, Junho 1994, p.16)].

tratar-se de um cortejo de uma alto dignitário, transportado numa espécie de liteira, por dois homens; acompanham-no diversos músicos: atrás seguem três músicos com **marimbas** e à frente dois com cordofones dedilhados que se assemelham a ***pluriarcos*** e um outro indivíduo que, estando de costas, não pudemos identificar como músico, mas que o seria certamente.



Fig. 221 A e B – *cenas de música africana* (pormenores da salva 4810)

O campo onde se insere este programa encontra-se dividido por oito palmeiras, onde se desenvolve o cortejo que o acompanha e que integra elefantes, uma cena de caça, figuras transportando oferendas (?) e os músicos que acompanham a personalidade que é transportada. Os instrumentos que tocam, tanto os idiofones como os cordofones são, ainda hoje, possíveis de encontrar em diversas regiões africanas (Morais, 1986: 18) – (fig.222) e (fig.223).



Fig.222 – Pluriarco dos Batéke (Congo)[86]
Roma, Museo Pigorini



Fig.223 - Marimba[87]

[86] In http://www.brazza.culture.fr/it/homme/jdbcollections_ico1.htm (em 23-03-09)

[87] In http://www.musicwithease.com/marimba-pictures.html (em 23-03-09)

As marimbas representadas na salva são tocadas pelos músicos com duas baquetas. Os instrumentistas transportam os idiofones através de uma correia que passa por cima dos ombros. Cada instrumento apresenta 14 lâminas, o que corresponde a uma extensão considerável. São idiofones de percussão directa, formados por um conjunto de lâminas de madeira rija, normalmente de pau-santo ou pau-rosa, de comprimentos diferentes, conforme a altura do som pretendido, colocadas numa estrutura de madeira. Na parte inferior, como se pode observar, eram colocados ressoadores, geralmente cabaças, uma para cada lâmina, que permitiam amplificar o som e melhorá-lo timbricamente.

A presença de um conjunto de instrumentos deste tipo seria certamente habitual e estaria associada às figuras do rei ou do chefe, seguindo na frente dos cortejos, anunciando a sua presença (Morais, 1986: 18).

Os três tocadores de pluriarco, que seguem no cortejo, seguram os instrumentos apoiados à altura do peito. Um deles está de costas pelo que não se vê o instrumento. Identificam-se as caixas de ressonância e as hastes que seguram as cordas em tensão, sendo visíveis apenas duas ou três. Os pluriarcos são cordofones simples, constituídos por uma caixa de ressonância à qual se encontram presas diversas varetas de madeira, onde se fixam as cordas, uma em cada vareta, funcionando estas ao mesmo tempo como esticadores das cordas. A representação corresponde aproximadamente à descrição que Luís de Cadamosto (1944: 56-57) faz de um cordofone senegalês, conforme referido anteriormente*, "à maneira duma viola daquelas que nós tocamos com arco, mas só de duas cordas, e tocam com os dedos".*

.

A iconografia desta peça devolve-nos um contexto musical muito específico, testemunhando uma forma de organização social. A imagem é reveladora da existência de uma estrutura de poder, em torno da qual os músicos são chamados a desempenhar funções. Neste caso, como em exemplos anteriores, relativos a temas da cultura musical Ocidental, a presença da música confere uma maior dignidade à personagem destacada, e contribui para a constituição de uma imagem de soberania. Trata-se de uma iconografia de carácter eminentemente narrativo, um claro testemunho da dimensão musical como parte integrante da cultura daqueles povos.

No exemplo presente, o cortejo teria uma dimensão sonora discreta uma vez que os instrumentos presentes não produzem um volume muito potente. Noutros relatos, porém, a participação seria bastante mais ruidosa, como no encontro de Rui de Sousa com o rei do Congo: "…*Cá estes vinham em três batalhas armados a seu modo, com grande estrondo de* ***atabaques****,* ***vozinas****, e outros* ***bárbaros instrumentos*** *assim ordenados em fieiras, e em modo de cantar…*" (Barros, 1778: 230).

A convivência com as novas gentes, nomeadamente no continente africano, enriqueceu, sem dúvida, o universo cultural e artístico europeu, verificando-se, neste domínio, variados indícios de recepção das suas culturas. Um dos aspectos que é realçado nos relatos é a frequente actividade musical associada a determinados momentos e acontecimentos festivos, quer nas terras de origem, quer em eventos realizados no círculo da corte portuguesa, onde era reclamada a presença de músicos de outros continentes. Assinala-se, a este propósito, a embaixada enviada por um rei da Guiné às já citadas festas de casamento do infante D. Afonso, filho de D. João II, onde um grupo de negros participaram com as suas danças e músicas, conforme no-lo relata Garcia de Resende: (…) *E ouve ahi hua muyto grande representaçam de hum Rey de Guine, em que vinham tres Gigantes espantosos, que pareciam vivos, de mais de quarenta palmos cada hum, com ricos vestidos todos pintados douro, que parecia cousa muyto rica, e com elles hua muy grande, e rica mourisca retorta, em que vinham duzentos homens tintos de negro,* ***muyto grandes bailadores****, todos cheos de grossas manilhas pollos braços, e pernas douradas, que cuydavam que era douro, e cheos de* ***cascaveis dourados****, e muyto bem concertados, cousa muy bem feyta, e de muyto custo por serem tantos, e em que se gastou muyta seda, e ouro, e faziam tamanho roido com os muytos cascaveis que traziam, que se não ouviam com elles, e assi ouve outras representações…"* (Resende, 1973: 174).

O carácter exótico de indivíduos e práticas sociais provenientes dessas paragens, certamente causou espanto e curiosidade, sendo motivo para certo tipo de exibições públicas, como veremos. Aspectos peculiares das suas culturas afirmam-se como motivos para representações plásticas, em

diversos suportes, como se verifica num pormenor do cadeiral da Sé do Funchal. No conjunto bastante diversificado das imagens que se encontram ali plasmadas, pode observar-se um negro que toca um **tambor** (fig.224).



Fig.224 – *Negro a tocar tambor,*
Escultura de madeira. Cadeiral de coro
Funchal, Sé Catedral
Elemento musical: tambor

O instrumento apresenta um formato mais ou menos cilíndrico, com a parte inferior arredondada. Provavelmente representa um tambor de madeira, feito a partir de um tronco escavado, apenas com uma membrana. O músico inclina-se sobre o instrumento, tocando-o com as mãos (?). É significativa a escolha do tambor associado ao nativo negro, como um indício eloquente do conhecimento de alguns dos traços característicos das diversas culturas africanas, onde é comum este tipo de membranofones. O músico surge representado de forma isolada, como sujeito iconográfico autónomo, no contexto do conjunto das representações ali plasmadas.

O cadeiral terá sido executado na segunda década do século XVI, sendo bispo da cidade D. Diogo Pinheiro. Deveria estar concluído em 1517, quando a Sé foi sagrada e inaugurada[88]. É o único caso deste tipo de mobiliário litúrgico que se conserva *in situ*, tal como o grande retábulo que ali se encontra. A sua autoria permanece ainda desconhecida, apresentando características que o aproximam do cadeiral do mosteiro de Yuste, cuja autoria também se desconhece (Braga, 2003: 57).

[88] Cerimónia presidida por D. Duarte, bispo de Dume, que ali foi enviado pelo detentor da cátedra que, estando agregado à comenda de Tomar, apesar de ter sido nomeado bispo do Funchal, nunca ali se deslocou (Braga, 2003: 57).

É evidente o interesse pelo exotismo que entrou no quotidiano nacional a partir das grandes viagens empreendidas pelos portugueses. Novas formas e cores vieram enriquecer o vocabulário dos artistas de então.

Nesta iluminura do manuscrito de Madrid, da *Crónica de D. João I* (fig. 225), encontramos um testemunho eloquente. A cena principal é uma composição antropozoomórfica construída para definir a inicial "A" do capítulo que ali começa. Fora da vinheta, está um papagaio e um macaco que participam, juntamente com os outros dois personagens, no que parece ser uma actividade circense. No interior da vinheta um homem negro, com um traje garrido, capuz na cabeça e botas altas, toca **flauta e tambor** e, à sua frente, uma figura fantasiosa toca **gaita-de-foles**.



Fig. 225 - *Gaiteiro e tamborileiro* (Inicial antropozoomórfica A)
Crónica de D. João I (c. 1530)
António de Holanda (atrib.)
Madrid, Biblioteca Nacional, (Vit.28-5), fl.128
Elementos musicais: flauta e tambor, gaita-de-foles

Os aspectos organológicos não se revestem de especial interesse neste contexto. Apenas o tambor apresenta uma forma verosímil. É um membranofone cilíndrico, de caixa alta, de uso comum, por exemplo, em contexto militar, pelos músicos de infantaria, como fizemos referência anteriormente. A flauta, apenas sugerida, é uma flauta recta, mas não se assemelha às que comummente são representadas em conjunto com um

tambor. A gaita-de-foles é igualmente muito rudimentar, porém a sua identificação não levanta problemas. O grupo representado junta três instrumentos bastante sonoros, especialmente escolhidos para produzirem um assinalável volume sonoro, fazendo-se ouvir mesmo em ambientes ruidosos, apropriados para execuções ao ar livre. Apesar de reunir instrumentos que poderiam surgir juntos, aliás um conjunto bastante comum em alguns contextos da nossa música tradicional (Oliveira, 2000: 237), não deixa de ser, neste caso, uma representação fantasiosa. Todavia, devolve-nos a imagem do indivíduo negro como músico, actividade que, como vimos anteriormente, era chamado a realizar, nomeadamente no contexto da procissão de *Corpus Christi*, onde envergava vestuário vermelho, como se regista nesta iluminura, e tocando, **pífaros** e **tambores**, os mesmos instrumentos que o iluminador aqui lhe confiou.

As relações estabelecidas com os reinos africanos proporcionaram também a troca de objectos artísticos, como terão sido os olifantes, que tiveram um bom acolhimento em Portugal e noutros países da Europa. Na Crónica de D. João II, Rui de Pina regista a presença de instrumentos deste tipo no reino do Congo, numa recepção à chegada dos marinheiros portugueses, *com* ***atabaques****, e* ***trombetas de marfim****, e com* ***violas****; tudo segundo seu costume, muy acordado parecia bem*" (Pina, 1950: 157). Damião de Góis, por sua vez, regista o seu uso no reino de Melinde, na costa do Índico, numa viagem de Vasco da Gama a caminho da Índia: "*ElRei de Melinde era muito velho, & doente. & posto que desejasse de ir ver has naos, ha má disposiçam lho estorvava, cõ tudo seu filho mais velho, herdeiro do trono, que já regia por elle, has veo ver no mesmo dia depois do jantar, em hua almádia grande, acompanhado de gente nobre, muito bem ataviada. Vinha assentado em hua cadeira despaldas darame, & no assento della hua almofada de velludo, & ahos pés outra: trazia vestido hua cabaia de damasquo cramisim, forrada de çetim verde, & hua touqua foteada. Tomavalhe hum homem ho sol, com um sombreiro de çetim cramisim, a modo de sobreçeo desparavel, posto em hua haste de pao dourada. Junto delle hia assentado outro homem velho que lhe levava hum terçado guarneçido douro, & prata anilada: na mesma almádia vinham homens que*

tangiam anafis, & bozinas de marfim *tam conçertado que parecia musica doutros instrumentos que daquelles barbaros*" (Góis, 1949: 86).



Fig. 226 - Olifante
Arte afro-portuguesa
Serra Leoa, séc. XVI (inícios)
Marfim, comprimento: 31,5 cm
Lisboa, MNAA, n.º inv.º 988 Div.
Proveniência: aquisição. Colecção F. Rolin, Nova York
Elementos musicais: olifante ou trompa de caça

Feitos de marfim e ricamente decorados, os olifantes, que estiveram presentes nas cortes medievais, tornaram-se peças comuns e objecto de grande procura por parte dos príncipes e outros grandes senhores europeus em finais da Idade Média, por vezes oferecidos como presentes nas suas relações diplomáticas. Eram produzidas com a gravação das armas pessoais dos encomendadores e dos destinatários, o que conferia uma assinalável marca pessoal à oferta. Refira-se, a título de exemplo, a atitude do nosso rei D. Manuel I "*O venturoso*", que ofereceu quatro destes instrumentos aos Reis Católicos, tendo mandado decorá-los com as armas de ambos os reinos. Durante os séculos XV e XVI as regiões de onde os portugueses mais procuraram trazer este material, foram Ibo, Benim, Yamba, Costa do Marfim e Serra Leoa, sobretudo este último país, com as peças da arte Sherbo, e o Benim, com as peças das tribos Yoruba e Beni. São conhecidos vários exemplares destes instrumentos, contendo na sua decoração elementos que atestam terem sido encomendados por portugueses[89]. Mais

[89] Referimos, nomeadamente, os exemplares pertencentes ao Museu de Artes Decorativas de Madrid, que pertenceu a D. Pedro de Meneses, conde de Vila Real; outro na Armaria Real de Turim, que pertenceu aos duques de Saboia,

do que um instrumento musical, constituíam um sinal de distinção, prestígio e poder para o seu possuidor, devido ao material de que era feito e pela rica decoração que incluía, muitas vezes completada com anilhas de metais preciosos, como o ouro ou a prata. A sua decoração incluía motivos vegetalistas, símbolos heráldicos e cenas retiradas de ilustrações de livros e manuscritos europeus. A exemplo da peça que aqui podemos observar (fig.226), na sua decoração era vulgar serem incluídas cenas de caça, ou motivos vegetalistas, como as que encontramos nos Livros de Horas de finais do século XV e início do XVI, tanto em manuscritos, como nos impressos. É um instrumento de sinais, usado em variados contextos. O conhecido olifante de Drumond-Castle[90], de origem portuguesa, foi adquirido para dar o toque de alvorada; também servia para anunciar a chegada de hóspedes, ou convocar os convivas para a mesa, ou (Ribeiro, 1964: 254-255), em contexto venatório, usado como trompa de caça[91].

Trata-se de um aerofone de tubo cónico, ligeiramente encurvado, seguindo a curvatura natural da presa de que é feito, provido de um bocal na extremidade mais estreita e sem qualquer furo. Seria portanto um instrumento natural, que produziria apenas as notas da série dos

---

provavelmente levados por ocasião do casamento de D. Beatriz, filha de D. Manuel, em 1521, com Carlos III, grão-duque da Toscânia (Torino, Museo Cívico, Art. Inv. Q 10); um terceiro no Museum of Mankind, em Londres (MM, inv. 7009), com o escudo português, ou o da colecção Walt Disney, em Los Angeles, que contém as armas de um infante português e a divisa dos reis Católicos, Fernando e Isabel ou, ainda, um segundo exemplar do MNAA, inv.º 932 Div., onde consta o escudo português com as cinco quinas.

[90] Esta designação advém do nome do castelo do seu antigo possuidor, o Conde Spencer, segundo o estudo de Mário de Sampaio Ribeiro (1964)

[91] Esta peça apresenta como principais motivos decorativos uma cabeça de animal, junto ao bocal, não identificado, com grandes dentes, narinas salientes na ponta do focinho e pequenas orelhas na parte posterior da cabeça; cenas de caça ao veado, estando representado um caçador que segura uma lança e toca um corno de caça, precisamente um aerofone deste tipo. Na parte terminal, perto do pavilhão, o escudo das quinas portuguesas e a Cruz de Cristo. Apresenta três olhais esculpidos no próprio corpo do instrumento que serviam para suspender o aerofone. Todos estes elementos fazem crer que o instrumento se destinaria a um encomendador português ou europeu.

harmónicos. Os olifantes distinguem-se das buzinas por possuírem embocadura apical, ao invés daquelas em que é lateral.

Encontro de culturas na exaltação dos sucessos portugueses

Decorrente da dinâmica das viagens marítimas e das ligações que se vão estabelecendo entre europeus, nomeadamente portugueses, e os diversos povos indígenas dos territórios entretanto conhecidos, vão chegando à Europa produtos até então ignorados, assim como informação sobre os ditos povos, tendo-se registado uma curiosidade crescente, relativamente a todo este universo considerado mais ou menos exótico. Neste domínio, a situação dos portugueses é privilegiada, constituindo as relações com esses povos e o acesso aos seus produtos, factores de prestígio. Além das fontes textuais, que nos dão conta de variadíssimos aspectos da profícua e intensa actividade neste campo, regista-se a existência de fontes visuais de grande valia, concretamente diversas obras de tapeçaria, como testemunho significativo desse encontro de culturas. Se, como dissemos anteriormente, as tapeçarias constituem claros sinais de riqueza e poder, em alguns dos temas nelas fixados transparece mais ainda esse aspecto de magnificência.
Abordamos em primeiro lugar um magnífico pano, conhecido como o *"Cortejo triunfal com girafas"* que se encontra em Lisboa na FRESS (fig.227)[92]. Tentaremos deter-nos sobretudo nos aspectos musicais, mas importa referir que se trata de uma representação de carácter narrativo, onde se observa parte de um cortejo, no qual participam numerosas personagens. Ali se encontram europeus, africanos e asiáticos, no mesmo desfile onde se exibem animais, como um elefante ou um grupo de girafas.
Pensamos que a peça fazia parte de uma armação que deveria incluir mais panos, pois este tipo de realizações acontecia para enaltecimento de alguma personagem, como manifestação pública de poder e, no pano, não se identifica, entre os presentes, qualquer figura com particular destaque que se possa assumir como o protagonista. Certamente criada com o objectivo de exaltar e celebrar os sucessos portugueses no projecto dos

[92] Para uma abordagem mais aprofundada sobre esta e outras tapeçarias da mesma série, poderá consultar-se o estudo já citado de Mª Antónia Quina (1998)

Descobrimentos, convoca na mesma representação os diversos povos. No cortejo participam diversos músicos, conferindo a necessária dimensão sonora de tão aparatoso evento e, também no domínio musical, estão presentes elementos distintos, em termos de culturas musicais. À esquerda encontra-se um instrumentista negro com um membranofone de dimensões assinaláveis (fig.227 A). Trata-se de um **tambor** circular de grande diâmetro, embora com uma caixa baixa. O músico transporta-o, decerto, suspenso ao pescoço ou ombro e toca-o através de duas baquetas. A configuração do instrumento afasta-se dos comuns tambores europeus da época. O mesmo músico tem em no braço, uma pulseira de **guizos**, referidos em alguns textos como **cascavéis**, usadas, quer dos pulsos, quer dos tornozelos.



Fig.227 A e B - Tapeçaria do *"Cortejo triunfal com girafas"* (pormenores dos músicos)
Tapeçaria flamenga, oficina se Tournai, séc. XVI (c. 1510)
Lã e seda, 23o X 365 cm
Lisboa, FRESS – Museu de Artes Decorativas Portuguesas, n.º inv.º 37
Elementos musicais: tambor, flauta travessa, trombeta e naqqãra.

Um pouco adiante, a seguir à figura feminina, surge um flautista. Neste caso é um músico ocidental, tocando **flauta travessa**. Não é invulgar este instrumento integrar cortejos, nomeadamente de cariz militar, como referimos anteriormente. Ainda do mesmo lado, num plano posterior, identifica-se um novo instrumentista. Este toca uma comprida **trombeta** de tubo recto, um aerofone metálico sem qualquer furo, abrindo-se, no final, numa campânula. No lado oposto (fig.227 B), encontra-se um percussionista de tez morena, decerto um músico árabe, que toca um par de membranofones designados por **naqqãra** (**nacara**) [93], instrumento que remete, precisamente, para o mundo árabe, onde era vulgar o seu uso, em diversos contextos. Por vezes surge representado juntamente com o **anafil**, ou **anafir**, um tipo de trombeta, também árabe, sobretudo em contexto militar ou fins cerimoniais. Geralmente surgem aos pares, como neste caso, com afinações distintas, feitos de materiais diversos, como a madeira ou a cerâmica, podendo ser, inclusive, de prata. Os instrumentos estão unidos um ao outro, formando um par, como é comum, sendo transportados pelo próprio executante, suspensos ao pescoço através de um cordão. Tal como o primeiro instrumentista, este também apresenta uma pulseira com guizos. Idiofones semelhantes têm também, atados ao pescoço, duas das girafas e a que segue na frente tem uma campainha ou sineta, presa com uma coleira. Este tipo de sonoridade não é especialmente novidade, no que diz respeito aos guizos e campainha, pois é comum este tipo de objectos sonoros serem colocados nos arreios dos cavalos, para momentos ou acontecimentos de maior aparato.

Toda a composição parece ser fruto de uma elaboração mental, não visando citar um acontecimento concreto, embora surgisse, e seja justificada, por um universo social que promove e acolhe este tipo de realizações.

A organização de cortejos triunfais como manifestações públicas de propaganda e poder régio, não é, neste período, uma actividade estranha à corte de Lisboa. É muitas vezes referida a magnífica embaixada que D. Manuel enviou ao Papa, em 1513-14, descrita por Damião de Góis (1954: 209-210) e por nós já mencionada, na qual se integravam diversos músicos

[93] "Naqqara", *in The New Grove. Dictionary of Musical Instru*ments, Edited by Stanley Sadie, vol, 2. p.747. (London: Macmillan Publishers, 1984).

com instrumentos "altos", ou as demonstrações de fausto e magnificência que o rei protagonizava, quando cavalgava pelas ruas de Lisboa com "*Elephãtes da Índia, um rinoceronte e hua onça de caça, que lhe mandara elRei Dormuz",* conforme referimos no capítulo inicial. É todo um universo de sumptuosidade que rodeia os acontecimentos mais significativos da corte. Também os considerados elementos exóticos, não eram novidade. Vimos anteriormente como nas festas de casamento D. Leonor com Frederico III, grupos de negros, judeus e mouros, participaram, com as suas músicas e danças, nas celebrações públicas, nas ruas de Lisboa, o mesmo acontecendo em Évora, em 1490, nos grandiosos festejos de marcaram as bodas do príncipe D. Afonso.



Fig. 227 *Cortejo triunfal com girafas*
Tapeçaria flamenga, oficina se Tournai, séc. XVI (c. 1510)
Lã e seda, 230 X 365 cm
Lisboa, FRESS – Museu de Artes Decorativas Portuguesas, n.º inv.º 37
Elementos musicais: tambor, flauta travessa, trombeta, naqqãra

Uma outra tapeçaria " *à maneira de Portugal e da Índia*", cujo tema é, também, um cortejo triunfal e onde constam igualmente elementos musicais, encontra-se no Museu do Caramulo (fig.228).

Nesta obra, em termos organológicos, apenas figuram instrumentos ocidentais, embora um dos aerofones se apresente com uma configuração algo "exótica". São todos instrumentos "altos", os mesmos que se fizeram ouvir na embaixada a Roma de 1514: "*phipharos, atambores, & trombetas",* conforme foi registado na *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* (Góis, 1954: 210).



Fig. 228 - *Cortejo triunfal com girafas e músicos*[94]
Da série "*à maneira de Portugal e da Índia*"
Tapeçaria flamenga, oficina se Tournai, séc. XVI (1º quartel)
Lã e seda, 348 X 490 cm
Fundação Abel de Lacerda – Museu do Caramulo, n.º inv.º FAL 262
Elementos musicais: flauta travessa, trombetas, tambor

[94] Esta é a designação proposta no estudo de Antónia Quina (1998: 82), sendo também o pano conhecido por "Os portugueses na Índia" ou Cortejo de girafas".

No cortejo, que evolui da esquerda para a direita, fazem parte homens e mulheres, assim como diversas crianças, acompanhando um grupo de seis girafas, uma zebra e outros animais de menor porte.



Fig. 228 A e B – *Cortejo triunfal com girafas e músicos* (pormenores dos músicos)
Elementos musicais: flauta travessa, trombetas, tambor

Os músicos, à excepção de uma figura de criança de surge a tocar uma **trompete**, suspensa no pescoço da girafa que segue na frente, encontram-se todos no plano mais próximo do observador. Em termos de iconografia musical, salienta-se o par formado por **flauta** e **tambor** (fig.228 A), comum em contexto militar, embora não se trate de um desfile daquela natureza, associado, precisamente, à infantaria, sendo reconhecido que "*o pifaro diz muito bem com o atambor, & he proprio companheiro seu*" conforme refere Isidoro de Almeida no seu texto sobre instruções militares (anexo 13). O tambor aqui representado é um instrumento de dimensões assinaláveis, certamente um bimembranofone; o músico transporta-o suspenso por uma correia, ao ombro, tocando-o com duas baquetas. Apresenta, de forma bem explícita, o mecanismo para esticar as peles,

formado por cordões, dispostos em "W", nos quais se inserem anéis para aumentar ou diminuir a tensão das membranas, questão também esclarecida pelo mesmo Isidoro de Almeida. Ao seu lado caminha o flautista. O instrumento é uma **flauta transversal** e não o **flautim**, como seria de esperar, uma vez que as suas características acústicas são mais adequadas para ambientes ruidosos, como é o caso. Estes músicos, embora vestindo-se de modo diverso, apresentam ambos chapéus de penas, pormenor que identificámos também noutras fontes, associado a estas personagens.

No lado direito, na frente do cortejo, seguem dois "trombetas". O que se encontra em primeiro plano toca um aerofone que poderíamos designar por **trombeta**, embora, como adiantámos, apresente uma forma inusitada, como se confirma pelo invulgar encurvamento do tubo, quase um entrelaçado (fig.228 B). É um instrumento da família das trompetes, constituído por um longo tubo metálico, com bocal perfeitamente definido e terminado numa campânula, que se encontra voltada para cima. O instrumentista apresenta traços fisionómicos e vestuário diverso dos restantes músicos, indiciando tratar-se de um músico não europeu. Terá sido esta a razão pela qual, na configuração do instrumento que toca, o artista quisesse representar um aerofone que se afastasse dos restantes, imediatamente identificados como ocidentais. À sua frente segue outro "trombeta" que, apesar de ser apenas parcialmente visível, toca uma trompete. Como no caso dos músicos com flauta e tambor, também neste caso o músico apresenta um chapéu de plumas. Como já referido, é um traço que se vai registando com alguma regularidade que poderá ser entendido como indicador de se tratar de músicos profissionais, em contraponto com outras figuras que, embora participando, não assumem este estatuto.

Além do grupo de músicos que referimos, a dimensão sonora do cortejo conta ainda com o som da trompete que a figura infantil faz soar, empoleirada no pescoço da girafa, assim como com o tilintar dos guizos que pendem dos pescoços das girafas, um volumoso aerofone deste tipo em cada uma delas. É uma sonoridade característica destes ambientes, sendo comum, como já mencionámos, quando participam cavalos, os seus arreios serem decorados com numerosos guizos.

A composição que preenche esta tapeçaria é uma clara encenação, uma imagem construída com propósitos celebrativos, mas que, poderíamos dizer, não deixa de assumir uma dimensão política.

Referiremos ainda uma terceira tapeçaria (fig.229), designada como *O regresso de Vasco da Gama,* vindo assim ao encontro do tema deste nosso capítulo. À imagem das duas obras anteriores, trata-se de uma "mise en scène" evocando o sucesso dos portugueses nas viagens marítimas ao Oriente. A composição apresenta-nos novamente um cortejo que integra personagens europeias e extra-europeias, mas que tem, no conjunto de animais que também ali desfilam, o seu aspecto mais extravagante, sendo de destacar seis girafas e um dromedário (?). O próprio lugar físico onde se fixa a acção é um espaço idealizado, embora com algumas citações que remetem para uma paisagem europeia, nomeadamente em aspectos das arquitecturas e elementos de flora (Cristóvão, 2009: 17). Ao centro, num plano afastado, pode observar-se um aglomerado urbano do qual se salienta um conjunto de torres, algumas com cobertura cónica e uma ameada. Nas colinas que lhe ficam em frente identifica-se uma cena de caça com o caçador a tocar a típica **trompa de caça**. No domínio da iconografia musical, o conjunto de elementos ali constantes também não procura conceder uma imagem real de um agrupamento instrumental, mas sim congregar um significativo número de fontes sonoras que, visualmente, transmitam a dimensão acústica do acontecimento. Algumas representações são claramente fantasiosas, como as duas figuras que tocam **trombetas** em cima da cabeça de duas das girafas. Os instrumentos musicais, tal como as distintas personagens, constituem-se como referentes de distintos universos sonoros. A maioria identifica-se imediatamente com espécimes organológicos europeus, caso das trompetes e flautas travessas, outros, porém, remetem para culturas extra-europeias, como os dois tambores que se observam no plano mais próximo, tocados por músicos africanos.



Fig. 229 - *O regresso de Vasco da Gama ou o cortejo das girafas*
Tapeçaria flamenga, oficina se Tournai, séc. XVI
Lã e seda, 391 X 549 cm
Stockholm, The Nationalmuseum, n.º inv.º NMK 17/1918
Elementos musicais: flautas travessas, trombetas, trompetes, tambores, guizos, trompa de caça.

São, quase na totalidade, "instrumentos altos". A excepção é a flauta que não é classificada como tal, mas que, como vimos em casos anteriores, é um dos instrumentos usados em contexto militar, sobretudo para acompanhar as marchas, como o refere o já mencionado texto de Isidoro de Almeida. Aqui, como no pano do Caramulo, a **flauta** parece ser tocada por um instrumentista profissional, a primeira figura à esquerda, um músico militar, mais uma vez apresentando a cabeça coberta com um chapéu de plumas (fig.229 A). O seu modo de trajar é semelhante ao do outro soldado que segue um pouco atrás, segurando uma lança. É, contudo, inexplicável,

o facto de segurar não uma, mas duas flautas, embora sejam de comprimentos diferentes (talvez uma procure representar o **flautim**).

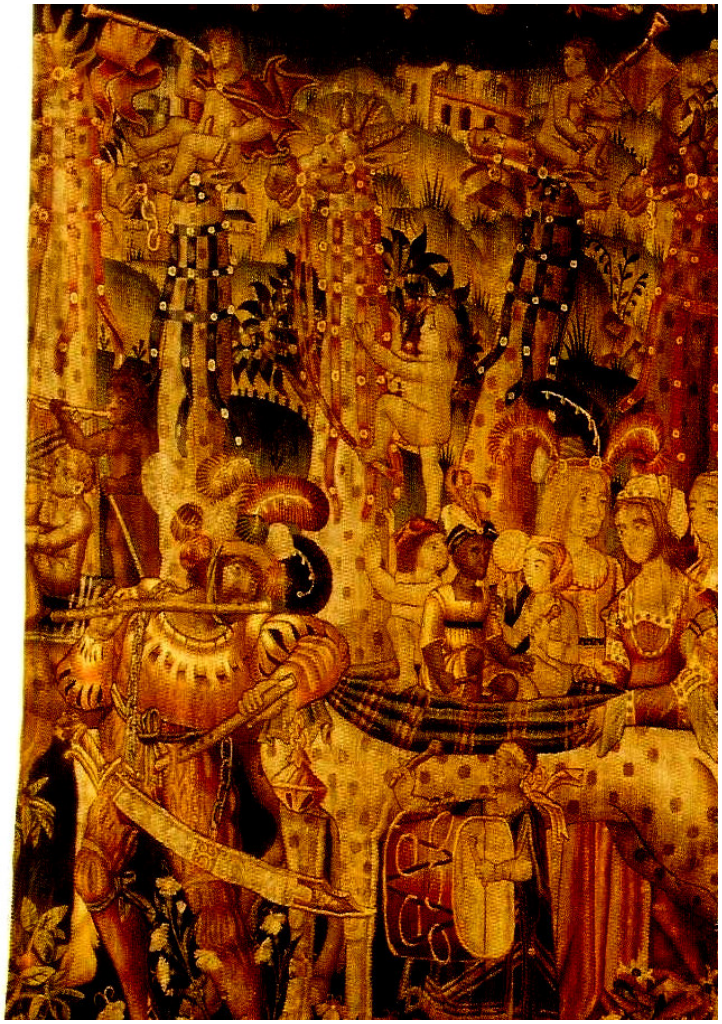


Fig. 229 A – *O regresso de Vasco da Gama ou o cortejo das girafas* (pormenor dos músicos) Elementos musicais: flautas, tambor, trombetas e guizo.

Junto a este instrumentista encontra-se o **tambor**, mas que não poderemos considerar como formando o natural conjunto, flauta e tambor, da infantaria, uma vez que o instrumentista não pertence ao mesmo universo musical e funcional. É um dos músicos africanos que referimos atrás, uma pequena figura, se comparada com a do flautista, que toca um volumoso membranofone que faz lembrar um **bombo**. O instrumento está suspenso ao pescoço do executante, em posição que permite ao executante marchar enquanto o toca. Apresenta o mecanismo para alterar a tensão das peles,

tal como vimos na tapeçaria anterior, embora os anéis que se encontram nos esticadores em "W", sobre a caixa, sejam de maiores dimensões, talvez mais um aspecto decorativo do que um pormenor organológico concreto. Sobre a membrana que é visível, possui uma corda esticada que, posta em vibração por acção da própria vibração da pele, provoca uma alteração tímbrica, como acontece na moderna **caixa de rufo**, ou **caixa militar**. Enquanto caminha, o músico toca-o com duas baquetas. Se considerarmos o limite esquerdo da tapeçaria como sendo o início do cortejo, estes dois instrumentistas seguem na dianteira, assim como quatro "trombetas" que seguem montados nas girafas. Estes são todos juvenis, sendo um deles de raça negra, e encontram-se despidos. Tocam **trombetas** rectas, das quais pendem estandartes.

No lado direito do pano temos um segundo grupo de músicos que, embora integrando o cortejo, parecem participar noutra qualidade. Nesta parte da composição destacam-se duas figuras masculinas que, pelo modo de trajar e pelos atributos que possuem, nos levam a pensar tratar-se de altos dignitários, sendo os músicos prováveis elementos dos seus séquitos. No plano mais próximo surge uma dessas personagens, representada de pé, numa pose majestosa, vestida com grande fausto, e segurando um longo bastão (?)[95]. Junto a si caminha um músico com um **tambor**, também este bastante volumoso (fig.229 B). É um instrumento de formato cilíndrico, mas de caixa baixa. Está suspenso ao pescoço do executante através de um cordão, que o mantém em posição horizontal, com uma das peles voltada para cima. Sobre esta, tal como no anterior membranofone, encontra-se uma corda esticada que vibrará conjuntamente com a pele. Estas características aproximam-no mais à **caixa milita**r, embora a dimensão do

[95] A figura, assim como o símbolo de poder que segura, o bastão (?), é muitíssimo próxima da que é representada na *Tapeçaria do Descobrimento da Índia* do BNU, anteriormente referida. Num e noutro caso, podem ser interpretadas como figuras de soberanos não europeus. Relativamente à identificação desta personagem, neste contexto, no texto de Jessica Hallett e Inês Cristóvão "A identidade da multidão", in *Cortejo triunfal com girafas. Animais exóticos ao serviço do poder*, pp. 43 -55. (Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2009) sobre esta tapeçaria, adianta-se a hipótese de ser a figuração do rei de Melinde, que recebeu Vasco da Gama em 1498.

instrumento seja um pouco exagerada e apresente um conjunto de guizos pendurados lateralmente, pormenor que não é comum no membranofone referido. O músico percute o tambor com duas baquetas curtas, enquanto caminha.



Fig. 229 B- *O regresso de Vasco da Gama ou o cortejo das girafas* (pormenor dos músicos) Elementos musicais: trombetas, tambor e guizos.

No lado contrário, ainda junto do soberano, está uma figura que será, decerto, um soldado. Este segura um estandarte na mão esquerda e apoia a direita na espada, ambos símbolos inequívocos de poder. Atrás desta personagem, entre as diversas figuras que seguem no cortejo, encontram-se dois outros instrumentistas com **trombetas** rectas. Neste caso, como se localizam entre o dignitário referido e o segundo que segue a cavalo, representado num plano mais afastado, é duvidoso que pertençam a um ou a outro dos séquitos. Em qualquer dos casos, são instrumentos associados a contextos e figuras de poder. Os aerofones apresentam pendões suspensos,

relacionados, certamente, com a entidade ao serviço da qual se encontram. São instrumentos direitos (apenas um é totalmente visível), terminados numa campânula e com bocal francamente definido.
Próximo da segunda figura, em destaque, um mouro montado num cavalo branco, com um turbante na cabeça e segurando um ceptro na mão direita, encontra-se também um músico. Este monta um animal que parece ser um dromedário, e toca trompete (fig. 229 C). O instrumento tem a forma de um "S" invertido, próximo do modelo que Sebastian Virdung apresenta na sua publicação, que designa por ***Churner Horn*** (anexo 12).



Fig. 229 C - *O regresso de Vasco da Gama ou o cortejo das girafas* (pormenor)
Elemento musical: trompete.

O instrumentista veste-se de forma distinta dos restantes que constam nesta peça, talvez reforçando a ideia de integrar um grupo diferente, sendo também um sinal de maior dignidade. Ao tocar o aerofone, volta-se para trás, para a soberana personagem, parecendo indicar a figura que representa e à qual se encontra vinculado.

Acerca da feitura das tapeçarias, não parece haver dúvidas que foram produzidas numa oficina de Tournai, não se sabendo contudo a autoria dos cartões. Os elementos disponíveis para definir o programa iconográfico poderiam ter sido os mesmos a que Damião de Góis teve acesso para redigir a *Crónica do Felicíssimo Rei Dom Emanuel*, onde se referem diversos episódios da viagem de Vasco da Gama, em 1498, nomeadamente o

encontro com o rei de Melinde (no Cap. XXXVIII), ou outras passagens onde são mencionadas figuras de soberanos e os contextos de recepção dos navegadores portugueses, como no capítulo XL da referida crónica (*Do que Vasquo da Gama passou atte chegar a Calecut, onde ho elRei estava sperando*) em que se menciona a participação de instrumentos musicais: *"Antes que chegassem ahos paços, por ha gente creçer em muita cantidade, ho Catual se meteo em hua casa, onde estiveram atte que da parte del Rei veo visitar Vasquo da Gama hum irmão do mesmo Catual, em hum andor, acompanhado de muitos Naires, com* ***anafis, & trombetas****, hos quaes logo abalaram pera onde elRei estava."* (Góis, 1949: 92). Além destas passagens, os cronistas devolvem-nos outras referências a situações e contactos com os diferentes povos que, em conjugação com o objectivo do rei dar mostra *"do grande estado, e riqueza, e invenções que trazia"*[96] terá estado na origem e produção desta temática, neste suporte.

Como obras de arte, as tapeçarias, em geral, não deixam de se constituir também como imagens de poder. Quer pelo seu valor material, quer pela iconografia, instituem-se como importantes documentos artísticos e civilizacionais (Quina, 1998: 21).

No contexto das viagens marítimas dos portugueses, tal como acontece nas fontes textuais, a iconografia musical refere, sobretudo, a presença de instrumentos militares, como trompetes e trombetas, relacionados com as actividades e funções nos navios ou acontecimentos públicos de maior aparato e visibilidade. O conjunto flauta e tambor é também citado, mas em movimentações em terra. Relativamente aos numerosos instrumentos que, segundo as fontes escritas, os marinheiros levavam consigo, nomeadamente as **gaitas-de-foles** ou aqueles usados em contexto religioso, como os **órgãos** ou, ainda, os que participavam em momentos como a partida ou chegada dos navios, que alguns cronistas registaram com grande ênfase, não encontrámos qualquer fonte visual que os evoque. Como seria de esperar, de um modo geral, trata-se de instrumentos com bastante potencial sonoro, conforme é requerido pelas funções e ambiente a

[96] Garcia de Resende, *Crónica de D. João II*, cap. CXXVIII.

que são chamados a participar. No que diz respeito aos elementos musicais das culturas extra-europeias, o número de fontes que possuímos é bastante escasso, sendo, no entanto, interessantes e ricas as que encontrámos. É de salientar a iconografia da salva de prata do PNA (n.º4810), onde se representam instrumentos africanos num contexto musical concreto. Na quase totalidade das fontes aqui abordadas, as práticas musicais situam-se na esfera do poder, certamente porque os temas tratados se fixam, de igual modo, em imagens de soberania, consentâneas com o tipo de suporte que as acolhem.

3.2.3 - Outros contextos e práticas seculares

Reunimos ainda um conjunto de outras fontes, bastante distintas entre si, nas quais se registam representações musicais de cariz secular. Embora esses elementos surjam, por vezes, em localizações marginais ou com menor visibilidade, nem por isso deixam de revelar interesse para o nosso trabalho. Em alguns casos são temas pouco comuns, por isso de difícil abordagem, mas que podem contribuir para o conhecimento mais amplo do universo musical que as fontes visuais nos devolvem.

Iniciamos com a referência a duas cenas musicais plasmadas no portal da igreja de Alvor. Robert Smith, num texto publicado em 1940, aponta para a clara influência árabe na decoração deste portal da Igreja do Divino Salvador, a Matriz de Alvor, assim como noutras igrejas da região (Smith, 1940: 151)[97]. É no portal principal, de volta perfeita, formado por três arquivoltas, que nos deteremos, por ali se encontrarem duas cenas musicais, embora muito semelhantes entre si. Entre os colunelos apresenta uma decoração rica e elaborada, predominando os elementos fitomórficos. No intercolúnio mais exterior, em ambos os lados, encontramos, no entanto, um conjunto historiado, onde se integram as duas cenas referidas (fig.230). Em cada uma delas identificam-se duas figuras inseridas num balcão ou varanda, definido por dois arcos polilobados apoiados, ao centro, numa coluna de secção circular; do lado esquerdo uma figura masculina, segurando um **cordofone de mão** que parece uma **vihuela**[98] e, à direita, uma dama.

[97] Datada do primeiro quartel do século XVI, período em que se verificou assinalável actividade de construção e reconstrução de igrejas e capelas, beneficiando dos dividendos da actividade mercantil em franca prosperidade, assim como da iniciativa de D. Manuel I no incentivo a estas construções, é considerada a obra de maior visibilidade no contexto do manuelino em terras algarvias, a que, provavelmente, não foram alheios alguns acontecimentos que ali ocorreram, como a morte de D. João II, em 1495, ano em que é elevada a vila, ou a concessão de foral em 1505, por D. Manuel (Ramos, 1996: 111).

[98] Devido ao estado de deterioração, não é possível identificar pormenores mais precisos que confirmem com maior certeza tratar-se do instrumento referido.



Fig. A



Fig. B

Fig. 230- *Músicos.* Pormenores de aduelas no pé-direito do portal principal (Fig. A - lado Norte; fig. B lado sul)

Alvor, Igreja Matriz, séc. XVI (finais do primeiro quartel)

Elementos musicais: vihuela (?) e canto (?)

Em ambas as representações o elemento masculino executa um instrumento semelhante e encontra-se na mesma pose, verificando-se, no entanto, diferenças na representação dos elementos femininos. Na cena do lado norte, a dama apresenta a cabeça coberta com uma peça de vestuário e tem os braços numa posição que indicia movimento, ou um complemento expressivo que poderia relacionar-se com a actividade de cantar; no lado oposto, a correspondente personagem segura nas mãos um livro aberto, elemento que se poderá entender como confirmação da prática do canto[99].

É uma iconografia de natureza secular, embora se encontre num dos locais de maior simbolismo da arquitectura da igreja, o portal. Não possuímos dados suficientes para identificar a cena representada. A imagem devolve-nos um momento de prática musical em que participam a dama e o cavalheiro, inseridos num elementos de arquitectura que remete para um palácio. Poderá tratar-se de uma cena de música cortesã, cultivada para

[99] Além desta representação existe um conjunto de representações de carácter secular que se afasta bastante da decoração típica deste tipo de suportes e contextos. Desconhece-se a autoria desta obra de escultura, sendo referido como o(s) mesmo(s) que esculpiu as colunas que actualmente se encontram no interior da igreja de Santiago, matriz de Estombar (Ramos, 1996: 114, nota 33), datadas do mesmo período.

prazer dos próprios executantes, como vimos em exemplos anteriores. Outra hipótese que propomos para reflexão é a possibilidade de ser uma referência a uma lenda ou romance tradicional, de difusão local, formas poético-musicais que contavam muitas vezes com a participação de um suporte musical.



Fig. 230 B – Pormenor do cordofone da figura B

O instrumento, como adiantámos, é um cordofone de mão que os músicos parecem dedilhar. Na figura do lado sul (fig.230 - B), identifica-se a forma da caixa, com as curvaturas das ilhargas pouco acentuadas, a presença da barra para fixação das cordas e dois elementos circulares no tampo harmónico que parecem ser aberturas secundárias ou elementos decorativos, na parte superior, como registámos em alguns modelos da vihuela. São representadas as cordas, mas não confirmámos o seu número, devido à natureza e qualidade do material de suporte e falta de rigor na sua representação. Apesar de permanecerem dúvidas, a nossa proposta vai no sentido de se tratar do cordofone referido que, como já referimos, se encontrava bastante difundido e gozava de grande prestígio nos meios aristocratas da Península Ibérica.

O cordofone é semelhante ao representado numa coluna esculpida que se encontra na igreja Matriz de Estombar, datada do mesmo período, cuja autoria se pensa ter sido a mesma (Ramos, 1996: 114, nota 33). Nesta igreja encontram-se duas colunas que apresentam a superfície dos seus fustes profusamente esculpida[100]. Do programa iconográfico fazem parte músicos, guerreiros, eclesiásticos, figuras populares e crianças, inscritos em

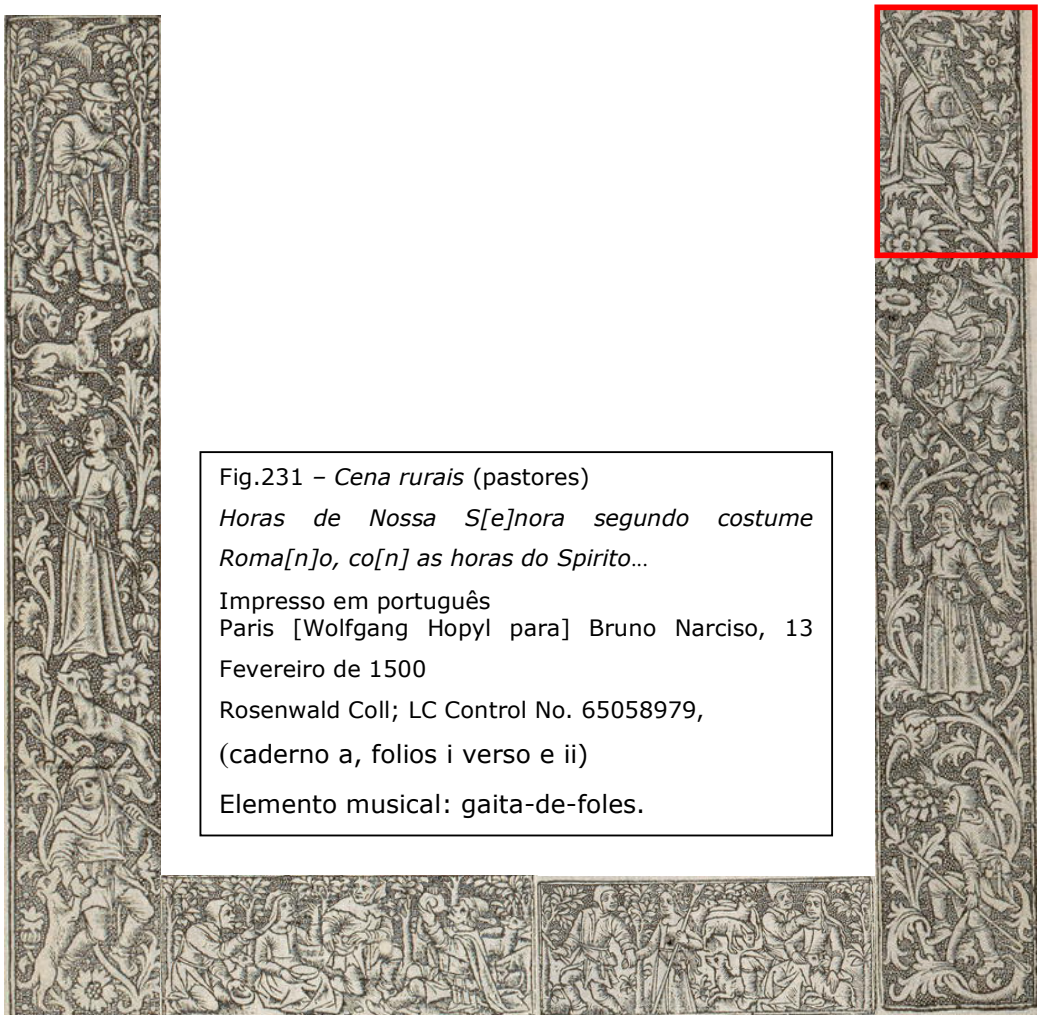
[100] Não se pode afirmar com toda a certeza onde pertenciam as colunas pois a igreja actual é o resultado de diversas campanhas de obras, sendo de referir, sobretudo, as que foram exigidas após o terramoto de 1755. Actualmente encontram-se adossadas à parte interior do portal.

arcarias de volta perfeita e fixados em registos sobrepostos. Numa das colunas estão representadas três figuras de músicos que tocam, respectivamente: **aro com soalhas**, tocado por uma mulher, uma **gaita-de-foles** e um **aerofone** de tubo recto, ligeiramente cónico. O conjunto não segue qualquer programa de carácter narrativo, mas antes apresenta um conjunto de figuras que podem estar relacionadas com a sociedade e o quotidiano da época e da região (Ramos, 1999: 228). O gaiteiro encontra-se entre a figura que toca o aro com soalhas e o tocador de aerofone, numa das colunas. Parecem constituir um grupo instrumental associado a ambientes festivos e de dança popular. O músico que toca o cordofone está ao lado de uma figura feminina, na outra coluna, onde se encontram sobretudo personagens ligadas ao universo hagiográfico (Santiago, S. Pedro, um santo franciscano, entre outros). A personagem feminina apresenta longos cabelos e parece estar coroada (?); a peça de vestuário que veste apresenta dobras semelhantes às que se identificam nas figuras de Alvor. Tal como na iconografia daquele portal, trata-se de par formado por um tangedor de cordofone de mão, que é acompanhado por uma figura feminina. Temos bastantes dúvidas no que diz respeito à justificação da sua presença, assim como das restantes figuras. Poderá ser um grupo de figuras de tipos-sociais, sem relação com qualquer tema concreto, tal como se encontram no portal principal da Sé de Silves, onde constam figuras como um frade, um caçador, um músico, ou um pastor, entre outras (Sousa: 2003: 93).

Em capítulo anterior, a propósito da presença do pastor nas representações do ciclo da Natividade, vimos que a gaita-de-foles estava frequentemente associada a esta personagem e ao contexto da sua actividade, naturalmente a ambientes rurais. É esta uma iconografia comum nas mais diversas fontes, por vezes surgindo de forma isolada, como tipo iconográfico autónomo. No manuscrito da *Crónica Geral de Espanha* (ACL, Ms. Série azul 1), regista-se a presença de quatro destas figuras. No fólio 25v surge um gaiteiro no interior da inicial "G", uma figura a meio corpo, de aspecto humilde, a tocar gaita-de-foles; no contexto da representação que se desenvolve nas margens do fólio 155, cujo tema principal é o *Milagre do Arcebispo de Santiago e do touro*, sobre o fundo de paisagem, observam-se

dois pastores a tocar o mesmo instrumento, enquanto apascentam os animais; no fólio 165 volta a ser convocada a figura do gaiteiro, aqui não está associado à pastorícia, mas surge numa cena mais ou menos grotesca, figurado numa inicial antropomórfica "A". Em todos os exemplos referidos, se confirma que, tanto a personagem, pastor ou não, como o instrumento, pertencem ao universo da gente comum, das classes mais desfavorecidas.

No livro de *Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito*[101] encontramos essa mesma figura do pastor com **gaita-de-foles** numa gravura das margens (fig.231).



A B C D

Fig.231 – *Cena rurais* (pastores)
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito…
Impresso em português
Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500
Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979,
(caderno a, folios i verso e ii)
Elemento musical: gaita-de-foles.

[101] A propósito de outros temas, já referimos anteriormente este Livro de Horas impresso em português. (Washington. Biblioteca do Congresso, LC Control No. 65058979, Rosenwald Coll).

A primeira vez que surge no impresso, faz arte de um conjunto de quatro que completam uma representação mais vasta, constituída por diversas cenas, conforme se apresentam na figura 231[102]. Em torno da mancha de texto sobre um fundo de paisagem, ocorrem diversas actividades relacionadas com o universo pastoril. Ali se observam os pastores junto dos seus animais, mas também ocupados noutras actividades. Uma pastora encontra-se a fiar (gravura A), outra imagem cita o momento de uma refeição, encontrando-se sentados no chão (gravura B), ou em atitudes de galanteria (C). A recorrente figura do pastor com a sua gaita-de-foles não poderia deixar de estar presente, sendo representado na parte superior da gravura da direita (D).

No mesmo impresso e no mesmo contexto pastoril, registamos a presença de uma outra cena galante[103] (fig. 232). As figuras que protagonizam esta cena são uma pastora e um pastor. Este encontra-se sentado no chão, a tocar uma **flauta doce**. A figura feminina, por sua vez, aproxima-se e coloca-lhe uma coroa vegetal sobre a cabeça. Na gravura que se encontra ao lado, a mesma que consta na imagem anterior (C), o ambiente de galanteria amplia-se, por acção dos dois jovens casais que demonstram atitudes de afecto. A realização musical é um exemplo de uma prática que tínhamos registado ser comum no seio da aristocracia, como passatempo. Neste caso acontece em ambiente rural, onde convivem figuras de pastoras e pastores, sendo a flauta um dos instrumentos comummente usados nestes contextos bucólicos[104]. A iconografia da gravura aproxima-se do universo temático que registámos nos calendários

[102] A gravura (d), onde se encontra o gaiteiro, aparece no mesmo impresso em seis outras localizações: caderno e, fl. Vverso; caderno g, fl. Viii verso; caderno h, fl. iiii; caderno o, fl. iii. (em todas estas sem as gravuras a, b, c). No caderno h, fl. IIII verso e caderno n, fl. iii verso, em conjunto, como aqui apresentamos, embora em localização oposta.

[103] Esta mesma gravura encontra-se em mais quatro fólios: Caderno g, fl. viii; caderno m, fl. i; caderno n, fl. iii; caderno o, fl. vii.

[104] No Livro de horas de D. Álvaro da Costa (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M 399), na margem inferior do fólio onde se encontra a iconografia da *Fuga para o Egipto* (fl. 170v), encontra-se, precisamente, uma cena bucólica, na qual está representado um jovem, sentado na erva a tocar uma flauta recta.

dos Livros de Horas, referentes às celebrações primaveris de Abril e Maio, nomeadamente no pormenor da colocação da coroa feita com elementos vegetais. Todavia, não se trata desse tema, pois a localização e os outros elementos presentes afastam essa hipótese.

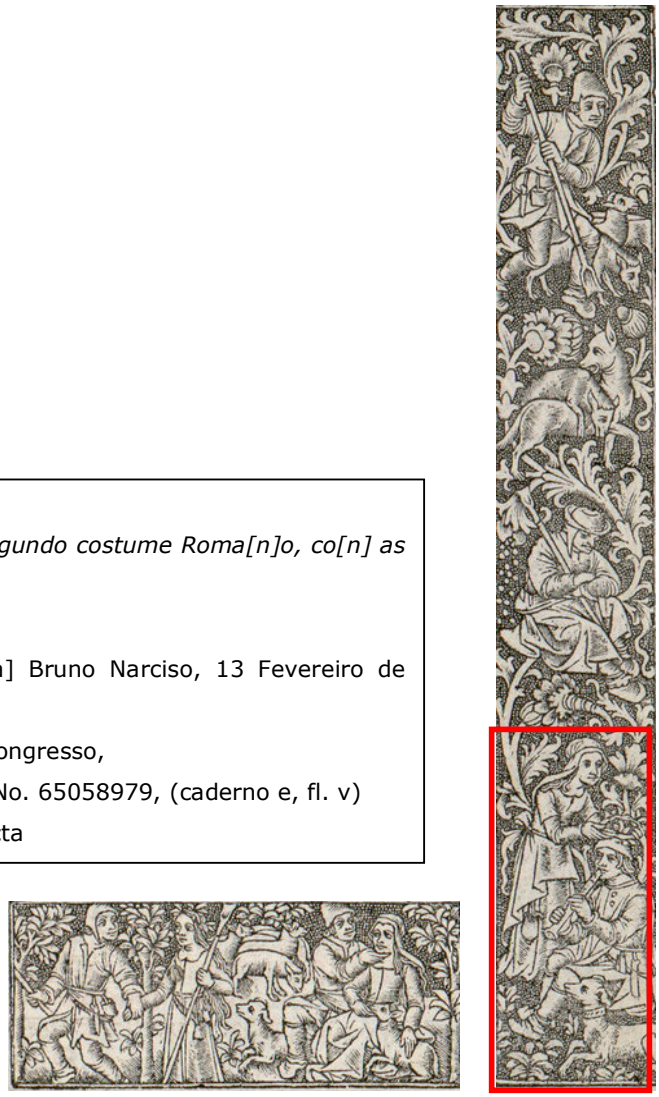


Fig. 232– *Cena galante*
Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito...
Impresso em português.
Paris [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500
Washington, Biblioteca do Congresso,
Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979, (caderno e, fl. v)
Elemento musical: flauta recta

Numa iluminura marginal da *Crónica de D. João I,* de Madrid, voltamos a encontrar a figura do pastor num contexto em que se depreende existir música (fig.233). Junto a um grupo de animais, ovinos e caprinos, dois indivíduos parecem dançar, tendo abandonado um cajado e uma cabaça no chão. Sendo recorrente a presença de instrumentos como a gaita-de-foles neste contexto, como vimos repetidas vezes, neste caso não consta qualquer instrumento. Todavia, as formas de dança poderiam ter como

suporte musical apenas o próprio canto dos seus executantes, uma prática perfeitamente enraizada no período medieval, legado de uma herança mais antiga (Trapero, 1986: 206), como poderá acontecer neste caso. É um exemplo de um momento de divertimento espontâneo, mas que evoca esse espírito simples e alegre que se pode associar à figura do pastor.



Fig. 233- *Pastores*
Crónica de D. João I, séc. XVI (c. 1530)
António de Holanda
Madrid, Biblioteca Nacional, (Vit.28-5), fl. 123v

Depois de nos determos em temas iconográficos relacionados, sobretudo, a figuras e contextos de poder, pareceu-nos oportuno fixar, neste capítulo, algumas imagens que se relacionam com alguns traços da cultura musical das classes mais humildes, como temos vindo a observar. Embora constitua um domínio poucas vezes abordado, poderemos confirmar situações de desempenho musical relacionadas com tarefas do quotidiano, como passatempo ou, até, como modo de vida.

Na salva n.º 4802 do PNA, já referida a propósito da representação de *O Triunfo de Alexandre,* encontram-se ainda outras cenas musicais que se revelam igualmente interessantes no contexto do nosso estudo. Na faixa interior observa-se um conjunto de cenas da vida da quotidiana onde se identificam distintos grupos em diferentes actividades (fig.234). Em alguns dos "quadros" participam músicos, que conferem uma dimensão musical

aos vários ambientes. Uma fiadeira é representada na sua actividade, segurando a roca e o fuso, junto a outra figura feminina que parece coser um pano e uma terceira que toca um instrumento de corda friccionada, uma **viola de arco,** ou um **rebec**. O cordofone está apoiado sobre o peito da executante que segura o arco com a mão direita e tem a esquerda sobre o braço. Pelas reduzidas dimensões da figura, o instrumento não é representado com muito rigor, pelo que a sua identificação é duvidosa; a participação musical neste contexto revela-se interessante, porque é ainda pouco comum a sua representação plástica e, sobretudo, porque desempenhada por uma figura feminina, num universo em que o uso de instrumentos de corda friccionada está quase sempre associado aos homens. A componente instrumental poderia servir de apoio ao canto, como quase se pode adivinhar pelas feições das duas outras figuras presentes.



Fig. 234 - Salva com motivos do quotidiano (pormenor A)
Ourivesaria portuguesa do séc. XVI
Prata dourada, repuxada e cinzelada, diam. 355 mm
Lisboa, PNA, inv.º 4802
Proveniência: Casa Real, colecção D. Fernando II
Elementos musicais: pandeiro ou aro com soalhas, viola de arco (?)

Há ainda uma outra representação musical neste conjunto, mais à esquerda. Neste caso um indivíduo a tocar um **pandeiro** ou **aro com**

soalhas[105]. A sua presença faz-se notar junto de um grupo de indivíduos reunidos em volta de uma mesa, onde está um jarro e uma taça. Um deles fuma cachimbo e dois deles parecem jogar cartas; regista-se a presença de outros dois que parecem simplesmente observar. Parece tratar-se de um ambiente de taberna.

Um grupo distinto, que se encontra à direita das figuras que estão a coser e fiar, diverte-se a jogar aos dados. Junto a uma mesa onde foram lançados dois dados, encontram-se as três figuras envolvidas na actividade. Num plano posterior estão duas crianças que observam atentamente e, à esquerda, um músico que toca um cordofone de mão (fig.235), um tangedor de **viola de mão** que participa no momento de diversão. O instrumento é, como dissemos, um cordofone de mão, com caixa em forma de "8", mas com as curvaturas pouco acentuadas. Pode-se identificar a barra de fixação das cordas na parte inferior do tampo e a zona do cravelhame; o número de cordas é indeterminado. O instrumentista apoia a caixa de ressonância sobre a perna direita e mantém o braço bastante elevado; dedilha as cordas com a mão direita e tem a esquerda sobre a escala ou ponto. Nesta representação, mais do que os aspectos organológicos, é de sublinhar o contexto da participação musical.



Fig. 235 - Salva com motivos do quotidiano (pormenor B)
Elementos musicais: guitarra ou vihuela.

[105] Não é possível confirmar se o instrumento possui ou não membrana, pelo que fica por esclarecer se será apenas um aro com os comuns discos metálicos inseridos, as soalhas, ou um pandeiro, com pele e soalhas.

Na continuação do programa iconográfico desta salva temos um grupo de indivíduos que se dedicam exclusivamente à prática musical para seu próprio prazer (fig.236). Um deles toca uma **gaita-de-foles** e outros três tocam aerofones palhetados do tipo **charamela**. A gaita-de-foles não apresenta dificuldades na identificação, pois a presença do fole e de um bordão confirmam esta tipologia de instrumento; os restantes são de identificação mais problemática, devido a sua representação ser mais ou menos grosseira. Os tubos são cónicos, terminados num pavilhão e, pela colocação das mãos dos músicos, terão furos; não é possível verificar se são palhetados, ou se têm outra forma de produção sonora. Outro pormenor a registar é que os músicos, pelo menos estes últimos três, se vestem de forma semelhante, veja-se a capa, o que poderá indiciar a pertença a algum grupo de músicos "charamelas" (?), como são mencionados em diferentes fontes escritas.



Fig.236 – Salva com motivos do quotidiano (pormenor C)
Elementos musicais: gaita-de-foles, charamelas (?)

Também nas classes mais baixas, como temos constatado, a prática musical seria cultivada com frequência, conforme já anunciavam diversas referências textuais. No entanto, no universo das fontes visuais portuguesas desta época, não abundam testemunhos a que possamos recorrer para generalizar qualquer conclusão sobre esta temática. No seio das diferentes comunidades existiriam, obviamente, elementos que faziam uso de

instrumentos musicais em variadas situações e funções. Já citámos uma passagem da *Tragicomédia do Inverno e Verão* de Gil Vicente, que confirmava essa cultura musical popular, também referida, por exemplo, em Garcia de Resende (1973, cap. CXVII) ou em Rui de Pina (1950, Cap. XLIV). Se em variadas situações as práticas musicais se cultivavam como divertimento, casos havia, certamente, em que seria um modo para obtenção do sustento diário, como os mendigos, de que vimos um exemplo no painel das Tentações de S. Antão, de Hieronymus Bosch[106], ou como os jograis e saltimbancos, músicos ambulantes que animavam feiras e festas, deambulando de um lado para outro, procurando obter os meios mínimos de subsistência através deste tipo de actividades.

No fólio 140v do manuscrito iluminado da *Crónica de D. João I,* da Biblioteca Nacional de Madrid, duas cenas ali representadas sugerem-nos acontecimentos concretos desta natureza. Temos um par de saltimbancos, que se apresenta a fazer malabarismo com os cães que os acompanham, ao mesmo tempo que tocam os seus instrumentos (fig.237).



Fig. 237 - *Jograis ou saltimbancos* (inicial N e figura da margem)
Crónica de D. João I, séc. XVI (c. 1530)
António de Holanda (atrib.)
Madrid, Biblioteca Nacional, (Vit.28-5), fl.140v
Elementos musicais: sanfona e gaita-de-foles

[106] Lisboa, MNAA, inv.º n.º1498 P

A personagem da esquerda, tocador de **sanfona**, interrompe a execução e tenta impressionar os espectadores procurando que o seu cão salte por dentro de um arco, que segura em posição elevada. A figura da direita toca **gaita-de-foles** para fazer o canídeo dançar, segurando-lhe uma das patas. Trata-se de um desempenho musical destinado a um público, o qual seria facilmente atraído pelo som estridente dos instrumentos e pela actuação dos animais. Tanto a gaita-de-foles, como a sanfona, são espécimes organológicos, diríamos, pouco prestigiados, na época, normalmente associados muitas vezes a pastores e mendigos. Neste manuscrito de Madrid, a gaita-de-foles, aparece várias vezes, em contextos de animação popular, tocada por músicos ambulantes[107].

Em termos organológicos, não há dúvidas na identificação dos instrumentos, embora a sua representação não prime pelo rigor. O sanfoneiro transporta o cordofone suspenso por uma correia, sobre o ombro direito. É um instrumento que apresenta uma caixa bastante volumosa, onde se identificam alguns dos elementos característicos do mesmo. Na parte inferior da caixa, inserida lateralmente, é visível a manivela para fazer accionar a roda que fricciona as cordas. Na parte superior do tampo, observa-se a tampa que cobre as cordas e todo o mecanismo, e o conjunto de teclas que constituem o manual. A gaita-de-foles apresenta os seus elementos característicos essenciais: fole, palheta, tubo para insuflar o ar e um bordão. Entre os dois músicos parece existir uma diferenciação no trajar. O gaiteiro veste de forma mais simples, túnica curta e cabeça coberta por capuz, sem qualquer sinal de distinção social. O sanfoneiro, por sua vez, destaca-se pelo chapéu de pluma que lhe cobre a cabeça, assim como o restante vestuário que parece mais cuidado. Poderá ser um indicador de estatuto social diverso do do gaiteiro, talvez uma alusão aos serviços que ainda presta junto da aristocracia onde, durante bastante tempo, foi um instrumento considerado.

Além dos aspectos iconográficos, é de realçar a figura do gaiteiro com o seu cão, numa composição que define a inicial "N" abrindo o texto do capítulo CLXXXViij[108]. O conteúdo do texto não contém qualquer elemento

[107] Além desta iluminura, a gaita-de-foles é representada nos fólios 118, 122 e 128.

[108] "*Nom embargando estas Razoões todas e outras que aqui nom dissemos…*"

que se possa relacionar com a iconografia. Neste caso, como na maioria das iluminuras deste manuscrito, o artista desenvolveu o seu trabalho de uma forma que, poderíamos dizer, confirma a total autonomia, relativamente ao teor da obra.

3.2.4 - *Ars Musica* – A revisitação da Antiguidade

O termo e o conceito de Música remontam à cultura da Antiguidade Clássica, de onde provém do grego, *Mousiké* (*Μουσική* que contém o de *Musa)*, como sendo a arte das Musas, e que abarcava também a dança e a poesia numa única unidade (Michels, I, 1993: 11)[109]. Desse mundo Antigo somos também herdeiros da "*Ars Musica*", a Música abordada a partir dos seus princípios teóricos, dimensão que encontra eco na cultura Ocidental logo desde os primeiros séculos do cristianismo. Marcianus Capella (c.360/80 - 429), na sua obra *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, Livro VII, sintetiza e reintroduz o antigo conjunto das *Sete Artes Liberais*, tratando na última parte a *Música* (*De harmonia*), considerada como a mais alta expressão das relações harmoniosas entre o Homem e o Universo[110]. Objecto de reflexão e especulação filosófica ao longo da Idade Média, a Música vê os seus princípios teóricos absorvidos e, podemos dizer, transpostos para a teologia cristã, conjugando-se ou contrapondo-se as teorias antigas com fontes bíblicas. Vincent Beauvais (c.1190 - 1264), que no seu *Speculum Doctrinale*, atribui a descoberta das "leis" da Música a

[109] Ao longo da História da Música o termo vai-se restringindo apenas à arte dos sons, onde a emancipação da música instrumental teve um papel determinante, ficando a poesia e a dança em universos mais ou menos autónomos. No entanto, em muitos casos, formas de poesia e de dança, continuam manifestamente vinculados ao conceito original, como nas canções que, além do texto poético têm implícita a componente musical, ou nas designações de formas de dança que, de igual modo, subentendem a participação musical

[110] A especulação em torno da *Ars Musica* contou, sobretudo, com os contributos de S. Agostinho (c. 354-430), Boécio (c.480-c.525) e Cassiodoro (c.485 – c.580). A Boécio se deve a transmissão das ideias da *escola pitagórica*, nomeadamente a teoria das proporções para o domínio musical. Em *De Institutione musica*e, define três tipos de Música segundo uma hierarquia: "*mundana*", a que rege todo o universo, que regula os movimentos das esferas celestes, uma música inaudível e puramente especulativa; "*humana*", que rege as relações entre alma e corpo, entre o racional e o irracional; por fim a música "*instrumentalis*", aquela que diz respeito aos aspectos relacionados com os instrumentos, cujos sons são regulados por tensões, sopros ou percussão (*De Institutione Musica*, liber I, II).

uma personagem bíblica, Jubal, "*que foi pai de todos quantos tocam cítara e flauta*" (Gn, 4, 21), em contraponto com a tradição da Antiguidade que a atribuía a Pitágoras (Verdier, 1969: 330). Todavia, no que concerne ao período medieval, onde o desenvolvimento da prática musical erudita se desenvolveu nos meios eclesiásticos, que promoveu e valorizou, sobretudo, a música vocal, as relações com o conceito original de Música foram-se tornando menos evidentes e próximas, tendo-se isto mesmo reflectido na iconografia. Em períodos posteriores, com a revisitação que os autores renascentistas vão fazer da Antiguidade, vai-se verificar o regresso de algumas temáticas que radicavam naquele período, como o das Musas ou outras.

Como testemunho desta união entre a cultura musical Antiga e as fontes bíblicas, propomos uma gravura (fig.238) de uma obra de Franchinus Gafurius, *Theorica Musicae*, de finais do século XV e da qual se encontra um exemplar na BPE.

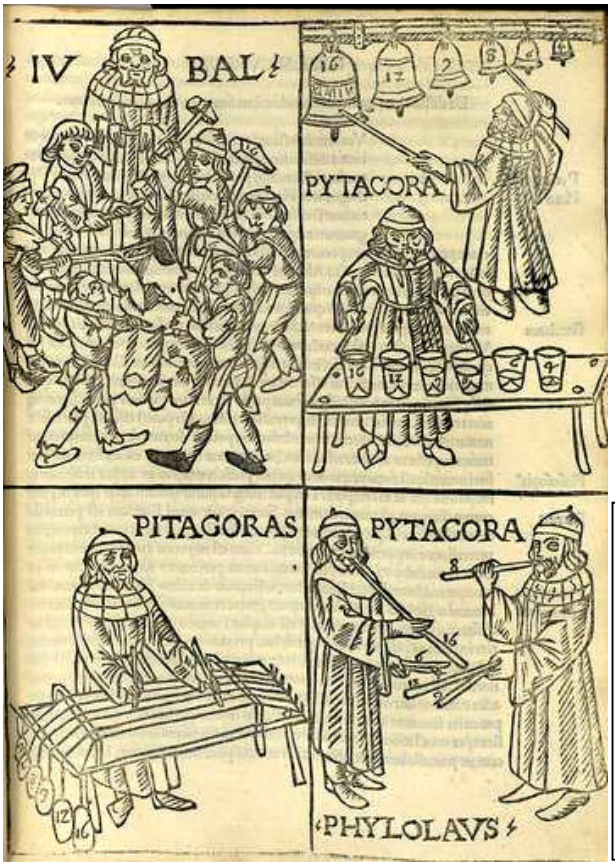


Fig.238 – *As experiências de Jubal e Pitágoras*
Franchinus Gafurius
Theorica Musica,
Mediolani, Philippus Mantegatiis, 1492
Évora, BPE, Inc. 239 e 240, fl. 19
Elementos musicais: carrilhão de sinos, monocórdio, flautas.

A imagem encerra o Livro I, capitulo oitavo: "*De Exquisitione & inventione Musicae Consonantiae*"[111]. Este texto refere a experiência de Pitágoras sobre os intervalos consonantes e dissonantes, referindo ainda autores como Boécio e Macrobius Calcidius. A última parte refere:"*Iosephus autem hanc Pythagoream iquisitionem Iubali ante diluiuum ascripsit: quippe qui ipsum uerens diluuiu cum Adam humano generi praenunciasset mundum igne cito aut aqua periturum sonorum artem adeo gratissimam & peculiarem habuit ut ipsas consonantias & proportiones duabus columnis marmórea scilicet & latericia sculptura insigniret: marmorea quidem ne putrefieret influctibus: latericia uero ne solueretur ab igne: quam post diluuium posteritas ipsa repperit usui que mandavit. Harum quidem exquisitarum proportionum eductarumque cõsonantiarum formas demonstrat hec subiecta figura*" (Gafurius: 1493: 18v).

A gravura apresenta-se dividida em quatro partes distintas. Em cima e à esquerda, pode observar-se a experiência da forja de Pitágoras[112], mas associada à personagem bíblica Jubal. Seis ferreiros batem na bigorna com os seus martelos, sendo que cada um possui um peso distinto, conforme inscrição aposta em cada um dos objectos. A experiência é transposta para o domínio musical por meio da visualização de instrumentos diversos. À direita, ainda no registo superior, são alinhados seis sinos de dimensões distintas, e com as mesmas inscrições que possuíam os martelos, relativas ao seu peso: 4, 6, 8, 9, 12 e 16. Pitágoras, através de duas varas, percute os que têm o número 8 e 16, evidenciando a relação ½, que corresponde, em termos musicais, à relação de oitava, o intervalo cuja consonância era

[111] Nos capítulos anteriores faz-se referência às personagens bíblicos mencionadas como os "inventores" da música ou com alguma relação com a arte dos sons: Jubal e David, passando pelos filósofos gregos que especulam sobre este domínio. O capítulo segundo é dedicado à *Musica Mundana,* o terceiro à *Música Humana*, o quarto à *Musica Instrumental* (referindo a música harmónica, métrica, orgânica e rítmica), segundo divisão de S. Agostinho; no capítulo quinto "*E de musico & Cantore*", no sexto "*Plus consert musico Ars quam natura*", do sétimo "*De Iudicio Musices*".

[112] Severinus Boécio cita também a experiência de Pitágoras (*De Institutione Musica*, liber I, X)

considerada a mais perfeita. Essa mesma demonstração é feita por meio de um conjunto de copos de vidro contendo diferentes quantidades de água, mantendo as mesmas proporções que os sinos evidenciavam. No registo inferior, à esquerda, a experiência é adaptada aos instrumentos de corda, sendo a tensão definida por pesos distintos, como se observa, mantendo-se as mesmas relações entre eles. Neste caso, Pitágoras belisca as cordas correspondentes aos números 8 e 12, demonstrando a consonância do intervalo de 5ª (2/3). Por fim a experimentação estende-se aos instrumentos de sopro, figurados num conjunto de seis flautas de comprimentos diversos, de acordo com as ditas proporções. Pitágoras e Phylolaus fazem soar dois dos aerofones, respectivamente o que apresenta o tamanho 16 e o 8 (relação de oitava, ½), demonstrando agora a relação entre os comprimentos dos tubos e os sons produzidos.

É certamente uma imagem de carácter pedagógico, assim como a obra em que se encontra, demonstrando a importância do número, das proporções e relações matemáticas, na abordagem da teoria musical. Não deixa de ser também o reafirmar de que as concepções matemáticas e filosóficas da *Musica* são uma herança cultural Antiga.

A *Crónica de Nuremberga*, ou *Liber Chronicarum* também contribui, por esta altura (1493), para a reabilitação deste episódio bíblico em ligação com a experiência de Pitágoras (fig.239).

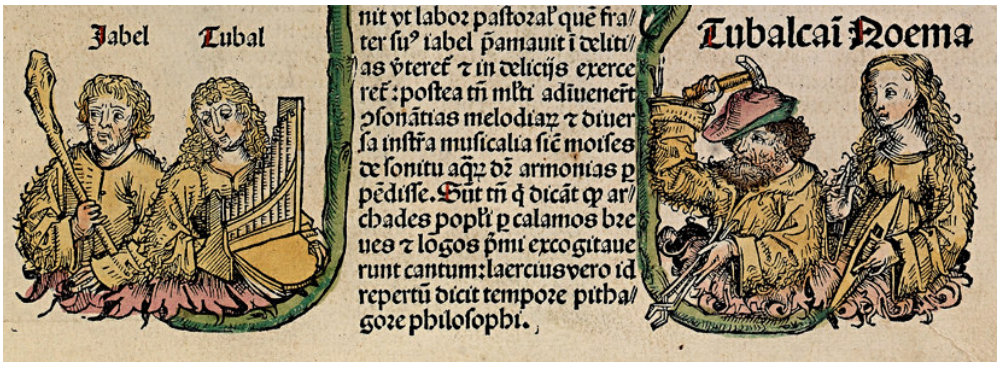


Fig.239 - *Jubal e Tubalcaim* (com Jabel e Noema)
Liber Chronicarum
Hartmann Schedel (texto), Michael Wohlgemuth e Wilhelm Pleydenwurf (gravuras)
Anton Koberger (editor), Nuremberg, 1493
Lisboa, ACL, Res. 1.2, fl. fl. X
Elemento musical: órgão portativo

A imagem surge na primeira parte da obra, a *Etas prima mundi*, que vai desde a Criação ao Dilúvio. Jubal, referido também no primeiro livro da Bíblia, é representado com um **órgão portativo,** junto de Jabel, conforme vem inscrito na gravura, seu irmão, "*pai de todos os que habitavam tendas e conduziam rebanhos*" (Gn, 4, 20), como tal pastor, como indicia o grosso cajado que sustenta. No lado oposto, está Tubalcaim, "*pai daqueles que fabricavam todos os instrumentos de cobre e ferros*" (Gn, 4, 22), os ferreiros, portanto, trabalhando na forja, conforme se observa na imagem, junto de Noema (em algumas traduções é chamada Naamá), sua irmã, que segura uma roca na mão.
O instrumento que a personagem segura, não sendo nenhum dos que são citados no texto bíblico, simboliza a Música enquanto conceito lato. Todavia, como vimos da gravura da obra de Franchinus Gafurius, a representação do órgão é particularmente pertinente neste contexto pois, através da visualização e disposição dos seus tubos, chama à atenção para as relações matemáticas entre os sons e os diferentes comprimentos dos mesmos.

Neste mesmo universo iconográfico indicamos ainda uma cena constante num gomil, obra de ourivesaria portuguesa de Quinhentos (fig.240), de extraordinária riqueza iconográfica e profusão de motivos decorativos. No bojo principal, na parte inferior, estão presentes figuras fantásticas, antropozoomórficas, reunidas em três pares distintos; na parte central, onde é maior a superfície disponível e, também, a parte mais visível, estão fixadas seis cenas de temática mitológica ou que remetem para a cultura da Antiguidade. Nesta secção encontramos uma inesperada cena musical que pensamos poder tratar-se de uma alusão à referida experiência de Pitágoras: um ancião, sentado, segura um martelo em cada mão com o qual bate numa espécie de bigorna (?); à sua frente encontra-se uma figura feminina *(A Música*?), com um instrumento de cordas, uma **cítara**, que dedilha[113]. O cordofone apresenta uma caixa harmónica perfeitamente

[113] Num plano posterior encontram-se duas figuras femininas desnudas, uma delas, à direita, segura um grosso bastão na mão direita e uma vara encurvada, de secção mais reduzida, na direita. São elementos estranhos à iconografia que

identificável, na qual constam duas aberturas de ressonância em forma de "C", na parte inferior. O número de cordas é de cerca de uma dezena e, pela posição das mãos da executante, é sugerido um momento de execução, certamente a confirmação dos sons produzidos pelos martelos.
Embora a forma da caixa faça lembrar uma **lira,** o facto de possuir as cordas dispostas paralelamente ao tampo harmónico leva-nos a propor que seja uma cítara.



Fig.240 – *Experiência de Pitágoras*
Gomil
Ourivesaria portuguesa do séc. XVI (1ª metade)
Prata dourada, repuxada, cinzelada e recortada, 425 X 310 X 187 mm
Lisboa, PNA, inv.º 5159
Proveniência: Casa Real, colecção D. Fernando II
Elemento musical: cítara (?)

O instrumento tem uma configuração pouco comum, com alguns elementos decorativos agregados, nomeadamente um pormenor que parece ser parte de uma serpente (?). A intenção de remeter o observador para a cultura da Antiguidade Clássica encontra neste episódio um indicador bastante evidente; talvez mais do que a identificação do tema, a presença do

propomos para a cena principal e para os quais não encontrámos uma interpretação coerente e sólida.

elemento musical, tornado visível pela configuração do cordofone, contribui para tal, assim como o tratamento da *Música* como entidade autónoma.

A Música no contexto das Sete Artes Liberais

Esta mesma entidade, a *Música,* é, por vezes, representada por meio de uma figura feminina, uma iconografia pouco frequente nas nossas fontes. Sublinhamos a sua presença numa peça de ourivesaria (fig.241). No bordo desta salva, entre colunas torsas, desenvolvem-se cenas alusivas às *Sete Artes Liberais,* todas representadas por figuras femininas. No pormenor que aqui destacamos, a *Música* é figurada por uma mulher a tocar um **órgão portativo**, perfeitamente identificado pela presença dos tubos, dispostos por ordem decrescente, da esquerda para a direita.



Fig 241 – *A Música* (de *As Sete Artes Liberais*)
Salva de prata (pormenor)
Ourivesaria portuguesa, Séc. XVI (1ª metade)
Prata dourada, cinzelada e repuxada, ø 290 mm
Lisboa, MNAA, inv.º n.º 63
Proveniência: Academia de Belas Artes
Elementos musicais: órgão portativo, folha de música.

A sua mão direita está colocada sobre o teclado, na posição de tocar o instrumento, não sendo visível a esquerda, por estar atrás do instrumento, onde estaria o fole que accionaria com aquela mão. Aos seus pés, do lado

esquerdo, estão duas figuras infantis que parecem tocar um instrumento de percussão e outro de corda friccionada, que não é possível identificar com segurança. No lado direito, suspenso no cordão que suporta o cortinado, uma folha **com notação musical** apresenta um conjunto bastante rudimentar de caracteres musicais, representando música escrita, certamente para o canto. Estão, pois, representadas diferentes modalidades de produção de som: com o órgão, através do sopro (*organica flatu*), com os instrumentos de percussão (*rhytmica pulsu*) e da folha de música, para o canto (*armonica voce*). É significativa a escolha do órgão, como instrumento polifónico, para figurar como atributo junto à personagem *Música*. Os diferentes comprimentos dos tubos facilita a visualização das proporções entre os sons, tal como na gravura da obra de Franchinus Gafurius, aludindo à "*Ars musica*", precisamente aquela que fazia parte do domínio do *Quadrivium*.

A reinvenção da Antiguidade em *Hypnerotomachia Poliphili*

Depois da breve referência à herança Antiga, no domínio da *Ars Musica*, propomos um percurso iniciático através da obra *Hypnerotomachia Poliphili* de Franciscus Columna (1433-1527), que desvendará outras dimensões deste vasto universo que é a Música. A obra foi impressa pela primeira vez em Veneza, por Aldo Manuzio, em Dezembro de 1499. Desta primeira edição possuímos três exemplares[114]. Não há confirmação absoluta acerca da autoria desta obra, sendo atribuída, e aceite, ao autor acima referido. Este frade dominicano terá usado um procedimento criptográfico para inscrever o seu nome na obra, recorrendo a um acróstico que integra as iniciais dos diversos capítulos, como refere Claudius Popelin na edição de

[114] Além da cópia que consultámos inicialmente na Biblioteca Pública Municipal do Porto (Inc. 82), existem ainda mais dois exemplares desta edição referenciados entre nós: Biblioteca Nacional de Portugal, Inc. 1064 e Biblioteca Central da Marinha, RCd9 -01. O exemplar pelo qual realizámos este breve estudo, (Inc. 1064 da BNP), não apresenta numeração de fólios ou páginas pelo que utilizámos a numeração, por páginas, como consta numa edição digital disponível em: http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hyp400.htm que, confirmámos, é a de Veneza de 1499. Encontra-se também em http://www.rarebookroom.org/Control/colhyp/index.html

1883 (Colonna, 1883: CXCI): **POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT**, e como se pode confirmar:

P(hoebo)**; O**(fuscare); **L**(a); **I**(ustissimamente); **A**(lla); **M**(agna)

F(ora); **R**(ecepto); **A**(d); **T**(anto); **E**(xcessivamente); **R**(espectando)

F(ortemente); **R**(agione); **A**(lcuno); **N**(on); **C**(ontrastare); **I**(o); **S**(opra); **C**(um); **U**(elificante); **S**(uavemente)

C(um); **O**(rnate); **L**(e); **U**(niversalmente); **M**(eritamente); **N**(on); **A**(rbitrando)

P(arendo); **E**(qualmente); **R**(evereda); **A**(vidissimo); **M**(adonna); **A**(morosamente); **V**(eneranda); **I**(o); **T**(anto)

O termo *Hypnerotomachia,* que consta no título da obra, remete-nos para algo como "*O combate amoroso, em sonhos"*. Assim, o livro apresenta um conjunto de narrativas em que o jovem protagonista*, Poliphili*, apaixonado pela ninfa *Polia*, procura a sua amada tendo, para tal, que enfrentar diversas dificuldades, perigos e aventuras, efectuando um percurso iniciático[115].

Em termos iconográficos, apresenta um conjunto notável de cerca de 170 gravuras, realizadas especificamente para esta obra e em estreita relação com o seu conteúdo. Escrita por volta de 1467, a edição impressa em 1499 foi dedicada a Guidobaldo de Montefeltro, Duque de Urbino (1482-1508), sucessor de Federico de Montefeltro (1422-1482), seu pai (Colonna, 1883: CLXXXVIII), um dos chamados Príncipes do Renascimento. As temáticas abordadas vêm ao encontro do gosto aristocrata da época, versando o amor cortês, mas abordando, de forma mais ou menos velada, outros assuntos. "*Um romance misterioso que ensina, sob um sentido dissimulado, o que há de mais belo nas Ciências e nas Artes*", como é definido numa tradução francesa de Élie Richard, do início do século XVIII (Colonna, 1883: CCXXVIII). Em busca do amor, seguindo um itinerário alegórico, Poliphili vai-nos devolvendo uma visão humanista da arte Clássica, através de

[115] O texto apresenta-se em toscano antigo, com alguns trechos em latim ou grego, havendo ainda inscrições em árabe e hebraico e, até, inscrições hieroglíficas de invenção do autor. Os próprios nomes das personagens principais terão resultado de um artifício mental do mesmo: (*Polia*, do grego, muitas coisas; e *Poliphili* = Poli+phili = gosta de muitas coisas).

descrições pormenorizadas que desenvolve na narrativa, assim como da revisitação de episódios da mitologia.

Ao longo da obra, no conjunto das suas gravuras, referenciamos uma dezena de imagens que apresentam conteúdo com interesse iconográfico musical remetendo-nos, sobretudo, para alguns aspectos da cultura musical da Antiguidade. É, claramente, uma obra que não pertence ao mundo medieval em que centramos o nosso trabalho. Todavia, como enunciado anteriormente, ao decidirmo-nos balizar a pesquisa seguindo critérios cronológicos, era espectável encontrar fontes que revelam valores e opções estéticas renascentistas, se quisermos manter as tradicionais designações.

Na abordagem que passamos a fazer, seguiremos os episódios pela ordem em que aparecem no texto. A obra começa com a descrição do lugar e hora onde Poliphili, num sonho, se encontra: Uma praia deserta, tranquila e silenciosa e que, depois, sem saber como, se vê transportado para uma floresta selvagem e impenetrável, onde se perde e se encontra com dragões, lobos e donzelas, deparando-se igualmente com diversas arquitecturas, que descreve com pormenor. Deste lugar consegue escapar, tendo invocado a luz divina e os bons espíritos, para que o guiassem neste lugar estranho. Num segundo sonho, Poliphili encontra-se com um grupo de ninfas que o conduzem junto da sua rainha, Eleutérilyda. Descreve, então, a grande majestade da anfitriã, a pompa admirável do seu palácio e o esplendor da festa a que assistiu. É ali que é chamado a declarar o seu amor por Polia. Guiado por duas ninfas, é conduzido a um local onde existem três portas. Escolhendo uma delas, a do meio, decide por aquele caminho enveredar. Deixado sozinho, uma ninfa muito elegante vem ao seu encontro e, tomando-o pela mão, convida-o a ir com ela. Mais tarde descobrirá que é a sua amada. Ao longo do caminho encontram vários cortejos, com carros triunfais, onde inúmeros adolescentes e jovens donzelas festejam a união dos amantes. Incentivado e conduzido por Polia a continuar e conhecer novos caminhos, ele observa, mais uma vez, numerosas jovens a celebrar o triunfo de Vertumno e Pomona, em torno de um altar sagrado. Depois os dois amantes unem-se, e são conduzidos à ilha de Citera por Cupido. Antes, Polia persuade Poliphili a observar algumas lápides antigas, num templo em ruínas. Chegados à ilha, vêem chegar um

grupo infindável de ninfas com troféus e presentes e uma procissão triunfal para celebrar a sua própria união. Por fim, no jardim e fonte sagrada, acompanhados pelas ninfas, estas cessam os seus cantos e danças e pedem a Polia que conte a sua origem e a história do seu amor.

A primeira gravura com elementos musicais surge no capítulo 7 (fig.242). Errando por caminhos desconhecidos, Poliphili encontra uma fonte de grande beleza. Relata ainda o encontro com cinco graciosas donzelas, ninfas, que se mostram muito surpreendidas pela sua chegada àquelas paragens e que, depois de o tranquilizarem, o convidam a partilhar as suas aventuras.



Fig. 242 – *Encontro de Poliphili com as cinco Ninfas*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, pag. 76
Elementos musicais: *lira da braccio*

Poliphili escuta o canto "*suavissímo das ninfas e o dulcisímo som da lira. Vestiam à moda da ilha de Carphantos, hábitos de seda ornadíssimos e de várias cores e texturas*". O episódio não se reveste de significativo conteúdo musical, embora o texto refira a delicadeza das vozes das Ninfas e o equilíbrio e harmonia dos sons emitidos pela **lira**. É a primeira das gravuras

com elementos musicais e, como verificámos, intimamente relacionada com o texto. A imagem segue, em pormenor, a descrição registada no texto pelo autor: "*As Ninfas, apercebendo-se da minha presença, pararam a sua caminhada, suspenderam os seus cantos, surpreendidas, como de uma bizarra novidade, de me ver aventurado nestes lugares (…), param a murmurar um instante entre elas e examinam-me com atenção*" (Colonna, 1883: 117).

A presença do instrumento está associada à actividade musical das ninfas, como se infere do texto. Ali surge o termo lira, muitas vezes usado para referir instrumentos de corda diversos pelo que, através da fonte textual, ficamos sem saber de que cordofone se tratava. O que se apresenta na imagem é uma ***lira da braccio***, instrumento que surgiu em finais do século XV, muito em voga na Itália na época, associado à cultura musical das cortes. Tinha um fundo plano, cravelhas em posição frontal, cinco cordas sobre o braço a que se juntavam mais duas, bordões, que corriam ao lado deste e afinadas à oitava. Estes são elementos que se confirmam na gravura, assim como a sua configuração que se aproximava já do violino. Tocava-se através de um arco, apoiando-se o instrumento no ombro. Nesta gravura não é visível o arco, mas na da página 139 (fig.243), confirma-se a sua utilização, assim como a existência do estandarte para fixação e distribuição das cordas sobre o tampo harmónico.

No domínio da iconografia musical é de sublinhar a existência de dois tempos distintos nesta representação: o tempo do texto, que nos remete para o universo da Antiguidade Clássica, através da presença das Ninfas no seu ambiente natural, e a contemporaneidade, presente no elemento musical representado, a ***lira da braccio*****,** associado a ambientes eruditos de corte do século XV.

Regressamos aos elementos musicais no capítulo 10, onde Poliphili continua a sua descrição do elegante baile na corte da rainha Eleutérilyda, iniciado após o grande festim e executado à maneira de jogo. Conta como chegou às três portas, com as jovens, e escolheu a do meio. O texto, assim como a iconografia, referem a existência de três portas, três caminhos distintos. Sobre todas elas uma inscrição em árabe, hebraico, grego e latim. Na primeira THEODOXIA / GLORIA DEI, na terceira COSMODOXIA / GLORIA

MUNDI e na do meio, aquele que o protagonista escolheu, EROTOTROPHOS / MATER AMORIS. Não entraremos na narrativa, por ser muito extensa, mas mencionaremos a passagem que esclarece a presença do elemento musical, uma *lira di mano: "Logística começou a cantar sobre o modo e o* ***tom Dórico*** *e, tocando suavemente* ***a lira*** *que tinha tirado das mãos de Thelemia, adverte: O Poliphili, não deixes de lutar virilmente nestes lugares, pois a fadiga passa e o bem permanece*…" e Thelemia, de modo cortês, acrescenta: " *parece-me razoável que entres na terceira porta*". Ao entrar na terceira porta, Poliphili e as acompanhantes, encontram uma insigne senhora de nome Philtronia[116] acompanhada de seis formosíssimas jovens, como testemunhado também na gravura, todas com a mesma idade, de seus nomes Rastonelia[117], Chortasina[118], Idonesa[119], Tryphelea[120], Etiania[121] e Adia[122]. O local era muito agradável, o chão coberto de plantas e flores perfumadas, abundavam fontes com águas límpidas. Em presença de tão belas personagens, Poliplili parece deslumbrado e disposto a ir ao encontro de um amor servil, pelo que Logística adverte que a beleza das damas é falsa, simulada e enganosa, continuando a enumerar um vasto rol de consequências para o caso de cedência a esta falsa felicidade. Perturbada com a fraqueza de Polipohili, Logística, com a face rubra de indignação: "*queste & consimigliante parole cum uchementia agitata, & nella fronte cum insurgente ruge, indignabonda Logística dicendo, proiecta la lyra ad terra* " (pág. 139); e vendo a inclinação viciosa de Poliphili, voltou-lhe as costas e saiu depressa dali.

Assim, num gesto de atribulação, de desconforto e revolta, o instrumento musical é atirado para o chão, quebrando-se, como se pode observar na gravura (fig.243). Em termos iconográfico-musicais é muito interessante a representação do instrumento quebrado, assim como das suas cordas.

---

[116] Do grego φìλτρν, modo de fazer amar, poção, conforme referido em Colonna, 1883: 225, nota 4.

[117] Do grego, *facilidade, complacência*

[118] Do grego, *sustento*

[119] Do grego, *eu vejo, eu pareço*

[120] Do grego, *vida fácil*

[121] Do grego, *companheiro, amigo*

[122] Do grego, *a morte, o túmulo.*

Simbolicamente, os instrumentos de corda, sobretudo **harpas e saltérios**, são muitas vezes representados como referentes de harmonia, de equilíbrio, num paralelo com o seu próprio equilíbrio interno, concretamente na afinação e na relação de altura entre os diversos sons que emitem, tornados visíveis nas diferentes cordas. Aqui, ocorrendo um episódio de desacordo entre as personagens da acção, verifica-se um momento de ruptura, de desarmonia entre elas, sublinhado com o recurso à iconografia musical, de forma evidente, como se constata. O cordofone é do mesmo tipo que o que surge na gravura anterior, um instrumento de cordas friccionadas, confirmado pela presença do arco e do estandarte.



Fig. 243 – *Logística, indignada, atira a lira para o chão.*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, Pág. 139
Elementos musicais: *lira da braccio*

Voltando ao texto, é de salientar ainda a alusão ao uso do **modo Dórico** pela ninfa que canta e toca. Trata-se de uma referência clara à música da Grécia Antiga. Os modos são sequências de notas organizadas de certa maneira, constituindo o material musical para a elaboração de uma

melodia. Sistematizados pelos gregos, por volta do século IV a.C. pela "escola pitagórica", a cada um dos diferentes modos estava associado um determinado carácter, *Ethos*. Assim, ao Dórico, aqui referido, associava-se a ideia de virilidade, mas também de belo e educativo.
Parece-nos claro que, mais do que descrever a acção musical da ninfa, o autor procura remeter o leitor para a cultura clássica grega, embora o instrumento representado não pertença aquela cultura, como anteriormente foi registado.

No capítulo 14, Poliphili descreve os carros triunfais acompanhados por multidões de jovens louvando e venerando Júpiter.

A revisitação do tema Antigo do triunfo e, através dele, a exaltação de uma personagem ou uma entidade moral é um fenómeno característico do Renascimento (Halleux, 2004: 270). Retomada esta tradição, ela traduz-se, tanto nas representações artísticas, como na vida real, de que são exemplo as entradas reais ou outros cortejos de grande aparato como, por exemplo, a grande embaixada que D. Manuel enviou a Roma ao Papa Leão X que, como anteriormente referimos, Damião de Góis registou na sua *Crónica* (Góis, 1954: 208-210). Tanto de umas, como de outras, damos conta neste trabalho, sublinhando a sempre presente participação musical.
No *Triumphus Primus* (fig.244), em cima do primeiro carro segue um "*candíssimo e benigno Tauro, de molti fiori adornato, & di pompa di boue libabondo. Sopra gli sedava una regia uirgine*" (pág. 162). O carro é tirado por seis centauros, sobre os quais se sentam igual número de ninfas, voltadas três para cada lado do percurso, tocando instrumentos musicais, conforme relata o texto: "*Ciascuno equitaua una ísigne Nympha, sedente cum le spalle luna al altra riuoltate, tre cum le spectatissime facie alla dextera cõuerse, & tre alla parte leua. Cum instrumenti musicali inseme ca lestemente di harmonia participati*…" (pág. 161).



Fig. 244 – *Cortejo triunfal* (*Triumphus Primus)*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, pags. 162-163
Elementos musicais: *aro com guizos, rebec* (?); *tuba* (?); *aulos duplo* (?) e *cornu* (?)

Na gravura apenas se podem identificar os instrumentos das ninfas voltadas para o observador, sendo aqueles: um **aro com guizos**, semelhante ao pandeiro mas sem pele, um cordofone friccionado e uma **flauta dupla**, ou **aulos duplo**. Os centauros, por sua vez, também participam musicalmente. Os dois que seguem à frente tocam aerofones semelhantes ao ***cornu*** dos romanos, "*trompas muito antigas*", segundo o texto. Apresentam o tubo encurvado, certamente metálico, ligeiramente cónico e terminado numa grande campânula[123]. Não se verifica a presença de um elemento que é comum nestes instrumentos, que é uma haste, inserida no interior da curvatura do tubo, servindo para assegurar a integridade e manter a forma do aerofone (ver pormenor da fig. 245). Sem qualquer orifício, o ***cornu*** produzia as notas da série dos harmónicos, tal como nas **trompas de caça**. Os dois centauros que seguem no meio tocam "***trompetes*** *de ouro*", de acordo com o descrito no texto, de onde penderiam estandartes de seda bordados a fio de ouro (não são representados nas gravuras). Estes aerofones são de tubo recto, cónico e terminado numa campânula, não

[123] Este pormenor não se verifica nos antigos instrumentos dos romanos que, geralmente, apresentam um campânula pouco evidente, como se pode confirmar no baixo-relevo da coluna de Trajano (fig. 245).

tendo qualquer orifício. Pelo modo como são apoiados nos lábios dos instrumentistas, deverão ser instrumentos com bocal, assemelham-se às **tubas** romanas, de herança etrusca, embora estas fossem geralmente mais compridas (fig.245). A terceira parelha de centauros não toca qualquer instrumento, leva vasos antigos de topázio da arábia, se atendermos, mais uma vez, ao referido no texto.



Fig. 245 - *Músicos a tocarem tuba e cornu*. Pormenor da Columa de Trajano Roma, 113 d.C.

É interessante a referência textual à concordância entre o som dos instrumentos dos centauros com o das ninfas "*Gli sequente sonauão tube d'oro, cum pendente pano fericeo subtile, di áureo itexto, cum tríplice ligatura alla fistula tubale; Gli altri dui cum ueterrimi cornitibici concordi ciascuno & cum gli instrumenti delle equitante nymphe*" (pág. 162), no sentido de assegurar que a participação musical fosse harmoniosa, agradável, de acordo com o ambiente festivo do acontecimento. Todos os restantes acompanhantes celebram a festa com vivacidade e entusiasmo, aplaudindo solenemente e com canções. Embora haja referência explícita à execução conjunta dos instrumentos, poderemos pensar em dois universos musicais distintos. Por um lado, os que são tocados pelos centauros, relacionados com o mundo romano, com contextos militares e de grandes acontecimentos públicos, como entradas triunfais, cortejos militares ou cerimónias em anfiteatros, por outro, aqueles que as ninfas tocam,

evocando ambientes míticos da Antiguidade, concretamente episódios e celebrações festivas de carácter dionisíaco em que a dança, em regra, constituía uma componente fundamental. O idiofone aqui representado, tocado pela ninfa que segue mais próxima do carro, é constituído por um conjunto de **guizos** suspensos num aro, não apresentando qualquer membrana. Era usado para acentuar o ritmo nas formas de dança, conferindo uma sonoridade muito peculiar àquele universo acústico. O aerofone de tubo duplo, que a primeira das ninfas toca, procura, pela configuração que apresenta, lembrar o ***aulos*** grego, um instrumento com palheta dupla usado para acompanhar o ditirambo nos ritos orgiáticos dionisíacos. No entanto, organologicamente não é confirmado o dito instrumento. Os dois tubos do aerofone unem-se num único, na parte superior, não se verificam indícios de palhetas e não são visíveis orifícios, nem a colocação das mãos aponta para a sua existência. Assim, mais do que uma preocupação pelo rigor na representação do instrumento, é de assinalar, como referido, o propósito de remeter, através da visualização da forma, para determinado contexto.

A ninfa que segue no centauro do meio toca um cordofone friccionado que, nos seus elementos essenciais, se assemelha ao *rebec,* um instrumento que teve o seu momento de maior difusão no período medieval e Renascimento, sendo numerosos os testemunhos iconográficos. Tem caixa de ressonância de formato periforme, três cordas esticadas entre um estandarte, na parte inferior da caixa, e um cravelhame em forma de "C", típico destes instrumentos. Apresenta, no entanto, uma característica que o afasta da tipologia comum destes cordofones: nesta gravura é clara a separação entre braço e caixa, o que não acontece nos referidos instrumentos. Apesar desta característica, poderemos considerar que se trata de um instrumento daquele tipo, em uso na época. Inicialmente tocados sobre o colo ou os joelhos do instrumentista, testemunhos mais tardios mostram instrumentos deste tipo em posições distintas, apoiados no ombro, ou um pouco abaixo. O **rebec** era reconhecido como instrumento de menestréis profissionais e de uso em contextos de corte, portanto um instrumento prestigiado, muitas vezes representado em temas bíblicos, como os *Anciãos do Apocalipse*, ou tocado por anjos músicos. No entanto o seu uso era muito vasto, variando de região para região, sendo usado, tanto em contexto sagrado, como em

celebrações profanas, surgindo, por vezes, em cortejos processionais, como é o presente caso, ou na *Procissão do Relicário da Cruz na Praça de S. Marcos de Veneza*, numa pintura de Gentile Bellini, de 1496, por exemplo (Remnant, 1984: 201-205).

Na nossa gravura surge associado ao ambiente de celebração já mencionado, podendo associar-se ao canto das ninfas que seguem no cortejo.

O desenho do instrumento e do respectivo arco aproxima-se bastante do que Sebastian Virdung insere na sua obra *Musica Getutscht,* publicada em 1511 (fig. 246).

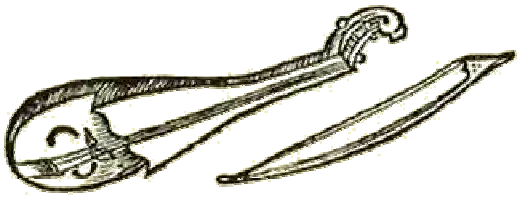


Fig. 246– *Rebec*
Sebastian Virdung
Musica Getutscht, 1511; edição facsimilada de 1970, Basel / London, Bärenreiter-Verlag Kassel.

Triumphus Secundus



Fig. 247 - *Triumphus Secundus*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, pags. 166-167
Elementos musicais: aro *com guizos, bladder pipe, vèze ou platerspiel e cítara*

O segundo triunfo (fig. 247) é, conforme nos diz o texto, "*nõ meno miraueglioso del primo*". Agora o carro é puxado por seis elefantes brancos, geralmente associados à Fama. Sobre o carro vai um cisne branco numa postura amorosa relativamente a uma ninfa, Leda, que está junto de si. Sobre os paquidermes, mais uma vez, seguem seis jovens com instrumentos musicais. As jovens instrumentistas tocam, respectivamente: um aro ou coroa de guizos, semelhante a **pandeiro,** mas com guizos em vez de soalhas, um ***bladder pipe*** ou ***platerspiel*** (género de **gaita-de-foles**, em que o fole, mais pequeno do que neste instrumento, se interpõe entre o tubo insuflador de ar e a palheta) e uma **cítara**. Repete-se o carácter festivo do acontecimento, onde a música participa de modo destacado, conferindo uma importante dimensão acústica ao cortejo, manifestação colectiva de alegria. Sublinha-se a presença de instrumentos das diferentes famílias: cordas, sopros e percussão, tal como acontece no primeiro cortejo. De novo presentes, os guizos não deixam de se constituir como um referente em relação às celebrações dionisíacas em que, pelas suas qualidades tímbricas e indefinição sonora, o som produzido contribui para o charivari característico daqueles rituais. O instrumento de sopro, do qual não possuímos designação própria em português, comummente chamado *platerspiel* (termo alemão), *bladder pipe* (inglês) ou ***vèze***, como é designado em França, por sua vez, acentua o carácter rústico e consequente ligação à natureza, pela inclusão de um fole feito de tecido animal (pele ou a bexiga), tal como acontece na **gaita-de-foles**. Era um instrumento bastante comum no período medieval, presente em diversas fontes iconográficas, mas que perdeu prestígio e caiu em desuso. Um dos testemunhos mais conhecidos e recorrentes no domínio da iconografia musical medieval é o conjunto das iluminuras das *Cantigas de Santa Maria,* de Afonso X o Sábio, nomeadamente no manuscrito do Escorial (Ms. E-E b.I.2). Neste códice constam dois exemplos de músicos com instrumentos deste tipo, junto das cantigas 230 e 250. Se períodos houve em que o instrumento fazia parte do instrumentário da música de corte, em finais da Idade Média estava associado a mendigos e camponeses.

No contexto em que aparece nesta obra, não se pode entender como uma referência à cultura musical da Antiguidade mas, como adiantámos, parece acentuar a ligação das celebrações festivas aos ritos relacionados com a natureza, embora Aristófanes em *Lysistrata*, mencione um instrumento de sopro que chama ***physalis***, palavra derivada de bexiga, podendo ser assim relacionado com o mundo Antigo (Brown, 1984: 237-238).
Na edição de 1511 de *Musica Getutscht*, Sebastian Virdung inclui um desenho de um aerofone deste tipo, apresentando a configuração de um **cromorne**, forma que também assume na iluminura da cantiga 250 das Cantigas de Santa Maria.

Por fim, a ninfa que segue montada no primeiro elefante segura e dedilha um cordofone da família das **cítaras**. Pelo que se pode observar na imagem, o instrumento é constituído por uma caixa de ressonância pouco volumosa; as oito cordas estão dispostas paralelamente sobre o tampo superior, onde são visíveis duas aberturas em forma de "C" e não possui ponto ou escala. A configuração da caixa não é muito comum, mas as características organológicas apresentadas apontam para a sua identificação como cítara.
A posição em que o instrumento é executado faz-nos lembrar a ***kithara***, um dos mais importantes instrumentos da Antiguidade Greco-Romana. Não nos parece que se trate de um exemplo do instrumentário contemporâneo, mas antes uma referência à cultura musical Antiga.

No terceiro triunfo (fig.248), mostrado no respectivo cortejo, o carro é puxado em grande pompa por seis unicórnios, associados à castidade. Sobre eles, à semelhança dos carros anteriores, vão seis jovens virgens, as únicas personagens que se conseguem aproximar destes animais fantásticos. As suas vestes são de fina seda e tecidas a ouro; todas tocam "*admiráveis e muito antigos*" instrumentos de sopro, bem afinados. Sobre o carro, num admirável assento de jaspe, repousa uma Ninfa muito bela, vestida de fina seda azul claro e bordada a ouro, ornada de numerosas gemas. Contempla, admirada, a quantidade de ouro celeste que cai no seu colo. Neste caso, a menção explícita a instrumentos antigos deu origem à representação de aerofones bastante fantasiosos, procurando afastar a sua configuração do repertório organológico conhecido na época.

Triumphus Tertius

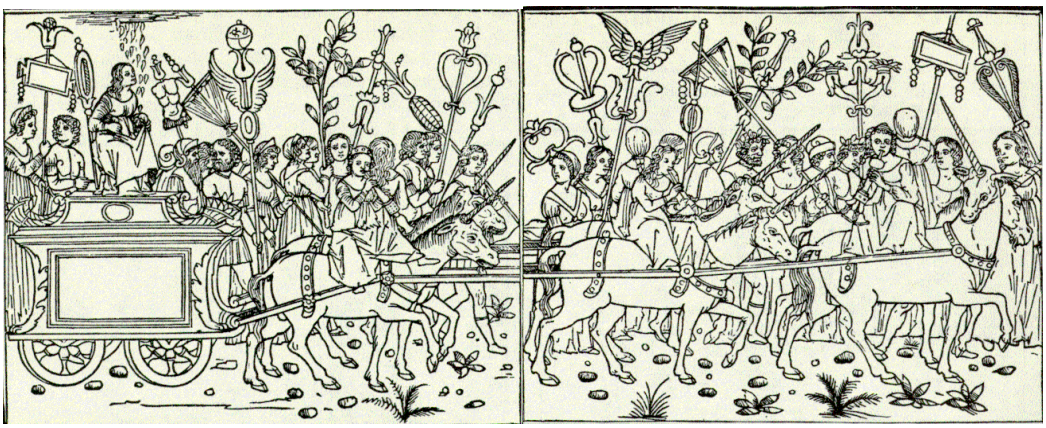


Fig. 248 - *Triumphus Tertius*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, pags. 170-171
Elementos musicais: *aerofones fantasiosos, platerspiel*

O primeiro deles, da ninfa que está mais próxima do carro, apresenta uma configuração um pouco bizarra, que mais se assemelha a um elemento de arquitectura, um balaústre. Não se distinguem pormenores organológicos precisos para procurar representar um aerofone palhetado, se atendermos ao modo como a instrumentista apoia o mesmo na boca; pela posição das mãos teria orifícios, mas estes não são visíveis. Apresenta ainda o que parece ser um barrilete, elemento comum nas charamelas bombarda, por exemplo, usado para protecção de sistema de chaves para abertura/fecho dos furos mais afastados. A segunda ninfa toca um aerofone de tubo recto e ligeiramente cónico. Não se confirma a presença de furos mas, pela posição em que a instrumentista coloca as mãos, é feita essa sugestão. A parte inferior do tubo termina com uma campânula de forma irregular. Por fim, a terceira ninfa toca um ***bladder pipe*** ou ***platerspiel***, instrumento referido anteriormente, apresentando o característico reservatório de ar inserido no próprio tubo do instrumento, mas com configuração diversa. A parte inferior é a que se revela mais fantasiosa, dividindo-se em três pequenos tubos, terminados cada qual com a sua campânula em forma de **sino**.
Há no texto, como vimos, a preocupação de referir as qualidades sonoras dos instrumentos, sublinhando, mais uma vez, a importância da dimensão

musical neste tipo de acontecimentos. Havendo a indicação textual da presença de instrumentos antigos, terá o autor das gravuras procurado fixar formas que não se assemelhassem aos instrumentos comuns[124].

No capítulo 17 a Ninfa conduz o amante Poliphili a outros locais muito belos, onde ele observa numerosas jovens celebrando juntamente com Vertumno[125] e Pomona[126], que se dirigem para um local onde se encontra um altar de mármore branco, em torno do qual se depositarão oferendas e se realizarão as libações. É neste contexto que encontra a sua amada Polia, que se torna sua guia.



Fig. 249 - *Vertumno e Pomona, transportados num carro puxado por faunos.*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, Pág. 191
Elementos musicais: *tuba (?) e cítara*

[124] Há ainda um quarto cortejo cujo carro é puxado por seis tigres. Neste não há qualquer representação de elementos musicais, apesar do texto a referir.

[125] Vertumno, divindade romana que preside à mudança das Estações.

[126] Pomona, deusa romana dos frutos; era uma ninfa, a única que não gostava da floresta natural, mas apenas se interessava por pomares e pelos seus frutos e por tudo o que dizia respeito à jardinagem (Hamilton, 1991: 431)

De acordo com o texto, Vertumno e Pomona, divindades dos jardins e pomares, seguem num carro puxado por quatro faunos (fig. 249), sendo acompanhados por *Hamadríades*, ninfas das árvores, nascendo e morrendo com as árvores que habitam, que vão atrás do carro, vestindo saias de folhas de árvore e segurando ramos nas mãos; ao lado do carro e um pouco à frente, Hyménedes, dançando alegremente. Vertumno segue sentado no carro acompanhado pela sua bem-amada esposa Pomona. Esta segura uma cornucópia cheia de flores e frutos, na mão direita, e um ramo também com flores, frutos e folhas, na esquerda.

No grupo das Hyménedes, três são portadores de uma espécie de troféus, varas compridas decoradas com elementos vegetais, um deles com um estandarte, outro com uma tabuleta para receber inscrição e a terceira com alfaias agrícolas; à frente, duas tocam instrumentos musicais: um cordofone da família das **cítaras** e um longo aerofone de tubo recto. O instrumento de cordas é de identificação ambígua pois, tal como no exemplo anterior, apresenta uma configuração próxima das **liras**: posição de execução, sugestão de braços laterais, número e fixação das cordas na parte superior, numa barra transversal; apresenta, no entanto, uma caixa de ressonância como as cítaras, com dois tampos paralelos (subentende-se o posterior), formando o corpo do próprio instrumento. Se não valorizarmos este pormenor, assemelha-se à ***kithara***, instrumento da família das liras, talvez, o principal instrumento da Grécia Antiga. Pertencente ao culto de Apolo, sendo-lhe, por vezes atribuída a sua invenção (Sachs, 2003: 144), parece-nos um pouco desfasada do seu contexto apolíneo, relacionada com moderação, racionalidade, controlo e equilíbrio, pois um dos aspectos que neste episódio há a realçar é o seu carácter dionisíaco. No entanto a *Khitara* era também usada para acompanhar o canto em situações muito diversas, como aconteceria neste caso, inclusive em festivais públicos, juntamente com outros instrumentos (McKinnon, 1984: 441).

O aerofone é uma **trombeta** recta que faz lembrar a antiga ***tuba*** dos etruscos, ou a ***salpinx*** dos gregos, sendo que a campânula que apresenta é mais volumosa que a que encontramos naqueles instrumentos. Não é visível qualquer furo, pelo que será um instrumento natural, e não é possível verificar o modo como a instrumentista coloca o tubo sobre os lábios.

Embora não seja rigorosa a representação dos instrumentos, tal com em gravuras anteriores, parece-nos óbvio o propósito de registar espécimes organológicos que remetam claramente para a cultura musical Antiga.

A gravura da página 195 (fig.250) devolve-nos uma cena de um ritual em honra do deus dos jardins, que integra a realização de um sacrifício onde é imolada uma vaca, como se observa na figura em primeiro plano.
O próprio texto descreve o que gravura posteriormente representou. Um ritual rural e pastoril, para citar as palavras do texto, sendo usado leite quente e vinho para aspergir, mas também frutos e flores, celebrando um glorioso triunfo, numa evocação de cerimónias antigas onde participam exultantemente cantores e instrumentos em solenes ritos. De salientar a escolha dos instrumentos aqui presentes, mais relacionados com o universo natural, o mundo bucólico dos pastores, presente nas flautas e instrumentos relacionados com danças populares de carácter dionisíaco, como o pandeiro com soalhas. Além dos instrumentos referidos identifica-se uma trombeta. Embora sem certeza acerca da sua identificação por ausência de elementos suficientemente esclarecedores, a presença deste tipo de instrumento remete para o acto cerimonial e sublinha a importância e dignidade do acontecimento, ao mesmo tempo que contribui para tornar o ambiente mais ruidoso.
Sobre um altar quadrangular de mármore, decorado por uma espessa cobertura floral em forma de cúpula, apoiada em quatro colunas que descem até ao solo, o deus dos Jardins, Príapo, com os seus atributos: uma gadanha (foice de maiores dimensões e cabo comprido) e uma taça. Não são unânimes as fontes sobre a sua filiação: umas indicam-no como filho de Dionísio e da Ninfa Chione, outras de Afrodite e do mesmo Dionísio (Souli, 1995: 57; Garcia Gual, 2005: 24), correspondentes a Vénus e Baco na mitologia romana ou, ainda, Vénus e Adónis (Halleux, 2004: 233). Importa referir que fazia parte do cortejo e participava nas festas de Baco.



Fig. 250 – *Ritual de sacrifício em honra de Príapo*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, pág. 195
Elementos musicais: *pandeiro, flautas rectas; trombeta* (?)

Príapo era o deus rústico da fertilidade, tanto para o reino vegetal como animal, através do amor físico,[127] sendo também protector da vida sexual

[127] Um dos atributos que geralmente identifica Príapo é um pénis de dimensões exageradas, umas das disformidades físicas da personagem devido a um feitiço

dos casais. Ao centro de cada um dos arcos pende uma lâmpada. Os participantes, segundo rituais campestres muito antigos, lançam, à maneira de libação, ampolas de vidro com leite quente e vinho, que se quebram, derramando o seu conteúdo. Lançam também frutos, flores e folhas, festejando alegremente. Por vezes, refere o texto, caminham com a imagem do velho *Janus*,[128] com a cabeça decorada de flores, cantando, sobre um ritmo campestre, tocando rudes instrumentos, em grande alegria, celebrando o seu culto com danças saltadas, aplaudindo solenemente com cantos de vozes femininas e lançando gritos.

No lado esquerdo, sentada no chão, encontra-se uma das ninfas que toca **flauta**. O instrumento é de feitura muito simples, apenas um comprido tubo cilíndrico que a instrumentista apoia nos lábios. As mãos estão colocadas sobre o corpo do instrumento em posição que sugere a existência de furos. Não é possível identificar o modo de produção sonora, se através de bisel ou aresta simples. Do lado direito, junto à personagem que toca trombeta, está uma segunda flautista. O instrumento é similar ao primeiro, mas mais curto e com tubo de secção mais reduzida, produzindo, portanto, sons num registo mais agudo. As flautas rectas são instrumentos muito antigos, existindo desde tempos Pré-históricos, podendo ser feitos de materiais diversos como a madeira, o osso, ou argila, sendo a sua presença comum a diversas culturas. Muitas vezes surgem associadas a ambientes bucólicos e pastoris sendo tocadas por pastores.

Atrás da flautista da esquerda, de pé, uma outra ninfa participa tocando um pequeno **pandeiro** circular. O instrumento é composto por um aro, certamente de madeira, no qual estão inseridas soalhas (pequenos discos metálicos) que soam por agitação do instrumento, ou associados à vibração

---

provocado por Juno; daí, nesta gravura, a presença do falo erecto, em frente da figura do deus (no Inc. 82 da BPMP este pormenor encontra-se rasurado).

[128] *Janus,* deus dos bons começos ou da passagem de um âmbito para outro; por isso era representado com duas faces, uma voltada para diante outra para trás. Também considerado como deus da paz, segundo os romanos, que lhe tinham dedicado um templo em Roma, que só se fechava quando em tempo de paz (Hamilton, 1991: 59). Divindade que deu o nome ao nosso mês de Janeiro.

provocada pela percussão directa, sobre a pele que cobre uma das faces. A instrumentista toca o instrumento, mantendo-o em posição vertical à altura da face, segurando-o e percutindo-o com as duas mãos. Flautas e pandeiros são com frequência associados às danças frenéticas das Bacantes ou Ménades, nos seus cortejos e celebrações em honra de Baco (o Dionísio dos gregos), o que não deixa de ser uma evocação do ambiente aqui aludido, onde as ninfas, associadas aos espíritos da natureza e seus deuses, são as personagens de ligação da narrativa.

Antes de embarcarem para a ilha de Citera, Polia convida Poliphili a ver algumas inscrições funerárias, que se encontravam junto a um templo arruinado (cap. 19). O autor refere uma "sepultura historiada" por ter um tema figurado na parte da frente (fig.251): sobre uma ara está colocada uma cabeça de caprino; um velho, com cabelos encaracolados à moda antiga, segura-a pelos cornos. À direita, encostado a uma velha árvore, um indivíduo vestido com peles de cabra, "*suonaua due* ***rurale tibie***", numa alusão a instrumentos ligados ao mundo rural. Trata-se de um aerofone composto por dois tubos cilíndricos de dimensões semelhantes, invocando o antigo *aulos duplo* grego, também chamado ***kalamos*** ou ***bombix,*** correspondente *à* ***tibiae serranae*** dos Romanos (Sachs, 2003: 157). Do lado oposto do altar, junto ao mesmo, uma personagem desnuda, transportando às costas um vaso antigo, que inclina sobre a ara, derramando vinho sobre a cabeça de caprino, efectuando, portanto, a libação. Atrás desta personagem, uma matrona, também despida, chorando, segura uma comprida tocha, cujas chamas estão dirigidas para o chão.

Mais à esquerda uma figura feminina, transportando um cesto à cabeça, que teria frutos, e um vaso de terracota na mão direita, com perfume. Entre estas duas personagens um pequeno sátiro, segurando uma serpente que se agita visivelmente. Trata-se da realização de um ritual pagão em honra de uma divindade ou antepassado, provavelmente com alguma associação a Dionísio, pois o **aulos**, segundo alguns autores, pertence ao seu culto (Michels, 1993: 173), embora ainda permaneçam muitas incertezas sobre a utilização do **aulos duplo** no seio da cultura grega. Não são identificados mais pormenores organológicos que possam confirmar com mais segurança as características do instrumento, facto que não lhe diminui a importância,

em termos simbólicos, pois a sua função na imagem é sublinhar o contexto de realização da acção, confirmando a participação musical neste tipo de rituais.



Fig.251 - *Ritual de libação*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, Pág. 255
Elementos musicais: *aulos duplo*

Chegados à ilha de Citera (cap. 22), *Polia* e *Poliphili* são recebidos por um grupo numeroso de ninfas com os seus cantos e danças, assim como variados presentes e troféus. São presenteados com um cortejo triunfal, que assinala e celebra, finalmente, o seu encontro amoroso[129] (fig. 252).
No carro puxado por dois dragões segue Cupido de olhos vendados e com arco e flecha nas mãos; atrás e ao lado segue o cortejo das ninfas. É no grupo que segue adiante que se encontram os instrumentos musicais, que participam no cerimonial. As duas personagens que abrem o desfile são, precisamente, duas flautistas, cada qual com a sua **flauta**. Aerofone de tubo cilíndrico, recto, não sendo possível identificar outros elementos

[129] Tal como as que aparecem nas primeiras representações dos *Triunfos*, o episódio surge em duas gravuras distintas, mas que se completam. No impresso encontram-se em páginas sucessivas, ambas visíveis com o livro aberto e colocadas uma na continuação da outra, para uma leitura completa e integral da imagem. No nosso trabalho decidimos colocá-las juntas, para facilitar a leitura.

organológicos. Infere-se, pela colocação das mãos sobre o instrumento, que têm furos, mas estes não estão representados. Um pouco mais atrás, segue a ninfa que toca trombeta. O instrumento é similar ao que o gravador fixou na gravura da página 195 (fig.250), na celebração em honra de Príapo. É um aerofone de tubo recto, feito de uma única peça, ligeiramente cónico e terminado numa campânula. A instrumentista apoia a parte mais fina do tubo directamente sobre os lábios, e segura-o apenas com a mão esquerda, dirigindo-o para cima, para melhor propagação do som.

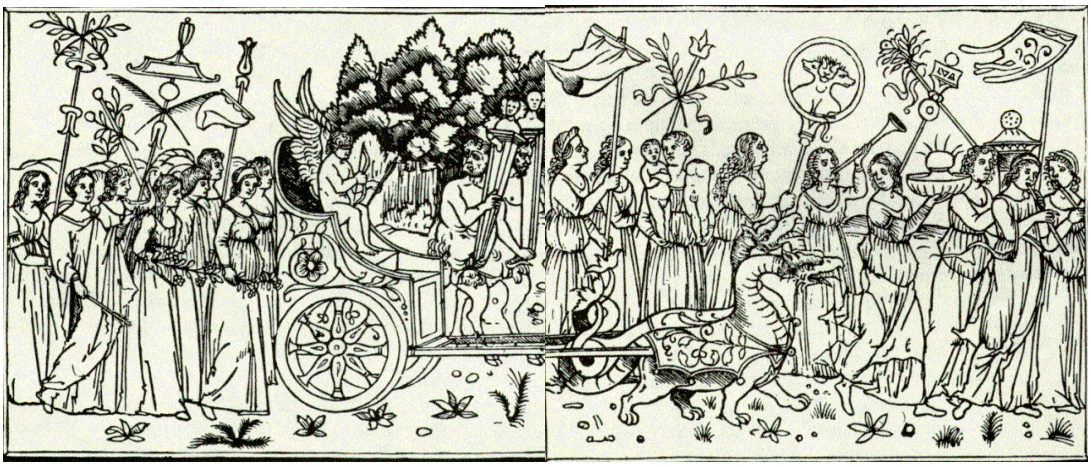


Fig. 252 - *Cortejo triunfal de Polia e Poliphili (Triunfo do Amor).*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, pags. 346-347
Elementos musicais: trombeta e flautas rectas

O seu comprimento não se aproxima do longo ***salpinx*** dos gregos ou da ***tuba*** Antiga dos romanos, mas antes a um instrumento desta família, mais simples, também dos romanos, feito de bronze, com um tubo uniformemente cónico e mais curto que os antigos, usado para transmissão de ordens em contexto militar.

As duas flautas apresentam-se como instrumentos muito simples, quase primitivos, se comparados com os elaborados desenhos de arquitecturas e elementos decorativos das mesmas, ou dos desenhos dos carros que seguem nos cortejos. É um aspecto que nos parece de sublinhar, uma vez que é também através dos elementos musicais, nomeadamente com alguns

instrumentos, que é invocado esse carácter rústico, silvestre, pagão, do mundo Antigo.

Na ilha de Citera, reino de Vénus/Afrodite, é representado um jardim fechado, como domínio reservado, sagrado, onde a figura feminina assume especial destaque. Neste caso a própria deusa, sentada de costas para o observador, com Cupido ao colo, como se pode confirmar pelo texto e noutra gravura; o *Jardim do Amor*, como representado em ilustrações do *Roman de la Rose,* de inícios do século XIV, onde se cultivam os prazeres terrenos como a música, a dança ou a conversação, lugar reservado aos iniciados. É um espaço arquitectónico onde são evidentes as cuidadas formas geométricas, na fonte, na gruta de verdura, na disposição mais ou menos simétrica das árvores e, até, das personagens. Aqui se desenrola a cena que encerra a primeira parte da obra de Columna (fig.253).
Poliphili e Polia, acompanhados pelas ninfas, chegaram à fonte sagrada. "*…ali* (no jardim), *encontramos as ninfas tocando e cantando suavemente. Todas, juntamente connosco, festejando com grande alegria. Senti-me cheio de um amor fecundo. O meu peito estava inundado de doçura. Os meus problemas anteriores e todo o medo tinham desaparecido; toda a incerteza dominada. Não duvidei mais de Polia.(...) "*(pag. 369). Quando as ninfas contaram os mistérios memoráveis e antigos acerca daquele lugar, que era também onde estava depositado o túmulo de Adónis (pag.372), começaram a tocar os seus instrumentos e a narrar os feitos passados em linguagem rítmica, cantando-os muito doce e voluptuosamente, dançando em volta da fonte. Depois, em conjunto, ajoelharam-se, inclinando-se sobre aquela verdura tão agradável, e pousaram "*gli melodi strumenti*"; as cantoras reprimiram em seus peitos as suas vozes melodiosas e fizeram silêncio. Cessando os seus cantos e danças, pedem a Polia que conte a sua origem e a história do seu amor. Naquele momento de repouso, mostraram-se muito desejosas de conhecer o nosso estado e a nossa condição. Uma delas, chamada Polyorimene, mais atrevida e brincalhona que as outras começou a dizer: " *O Polia! Nossa companheira, tu que partilhas connosco o serviço da honrosa Progenitora, a tua bela, a tua elegante aparência, a tua forma soberba e insigne, a tua admirável educação, a tua beleza de primeira e incomparável ordem, nos torna,*

justamente, ávidas de conhecer as razões dos vossos felizes amores, assim como a origem da tua excelente e generosa raça, que nós cremos ser de uma nobre e ilustre linhagem…"

Terminado o longo e lisonjeiro discurso da ninfa, Polia acomoda-se e prepara-se para satisfazer este pedido cortês. Termina então o primeiro livro de *Hypnerotpmachia de Poliphili*.

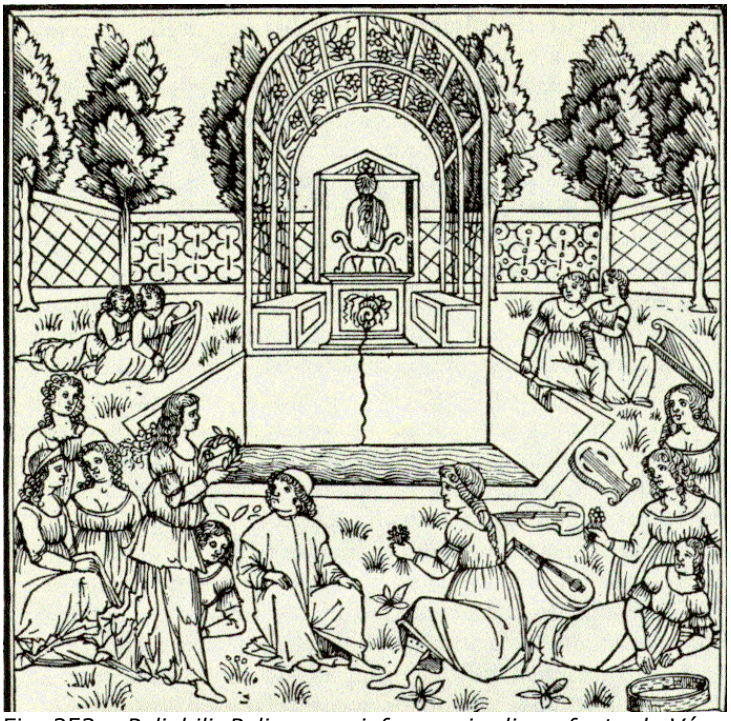


Fig. 253 – *Poliphili, Polia e as ninfas, no jardim e fonte de Vénus*
Franciscus Columna
Hypnerotomachia Poliphili [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499
Lisboa, BNP, Inc. 1064, pag. 378
Elementos musicais: *Harpas, alaúde, lira da braccio* (?), *Cítara e pandeiro com soalhas.*

A gravura fixa o momento em que cessa a música e as ninfas se sentam para ouvir a narrativa de Polia. Dirigem o olhar para o centro da acção, onde uma delas, de pé, segura uma coroa feita de folhas para honrar os amantes. No chão estão pousados os diversos instrumentos, que as ninfas tocavam anteriormente: duas **harpas**, uma **cítara**, uma **lira da braccio,** um **alaúde** e um **pandeiro**. As harpas aqui representadas são instrumentos portáteis, de feitura muito simples; surgem na sua forma mais comum:

configuração triangular, com consola e coluna encurvadas e uma caixa de ressonância muito reduzida, como é comum noutras fontes medievais. O seu desenho revela-se pouco rigoroso, sobretudo na representação das cordas, onde se verificam algumas em tensão entre a caixa e a coluna, quando deveria ser entre a caixa e a consola (a parte superior), sendo o seu número bastante reduzido. São instrumentos cuja origem se perde no tempo, surgindo, com configurações diversas, em várias culturas. Neste caso evocam a cultura cortesã e aristocrática da época, juntamente com o alaúde que também é representado. Este é perfeitamente identificado pelos seus elementos mais característicos: corpo convexo, em forma de meia pêra, formado por justaposição de aduelas, como se pode verificar, e com um tampo superior plano; a pá do cravelhame formando um ângulo acentuado, aproximadamente de 90º relativamente ao braço, possuindo este trastes; as cordas estão fixadas numa barra sobre o tampo, onde se identifica, também, uma abertura (boca), circular. Introduzido na Europa pelos Árabes durante a Idade Média, entre os séculos VIII e XII, o alaúde (do árabe *al'ûd*, a madeira) tornou-se, nos séculos XV e XVI, num dos principais instrumentos de uso doméstico e da preferência da classe nobre. Tal como a harpa, pertenciam aos designados instrumentos "baixos", adequados a ambientes intimistas, como o que aqui é referido. Os restantes instrumentos tinham sido já representados em gravuras anteriores conferindo, de certa forma, continuidade e unidade à narrativa. Os dois cordofones também se adequam ao contexto, servindo para acompanhar o suave canto das ninfas, enquanto o terceiro, o pandeiro representado no plano mais próximo, pousado no chão, à direita, parece estar fora de contexto, em termos de prática musical mas, como referido, estava associado à actividade das ninfas em acções anteriores sendo que, também aqui, as ninfas dançam "*et in gyro della fontana*".

A ***lira da braccio*****,** como referido, era um instrumento muito apreciado junto das cortes italianas do renascimento, usada para acompanhar textos líricos ou narrativas poéticas, surgindo aqui de forma particularmente pertinente. Na gravura não é visível a parte superior do braço, nem se identifica o número de cordas, o que cria dificuldades na identificação. No entanto, devido à semelhança com as representações anteriores, nesta mesma obra, consideramos tratar-se do mesmo instrumento.

A **cítara,** instrumento já presente em gravuras anteriores, é um cordofone dedilhado que surge associado à actividade das ninfas, numa evocação à Antiguidade grega. A sua configuração é a da **lira**, mas com uma caixa de madeira formando o corpo do instrumento, sobre a qual, e paralelamente ao tampo, estão as cordas. Não possui ponto ou escala, pelo que teria afinação diatónica (apenas produzindo as notas de cada uma das cordas soltas). A sua sonoridade seria semelhante à da harpa e seria usada para acompanhar o canto. Nesta gravura, a actividade musical referida na narrativa e confirmada pelos elementos iconográficos, embora suspensa momentaneamente, confere um sentido de harmonia e equilíbrio, entretanto conseguido pelos amantes.

Termina com esta gravura o primeiro livro, conforme inscrição: " FINIS DEL PRIMO LIBRO DILLA HYPNEROMACHIA DI POLIPHILO".
No segundo livro, Polia e Poliphili contam as aventuras por que passaram, como começou o amor de um pelo outro e, ainda, a sua nobre origem. Nesta segunda parte, no entanto, as gravuras não apresentam qualquer iconografia musical.
É, sem dúvida uma obra de referência no universo de publicações do Renascimento, contribuindo para o conhecimento da matriz cultural e estética dos homens da época, nomeadamente a evocação da cultura da Antiguidade Clássica.

4. Considerações finais

4. Considerações finais

No período final da Idade Média, aqui entendido desde finais do século XV aos anos vinte do XVI, é de sublinhar a significativa evolução no domínio das representações visuais narrativas e, sobretudo, uma ampliação do leque de temas que convocam elementos musicais, verificando-se um importante incremento da iconografia profana, numa maior variedade de suportes, de que destacamos a tapeçaria, a ourivesaria, nomeadamente as salvas, e os livros impressos.

No domínio da iconografia religiosa, a Bíblia mantém-se a principal fonte, em termos temáticos, sendo de salientar, também, uma maior recorrência aos textos apócrifos e à Legenda Áurea que, em variadas situações, se conjugam ainda com elementos de culturas locais e tradições visuais. Apesar do Antigo Testamento conter um número substancialmente mais elevado de situações e referências musicais que o Novo, é no universo deste último conjunto de textos que se gera grande parte dos assuntos que as elites culturais querem ver tratados pelos artistas plásticos.
Do conjunto de temas vinculados aos textos do AT, salienta-se a vasta iconografia do rei David, portadora de significados que vão para além da dimensão musical, assumindo, sobretudo, valores cósmico-teológicos, radicados em conceptualizações resultantes da reflexão sobre conceitos musicais da Antiguidade, segundo uma matriz cristológica.

Outro aspecto que achamos relevante é a evocação da Casa de David, como modelo, ou reserva de valores fundacionais das Casas régias europeias, entre as quais a portuguesa; um dado visível no chamamento do fundador da Casa de Israel na linhagística europeia, surgindo citado em representações de carácter heráldico. Apesar da relevância e do simbolismo concedidos à figura de David, a sua iconografia permanece, sobretudo, na iluminura ou em gravuras constantes em edições impressas, limitada, portanto, a públicos letrados. Sendo uma personagem bíblica, são os Livros de Horas que a acolhem e desenvolvem de forma mais recorrente.

No quadro do NT, sobressaem os temas relacionados com a Virgem, destacando-se a figura do anjo músico, personagem que nunca aparece nos temas do AT. Anjos e pastores assumem particular importância do ponto de vista iconográfico-musical, fazendo conviver figuras divinas e terrestres. No ciclo da Natividade, confluem numa atitude laudatória, verificando-se uma clara diferenciação no que diz respeito aos recursos musicais utilizados. Ao zagal, personagem do povo, simples e rude, é sobretudo confiada a gaita-de-foles, um referente da cultura popular ou, menos vezes, uma flauta recta; aos anjos, criaturas celestes, são distribuídos instrumentos que apelidaríamos mais distintos, visivelmente identificados com a cultura erudita da época. Não raro surgem como cantores, naturalmente associados ao principal modo de proclamação da palavra na liturgia cristã.

No universo da iconografia angélica regista-se uma evidente preocupação na figuração dos instrumentos musicais. Em atitudes aclamatórias de maior visibilidade, associadas à ideia de poder divino, surgem frequentemente as trompetes ou instrumentos similares, instrumentos "altos" de grande impacto sonoro, que também o procuram ser em termos visuais, "imagem" sonora do poder, verificando-se também uma diferenciação, em termos de localização, no contexto das representações, surgindo nas posições mais elevadas. Em actuações mais contidas, por exemplo nos recorrentes episódios da *Virgem com o Menino e Anjos,* ou em torno do *Presépio*, são os "instrumentos baixos", sobretudo, que são chamados a participar. Aqui pontuam cordofones, como a harpa e o alaúde, dois dos instrumentos de uso doméstico no seio das cortes da época, ou ainda o canto suave das suas vozes.

O tema da *Assunção* destaca-se do conjunto dos temas marianos, pela exuberância das suas representações, nomeadamente no domínio acústico, em todos os casos que vimos, em obras de pintura de dimensões assinaláveis. Trata-se de um momento de grande exaltação que encontra o seu paralelo nas celebrações efusivas da festa de 15 de Agosto. Aqui, ao invés dos restantes temas relacionados com a Virgem, os instrumentos de sopro estão em clara vantagem, geralmente os de "música alta", como trompetes, charamelas ou chirimias e sacabuxas, espécimes organológicos

da época, sobretudo em uso nos meios aristocratas, frequentemente requeridos em variados cerimoniais. É de registar a separação do universo de actuação das trompetes face ao da sacabuxa, dois metais da mesma família. A sacabuxa surge sistematicamente integrada em conjuntos instrumentais ligados a práticas musicais efectivas, as "trompetes dos menestréis", conforme designação Jeanne Marix (1974), distiguindo-se das "trompetes de guerra", as trompetes propriamente ditas, que surgem normalmente afastadas do contexto musical propriamente dito, instituindo-se como distintivos sonoros do poder, em acontecimentos de natureza militar, ou cerimoniais de grande aparato, como entradas régias ou realização de torneios. Pela sua capacidade sonora, em termos de volume, os aerofones referidos, que identificámos em diferentes representações da *Assunção da Virgem*, contribuem, também de forma visual, para exaltar a figura de Maria. O órgão, igualmente presente em algumas figurações do tema, chega-nos por via distinta. Instrumento litúrgico por excelência e uma referência neste domínio, associado aos anjos, não deixa de congregar outros significados, nomeadamente o de harmonia celeste. Os cordofones, também presentes com frequência, normalmente não se juntam aos instrumentos de sopro, mas constituem um grupo distinto. A sua variedade contribui para enriquecer o "colorido tímbrico", sendo sempre um referente de ordem e um recurso laudatório.

Nos restantes temas marianos, em contrapartida, são registados maioritariamente instrumentos de cordas, concedendo aos eventos em que participam um ambiente de serenidade. Por vezes os artistas fazem figurar flautas doces, também elas com características tímbricas e volume sonoro apropriados ao contexto.

Nas mais diversas localizações e temas, cumprindo funções de mensageiros, ou assumindo atitudes de aclamação e louvor, o anjo músico surge sistematicamente associado a imagens de poder, quase como um contraponto à personagem do gaiteiro, que se assume como figura do povo, relacionado sistematicamente a contextos rurais, sobretudo pastoris.

À personagem do anjo músico se reconhece a mais-valia de, gradualmente, se ter assumido como tipo iconográfico autónomo, abrindo caminho à sua integração em contextos seculares.

No campo da Hagiografia, são pouco significativos os elementos musicais que, por vezes, ali se registam. Salienta-se a sistemática presença da sineta junto a S. Antão, não como instrumento musical, mas por se reconhecerem poderes apotropaicos a este tipo de idiofones. Noutras situações os instrumentos surgem ligados aos contextos citados, como na iconografia de S. Cecília, caso em que, posteriormente, veio a constituir-se como seu atributo. Na única representação que identificámos, decerto um dos primeiros testemunhos nas fontes visuais que conservamos, Cecília surge com um órgão portativo.

No que diz respeito à música litúrgica, as representações visuais confirmam as fontes textuais e musicais, acentuando o papel da prática musical vocal. Nelas está expressa a diferenciação iconográfica dos cantores, moços da capela e da figura do chantre, através dos seus atributos. Em termos instrumentais, sendo poucos os testemunhos, estes devolvem-nos a imagem do órgão como instrumento dominante. Este contexto é enriquecido pelo timbre das campainhas e tintinábulos e, sobretudo, pelos sinos que, com assinalável regularidade, registam a sua presença nas fontes visuais, em regra associados a edifícios dedicados ao culto religioso. Respondendo a um leque alargado de funções comunitárias, as mais comuns de âmbito religioso, a sonoridade dos sinos, evocada nas imagens, devolve-nos uma das características acústicas da civilização Ocidental.

A prática polifónica parece confirmar-se, quer a nível da música vocal, quer instrumental, em texturas de três ou de quatro vozes. Sobre esta questão, é de assinalar a representação dos quatro anjos músicos da custódia do Museu Alberto Sampaio, em Guimarães, em que foi clara a intenção do artista em fixar um *consort* de flautas doces; ou no painel da N.ª S.ª das Neves (MNAA), em que surge um quarteto de cantores. Numa textura a três vozes, poderíamos assinalar, por exemplo, o trio de flautas da tapeçaria de Lamego, ou os diversos trios de cantores nos episódios do ciclo da Natividade.

No domínio das representações de natureza secular, apesar da abundância de referências musicais nas fontes literárias, confirmando a presença e a importância de diferentes géneros musicais, não se regista o equivalente em termos de fontes visuais. Salienta-se uma iconografia associada à esfera do poder, sendo de referir a diferenciação entre acontecimentos públicos e privados. Ao primeiro caso associamos realizações em que se pretende mostrar, precisamente, imagens de soberania, como em banquetes, bodas, entradas régias, jogos de guerra (justas), ou em caçadas. Nestes casos, salienta-se o recurso a instrumentos como as trompas e as trompetes, elementos sonoros que, poderíamos dizer, constituem a própria imagem da autoridade. Os músicos, assumindo cargos de natureza profissional, distinguem-se pelos trajes, pelos instrumentos que executam e pelos contextos.

Relativamente a acontecimentos privados é de realçar a cultura musical que alguns membros da aristocracia evidenciavam, sendo eles próprios figurados como instrumentistas, fazendo-se representar a tocar "instrumentos baixos" como o clavicórdio, alaúde, vihuela, harpa, ou flautas.

Os instrumentos e situações que encontramos na iconografia da época reflectem, muitas vezes, valores estéticos e simbólicos reconhecidos socialmente. No entanto, o *corpus* iconográfico-musical que reunimos não é congruente com as restantes fontes. A assinalável presença da música nos mais diversos contextos, assim como a crescente importância desta na formação dos príncipes, como registámos, indo ao encontro da nova corrente humanista, não regista o equivalente em termos de iconografia, fenómeno que é assinalado noutros meios culturais como algumas das cortes italianas, conforme sublinhado por Nicoleta Guidobaldi em alguns dos seus estudos (1997 e 1995).

Os elementos musicais são em regra pormenores de um tema principal e não se constituem, eles próprios, em tema iconográfico, como se verificará em período posterior. Exceptua-se o caso do retrato de D. Leonor a tocar clavicórdio.

Pode verificar-se que os conjuntos instrumentais, em regra, não estão ainda sistematizados por famílias tímbricas, aparecendo frequentemente formações que integram instrumentos de vários grupos, fruto de uma opção em valorizar o colorido sonoro em detrimento de uma coerência musical; verificam-se, no entanto, algumas excepções: o quarteto de flautas doces de Guimarães, o grupo instrumental que surge na representação das bodas de S. Úrsula e do príncipe Conan, que se repete em algumas tábuas da *Assunção*. Trombetas, chirimias e sacabuchas eram, neste período, um conjunto instrumental do agrado da nobreza e cumpriam uma função importante nos cerimoniais de corte, como fazem eco os textos e iconografia. Também os conjuntos de trombetas, associadas a acontecimentos da aristocracia, assim como as charamelas (?), grupos instrumentais que, segundo fontes escritas, estão perfeitamente definidos, nos seus contextos e funções.

Pela observação dos espécimes organológicos, aqueles são escolhidos pelas suas características tímbricas e volume sonoro, não existindo grandes massas sonoras, pois os grupos instrumentais congregam sempre um número bastante reduzido de instrumentos.
Quanto a famílias de instrumentos, os cordofones são empregues sobretudo para acompanhamento do canto e os aerofones usados mais em contextos festivos, como suporte para a dança, em contextos processionais e celebrações e aclamações públicas, ou manifestação de poder.
Em algumas situações transparece a alusão a práticas musicais estritamente instrumentais, como no painel das Bodas de S. Úrsula e Conan, no retábulo de S. Auta, em algumas formações constantes na tapeçaria de Lamego, ou nas diversas cenas musicais das festas de Maio.

Confirma-se a associação de determinados espécimes organológicos a temas concretos. Temos o corno ou trompa de caça, sistematicamente relacionado com a temática venatória; de igual modo, as trompetes ou trombetas, na sua relação com o poder, são elementos que se mantêm presentes nos distintos contextos e épocas. Assinalamos a sua participação em temas do Antigo e Novo Testamentos, onde, por vezes, é difícil a distinção entre iconografia profana ou religiosa, assim como a participação

em diferentes fontes visuais claramente seculares. Estão sempre presentes em contextos guerreiros, tanto em disputas, como as justas ou torneios, como nas representações de confrontos militares, essencialmente junto da cavalaria e no âmbito da guerra naval; por sua vez, a flauta e o tambor, instrumentos distintos daqueles que registámos associados à dança, pertencem também àquele universo, encontrando-se vinculados às tropas apeadas.
A gaita-de-foles, embora pontualmente surja associada a anjos músicos, remete-nos sistematicamente para ambientes rústicos, podendo observar-se, na iconografia deste período, basicamente confinada ao universo pastoril. A harpa, o alaúde ou o clavicórdio, por sua vez, são referentes da cultura cortesã.

Na relação suporte/tema, salientámos as tapeçarias e a ourivesaria secular, sobretudo as salvas, como os suportes que acolhem a mais significativa iconografia profana. Também os impressos se constituem como uma fonte inovadora, quer pela qualidade do desenho das suas gravuras, revelando pormenores que outros suportes não permitem, quer pela introdução, renovação e desenvolvimento de novos temas. As gravuras, impressas ou inseridas em livros, que começaram a circular em quantidades substanciais, transmitiam imagens que se repercutiam nas diferentes expressões artísticas, (pintura, escultura, ourivesaria ou tapeçaria). Em 1930, ainda sem o volume de estudos de que hoje dispomos, Vergílio Correia escrevia acerca desta "viagem das formas": "*Nada há, para nos fazer compreender o refinamento alcançado pela cultura estética antiga, como a contemplação de uma dessas peças ricas, executada na tenda do ourives, que tantas vezes foi escola de escultores!*" (Correia, 1930: 550). É nestes novos suportes que encontramos o maior número de imagens com elementos musicais, no contexto das representações de cariz secular.

Desde a Antiguidade que a música, sobretudo a designada *Ars Musicae,* estava associada a conceitos de Ordem. Primeiro de ordem cósmica e, posteriormente, com o desenvolvimento do pensamento cristão, de ordem cósmico-teológica. Neste período, podemos dizer, esses conceitos alargam-se e são, em parte, transpostos para a ordem terrena. Vimos como, em

diversos domínios, as representações musicais, também em Portugal, se encontram vinculadas a grupos sociais e contextos concretos, correspondendo a estruturas organizativas da sociedade. Neste ponto, a diferenciação de práticas musicais constitui, precisamente, um indicador de ordem social. Vimos o modo claro e eficaz como a música é requisitada como símbolo de autoridade, ou como são distintas as práticas musicais em ambientes aristocratas e populares. Um dos aspectos marcantes, do ponto de vista social e cultural, neste final da Idade Média, foi o das viagens marítimas dos portugueses e os consequentes contactos e encontros de culturas que também tiveram os seus reflexos na música; pouco substanciais na iconografia deste período, assumiram maior importância nas práticas concretas.

Obviamente que as obras que aqui convocámos tem muito mais para nos dizer, disso temos consciência; todavia o levantamento das fontes revelou-se de tal maneira rico e disperso, que pensamos ter dado um contributo para futuras investigações. A reflexão realizada em torno das imagens, levou-nos a uma aproximação do quadro mental da época e tornou presente a rica herança cultural de que somos depositários e sobre a qual fomos construindo a nossa identidade. Esta não deixa de reflectir algumas das opções e gostos da época e enriquecer a nossa capacidade de observação, reconhecendo que as diferentes formas artísticas, através de ritmos, harmonias, proporções, contêm sempre algo de musical.

5 - Bibliografia

Bibliografia

Fontes manuscritas

Breviário da Condessa de Bertiandos, Iluminura portuguesa, séc. XVI (1515-1530), António de Holanda (atrib.). (Lisboa, Academia das Ciências, Ms. série azul.1813).

Breviário de D. Leonor, Bruges, c. 1500, (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52).

Crónica de D. João I, António de Holanda (atrib.)., c. 1530 [Madrid, Biblioteca Nacional, (Vit.28-5)]

Crónica Geral de Espanha, Conde D. Pedro de Barcelos (1285-1354) (texto), iluminura portuguesa do séc. XV, (Lisboa, ACL, Ms. Série azul 1)

Diadème de la vertu des Moines, séc. XV, (Lisboa, Academia das Ciências, MSV 606).

Leitura Nova de D. Manuel I,

- 1509, *Estremadura 22 (*Lisboa, ANTT, LN 22); *Estremadura* 4, (Lisboa, ANTT, LN 20);
- 1510, *Padroados* 1, (Lisboa, ANTT, LN 54); *Odiana* 4, (Lisboa, ANTT, LN 12);
- 1513, *Além Douro* 4, (Lisboa, ANTT, LN 4);
- 1516, *Místicos* 3, (Lisboa, ANTT, LN 32); *Estremadura* 10, (Lisboa, ANTT, LN 26); *Inquirições d'entre Cavado e Minho*, (Lisboa, ANTT, LN 52);
- 1519, *Odiana* 5, Lisboa, (ANTT, LN 13);
- 1520, *Legitimações* 2, (Lisboa, ANTT, LN 57);
- 1521, Beira 1, (Lisboa, ANTT, LN 6); *Além Douro* 1, (Lisboa, ANTT, LN 1); *Inquirições d'Além Douro, Minho e Trás-os-Montes*, (Lisboa, ANTT, LN 48).

Livro do Armeiro-mor, 1509, João do Cró, (Lisboa, ANTT, Casa Real, Cartório da Nobreza, liv. 19).

Livro de Horas de D. Álvaro da Costa, oficina de Simão Bening, c. 1515, (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M 399).

Livro de Horas do rei D. Fernando, 1378, Spinello Spinelli, (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, mss50_1_001).

Livro de Horas dito de D. Fernando, oficina de Simão Bening (atrib.), c. 1520-30, (Lisboa, MNAA, inv.º IL 13)

Livro de Horas dito de D. Manuel, António de Holanda, 1517-38 (?), (Lisboa, MNAA, n.º Inv.º IL 14)

Missal plenário de Santa Cruz (*Missal Rico de Santa Cruz*), Iluminura portuguesas do séc. XVI, Coimbra, oficina régia (?), c. 1518-152… (finais de anos 20), iluminuras ao estilo de António de Holanda e Álvaro Pires, (Porto, BPMP, Ms. Sta Cruz 28/n.º37).

Fontes impressas

Bíblia latina. Veneza: Simon Bevilaqua, Maio 1498. (Évora, BPE, Inc. 145; Lisboa, BNP, Inc 1033)

Bíblia latina, (I parte), Comentários de Nicolaus de Lyra, Guillelmus Brito (adic.); Paulus Burgensis (Coment.); Mathias Doering – Strasbourg, [Johann Grüninger], 3 de Novembro de 1492; (Porto BPMP, Inc. 58)

Bíblia latina, (I parte), Comentários de Nicolaus de Lyra, Guillelmus Brito (adic.); Paulus Burgensis (Coment.); Mathias Doering – Nürenberg, [Anton Koberger], 6 de Setembro de 1497; (Porto BPMP, Inc. 60)

Colectânea de música vocal dos séculos XV e XVI (música manuscrita), 1530-1550. (Lisboa: BNP, C.I.C. 60).

Compilaçam de todalas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco livros. O primeyro he de todas suas cousas de devoçam. O segundo as comedias. O terceyro as tragicomédias. No quarto as farsas. No quinto as obras meudas. Lixboa: em casa de Ioam Alvarez, 1562. (Lisboa, BNP, Res. 175 A e Res. 4268 V.)

Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros, Lisboa, Andres Lobato, 1586 (Lisboa, BNP, Res. 220)

[De Proprietatibus rerum], *Delas propriedades de las cosas* [trad. Espanhola], Vicente de Burgos. Toulouse: Henricus Mayer, 18 Setembro de 1494. (Lisboa, BNP, Inc. 536; Évora, BPE, Inc. 493)

De Re Militari Valturius, Robertus. Verona: Bonino de Bonini, 13 Fevereiro 1483. (Lisboa, BNP, Inc. 1144)

Die Crónica van der hilliger stat van Coellen, [Köln, Johann Koelhoff, o Novo, 23 de Agosto de 1499. (Lisboa, BNP, Inc. 131)

Josephus, Flavius, *De antiquitate et de iudaico bello*, c. 1475, Évora, BPE, Inc. 512

Heures à l'usage de Rome, Paris, Pigouchet, 1494. (Évora, BPE, Inc. 18)

Heures a lusage de Chalons toutes au long sa[n]s req[ue]rir: auec les figures et signes de lapocalipse: les miracles nostre dame les accide[n]s de lho[m]me: et plusieurs austres hystoires, Paris, Simon Vostre, 1512. (Lisboa, BNP, Res. 327)

Historia de mui nobre Vespasiano Imperador de Roma. Lisboa: Valentim Fernandes, 20 Abril 1496. (Lisboa, BNP, Inc. 571)

Ho Flos Sanctorum em lingoajem Portugues. Lisboa: Hermão de Campos & Roberte Rabelo, 15 Março 1513. (Lisboa, BNP, Res. 157 A)

Horae ad usum romanum. Paris: Jean Maurand para Geoffroy de Marnef, 20 Junho 1493. (Lisboa, BNP, Inc. 1359)

Horae intemeratae Virginis Marie secundum usum romanum. Paris: Antoine Vérard, Outubro de 1489*.* (Évora, BPE, Inc. 437)

Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito, (impresso em português). Paris: [Wolfgang Hopyl para] Bruno Narciso, 13 Fevereiro de 1500. (Washington, Biblioteca do Congresso, Rosenwald Coll; LC Control No. 65058979)

Horas de nuestra Señora segun la orden Romana. Saragoça: Jorge Coci, 1521 (Lisboa, BNP, Res. 23 P)

Hypnerotomachia Poliphili, Columna, Franciscus, [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro]. Veneza: Aldo Manuzio, Dezembro de 1499. (Lisboa, BNP, Inc. 1064)

Expositio in psalterium reverendissimi D. Joãnis Yspani de Turre Cremata, 1502. (Évora, BPE, Inc. 12).

Liber Chronicarum, Hartmann Schedel (texto), Michael Wolgemut (Gravador). Nuremberga: Anton Koberg (editor), 4 de Junho de 1493. (Lisboa, ACL, Res. 1.2 e Res. 1.3)

Livre d'Heures a l'usage de Rome, Simon Vostre. Paris: 1502. (Lisboa, BNP, Res. 329 V)

Peregrinatio in Terram Sanctam, Bernardus de Breidenbach; trad. Espanhola Martin Martinez de Ampies. Zaragosa: Pablo Hurus, 16 Janeiro de 1498. (Lisboa, BNP, Inc. 117)

Peregrinatio in Terram Sanctam, Bernardus Breydenbach. Mainz: Erhard Reuwich, 11 Fevereiro 1486. (Lisboa, BNP, Inc. 308)

Valentinvs Cvrio Lectori En Tibi Lector Stvdiose Strabonis geographicorum com[m]e[n]tarios, olim, ut putatur, à Guarino Veronense, & Gregorio Trifernate latinitate donatos, iam uero denuo à Conrado Heresbachio ad fidem Græci exemplaris, autorumq[ue], qui huc facere uidebantur, no[n] æstimandis laboribus recognitos, Estrabão.Basileia: In aedibus Valentini Curionis 1523 (Lisboa, BNP, Res. 882)

Viola animae per modus, Dorlandus, Petrus.Toledo: por Pedro Hagenbach, em 31 de Agosto de 1500. (Lisboa, BNP, Inc. 530)

Música e organologia

Alegria, José Augusto,

1985 *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Andrade, Sérgio Guimarães de,

1972 "Os músicos negros do retábulo de Santa Auta", In C.E.A.M., pp.47 51. Lisboa:[s.n.]

Anglès, Higinio,

1941 *La música en la corte de los Reys Católicos.* Madrid: Instituto Diego Velázquez.

Baines, Antony C.,

1984 "Oliphant" in *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*. vol. 2, edited by Stanley Sadie, p. 815. London: Macmillan Press Limited.

Beau, Albin, Eduard,

1938 *A música na obra de Gil Vicente,* separata da revista Biblos, pp. 329-355. Coimbra: Edições Biblos.

Borba, Tomás, **Graça**, Fernando Lopes,

1996 *Dicionário de Música*. vol. I, Porto: Mário Figueirinhas Editor.

1999 *Dicionário de Música*. vol. II, Porto: Mário Figueirinhas Editor.

Bossuyt, I.,

1996 "La polyphonie flamande et la musique portugaise, 15e – 17e siècle", in *Flandre-Portugal. 15 e-18 e siècles, Actes du Colloque*, pp. 125-129. Bruges: Genootschap voor Geschiedenis.

Bouton-Touboulic, Anne-Isabelle,

2009 "Plaisirs et amour de la musique chez Saint Augustin", prefácio a *De Musica, Traité de la Musique*, de S. Agostinho, pp. 5-21. Paris: Éditions du Sandre.

Bragard, R., **De Hen,** Ferd. J.,

1967 *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Rhode-St-Genèse: Albert de Visscher Editeur.

Brito, Manuel Carlos de, **Cymbron**, Luísa,

1992 *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Brown, Howard Mayer,

1984 "Bladder pipe", in *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*, vol. 1, edited by Stanley Sadie, pp. 237-238. London: Macmillan Press Limited.

Cardoso, José Maria Pedrosa,

2008 *Cerimonial da Capela Real. Um Manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577), Princesa de Parma*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carvalho, Mário Vieira de,

1993 *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Christensen, Dieter

1997 "Processos interculturais em Música: Direcções da investigação", *in Portugal e o Mundo – O encontro de culturas na música*, coordenação/edição de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, pp. 45-51. Lisboa: Publicações D. Quixote

Clouzot, Martine,

2007 "La musique, un art de gouverner. Jongleurs, ménestrels et fous dans les cours royales et princières du XIIIe au XVe siècle (France, Bourgogne, Angleterre, Empire)", in *Bulletin du Centre d'Études médiévales d'Auxerre*, [on line], 11, on lide desde 30 de Agosto de 2007. URL : http://cem.revues.org/index1071.html

2007a *Images de Musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales.* Turnhout: Centre D'Etudes Supérieures de la Renaissance, Brepols.

Connolly, Thomas,

1993 "Entrando por la alegria del Señor: simbolismo musical en los pórticos de las iglesias", in *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria,* 2 vols., coordenação de José Lopez-Calo, pp.51-77. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Maza Conde de Fenosa.

Corbin, Solange

1952 *Essai sur la musique Religieuse au Moyen Age (1100-1385)*. Paris: Les Belles Lettres.

Doderer, Gerhard,

1988 "A função do órgão na Liturgia Portuguesa do século XVII", in Revista da APEM, n.º 58, pp. 48-53. Lisboa: APEM.

1991 *A música Portuguesa na época dos Descobrimentos*. Separata da Revista da Universidade de Coimbra, n.º 36, pp. 342 – 354. Coimbra: [s.n.]

Ferrand, Françoise, et alii

1999 *Guide de la Musique du Moyen Âge*. Paris: Fayard.

Ferreira, Manuel Pedro,

1995 "Da música na história de Portugal", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 4-5, 1994-1995, pp. 167-216. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais.

2008 *Antologia de Música em Portugal. Idade Média e Renascimento,* 2 vols. e 2 CDs. Lisboa: Arte das Musas, CESEM.

Gallo, F. Alberto,

1987 *Historia de la Musica, 3. El Medievo*, segunda parte. Madrid: Turner Musica.

Guidobaldi, Nicoletta

1997 "La Musique du Prince: Figures et thèmes musicaux dans l'imaginaire de cour au XVe siècle", in *Médiévales,* vol. 16, n.º 32, pp. 59-75. Paris: Université Paris VIII, Vincennes - Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes,

Henrique, Luís

1988 *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Homo-Lechner, Catherine,

1996 *Sons et instruments de musique au Moyen Age, Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siécles*. Paris: Editions Errance.

1999 "Les instruments de musique" in *Art et société en France au XVe siècle*, direction de Christiane Prigent, pp.728-738. Paris: Maisonneuve & Larose.

Ilnitchi, Gabriela,

2005 ,"Music in the Liturgy", in The Liturgy of the Medieval Church, edited by Thomas Heffernan and E. Ann Matter, pp. 589-612. Kalammazoo, Michigan: Western Michigan University.

Joaquim, Manuel,

1937 *A música militar através dos tempos*. Lisboa: Tipografia Arte Musical.

Kastner, Santiago,

1936 *Música Hispânica, o Estilo Musical do Padre Manuel Rodrigues Coelho. A interpretação da música hispânica para tecla desde 1450 a 1650.* Lisboa: Editorial Ática.

Kennedy, Michael,

1994 *Dicionário Oxford de Música.* Tradução de Gabriela Cruz e Rui Vieira Nery, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Liber Usualis (1934).*Missae et Officii*, Tournai: Desclée et SOCII.

Maersch, K., **Rohde,** U., **Seiffert,** O., **Singer**, U., (Après.),

1994 *Atlas de Los Instrumentos Musicales.* Madrid: Alianza Editorial.

Marix, Jeanne,

1974 *Histoire de la musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe de Bon, 1420-1467*. Baden-Baden: Valentin Koerner.

McKinnon, James W.,

1984 "Kithara", in *The New Grove. Dictionary of Musical Instruments*, edited by Stanley Sadie, vol. 2, pp. 440-442. London: Macmillan Press Limited.

McKinnon, James W., et alii

1984 "Lute", in in *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2, edited by Stanley Sadie, pp. 549-575. London: Macmillan Press Limited.

1984 "Psalterium and Psaltery", in in *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*. vol. 2, edited by Stanley Sadie, pp. 151-155. London: Macmillan Press Limited.

Merriam, Alan P.

1964 *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Michels, Ulrich

1998 *Atlas de música*. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial.

1993 *Atlas de Música.* 2 vols., Madrid: Alianza Editorial.

Morais, Domingos (textos), **Caiado,** José Pedro (selecção e legendas),

1986 *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia.

Morais, Manuel,

2002 *Antologia de Música para o teatro de Gil Vicente. Vilancetes, cantigas, romances e danças*. Évora: Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Edições ESTAR.

Nery, Rui Vieira, **Castro,** Paulo Ferreira de,

1991 *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Nery, Rui Vieira,

1997 "O vilancico português do século XVII: Um fenómeno intercultural", *in Portugal e o Mundo – O encontro de culturas na música*, Coordenação/edição de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, pp. 91-102. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Oliveira, Ernesto Veiga de,

2000 *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia.

Pinho, Ernesto Gonçalves de

1981 *Santa Cruz de Coimbra. Centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Porta, Pier Maurizio Della**, Genovezi**, Ezio,

1990 "The figure of the shepherd-musician form the late Middle Ages to the Renaissance: same iconographical examples from Central Italy", in *Imago Musicae – International Yearbook of Musical Iconography*, vol. VII, pp. 25-39. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Remnant, Mary,

1984 "Rebec", in *The New Grove. Dictionary of Musical Instruments*, edited by Stanley Sadie, vol. 3, pp. 201-205. London: Macmillan Press Limited.

Ribeiro, Mário de Sampayo,

1943 *Aspectos musicais da Exposição de "Os primitivos portugueses",* Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.

1964 *O Olifante de Drumond-Castle*. Separata da Revista Ocidente, vol. 67. Lisboa: [s.n.]

Romero De Lecea, Carlos,

1977 *Trompetas y Citaras en los Códices de Beato de Liebana*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Rubiales Zabarte, Gorka,

2007 *La música en las obras de Hieronymus Bosch: un estudio iconográfico*. Proyeto de investigación para la obtención del D.E.A., policopiado. Madrid: Facultad de Geografia e Historia da Universidad Complutense.

Sachs, Curt

2003 *Storia degli Strumenti Musicali,* tradução de Maurizio Papini. Milão: Mondadori Editore.

Schaik, Martin Van,

1992 *The Harp in the Middle Ages. The symbolism of a musical instrument*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Seebass, Tilman,

2002 "Iconography", in *The New Grove Dictionary of Music and Musiciens*, vol 12, edited by Stanley Sadie, pp. 54-71. London: Macmillan Publishers Limited.

Sousa, Luís Correia de,

2003 *Iconografia Musical na Arte da idade Média em Portugal*, Dissertação de Mestrado, policopiado, Lisboa: FCSH - UNL.

2006 "Musical Iconography in the Portuguese Middle Age Art", In *Imago Musicae – International Yearbook of Musical Iconography*, XXI/XXII, 2004/2005, pp. 65-113. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

2007 "Rex Musicus – iconografia do salmo 80 nas Bíblias francesas do século XIII", in *Revista de História da Arte,* nº 3, Março de 2007, pp.131-151. Lisboa: Edições Colibri.

Staiti, Nico,

1990 "Immagini e suoni di pastori e zampogne", in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Transmissione e recezione delle forme di culture musicale,* coord. Angelo Pompilio, vol. 3, pp. 579-602. Torino: Edizioni di Torino.

Tarr, Edward

1977 *La trompette. Son histoire de l'Antiquité à nos jours.* Paris: Editions Payot Lausanne.

Trapero, Maximiano, **Siemens Hernandez**, Lothar,

1982 *La Pastorada Leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid: Sociedad Española de Musicologia.

Trapero, Maximiano,

1986 "Las danzas romancescas y el "baile del tambor" de la Gomera", in *Revista de Musicologia,* vol. IX, n.º1, Janeiro-Junho. Las palmas de Gran Canaria, pp. 205-250.

1987 "La música en el antiguo teatro de Navidad", in *Revista de Musicologia,* vol. X, n.º 2, Madrid: Sociedad Española de Musicologia, pp. 415-457

Vieira, Ernesto,

1900 *Diccionário Biographico de Músicos Portuguezes,* vol. I. Lisboa: Lambertini.

Viterbo, Sousa,

1901 *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

1906 Mestres da Capela Real nos Reinados de D. João II e D. Manuel. Lisboa: Archivo Historico Portuguez.

1912 *O rei dos charamnelas e os charamelas-móres.* Separata da *Arte Musical.* Lisboa: Typographia de J. F. Pinheiro.

1911 *Subsídios para a História da Música em Portugal – a Música sagrada em diversas terras do reino,* separata do Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes. Lisboa: Typographia do Commercio

1932 *Subsídios para a história da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Waesberghe, J. Smits van,

1951 *Cymbala (Bells in the Middle Ages),* Rome: American Institute of Musicology.

Bibliografia geral

AA. VV

1983 *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, «O Homem e a hora são um só» - A dinastia de Avis, catálogo da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura,* vol. 7. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

AA. VV

1992 *No tempo das Feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos.* Catálogo da Exposição. 2 vols., Coordenação científica de Pedro Dias. Lisboa: Instituto Português de Museus.

AA.VV

1992 *Grão Vasco e a pintura Europeia do Renascimento*, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

AA.VV

1995 *Incunábulos das Bibliotecas Portuguesas,* coordenação de Maria Valentina Mendes, 2 vols., Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

AA.VV

1997 *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I,* Catálogo da Exposição organizada pela Câmara Municipal de Évora em colaboração com o Ministério da Cultura – Delegação Regional da Cultura do Alentejo, Universidade de Évora e Arquidiocese de Évora. Évora: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portuguesas, Câmara Municipal de Évora.

AA.VV

1997 *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*. Lisboa: Edicarte.

AA.VV

2000 *A Imagem do Tempo. Livros manuscritos Ocidentais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AA.VV

2000 *O Sentido das Imagens. Escultura e arte em Portugal [1300-1500],* catálogo da Exposição. Lisboa: Ministério da Cultura, IPM, MNAA.

AA. VV

2009 *Cortejo triunfal com girafas. Animais exóticos ao serviço do poder*. Catálogo da exposição. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva

Afonso, Luís Urbano,

2003 "A apropriação simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura mural de Monsaraz", in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 2, pp. 35-74. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa.

2006 *A Pintura mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, significados, funções*, 3 vols., Dissertação de Doutoramento, policopiado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Albuquerque, Martim, (dir.), **Chorão,** Mª J. M. Bigotte; **Deswarte-Rosa,** Sylvie,
1997 *Leitura Nova de Dom Manuel I*, Edição Fac-similada. Lisboa: Edições INAPA.

Albuquerque, Martim e **Cardoso**, Arnaldo Pinto (estudos)
2004 *A Bíblia dos Jerónimos*. Lisboa: Bertrand Editora.

Alighieri, Dante
2000 *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand Editora.

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de
1966 "O carácter mágico do toque das campainhas - Apotropaicidade do som", in *Revista de Etnografia*, Vol. VI, t. 2, n.º 12, Abril, pp. 339-370. Porto: Junta Distrital do Porto.

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de, **Barroca**, Mário Jorge
2002 *História da Arte em Portugal – o Gótico*. Lisboa: Editorial Presença.

Almeida, Fortunato de,
1910 *História da Igreja em Portugal*. t. II, livro II. Coimbra: Imprensa Académica.

Almeida, Isidoro de,
1573 *Das Instruções Militares*. Évora: André de Burgos, impressor.

Almeida, Luís Ferrand de
1949 *Apontamentos sobre a Assunção de Maria no culto de Portugal*. Separata da Revista «*Estudos*». Coimbra: Gráfica de Coimbra.

Almeida, Otília,
1958 *Breves notas sobre a atribuição a um mestre português, dos frescos do claustro degli aranci, da Badia de Florença*, separata do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, vol. IV, n.º 1, 1958. Lisboa: MNAA.

Amzalak, Moses Bensabat,

1940 "Consequências económicas dos descobrimentos", in *Congresso do Mundo Português. Memórias e comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimentos e Colonização (III congresso),* Vol. V, Tomo III, pp. 341-362. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.

Andrade, Maria do Carmo Rebello de,

1997 *Iconografia narrativa na ourivesaria Manuelina: as salvas historiadas,* dissertação de mestrado em História da Arte, 2 vols., policopiado Lisboa: FCSH – UNL.

Andrade, Sérgio Guimarães de,

2000 « Santo Antão », entrada do catálogo da Exposição *O Sentido das Imagens. Escultura e arte em Portugal [1300-1500],* pp.252-253. Lisboa: Ministério da Cultura, IPM, Museu Nacional de Arte Antiga.

Anselmo, Artur,

1981 *As origens da imprensa em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

1987 "O livro português ao serviço do Humanismo", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XXIII, pp. 359 – 372. Lisboa – Paris: F.C. Gulbenkian.

1991 *História da Edição em Portugal*, vol. I, *Das origens até 1536*. Porto: Lello & Irmãos.

Armas, Duarte de,

1943 *Livro das Fortalezas*, reprodução anotada por João de Almeida. Lisboa: Editorial Império.

1997 *Livro das Fortalezas: Fac-simile do Ms. 159 Da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo,* introdução de Manuel da Silva Castelo Branco. Lisboa: Edições Inapa.

Autrand, Françoise (int.), **Stirnemann,** Patricia, **Villela-Petit**, Inès, **Toulet**, Emmanuelle (colab.)

2004 *Les Très Riches Heures du Duc de Berry et L'Enluminure en France au début du XVe siècle.* Chantilly: Musée Château de Chantilly, Institut de France, Somogy, Éditions D'Art.

Azevedo, Carlos A. (Coord.)

2000 *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Azevedo, Pedro A. de,

1903, "Os escravos", in *Archivo Histórico Portuguez*, vol. 116, n.º 9. Lisboa: [s.n.]

Ballester i Gibert, Jordi,

1990 "Retábulos marianos tardomedievais com ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo", in Revista Española de Musicologia, vol. XIII – n.º1, pp. 123-201. Valência: Sociedad Española de Musicologia.

Barbosa, Inácio de Vilhena

1875 "Embaixada do Imperador Frederico III a El-Rei D. Affonso V de Portugal", in *Estudos Historicos e Archeologicos*, tomo II, pp. 61 – 97. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.

Barbosa, Pedro

1981 *A simbólica do mal nas pinturas da igreja da Colegiada de Guimarães*, Separata das *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada,* vol. 4, pp.477-489. Guimarães: [s.n.] (Braga: Tipografia Barbosa & Xavier)

Barreto, J. A. da Graça

1880 *A Descoberta da Índia ordenada em tapeçaria por mandado de El-Rei D. Manuel*. Coimbra: Imprensa Académica.

Barros, João de, **Couto,** Diogo de

1778 *Da Ásia. Dos feitos, que os Portuguezes fizeram na conquista, e descobrimento das terras, e mares do Oriente, Década Primeira, parte primeira.* Lisboa: Na Regia Officina Typografica.

Barros, João de,

1988 *Décadas, I, Livro III.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Baschet, Jérôme

2008 *L'Iconographie médiévale.* Paris : Éditions Gallimard.

2009 "Los mundos de la Edad Media: los lugares del más allá", in *Arte e historia en la Edad Media, I. Tiempos, espacios, instituciones*, dir. Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi, pp. 283-308. Madrid: Akal.

Basile, Giuseppe (dir.)

1993 *Giotto. La Chapelle des Scrovegni*. Paris: Gallimard / Electa.

Batoréo, Manuel,

2004 *Pintura Portuguesa do Renascimento – O Mestre da Lourinhã.* Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas.

Battelli, Guido,

1928 *Il Viaggio nuziale dell'Infanta Dona Eleonora di Portogallo*, separata da revista Biblos, vol. IV, n.º 11-12. Coimbra: Coimbra Editora.

Beaumont, Maria Alice

1972 "Livro de Horas", in *Observador*, n.º 64, Maio, pp. 61-62. Lisboa: Verbo Publicações Periódicas.

Beirante, Maria Ângela,

1988 *Confrarias Medievais Portuguesas,* texto da Prova Complementar de Doutoramento, policopiado. Lisboa: FCSH – UNL.

1990 *Confrarias Medievais Portuguesas.* Lisboa: Publicação do autor.

Belting, Hans,

1998 *Image et culte: une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris : Les Éditions du Cerf.

2004 *Pour une Anthropologie des Images*. Paris: Éditions Gallimard.

Bíblia Sagrada (2001). Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica.

Boiça, Joaquim M. F., **Gabriel**, Celeste, **Barros,** Maria de Fátima Rombouts de,
1996 *As comendas de Mértola e Alcaria Ruiva: as visitações e os tombos da Ordem de Santiago, 1482-1607*. Mértola: Campo Arqueológico.

Bonifácio, Horácio Manuel Pereira,
1981 "Alguns aspectos da iconografia religiosa nas tábuas dos tectos de Santa Maria da Oliveira", in *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada,* vol. 4, pp.367-373. Guimarães: [s.n.] (Braga: Tipografia Barbosa & Xavier)

Borges, José Calvão,
2000 "Breve história do «Livro do Armeiro-Mor»", in *Livro do Armeiro-Mor*, pp. XXI-XXV. Lisboa: Academia Portuguesa da História, Edições Inapa.

Bosing, Walter,
2001 *Bosch – a obra de pintura*. Köln: Taschen.

Braga, Alberto Vieira,
1936 " As vozes dos sinos na interpretação popular e a industria sineira em Guimarães", in *Revista Lusitana*, Vol. XXXIV, n.º1 – 4, pp. 5-104. Porto: Imprensa Portuguesa.

Braga, Maria Manuela Correia,
2003 "Apontamentos acerca do cadeiral", in *Monumentos*, direcção Margarida Alçada, n.º 19, Setembro, pp. 57-63. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

Braga, Theophilo,
1870 *História do Theatro Portuguez. Vida de Gil Vicente e a sua Eschola. Seculo XVI.* Porto: Imprensa Portugueza – Editora.

Brásio, António,
1944 *Os pretos em Portugal*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.

Buescu, Isabel,
2005 *D. João III*. Lisboa: Círculo de Leitores.

2007 "Livros e livrarias de reis e de príncipes entre os séculos XV e XVI. Algumas notas", *Mais de Pedras que de Livros /More Rocks than Books (Studies on Medieval and Renaissance Portuguese Literature*), ed. João Dionísio e Antonio Cortijo Ocaña, *eHumanista*. *Journal of Iberian Studies*, vol. 8, 2007, pp. 143-170, (Edição electrónica: http://www.ehumanista.ucsb.edu/ em 22/12/08)

Buescu, Maria Leonor Carvalhão (Introdução e normalização do texto)

1983 Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente, 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Cabrita, Teresa

1994 "As pinturas murais de Meijinhos" in *Oceanos,* n.º 18, Junho, pp. 121-124. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Cadamosto, Luís de

1944 *Navegações de Luís de Cadamosto*, texto italiano e tradução portuguesa de Giuseppe Carlo Rossi. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.

Caetano, Joaquim Oliveira, **D'Orey,** Leonor, (coord.)

1995 "Função, decoração e iconografia das Salvas", in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga, Colecção de Ourivesaria, 1º volume, Do Românico ao Manuelino*, pp. 148 – 155. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Caetano, Joaquim Inácio,

2001 *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

Caetano, Marcello,

1942 *A Antiga organização dos mesteres da cidade de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

Camões, José

1990 *Morte de Manuel I*. Lisboa: Quimera.

Carli, Enzo, **Firpo**, Luigi, **Ponzani**, Roberto (fotos),

1994 "Il Pio umanista. La Libreria Piccolomini", in *FMR, Rivista d'arte e di cultura dell'immagine*, ano XIII, n.º 102, vol. XX, Fevereiro de 1994, pp.47-73. Milão: Franco Maria Ricci Editore.

Carriço, Lilaz dos Santos,

2007 "A arte dramática na literatura Portuguesa", in *Millenium*, Revista do Instituto Superior Politécnico de Viseu, n.º 33, pp. 149-174. Viseu: ISPV.

Carvalho, José Alberto Seabra,

1995 "A pintura quatrocentista", in História da Arte Portuguesa, Vol. I, Dir. Paulo Pereira, pp. 473-519. Lisboa: Círculo de Leitores.

2009 "O retrato de D. João I. revisão crítica", in *Revista de História da Arte*, n.º 5, pp. 66-75. Lisboa: Instituto de História da Arte, Edições Colibri.

Castellon, Baltasar,

1873 *Los cuatro Libros del Cortesano,* trad. Juan Boscan. Madrid: Libreria de los Bibliófilos.

Cavaco, Hugo,

1987 *"Visitações" da Ordem de Santiago no Sotavento Algarvio*. Vila Real de Santo António: Câmara Municipal de Vila Real de Santo António.

Chaves, Luís,

1938 "Pantomimas, danças e bailados populares", in *Revista Lusitana*, vol. XXXVI, pp. 218-235. Lisboa, Livraria Clássica Editora.

Chorão, Maria José Mexia Bigotte,

1997 "A Leitura Nova ou a Construção da Memória", estudo que acompanha a edição fac-similada de *Leitura Nova de Dom Manuel I*. Lisboa: Edições INAPA.

Cid, Isabel,

1988 *Incunábulos e seus possuidores. Análise da Colecção de Incunábulos da Biblioteca de Évora*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Coelho, António Borges,

1994 "A primeira reserva do mundo recém-descoberto e a descobrir", in *Oceanos*, n.º 18, pp. 16-22. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Coelho, D. António,

1943 *Curso de Liturgia Romana – Liturgia Sacrificial*, t. II. Braga: Mosteiro de Singeverga.

Coelho, Maria Helena da Cruz,

1990 "O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um querer, um agir", in *IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga, Actas do Congresso Internacional,* vol. II/1, pp. 389-462. Braga: UCP/ Faculdade de Teologia, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga.

2005 *D. João I*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Colonna, Francesco,

1883 *Le Songe de Poliphile ou Hytpnéromachie*, 2 vols., introdução, tradução e notas de Claudius Popelin. Paris: Isidore Lisieux.

Conde de Sabugosa,

1903 *O Paço de Cintra. Apontamentos Históricos e Archeologicos*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Correia, José E. Horta,

1987 *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1600.* Lisboa: Publicações Ciência e Vida.

Correia, Mário,

2005 *Toques de Sinos na Terra de Miranda*. Sendim: Centro de Música Tradicional Sons da Terra.

Correia, Vergílio,

1930 "Artes industriais ou paliçadas em Portugal no séc. XVI – ouro e ferro", in *O Instituto*, Revista Scientífica e Literária vol. 79, 4ª série, v. 8, n.º 5, pp. 549-564. Coimbra: Imprensa da Universidade.

1992 *Vasco Fernandes, mestre do retábulo da Sé de Lamego*, 2ª ed. Fac-similada. Coimbra: Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra.

Costa, Avelino de Jesus da,

1962 *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador da Cidade de Braga,* Separata de *O Distrito de Braga*. Braga: [s.n.]

Costa, João Paulo Oliveira,

2005 *D. Manuel I, 1469-1521 – Um Príncipe do Renascimento*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Couto, João,

1955 *A Oficina de Frei Carlos*. Lisboa: Artis.

Cristóvão, Inês,

2009 "O Cenário", in *Cortejo triunfal com girafas. Animais exóticos ao serviço do poder*. Catálogo da exposição, pp. 17-21. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.

Curvelo, Alexandra,

2000 "Chegada das Relíquias de S. Auta à Igreja da Madre de Deus", entrada do catálogo *O Sentido das Imagens. Escultura e arte em Portugal [1300-1500],* pp.259-260. Lisboa: Ministério da Cultura, IPM, MNAA.

D'Almeida, Lopo,

1935 *Cartas de Itália.* Preparação e edição de Rodrigues Lapa. Lisboa: Imprensa Nacional.

D. Duarte, Rei,

1982 *Leal Conselheiro*, actualização ortográfica, introdução e notas de João Morais Barbosa, pp. 409-412. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

1982a *Livro dos conselhos de el Rey D. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Edição Diplomática. Transcrição de João José Alves Dias. Lisboa: Editorial Estampa.

1942 *Leal Conselheiro o qual fez Dom Eduarte Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*, Joseph M. Piel, (Ed. Crítica e notas). Lisboa: Livraria Bertrand.

1944 *Livro de ensinança de bem cavalgar toda a sela*, Ed. Crítica, notas e glossário de Joseph M. Piel. Lisboa: Livraria Bertrand.

Denys L'Aréopagite,

1970 *La Hiérarchie Céleste*. Intro. De René Roques. Paris: Les Éditions du Cerf.

Deswarte, Sylvie,

1977 *Les enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552. Étude sur la Culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

1997 "A mais homrrada cousa de similhante calydade que em parte alguma do mundo se posa ver", estudo que acompanha a edição fac-similada de *Leitura Nova de Dom Manuel I*, pp. 19 – 89. Lisboa: Edições INAPA.

Devisse, Jean, **Mollat,** Michel,

1979 *L'image du Noir dans l'art Occidental*, t. II, vol. 2. Fribourg: Office du Livre.

Dias, André,

1951 *Laudes e cantigas espirituais de mestre André Dias (†c. 1437)*, introdução de Gabriel Sousa, (ed.) Mário Martins. Roriz-Negrelos, Mosteiro de Singeverga.

Dias, Pedro,

1979 *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos artísticos.* Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de História da Arte.

1983 *Coimbra. Arte e História – os monumentos*. Porto: Paisagem Editora.

1986 *História da Arte em Portugal*, vol. 5, *O Manuelino*, pp.9-92. Lisboa: Publicações Alfa.

1987 *A importação de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, 2ª edição. Coimbra: Livraria Minerva.

1992 "Um tríptico manuelino de marfim na Catedral de Burgos", in *Oceanos*, n.º 12, pp. 125-130. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

1993 *Os portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2002 "A influência da escultura nórdica na escultura portuguesa da Época Manuelina", in *Da Flandres e do Oriente, escultura importada. Colecção Miguel Pinto*, Catálogo, Coordenação de Alexandra Curvelo, M.ª Antónia P. Matos e M.ª João V. Carvalho, pp. 22-39. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Instituto Português de Museus.

D. João I, rei de Portugal,

1918 *Livro de montaria feito por D. João I, Rei de Portugal*, *conforme o manuscrito n.º 4352 da Biblioteca Nacional de Lisboa,* introdução e publicação de Francisco Maria Esteves Pereira. Coimbra: Imprensa da Universidade.

D'Orey, Maria Leonor,

1995 *Cinco Séculos de Joalharia, Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Zwemmer Publishers Limited.

D'Orey, Maria Leonor, (coord.)

1995(a) *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga, Colecção de Ourivesaria, 1º volume, Do Românico ao Manuelino*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Dornellas, Affonso de

1916 *História e Genealogia*, IV. Lisboa: Casa Portugueza.

Duchet-Suchaux, Gaston, **Pastoureau**, Michel,

1994 *La Bible et les Saints – Guide Iconographique*. Paris: Flammarion

Eiximenis, Francesc

1516 *La Natura Angélica*. Burgos: Fadrique de Basileia.

Erasmo de Roterdão

1951 *O Elogio da Loucura*. Lisboa: Guimarães Editores.

Erias Martínez, Alfredo,

1999 "La eterna caza del javali", in *Anuario Brigantino*, n.º 22, pp. 317-379. Betanzos: Biblioteca Municipal.

Espanca,Túlio

1948 *Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII,* separata do boletim «A Cidade de Évora», n. 15-16 (Março-Junho). Évora: Edições Nazareth.

Esteban Lorente, Juan F.

2002 *Tratado de Iconografia*. Madrid: ISTMO.

Falcão, José António,

2003 "Campainha de altar", in *As formas do Espírito: Arte Sacra da Diocese de Beja*, vol.3, pp. 157-161. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico de Beja.

Febvre, Lucien e **Martin,** Henri-Jean,

1958 *L'Aparition du livre*. Paris: Éditions Albin Michel.

Ferguson, George,

1966 *Signs & Symbols in the Christian Art*. New York: Oxford University Press.

Fernandes, Maria de Lurdes,

2003 "D. Maria, mulher de D. Manuel I: Uma face esquecida da corte do Venturoso", in *Revista da Faculdade de Letras*, série «Línguas e Literaturas», XX, I, pp. 105-116. Porto: Faculdade de Letras.

Ferreira, J. Augusto,

1931 *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (Séc. III – Séc. XX).* Braga: Edição da Mitra Bracarense.

Ferro, Maria José Pimenta,

1971 *As Doações de D. Manuel, Duque de Beja, a algumas igrejas da Ordem de Cristo*, Separata de Do Tempo e da História IV, pp. 153-172. Lisboa: [s.n.].

Figueiredo, A. C. Borges de

1886 *Coimbra Antiga e Moderna*. Lisboa: Livraria Ferreira.

Figueiredo, José de,

1931 *Metsys e Portugal*. Separata de Mélanges Hulin de Loo. [S. I.], [s. n.]

Florentini, Johannes Francisci Poggii,

1934 *Emanuelis Portugalliae Regis Elogium*, publicado por H. Trindade Coelho e Guido Battelli. Florentiae: Aedibus Alfani & Venturi.

Flórido, Abel Montenegro,

1986 *Tapeçarias Flamengas do Museu de Lamego*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

Freire, Anselmo Bramcamp,

1904 «Inventário do Guarda-Roupa de D. Manuel I (1552)», in *Arquivo Histórico Portuguez*, II, pp. 390-391. Lisboa: Officina Tipográfica Calçado do Cabra.

1908 "Maria Brandoa, a do Crisfal*",* in *Archivo Histórico Portuguez*, vol. VI – n.º 8-11, Agosto – Novembro, pp. 293 – 442. Lisboa.

Froissart, Jean,

1840 *Les Chroniques de Sire Jean Froissart*. Edição e revisão de J. A. C. Buchon, Tomo II, Livro III. Paris: Auguste Desrez, Imprimeur-Éditeur.

Fumi, Luigi, **Lisini**, Alessandro,

1878 *L'incontro di Federico III Imperatore con Eleonora di Por togallo, sua novella sposa e il loro soggiorno in Siena*. Siena: Tipografia Sordo-Muti

Gama, Eurico

1972 "Procissões de outrora – Elvas", in *Arqueologia e História*, 9ª série, vol. IV, pp. 289 – 347. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Garcia Y Garcia, António (dir.)

1982 *Synodicon Hispanum, vol. II, Portugal*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: La Editorial Católica.

García Gual, Carlos,

2005 *Dicionário de Mitos,* tradução de Anselmo Borges e José Ribeiro Ferreira*.* Cruz Quebrada: Casa das Letras.

Gilbert, Pierre,

1964 *Les Tapisseries de la Victoire des Vertus*. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Góis, Damião de,

1949 *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Parte I. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

1953 *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte II. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

1954 *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte III. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis

1955 *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel.* Parte IV. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

Gomes, Rita Costa,

1995 *A Corte dos reis de Portugal no final da Idade Média*. Linda-a-Velha: Difel.

Gomes, Saul António,

1998 *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI*. Lisboa: Ministério da Cultura, IPPAR.

Gonçalves, António Manuel,

1958 *A Custódia de Belém*, Separata da Revista Panorama. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Gonçalves, Flávio,

1961 *O Pórtico da Matriz de Viana do Castelo*. Separata da Revista Museu, 2ª série, n.º 3, Dezembro de 1961. Porto.

1986 "A Árvore de Jessé na Arte Portuguesa", in *Revista da Faculdade de Letras*, pp. 213-243. Porto: Faculdade de Letras.

Gonçalves, J. Cardoso,

1930 *O casamento de Isabel de Portugal com Filipe-o-Bom, Duque de Borgonha e a fundação da Ordem Militar do Tosão-de-Ouro*. Lisboa: Imprensa Moderna.

Gouveia, António Camões,

2001 "Procissões", in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Vol.II, pp. 67-72. Lisboa: Círculo de Leitores.

Granja, Cecília,

1993 "Os Monstros no imaginário quinhentista", in *Oceanos*, n.º 13, pp. 72-79. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Gusmão, Adriano de,

1960 *O Mestre da Madre de Deus*. Lisboa: Artis.

Halleux, Elisa de

2004 *Iconographie de la Renaissance Italienne*. Paris: Flammarion.

Hamilton, Edith,

1991 *A Mitologia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Hollanda, Francisco de,

1984 *Da Pintura Antiga*, introdução e notas de Angel G. Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1985 *Da Ciência do Desenho*, edição de José Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.

Hormigo, José Joaquim M.

1981 *Visitações da Ordem de Cristo em 1505 e 1537*. Amadora: Edição do Autor.

Ibañez Lluch, Santiago, **Molla I Alcañiz**, Salvator Artemi,

1997 « La fundición de campanas en la obra de Teófilo Lombardo "De Diversis Artibus Libri III"» in *Las Campanas. Cultura de un sonido milenario.* pp. 427-457, I Congreso Nacional. Santander: Fundación Marcelino Botín.

Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. A Colecção de Ourivesaria, do

1995 *Românico ao Manuelino*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Museus.

Iversen, Gunilla

2001 *Chanter avec les anjes. Poesie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires.* Paris: Les Éditions du Cerf.

Jauss, Hans Robert,

1993 *A Literatura como provocação*, pref. e trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Vega.

Jordan, Annemarie,

1998 "Tapeçaria", in *Museu de Lamego.* Roteiro, pp. 33-45. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu de Lamego.

Lavagnino, Emílio,

1940 L'Opera del Génio Italiano all'esterno, *Gli artisti in Portogallo.* Roma: La Libreria dello Stato.

Leal, Ana de Sousa, **Pires**, Fernando,

1994 *Alhos Vedros nas Visitações da Ordem de Santiago, (Visitação de 1523).* Alhos Vedros: Comissão Organizadora das Comemorações do 480º Aniversário do Foral de Alhos Vedros.

Leão, Duarte Nunes de,

1975 *Crónica de D. João I, nas crónicas dos Reis de Portugal*. Porto: Lello & Irmão.

Le Canarien, 2003. *Manuscritos, trasncriptión y traducción*. Edição Berta Pico, Eduardo Aznar, Dolores Corbella.Tenerife: Instituto de Estudios Canários.

Le Goff, Jacques,

2000 *Un Moyen Âge en Images*. Paris: Éditions Hazan.

Le Goff, Jacques, **Montremy**, Jean-Maurice (colaboração)

2004 *Em Busca da Idade Média*. Lisboa: Teorema.

Lemaître, Nicole, et alii,

1999 *Dicionário cultural do Cristianismo.* trad. José David Antunes. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Lima, Henrique de Campos Ferreira,

1921 "D. Leonor de Portugal, filha del Rei D. Duarte, Imperatriz da Alemanha", in *Revista de História*, Direcção de Fidelino de Figueiredo, Vol. X, n.º 37-40, pp. 142-150. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Lino, António

1981 "A Arte na Idade-Média" in *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, vol. 4, pp.209-259. Guimarães: [s.n.]

Livro do Armeiro-Mor (2000), estudo de José Calvão Borges. Lisboa: Academia Portuguesa da História, Edições Inapa.

Livro do Armeiro-Mor (1956), com Introdução e Estudo de António Machado de Faria. Lisboa: Academia Portuguesa da História.

Livro de Lisuarte de Abreu (1992), edição fac-similada. Apresentação de Vasco Graça Moura. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Lopes, Fernão,

1983 *Crónica de D. João I*, introdução de Humberto Baquero Moreno e António Sérgio, M. Lopes Almeida e A. de Magalhães Basto, (ed. Lit.), 2 vols. Porto: Civilização.

1990 *Crónica de D. João I, segunda parte.* Edição de M. Lopes de Almeida e A. Magalhães Basto. Porto: Livraria Civilização – Editora.

1995 *Crónica de D. João I, Estudos e Transcrição Paleográfica do Códice Iluminado da Bib. Nacional de Madrid.* José Manuel Garcia (Apresentação) Maria Ângela Beirante e Pedro Dias (estudos Introdutórios), João Alves Dias (leitura paleográfica). Alfragide: Edições Ediclube.

López Castro, Armando, (edição)

1993 *Gil Vicente: Lírica*. Madrid: Cátedra.

Marques, A. H., Oliveira,

1981 *A sociedade Medieval Portuguesa. Aspectos da vida quotidiana.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

1982 *História de Portugal*. vol. I, Lisboa: Palas Editores.

Marques, João M. Silva,

1940 "Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505", in *Congresso do Mundo Português. Memórias e comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimentos e Colonização (III congresso),* Vol. V, Tomo III, pp. 555-605. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.

Marques, José

1984 "A Confraria de S. Domingos de Guimarães (1498)", in Revista da Faculdade de Letras, série II, 1º vol., pp. 57- 95. Porto: Faculdade de Letras.

2005 "Dois humanistas Italianos no Alto Minho, no século XV", In Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela, 1, *Revista da Faculdade de Letras*. *História*, vol. XII, pp. 419-438. Porto, Faculdade de Letras.

Martimort, A. Georges, et alii

1988 *A Igreja em Oração. Introdução à Liturgia*. vol. 1, *Princípios da Liturgia*. Tradução de Frei Almir Guimarães, O.F.M. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Martins, Mário (ed.), **Dias,** André, **Sousa,** Gabriel (Int.),

1951 *Laudes e cantigas espirituais de mestre André Dias (†c. 1437)*. Roriz-Negrelos: Mosteiro de Singeverga.

Martins, Mário,

1953 *O Livro dos milagres de Nossa Senhora da Oliveira de Afonso Peres, (Séc. XIV),* separata do volume LXIII da Revista de Guimarães. Guimarães: Revista de Guimarães.

1973 *Teatro Quinhentista nas naus da Índia*. Lisboa: Edições Brotéria.

1978 *«A Visão de Tundalo» no Breve Sumário da História de Deus*. Separata de Didaskália, vol. VII, pp. 201-208. Coimbra: Gráfica de Coimbra.

Matos, Luís de,

1955 "A propósito do tríptico de Santa Auta", in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga,* vol. III, n.º 1. pp. 10-16. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Maurício, Rui

2000 *O mecenato de D. Diogo de Sousa (1505-1532). Urbanismo e arquitectura*, 2 vols. Leiria: Edições Magno.

Mendes, Mª Valentina C. A. Sul (introdução, organização e índices)

1988 *Catálogo de Incunábulos.* Lisboa: Biblioteca Nacional.

Mendonça, Manuela,

1994 "D. João II e a Europa do seu tempo: uma visão das relações externas de Portugal", in *Oceanos*, n.º 18, pp. 86- 98. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Mendonça, Maria José,

1983 *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

Menozzi, Daniele,

1991 *Les Images. L'Église et les Arts Visuels.* Paris : Les Editions du Cerf.

Mitalaité, Kristina,

2006 "La double controverse des *Libri Carolini* avec Rome et les Grecs", *in L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge, Actes du Colloque*. Turnhout : Brepols Publishers.

Moita, Irisalva (Org.)

1978 *O Povo de Lisboa*, Catálogo da Exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Mont, Pol de, (co-aut.) **Kervyn de Lettenhove**, Barão Joseph, (introd.)

1907 *Exposition de la Toison d'Or a Bruges*, Catálogo. Bruxelles : Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest.

Monteiro, Manuel

1980 *Dispersos*. Braga: Assembleia Distrital de Braga, ASPA.

Moreira, Rafael,

2002 "A importação de obras de arte em Portugal no século XVI", in *Da Flandres e do Oriente, escultura importada. Colecção Miguel Pinto*, Catálogo, Coordenação de Alexandra Curvelo, M.ª Antónia P. Matos e M.ª João V. Carvalho, pp. 11-21. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, IPM.

Moreno, Humberto Baquero,

2000 "Portugal de D. Dinis a D. Manuel (1279-1521)", in *O Sentido das Imagens – Escultura e arte em Portugal [1300-1500],* Coord. Mª João Vilhena de Carvalho, pp. 15-25. Lisboa: Ministério da Cultura, IPM, MNAA.

Moura, Vasco Graça,

1999 *Damião de Góis e o Livro de Horas dito de D. Manuel*. Separata de *Arte Ibérica*, n.º 24, Maio. Lisboa: Arrábida.

2000 *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Lisboa: Bertrand Editora.

Münzer, Jerónimo, **Puyol,** Júlio (pref. e notas)

1924 *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Nascimento, Aires Augusto do,

1993 "As livrarias dos príncipes de Avis", in *Biblos*, Boletim da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. LXIX, pp. 265-287. Coimbra: Faculdade de Letras.

Oliveira, Cristóvão Rodrigues de,

1987 *Sumario em que breumente se contem alguas cousas assi ecclesiasticas como seculares que ha na cidade de Lisboa*. Impresso por Germão Galharde em 1554. Apresentação e notas de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.

Oliveira, Eduardo Freire de,

1885 *Elementos para a história do Município de Lisbo*a, 1ª parte, tomo I. Lisboa: Typographia Universal.

Oliveira, Fernão,

s.d. *Arte da Guerra do Mar,* Coimbra, João Alvarez, impressor del Rey, 1555, reimpressão de um exemplar existente na Biblioteca Nacional. s.l.: Arquivo Histórico da Marinha.

Oliveira, Luís Filipe

2005 *Em demanda das visitações da Ordem de Santiago: as actas anteriores a 1468*, separata de: As ordens militares e as ordens de cavalaria na construção do mundo ocidental, pp.517-535. Lisboa: Edições Colibri / Câmara Municipal de Palmela.

Oliveira, Marta,

2005 "Viana, a Sé", in *Monumentos*, n.º 22, Março 2005, pp. 28-41. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Pächt, Otto,

1987 *La miniatura medieval. Una introducción.* Madrid: Alianza Editorial.

Palla, Maria José,

1993 *Jeux, Sports et Divertissements au Moyen Âge et à l'Âge Classique*, separata des Actes du 116e Congrès National des Sociétés Savantes, pp. 281-287. Paris : Éditions du CTHS.

Penalva, Luísa

2000 "Porta-Paz" entrada do catálogo da Exposição *O Sentido das Imagens. Escultura e arte em Portugal [1300-1500],* pp.259. Lisboa: Ministério da Cultura, IPM, Museu Nacional de Arte Antiga.

Pereira, Esteves,

1894 «Os manuscritos Iluminados», in *O Occidente*, p. 223

Pereira, Fernando António Baptista,

1989 " O Retábulo de Jesus e a pintura Portuguesa do século XVI", in *Oceanos,* n.º 2. pp. 83 – 91. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

1990 *O Museu do Convento de Jesus de Setúbal.* Lisboa: Editora Soctip

1994 "A Arte em Portugal no tempo do Tratado de Tordesilhas", in *Oceanos*, n.º 18, pp. 44 -59. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Pereira, Francisco Maria Esteves (Introdução e publicação)

1918 *Livro de montaria feito por D. João I, Rei de Portugal*, *conforme o manuscrito n.º 4352 da Biblioteca Nacional de Lisboa.* Coimbra: Imprensa da Universidade.

Pereira, Isaías, da Rosa

1972 *Visitações de Santiago de Óbidos (1482-1500),* separata de «Lusitânia Sacra» tomo IX, pp. 79-116. Lisboa, [s.n.].

1978 *Visitações de S. Miguel de Sintra e de Santo André de Mafra (1466-1523),* separata de Lusitânia Sacra, pp. 135-257. Lisboa: [s.n.]

1997 "Visitações de Mértola de 1482", *in As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa,* Actas do II Encontro sobre Ordens Militares, pp. 345-371. Lisboa: Edições Colibri, Câmara Municipal de Palmela.

Pereira, Paulo,

1995 "A arquitectura (1250-1450)", in *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. I, pp.335-433. Lisboa: Círculo de Leitores.

Physiologos. Le bestiaire des bestiaires (2004), traduction et commentaires d'Arnaud Zucker, Grenoble: Éditions Jérôme Million.

Pichon, Jean & Yann le,

1982 *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, Paris: Éditions Robert Laffont / Le Centurion

Pico, Berta, **Aznar**, Eduardo, **Corbella,** Dolores

2003 *Le Canarien, manuscritos, Trasncriptión y Traducción*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudos Canários.

Piel, Joseph (Ed. Crítica),

1944 *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar toda Sela*, de D. Duarte. Lisboa: Livraria Bertrand.

Pina, Ruy de

1901 *Crónica de D. Duarte*. Lisboa: Escriptorio

1901 *Chronica de El-Rei D. Affonso V*, vol. I. Lisboa: Escriptorio.

1902 *Chronica de El-Rey D. Affonso V*, vol. II. Lisboa: Escriptorio.

1950 *Crónica de El-Rei D, João II*, prefácio e notas de Alberto Martins Carvalho. Coimbra: Atlântida.

Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes. Catálogo da Exposição. Abrantes, 1971

Porfírio, José Luís,

1991 *Pintura Portuguesa – Museu Nacional de Arte Antiga.* Lisboa: Quetzal Editores.

Pradié-Ottinger, Bénédicte,

2002 *L'Art de la Chasse. Histoire culturelle et artistique de la chasse*. Tournai : La Renaissance du Livre.

Prudence,

2002 *Psychomachie et Contre Symmaque*, trad. Maurice Lavarenne. Paris: Les Belles Lettres.

Quéré, France (reunidos e apresentados por)

1983 *Évangiles apocryphes*. Paris : Éditions du Seuil.

Quina, Maria Antónia Gentil,

1998 *À maneira de Portugal e da Índia. Uma série de tapeçaria quinhentista.* Lisboa: Meribérica/Líber, Editores.

Quina, Maria Antónia, **Moreira,** Rafael,

2005 *Tapeçarias Flamengas do Museu de Lamego.* Lisboa: IPM.

Ramalho, Américo da Costa,

1966 "D. Diogo de Sousa e o introdutor do Humanismo em Portugal", in Bracara Augusta, XX, n.º 43-44, pp. 6-24. Braga

1994 "A Cultura na época do Tratado de Tordesilhas", in *Oceanos*, n.º 18, Outubro pp. 32-40. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Ramirez Ruiz, Victoria

2007 *Los tapices de Alfonso V de Portugal o Tapices de Pastrana*, Separata da Revista de Artes Decorativas, n.º 1, pp. 9-31. Porto, Universidade Católica Portuguesa.

Ramos, Manuel Francisco Castelo

1996 Decoração arquitectónica manuelina na região de Silves (séculos XV-XVI)", Revista *Xelb,* nº3, pp.79-142. Silves: Museu Municipal de Arqueologia, Câmara Municipal de Silves.

1999 " Manuelino no Algarve ", in *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias*, coordenação de Mª da Graça Maia Marques, pp. 227-232. Lisboa: Edições Colibri.

Réau, Louis

1956 *Iconographie de L'Art Chrétien*, tome II, *Iconographie de la Bible* I, *Ancien Testament,* Paris: PUF.

1957 *Iconographie de L'Art Chrétien,* tome II, *Iconographie de la Bible II*, *Nouveau Testament*, Paris : PUF.

1958 *Iconographie de L'Art Chrétien,* T. III, *Iconographie des Saints*, Paris, PUF.

1959 *Iconographie de L'art Chrétien – Iconographie des Saints*, tome III, vol. III, Paris, Presses Universitaires de France.

2000 *Iconografia del arte cristiano.* T. 2, vol. 3, *Iconografia de los santos.* Barcelona: Ediciones del Serbal.

Rebello, Luiz Francisco,

1977 *O primitivo teatro português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica.

Redol, Pedro,

2003 *O mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal nos séculos XV e XVI*. Batalha: Câmara Municipal da Batalha.

Resende, Garcia de, **Remédios**, Mendes dos (Prefácio)

1917 *Miscellanea e variedade de historias, costumes, e cousas que em seu tempo aconteceram.* Coimbra: França Amado Editor.

Resende, Garcia de,

1973 *Crónica de D. João II e Miscelânea*, introdução de Joaquim Veríssimo Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Ribeiro, Mário de Sampayo

1938 "Sobre o fecho do Auto da Cananeia", in *Brotéria*, XXVII,

Roblot-Delondre, Louise

1913 *Portraits d'Infantes, XVIe siècle (Étude Iconographique)*. Paris et Bruxelles: Librairie Nationale D'Art et D'Histoire, G. Van Oest

Rodrigues, António, **Dornelas**, Afonso (edit.)

1931 *Tratado Geral de Nobreza*, Porto: Biblioteca Publica Municipal.

Rodrigues, Dalila,

1995 "A Pintura no período Manuelino", in *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. II, pp. 199-277. Lisboa: Círculo de Leitores.

Rodrigues, Manuel A. Ribeiro,

1999 *400 Anos de Organização e Uniformes Militares em Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau.

Rodriguez Mir, Joaquin Manzanares,

1951 "Campanas de Astúrias", in *Boletin del Instituto de Estúdios Asturianos*, nº 31, pp. 222-258. Oviedo: Instituto de Estudos Asturianos.

Rosa, José António Pinheiro,

1947 *Vozes de bronze, os sinos das torres do Algarve*. Faro: Junta de Província do Algarve.

Santo Agostinho,

1967 *Obras de San Agustin, XXII, Enarrationes sobre los Salmos (4º y último),* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica.

Santos, Luiz Reis,

1940 *Painéis da Coroação do Imperador Frederico III e de D. Leonor de Portugal*, Separata de Estudos Italianos em Portugal, 2. Coimbra: Estudos Italianos em Portugal.

Santos, Manuela de Alcântara, **Silva**, Nuno Vassallo e,

1998 *A Colecção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio.* Lisboa: IPM, Museu de Alberto Sampaio.

Santos Otero, Aurelio,

1984 "Libro de los secretos de Henoc (esl)", in *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. IV, dir. Alejandro Diez Macho, pp.147-202. Madrid: Ediciones Cristandad.

Santos Otero, Aurélio (edição crítica e estudos introdutórios)

1993 *Los Evangelios Apocrifos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Santos, Paula Mesquita,

2000 "Paixão de Cristo", in catálogo da Exposição *O Sentido das Imagens. Escultura e arte em Portugal [1300-1500],* p.267. Lisboa: Ministério da Cultura, IPM, Museu Nacional de Arte Antiga.

Santos, Reynaldo dos,

1925 *As tapeçarias da tomada de Arzila*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Santos, Vitor Pavão dos,

1969 *Visitações de Alvalade, Casével, Aljustrel e Setúbal, Ordem de São Tiago: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1972 *Visitações de Palmela e Panóias, Ordem de São Tiago:* Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Saraiva, António José,

1965 *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Sasportes, José,

1970 *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Schedel, Hartmann,

2001 *Chronicle of the Wordl. The complete and annoted Nuremberg Chronicle of 1493,* introduction and appendix by Stephan Füssel. Köln: Taschen.

Scheidl, Ludwig, **Caetano,** José A. Palma,

1985 *Relações entre a Áustria e Portugal. Testemunhos históricos e culturais.* Coimbra: Livraria Almedina.

Scherliess, Volker, **Ferino-Pagden,** Sylvia (Coord.),

2000 "Musica picta", in *Dipingere la musica, Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, pp. 23-29. Milão: Skira Editor.

Serrão, Joaquim Verísssimo,

1975 *Relações Históricas entre Portugal e a França, (1430-1481)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.

1993 *Itinerários de el-Rei D. João II.* Lisboa: Academia Portuguesa de História.

Serrão, Vítor,

1991 "O mecenato da rainha D. Leonor e a pintura de corte", in *Oceanos*, n.º 8, Outubro, pp. 104 – 109. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

2001 "O Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na Diocese de Lamego", in *Actas do Congresso Peninsular de Arte, Propaganda e Poder*, pp.259-283. Lisboa: Edições Colibri.

2002 *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620).* Lisboa: Editorial Presença.

Silva, Germesindo,

1991 *O Mestre de Sant'Iago D. Jorge e as Visitações ao lugar da Grandolla*, [S.l. : s.n.]. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita.

Silva, José Custódio Vieira da,

2000 "Arte Gótica em Portugal. Algumas reflexões", in *O Sentido das Imagens – Escultura e arte em Portugal [1300-1500],* Coord. Mª João Vilhena de Carvalho, pp. 43-53. Lisboa: Ministério da Cultura, IPM, MNAA.

2002 *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico.

Silva, José Custódio Viera da, **Redol**, Pedro,

2007 *Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Scala.

Silva, Nuno Vassalo e,

1992 "O ouro de Quíloa", in *Oceanos*, n.º 10, Abril, pp. 54 – 61. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Smith, Robert C.

1940 "Um portal manuelino do século XVI no Algarve", in *Congresso do Mundo Português. Memórias e comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimentos e Colonização (III congresso),* Vol. V, Tomo III, pp. 151 – 160. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.

Souli, Sofia,

1995 *Mitologia Grega*. Atenas: Edizioni Michalis Toubis

Sousa, D. António Caetano de,

1948 *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo III, I parte, Coimbra: Atlântida – Livraria Editora.

Sousa, Frei Luís de,

1938 *Anais de D. João III*, prefácio e nota de M. Rodrigues Lapa, 2 vols., Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora.

Sousa Ivo Carneiro de

2000 "Capela real", in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, direcção de Carlos Moreira Azevedo, vol. I, pp. 286-288. Lisboa: Círculo de Leitores.

Spatz, Nancy,

2005 "Church porches and the Liturgy in Twelfth-century Rome", in *The Liturgy of the Medieval Church*, Edited by Thomas J. Heffernan and E. Ann Matter, pp. 295-331. Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University.

Tavares, Maria José Ferro,

1991 "D. Leonor e a fundação das Misericórdias", in *Oceanos*, n.º 8, pp. 89 – 95. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

1994 "O medo à pobreza", in *Oceanos*, n.º 18, pp. 61-63. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Teixeira, José Carlos da Cruz,

1991 *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de caracterização*. Policopiada, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH– UNL. Lisboa

Teixeira, Luís Manuel,

1981 "As pinturas dos tectos da igreja da Colegiada de Guimarães e a sua situação no contexto da pintura medieval peninsular", in *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada,* vol. 4, pp.449-460. Guimarães: [s.n.]

The Illustred Bartsch. Sixteenth Century German Artists – Albrecht Dürer (1980), edited by Walter L. Strauss, vol. 7, part 1, New York: Abaris Books.

The Illustred Bartsch. Sixteenth Century German Artists – Albrecht Dürer (1981), edited by Walter L. Strauss, 10 (Commentary), New York: Abaris Books.

Tinhorão, José Ramos,

1997 *Os negros em Portugal: Uma presença silenciosa*. Lisboa: Editorial Caminho.

Torre, António de la, e **Suarez Fernadez**, Luis (Ed.),

1958-1963 *Documentos referentes a las relaciones com Portugal durante el reinado de los Reyes Católicos*, 3 vols. Valhadolid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.

Trigueiros, António Miguel,

1992 "As moedas também falam…do Livro de Horas de D. João III", in *Oceanos*, n.º 11, pp. 58-67. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Valdez, José Joaquim de Ascenção,

1912 "Campanários de Portugal", in *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, t. XII, 5ª série, n.º 10, Abril – Junho, pp. 456-470. Lisboa: Typographia do Commercio.

1914 *O Sino de Ceuta – Subsídio Histórico para a Celebração do 5º Centenário da Tomada de Ceuta*. Lisboa: Tipografia Casa Portuguesa.

Vasconcelos, Carolina Michaelis de,

1902 *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*. Porto: Typographia de Arthur José de Souza & Irmão.

1983 *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, prefácio de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Vasconcelos, Flórido de,

1990 "O retábulo quinhentista da Sé de Braga", in *Actas do Congresso Internacional IX Centenário da dedicação da Sé de Braga*, vol. II/2, pp.37-51. Braga: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia de Braga, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga.

Vasconcelos, Joaquim de,

1897 "Voyage de Jehan Van-Eyck", in *Revista de Guimarães*, Vol. XIV, 1.º número, Janeiro, pp. 10-45. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.

Verdier, Philippe,

1969 « L'Iconographie des Arts Libéraux dans l'Art du Moyen Âge jusqu'à la fin du quinzième siècle », in *Arts Libéraux et Philosophie au Mayen Âge*, *Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*, pp. 305-355. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin et Institut d'Études Médiévales de Montréal.

Vezin, Gilberte

1950 *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art Chrétien primitif – Étude des influences orientales et Grecques sur l'art Chrétien*, Paris: PUF.

Vicente, Gil,

1928 *Obras completas de Gil Vicente*, reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa.

1943 *Breve Sumário da História de Deus*. Prefácio, bibliografia, notas e glossário de João de Almeida Lucas. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Viterbo, Sousa,

1901 *A Livraria Real de D. Manuel*. Lisboa: Academia Real das Ciências.

1904 *A Cultura Intelectual de D. Affonso V*, separata do Archivo Histórico Portuguez, vol. II. Lisboa: Officina Typ. Calçada do Cabra.

1914 *O Mosteiro de Sancta Cruz, Annotações e documentos*, 2º ed. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Vitz, Evelyn Birge,

2005 "The Liturgy and vernacular Literature", in *The Liturgy of the Medieval Church,* edited by Thomas Heffernan and E. Ann Matter, pp. 503-563. Kalammazoo, Michigan: Western Michigan University.

Vorágine, Santiago de

1995 *La leyenda dorada*, 2 vols. Trad. Fray José Manuel Macias. Madrid: Alianza Forma

1998 *La Legende dorée,* trad. Teodor de Wyzewa, preface Jean-Pie Lapierre. Paris: Éditions du Seuil.

2004 *Legenda Áurea,* 2 vols., introdução de Aníbal Pinto de Castro e introdução de D. José Saraiva Martins. Porto: Civilização

Yvoire Elisabeth Agius d',

1992 "Mestre do Retábulo da Sé de Évora" in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento,* cat. Exposição, pp.296-298. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, IPPC, IPM.

Wieck, Roger S.,

1988 *The Book of Hours in the Medieval Art and Life*. London: Sotheby's Publications.

Wilkins, Nigel,

1999 "Confrérie", in *Guide de la Musique du Moyen Âge*, pp. 444-445. Paris: Fayard.

Zurara, Gomes Eanes de,

1915 *Crónica da Tomada de Ceuta por El Rei D. João I*. Lisboa: Academia das Sciências.

6 - Índices

Índice Onomástico e toponomástico

(Os números em itálico remetem para referências que se encontram nas legendas ou notas de rodapé)

A

Abed-Nego, 252, 249
Abel, 147
Adão, 145, 147
Adia, 683
Adriam, 41, 133, 576
Afonso IV, rei D., 107
Afonso V, rei D., 40, 41, 42, 60, 65, *84*, 93, 97, 98, 102, *104*, 107, 108, 109, 110, 111, 121, 133, 172, 339, 523, 525, 528, 543, 544, 576, 578, 579, *583,* 597, *629*
Afonso X, *181*, 402, 554, 690
Afonso XI, 555
Afonso, Álvaro, 108, 109
Afonso, Bispo D., 62, 76
Afonso, Cardeal infante D., 111, 113, 114, 156
Afonso, D., (Primeiro Duque de Bragança), 33
Afonso, frei, 99, 102
Afonso, infante D. (filho de D. João II), 44, 45, 47, 121, 123, 136, 143, 159, 568, 636, 645
Afonso, Jorge, 64, 67, 309, *311*, 313, 315, 323, 324, 325, 366, *367*, *368*, *371*, 372, 373, *374*, 376
Afonso, mestre, 98
Alcoutim, D. Pedro de Meneses, conde de, 70
Alexandre III, Papa, *295*
Alexandre VI, Papa, 69
Almada, 55
Almeida, D. Francisco de, 170, 171
Almeida, D. Jorge de, 75, 155, *306*
Almeida, Isidoro, 519, 602, 647, 648, 650,
Almeida, Lopo de, 579, 583, 584, 585, 597
Álvares, João, 98, 102
Amsede, 153
Angra de Santa Helena, 171
Anjos, 72*,* 85, 88, 148, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 209, 222, 242, 245, 248, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 278, 279, 280, 283, 284, 286, 288, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 301, 303, 304, 306, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 322, 323, 337, 338, 340, *341*, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 351, 352, *353*, 355, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, *384*, 385, 387, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 424, *425*, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, *435*, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 450, 451, 452, 453, *455,* 471, 515
Anjo músico, *31*, 85, 88, 161, 180, 183, 184, 186, 187, 247, 272, *279*, 293, 310, 313, *314*, 322, 341, *342*, 358, 363, 364, 366, *368*, 369, *370,* 376, 378, 379, *381*, 383, 384, 385, *387,* 388, 389, 390, *391,* 392, 393, *394,* 397*, 399,* 400, 401, 405, *406*, 408, 410, *411*, 412, 413, 415, *416*, 419, 420, 421, *422,* 425, 426, *427, 428, 429,* 430, *432*, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, *445*, 446, 447, 448, *450*, 451, 452, *453,* 454, 455, 516, 688

Antão, S., 187, 457, 458, 459, 460, *461, 462,* 463, *464, 465,* 466, 467, 468, 469, *470, 472,* 473, 474, 479, 668
Antuérpia, 61, 62, *216*, *318*
Aragão, 39, 415
Aragão, D. Afonso de, *578*
Aragão, D. Fernando I de, 28, 38, *107*, 140
Aragão, Leonor de, 38, 103, 110, 137, 604
Aragão, Maria de, 115
Aranda, Mateus de, 115
Arimatéia, José de, 178, 362, 366, 371, 373, 379
Arras, 61, 575
Arremedilhos, 144
Arriaga, 99
Arzila, 93, 523, *524, 526, 527, 629*
Atouguia, Martim Affomsso da, 127
Audenard, 62
Augsburg, 61
Áustria, 579
Áustria, D. Leonor de, 138, 604, 605, *606*
Áustria, Margarida, *606*
Auta, Santa, 67, 68, 100, 175, 384, 488, 489, 490, 492, *569,* 570, 576, 578, 611, 626,
Avignon, *107*
Avis, mestre de, 23, 24, 25, 28, 33, *35,* 596
Avis, príncipes de, 137
Ayres, Gomes, 108
Azambuja, D. João Afonso Esteves de, 146
Azambuja, Diogo de, 167

B

Babilónia, *192*, 204, 247, 248, 249, 404, 536
Bacantes, 698
Baco, 695, 698
Badia, 36
Baldino, Justo, 40, 339
Baptista, S. João, 288, 343, 347, 348, 396
Barcelos, 32,
Barcelos, conde de, 32, 165
Bartolomeu, S., 339
Basileia, 361, *569*
Baviera, Alberto da, 466
Beatriz, infanta, 51, 110, 115, 137, 150, *415*, 610, 629, *641*
Beaumont, Henry de, 566
Beauvais, Vicente de, 268, 354, 671
Beja, 126
Beja, duque de, 46, 47
Belém, 56, 200, 273, 286, 301, 318, 319, 322, 401, 405, 406, 411, 425, 427, *428*, *429,* 500, 629,
Bellini, Gentile, 689
Belo, Filipe o, 605
Belo, Francisco, 73
Benavente, 161
Benespera, 457
Benim, 640
Bening, Simão, 83, *213*, *215*, 221, *228*, *232*, 233, 263, *264,* 265, 266, *415, 465, 466, 493,* 494, 495, 501, 505, *529, 551, 562, 587,* 588, 589, 596
Bento, S., 36, *295,* 481
Bergamo, Giacomo Filippo Foresti, 474
Bernardo, S., 268, *614*
Berry, duque de, 588
Bertiandos, condessa de, 82, 246, 505, *506,* 544, *545*
Bethel, 404
Bethsabée, 208, 210, 215, 216
Bevilaqua, Simon, 199, *200*, *247*, *257,* 261, *337*
Binchois, Gilles, 136
Boaventura, Pseudo, 310
Boaventura, S., *360*
Boécio, 386, *671,* 673
Boémia, 39, 579

Bolonha, 39, 54, 70, 89, 476,
Bom, Filipe o, 28, 34, 94, 103, 136, *259*
Bombarral, 144
Bonini, Bonino de, 528
Borgonha, 35, 41, 94, 466
Borgonha, duque da, 28, 34, 103, 110, 111, 136
Borgonha, duquesa da, 35
Borgonha, Maria da, *452*
Bosch, Hieronymus, 459, *467,* 468, 469, *470,* 471, *472, 473, 474,* 479, 668
Bostelo, 153
Braga, 69, 73, 80, 95, 98, 99, 145, 153, *154*, 155, 159, *289,* 438, 482, 483, *484,* 485
Braga, Arcebispo de, 69, 565
Bragança, Ana de, *544*
Bragança, duque de, 32, 70, 150
Bragança, João de, *544*
Brasil, 168
Breidenbach, Bernardus de, 209, *332*
Bretanha, Isabel da, *180*
Brígida S., 310
Brites, D., 32
Bruges, 34, 39, 61, 62, 76, 82, *130*, 135, *567,* 589,
Brun, Narcisus, 79, 190, *191*, *262*, *301*, *308*, *349, 353, 556, 590, 591, 661, 663*
Bruxelas, 61, *470*, *606, 608, 612,* 614
Burgos, 185, *283, 361*
Burgos, Simão de, *415*
Burgos, Vicente de, 185, 390, *391,*

C

Cabral, Pedro Álvares, 57, 168, 630
Çacoeia, Xeque, 170
Cadamosto, Luís de, 169, 632, 635
Caim, 147
Calcidius, Macrobius, 673
Caldas da Rainha, 67, 150
Cambrai, 112
Caminha, Pero Vaz de, 168, 632
Camões, Luís de, 29, 528,
Campos, Hermão de, 66, 79, 304, *305,* 333, *334, 350, 461, 478,*
Cananor, 170, *405*
Candia, 332,
Capella, Marcianus, 671
Caramansa, 167
Caramulo, 646, 650
Carlos III, grão-duque, 641
Carlos V, 111, *138*, *606*
Carlos VIII, 255
Carlos, duque, 115
Carlos, frei, 63, 65, 269, *270,* 276, *277,* 278, 371, *376,* 379, *380*, 381, 408
Carlos, príncipe, *605*
Carphantos, 681
Carvalho, Arnao de, 75
Cassiodoro, *671*
Castela, 24, *26*, 39, 43, 66, 110, 162, 319, *417, 555*
Castela, João II de, 42,
Castela, rainha de, 124
Castelo de Vide, 102
Castiglione, Baldassare, 138, 139, 140, 593, 623
Castilho, Diogo de, 384, *385,*
Castilho, João de, 63, 71, 72, *425*, *427*
Castim, João de Villa, 109
Catalunha, 599
Catarina, D., 83, 149, *354, 493, 611*
Catarina, S. 161, *283,* 284
Cecília, S., 187, 457, 474, 475, 476, 477, 479
César, Júlio, 235, *536,* 538, *539*
Ceuta, 24, 37, 40, 80, 120, 164, 166, *339, 464,* 513, 521, 627, *630*
Chadrac, 249,

Chanterene, Nicolau, *385*
Chione, ninfa, 695
Chortasina, 683
Cirene, Simão de, 334
Ciríaco, Papa, *569*
Citera, 680, 698, 699, 701
Claro, Frei João, 79
Coimbra, 28, 62, 70, 75, *92*, 98, 103, 115, 137, 155, 160, *244*, 245, 306, *307, 318,* 327, *328, 382,* 384, 385, 436, *449, 459,* 485, *486, 503*, 565
Coimbra, duque de, 70
Coimbra, João de, 109
Colónia, 39, 68, *488,* 489, 490, 547, *548*, *568*, *569*
Columna, Franciscus, 678, 679, *681*, *684*, *686*, *692*, *693*, *696*, 699, *700*, 701, *702*
Conan, príncipe, 568, *569*, 570
Condeixa, Lopo de, 108
Congo, 57, *634*, 639
Congo, rei do, 46, 169, 170, 171, 632, 636
Constança, D., 25
Constantino, imperador, 596
Constantinopla, 273, *458*
Copim, 133
Cordoval, Jehan de, 136
Corfú, 332
Cornelio, 111
Correia, Aires, 631
Correia, D. Paio Peres, 545, *546*
Correia, Fernão Gomes, 155
Corvino, Matias, *88*
Cosme, S., 306, 379,
Costa do Marfim, 640
Costa, D. Álvaro da, 83, *213*, 266, 466, 505, *589*, 593, *596*, *662*
Costa, D. Jorge da, 146
Costa, Martinho da, 68, 489
Costa, Santa Marinha da, 63
Coutinho, D. Fernando, 70, 75
Coutinho, Guiomar, *415*
Cremona, João Pedro de, 80
Cremona, Sicard de, 515
Cristiano, 99
Cristo, Jesus, 65, *97*, 145, *176*, 177, 180, 181, 182, 189, 192, 198, 201, 209, 218, 219, 221, 224, 234, 237, 238, 240, 242, 243, 245, 249, 250, 253, 256, 257, *258*, 262, *263,* 264, 265, 267, 268, 276, 283, 288, *304, 306, 307,* 309, 310, 322, 326, 327, *328,* 329, *330*, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 347, 348, 351, 352, 357, 358, *360, 366, 373, 376, 396,* 400, 404, 407, 437, 442, *468, 477,* 480, *503,* 506, 508, 515
Cró, João do, 234, *235*, 236
Cupido, 580, 699, 701
Cuquejãaes, 153

D

D'Anjou, Renè, 129, *130*
D'Este, Isabelle, 104
D'Évora, Fernão, 30
Damasceno, S. João, 185, 361
Damião, S., 306
Daniel, profeta, *87*, *247*, 248, 343, 345, 346
David, Gerard, 62, *211*, *431*
David, rei, *59*, 173, 176, 177, 180, *192*, 195, 197, 198, 199, *200*, 201, *202*, 203, 204, 205, *206*, 207, 208, 209, 210, *211*, 212, 213, 214, *215*, 216, *217*, *218*, 219, 220, *221*, *223*, 224, *225*, 226, *227*, *228*, 229, 230, 231, *232*, *233*, 234, 235, 236, 237, *238*, *239*, *240*, 241, 242, 243, *244*, 245, 246, 255, 256, 265, 268, 273, 283, 286, 310, 358, *362*, *363,* 428, 529, 531, *673*
Dias, Diogo, 168
Dias, frei André, 162

Dijon, 111, 136, 368
Dinis, infante D., 70
Dinis, rei D., 104
Dinis, S., 185, 391
Diogo, frei, 84
Dionísio, 695, 698
Dionísio, S., 361
Domingues, Afonso, 30
Domingues, Estêvão, 98, 108
Duarte, conde D., 37
Duarte, infante D., 53
Duarte, rei D., 28, 29, 36, 37, 38, 39, 77, *84*, 103, 105, 107, 110, 111, 113, 116, 134, 137, 140, 153, 163, 463, 464, *465,* 501, 561, 578, 604, 613
Dufay, Guillaume, 112, 136
Dume, D. Duarte Bispo de, *637*
Durand, Guillaume, 186, *491*
Dürer, Albrecht, 80, 250, 251, 252, 282, 283, 327, *328, 508*

E

Eannes, Affomsso, 120
Ebreo, Guglielmo, *55*
Édipo, 607, *608*, 609
Egipto, 192, 194, 195, 196, 260, 362, *457, 513*, 522, *598*, *662*
Enes, Gonçalo, 411
Erbania, 164
Érigene, Duns Scot, 392
Escariotes, Judas, 373
Escobar, Pedro de, 114
Escócia, 293
Escócia, Jaime IV da, 494
Espanha, 111, 316, 606, *614*
Estrasburgo, *579*
Estremoz, 123
Etiania, 683
Eugénio IV, Papa, *104*, 112
Eva, 147
Evangelista, S. João, 178, 182, 238, 360, *376, 420*
Évora, 43, 44, 59, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 95, 98, 109, 111, 114, 115, 121, 122, 123, 128, 143, *149*, 155, 156, 159, 166, 172, 185, 187, 200, *202*, *203*, *208*, 210, *211*, *218*, *223*, *225*, *229*, *230*, *237*, *241*, 247, 252, *254*, *257, 270, 275, 277, 297, 300, 337, 391, 393, 399,* 430, *431,* 442, *443, 462, 474, 487, 504, 510, 511,* 533, 568, 577, 645, *672*
Évora, Álvaro Pires de, 36
Eyck, Jan van, 35, 103, *270*

F

Farnese, Alessandro, *118*
Faro, 77, 80
Faya, Juan de la, 384
Febus, Gaston, 130, *131, 132,* 554*,* 555
Fernandes, António, 86
Fernandes, Diogo, *415*
Fernandes, Duarte, *414*
Fernandes, Garcia, *310, 371,* 373, 382,
Fernandes, João, 384
Fernandes, Luís, *415*
Fernandes, Mateus, 30
Fernandes, Valentim 54, 530
Fernandes, Vasco, 65, *75*, 76, 377, 378, *436*
Fernandes, Vicente, *415*
Fernandez, Álvaro, 110
Fernandez, Ioam, *99*
Fernandez, Johan, 136
Fernandez, Manuel, 61
Fernando, rei, 293, *295,* 416
Fernando II, D., *453*, *531, 534, 536, 539, 540, 542, 543,* 551, 552, 561, *562*, 586, *587*, 588, 633, *661*, 676
Fernando, o Católico, rei, 417, *641*
Fernando, infante D., 29, 36, 82, 83, 100,

113, 129, 137, 166, 300, *415,* 493, 494, 500, *501*
Ferrara, 39, *187, 316*
Ferrara, Domenico de, 55
Figueiró dos Vinhos, 69
Flamengo, António, 63
Flandres, 39, 52, 60, 61, 68, 82, 111, 315, 489, 495, 552, *605*, *612*
Florença, 35, 36, 39, 45, 87, 89, *295*
Florentim, António, 35, 36
Fogaça, Lourenço Anes de, 25
Fontes, Matheus de, 109
Francisco I, rei, 605, *606*
Francisco, Diogo, 384
Francisco, frei, 115
Francisco, S., 274
Frederico III, imperador, 42, 117, 121, 129, 143, 157, 172, *488,* 532, 550, 575, 576, 578, 579, *581*, *582*, *584*, 585, 597, 645
Frias, duque de, *284*
Froissart, Jean, 565
Fuerteventura, 164
Funchal, 60, 63, 64, 637

G

Gacon, Samuel, 77
Gafurius, Franchinus, 672, 675, 678
Galharde, Germão, 115, 174, 573
Galvão, Duarte, 448, *449*
Gama, Vasco da, 56, 57, *62*, 165, 166, 167, 170, 171, *415*, *628*, 639, 649, *650*, *651*, *652*, *653*, *654*, 655
Gamarra, frei, 84
Gand, João de, 24, 63, 135, 365, 565
Gand, Olivier de, 63, 75, *306*, *307*, *511*
Garcia, Mestre, 98
Garcia, Pero, *482, 484*
Garcia, Tello, *482, 484*
Gavião, D. Pedro Vaz, 146
Gerardo, S., 362
Gerarte, 111
Gerson, Jean de, 315, 368
Gilis, 111
Giotto, 259, *260,* 261, 331
Goes, Hugo van der, 62
Gomes, Abade D., 36, 39
Gomes, Gonçalo, 47
Gonçalves, André, 103
Gonçalves, Antão, 84
Gonçalves, Diogo, 116
Gonçalves, João, 36
Gonçalves, Lopo, 102
Gonçalves, Nuno, 41, 523, *524*, *526*, *527*
Gonzaga, Carlo, 140
Gonzaga, Gianfrancesco, 104
Gower, John, 25
Granson, Sir, Oton de, 25
Gregório, S., 185, 386, 486, *503,* 505
Guarda, 33, 146, 436, *457*
Gubbio, 104
Guimarães, 32, 33, 63, 102, 180, 186, 291, *292,* 313, *368*, *396,* 410, 411, *412,* 419, 421, 597, 598, *601*
Guiné, 37, 41, *86*, 174, 444, 572
Guiné, rei da, 577, 636

H

Hardy, Philippe le, 466
Hemessen, Jan van, *605*, 606
Henrique II, 630
Henrique II, imperador, 601
Henrique IV, 24
Henrique VI, 108
Henrique, conde D., 72
Henrique, infante D., 113, 116, 138, 164, 165, 513, 521
Henriques, Francisco, 64, 315, *487,* 503, *504,* 505

Henriques, rei D. Afonso, 384, *385,* 442, 448, *449, 450*
Her, Antoine, 316
Herodes, 322, *329*, 598
Hoccleve, Thomas, 25
Holanda, António de, 82, 86, *240*, *244*, 246, 263, *264, 451, 497, 499*, 545, 548, *558*, 559, *561*, *592*, *594*, *603, 624, 638, 664, 668*
Holanda, Francisco de, 35, 81
Holanda, Nicolau de, 63
Hollande, Jean de, 565, 566
Homero, 535
Hopyl, Wolfgang, 190, *191, 262, 301, 308,* 348, *349, 353, 556, 590, 591, 661, 663*
Huguet, mestre, 30
Hungria, 88
Hungria, Segismundo da, 39

I

Ibo, 640
Idonesa, 683
Índia, 47, 49, 50, 56, 58, *62*, 158, 166, *405, 444*, *628*, 630, *631*, 639, 645, 646, *652*
Isabel, a Católica, *213,* 417, *641*
Isabel, D., 42
Isabel, duquesa, 35, 136
Isabel, infanta (filha dos Reis Católicos), 43, 121, 159
Isabel, infanta, 52, 137, 150
Isabel, princesa, 28, 34, 103, 136
Isabel, rainha, 67
Isaías, *87*, 205, 263, 264, 270, 320, 322, 420
Isasaga, Ochoa, 48, 49, 143
Israel, *176*, 177, 192, 196, 197, 198, *215*, 218, 220, *221*, 223, 224, 226, *227*, 234, 245, 246, 362, 400, 496

J

Jabel, *674*, 675
Jacob, 189, 233, 404, 530
Jácome, mestre, 35, 36
Jacques, 111, 572, 573, 576, 577
Jacques, mestre, 72
Jaime, Cardeal D., 35
James, Thomas, *88*
Janequin, Clement, 564, 588
Janus, 697
Jerónimo, mestre, 84
Jerónimo, S., 88, 242, 243, 268, 363, 379, 596
Jerusalém, 173, 192, 196, 205, 210, 215, 221, 224, *225*, 226, 237, 326, *327,* 328, *330,* 332, 333, 324, 325, *362,* 400, 404, 405, 458, 530, *594*
Jessé, *176*, 177, 180, 197, 236, 263, 264, 265, *267,* 419, 420,
Joana, princesa, 60
Joana, S., 70
Joana-a-Louca, rainha, 605
João I, rei D., 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 40, 82, 105, 107, 110, 112, 113, 120, 127, 128, 130, 132, 134, 135, 138, 162, 165, 166, 178, 365, 419, 521, *545*, 548, 549, 554, *557*, *558*, *559*, 560, 563, 565, 566, *567*, 596, 603, 613, *624*, 638, 663, *664*, 668
João II, rei D., 42, 44, 46, 53, 54, 59, 65, 69, 70, *84*, 87, 102, 109, 111, 113, 116, 121, 126, 128, 138, 143, 148, 158, 169, 171, 173, *213,* 365, *366, 406,* 488, 495, 523, 533, 568, *574*, 632, 635, 639, 657
João III, rei D., 44, 46, 73, 76, 83, 85, 109, 113, 116, 148, *149*, 245, 282, *310, 354,* 451
João S., *87*, 182, 185, 306, 336, 337, 338, 339, 343, 344, 376, 377, 420, 437, *493,* 495, 544, 572, *611*
João, infante D., 36, 66
João, Prestes, 79
Job, *87*, 237, 249, 250, 251, 252, 253, *254*, *255*, 256, 343, 386, 473

Jocasta, rainha, *607*, 608, 609
Jofrin, 108
Jorge, D., 46, 54, 70, 102
Jorge, S. 162, 173, 574
José, o Patriarca, 189, 190, *191*, 195
José, S., 258, *259*, *260*, 261, 262, 275, 276, 278, 285, 286, 292, 306, 308, 310, 318
Jubal, 672, 673, *674*, 675
Julião, S., 457, 477, 478, 479

K

Koberger, Anton, 80, 394, *510, 602, 674*
Koelhoff, Johann, *393*, *548*

L

Ladislau, rei, 579
Lagos, 93, *629*
Laio, 609
Lamego, 60, 64, 65, 70, 75, 238, 382, 607, *608, 610,* 611, *612,* 614
Lanzarote, 164
Leão X, Papa, 49, 50, *611,* 685
Leão, Afonso de, 111
Leda, 690
Leiria, 80
Lencastre, Branca de, 24
Lencastre, Duque de, *26*, 366, 565, 566, *567*
Lencastre, Filipa de, 24, 25, *26*, 113, 127, 135, 366, 565
Lencastre, Isabel de, 25
Leonardo, 98
Leonor, infanta, 42, 115, 117, 121, 129, 143, 157, 532, 550, 575, 578, 579, *581, 582, 584,* 585, 597, 645
Leonor, rainha D., 36, 48, 65, 66, 67, 70, 79, 83, 116, 148, 149, 150, *213*, *215*, 220, *221*, 227, *228*, 231, *232*, *233*, 263, 264, 265, *266, 309,* 323, *328, 329, 335, 366, 406, 415,* 463, 465, 488, 489, 491, 529, 589, 593, *596,* 604
Libério, Papa, 273, 486
Lira, Nicolau de, 87, 88, 510
Lisboa, 28, 31, 53, 54, 57, 58, 61, 64, 66, 67, 68, 69, 72, 79, 80, 82, 88, 95, 98, 99, 100, 103, 111, 115, 116, 118, 121, 122, 124, 129, 137, 142, 143, 146, 150, 157, 158, 160, 162, 163, 166, 167, 185, 186, *193*, *195*, 198, *206*, *209*, *212*, *217*, *227*, *235*, *236*, 240, *241*, *246, 264, 267, 270,* 278, *279, 282, 285, 290, 291, 298, 302, 305, 309, 311,* 313, *324, 330, 332,* 333, *334, 335, 344, 347, 350, 355, 367, 371, 375, 377, 380, 393, 394, 405, 406, 414, 415, 420, 427, 435, 436, 441, 453*, *459, 461, 465, 467, 472, 473, 478, 487, 488, 489, 490, 493, 497, 499, 501, 504, 506, 507, 512,*
Lisboa, João de, 108
Livorno, 579
Logística, 683, *684*
Lombardo, Pedro, 87,
Lopes, António, 73
Lopes, Beatriz, 597
Lopes, Diogo, *414*
Lopes, Gregório, *279,* 313, *371,* 373, 375, 376
Lopes, Tomé, 84
Loreto, 438
Lorraine, Charles de, 475
Lourenço, Gil, 111
Lourenço, S. 483
Lourinhã, mestre da, 65, 436
Lovaina, *605*
Lucas, S., *87*, 238, 268, 269, 272, 274, 284, 286, 287, *304,* 306, *309,* 324, 326, 333, 334, *362,* 385
Lucrécia, Duquesa de Calábria e, *597*
Ludovice, João Frederico, 430
Luzia, S., 283, 284
Lyie, Michel de, 63

M

Macabeu, Judas, *87*, 235

Machim, mestre, 62, 63, 72
Madalena, Maria, *295,* 483
Madeira, 57, 61
Madrid, 82, 290, 390, 451, *469,*
Madureira, D. João Camelo de, 75
Magno, Alberto, *360*
Magno, Alexandre, 235, 533, *534,* 535, 538, 664
Magno, Carlos, *341*, 235, *331*
Magno, S. Gregório, 185, 386, 486
Magos, Reis, 145, 148, 160, 179, *180,* 272, 274, *278, 283,* 292, 306, *309,* 319, 320, *321,* 322, 323, *373,* 437, 530, *531*, 532, *534, 539, 540, 542, 543, 545, 546, 547, 548*, 550, *551*, *561, 562, 569*, 571, 573, *574,* 576, 577, 579, *587, 592, 594,* 595, *600, 602*, 610, *611, 630, 631, 633, 640,* 642, *643,* 644, 645, *665, 668, 674, 676, 677, 681, 684, 686, 689, 692, 693, 696, 699, 700, 702*
Malafaya, Luiz Gonçalves, 579
Malines, 61, 111
Mani Soio, 169, 632
Manicongo, Afonso de, 58
Mantegna, Andrea, 533
Mântua, *138*, 533
Mântua, duque de, 140
Mântua, marquesa de, 104
Manuel I, rei D., *24*, 44, 46, 47, 48, 53, 54, 57, 60, 61, *62*, 64, 66, 67, 70, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, *88*, 99, 102, 103, 106, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 119, 131, 135, 138, 140, *146*, 150, 168, 170, 171, 196, 234, 239, *240*, 243, 245, 246, 263, *264,* 281, *282, 284, 310,* 365, *384,* 390, *405, 406,* 407, *415,* 417, 425, 442, 443, *447, 449, 452, 488, 493,* 495, *497,* 498, *499,* 514, 518, 539, 559, *560, 561*, 572, 576, 577, 592, 593, *594*, 595, 604, 605, *606, 611*, 621, 623, 629, 630, 632, 633, 640, *641*, 644, 646, *657*, 685
Manuzio, Aldo, 678, *681, 684, 686, 689, 692, 693, 696, 699, 700, 702*
Marcos, S., *87*, 238, 266, 306, 326, 385
Maria, infanta D., *48*, 54, 115, 118, 604
Maria, princesa, 417, *605*
Maria, rainha D., 48, 70, 111, 150, *415, 425,* 489
Maria, Virgem, 72, 105, *177*, 178, 180, 181, 186, 187, 210, *211*, *214*, 218, 219, 239, 240, 242, 243, 253, 257, 258, 259, 261, 262, 267, 270, 271, 272, 275, 276, 278, 284, 286, 306, 307, 310, 313, 318, 321, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 372, 375, 379, 383, 417, 420, 426, 430, 432, 440, 483, *500,* 545, *546*, 573, *597*, 601
Marnef, Geoffroy, 267
Martinho V, Papa, 39, 112
Martinho, S., 95
Martins, Rui, 98
Mateus, S., *87*, *177*, 180, 238, *257,* 259, 262, *304,* 306, 319, *320,* 326, 343, 344, 345
Mateus, Pseudo, 178, 258, 273, 278, 280, 285, 286, 321,
Maurício, S., 570
Maximiliano, 50, 68, *328,* 488, 489, *605*
Mechac, 249
Melinde, rei de, 630, 639, *652*, 655
Mello, Martim Afonso de, 547
Melo, Vasco Martins de, 25
Mendonça, Ana Furtado de, 46, 70
Meneses, D. Duarte de, 37, 544
Meneses, D. Fernando Coutinho, 75,
Meneses, D. João de, 518
Meneses, D. Pedro de, 37, 126, *640*
Menezes, Afonso de Vasconcellos e, *611*
Met, Perr, 110

Metsys, Quentin, 62, *335*
Metz, 475
Milan, Luis de, 451
Milão, 89, 112, *138*
Mina, S. Jorge da, 167
Miranda, D. Fernando Gonçalo de, 75, 123
Moisés, 192, 193, 196, 242, 258, 261, *362*, 430, *511*
Monsaraz, 351
Montagnac, Jean de, 358
Montefeltro, Federico de, *55*, 104, 140, 679
Montefeltro, Guidobaldo de, 679
Morávia, Valentim de, 66
Moreira, 153
Mota, Anrryqye da, 144
Motz, Jacob, 579
Maurand, Jean, 267, 298
Münzer, Jerónimo, 70

N

Naamá Sofar de, 249, 675
Nabucodonosor, rei, 247, 248, 249
Nápoles, 38, 89, *118,* 140, *578*
Nápoles, Estêvão de, 39
Narciso, Bruno, 190, *191, 262, 301, 308, 349, 353, 556, 590, 591, 661, 663*
Narzinga, rei, 170, 171
Navarra, 39, 421
Nazaré, 438
Negro, Yuda, 127
Netauvila, Micholet de, 110
Nicolau V, Papa, *584*
Noema, *674*, 675
Nola, Paulino de, 515
Noronha, António de, 141
Noronha, D. João de, 155
Noronha, Pedro de, 116
Nunes, Silvestre, 111
Nurenberg, 192, *193*, 194, *198*, *344,* 393, *394*, *517,* 602, 674

O

Óbidos, 146, *457*
Ockeghem, Johannes, 112
Odivelas, 150
Oliveira, Cristóvão de, 142, 163, *532*, 573
Orígenes, *320*
Orleães, Margarida de, 129
Orte, 63
Ortiz, D. Diogo, 80
Ourém, 32
Ourém, conde de, 32, 76, 126

P

Paço de Sousa, 153
Pádua, 36, 39, 259, *260,* 261, 331, *339*
Palência, *614*
Palmela, 545, *546*
Pamplona, 421
Parezo, 332
Paris, 69, 79, 87, 111, *130*, *131*, *132,* 190, *191*, *206*, *207*, 208, *217*, *218*, *223*, 224, *225*, *227*, 229, 230, *237*, 249, *252*, 253, *254*, *255*, *262,* 267, *275,* 296, *297, 298, 300, 301, 302,* 303, *308, 317, 324, 325, 349, 353, 399, 462*, 556, 575, *590, 591, 661, 663*
Pastrana, 523, *524, 526, 527*, 627
Patmos, *182*
Paulo III, Papa, *611*
Paulo VI, Papa, *339*
Paulo, S., 50, 242, 306, *327,* 339, 361, *420,* 480, 613
Pavia, Lourenço de, 104
Pedro, frei, *523*
Pedro, infante D., 28, 29, 36, 38, 39, 40, 113, 127, 613
Pedro, rei D., 611

Pedro, S., 50, 242, *269,* 306, *327,* 339, 346, 361, 362, *420,* 437, 660
Pedroso, 153
Pereira, D. Gonçalo, 98, 481, 482, 484
Pereira, Nuno Álvares, 31, 32, 105, 112, 498
Pereira, Rui Dias, 498
Peres, Afonso, *419*
Peres, Francisco, 84
Perez, Diogo, 73
Perut, Jacques, 421
Pesaro, *55*
Petrucci, *316*
Phylolaus, 674
Piccolomini, Enea Silvio, 579, 580, 581, *582*
Piccolomini, Francesco, 580
Pietrobono, *316*
Pigouchet, Philipe, 190, *191*
Pigouchet, Pierre, 208, *218*, *219*, 224, *225*, *229*, 230, 237, 253, *254,* 299, *300*
Pilatos, Pôncio, 209, 326, 327
Pina, Rui de, 84, 543, *579, 581, 583, 629*, 632, 639, 668
Pinçon, 563
Pinheiro, D. Diogo, 637
Pintoricchio, Bernardino di Betto, dito, 580, 581, *582*
Pio II, Papa, 579, 580
Pio III, Papa, 580
Pio V, Papa, 55
Pio XII, Papa, *360*
Pires, Álvaro, 86, *244*, 245, *447*
Pires, D. Luís, 159
Pires, Inês, 32
Pires, Manuel, 98
Pires, Tomé, 171
Pires, Vasco, 155
Pisa, 36, 289, 579
Pisano, Bonnano, 289
Pisano, Mateus, 39, 40
Pitágoras, 198, 229, 672, 673, 674, 675, *676*
Pitre, 111
Platão, 139, 396
Pleydenwurf, Wilhelm, 80, 394, *674*
Polia, 679, 680, 681, 693, 698, 699, 700, 701, 702, 704
Poliphili, 678, 679, 680, 681, 682, 683, *684*, 685, *686 689, 692*, 693, *696*, 698, *699, 700,* 701, 702, 704
Pomona, 680, 693, 694
Popelin, Claudius, 678
Portalegre, 102
Porto, 25, 33, *35*, 69, 70, 71, 80, 153, 165, 243, *244, 328, 449, 485,* 565, 624
Porto, Pêro ou Pedro do, 111, 113, 114
Porto de Mós, 32
Portugal, 23, 24, 29, 31, 34, 35, 37, 45, *48*, 49, 50, 53, 55, 58, 61, 62, 64, 66, 70, 74, 76, 77, 78, 81, 84, 85, 89, 91, 95, 98, 102, 103, 110, 112, 115, 128, 135, 136, 142, 148, 156, 162, 169, 172, *190*, 200, 213, *241*, *246,* 265, 279, 291, *292, 294, 295, 339,* 365, 368, *384, 393,* 402, *405, 417, 419, 420,* 442, 444, 449, 494, *495,* 519, *523*, 525, 527, 551, 565, *568*, 576, *578*, 579, *581, 584, 589,* 596, *605, 606, 612*, 630, *631*, 639, 646, *678*
Portugal, Cardeal D. Jaime de, 35
Prez, Josquin de, 112
Príapo, 695, *696*, 700
Prudêncio, 613, 614

Q

Quarton, Enguerrand, 358

R

Raquel, 189
Ramusio, Paolo, 528
Rastonelia, 683
Rechtre, Adrien de, 110

Rechtre, Jacques de, 110
Reginaldetus, Petrus, 461, *462*
Remo, 538
Reste, Janim de, 133
Reste, João de, 41, 133
Richard, Élie, 679
Riederer, Ulrich, *578*
Rodes, 332
Rodrigues, António, 53, 119, *384*
Rodrigues, Fernão, 113
Rodrigues, João, *411*
Roiz, Diogo, *415*
Roma, 39, 49, 50, 69, 89, *182*, *186*, *191*, *206*, *255,* 262, *269,* 288, 322, 332, 336, *368,* 398, *465*, 486, *512*, 530, 538, *539*, 569, 579, 583, 584, 585, *634*, 646, 685, *687, 697*
Rombo, Manuel Pires, 102, 108
Rómulo, 538
Rosano, príncipe de, *597*
Roterdão, Erasmo de, 623
Rússia, 39
S
Sabá, 320
Sabá, rainha de, 570
Sabiniano, Papa, 515
Sabóia, 112, 115, 150
Sabóia, duque de, 51, 110, 137, 610, 629, *640*
Sacavém, 168
Salamanca, 69
Salomé, 285
Samuel, 177, 197, 201, 218, 219, 226, 228, 232, *532*
Sancho I, rei, *384*
Sancho II, rei, 577
Santarém, 35, *419*
Santiago, 182, 660
Santo Tirso, 153
Santo, infante, 98
São João de Alpendurada, 153
Saragoça, *441, 614*
Saraiva, João, 60
Sardoura, *371, 382*
Saul, rei, *176*, 197, *215*, 220, *221*, *228*, 229, 230, 232, *233*
Saxónia, Nicolau de, 66
Say, William, 108
Schedel, Hartmann, 80, *193*, *198, 344, 393, 394, 507*, 601, *602, 674*
Schoensperger, Johann, *393,*
Segismundo da Hungria, 39
Senegal, 169
Sernigi, Clement, 87
Serra Leoa, *640*
Setúbal, 64, *371,* 372, *374,* 376, 514
Sevilha, 111
Sevilha, S. Isidoro de, 185
Sforza, Alessandro, *55*
Sforza, Galeazzo Maria, 112
Sforza, Luís, *138*,
Sicília, 316, *331, 577*
Sículo, Cataldo Parísio, 54, 70
Siena, *295*, 579, 580, *581, 582*
Sigêa, Ângela, 54
Sigêa, Luísa, 54
Silva, D. Isabel da, 611
Silva, D. João da, 46, 169
Silva, D. Miguel da, 76
Silva, Gomes Ferreira da, 36
Silva, Rui Gomes da, *523*
Silva, Simão da, 58
Silva, Tristano da, 108, 111
Silveira, João Fernandez da, *581*
Silves, 660
Sintra, 41, 103, 234, 621
Sixto IV, Papa, *339*
Sócrates, 139

Sofonias, 350
Sousa, D. Diogo de, 69, 70, 71, 153
Sousa, D. Jorge de, *628*
Sousa, D. Pedro de, 482
Sousa, Gonçalo de, 46, 169
Sousa, Rui de, 636
Spinelli, Spinello, *294, 295, 416*
Suger, abade, 363
T
Tânger, *526*
Tarazona, 111
Tebas, 607, 608
Teixeira, Joam, 127
Teman, Elifaz de, 249
Teresa, D., 72
Tertuliano, 320, 613
Tessalónica, Arcebispo João de, 178, 362, 372
Thelemia, 683
Tiago, S., 339, *420*
Tibúrcio, 475
Tinctoris, Johannes, 216
Tirteu, 539
Toledo, *138,* 289, 347
Toledo, João Garcia de, 419, *420*
Tomar, 64, *511*, *637*
Torres Novas, 162
Toscânia, Carlos III, grão-duque da, 641
Tournai, 61, *524, 526, 527, 531, 543, 545, 546, 550,* 554
Tryphelea, 683
Tubalcaim, *674*, 675
Turim, *640*
U
Urbano, Papa, 475
Urbano IV, Papa, 162,
Urbino, *55*, 104
Urbino, Duque de, *88*, *138*, 140, 679
Urbino, Rafael de, 476
Urgel, Isabel de, 28
Urias, 204, 207, 208, 209, 210, 215
Úrsula, S., 68, 488, 489, 490, 568, *569*, 570
Usk, Thomas, 24
V
Valdesa, *88*
Valença do Minho, *339*
Valturius, Robertus, 528
Vasconcellos, D. Fernando de, 60, 611
Vaz, António, *415*
Vaz, Gaspar, *310,* 436, *437,* 455
Vaz, Joana, 54
Vaz, Pêro, *310*
Veneza, 39,45, 58, 89, 138, 199, *200*, *213*, *247*, *257, 316,* 332, *337, 513*, *518, 588*, 678*, 681, 684, 686*, 689, *692, 693, 696, 699, 700, 702*
Vénus, 151, 695, 701*, 702*
Vérard, Antoine, *218*, 219, *223*, *227*, *252, 275, 297, 399*
Verba, frei João da, 29
Verona, *528*
Verónica, *327, 348, 444*
Vertumno, 680, 693, 694
Viana do Castelo, 186, 339, *340, 342*
Vicente, Gil, 54, 55, 66, 114, 128, 142, 144, 147, 148, 150, 156, 178, 290, *291,* 319, 323, 354, 357, 364, *406, 414, 415,* 495, 499, 613, 668
Vicente, Paula, 54, 604
Vicente, S., 483
Vila Real, *396*
Vila Real, marquês de, 70, 126
Vila Viçosa, 32
Vilar de Frades, 72
Villa Boa do Bispo, 153
Villela, 153
Violante, D., 150

Virdung, Sebastian, 199, 222, 316, 370, 372, 381, 402, 432, 654, 689, 691
Viseu, 64, 65, 75, 123, 459, *460,* 513
Vite, Bernard de, 475
Vítor, Hugo de S., 268
Volkersdorf, Georg van, 578
Volkenstein, Niccola Lanckmann di, *579*
Volterra, 36
Vooz, Johan de, 110
Voragine, *175*, 178, 258, 286, 288, 304, 319, 320, *322*, 361, 362, 460, 477, *568*, 602
Vostre, Simon, 190, *191*, *206*, 207, *217*, 302, 324

W

Washington, 190, *191*, 249, *255*, *262, 301, 308, 324, 325, 349, 353, 556, 590, 591, 661, 663*
Wavrin, Jean de, 135, *565*, 566, *567*
Wohlgemut, Michel, *394*, 602, *674*

X

Xira, Joham, 120

Y

Yamba, 640
Ypres, Jean de, 63, 75

Z

Zacarias, *259, 382*
Zwolle, Henry Arnaud de, 111, 316, *317*

Índice de instrumentos musicais

(Os números em itálico remetem para referências que se encontram nas legendas ou notas de rodapé)

A

Aerofone, 130, 191, 220, 252, 253, 254, 260, 261, 280, 281, 284, *289*, 293, 294, 296, 304, 307, 309, 314, 315, 318, *325*, 326, 327, 329, *331*, *333*, 337, 338, 355, 356, 358, 369, 371, 372, 373, 374, 379, 383, 393, 397, 398, *399*, 400, 401, *403*, 408, *409*, 411, 428, 446, 447, 453, 454, 471, 473, 478, 522, 529, 530,531, 534, 536, 540, 542, 543, 545, 552, 557, 559, 560, 567, 583, 591, *598*, 599, 603, 632, 641, 644, 646, 648, 653, 654, 660, 667, 674, 686, 688, 691, *692*, 694, 698, 699, 700

Alaúde, *59*, 104, 111, 118, 135, 138, 152, 159, 162, 196, *215*, 224, *225*, 226, 227, *252*, 255, *262*, 263, *270*, 271, *311*, 316, *317*, *321*, 322, 323, 325, 359, *367*, 369, *375*, 376, 382, 389, 391, 392, 394, 396, *399*, 400, 401, *403*, 404, *406*, 407, *408*, 416, 417, 422, *423*, *424*, *431*, *432*, 433, *435*, *436*, 442, *446*, *447*, *448*, 451, *467*, 469, 477, 478, *507*, 508, 517, *589,* 590, 592, 593, *596*, 600, *601,* 602, *603, 608, 609, 612, 616,* 617, 618, *619,* 626*, 702,* 703,

Anafil (anafir), 162, 167, 170, 640, 644, 655

Aro com guizos, *686*, *689*

Aro com soalhas, 194, 195, 196, 534, 535, 538, *539,* 571, 660, *665*

Arrabil, 162,

Atabales, 51, 93, 117, 118, 124, 135, 137, 152, 169, 171, 536, 537

Atabaques, 152, 158, 162, 169, 636, 639

Atambor, 50, 51, 52, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 496, 518, 519, 568, 629, 646, 647

Aulos, *686*, 688, 698, *699*

B

Baixão, 617,

Bladder Pipe, 284, *285, 689,* 690, 692

Boha, *299*

Bohica, *299*

Bombix, 698

Buzina, 131, 152, 168, 170, *355*, 356, 554, 560, 642

C

Caixa de rufo ou caixa militar, 652

Campainha, 46, 61, 162, 168, 170, 171, *462,* 502, 503, 505, 506, 507, 508, 511, 512, 516, 578, 632, 644

Canto, 35, 41, 43, 73, 54, 57, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, *104*, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 124, 140, 146, 147, *152*, 153, 154, 155, 157, 159, 162, 163, 168, 175, 176, *179*, 192, 201, 222, 229, 253, *270*, 271, 272, 277, 279, 280, *283*, 284, 317, 325, *345*, 359, 363, *367*, 370, 371, 372, 373, *374*, *375*, 376, *377*, 378, *380*, *382*, 389, *396*, 397, 398, 400, 410, 416, 421, *431*, 433, 434, *435*, 436*437*, 480, 481, 483, 484, 486, *487*, 488, 491, *493*, 495, 496, *497*, 498, *499*, 501, 502, 515, 516, 539, 609, *612*, *615*, 632, *658*, 664, 665, 678, 681, 682, 689, 694, 695, 697, 699, 701, 703, 704

Cantochão, 94, 147, 156, 481, 498, 578,

Carrilhão de sinos, 255, *672*

Chalemie, 252, 280, 294, *377,* 572, 617

Chalemina, *299*

Charamela, 41, 49, 50, 93, 94, 96, 111, 113, 114, 117, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 135, 152, 163, 196, *280*,

289, 325, 357, *374*, 381, 388, *396*, 397, *406*, 409, *423*, *436*, 446, *448*, *467*, 496, 517, 551, 567, 568, 572, 575, 576, 583, 584, 599, 667, 692
Chirimia, 251, 252, *280*, *367*, 369, 370, 371, 373, 375, 376, *377*, 379, *380*, *382*, 383, 388, *446*, 448, 517, *567*, 568, 569, 572, 599, 617
Cimbalom, 202, *432*
Címbalos, 220, 225, *363*, 410, 502
Cítara, 199, 225, 248, 362, *363*, 386, 410, 672, 675, 676, *689*, 690, 691, *693*, 694, *702*, 704
Clareta, 372
Clavicórdio, 137, 155, *435*, 436, *437*, 455, *605*, 606, *612*, 615, 626
Cordofone, 152, 199, 201, 202, 203, 210, 212, 221, 222, 226, *227*, 245, 252, 253, *254*, 260, 265, 268, 312, 313, 314, 315, 316, 322, 323, 325, 368, 369, 370, 375, 376, 383, 387, 389, 404, 416, 417, *418*, *427*, 428, 429, 430, 432, *433*, 436, 439, 440, 442, 445, 450, 468, 600, 617, 618, 634, 635, 657, *659,* 660, 665, 666, 669, 675, 677, 682, 684, 686, 688, 691, 694, 703, 704
Corneto, 454
Corno, 130, 132, 168, 254, 554, 557, 563, *641*
Cornu, *686*, *687*
Cromorne, 691

D

Dulcimer, 201, *202*, *431*, *432*, 433

F

Flauta, *59*, 96, 152, 158, 164, *215*, 220, *221*, 222, 225, 248, 250, 252, 253, 275, 276, 278, 294, 300, *301*, 303, 306, 309, 311, *312*, 314, 315, 317, 368, *369*, *391*, 392, 393, *394*, 396, 397, 400, *406*, 409, 410, 411, 412, *413, 434, 447,* 453, 469, *519*, 535, 547, *548*, 574, *589*, 591, 593, 594, 595, *596*, 602, *603*, *612*, 615, 616, 618, *619*, *620*, 621, 638, 647, 648, 650, 651, 655, 662, 663, 672, 674, 686, 695, 696, 697, 698, 699, 700
Flauta de Pã, 287
Flauta de tamborileiro, 252, *311*, 615, 619
Flauta doce, 295, 301, *302*, 308, 309, *311*, 409, *431*, 433, *435*, *436*, 455, 517, 590, 591, 603, 617, 662
Flauta travessa, *519*, *581*, 582, 601, 616, *643*, 644, *645*, *646, 647,* 648
Flautim, *519*, 547, 648, 651

G

Gaita, 152, 156, 158, 161, 168, 293, 356
Gaita-de-foles, *179, 275*, 276, *277*, 278, *279*, 280, *282*, 283, 284, 287, 288, 291, *292*, 293, 294, 296, *297*, 298, 299, *300*, 301, *302*, 303, 304, *305*, 306, 307, 309, 312, *318*, *355*, 358, *424*, *472,* 632*,* 638, 639, 660, *661,* 662, 663, 667, *668*, 669, 690,
Galobé, 315
Galoubet, 315
Giga, 316, *612*, 618,
Guitarra, 55, 152, 159, 440, *441*, *666*
Guizo, 94, 220, *467*, 469, 530, 623, 624, 625, 630, *631*, 643, 644, 648, *650*, *651*, 653, 688, *689*, 690

H

Hackbret, *202*, 432
Harpa, *59*, 118, 135, 137, 155, 176, 177, 180, 196, 197, *198*, 199, 201, 203, 204, 205, *206*, *207,* 208, 209, 210, 211, *212*, 214, *215*, 216, *217*, 218, 219, *221*, 222, *223*, 225, 226, *227, 228*, 229, 230, 231, *232, 233*, 234, *235*, 236, *237, 238, 240,* 241, 242, 243, 244, 248, 249, 256, *264*, 265, *267*, 268, *270*, 271, 359, *363*, *367*, 368, 370, 389, *394*, 396, *399*, 400, 401, *403*, 406, 407, 408, *409*, 410, *423*, *424*, *427*, 428, *429*, 430, *431*, 434, 436, *437*, *438*, *439*,

448, *449*, 450, *467*, 468, 469, 517, *560*, *612*, *619,* 684, *702*, 703, 704

I –

Idiofone, 196, 222, 458, 463, 502, 503, 505, 511, 512, 513, 538, 634, 635, 644, 688

K

Kalamos**,** 698

Khitara, 694

L

Lira, 248, 249, 534, 535, 676, 681, 682, 683, 694, 704

Lira da braccio, 104, *681*, 682, 684, *702, 703*

Litus, 336

M

Mandola, 221

Mandora, 221, 325

Marimba, 633, 634, 635

Membranofone, 152, 248, *314*, 402

Monocórdio, 672

N

Naqqãra (nácara), 644

O

Oboé, 280

Olifante, 331, 639, *640*, 641, 642

Órgão, 46, *59*, 72, 73, *91*, 98, 99, 100, *101,* 102, 103, 104, 108, 111, 117, 136, 148, 155, 161, 171, 172, 187, *380*, 381, 382, 385, 386, 387, 388, 389, *396*, 397, 398, *399*, 400, *402*, *424*, 425, *431*, 434, 440, *441*, 444, 445, 446, *451*, 452, *474*, 475, 476, 477, 481, 488, *490*, 491, 492, 496, *501*, 502, 516, 578, 612, 618, 620, 621, 632, 655, *674*, *675*, 677, 678

P

Pandeireta,

Pandeiro com soalhas, 665, *666*, 702

Pandeiro, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 194, 195, 196, 686, 690, 695, *696*, 697, 698, 703

Pífaro, 140, 162, 173, *518*, 519, 574, 626, 639, 646, 647

Platerspiel, 284, *285, 689,* 690, *692*

Pluriarcos, *633*, 634, 635

Q

Quintern, 222

R

Rabec(a), 135, 196

Rebab,

Rebec, *311*, 312, 313, *367*, 369, *375*, 376, *391*, 392, 393, 401, *403*, *424*, *435*, *436*, *438*, *439* , 665, *686,* 688, *689*

S

Sacabuxa, 51, 52, 96, 123, 124, 125, 126, 128, *367*, 370, 371, 373, *374*, 375, 376, 381, *382*, 388, 496, 517, 567, 568, *569*, 572, 576, 629

Salpinx, 694, 700

Saltério, 176, 177, *200*, 201, *202*, *247*, 248, 249, 400, *423*, 432, *436,* 684

Sambuca, 164

Sanfona, 401, 402, *403*, *467*, 469, *470,* 534*, 668,* 669

Shofar, 327, *328*, 329, *330,*

Sineta, 187, *223*, 224, *412*, 457, 458, 459, 460, 461, *462*, 463, *464*, 465, 466, 479, 481, 502, 503, 504, 505, 506, *507*, 508, 644,

Sino, 46, 61, 94, 117, 122, 128, 131, *132*, 159, 170, 171, *442*, *443*, 458, *462*, 481, 502, 503, 505, 510, 512, 513, 514, 515, 516, 578, 585, 632, 673, 674, 692

Sistro, 148, 158, 196

T

Tambor, 117, 128, 129, 140, 152, 158, 162, 167, 169, 172, 220, 222, 225, *247*, 248, 250, 251, 252, 303, 314, 391, 392, 393, *406*, 409, 410, 447, *448*, 453, 469, 519, 521, 534, 535, 536, 537, 547, 548, 549, 574, 575, *581*, *582,* 593, *594,* 595, 601, 602, *612,* 615, *619,* 626,

637, 638, 639, 643, *645, 646, 647,* 648, 649, *650, 651,* 652, 653, 655
Tambor de Béarn, 314, 369
Tamboril de cordas, *311*, 315, 367, 368, *369*, 389, 424
Tamboril, 152, 160, 161, 164, 220, 314, 317
Tamborim, 135, 167, 220, 314
Tibiae serrane, 698
Tintinábulos, *412*, 502, 504, 505, 508, 509, 510, 511, *512*, 516
Triângulo, *215*, 220, *221*, 222, 261, *422*, *423*, 425, *431*, 434
Trincho, 196
Trombeta, 26, 41, 42, 49, 50, 51, 52, 93, 94, 105, 113, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 132, 133, 137, 151, 152, 158, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 182, 183, 184, 185, 190, *191*, 192, 225, *246*, 247, 248, 254, *255*, *257*, 258, 259, *260*, 261, 263, *279*, 280, 326, 329, 331, 332, 333, *334*, *335*, 336, 337, 338, 340, 342, 343, *344*, 345, *347*, 348, *349*, *350*, *351*, 352, *353*, 355, 357, 358, 372, 391, 392, 393, 401, 402, *403*, *406*, 410, *411*, *427*, 428, 430, *446*, 447, 448, 455, 471, 496, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 532, *534*, 536, 537, 538, *539*, 540, 542, 544, 545, *546*, 547, 551, 563, 566, 567, 568, 575, 576, 581, 582, 583, 584, *585*, 586, *607*, 624, 627, 629, 630, *631*, 639, *643,* 644, *645,* 646, *647,* 648, 649, *650, 651, 652,* 653, 655, 694, 695, *696,* 697, 700
Trompa, 164, 254, *331*, 355, *356,* 517, 522, *531*, 562, 686
Trompa de caça, 94, 130, *131*, 132, 255, 478, 532, *557*, 558, 559, 560, *561, 562,* 563, 625, 640, 641, 649, 650,
Trompete, 41, 93, 94, 103, 117, 128, 129, *259*, 329, *332*, 333, 358, *367*, 372, 374, 375, 383, 384, 388, 401, 402, *403*, 411, 517, 519, 522, *524,* 525, *526, 527,* 528, 529, 532, 537, 540, *542,* 543, 544, 547, *551,* 552, 553, 563, 585, *587,* 590, 593, 625, 628, 629, 647, 648, 649, *650,* 654, 655, 686,
Tuba, 333, *335*, 336, *338*, *346,* 522, 686, 687, 693, 694, 700
Tympanon, *202*

V

Vèze, 284, *285, 689,* 690
Vihuela, 118, 139, 440, 448, *449*, 450, 451, 455, 657, *658,* 659, *666*
Viola, 136, 161, 169, 639
Viola da gamba, *311*, 314, *367,* 370, 387, 389
Viola de arco, 115, 133, 155, 169, 260, 261, 313, *321*, 322, 323, 385, 387, 388, 389, *406*, 408, *409*, *427*, 429, *431*, 433, 444, *445*, 453, 635, 665
Viola de mão, 152, *383, 424*, 450, 666

X

Xilofone,

Z

Zampogne, 288, 294

7 - Anexo documental

Anexo 1 – *Do regimento que se deve ter na Capela para ser bem regido,* conforme capítulo XCVI de *Leal Conselheiro*. [1]

Primeiramente que se proveja bem, ante que o senhor venha à capela, o que hão de dizer, sendo avisados todos em geral, e cada um em especial, do que só com outro houver de dizer, assim no ler como no cantar.

Item aquilo que cantarem seja cousa que todos os que a houverem de cantar saibam.

Item que tenham silêncio na estante e na igreja.

Item que não tomem os cantos mais altos do que os folgadamente puderem levar, e aquesto assim no que todos houverem de cantar, como alguns em especial.

Item que não triguem (apressem) em cousa que houverem de cantar, ou rezar, ou fazerem algum serviço que pertença a seus ofícios, mas tudo façam com bom espaço e assossego, ainda que seja tarde. E se o for, cantem curtos cantos, e deixem os sobejos.

Item que se não consinta rir nem escarnecer enquanto durar o ofício a nenhum que seja, e muito menos aos capelães e a moços da capela, os quais devem estar mais honestamente qua puderem, como aqueles que fazem serviço espiritual a Deus.

Item devem ser avisados de se não andarem bulindo na estante do coro, mas cada um estar assossegado em seu lugar, se a necessidade o não constranger.

Item que se não consinta nenhum decorativo à estante, porque uma corda destemperada é bastante para destemperar um estormento.

Item que se conheçam as vozes dos capelães, qual é para cantar alto, e qual é para cantar contra, e qual para tenor. E assim cantem continuadamente para cada um ser mais certo no que cantar.

Item que se conheça quais entre si nas vozes são melhor acordados, e aqueles cantem cantem algumas cousa que se hajam extremadamente

[1] In D. Duarte, (1982) *Leal Conselheiro*, actualização ortográfica, introdução e notas de João Morais Barbosa, Biblioteca de Autores Portugueses, pp. 409-412. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

cantar, porque há aí algumas vozes que, ainda que sejam boas, entre si não se acordam bem, e outras que ambas juntas fazem grande vantagem.

Item que se reguarde onde há de estar à estante, e a casa quejanda é, para soarem melhor as falas; porque se está a par dalguma janela, o vento se vai por ela fora, e faz menos soar as falas, e isso mesmo faz em coro alto, ou muito alongado; porém se deve reguardar o lugar para melhor soarem, especialmente se é tal tempo em que se queira resguardar ou mostrar seus capelães.

Item é muito necessário de se criarem moços na capela, e que sejam de idade de VII ou VIII anos, de boa disposição em vozes, e entender, e subtileza, e de bom assossego, porque tais como estes vêm a ser de razão bons clérigos e bons cantores.

Item que tanto que houverem conhecimento de cantar, que os façam cantar à estante, e que lhe façam ensinar algumas cantigas a que saibam bem cantar, e isto para às vezes cantarem ante o senhor; ca isto lhe faz perder o empacho de cantar, e esforçar a voz e gançar melhor jeito e mais gracioso de cantar.

Item se devem esquivar na capela, enquanto se mais puder, fazer arruídos e invejas, porque com isto nunca se Deus bem pode servir.
Item se deve resguardar que o cantar seja segundo seja segundo as cerimónias da Igreja: ou triste, ou ledo, e segundo os tempos em que estiverem.

Item em cada capela, que boa deve ser, devem ser criados quatro cachopos ao menos, uns que hajam sobre os outros três ou quatro anos, assim que quando uns forem de oito, que os outros sejam de doze. Porém com razão deviam ser seis, porque às vezes um é doente ou torvado, e o outro fica em seu lugar.

Item que quando estes moços forem em tal idade que mudem as vozes, é-lhes grande bem fazer-lhes ler latim por dois ou três anos, porque a eles é grande proveito, e lêem por elo muito melhor e mais certo. E se o senhor traz mestre em sua capela, eles continuadamente podem servir em Missas e Vésperas, e outros ofícios, e não deixarem de aprender.

Item o mestre que os no canto ensinar deve bom em saber e jeito de cantar, e de bom entender e costumes, assim que não tão somente os

castigue no canto, mas em toda outra cousa que errem, e lhes dê sua boa ensinança para serem bons em sua vida e costumes.

Item ele ser prestes pela manhã na capela, que como os moços acabarem de corrigir o altar, que os faça logo cantar e lhe dê lição antes que o senhor venha, que esta lhes aproveita mais que de todo o dia. E assim faça às Vésperas, que ele deve sempre primeiro ser na capela.

Item que os capelães e cantores sejam sempre cedo na capela, que o senhor não espere por eles. E os capelães proverão o que houverem de dizer, e os cantores praticarão em alguns cantos que não têm dia (e) tempo mais azado que este. E mais saberão cantar as Missas que hão-de dizer, e lê-las e registar o livro, posto que aí não estê (esteja) outro capelão que o faça.

Item que os cantores aprendam o Salteiro (Saltério), que quando lhes à mão vier algum benefício, que o saibam; que não pode ser bom clérigo se não souber o Salteiro.

Item devem os moços ser percebidos de perguntarem por vezes cada noite ao senhor onde e a que horas quer ouvir Missa, para avisar os capelães do que houverem de fazer.

Item, quando vierem algumas festas especiais, o capelão-mor, ou quem logo tiver, deve perguntar ao senhor onde e como quer ouvir o ofício, e os corregimentos de que se haverá em eles de servir.

Item se ponha boa guarda e provimento nos ornamentos da capela, e se sirva deles segundo o tempo for.

Item sobretudo é necessário que aos bons, que bem servem, com mercês e bom agasalho lho agalardoem e reconheçam. E os que mal vivem e se arrufam e mal servem, não passem sem pena e escarmento.

Item que qualquer cousa que o senhor vir em a capela mal feita, por qualquer guisa que seja, logo a mande emendar sem tardança nem trespasso (adiamento).

Item estas quatro são muito necessárias para a capela, scilicet capelão-mor, e mestre da capela, e tenor, (e) mestre dos moços.

Item devem ser avisados que em qualquer cousa que houverem de cantar, ora seja canto feito ou descanto, declarem a letra daquilo que cantarem, salvo se ela for desonesta para se dizer.

Item em qualquer cousa que cantarem, devem declarar a letra vogal segundo é escrita, e isto porque alguns têm de costume pronunciar mais uma letra que outra em aquilo que cantam.

Item se devem de guardar cantar de língua, nem de desvairamento de boca, mas somente cantem de papo (de laringe) cada um melhor que puder.

Anexo 2 – Carta da prioresa do Convento de Jesus, em Aveiro, D. Maria de Ataíde, ao escrivão da *casa dos contos* do Funchal, João Saraiva, datada de 15 de Novembro de 1502[2].

Mtº virtuoso sñor. Hua carta vosa receby per hum crjado de Johã Nunes e tudo q. me nela diz tenho mtº em merce e lhe peço o ponha assy em obra, mãdando as X arrouas [de açúcar] pera se acabar o Retavolo em toda perfeyçam, e do que sobejar se faça o frontal, e aquy envio a medida do cõprimento; da altura nã he neçessarjo por q. cada altar sabem quã alto ha de ser. Peçovos, señor, por merçee se ajnda se poder fazer o frontal da Image de Nossa Sñora da Anunciaçã. s. quando a sauda ho anjo, mtº deuota, honesta e fremosa. Nã he mays necessário djzer a quem tudo tam bem emtende e folgou de nos fazer esta merçee q. mujto estymamos. Estas Jrmãs e eu certyfyquo vos fora tã ledas cõ este recado do Retabolo e estã tam desejosas de ho ver se nosso Sõr comprir q. nã poderey djzelo, e assy folgarã mtº de ter vossa merçee acordo de mãdar fazer frõtal q. faz assaz mjngua. E se sobejar drº do frõfal mãdaynos por merçee trazer huõs cynco couados de graã pera outro frõtal, e se o drº nõ abastar eu sopyrey de ca. Fycarey em mtª enfynda obrjgaçam por vossa võtade. Se per ventura o Retabolo for acabado, nã leixe de vjr, e as outras cousas se faça mays devagar. Estas ocupaçoões me perdoe vossa merçee; na qual estas jrmaãs e eu vos comendamos e da Señora vossa molher Jhu nosso Sõr vossa honra, vjda e virtudes crecente e mostre mtº prazer.

[2] DGARQ, ANTT, Corpo cronológico, II, 3, 138, transcrita por Rafael Moreira (2002: 11)

Anexo 3 – Incunábulos portugueses

Data	Local	Autor / Impressor	Título da obra	Localização
1487	Faro	/Samuel Gacon	*Pentateuco*	*Biblioteca Bodleiana* (Oxford)
1492 (?)	Faro	Salomão bem Isaac (coment.) / Samuel Gacon	*Talmud Babli*	BN, Inc. 1412
1488 (?)	Chaves	Clemente Sanchez de Vercial,	*Sacramental*	Biblioteca do Rio de Janeiro
1489	Chaves	S. n.	*Tratado de Confissom*	BN, Inc. 1484
1489	Lisboa	Moisés ben Nahman / Elieser Toledano	*Comentário ao Pentateuco*	BN, Inc. 551
1489	Lisboa	David Abudraham / Elieser Toledano	*Perush Há-Berakhot Ve-Há-Tefillot*	BPMP, Inc. 88
1490 (?)	Lisboa	*Elieser Toledano*	Livro de orações	
1490 (?)	Lisboa	*Elieser Toledano (?)*	Caminhos do Mundo. Livro do temor	
1491	Lisboa	Salomão ben Isacc (Coment.) / Elieser Toledano	*Bíblia, Antigo Testamento, Pentateuco,*	BN, Inc. 552; ACIENL Res. 4.15
1492 (?)	Lisboa	*Elieser Toledano*	*Provérbios de Salomão*	
1492 (?)	Lisboa	*Elieser Toledano*	*Leis da matança*	
1492	Lisboa	David Kimji (coment.) / Elieser Toledano	*Bíblia, A.T. Isaías e Jeremias*	BN, Inc. 1413
1495	Lisboa	Ludolfo de Saxónia / Nicolau de Saxónia e Valentim Fernandes	*Vita Christi* (tradução portuguesa)	ANTT – Casa Forte SP 4092-4095 e 4096-4098; BN, Inc. 553-570; BPE, Inc. 182-183; BPMP, Inc.145; CMVIS, Inc. (26-II)13; MASSAM, Inc. 3; BGUC, R-67-1, 2 e 3; ULLE, Res. 1495; UMBP, Inc. 40 e 41
1496 (?)	Lisboa	Johannes Jacobi [trad. port.] Luís de Raz / Valentim Fernandes	*Regimento Proveitoso contra a pestenença*	BPE Inc. 210
1496	Lisboa	/ Valentim Fernandes	*Historia de mui nobre Vespasiano Imperador de Roma*	B.N., Inc. 571
1496	Lisboa	Valentino de Morávia	*Votiuale missarum secundum ritum romane curie*	
1497	Lisboa	António Martins / Valentim Fernandes	*Materie Antonii Martini a □áculo caecorum breviter collectae*	BN, Inc. 1427
1497	Lisboa	Juan de Pastrana / Valentim Fernandes	*Grammatica Pastranae*	BN, Inc. 1425
1497	Lisboa	Pedro Rombo / Valentim Fernandes	*Materiarum editio a Petro Rombo ex báculo caecorum breviter collecta*	BN, Inc. 1426
1497	Lisboa	Nicolau de Saxónia	*Breviarium ad ritum et consuetudinem alme compostellane ecclesie*	
1498	Lisboa	/ Nicolau de Saxónia	*Missale secundu ritu et consuetudinem alme Bracharensis ecclesie*	BAJUDA, sala E 48-XII-9; BPE, Inc.181
1500	Lisboa	Cataldo Sículo / Valentim Fernandes	*Epistolae et Orationes*	ACIENL, Res. 6.18; BPE, Inc.219-220; BPMP, Inc. 78; BGUC, R-37-10
1492 (?) e c. 1494	Braga	(Certificado de Indulgências de Inocêncio VIII) / João Gherlinc	*Certificado de Indulgências*	BN, Inc. 1494
1494	Braga	João Gherlinc para Pedro de Barzena	*Breviário Braccarense*	BN, Inc. 94; CMCTD- sala Amorim Pessoa; MASSAM Inc. 2
1492	Leiria	Samuel e Abraão	Provérbios de Salomão	

		d'Ortas		
1494	Leiria	Levi ben Gershom e David Kimji (Coment.) / Samuel d'Ortas e filhos	*Bíblia, A.T. Profetas primeiros* (Josué, Juízes, Samuel, Reis)	BN, Inc. 1414 -1415
1495	Leiria	Abraão d'Ortas	*Caminho da vida*	
1496	Leiria	Abraão d'Ortas / Abraão Zacuto	*Almanach Perpetuum*	BN, Inc. 187; BPE Inc. 102 e Inc. 103
1497	Porto	Guilherme Parisiense [trad. portuguesa] Rodrigo Álvares / Rodrigo Álvares	*Evangelhos e epístolas com suas exposições em romance*	BN, Inc. 533
1497	Porto	Diocese / Rodrigo Álvares	*Constituições: constituições e Epístolas que fez ho Senhor Dom Diogo de Sousa Bispo do Porto*	BPMP Inc. 83

Anexo 4 – Concessão do cargo de escrivão da almotaçaria a Lopo Gonçalves, com as condições de tanger e zelar pela conservação e afinação dos órgãos da igreja de Santa Maria de Castelo de Vide[3].

Documento de D. Manuel I, datado de 22 de Maio de 1517.

"*Dom Manuell (…) a quamtos esta nosa carta virem fazemos saber a vos juízes procurador e homens bõos da nosa villa de Castello de Vyde que vymos o auto do comcerto que fezestes com llopo Goncalluez, organysta, morador nessa villa, sobre o oficio de sprivam desa allmotaçaria da dita uilla em em que se comtem que vos praz de dar ao dito Llopo Gllz o dito oficio em dias de sua vida pera que elle o tenha e sirva pella maneira que se soem de seruir pollos que atee quy serviram, e elle dito llopo Gomcalluez obrigou por lhe asy dardes o dito oficio e tanger os órgãos que estam na igreja de Samta Maria da dita uilla em toda a sua vyda aos domingos e festas e os ter sempre lympos e afinados sem nenhum erro que nelles aja e mais dise que se obrigaua de mandar fazer outros orgos a sua custa pera os porem na casa onde esta a misericordia da dita uilla, os quaais seram tais e da grandeza e feiça dos que estam na casa de misericórdia de Portallegre e que yso mesmo sera obrigado de os tamger os dias em que diserem misa a dita misericordia e asy as besperas e competras quando necesario for e que huns e outros tangera sempre em dias de sua vyda em quanto tiuer e seruir o dito oficio, que lhe ora o dito concelho daa em pagamento de seu trabalho e pollos orgos que há de mandar fazer pera a dita confraria da misericordia, os quaaes dará feitos e emtregues dentro da dita villa atee dia de Natal que vem da era de mill quinhentos e dezoito não semdo obrigado somente entregallos na dita villa da bondade e grandeza que dito he, e isto com condiçã que elle tenha e sirva o dito oficio em toda sua vida e por seu fallecimento o dito oficio ficara ao concelho, cujo he pera delle fazer o que lhe aprouver, o quall oficio elle servira per sy e nam per outrem e sendo caso que elle o nam posa servir, imdo fora da villa ou por outro allguu outro impidimento que lhe venha, elle ho hira lleixar na câmara da dita villa pera os juízes oficiaes porem quem elle o sirva atee sua tornada, fazendo o contrario, que o perca e fique vaguo ao concelho, e nam servyndo elle o*

[3] ANTT, Chanc. D. Manuel I, L.º 10, fl. 39, transcrito em Viterbo, 1911, pp.18-19

dito carguo de tamger dos orguos por sua culpa que o concelho lhe posa por ello lançar maão do dito oficio e lho nam dar, saluo comprimdo o elle em todo e por todo como dito he llevamdo os percallços do dito oficio polla ordenança e regimento da villa como os lleuavam os oficiaes que amte elle foram, o quall comcerto nos pidis que vos comfirmemos por ser proueitoso a dita uilla e nobricimento della, e visto per nos voso requerimento e querendovos fazer mercê, e asy ao dito Llopo Glz temos por bem e vos comfirmamos o dito comcerto e mandamos que asy se cumpra e guarde como por vos foy acordado. Dada em Llixboa a xxij dias de Maio – Damyam Diaz a fez – de mill quinhentos e dezasete"

Anexo 5 – Quadros síntese das visitações, doações de D. Manuel I e parte do inventário do palácio Real de Santos

Quadro síntese 1 – *Visitações* de S. Miguel de Sintra e S. André de Mafra (1480 a 1521).

De 1466 a 1500 as visitações são realizadas em nome do arcebispo de Lisboa D. Jorge da Costa e, de 1500 a 1521, em nome do seu sucessor e irmão, D. Martinho da Costa, sendo que em algumas dessas visitas foram os próprios arcebispos a realizá-las.

Localização e data da visitação	Órgãos	Sinos / Campainhas	Imagens (Pintura e escultura)	Ref. Bibliog.
S. Miguel de Sintra, 1480			- Dois retábulos, já velhos, um deles com o Calvário outro com S. Catarina	(Pereira, 1978: 160)
S. Miguel de Sintra, 1490			Os mesmos retábulos referidos em 1480;	(Pereira, 1978: 162)
S. Miguel de Sintra, 1492			Mandado pintar um retábulo para o altar-mor, em vez de restaurar os antigos	(Pereira, 1978: 165)
S. Miguel de Sintra, 1508			Retábulo ainda não terminado pelo facto da madeira ser de má qualidade!	(Pereira, 1978: 171)
Igreja de S. André, Mafra, 1490			Crucifixo no arco do cruzeiro	(Pereira, 1978: 176)
Igreja de S. André, Mafra, 1491			Mandados iluminar os livros com os Ofícios de S.ª M.ª das Neves e da Visitação de S. Isabel	(Pereira, 1978: 178)
Igreja de S. André, Mafra, 1496			Mandado pintar um retábulo com S. André; Mandado pintar o retábulo da Crucifixão	(Pereira, 1978: 190)
Igreja de S. André, Mafra, 1502			Presença de um altar de S. Antão com suas imagens (?); - Mandado pintar imagem de S. Cristóvão	(Pereira, 1978: 201)
Igreja de S. André, de Mafra, 1506		Reparar duas campainhas que estão no coro.		(Pereira, 1978: 210)
Igreja de S. André, de Mafra, 1509			Referência às imagens do Calvário, com Maria e S. João, já existentes e a precisarem de restauro. Mandadas reparar.	(Pereira, 1978: 218)
Igreja de S. André, de Mafra, 1513			Referência a um retábulo para o altar de Nossa Senhora que tinha sido mandado fazer mas ainda não o foi.	(Pereira, 1978: 232)
Igreja de S. André, de Mafra, 1520		Ainda referência às campainhas por arranjar, no coro da igreja.		(Pereira, 1978: 246)
Igreja de S. André, de Mafra, 1521		Mandada reparar a campainha de comunhão.		(Pereira, 1978: 248)

Quadro síntese 2 - Visitações da Comenda de Mértola de **1482**, Visitações de **1510**, **1511**, realizadas nas **Comendas de** Alvalade, Casével (Castro Verde**), Aljustrel e Setúbal**, da Ordem de São Tiago. Também os registos de **1513,** da visitação de **Grândola** (Silva, 1991)

Localização e data	Órgãos	Sinos / Campainhas	Imagens (Pintura ou escultura)	Ref. Bibliog.
Mértola – Igreja de Santa Maria (1482)		2 Campainhas para elevação da hóstia, outra que anunciava a distribuição da comunhão. 2 Sinos no campanário	Frontal de altar da Flandres com a imagem de N. S. do Pranto, S. Sebastião e S. Antão Altar do Espírito Santo (com imagens certamente) Indicação de mudar a localização do altar e colocar retábulo. Mandaram pintar a imagem Santiago	(Pereira, 1997) (Boiça, 1996)
Mértola – Igreja de Santa Maria (1515)	Dois órgãos bons, num balcão de madeira	2 sinos num campanário	- *Natividade*, pintada na parede por cima do altar-mor; Anunciação (sobre o arco do altar?) - Outro altar com retábulo com imagem de S. Cristóvão, do lado direito do altar-mor; - Do lado esquerdo outro altar com a imagem da Virgem com Jesus ao colo (pietá?), de vulto - Retábulo com o Pentecostes. - Altar no corpo da igreja com crucifixo, de vulto, e outras imagens.	
Mértola – Hospital de N. Senhora (1515)			- Mandada pintar a imagem de N. Sª da Piedade sobre o portal, do lado de fora. - Mandado fazer um oratório com altar com crucifixo	
Mértola – Ermida de Santiago, junto ao castelo (1515)			- Altar com imagem de N. Sª. Da Piedade, pintada na parede, com S. Francisco e S. António, nos lados; - Dois retábulos pequenos: um com o Calvário (Cristo, N. Sª e S. João); outro com a imagem de *Santiago matamouros* a cavalo - Foi ainda mandada pintar a imagem de Santiago, a custas do alcaide-mor	Boiça, 1996
Mértola – ermida de S. André (1515)			Imagem de S. André (pintada na parede?)	Boiça, 1996
Mértola – Ermida de S. Miguel (1515)		1 Campainha de mão		Boiça, 1996
Mértola, Aldeia de Crespos – ermida do Espírito Santo (1515)		2 Campainhas	- Imagem do Espírito Santo (será Pentecostes?) e outras imagens de vulto. - Dois altares no cruzeiro: um com a imagem de S. António e outro com a de S. Matias, ambas de vulto. - Muitas pinturas de santos nas paredes interiores	Boiça, 1996
Mértola – Capela de S. Pedro (1515)			- Altar com as imagens de S. Pedro e S. Paulo, pintadas na parede;	Boiça, 1996

			- Outras imagens pintadas na parede do cruzeiro; - No cruzeiro dois altares: num deles, pintado na parede, a imagem de N. Sª, S. Bárbara e S. Catarina, no outro S. Bartolomeu e Santiago e outros "*porque esta parede do cruzeiro he toda pimtada*" - Calvário, pintado no cruzeiro	
Mértola - Ermida de S. Pedro (1515)			- Imagem de S. Pedro, de vulto	Boiça, 1996
Mértola - Ermida de S. Bartolomeu (1515)			- Imagem de S. Bartolomeu, de vulto	Boiça, 1996
Comenda de Alcaria Ruiva – Ermida de N.Sª. no lugar de Alcaria (1515)	Mandado colocar no coro, que se manda fazer, os órgãos assentados e corrigidos de tudo o que for necessário		- Imagem de N.Sª, de vulto, no altar principal. - Imagem de N.Sª num altar do cruzeiro - Imagem de S. Catarina noutro altar do cruzeiro - Cruz com crucifixo (calvário?) - Manda-se que: se ponha um retábulo no altar principal com N. Sª da Piedade ao pé da cruz com outras imagens que sejam de maior devoção, uma delas deve der de Santiago a cavalo - Manda-se que no altar do crucifixo, em lugar do retábulo, se pinte na parede o Calvário	Boiça, 1996
Alvalade – Igreja de Santa Maria		Campanário com 2 sinos e 1 Campainha pequena	- Retábulo pequeno, com portas, com imagem de vulto de Nª Sª com o Menino	Relig. / S.Tiago,Liv. 145 Fl. 3-6
Ermida de Santa Maria do Roxo		1 campaã pequena		Relig. / S.Tiago,Liv. 145 F. 10
Ermida de S. Roque			- Retábulo pequeno, com portas, imagem de vulto de S. Roque	Relig. / S.Tiago,Liv. 145, Fl. 11v
Casével (Castro Verde). Igreja de S. João		1 Campaã com que tangem a Deus	- Imagem de vulto de S. João, de madeira; retábulo pequeno com um Menino Jesus e mais uma imagem de vulto de Cristo.	
Igreja de S. Salvador desta villa De Aljustree		- 2 Sinos - 1 campaynha - 1 Campainha pequena de comungar		Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Aljustrel Liv. 147, fl 5; 6; 7 v
Ermida de S: Bartolomeu da comenda de Aljustrel			- Retábulo pequeno, com portas, com a imagem de S. Brás, na parede do lado esquerdo do cruzeiro (de vulto?). - Imagens de S. Estêvão e S. Bartolomeu pintadas na parede atrás do altar-mor assim como uma Natividade	Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Aljustrel Liv. 147, fl 11; 11 v
Igreja de Santa Maria (de Setúbal)		- 2 sinos bons, um grande outro médio - Cálice com seis campainhas	- Retábulo do altar-mor ainda por pintar - Retábulo pequeno com O *Calvário* (Crucifixo, Nª Sª e S. João); *Santiago e S. Miguel* nos	Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Setúbal, Liv. 148, fl 5;

Igreja de S. Gião		- Custódia com 4 Campainhas - Cálice com seis campainhas de prata; patena de prata com imagem de Deus e 3 campainhas.	volantes. - Retábulo velho (dedicação a Nª Sª da Conceição) com a imagem de Nª Sª da Conceição; S. Catarina e um anjo	Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Setúbal, Liv. 148, fl 32
Hospital do Espírito Santo			- Retábulo sobre o altar com a representação do *Pentecostes*	Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Setúbal, Liv. 148, fl 13v
Ermida de S. Catarina		2 campaãs: uma grande outra pequena		Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Setúbal, Liv. 148, fl 19
Ermida de Nª Sª de Troia		1 campainha pequena	- Imagem de vulto de Nª Sª com o Menino Jesus ao colo, em madeira pintada; - Retábulo de portas com as imagens de Nª Sº e Santa Catarina no meio e duas imagens nos volantes (?) Outro retábulo muito pequenino com a imagem de Nª Sª. - Faz-se referência à existência anterior de um pequeno retábulo pequeno de pedra da Batalha, com a imagem de S. Catarina.	Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Setúbal, Liv. 148, fl 24; 25
Ermida de Nossa Senhora da Misericórdia	Tribuna para os órgãos, mas a ausência destes (fl 51 v-52)	- 1 Roda de campainhas danificada - Outra campaynha per sy - Uma campainha média (para chamar os frades pela vila) - Um cálice com 6 campainhas	- Retábulo da Flandres muito rico: ao centro Nª Sª como o Menino ao colo; S. José e anjos (Músicos?); nos volantes S. Catarina e outras imagens. - Uma imagem do Menino Jesus, em gesso. - Retábulo pequeno com Nª Sª e S. João (em mau estado)	Inst. Relig. / S. Tiago, Visitação de Setúbal, Liv. 148, fl 38; 38 v; 40; 41; 51;
Igreja de Samta Maria (Palmela)		- Dois sinos grandes	- Na ousia, um retábulo com"céu", com a imagem do Espírito Santo; no corpo da igreja dois altares com, um de S. António outro de S. Miguel (teriam Imagens)	Inst. Relig. / S. Tiago Liv 150, Visitação de Palmela, fl. 3;

Igreja de S. Pedro (Palmela)	- Campanário com 2 sinos.	- Um retábulo no cruzeiro com o Calvário (O Crucifixo, Nª Sª e S. João), com guarda-pó - Dois altares no corpo da igreja (um de S. Bartolomeu e outro de S. Vicente; - Altar de Nª Sª com imagem da Virgem e anjos (seriam músicos?)	Inst. Relig. / S. Tiago Liv 150, Visitação de Palmela,fl. 9;
Ermida de S. Sebastião (Palmela)	- 1 Campainha com que tangem a Deus	- Um retábulo grande com a imagem de S. Sebastião martirizado S. Luzia e S. André, nos volantes	Inst. Relig. / S. Tiago Liv 150, Visitação de Palmela, fl. 15;
Ermida de Santa Ana (Palmela)		- Um retábulo com a imagem de S. Ana.	Inst. Relig. / S. Tiago Liv 150, Visitação de Palmela, fl. 17;
Ermida de S. Romão	- Uma campainha com que tangem a Deus		Inst. Relig. / S. Tiago Liv 150, Visitação de Palmela, fl. 19 v;
Igreja de Santa Maria de Grândola	1 Sino no Campanário 1 Campainha de tanger a Deus	- Imagem de vulto de N. Sª com o Menino ao colo, já velha; Pinturas nas paredes (não identificadas); - Calvário no arco do cruzeiro com outras pinturas já velhas; na parede do cruzeiro, lado norte, um altar com a imagem de S. Sebastião, de vulto e de madeira, inserida num retábulo; muitas pinturas nas paredes da igreja	(Silva, Germesindo, 1991)
Ermida de S. Domingos (Grândola)		- Imagem de S. Roque, pintada na parede, e imagem de S, Domingos, de vulto.	

Quadro síntese 3 – Visitações da Ordem de Cristo

Em 1503, em reunião do Capítulo Geral da Ordem, realizada em Tomar, foi decidido efectuar visitações pelas diversas comendas no sentido de avaliar o estado de organização e condições dos bens materiais assim como aspectos relevantes da actividade e acção dos seus membros. Como eram numerosos e dispersos pelo território, os locais a visitar, como seria de esperar, as visitas não foram efectuadas todas na mesma data, tendo decorrido ao longo de cerca de três anos. Os visitadores foram D. Diogo do Rego e D. João Pereira, por vezes ambos, ou apenas o primeiro, sempre acompanhados de escrivães.

Localização	Órgãos	Sinos e Campainhas	Imagens (Pintura e escultura)	Ref. Bibliog.
Visitação da Vila de Proença e de S. Miguel D'acha; Igreja de N.ª S.ª de Proença, 1505.		Dois sinos no campanário; duas campaãs, dentro da igreja. Campainha de comungar	- Imagem de Nossa Senhora, velha e de vulto. - Calvário, com N. S.ª e S. João, de vulto, no arco da ousia. - 3 Altares no corpo da igreja: um de Santiago, com imagem pintada na parede e frontal com sua imagem; outro de S. Catarina, de vulto, com as imagens de S. Miguel e S. Brás, também de vulto e "*estoria do Espírito Santo*" pintada na parede e junto ao altar, pintada na parede, S. Cristóvão; neste altar frontal pintado com imagens; outro altar de S. Sebastião com sua imagem e imagem de S. António, ambas de vulto, sobre este altar, pintadas na parede, imagens de N.ª S.ª do Rosário e S. Maria do Pranto; frontal de linho pintado; - Pano de Flandres bordado com imagens; - Mandaram fazer um retábulo de pano para o altar-mor com a imagem de N.ª S.ª com o Menino ao colo.	(Hormigo, 1981: 9-10)
Igreja de S. Miguel D'acha		Campaã pequena no campanário; Mandaram fazer uma campainha para a comunhão e para "levantar a Deus".	- Imagem de S. Miguel, pintada sobre a parede do altar; imagens de N.ª S.ª e S. António, de vulto, sobre o altar; - Calvário, com N.ª S.ª e S. João, de vulto, no arco da ousia; -Imagens pintadas nas paredes internas da igreja; -Altar de S. M.ª Madalena com imagem de S. Bartolomeu, ambas de vulto e frontal de imagens. -Altar de S. Sebastião com imagem de vulto e frontal com imagens; - Frontal de estopa pintado de imagens	(Hormigo, 1981: 9-11)
Visitação da Penha Garcia, 1505		Campaã pequena no campanário**.** - Mandaram fazer uma campainha para as comunhões e para "levantar a Deus"	- Imagem de Nossa Senhora de pedra, no altar-mor; - Calvário, com N.ª S.ª e S. João, em painéis de madeira, no arco da ousia. - Dois altares no corpo da igreja: um de S. Sebastião e S. Brás, com suas imagens de vulto e outro de S. Ana e S. Lourenço com suas imagens de vulto.	(Hormigo, 1981: 13)
Visitação de Alcains, Igreja de Santa Maria; 1505		- Uma campainha de comungar; - Uma campainha de "alevantar a Deus"; - Uma roda com 12 campainhas; - Dois sinos no campanário.	- Imagens de N.ª Senhora e Anjo S. Gabriel pintadas na parede; - Imagem de vulto de N.ª Senhora no altar; - Calvário, com N.ª S.ª e S. João, de vulto, no arco da ousia; - Altares laterais de S. Catarina e de Santiago, com suas imagens pintadas na parede e, no altar de S. Catarina duas imagens suas de vulto e no de Santiago, uma imagem do santo, de vulto; - Junto ao altar de S. Catarina, na parede, as imagens de N.ª S.ª e S. Vicente e muitas outras imagens com círios nas mãos; - Frontal de altar pintado com imagens. - Mandou-se fazer imagem de vulto de N.ª S.ª, de pedra ou madeira, bem pintada e maior do que a que está.	(Hormigo, 1981: 25)
Visitação da igreja de Soalheira,		- Uma campaã pequena no campanário;	- Imagem de vulto de S. Lourenço, no altar-mor, inserida num retábulo pintado, com "*a sua estoria*", o seu martírio; - Dois altares no corpo da igreja: um de N.ª	

anexa a Lardosa, Igreja de S. Lourenço, 1505		-Uma campainha de comungar	S.ª, com a sua imagem e as de S. Ana e S. Roque, todas de vulto; outro de S. Sebastião, com a sua imagem e as de S. Lourenço e S. António, todas de vulto. - Calvário, com N.ª S.ª e S. João, de vulto, no arco da ousia.	
Visitação de Reigada, Fig.ª Castelo Rodrigo 1507 – Igreja de N.ª S.ª do Pereiro		- Duas campainhas de "levantar a a Deus". - Dois sinos no campanário	- Imagem de N.ª S.ª de vulto, pintada e inserida num retábulo; - Calvário pintado na parede; - Altar lateral com a Invocação do Espírito Santo, pintado na parede; Altar lateral, dedicado a S. Marinha com imagem de madeira da santa.	(Dias, 1979:3-4)
Visitação de Longroiva, Meda, Guarda. 1507; Igreja de Santa Maria do Terram		2 Sinos no campanário; - Campainha de "*alevantar a Deus*"	- Duas imagens de vulto no altar-mor; - Dois altares laterais com imagens de vulto de Cristo crucificado, Maria; S. João e outras, velhas; - 3 Frontais de altar de estopa pintados com imagens; - Um retábulo para o altar	(Dias, 1979: 11-14)
Visitação da Comenda de Meda, Guarda - Igreja de S. Bento		- Dois sinos no campanário; - 1campainha de "levantara a Deus" e outra de comungar.	- Imagem de N.ª Senhora e S. Bento, pintadas na parede do altar; - Calvário, com N. S.ª e S. João, no arco da ousia; - 2 Altares laterais com imagens pintadas na parede; - Imagens (muitas!) pintadas nas paredes laterais.	(Dias, 1979: 17-18)
Visitação da comenda de Muxagata, V.N. de Foz Côa, Guarda, 1507 – Igreja Matriz de S. Maria Madalena		1 Sino no campanário e uma campainha de "*alevantar a Deus*"	- Imagens (?) pintadas nas paredes da ousia; - Imagem de vulto de S. M.ª Madalena no altar e outras pintadas na parede do altar; - Calvário, com N. S.ª e S. João, no arco da ousia e outra imagem da crucificação, de vulto; - 2 Altares laterais com imagens pintadas a fresco, na parede e outras imagens da Paixão de Cristo, também pintadas nas paredes.	(Dias, 1979: 21-24)
Visitação de Castelo Branco, Mogadouro, Bragança, 1507 – Igreja de N.ª S.ª Santa Maria		- 2 Sinos num campanário ao lado da igreja; - 1 Campainha de "alevantar a Deus"	Imagem de vulto de N.ª Senhora, no altar principal. - Calvário, no arco da ousia.	(Dias, 1979: 25-27)
Visitação da Bemposta, Mogadouro, Bragança, 1507; Igreja de S. Pedro.		- Dois sinos e uma campainha no campanário; - 1 Campainha de comunhão.	- Imagem de vulto no altar principal. - Calvário, com N.S.ª e S. João, de vulto, no arco que dá para a sacristia. - Dois altares com imagens velhas. - Frontal de altar, em tecido, com imagens - Um retábulo com a imagem de S. Pedro (mandado fazer nesta data)	(Dias, 1979: 28-31)
Visitação de Mogadouro, Bragança, 1507; igreja de S.		- dois sinos no campanário; - 1 campaínha	- Um retábulo (mandado fazer nesta data) - Algumas imagens pintadas nas paredes dos altares (mandadas fazer nesta data)	(Dias, 1979: 33-36)

Mamede		de "alevantar a Deus" e outra de comunhão.		
Visitação de Penas Roías, Bragança, 1507; Igreja de S. João Baptista.		2 Sinos no campanário e uma campainha de "alevantar a Deus" e outra de comunhão.	- Imagem de S. João, de vulto, no altar principal - Calvário, no arco da ousia, pintado na parede;	(Dias, 1979: 37-39)
Visitação de S. Martinho do Peso, Mogadouro, Bragança, 1507. Igreja de S. Martinho		2 Sinos no campanário; 1 campainha de comungar.	Imagem de S. Martinho, de vulto, no altar principal. - Imagens de vulto e outras pintadas nos altares laterais, no corpo da igreja; - Calvário, com N.ª S.ª e S. João, pintados no arco da ousia, a fresco. - Mandaram pintar de "boas pinturas e tintas de obra romana" imagens sobre o altar principal.	(Dias, 1979: 41-43)
Visitação de Jesuã, Seia, Guarda. Igreja de Salvador de Jesuã, 1508		1 campaã no campanário e 1 campainha de levantar a Deus.	- Imagem do Salvador, de vulto no altar; - Calvário com N.ª S.ª e S. João, no arco da ousia.	(Dias, 1979: 47)
Visitação da comenda de Pinheiro Ázere, Santa Comba Dão, Viseu, 1508. Igreja de S. Miguel		2 sinos no campanário e 1 campainha de levantar a Deus.	- Imagem de vulto de S. Miguel, no altar - Calvário com N.ª S.ª e S. João, no arco da ousia. - dois altares ornamentados (?), um deles do Espírito Santo (?)	(Dias, 1979: 51)
Visitação da comenda de Ega, Condeixa-a-Nova, Coimbra, 1508; igreja de N.ª S.ª da Graça		1 Sino no campanário e duas campaãs dentro da igreja. 1 Campainha de comungar.	No altar da ousia, imagem de Nossa Senhora com o Filho ao colo, de vulto, S. Pedro e S. Paulo, também de vulto. - Na parede atrás das imagens pintada a 5ª angústia - Calvário com N.ª S.ª e S. João, no arco da ousia. - Dois altares laterais, no corpo da igreja com imagens pintadas nas paredes e outras de vulto.	(Dias, 1979: 55-56)
Visitação de Soure, Coimbra; 1508, Igreja de N.ª Senhora			Imagem velha de Nossa Senhora no altar. Mandaram fazer imagem boa de S. Maria, de vulto, com o Filho ao colo para substituir a velha	(Dias, 1979: 61-63)
Igreja de S. Tiago		Campainha de comungar	Retábulo da Flandres, novo e bom e duas imagens de vulto: N.ª S.ª e Santiago, de pedra; Dois altares laterais, um com Imagem do Crucifixo e outras imagens de vulto e outro com S. Sebastião.	
Visitação da comenda de Pussos, Alvaiázere, Leiria, 1508; Igreja de Santo Estêvão		1 Sino no campanário; 1 campainha de comungar.	- História do Espírito Santo pintada na parede do altar (Pentecostes) e imagem de vulto de S. Estêvão. - Calvário com N.ª S.ª e S. João, no arco da ousia. E outras imagens pintadas na parede	(Dias, 1979: 65-66)
Igreja de		1 Sino no	Imagem de vulto de Nossa Senhora de	(Dias,

Nossa Senhora de Maças de Caminho, 1508		campanário; 1 Campainha de "alevantar" a Deus	pedra branca	1979: 67-69)
Igreja da Conceição, Lisboa, 1508			- Nossa Senhora com seu Filho ao colo. - Lâmpada que tem três anjos. - Doze caras d'anjos, e um presépio com asno e boi todo bem pintado; - Um Menino Jesus; - Outro Menino Jesus do presépio; - 1 Retábulo pequeno, dourado, de Nossa Senhora; - 1 Frontal com as "Obras de Misericórdia" - 3 Frontais de Flandres, pintados de imagens; - Frontal com imagem de N.ª Senhora; - Dois panos pintados com histórias da Paixão; - Um pano pintado com imagens	(Dias, 1979: 71-83)
Visitação da Vigararia de Tomar, Santarém, 1510; Igreja de S.ª M.ª do Olival		4 Sinos no campanário da torre e uma campaã e roda de campainhas no coro e mais uma campainha e um suporte de madeira para campainha	- Imagem de pedra, de Nossa Senhora, no altar; - Imagens do crucifixo e de Santa Maria e de S. João, inseridos numa cruz de prata. - Imagem de N.ª S.ª - Tapeçaria com imagem da Anunciação e profetas; - Frontal de linho com imagens e outros 8 já velhos;	(Dias, 1979: 89-96)
Igreja de São João Baptista		Campainha de comungar; 1 Roda de campainhas; dois sinos na torre.		(Dias, 1979: 99)
Igreja de Santa Maria do Castelo		1 Campaã no campanário.	- 1 Imagem de Nossa Senhora, de pedra, no altar; - Imagem de S. Catarina e outra de S. Luís, de pedra, nos respectivos altares laterais.	(Dias, 1979: 99-100)
Igreja de S. Miguel de Porrais		1 Campainha de levantar a Deus.	- Imagem de madeira de S. Miguel, no altar; - Altares de S. Sebastião e outros de N.ª Senhora (certamente com imagens!); - Cortina de pano pintada com S. Sebastião	(Dias, 1979: 101-102)
Igreja de Santa Maria Madalena		1 Sino no campanário. 1 Campainha de levantar a Deus.	- Imagem de S. M.ª Madalena, de pedra, no altar - Dois altares fora da ousia, um com imagens de S. Sebastião e S. Brás e outro com S. Catarina, todos de pedra. - Tábua pequena de S. M.ª do Pranto.	(Dias, 1979: 103)
Igreja de S. Pedro de Beberriqueira		1 Campaã no campanário 1 Campainha de levantar a Deus e outra de comungar.	- Imagem de S. Pedro de pedra, no altar; - Dois altares no corpo da igreja com suas imagens	(Dias, 1979: 104)
Igreja de Santa Maria da Serra		1 Sino no campanário; 1 Campainha de levantar a Deus.	- Imagem de pedra de Nossa Senhora, no altar; dois altares no corpo da igreja, um de S. António outro de S. Sebastião, com suas imagens de pedra.	(Dias, 1979: 105)
Igreja de Santa Maria da Orada		1 Sino no campanário e 1 campainha de levantar a Deus.	- 1 Imagem de pedra de Nossa Senhora bem pintada, no altar; Três altares no corpo da igreja com as suas imagens (?)	(Dias, 1979: 106)
Igreja de S.		1 Sino no	- Imagens de S. Luís e de S. Pedro, de	(Dias,

Pedro de Alviobeira		campanário, 1 Campainha de levantar a Deus.	pedra, bem pintadas. Dois altares na parede do arco da ousia, um de S. António outro de S. Sebastião, com imagens de pedra; Calvário, com N.ª S.ª e S. João, pintadas na parede do arco	1979: 107)
Igreja de Santa Maria de Casais		Um sino e uma campaã, no campanário.	- Uma imagem de pedra de Nossa Senhora; - Altares laterais no arco da ousia: S. Sebastião, com imagem de vulto e S. Brás, com imagem pintada na parede; - Calvário pintado no arco, com N.ª S.ª e S. João.	(Dias, 1979: 108)
Igreja de Santa Maria de Sabacheira		Uma campaã pequena.	*Uma* imagem de Nossa Senhora, de pedra; - Calvário, pintado sobre o arco. - Altares laterais no arco da ousia: S. Sebastião e S. Brás, com imagens de vulto, em pedra. - Três frontais pintados com imagens; um pano pintado com *"a estoria do Spirito Santo"*	(Dias, 1979: 110)
Igreja de Santa Maria de Areias, Tomar, 1504		Dois sinos no campanário. Uma campaã de "levantar a Deus".	Uma imagem de pedra de Nossa Senhora no altar-mor; - Quatro altares com imagens de pedra.	(Dias, 1979: 111-112)
Visitação de Alencarça, concelho de Soure, Coimbra, 1508; ermida de S. Tomé,			Mandou-se fazer imagem de S. Tomé, de vulto	(Dias, 1979: 131)
Visitação da comenda de Redinha, concelho de Pombal, Leiria, 1508		Dois sinos no campanário; duas campaãs no interior e uma campainha de comungar	Uma imagem branca de pedra grande de Nossa Senhora no altar – mor; - Dois frontais pintados com imagens	(Dias, 1979: 133-136)
Visitação de Pombal, Leiria, 1508; igreja de S. Martinho		Uma campainha de comungar		(Dias, 1979: 142)
Igreja de Santa Maria		Uma roda de campainhas.		(Dias, 1979: 143)
Visitação da comenda de Marmeleiro, concelho da Guarda, 1508; Igreja de N.ª S.ª de Marmeleiro.		Um sino no campanário		(Dias, 1979: 155)
Visitação da comenda de Touro, concelho se Sabugal, Guarda, 1508; Igreja de Nossa Senhora		Dois sinos no campanário; - "campaã de levantar a Deus" - Campainha de comungar	Uma imagem de vulto de Nossa Senhora num retábulo pintado de imagens; - Calvário pintado sobre o arco. - Dois altares do lado de fora do arco com as suas imagens pintadas na parede.	(Dias, 1979: 157-159)
Visitação da igreja de Santa Maria a Grande de Portalegre,		Dois sinos no campanário e campaã no interior. - Uma	Um retábulo novo com seu guarda-pó pintado com imagens; e no meio dele uma imagem de vulto de Nossa Senhora com o filho ao colo. - Calvário, com N.ª S.ª e S. João;	(Dias, 1979: 179-183)

1509.		campainha de comungar	- Parede do arco pintada com imagens; - Dois altares, fora do arco, com imagens pintadas na parede; - Muitas (?) imagens pintadas nas paredes da igreja.	
Visitação da comenda de Casével, concelho de Santarém, 1510; Igreja de Santa Maria	Tendo já havido ali órgãos, então destruídos, foram mandados fazer outros.	Dois sinos no campanário; Campainha de "levantara a Deus"; Campainha de comungar.	Uma imagem de madeira de Nossa Senhora bem pintada; - Calvário, com N.ª S.ª e S. João, pintado no arco; Dois altares no lado de fora do arcom com imagens de pedra: S. Catarina e Sª. Ana (?), de um lado e no outro S. Sebastião, S. Brás, S. Gregório e S. Domingos. - Cruz de madeira dourada com crucifixo; - Um pano negro com imagem da *Pietá*. - Mandado fazer retábulo de madeira em painéis, para o altar-mor	(Dias, 1979: 189-190) (Dias, 1979: 192)
Visitação de Salvaterra do Extremo, Igreja de S.ª Maria, 1537		- Dois sinos no campanário. - Uma roda de campainhas; - Duas campainhas de mão	- Arco do cruzeiro com muitas pinturas; - Altares laterais de S. Sebastião e de S. Catarina - Calvário, com N.ª S.ª e S. João, de vulto; - Retábulo de três painéis (aberto) já velho e uma imagem de N.ª S.ª de vulto.	(Hormigo, 1981: 1-2)
Visitação de Idanha-a-Nova, Igreja de N.ª S.ª da Conceição, 1537		Dois sinos no campanário; Uma campainha de mão e uma roda de campainhas.	Dois altares laterais ao arco do cruzeiro, de S. Jorge e de S. Catarina; - Imagem de vulto de N.ª Senhora, pequena, no altar-mor; Foi mandado fazer um retábulo novo	(Hormigo, 1981: 3-4)
Visitação de Penha Garcia, igreja de N.ª Senhora, 1537		Uma campaã no campanário; - Uma campainha no tecto da igreja e outra de mão.	Altares laterais fora do cruzeiro: um de S. António, S. Brás e S. Sebastião e outro de S. Bartolomeu e de Santa Catarina, cujas imagens são pintadas na parede; Imagem de N.ª Senhora, de pedra, no altar-mor.	(Hormigo, 1981: 4-5)
Visitação de Segura, igreja de N.ª Senhora, 1537		Dois sinos no campanário; - Uma roda de Campainhas ; - Duas campainhas de mão;	Arco da ousia e outras paredes interiores com imagens pintadas; - Dois altares laterais, um de S. António outro de S. Catarina, com as imagens pintadas na parede; Calvário, com S. João e Maria, de vulto, no arco da ousia. - Retábulo com imagens, de pano da Flandres, e uma imagem de vulto de N.ª Senhora	(Hormigo, 1981: 6-7)
Visitação de Alcains, igreja de N.ª Senhora, 1536-37		- Dois sinos no campanário; - Uma roda de campainhas; - Outra campainha no meio da igreja (?) - Uma campainha de mão.	-Imagens pintadas nas paredes e no arco do cruzeiro; - Calvário, com S. João e N.ª S.ª, no arco da ousia, pintados; - Altares do cruzeiro: um de Santiago e S. António, outro de S. Brás e S. Catarina, com as suas imagens pintadas na parede; - Retábulo quase novo, no altar-mor, de três painéis, com N.ª S.ª da Graça, S. Sebastião, à direita e S. Luzia à esquerda; - Imagem de vulto de N.ª Senhora, também no altar; Pano pintado com dois anjos, a tapar o sacrário	(Hormigo, 1981: 17)
Visitação de Lardosa, Castelo Novo, igreja de S. Martinho, 1537		- Uma campainha; - Dois sinos no campanário; - Uma campainha de mão.	- Calvário pintado no arco da ousia; - Imagens antigas pintadas na parede do arco da ousia; - Dois altares no cruzeiro: N.ª S.ª da Graça, S. António, S. Brás e Espírito Santo de um lado e S. Martinho, S. Bartolomeu e "outros desconhecidos", do outro, todos de vulto;	(Hormigo, 1981: 19)

			- Retábulo, com três painéis que se fecham sobre si, com S. Martinho, ao centro, Adoração dos Magos, de um lado e S. Jerónimo, do outro.	
Visitação de Soelheira, Castelo Novo, igreja de Nosso Senhor de Castelo Novo, 1537		- Dois sinos no que estão no castelo, por não haver campanário; - Uma campainha no meio da igreja e uma de mão	- Um retábulo com três imagens: N.ª S.ª da Graça, ao centro, S. João Evangelista, de um lado e S. João Baptista do outro; - Altares do cruzeiro, um de S. Catarina e S. Roque, outro de S. Lourenço e S. António, ambos com as imagens pintadas nas paredes.	(Hormigo, 1981: 20-22)
Visitação de Póvoa da Atalaia, Castelo Novo, igreja de S. Estêvão, 1537		- Dois sinos no campanário; - Uma campainha de mão.	- Frontaria do cruzeiro e parede, quase até à porta lateral, pintadas com imagens; - Calvário com S. João e N.ª S.ª, no arco do cruzeiro; - Imagem de S. Estêvão no altar principal, de vulto, "incorpado" num retábulo; Dois altares no cruzeiro: um de N.ª Senhora, com imagem de vulto; outro de S. Sebastião, onde estão também as imagens de S. Ana, S. António e S. Catarina, já velhas.	(Hormigo, 1981: 26-27)
Visitação de Monforte da Beira, Castelo Branco, igreja de N.ª S.ª da Ajuda, 1537		- Uma campainha no meio da igreja.	- Um retábulo de N.ª Senhora - Referenciada a necessidade de um novo retábulo e imagem de N.ª Senhora.	(Hormigo, 1981: 28)
Visitação do lugar da Mata, Castelo Novo, igreja de S. Margarida, 1537		- Uma campaã no campanário; - Uma campainha no corpo da igreja	- Calvário, com S. João e N.ª S.ª, de vulto, no arco do cruzeiro; - Dois altares no cruzeiro: um de N.ª S.ª da Graça e S. Sebastião e outro de S. António e S. Estêvão, todas imagens de vulto; - Imagem de S. Margarida, de vulto, no altar; - Indicada a necessidade de um retábulo para o altar-mor.	(Hormigo, 1981: 29-30)
Visitação de Lousa, Castelo Branco, igreja de N.ª S.ª dos Altos Céus, 1537		Dois sinos num campanário, afastado da igreja.	- Arco do cruzeiro pintado com imagens; - Calvário, com S. João e N.ª S.ª, pintado (?) no cruzeiro, já velhas. - Altares do cruzeiro: um de S. António e de S. Brás, com imagens de vulto, outro de N.ª Senhora, com imagem de vulto e outras duas imagens de santas; - Imagem de N.ª Senhora no altar-mor, de vulto; - Dois anjos pintados na parede, por cima do sacrário; - Indicada a necessidade de um retábulo	(Hormigo, 1981: 30-32)
Visitação de Proença-a-Nova, igreja de N.ª Senhora, 1537		- Duas campainhas na igreja; - Dois sinos no campanário;	- Altares do cruzeiro: um de Santiago, com imagem pintada na parede, outro de S. Miguel, com imagem pintada na parede e imagens de vulto de N.ª S.ª da graça e S. Clara; - Outro altar no corpo da igreja com imagens de S. António e S. Sebastião, de vulto; - Calvário, com S. João e N.ª S.ª, no arco do cruzeiro; - Retábulo com três painéis: Anunciação, ao meio, S. João Baptista e S. Pedro, dos lados	(Hormigo, 1981: 32-33)
Visitação de S. Miguel d'Acha, Proença-a-Velha, igreja		- Um sino no campanário; - Uma campainha de mão.	- Cruzeiro com imagens pintadas; - Altares do cruzeiro com S. Sebastião e S. Tomé, já velhas (pintadas?); outro de S. Pedro e outras duas santas, também velhas;	(Hormigo, 1981: 34)

de S. Miguel, 1537			- Imagem de vulto de S. Miguel, no altar-mor, outra de N.ª Senhora e outra de S. Bartolomeu, todas de vulto	

Quadro síntese 4 – Visitações no Algarve de 1518

Localização	Órgãos	Sinos / Campainhas	Imagens (pinturas e imagens de vulto)	Ref. Bibliog.
Igreja e Comenda de Nª Sª de Cacela. (Cacela Velha)		Duas campãas grandes - Roda de campainhas. - Campainha de comungar	Altar no arco do cruzeiro, lado do evangelho, com imagens pintadas na parede: Visitação e S. João e uma imagem de vulto de S. Sebastião (de Barro); Retábulo pequeno de portas, em cima do altar, com as imagens de Nª Sº e Santa Isabel; no lado da epistola outro altar com as imagens de S. Luzia, S. Lázaro e S. Antão; mais 3 imagens de vulto, de madeira, não identificadas.	ANTT – B.51.229 Fl. 238-242
Igreja de S. Maria dos Mártires (zona de castro Marim)		Sinos para o campanário		ANTT – B.51.229 Fl. 243
Igreja de Santiago de Castro Marim		Dois sinos grandes.		ANTT – B.51.229 Fl. 244 e 245
Ermida de Nª Senhora dos Mártires de Castro Marim.		- Cálice com patena e seis campainhas (tintinábulos); - Três campainhas pequenas e outra grande		ANTT – B.51.229; fl. 246 v e 247
Igreja do Salvador de Alcoutim		Dois sinos no campanário		ANTT – B.51.229. fl 251 v
Ermida de Nª Senhora da Conceição, junto a Alcoutim		Uma campainha	Retábulo de portas com uma imagem de vulto de Nª Senhora; pintado na parede, atrás do retábulo, a Saudação a Nª Senhora (Anunciação)	ANTT – B.51.229. fl 252
Igreja de Nª Senhora de Martim Longo		- Uma campãa grande - Uma campãa de comungar	Altar com três imagens de vulto de Nª Senhora	ANTT – B.51.229. fl 263 v
Igreja de Santa Maria de Tavira	Dois órgãos (?), grandes e em bom estado, no coro sobre a porta principal	Dois sinos grandes e uma campãa, no campanário - Um cálice com três campainhas (tintinábulos) - Uma campainha de comungar - Uma roda de campainhas (no coro) - Outra	- Um retábulo na capela-mor, de figuras pequenas de vulto; Nos cantos do altar duas imagens de Nª Senhora - Retábulo na capela de Nª Sª do Pranto com imagens de vulto de Nª Senhora, de S. Nicolau e S. Vicente e ainda um retábulo de imagens pequenas, de vulto, como o do altar-mor. No lado do evangelho outro altar de invocação de Nª Sª, com uma imagem da Virgem, de vulto, com o Menino ao colo e um retábulo com guarda-pó com	ANTT – B.51.229. fl. 219 - 222

		campainha (no coro)	a imagem de S. Pedro e S. João, pintadas - Retábulo numa capela dedicada à Virgem	
Ermida de Santa Ana		- Uma campainha dentro da capela	Imagem de S. Ana com Nª Senhora e o Menino ao colo, de vulto	ANTT – B.51.229. fl. 226 v- 227
Ermida de S. Brás		Campanário com um sino Uma campainha	Imagem de S. Brás, de vulto; Altar de S. António com imagem de vulto; altar com imagem de S. Brás e S. Bárbara, de vulto	ANTT – B.51.229. fl 227 v- 228
Ermida de S. Lázaro		Campanário com um sino pequeno	Imagem de vulto sobre o altar (Certamente S. Lázaro)	ANTT – B.51.229. fl 228 v
Ermida de Nª Sª da Conceição de Gomeira (Tavira)		Campãa grande no campanário, - Campãa para comungar - Roda de campainhas - Cálice com seis campainhas (tintinábulos)	Retábulo pequeno, de portas com a imagem de vulto de Nª Sª e dois Meninos Jesus; Mandou o visitador fazer novo retábulo que deverá ter Nª Sª da Assunção com os anjos que a levam para o Céu; imagem de Santiago armado e a cavalo e do lado contrário outras que não se indicam	ANTT – B.51.229. fl 229-230

Quadro síntese 5 – Visitações a mosteiros Cistercienses

Localização e datação	**Órgãos**	**Sinos e Campainhas**	**Imagens (Pintura e escultura)**	**Ref. Bibliog.**
Mosteiro de Alcobaça, 1484	Sejam reparados os órgãos de cima (?)		- Indicação para pintar o retábulo do altar-mor e fazer retábulos para cada um dos outros altares, onde deverá ser pintada a história dos santos respectivos - Vitrais para as janelas da sala do capítulo com imagens: Cristo na coluna sendo açoitado pelos dois soldados, na do meio; S. Bento flagelando o monge, à direita; na da Virgem aleitando S. Bernardo e os monges enviados por S. Bernardo para fundar este mosteiro, à esquerda;	(Gomes, 1998: 160)

Localização e datação	**Órgãos**	**Sinos e Campainhas**	**Imagens (Pintura e escultura)**	**Ref. Bibliog.**
Mosteiro de Alcobaça, 1519	Foram reparados os órgãos, tendo o seu mestre organeiro chamado os carpinteiros Afonso Álvares, de		- Imagem de Nossa Senhora com o Menino, dourada; Menino Jesus, pequeno, de madeira; imagem de Nossa Senhora, de marfim e prata; imagem de Nª Senhora encastoada em prata;	(Gomes, 1998:)

	Montemor e Francisco Gonçalves, de Lisboa			

Quadro síntese 6 – Visitações de Alhos Vedros

Visitador: D. Jorge, filho de D. João II, mestre da Ordem de Santiago e de Avis, Duque de Coimbra, Senhor de Montemor e Torres Novas, acompanhado do Licenciado Francisco Barradas, comendador de Mouguelas e Chanceler da Ordem.

23 De Março de 1523

Localização	**Órgãos**	**Sinos e Campainhas**	**Imagens (Pintura e escultura)**	**Ref. Bibliog.**
Visitação de Alhos Vedros, igreja de S. Lourenço, 1523		- Uma roda de campainhas com sete ou 8; - Dois sinos no campanário e uma campaã; -Duas campainhas	- Imagem de S. Lourenço, de vulto, metida na parede do altar-mor; - Dois retábulos médios no mesmo altar, um do Espírito Santo com os Apóstolos (Pentecostes) e outro de S. António e S. Vicente; - Imagem de Santiago metida numa caixa de madeira (?); - Dois altares no corpo da igreja: um de Santa Ana, com sua imagem de vulto, outra de S. João Baptista e S. João Evangelista; outro de S. Luzia, com sua imagem de vulto, com imagens de N.ª S.ª da Piedade e S. Catarina, ambas de vulto; - No cruzeiro o crucifixo, de vulto.	(Leal, 1994: 12)
Visitação da Capela de N.ª S.ª dos Anjos, na parte norte da dita igreja, 1523			- Um retábulo de marcenaria, dourado, com N.ª Senhora com o Menino ao colo, de vulto e ao centro, e a Adoração dos Magos e Deus Pai, pintados	(Leal, 1994: 17).
Visitação da capela de S. Sebastião, 1523			- Imagem de S. Sebastião, de vulto, no altar-mor e imagem do Menino Jesus; - Um frontal de pano com imagem de S. Sebastião	(Leal, 1994: 22).
Visitação da Ermida de N.ª S.ª da Vitória, 1523		Uma campainha (?) no campanário	- Retábulo no altar-mor com imagem de vulto de N.ª S.ª; - Retábulo pequeno pintado com a Virgem com o Menino ao colo	(Leal, 1994: 24).

			e outras duas imagens;	
Visitação da capela de S. Estêvão, dentro da igreja de S. Lourenço, 1523			Retábulo com imagem de S. Estêvão e outras imagens.	(Leal, 1994: 26).
Visitação do Hospital do Santo Espírito, 1523			- Representação do Pentecostes, pintada na parede do altar da capela; - Anunciação, pintada na parte da epístola e S. Sebastião e S. António, do lado do evangelho.	(Leal, 1994: 28).
Visitação da ermida de S. Sebastião Mouta		Duas campainhas pequenas; - Campainha no campanário	- Imagem de S. Sebastião, de vulto, num retábulo, em cima do altar; - Outra imagem de S. Sebastião, de madeira e outra da Virgem com o Menino ao colo. - Altar no corpo da igreja com imagem de S. Roque, de vulto (?) e um retábulo de pano, pequeno. - Frontal com imagens.	(Leal, 1994: 28).

Quadro síntese 7 – Doações de D. Manuel, a algumas igrejas da Ordem de Cristo

Localização (data)	Órgãos	Sinos e Campainhas	Imagens (Pintura ou escultura)	Ref. Bibliog.
Convento de Cristo em Tomar			Quatro retábulos pintados: *Adoração dos Magos; Anunciação e A Virgem com o Menino* (a amamentar o Menino)	(Ferro, 1971: 156)
Igreja de Santa Maria do Castelo, 1492			Duas imagens esculpidas, de pedra, pintadas a ouro e azul, de *Santa Maria e S. Brás*.	(Ferro, 1971: 158)
Igrejas da Comenda de Soure			- Um retábulo para a igreja de S. Tiago com três imagens: *S. Tiago, S. João e S. André* e de fora (fechado?), a *Saudação da Virgem* (Anunciação?) - Dois frontais de pano grosso com a "saudação"	(Ferro, 1971: 161-162)
Igrejas de Nisa			Um frontal de altar, de pano de linho, com imagens e um retábulo	(Ferro, 1971: 165)
Igreja de Arêz			- Frontal de linho, pintado - Sarja de solia, com a divisa de D. Manuel, estampada	(Ferro, 1971: 166)
Ilha de S. Miguel. Açores		Dois sinos e quatro eixos de sinos		(Ferro, 1971: 167).
Ilha do Fogo – Cabo Verde		Uma campainha de igreja	*Retábulo de S. Filipe*, tendo nele representadas as armas e a esfera de D. Manuel;	(Ferro, 1971: 167)
Várias igrejas dos Açores			Duas capas com a representação da *Saudação de Nª Senhora e outra da Virgem com os Apóstolos* (Pentecostes?)	(Ferro, 1971: 168)

Parte do inventário do palácio Real de Santos, em Lisboa, referente aos objectos da Capela, conforme transcrição de João M. Silva Marques, "Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505"

Capeella

Titulo das cousa da capela de santos que o dito Duarte forejro recebeo:

Item de synos hum, que serue de Relogeo e com todo seu engenho de relogeo;

Item huuns horgõõs com seos foles e seu aparelho e com hum esparauel com que estom cubertos;

Item hua pya de jaspe com seu pee e ysope

Item recebeo na capela da entrada da igreja estas jmagens – a saber – hua jmagem de noso senhor decjdo da cruz e huum monte caluareo com tres cruzes e ij ladroes tudo dourado

E noue jmagens danjos com suas aas todo dourado

E hua jmagem de nosa senhora

E outra de sam joham pegada nela

E hua de njcodemos

E outra de maria madanela

E outra de maria samolee

E outra de maria creofee

E outra de sã pedro

E outra da veronjca

E outra damçjlla

Todas douradas e pyntadas

Item hua escada dourada

E hua esponja com sua vara dourada

E hua lança dourada e seu fero de papell

E hum moymento de paao pjntado de preto com hua cruz bramca em cjma

E de pano da jndia duas coredjças de pano e meo cada hua e de duas varas meã de comprido cada pano;

Item hum lencoll de lenço de Bretanha de seis panos e cada pano iij varas;

E hua toalha dolanda que estaua debaxo do monte calvareo com gotas de sangue de vara e

E hua vara e sesma de tafeta branco tjnto de gotas de sangue

E hum sobreçeo de lenço tjmto dazull de cjnquo panos e cada pano de iij varas ij terças com o sol e a lluma pyntados nelle

E adita capela fechada com suas portas e cadeado e chaue.

Na capela de dentro

Item recebeo na dita capela hum Retauolo de bordos por pyntar com seu guarda poo em cjma;

E hum retauolo pymtado dos tres Reix magos com a naçenca em hua das portas e nosa senhora e sjmeam na outra porta posto no altar.

E de jmagens de paao pyntadas bj peças;

E hua jmagem de santo jnofreo;

E outra de sam jeronemo;

E outra de sãã joão bautista;

E outra de santa maria madanella;

E outra de santa maria gecjaca;

E outra de santa marta;

Todas pyntadas e seus djademas dourados e a madanela toda dourada;

(…)

E de castiçaes darame dous daltar;

E destamtes de paao daltar duas pymtadas;

E de buçetas dosteas duas;

E hua cruz de paao toda dourada com seu croxofixo posta no altar;

E hum liuro de forma mjstjco com suas cobertoyras de paao foradas de couro vermelho;

Item hum tapete osado que serue ao pee do altar;

E hua esteyra de jumco boa;

E de galhetas destanho duas;

E de castjçaes de paao ij pyntados dalevamtar a deus com bacjos destanho em cjma;

Item hua campaynha;

Item hua alapada com seu bacjo de lata e cadeas;

Item hua arqueta pyntada de pjtjtoreo;

E hua estante de coro de fero estanhada com seu couro;

E hum camdjejro de fero de poer camdeas;

E hum Retauolo de pao com jmagens de labastro da paixã de noso senhor jnteyra e todo dourado novo;

Item hua arca de paao ffeycã de casa tore pera estar o sacramento pelas endoenças todo dourado de baxo acjma e com chaminés douradas;

E de lencoes com que esta cuberta a dita arca tres iij peças de canavaço dous panos cada hum e de vara e meã cada pano e hum deles com buracos;

E hua calldejrinha de lata dagoa benta;

Item recebeo majs hua carta de bulla das jmdullgençjas da dita capela com x ii selos

in Marques, João M. Silva, (1940) "Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505", in *Congresso do Mundo Português. Memórias e comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimentos e Colonização (III congresso),* Vol. V, Tomo III, Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários, pp. 586-589.)

Anexo 6 – Carta de D. Manuel ao seu feitor Silvestre Nunes, em 1516, dando indicações para contratar quatro músicos para a sua corte[4]

"*Sylvestre Nunez. Nos El rey vos emvyamos muyto saudar. Nos temos neçesydade dalguuas charamelas e saquabujas e por termos a enformaçom que em alguuas partes dese senhorio has ha booas vos encomendamos que faleés com Arasmo a quem Jaques noso charamela sobre yso screpve e vejaaes se nos podees aver as que ho djto Jaques apomta que segundo a enformaçom que temos he hun tiplle que se chama guyte que esta em bergues e hu sacabuxa que esta em brucelas e outros que vos dito Jaques apontara até quatro per todos e lhes direes que vjndo nos servir lhes daremos em cad huu ano trynta mjl reaes e majs em vistido que he outro tanto como se da aos outros nosos charamelas e achando alguuns que nos queira vjr seruir que sejam bõos e taaes como pera nosso seruiço conpre. Cõ conselho do dito Arasmo e quiserem vjr vos lhes daaes pera se saber e por que o dito Jaques tem falado cõ calisto mercador alemãao sobre estromentos de charamelas e sacabuxas que nom temos vos falay cõ elle e achando que as tem vos lhe paguay dous typlles e dous tenores e duas sacabujas e no las envjay e se aynda nõ vjerõ lhe dizey que de a yso presa e como vierem lhas paguay e nolas envjay por que se hã ca mujto mester. E tudo vos será leuado em conta e aguardeçeruoshemos nisso trabalhardes por serem bõos e bem destros a tanger pello liuro os ditos charamelas e sacabujas que nos avees de envjar e tudo falay cõ ho dito Arasmo que he pesoa que diso entende que ho veja e vos diga o que lhe parece. E seja cõ deligencia. Scripta em lixboa a xxj dias de Maio. André Pirez o fez pera Sylvestre nunez sobre charamelas e sacabuxas que ha daver e que lhes dara vosa alteza XXX reaes a cada hu e ho vistido e se os achar lhe de logo lla o vestido e ate bj reaes a cada huu e avise diso; e asy sobre os estromentos das charamelas e saquabujas que ha daver*.

(…) *por el Rey a Sylvestre Nunez seu feytor em Frandes. Conheceram e confessaram receber e receberam Corneles morador em malynes e Gyles*

[4] In DGARQ, Corpo Chronologico, P. 1.ª maço 17, doc. 127, transcrito por Sousa Viterbo (1912), *O rei das Charamelas e os charamelas-móres*, separata da Arte Musical, pp. 4-5. Lisboa: Typographia J. F. Pinheiro

morador em belduque charamelas e Pytre morador em brucelas e Gerarte morador em lovem sacabujas de sylvestre nunez ffeytor delRey noso senhor em frandes a soma de trymta e tres de grosos sejs ser oyto d. diguo xxxiij dias dabrill em dyamte de seu ordenado em portugall pera onde vam servir o dito senhor como sam hobrigados e tem feito seu juramento e por verdade asynaram aquj. Testemunhas presentes perante que foy feyto ho dyto cõcerto mestre Pytre le muir (?) morador em melynes e mestre ãs morador en Melynes; e por que he verdade que ho asy receberam asynaram todos aquj comigo Francisco pereira que este espreuy em invés em dezanove dias do mês de mayo de qujnhentos e dezaseis anos deste teor lhe. … outro conhecimento os quaes xxxiij l. bj s. biij d. lhe am de ser descomtados em portugall do primeyro tenpo que seruirem.

(…) *a dous dias dabryll de quinhentos e dezaseis se concertou Sylvestre nunez ffeytor perante arsenos esquete e pytre Vandestrate coretor e pytre e gerarte e gyles charamelas e sacabujas moradores em malynes e bruçelas pera hirem a portugall a seruir el Rey noso senhor homde lhe será dado por ano trymta mjll reaes e hu vestido hos quaes Receberã logo do dito ffeytor dex cruzados cada hu pera em parte do que han daver e se hobrygaram cada hu por sy e hu por todos a yr aquj a dez dias e trazerem consygo mestre Pedro par cõ ele asentarem sua jda e declarar se gyles he auto de seu hofycyo e nõ ho sendo hos tres se hobrigaram se dar outro que seja auto ou tornarem os dytos dez cruzados que ho …gyles Recebeo e o dito ffeytor lhe ade…tamto que vyerem pera se partyrem … dez cruzados a cada hu pera todos se descomtarem de seus gajes em portugall alem dysto todos quatro fizeram juramento de sinarem e cumprirem suas promessas e por verdade asynaram aquy. Feito em Invés no dito dia per mym Francisco pereira*. (…)

.

Anexo 7 – Carta de nomeação de Martim D'Alemquer como Rey dos trombetas, por D. Afonso V[5]

«Dom affonso etc A quantos esta carta virem fazemos saber que nos confirmando de Martim daalemquer nosso tronbeta que o fará bem e como compre a nosso seruiço, e querendolhe fazer graça e mercê temos por bem e o fazemos Rey de todallas tronbetas que em nossos reynos e senhorios ha, e que elle possa poer regra e hordem antre elles honde ouuerem de estar por nosso serviço, assy em sallas reaes como em batalhas, e em quaes quer outros lugares que elle entender que sse deue poer e por nos lhe for mandado. Outrosy lhe damos poder que elle seja repartidor e possa repartir todas larguezas que lhe forem dadas, tomado pera sy as duas partes e o mais que ficar doaar a outras nossas tronbetas e dos ifantes e duques condes, ricos homens e dos outros senhores aquillo que lhe couber segundo se costuma per todollos outros regnos e ssenhorios e que nenhuun dos outros tronbetas nossos nom possam hir a nenhua parte ssem sua licença e que os possa apontar em as moradias que de nos ham e lhe obydeçã asy como Rey que delles he ehos possa mãdar a cadea quando erarem em seu oficio ou fizerem o que nom deuem, e hos mãdar ssoltar. Porem mandamos a todollos corregedores, juízes e justiças e outros quaes quer oficiaes e pessoas que esto ouuerem de uuer que ajam o dicto Martim dalemquer por Rey das dictas tronbetas e outro nenhum nom, e o leixem seruir e hussar do dito oficio e auer os proes e direitos que delle direitamente deue dauer, e lhe cõpram e guardem e façam comprir e guardar em todo esta nossa carta pella guissa que em ella he contheudo, e lhe nom vaam nem consentam hir contra ella em maneira algua, por que asy he nossa mercê ho ser fecto: o quall Martim dalemquer jurou em a nossa chancelaria aos sãtos euangelhos que bem e direitamente como deue husse do dicto oficio guardando a nosso seruiço e ao sobre dicto seu direito e a huus e a outros, e al lhe nom façades. Dada em Santarém – Lopo Fernandez o fez - de mil quatro centos lj»

[5] (DGARQ – ANTT, Chancelaria de D. Affonso V, liv. II, fl. 40, editado por Viterbo, 1932: 25)

Anexo 8 – "*Cartas de Ochoa de Isasaga a los Reyes Católicos com noticias de la corte Portuguesa y de la reina Maria*", conforme documento conservado no Archivo General de Simancas, Valhadolid, Cota – Estado. Leg. 367, fl. 17 e 19[6]

Carta datada de 24 de Novembro de 1500.

Muy católicos, muy altos e muy poderosos prinçipes e señores, el rey e la reyna, nuestros señores. Viernes XX deste noviembro, despues de nocheçido, llego aqui el correo llevador desta, y me dio un pliego de letras, bien cerrado y sellado, dirigido a la señora reyna, y juntamente com ello las buenas nuevas de como V. As. Estavan muy Buenos e muy alegres, Vendito Dios, plega a El que asi esten por muchos años y Buenos.

Y a la sazon estavan com la señora reyna la ynfanta doña Beatriz y la duquesa de Bregança, y al derredor muchas duenas y damas, y el duque de Bregança y el duque de Coynbra y el marques de Villarreal y el conde Marialva y el prior de Ocrato e otros muchos cavalleros. Y entrando por la puerta de la Câmara, como la señora me vido com las cartas en la mano, alço la cabeça, sospechando que heran de V. As., yo le hize señal que si; y entonçes demandomelas com la mayor alegria del mundo, diziendo, vendito sea Dios que me vienen cartas del rey e de la reyna, mis señores, que no me podiera venir cosa mas deseada en este mundo. Y asy mismo la ynfanta y da duquesa y todos los cavalleros y señoras ovieron tanto plazer, que hera maravilla, dando loores a Dios por la salud e buena dispusiçion de V. As., que çierto no podiera venir mejor nueva ni mas deseada, porque de quinze dias aca ha andado en este reyno una tal çiçana, que ha dado harta pena y congoxa a los servidores de V. A.

Y logo, por desenbaraçar la Camara, porque la señora reyna leyese las cartas a su plazer, la ynfanta se dispidio com todos los cavalleros, u quedo solamente la duquesa de Bregança com las damas. Y la señora reyna

[6] in *Documentos referentes a las relaciones com Portugal durante el reinado de los Reyes Católicos* (Editados por António de la Torre e Luis Suarez Fernadez), vol. III, Valhadolid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1963, pp. 66-85

holgo y descanso estrañadamente en saber de la salud e buena dispusiçion de V. A., y no se contentando com las letras, me mando que le traxiese el correo, para verle y hablarle, e hizo saber al señor rey la nueva çierta de la salud de V. As.; el qual le respondio que le ténia en merçed y que graçias a Dios por tan buena nueva. Y dende un poço andovo por el palaçio el mayor regozijo del mundo del plazer que avian. Y despues de todos ydos, al tiempo que yo salli, la señora reyna quedo muy alegre rezando com doña Elvira.

La señora reyna se viste contynuamente muy bien, y esta gorda y muy gentil, guardela Nuestro Señor, y el señor rey le muestra mucho amor, e le haze mucho acatamiento, y todos estos cavalleros y señoras le hazen lo mismo. Y antenoche el señor rey truxo en el cuello la argolla de oro esmaltada, que llevo a Alcaçar do Sal el dia que se desposo, com el diamante grande de punta y el balax colgados della, y quitola de su cuello y pusogela a la señora reyna en su cuello; y mandole muchas joyas, cadenas y perlas e otras cosas, asi de su Camara como de la señora reyna e princesa, que santa gloria aya. Y agora ge lo han de entregar todo; y com outro correo enbiare a V. As., relaçion çierta de todo ello.

La señora reyna suele estar aentada en una camita, que hizieron a fuer de aqui, arrimada a la cama grande, com su colcha de carmesi pelo, que paresçe muy bien, porque sojuzga a todas las otras que se asientan alderredor; y, quando viene la ynfanta, se abaxa de la camita, y asientanse anbas arrimadas a ella; y, quando no esta alli la ynfanta, no se abaxa a nadie.

La ynfanta e la duquesa de Bregança vienen muchas vezes a estar y holgar com la señora reyna, y mas vezes viene la duquesa, y la señora reyna huelga mucho com ella, porque es muy noble muger, a lo que paresçe. Paresçe mucho en la cara a su muger de Çeldran.

Ayer domingo el rey e la reyna oyeron misa juntos, y comieron cada uno por su parte, com ***tronpetas e menestriles****. El señorrey traya el bonete de terçio pelo pardo y los vestydos qye saco el dia que se desposo, salvo la argolla; y la señora reyna traya una saya o abito de brocado raso y una cinta de chaperia y una mantilla de çebty verde y la argolla que le dio el señor rey en el cuello y la clencha echa com sus tiras de oror. Y ovo muchos galanes vestidos de fiesta. Y despues de comer, casy a las tres, fueron*

cabalgando com mucha gente a ver a la reyna doña Leonor, y estovieron com ella holgando y tomando plazer hasta despues de nocheçido; ***y despues de venidos ovo grandes fiestas de dançaş,*** *los cavalleros com las damas, hasta la ora de terçia. "*

El viernes pasado el señor rey oyo misa en la yglesia, y despues fue a la carçel y estovo dando abdiençia a los presos mas de dos oras; y a la tarde entendido en determinar los perdones e condenaçiones dellos; y despues tovo consulta del Consejo hasta la hora de collaçion. Y en todos los viernes diz no le sobra un momento, sy no entender en la governaçion de la justiçia.

Ayer lunes XXIII de noviembro el rey e la reyna fueron a la tarde, por esta çibdade adelante, a ver un ospital muy bueno, que haze el señor rey; y todo el pueblo ovo mucho plazer en ver la señora reyna, echandole muchas vendiçiones; y bolvieron a palaçio en anocheçiendo y estovieron juntos un buen rato; e yendose el señor rey a çenar, la señora reyna çeno retrayda. Y despues vino la ynfanta doña Beatriz, que posa junto en outra camara, y estovo hablando com la señora reyna mas de media ora. Y la señora reyna descansa mucho com ella, a mi paresçer.

Aqui ay mucha neçesidad de un boticário, y un confeso ha andado por entrar en este oficio, salvo que yo dixe que no podia ser, porque V. As., avian de enbiar desde alla.

Ya son despididos los ofiçiales acreçentados, que venieron aqui, y la señora reyna les mando dar par el camino: ***a los tronpetas*** *XX mil mrs., e* ***a los atabaleros*** *X mil; a Pereda, azemilero VIII mil; a três onbres de pie cada I mil; a Garcia,* ***menestril*** *VII mil; a Gomez repostero destrados, III mil; a Juan Loçano, porque dixo que le avian hurtado el vistido, V mil mrs. creo que fueron.*

La señora reyna esta muy buena e muy alegre, guardela Nuestro Señor, que no paresçe syno un angel, y disimula estas cosas que pasan aqui, como que no oviese nada de aquello, y dize que todo esto ha cabsado Ruy de Sande, pensando de hazer por alli sus echos. Sera bien que V. As. le escrivan, avisandole de la forma que terna, asi com el señor rey, como com otros, que ella querria seguir en todo la voluntad de V. A., como hija obediente a sus mandamientos.

Ante ayer partio daqui una flota para Flandes, y en fin deste mês quieren enbiar dozientas lanças a Çebta, y despues diz que enbiaran hasta el numero de mill lanças, de dozientas en dozientas, porque no vaya toda junta; y dizen que todavia determina el señor rey de passar allende.

Fray Garcia no suele venir a palaçio, sino quando le enbia llamar la señora reyna, de quando en quando.

Esta çibdad esta muy cara en todas las cosas; y dizen que estaria mucho mas, sino fuese por la saca que tienen de Castilla.

Ya estan com la señora reyna quatro damas portoguesas, y diz que han de ser muchas; y en est ora oy dezir quel señor rey queria dar Buenos vasallos y renta a la señora reyna para sostenimiento de su estdo, y que en todo queria hazer muy bien; pero no puede saber lo çierto que vasallos y en que cantidad han de ser.

Ayer e oy estan entregando las joyas, que da el señor rey a la señora reyna, y entrellas ay pieças preçiadas, especialmente una que dio el cardenal a la señora reyna, que santa gloria aya.

Ruy de Sande anda haziendo entender a la señora reyna y a todos estos quel encamina como se haga todo, tanto que dixo oy la señora reyna que ayna le haria entender Ruy de Sande quel le dava todo, y podra ser que lo mismo haga entender a V. As. Pêro fago saber a V. A., que don Alvaro es el entiende en todo com el señor rey; y desdel outro dia que la señora reyna hablo com el, he sentido yo mucha mejoria en todas las cosas en favor de la señora reyna. Y por esto seria grand bien que V. As. escreviesen a don Alvaro agora en esta coyuntura, muy entregadamente, haziendole entender que V. A. saben lo que ha fecho y faze en favor de la señora reyna, que çierto a lo que yo siento, ele es leal servidor de V. A., y mucho puede hazer com el señor rey.

Otras vezes he escripto a V. As., haziendoles saber quantas vezes me ha tentado Ruy de Sande, por buenas maneras, como me fuese daqui, y oy me ha dicho que anoche avia hablado a la señora reyna para que me diese liçençia para yrme a V. As., com un mandado del señor rey, y que no le acudio en ello. Escrivo todas las cosas de la misma manera que las oyo y siento, para que V. As. puedan mejor provees las cosas, y esten V. A. sobre aviso en las cosas que ovieren de escrivir a Ruy de Sande, que, como le tienen aqui en poço, cada vez que le escriven V. A., anda dibulgando por

favorsçerse com ello. Y estos portogueses miran mucho en ello, como V. As. hazen tanto caso del. Por agora no ay mas que escrevir, salvo que Nuestro Señor guarde y prospere las vidas y real estado de V. As., por muchos años y Buenos, como V. As. lo desean.

De Lisboa, XXIIII de noviembro, a medio dia. Muy homill servidor de V. As., que besa sus reales manos e pies.

Ochoa de Isasaga

25 de Dezembro de 1500

Muy católicos, muy altos e muy poderosos prinçipes e señores, el rey e la reyna, nuestros señores. Aunque yo sere alla presto, queriendo Dios, para haser relacion de las cosas Daca por menudo a V. As., porque Juan Ortiz, llevador desta. Llegara alla antes que yo, paresçio que hera bien dar parte a V. As. de las fiestas que han pasado aqui, en esta fiesta de la Navidad de Nuestro Señor.

Jueves XXIIII deste diziembro viespera desta santa fiesta, la señora reyna oyo misa en su oratório y se confeso com fray Garcia de Padilla, y despues comio retrayda. El señor rey oyo misa en su capilla, e dixioronme que tanbien se avia confesado, y a la tarde el rey e la reyna juntos fueron a la capilla a oyr las viesperas, y acabaronse despues de nocheçido.

Y despues el señor rey fue com la señora reyna hasta su posentamiento; y, dexandola alli, se fue derecho a la sala grande de su aposentamiento, que estava muy bien ataviada, y debaxo puesta una silla rica grande com mesa delante. Y asentose alli; y traxieronle la collaçion com grand triunfo el mayordomo mayor e los maestes salas, que dizen aca veedores, y muchos pajes com platos grandes de conservas y fruta de sarten. Y el duque de Coynbra se ynco de rodillas delante del señor rey, y estovo asy con una toallas en el honbro hasta que acabo de hazer collaçion; y en lugar de copa, un cavallero llevo al señor rey un vernegil de agua, com unas toallas en el hombro.

Despues desto dieron collaçion a todos los cavalleros e fidalgos que estavan alderredor del señor rey, de la misma manera que estavan en pie. Y despues dellos a toda la gente que estav en la sala, sobre que andovo grand regozijo, como se suele hazer en semejantes tiempos. Y para segund la noche que hera, la cerimonia fue real y paresçio muy bien a todos.

La señora reyna hizo collaçion en su camara, y despues las damas; y a la sazon la ynfanta doña Beatriz le enbio çiertos platos de fruta de sarten. Y despues de echa la collaçion, la señora reyna vido que la casa no estava adreçada, como hera rason para tal fiesta, mando que la adreçasen luego; y de noche colgaron los paños y el doser y fisieron el aparador.

Despues desto, a las ocho oras vino el señor rey a la câmara de la señora reyna, y fueron a los maytines, de la misma manera que fueron a las viesperas; y el señor rey, dexando a la señora reyna en la tribuna, deçendio abaxo, donde estava puesto su sitial com cortinas; y oyeron los matynes solmnemente, com horganos y chançonetas y pastores, que entraron a la sazone n la capilla dançando y cantando «gloria yn eçelsis Deo»; y dixo la misa del gallo pontyfical elo bispo de Fez. Y en acabando los maytines, a las dos oras despues de la media noche, el rey e la reyna se volvieron a su aposentamiento.

Oy dia de la Natividad de Nuestro Señor, antes que amanesçiese, la señora reyna oyo misa en su oratório y se comulgo, e dixo la misa fray Garcia de Padilla.

El rey e la reyna se fueron a misa com sus mugeres y damas, entre las nueve e diez oras; e yvan vestidos en esta menera:
El señor rey traya jubon ancho de çebti carmesi a la francesa, y calças de grana, y borzeguis blancos en soletas, y una cinta de oro, y una espada com su guarniçon de oro rico, e un collar de oro mediano com muchas piedras; y un bonete de terçiopelo doblado, y en el unos joyeles de diamantes, y enlima una loba de brocado pelo negro alcarchofado, abierta por los lados.

La señora reyna traya una faldrilla de terçiopelo negro com tiras de brocado, y un cos de puntas de brocado pelo morado, oro tirado, y una delantera de lo mismo, y un abito de terçiopelo carmesi de muchas perlas com unas lazadas que vestio el dia que se caso en Alcaçar, y una cinta de maçorcas de oro de martillo muy rica y linda, y un collar de las esmeraldas, todo de emes muy rico, y en la garganta un hilo de perlas gruesas, com una cruz de diamantes (cruz de Cristo) *colgada del, y muchas axorcas en las manos.*

Yvan detrás XVII damas, todas muy bien ataviadas y perfiladas.

El señor rey llevo a la señora reyna del braço esquerdo hasta la tribuna, y, dexandola alli, deçendio abaxo a su sitial; y dixo la misa pontifical elo bispo de Fez, que dixo la del gallo. Y estava en el altar un retablo devoto, como en yglesia, y una cruz grande rica, y quatro candeleros de plata, y el aparejo de los hornamentos de brocadp pelo, y la mitra y el báculo bien ricos com mucha pedreria. Y predico un clérigo muy bien el nasçimiento de Nuestro Señor. Y el señor rey ofreçio en la ofrenda, dixieronme que XII ducados, los seys por si y los otros seys por la señora reyna. Y el evangelio y la paz dieron al señor rey com cerimonia, como se acostumbra, y no llevaron a la señora reyna.

Acabose la misa cerca de la una, y despues el rey e la reyna fueron a sus aposentamientos, cad uno por su parte. Y el señor rey fue en esta manera: yvan com el todos los cavalleros, y delante uno con el estoque que le enbio el Padre Santo, y mas adelante losvallesteros de maça, que son aca como porteros de câmara. Y comio en una quadra, donde suele comer los otros dias, assentado en una sylla rica debaxo del doser de brocado, y estando al derredor todos los cavalleros y sus ministriles altos, que tocavan un poço desviados. El aparador hera mediano. Traxieron el manjar com tronpetas y atabales, y no comio carne syno pescado.

La señora reyna, al tiempo que yva desde la capilla a comer a la cuadra baxa, encontró com la ynfanta doña Beatriz, que le venia a ver y dalle buenas pascuas, y un paje tras sy com un plato grande cubierto, com manjar, paresçiome que hera capirotada; e hizieron la una a la outra sendas reverencias, bien baxas, y fueron de mano a mano, la señora reyna a la mano drecha y la ynfanta a la mano ezquerda, y a la entrada de la puerta rogavanse la una a la outra, y entraron casi a la par, pero paresçio que la ynfanta todavia se detuvo atrás un poquito; y fueronse a sentar a la camita, donde estovieron hablando y holgando hasta puesto que traxieron el manjar. El aparador de la señora reyna estav puesto muy luzidamente, aunque estava la plata muy apretada, que, aviendo mucha para tres gradas la pusieron en dos; pero mucha e muy buena lusica paresçio a todos los que venian a verlo. Y menester fue avella puesto que, como no han puesto ninguna vês despues que venieron a esta çibdad, ya desian algunos que la señora reyna no traya plata, y que la que se puso en Alcaçar do Sal, quando

se caso, hera de V. As., y que la avian traydo alli para hazer muestra y que desde alli la avian buelto para Castilla.

El manjar de la señora reyna traxieron al aparador com tronpetas, y lleuo las fuentes doña Leonor de Milan; y poniendolas en la mesa, la ynfanta se llevanto sobre las rodillas para servir com ellas, y estonçes la señora reyna llevantose un poquito y asiole del braço e hizole tornar a sentar graciosamente. En el serviçio de la mesa no ovo mas diferencia que en los otros dias, que Lope de Valdeviesco haçia la salva, doña Ângela cortava, doña Leonor de Millan servia com las fuentes y com la copa, el maestre sala com los pajes traya el manjar a la mesa, y estavan todas las damas alderredor; y en las postreras fuentes la ynfanta no hizo ningund movimiento como primero; y los menestriles altos tocaron durante la comida altamente.

En acabando de comer vino el señor rey a la camara de la señora reyna, e, yendose la ynfanta, mando despejar la camara, y despues estovieron el rey e la reyna solos oyendo ***musica de Rodrigo Donayre*** *y sus compañeros.*

Despues de ydo el señor rey, venieron la duquesa de Bregança y doña Felipa a dar buenas pascuas a la señora reyna, y estovieron asi holgando hasta la ora de viesperas; y porque el señor rey estav adreçandose para la fiesta de la noche, mando a los de su capilla que veniesen a dezir las viesperas en la sal de la señora reyna, donde las dixieron cantadas solepnemente.

La señora reyna se puso en su sitial para oyr las viesperas, y la duquesa de Bregança un poço desviada mas atras por la parte drecha, y mas atras todas las damas e mugeres.

Despues de acabadas las viesperas, vino la ynfanta doña Beatriz, y asentaronse ella e la señora reyna en almoadas arrimadas a la camita, la señora reyna ala man drecha por la parte de la cabecera, y la ynfanta por la parte ezquierda, y la duquesa un poco desviada hazia al lado de la señora reyna; y estovieron asi hasta las ocho oras de la noche, esperando que se adreçasen los momos y las seys damas que avian de sallir a la francesa. Y en este tiempo venieron la marquesa de Villarreal y la muger del varon de Alvito a dar buenas pascuas a la señora reyna; y hablando, entre otras razones, le suplicaron les diese licença para ver sus damas, porque despues

que vino Su Alteza, a cabsa dellas, sus maridos no hazian caso dellas; y el caso por que se sienten ellas es quel marques syrve a doña Maria de Cardenas y el varon a doña Leonor de Millan.

Quando ya se acabaron de adreçar los momos el señor rey hizo saber a la señora reyna para que se fuese; y despidiendose de la ynfanta, se fue com sus damas a la sala grande del aposentamiento del señor rey, que estava muy llena de gente, com grand estruendo como para la fiesta que se esperaba, y fuese drecho al estrado, donde estav un doser de brocado y debaxo seys almoadas de brocado en rencle de dos en dos, y asentose en cabo por la parte derecha, dexando el lugar bazio para el señor rey, y las mugeres y las damas se asentaron desdel pie del estrado adelante. Y luego começarom tocar los menestriles muy altamente, y despues sallieron muchos momos com ynvençiones com tronpetas delante como aqui será declarado.

En cabo de la sala estava fecho un retraymento grande com paños, de donde sallio un huerto de encantamiento, que vénia dentro un arbol menbrillo grande muy bien echo, com muchas ramas espesas llenas de candelas ardiendo, y encima del arbol un dragon muy espantable com tres cabeças ferozes y seys manos grandes, y con la cola ténia rebujado todo el cuerpo del arbol; y todo el huerto estava cubierto al derredor com paramentos de lienço delgado. Y venian dentro seys damas, doña Leonor de Millan e doña Maria de CArdenas e doña Maria Sylva, vestidas a la francesa; trayan en las cabeças unos chapirones de cebty carmesi como mitras, llenos de mucha pedreria y perlas y cadenas y otras joyas muy reluzientes, y encima unos bolos como se pintan en los paños franceses, y unas ropas de terçiopelo negro com mangas anchas y com colas largas trepadas y com unas letras por las orillas com çebty blanco debaxo del terçiopelo, yen las manos unas achas pintadas de cera ardiendo. Y en cabo del huerto vénia acho un asentamiento principal com almohadas de brocado. Pregunte para quien avia echo aquello, y dixierome quel señor rey ténia acordado una vez de venir alli, y que despues le dixieron que mejor era venir despues com sus momos tras el huerto, porque no fuera honesto para el venir alli sin la señora reyna. Y llegando el huerto delante de la señora reyna, de la manera que vénia paresçia muy real invençion. Y salliendo fuera las damas, doña

Ângela, en nombre de todas, dio un escripto a la señora reyna, que desia en esta manera:

Estando en Ytiopia en nuestro huerto darvore sagrada, guardando por el dragon, usando de aquel poder, que por los dioses nos fue otorgado de dar remedio a todos los verdaderos amadores, vino a nos lo pidir un prinçipe tan enamorado, que Eleseo he conparaçon de si mismo, porque la grandeza de su pena es mayor que no su sabiduria; y porque en tua Alteza, que he merecedor de sus amores, esta o remedio deles e no en nos, otrazemus a te pidir que o queras remediar porque a tua soygeçion estimays estar todos seus señorios e todos os cavalleros de sua compañia en poder de tuas damas e noso seran soygetos; e sendo cosa tan nova aquelas, que a todos podian dar remedio, oviren pidir a ty, por ver una princesa de tanta eçelençia ouvemos por proveyto a perda deste poder, e te pidimus que nos lo queras otorgar, porque o traballo deste camiño se torne en muyto seu e nosso descanso e teu servicio.

Despues desto, quitandose dalli el carro, vino el señor rey com veynte cavalleros, de los prinçipales de su Corte, echos momos, com sus caratulas e çimeras, com grand estruendo de tronpetas, e dyeron dos vueltas por la sala, dançando. Y despues el señor rey começo yr al estrado; y la señora reyna, desque sentyo que hera el, llevantose e sallio a reçebirle a la meptad del estrado; y juntandose, el señor rey quito la caratula y el bonete, y com grand plazer reyendo se hisieron grandes reverencias, bien baxas el uno ao outro; y despues fueron a dançar, una alta e una baxa, y dançaron muy bien, y volvieron a sentar en su estrado.

de la rodilla, donde suelen apretar las calças dos hilos ensartados de diamantes e piedras, que reluzian mucho, y çapatos de cuero negros puntiagudos, e una cinta de oro de martyllo com una daga pequeñita colgada del, e un collar de oro syn piedras y un sonbrero franҫes lleno de joyeles, com una çernera grande de plumajes, y el cerco del bonete doblado lleno de chaperia y joyeles que reluzian.

Y todos los otros momos venian desta misma librea e muy bien ataviados, cada uno segun su estado. Especialmente el duque de Coynbra traya un collar de oro com mucha pedreria y perlas muy gruesas, y la calça esquierda muy llena de piedras y perlas de la rodilla arriba, y el sonbrero com su çimera com muchos joyeles, y encima del bonete traya dos sartales

de perlas gruesas. Y lo que traya cada uno de los otros non pongo aqui porque seria prolixidad, salvo que, despues de asentados elo rey e la reyna en su estrado cada uno dellos, llegando a su dama, quito la caratula e dio cada uno a la suya su escripto, y despues dançaron com ellas. Y esta misma forma tenian cada uno de todos los otros que venian despues destos.

Despues deste vinieron otros quatro cavalleros echos momos, muy luzidios, con sus caratulas; y uno en nombre de todos dio un escripto a la señora reyna, que dezia asi:

Muito alto e muito eçelente rainha e muito poderosa señora. Veimos a este seran cada un por su dama, e vimos a sinrazón que se faz a quen ben ama, e tornamos a pidir por merçed de Vosa Alteza que nos de a quien nos fiz venir, para que de prazer a tal tristesa.

Despues desto vino uno con caratula, que traya encadenado un gigante muy grande e muy feroz, y detras del tres momos muy lusidos, con sus caratulas; y llegando delante del estrado el que traya el gigante, dio un escripto a la señora reyna que desia asi:

Muito alta y eçelente rainha e muito poderosa señora. Yo soy enviado a ti del poderoso Cupido, el qual sabendo quel rey, tu marido, esta determinación de hazer guerra a sus enemigos, deseando mas favoresçervos que a todos, ansi por anbos ser los mays magnificos príncipes que nunca fueron, como porque en tu Casa ser junta toda la hermosura que su fe en el mundo haze ser loada, te ofreçe para su servicio a Leso, gigante, que por amores de Ysorfele fue traydo a sus presiones, y con sus fuerças notifica por muy çierto la vitoria, e te pide en satisfacción de tamaño beneficio, que mandes a las damas destos tres suyos a que mas que a todos debe por buenos amadores, que sus crueza en ellos no usen, porque, si no se hemendan, muy presto seran culpadas en su muerte y el los tera perdidos.

Despues desto venieron cinco romeros, que yran a Santiago, con sus bordones y conchas, en un bergantín, fecho artefiçialmente; y llegando a la puerta de losala, desembarcaron; y uno en nombre de todos dio un escripto al seño rey que desia asy:

Las nuevas van tan creçidas, rey santo, de tu pasaje
Que siendo por nos sabidas, fecha la peregrinajen
Ofereçemos las vidas, a seguirmos tu viajen.

Sabe que nuestra tençion,
En esta guerra tantazas
Que es de servirmos las dos damas
Delas muy famosas Enrriquez y de Millan.

Y despues desto cada uno destos romeros echaron sus ropetas y caratulas, e dieron sus escriptos a las damas y dançaron con ellas.

Despues desto vinieron ocho enemigos malinos muy feroces, y truxieron quatro momos muy luzidos, con sus caratulas, encadenados; y une enemigo daquellos fue a dar un escripto a la señora reyna, que desia en esta manera:

En el yferno temos sabido ha muito tempo que por tua vinda a estos reynos seriamos deles lançados fora e de todo destruydos, e agora soubemos por estos deseperadus que nos suas damas les enbiaron que tinan janelas reçebida por señora, e como de cosa tua non podemos aver parte, foy nos mandado trazer a estas vosas damas e a ti pidir mandes a ellas que les den algund descanso, poys por ello son mays atormentados que os otros que nos la fican.

Despues desto vinieron ocho damas, con candelasençendidas en las manos, que significavan la misericordia, y detras un momo muy bien adreçado; y las almas, llegando delante de una dama, que se llama doña Leonor Enrriquez, yncaronse de rodillas, e dixieron dos vezes a alta voz «ave misericordia»; y luego se volvieron; y el momo dio a la señora reyna un escripto, que desia en esta manera:

Muito poderosa rainha señora. Yo soy uno de los tres que este otro dia pidimos a su real alteza mandase a sus damas no nos tratasen tan mal; y porque yo soy ofresçido para siempre servir una de su real Corte, le suplico mande guardar el costumbre, que sus antepasados tovieron, quhera en tales fiestas no consentyr a suas damas llevar guantes esquierdos en la mano, e agora segund he visto es por lo contrario; y si tal cosa vuestra real alteza diese lugar, los de estrañas tierras desesperarian de tan eçelente Corte.

Despues desto vino un paje pequeñito, con caratula y con una ropeta llena de manillas doradas, y detras del dos cavalleros, con ropas rozagantes de guadameçin verde u dorado, a la francesa, con sus caratulas. Y el paje

dio un escripto a la señora reyna; e el traslado del no enbio aquí, porque no lo pude aver.

Despues desto vino un hermitaño con su bordon y barva grande, y detras una breña, echa a manera de encantamiento, donde venia metido un momo; y dio un escripto a la señora reynna, que desia asy:

Muito alta e muito eçelente prinçesa e muito poderosa rainha señora. Querendo mina ventura dar fin a mina vida, ofereçioseme por namorado en esta real Corte de vosa Alteza, onde creceos tanta mina pena, que cuydey que paçençia o podeçe resistir, e fuyme a as montañas; onde me achey tan conbatido de cuydado que, por leyxar alguna memoria de mina tristeza e sentimiento, començey de caminar en este encantamiento en que vengo topando con ese hermitaño per esconjurações piadosas me pidio a cabsa de mina pena, respondile que me fazia asi andar a mays fermosa dama do mundo, que estva en la real Corte de vosa alteza, e ele movido de piedade, me dixo que o seguiese.

Despues desto vino otro momo de la misericordia, que vino antes disfarçado con otra manera de abito, con su caratula, e dio a la señora reyna un escripto, que desia asi:

Muito poderosa rainha señora. Dos vezes so ya venido delante tu real alteza, a que pido por merçed no me tenga por sobrado en le tanto inoportunar por los guantes izquierdos, porque soy venido de muy lexos y a grandes peligros.

Despues desto vino una muger muy feroza, con un encantamiento fecho artefiçialmente, que paresçia una cueva, metida en una braña aspera, y venian dentro quatro momos, muy bien ataviados con sus caratulas; y esta muger, dando un escripto que traya a la señora reyna, tomo una porra y quebro este encantamiento, y los momos que venian dentro soltaronse, y dio cada uno dellos su escripto a su dama, y dançaron; y el escripto que dio la muger a la señora reyna dezia asi:

Rey e reina y eçelente
a quien reynos non nombrados
ocultos nunca fallados
desdel cabo de Oriente
obedecen nuevamente
a quien yeslas y tesoros

encubiertos
por caminos nunca çiertos
conquistando muchos moros
te son todos descubiertos.
Dina de mas eçelençia
pues teneis mereçimiento
que se quiebre en tu presençia
contra mi consentimiento
este fuerte encantamiento
el qual, tocando las damas
de las que tengo nombradas
seran sueltas de mis llamas,
abiertas y quebrantadas
areys presionesençerradas

Despues desto vino el marques de Villarreal, echo momo, con su caratula, con cuatro pajes delante, tanbien con sus caratulas e ropetas, e dio un escripto a la señora reyna, que dezia asi:

Muito alta e muito eçelente prinçesa e muito poderosa señora. Eu so o marques, que en esta festa de vosa alteza, noso señor, que es dreyto juez, per sortes me deu por servidor de una dama de vosa alteza, por saber que yo era mays que todos, a quale dama mejor tomaron duas vezes, por tanto me vengo a quebrar a vosa alteza que esta terçeyra me mande restituyr a ser servicio una dança.

Despues de acabada la fiesta, dadas las doze oras de la media noche, el señor rey danço con todos los momos en una dança que dize aca seran; y despues subieron el rey e la reyna a su camara con mucho plazer e triunfo, y asentaronse en la camita, y cenaron juntos muy alegremente, el señor rey de la misma manera que estava echo momo. Y porque hera ya sabado volvieron el manjar de la carne de la señora reyna desde el aparador, y comieron anbos pescado; y despues de çenar mandaron despejar la camara, y quedaron solos para se acostar.

Nuestro Señor les de hijos de bendición, e a vuestras guarde y prospere, como sus reales corazones do desen. De Lisbia XXV de desienbre. Muy Hamill servidor de V. As., que besa sus reales manos e pies.

Ochoa de Isasaga

Anexo 9 – *Regimento de Procissões* que foi instituído por vontade de D. João II, em 1482, para celebrar a vitória na batalha de Toro e Zamora (2 de Março) e que se aplicava também às principais procissões (*Corpo de Deus*, do *Milagre da Cera*, e véspera de Santa Maria de Agosto (Batalha de Aljubarrota e Assunção) [7]

Este he o Regimento dos que am de servir nas quatro percyções do dia de corpo de ds em cada huñ ano. s. dia d quinta feira de corpo de ds E loguo no dia do milagre da cera em que vay o dito corpo de ds e véspera de Samta Maria dagosto pollo vemcimento da batalha Reall E o dia em que elRey dom Joham nosso sõr vemceo a batalha dantre touro e çamora que he aos dous dias de março.

It. Primeiramente na diamteira de todos hiram os carniceiros com hum touro por cordas E todos os carnyceiros e emxerqueyros a cavallo com elle sua bamdeira de ssua devysa E esto allem de paguarem os Joguos dos meos touros para o dia do corpo ds como sempre de custume foy hordenado.s. os carnyceiros dos meos touros dos talhos e os emxerqueiros cõ os que por costume sempre deram seu jogo de touro. E temram seu atabaque.

It. Loguo hirão ortellaães e pomareyros da cidade e seu termos e le varam a carreta e orta e llevarã seus castellos e pendões de sua divysa emrramados e pintados e sua bandeira e atabaque.

It. No meo de percição vyram todas as mancebas do partido com os porteiros todos em hua dãça com seu gayteiro.

It. As duas pellas das pescadeiras loguo de trás ellas bem vistidas e arrayadas cõ seu gayteiro E todas aly em pesoas.

It. A pella das padeiras que he hua soo por quamto dam todas o Jogo duñ touro (?) e as padeiras aly cõ a dita pella por pesoas.

It. As tres pellas das fruteiras e regateiras e vemdedeiras e ellas todas por pesoas com ellas com seu gayteiro.

[7] Transcrito por Túlio Espanca, em *Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII,* separata do boletim «A Cidade de Évora», nº. 15-16 (Março-Junho), pp.4-7. (Évora: Edições Nazareth, 1948)

It. Os almocreves todos com seus castellos pintados de sua divisa e bamdeira e atabaque e pemdões bem pimtados todos em pesoa.

It. Os carreteiros e estajeladeiros com seus castellos e pemdões pintados e sua bamdeira e atabaques e trazerã os tres Reys magos em sua envençã.

It. Os çapateiros trazeram o seu emperador com dous Reys muy bem vistidos como he ordenado com seus castellos e pendões bem pintados e sua bamdeira e atabaque todos de hua bamda e servirã com elles. S. çapateiros çurradores cortidores hodreiros todos em pesoas.

It. Os allfayates doutra bamda e trazerã a serpe e seus castellos pintados de sua divisa com pemdões e bamdeiras e irã todos por pesoa e seus atabaques.

Besteiros do comto

It. Beesteiros do conto tamtos de hua bamda como doutra que sam çemto e levarã sua bamdeira e atabaque todos sem capas com suas beestas enrramadas.

It. Os espimgardeiros delRey nosso snr cõ suas espingardas ao collo todos de hua bamda com sua bamdeira de sua divisa e atabaque todos sem nenhua cobertura.

It. Os beesteiros da câmara delRey noso Sor e asy os de cavallo todos em pellote da outra bamda e sua bamdeira e atabaque.

It. Os homes darmas atras estes todos bem armados sem nenhua cobertura e senhas espadas numas nas mãos e levarã sam Jorge muy bem armado com hum page e hua donzella pera matar o drago tamtos de hua bamda como doutra e seu atabaque e bamdeira E servirã nestes armados. S. os barbeiros e ferreyros e armeyros cuteleyros ferradores selleiros baynheiros esteeyros llatoeyros todos bem armados sem nenhua cubertura como dito he.

It. Os tecellaaes pemteadores de llãa cardadores cõ seus castellos e pendões pimtados de sua divisa e sua bamdeira e atabaque e levaram sã bertollameu e hum diabo preso por hua cadea todos de hua bamda.

It. Os correeyros dargueyros syrgueiros doutra bãda com seus castellos e pemdões pintados e sua bamdeira e atabaque e levarã sã sebastiam cõ quatro beesteiros.

It. Os ataqueyros e çafoeyros com os ditos pemdões e castellos pimtados e sua bamdeira e atabaques todos em pesoas e levarã sã miguell o amjo cã sua balamça e os demos.

It. Os oleiros doutra banda e com elles os telheiros e tijolleiros cõ seus pemdões e castellos pimtados e atabaques e sua bamdeira e levarã sãta crara cõ suas duas companheiras.

It. Os carpemteiros e pedreiros e taypadores callçadores e caeiros e cauouqueiros caruoeiros molinheiros serradores e asy todos os que corregem casas com seus castellos e pemdões pimtados muy bem bem e sua bamdeira e atabaque tantos de hua bamda como da outra e trará samta Catarina muy bem arrayada.

It. Os tozadores e cerieyros fará pombinha na praça e levarã sua bamdeira e atabaque e leuavã suas tochas cõ seus castellos destanho acesas.

It. Os ourives e picheleyros estes levarã suas tochas acesas e sua bamdeira de sua divisa e atabaques e castellos de estanho como sempre custumarã e levarã sã Joham.

It. Os trapeiros que sam os mercadores de panos de linho e os merceyros todos com suas tochas acesas e castellos destanho e levarã hua bamdeira e atabaque e dous cavalinhos frescos.

It. Mercadores de pano de cor todos pollo modo suso escripto cõ suas tochas.

It. Os escrivoes damte os vigários cõ suas tochas acesas.

It. O escripuã das armas com sua tocha.

It. Os buticairos com suas tochas.

It. Os tabeliães das notas com suas tochas todas dhua bamda.

It. Os tabelliaães do Judiciall todos doutra bamda com suas tochas acesas.

It. Os procuradores do numero todos com suas tochas e os emqueredores.

It. O escripuam dos orfaãos e dalmotaçaria com suas tochas e assy vêm os mais.

It. Os escripuaães delRey nosso Snñor todos com suas tochas convem a sabero escripuam dos comtos e o do almoxarifado e o escripuam

das sifsas e do juiz das sifsas e o das sifsas dos panos e o escripuam dos pretos e dos vynhos.

It. Atras de todos amteo corpo de ds uyram os dous juises do anno pafsado com suas tochas dandas e fse hy nõ ouver luíses vinrã dous vereadores do anno pafsado.

It. No meo desta precisam tras de sam Joham uynra a bamdeyra da cidade e abamdeyra delRey nosso Snñor as quaais trazeram a da cidade que uyra dyante o alferesse o by rouuer e nam avendo by trazellas ham os almotaces que em cada huma das ditas quatro precições for no mês que cauo.

E a bamdeira delrey nofso Snñor uyra atrás de todas e acaram dos apóstolos e trazelas em dous caualos com os paramentos e arenzes que sua alteza nos hade dar.

E loguo yram os apóstolos

E as auanjelistas

E os amjeos

Entam aprecizam

E manda elrey nofso Señor que este regymento se cumpra em todallas quatro precisões na do dia de corpo de deos que sempre se faz a quimta feyra depois do dia do Señhor E na procizam do milagre da cera em que tambem and no corpo de ds vay pela selaria a praça.

E na precisam real que se faz bespera de nofsa senhora dagosto pello vyincimento da batalha rreal que tambem vay pela selaria a praça.

E asy na procisam que sua alteza manda fazer aos dous dias de Março pelo vyncimento quando uenceo ellrey dom fernando na batalha que ouueram antre touro e çamora.

E asy foi ordenado

Anexo 10 – Referências musicais no texto bíblico **– Antigo Testamento**

Livro	Cap./vers	Excerto	Obs.
Génesis	4, 21	*O nome do seu irmão era Jubal, que foi pai de quantos tocam **cítara e flauta.***	Invenção dos instrumentos
	31, 27	*Ter-te-ia despedido com alegria e cânticos, ao som de **tambores e da cítara***	Aclamação
	15, 1-20	*Então Moisés cantou, e os filhos de Israel também, este **cântico** ao Senhor.*	Longo cântico de louvor
Êxodo	15, 20	*Maria (Miriam), a profetisa, irmã de Aarão, tomou nas mãos uma **pandeireta**, e todas as mulheres saíram atrás dela com pandeiretas, a dançar. E Maria entoou para eles: ..*	Expressão de louvor
	19, 13	*Quando soar longamente o chifre do carneiro, eles subirão à montanha*	Instrumentos; Shofar
	19, 16-19	*… e um som muito forte de **trombeta**…O som da trombeta era cada vez mais forte*	Manifestação divina.
	20, 18	*Perante o espectáculo dos trovões, dos relâmpagos, do som da **trombeta** e da montanha fumegante, o povo tremia.*	Teofania
	28, 33	*Na barra colocarás romãs de púrpura escarlate, de púrpura carmesim, entremeadas de campainhas de ouro, a toda a volta. Uma campainha e depois, uma romã*	Repete a indicação em 39, 25-26
	32, 5-19	*(…) O povo sentou-se para comer e beber e depois levantou-se para se divertir (…) ao chegar junto do acampamento, viu o bezerro e as **danças***	Falsos ídolos
	23, 24	*No primeiro dia do sétimo mês, fareis um descanso solene, celebrado ao som da **trombeta***	Acto de aclamação
Levítico	25, 9	*Depois farás ressoar fortemente a **trombeta,** no décimo dia do sétimo mês. No dia do grande Perdão, fareis ressoar o som da trombeta através de toda a vossa terra.*	Sentido escatológico
	10, 1-10	*O senhor falou a Moisés: Faz para ti duas trombetas**;** de prata batida as farás. Servir-te-ão para convocar a assembleia e para dar ordem de partida aos acampamentos (…) Quando fordes para a guerra, na vossa terra, contra o inimigo que vos atacar, tocareis com estridência as **trombeta**s. (…) No dia das vossas festas, das vossas reuniões e no começo dos vossos meses, tocareis as **trombetas** para os vossos holocaustos, para os vossos sacrifícios de comunhão.*	Comunicação e símbolo de poder e em uso ritual
Números	21, 17-18	*Então Israel cantou este **hino**:…*	Cântico de louvor
	29,1	*(…) Será para vós o dia do toque das trombetas!*	Sentido escatológico
	31, 6	*Moisés mandou-os, mil por tribo, para a guerra e com eles Fineias, filho do sacerdote Eleázar, levando consigo os objectos sagrados e as trombetas para o toque de combate*	Comunicação; instrumento de guerra
Deuteronó	32, 1-43	***Cântico** de Moisés*	Cântico de

mio			louvor e súplica
Josué	6, 1-20	*Conquista de Jericó. (…) À medida que o som do **corno** for crescendo e o toque das trombetas se tornar mais forte…*	Comunicação, símbolo de poder e instrumento de guerra.
	3, 27	*Chegando às terras de Efraim, tocou a trombeta nas montanhas: com ele à frente, desceram da montanha os filhos de Israel.*	Comunicação e símbolo de poder
	5, 1-31	*Cântico triunfal de Débora*	Cântico de
Juízes			louvor
	6, 34	*Então o espírito do Senhor apoderou-se de Gedeão; quando tocou a trombeta, toda a família de Abiézer se reuniu para o seguir.*	Comunicação, símbolo de poder e uso
	7, 8	*Tomaram as provisões em suas mãos bem como as suas trombetas*	guerreiro
	7, 16-22	*(…) Pôs uma trombeta na mão de todos eles, bem como cântaros vazios com tochas dentro deles. (…) Então, os três grupos tocaram as trombetas e quebraram os cântaros; coma mão esquerda pegaram nas tochas, e com a direita nas trombetas para tocar, e gritaram: Espada pelo Senhor e por Gedeão*	
	11, 34	*Morte da filha de Jefté. (…) Eis que a sua filha saiu de casa para o vitoriar, dançando e tocando tamborim*	Aclamação
	21, 21-23	*Quando as filhas de Silo saírem para dançar em roda, (…)*	
	2, 1-10	*Cântico de Ana: Ana orou, entoando este cântico: «Exulta o meu coração de júbilo no senhor…»*	Cântico de louvor; e com conteúdo escatológico no final
	10, 5	*À entrada da cidade encontrarás um grupo de profetas que descem do lugar alto, precedidos de saltério, de tambor, de flauta e de cítara em transe profético.*	
	13, 3	*Jónatas derrotou a guarnição dos filisteus de Gueba. Souberam-no os filisteus. E Saul mandou tocar a trombeta por toda a terra de Israel*	Comunicação, símbolo de poder e uso guerreiro
	16, 16-23	«…e sempre que o mau espírito atormentava Saul, David tomava a harpa e tocava. Saul acalmava-se, sentia-se	Função terapêutica
1 Samuel		aliviado e o espírito mau deixava-o	
	18, 6-8	*Ao regressar o exército, depois de David ter morto o filisteu, de todas as cidades de Israel as mulheres saíram cantando e dançando alegremente, ao som de tambores e címbalos…*	Festa e louvor
	18, 10	*…apoderou-se de Saul um espírito maligno enviado por permissão de Deus, e teve um acesso de loucura em sua casa. Como noutras ocasiões, David pôs-se a tocar o seu*	Função terapêutica

		instrumento.	
	19, 9	*…um espírito maligno por permissão do Senhor, veio novamente sobre Saul. Estava ele sentado em sua casa com a lança na mão e David tocava harpa.*	
	19, 24	*Despiu também as suas vestes (Saul) e pôs-se a cantar com os outros diante de Samuel*	Manifestação de júbilo
	2, 28	*Joab tocou a trombeta, o povo deixou de perseguir os israelitas, e o combate terminou.*	Comunicação, símbolo de poder e uso guerreiro
	3, 33	*David cantou a seguinte lamentação por Abner:…*	Manifestação de dor e tristeza
2 Samuel			
	6, 5	*Trasladação da Arca da Aliança: David e toda a casa de Israel dançavam diante do senhor, ao som de toda a espécie de instrumentos. Harpas, cítaras, tamborins, sistros e címbalos*	Manifestação de alegria
	6, 14-15	*(…) David, cingindo a insígnia votiva de linho, dançava com todas as suas forças diante do Senhor. O rei e todos os israelitas conduziram a Arca do Senhor, soltando gritos de alegria e tocando trombetas.*	
	15, 10	*Absalão enviou emissários a todas as tribos de Israel, dizendo: «logo que ouvirdes o som da trombeta, dizei: "Absalão é rei em Hebron".*	Comunicação, símbolo de poder
	18, 16,	*Joab tocou então a trombeta e o exército deixou de perseguir Israel, pois Joab conteve o povo*	Comunicação,
	20, 1	*(…) Cheba, filho de Bicri, da tribo de Benjamim, o qual toou a trombeta e proclamou:*	símbolo de poder e uso
	20, 22	*Cortaram a cabeça a Cheba, filho de Bicri, e atiraram-na a Joab. Este tocou a trombeta e todos se retiraram da cidade, cada um para sua casa*	guerreiro
	22, 1-	*Cântico de David (…) por isso te louvarei, Senhor, entre os povos e cantarei hinos em honra do teu nome.*	Louvor
	1, 34	*Vós tocareis trombeta e exclamareis: "Viva o rei Salomão"*	Aclamação
	1, 39-40	*Tocaram a trombeta; todo o povo exclamou: "Viva o rei*	Aclamação e
1 Reis		*Salomão!" Todo o povo subia após ele; o povo tocava flauta e exultava de efusiva alegria*	alegria
	10, 12	*"Com esta madeira de sândalo, fez o rei corrimões para o templo do Senhor e para o palácio real, assim como cítaras e harpas para os cantores"*	Ref. a instrumentos
	18, 26	*"…E dançavam à volta do altar que tinham levantado"*	Rito. Louvor.
	3, 15	*"Mas agora trazei-me um tocador de harpa"E enquanto o tocador tocava harpa, a mão do Senhor veio sobre Eliseu:"*	Invocação divina
2 Reis	9, 13	*Levantaram-se, então, imediatamente, tomaram cada um o seu manto, estenderam-no aos seus pés em forma de estrado, e tocaram a trombeta, gritando."Jéu é rei!"*	Aclamação
	11, 14	*"E viu surpreendida que o rei estava de pé sobre o estrado, segundo o costume, tendo ao seu lado os cantores e as*	

		trombetas, enquanto o povo se alegrava, tocando trombetas."	
	12, 14	*"Porém, não se faziam taças, nem facas, nem bacias, nem trombetas, nem utensílio algum de ouro ou de prata, com o dinheiro trazido do templo do Senhor"*	Instrumentos
	6, 16-32	*Cantores do templo*	Ref. a cantores
	13, 8	*"David e todo o Israel dançavam diante de Deus com todas as suas forças, cantavam e tocavam cítaras, harpas, tamborins, címbalos e trombetas"*	
1 Crónicas	15, 16-24	*David disse aos chefes dos levitas que escolhessem, entre os seus irmãos, cantores com instrumentos de música – cítaras, harpas e címbalos – em sinal de regozijo (…) Os cantores Heman, Asaf, e Etan tocavam címbalos de bronze. Zacarias, Aziel (…) tocavam cítaras para vozes altas…"*	Aclamação
	16, 5-6	*"Jaiel estava encarregado das harpas e das cítaras, enquanto Asaf fazia vibrar os címbalos. Os sacerdotes Benaías e Jaziel tocavam continuamente a trombeta diante da Arca da Aliança de Deus"*	
	16, 7-36	*"Cântico de David:"Naquele dia, David encarregou Asaf e os seus irmãos de cantarem este cântico em louvor do Senhor:"*	
	16, 42	*"Tinham consigo trombetas e címbalos para tocar, e instrumentos para entoar os cânticos de Deus"*	
	23, 5	*"…quatro mil dedicados a louvar o Senhor com os seus instrumentos musicais, que David havia mandado fazer para esse fim."*	Aclamação e louvor
	25, 1-7	*Os vinte e quatro grupos de cantores. David e os chefes do exército separaram, para o serviço litúrgico, os filhos de Asaf, de Heman e de Jedutun, que profetizavam ao som da harpa, da cítara e dos címbalos"*	
	5, 12-13	*"Todos os levitas cantores, isto é, Asaf, Heman, Jedutun, os seus filhos e irmãos, vestidos de linho fino, colocados a oriente do altar, tocavam címbalos, harpas e cítaras, acompanhados por cento e vinte sacerdotes que tocavam trombetas. Os tocadores de trombeta e os cantores, unidos, entoavam em coro o louvor do Senhor*	
	7, 3	*" …e prostrados, adoraram e cantaram:"Louvai o Senhor porque Ele é bom*	
	7, 6	*"… os levitas tocavam os instrumentos de música sagrados, mandados fazer por David para louvar o Senhor (…) os sacerdotes tocavam as trombetas, e todo o Israel se mantinha de pé*	
	9, 11	*"Com a madeira de sândalo, o rei fez o soalho do templo do Senhor e do palácio real, bem como as harpas e as liras dos cantores.*	Instrumentos
	13, 12-14	*"…com as trombetas de guerra para fazer ressoar contra vós"*	Contexto militar
2 Crónicas			

	15, 14	*"Ao som de trombetas e clarins, em grande júbilo e aclamação, fizeram esse juramento ao Senhor"*	Aclamação
	20, 21-22	*"…designou os cantores que, revestidos de ornamentos sagrados, deviam marchar à frente do exército cantando:"Louvai o Senhor."*	Louvor; contexto de guerra
	20, 28	*"Entraram em Jerusalém, no templo do Senhor, ao som das harpas, das cítaras e das trombetas"*	Aclamação
	23, 13	*"Olhou e viu o rei de pé, sobre um estrado, à entrada do templo; os chefes e os tocadores de trombeta estavam ao lado do rei; e todo o povo festejava e tocava trombetas, enquanto os cantores, ao som de vários instrumentos, lhe dirigiam aclamações"*	
	29, 25-30	*"Colocou, depois, os levitas no templo do Senhor, com címbalos, harpas e cítaras (…) os levitas ocuparam o seu lugar com os instrumentos de David, e os sacerdotes, com as trombetas (…) o canto do Senhor fez-se ouvir, ao som das trombetas e dos instrumentos musicais de David, rei de Israel (…)*	Aclamação e louvor
	30, 21	*"Os filhos de Israel que se encontravam em Jerusalém celebraram com muita alegria a festa dos Ázimos durante sete dias. Cada dia, os levitas e os sacerdotes louvavam o Senhor com potentes instrumentos musicais"*	
	34, 12	*"Como inspectores, e para os dirigir, tinham Jaat e Abdias, levitas da linhagem de Merari, Zacarias e Mechulam, da linhagem de Queat, todos eles levitas hábeis em tocar instrumentos de música"*	Músicos
	35, 15	*"Os cantores, filhos de Asaf, estavam no seu posto, segundo as disposições de David, de Asaf, de Heman e de Jedutum, vidente do rei*	Cantores do templo
	35, 25	*"Jeremias compôs uma lamentação fúnebre sobre Josias. Todos os cantores e cantoras repetem ainda hoje as suas lamentações; isto tornou-se lei para Israel. Estes cantos fúnebres estão escritos nas Lamentações."*	Cantos fúnebres
	2, 41	*"Cantores, filhos de Asaf: cento e vinte (…)* "	
	2, 65-70	*"Tinham consigo, também, duzentos cantores (…) Os sacerdotes, os levitas, as pessoas do povo, os cantores, os porteiros e os natineus estabeleceram-se nas suas respectivas cidades"*	Referência aos cantores do templo
Esdras	3, 10-11	*Logo que os pedreiros lançaram os fundamentos do templo do Senhor, apresentaram-se os sacerdotes ornamentados, para assistir à cerimónia, com as trombetas, e os levitas, filhos de Asaf, com os címbalos, para louvar o Senhor, segundo as ordens de David, rei de Israel. Entoaram ao Senhor este cântico de louvor:"*	Louvor e aclamação
	7, 24	*"Isenção de impostos. Por fim, notificamos-vos de que não é permitido impor tributo nem imposto nem encargos sobre nenhum dos sacerdotes, levitas, cantores…"*	Referência aos cantores do templo
	4, 12-14	*"Um homem, tocador de trombeta, estava junto a mim.*	Comunicação;

		(…) Quando ouvirdes a trombeta, onde quer que seja, reuni-vos a nós"	símbolo de poder
	7, 1	*" …ficaram estabelecidos nas suas funções os porteiros, os cantores e os levitas"*	
	7, 44	*"Cantores: filhos de Asaf, cento e quarenta e oito"*	
	7, 67	*"Havia, entre eles, duzentos e quarenta e cinco cantores e cantoras"*	Referência aos cantores e cantoras do templo
	7, 72	*"Os sacerdotes, os levitas, os cantores, os porteiros, as pessoas do povo (…) estabeleceram-se nas suas respectivas cidades*	
Neemias	10, 40	*"…é ali que se encontram os sacerdotes em serviço, bem como os porteiros e os cantores"*	
	11, 17	*"Matatias, filho de Mica, filho de Zabdi, filho de Asaf, primeiro cantor dos salmos e hinos, no tempo da oração"*	
	11, 22-23	*"O chefe dos levitas de Jerusalém era Uzi, filho de Bani, filho de Hasabias, filho de Matatias, filho de Mica, dos cantores, filhos de Asaf, encarregados do serviço do templo de Deus (…) um regulamento determinava aos cantores o seu turno, dia a dia"*	
	12, 8-9	*"Os levitas: Jesua, Binui, Cadmiel, Cherebias, Judá, e Matatias que, com os seus irmãos, dirigia o canto dos louvores; Bacbuquias e uni, seus irmãos, alternavam com eles"*	
	12, 24	*"Os chefes dos levitas foram: Hasabias, Cheremias e Jesua, filho de Cadmiel, encarregados, alternadamente com os seus irmãos, de cantar os louvores a Deus, segundo o rito instituído por David, homem de Deus, um coro respondendo ao outro"*	Ref. aos cantores do templo e forma musical
	12, 27-42	*"Dedicação das muralhas de Jerusalém. Para a dedicação das muralhas de Jerusalém, convocaram-se os levitas de todos os lugares onde residiam, a fim de celebrar alegremente essa dedicação com hinos e cânticos, ao som de címbalos, de cítaras e de harpas (…) os cantores tinham construído aldeias nos arredores de Jerusalém. (…) Fiz então subir à muralha os chefes de Judá e dividi-os em dois grandes coros para p cortejo. (…) Depois, os filhos dos sacerdotes com trombetas (…) com os seus irmãos (…) com os instrumentos musicais de David (…) Os dois coros detiveram-se no templo de Deus (…) e os sacerdotes Eliaquim, Massaías, Miniamin, Miqueias… com trombetas (…) ao cantores fizeram-se ouvir, dirigidos por Jizraías"*	Aclamação; ritual
	12, 46	*"Com efeito, já no tempo de David e Asaf, havia chefes dos cantores, que cantavam cânticos de louvor e de acções de graças a Deus.*	Ref. a cantores do templo
	13, 5	*"… as oferendas, os perfumes, os utensílios, o dizimo do trigo, do vinho e do azeite, para os levitas, os porteiros e os cantores, e as ofertas devidas aos sacerdotes"*	
	2, 6	*"Recordando-me das palavras do profeta Amós, ditas sobre*	ref. Ao canto

Tobite		*Betel: «As vossas festas converter-se-ão em luto e os vossos cantos em lamentações»*	
	13, 1-18	*"Cântico de Tobite - Então Tobite, com grande exaltação e alegria, disse: (…) As portas de Jerusalém cantarão de alegria e todas as casas dirão: Aleluia!*	Louvor
	15, 12-14	*"Todas as mulheres de Israel se reuniram para a ver e para a bendizer. Algumas dançaram para ela (…) Ela fez grinaldas que ofereceu às mulheres que ali estavam. (…) e dançava diante de todo o povo, conduzindo o coro das mulheres. Todos os homens de Israel as seguiram, carregando as suas armas, levando grinaldas e com uma canção nos lábios. Nesse momento Judite entoou este hino de acção de graças no meio de todo o Israel e fez ressoar bem alto este louvor"*	Aclamação e louvor
Judite			
	16, 1-17	*"Cântico de Judite – «Entoai um cântico ao meu Deus com tamborins, cantai ao meu Senhor com címbalos, cantai-lhe um salmo novo (…)*	Louvor
	3, 54	*"Então eles tocaram as trombetas e fizeram um grande alarido"*	Comunicação, símbolo de poder e uso guerreiro
	4, 13	*"Os soldados de Judas tocaram as trombetas"*	
	4, 33	*"Derrota-os com a espada dos que te amam e que todos aqueles que conhecem o teu nome cantem os teus louvores"*	Louvor
	4, 40	*"Prostraram-se com o rosto por terra, tocaram as trombetas, e aclamaram ao céu"*	Aclamação e louvor
	4, 54	*"…o altar foi de novo consagrado ao som de cânticos, harpas, liras e címbalos"*	Aclamação; ritual
	5, 31-33	*"Judas percebeu que o ataque começava e ouviu que, da cidade, se erguia um grande clamor, ao som de trombetas, e disse aos seus homens: «Combatei pelos vossos irmãos» Dividiu-os em três batalhões e apareceu na retaguarda do inimigo, tocando trombetas e clamando a Deus em oração"*	Comunicação, símbolo de poder e uso guerreiro
I Macabeus			
	6, 33	*"As forças prepararam-se para o combate e tocaram as trombetas"*	
	7, 45	*"Os judeus perseguiram-nos durante todo o dia, desde Adasa até Guézer, tocando as trombetas para avisar os outros"*	
	9, 12-13	*"Báquides estava na ala direita e, ao som das trombetas, a falange avançou dos dois lados. Os soldados de Judas tocaram também as trombetas e a terra foi abalada pelo tumulto das armas."*	
	9, 39	*"E o noivo com os seus amigos e irmãos, saía ao encontro daquela multidão, com tambores, instrumentos de música e muitos escudos"*	Boda, festa.
	9, 40-41	*"Os companheiros de Jónatas saíram, então, do esconderijo e atacaram-nos. (…) deste modo, a boda transformou-se em luto e os sons da música em*	Expressão de dor

		lamentações."	
	13, 47-51	*"Depois, entrou nela* (cidade) *ao som de hinos e de cânticos de louvor. (…), com cânticos e palmas, harpas, címbalos, liras e hinos de louvor…"*	Louvor
	16, 7-8	*"Dividiu o exército em duas alas e colocou os cavaleiros no centro da infantaria, porque a cavalaria inimiga era muito numerosa. Fizeram soar as trombetas."*	Comunicação; símbolo de poder e uso guerreiro
	1, 23	*"Enquanto se consumava o sacrifício, os sacerdotes puseram-se a rezar, juntamente com todos. Jónatas entoava e os outros, incluindo Neemias, uniam a sua voz à dele."*	Aclamação e louvor
II Macabeus	10, 38	*"Após esta façanha, cantaram hinos e cânticos ao Senhor, que tinha realizado grandes prodígios a favor de Israel, dando-lhes a vitória"*	
	12, 37	*"E começando a entoar cânticos de guerra na língua pátria, caiu de surpresa sobre os soldados de Górgias e pô-los em fuga"*	Contexto guerreiro
	15, 25	*"As tropas de Nicanor avançavam ao som de trombetas e de hinos guerreiros"*	
	21, 13	*"Cantam ao som do pandeiro e da cítara, e divertem-se ao som da flauta"*	Ref. a divertimento
	30, 31	*"A minha cítara converteu-se em pranto, e a minha flauta em lamentações"*	
Job	33, 27	*"Aquele cantará diante dos homens e dirá:"*	Louvor
	35, 10	*"Onde está Deus que nos criou, e que inspira cânticos de louvor, na noite,"*	
	39, 24-25	*"E não se detém ao som do clarim. Ao sinal da trombeta, diz: Vamos!"*	Contexto guerreiro
	4, 1	*"Salmo de David. Com instrumentos de corda"*	Inst. para acompanhar o salmo
	5, 1	*"Para instrumentos de corda. Salmo de David"*	
	6, 1	*"Para instrumentos de oito cordas. Salmo de David "*	
	8, 1	*"Sobre a lira de Gat. Salmo de David"*	
	9, 1;	*"Com voz de soprano. Salmo de David."*	Tipo de voz
	9, 3	*"Em ti exultarei de alegria e cantarei salmos ao teu nome, ó Altíssimo."*	Louvor
	9, 15	*"Assim, poderei cantar-te louvores às portas de Sião e celebrara a tua protecção com alegria"*	
	12, 1	*"Para oito cordas. Salmo de David"*	Inst. para acompanhar o salmo
	13, 6	*"Cantarei ao Senhor pelo bem que Ele me fez."*	Louvor
	27 (26), 6	*"Cantarei e entoarei hinos ao Senhor".*	
	30 (29), 1	*"Cântico da dedicação do templo. Salmo de David."*	
	32 (31), 7	*" e me envolves em cânticos de libertação"*	
	33 (32), 2-3	*"Louvai o Senhor com a cítara; cantai-lhe salmos com a harpa de dez cordas. Cantai-lhe um cântico novo, tocai com arte por entre aclamações"*	Louvor

	40 (39), 4	*"Ele pôs nos meus lábios um cântico novo, um hino de louvor ao nosso Deus."*	
	42 (41), 9	*"Durante o dia, o Senhor há-de enviar-me os seus favores, para que eu reze e cante, à noite, ao Deus que me dá vida".*	
	45 (44), 1	*"Segundo a melodia «os lírios». Poema aos filhos de Core. Cântico de amor.*	
	45 (44), 9	*"Nos palácios de marfim alegram-te os sons da lira."*	
	46 (45), 1	*"Dos filhos de Core, com voz de soprano. Cântico."*	Tipo de voz
	47 (46), 6-7	*"O Senhor subiu ao som da trombeta. Cantai a deus, cantai!*	Louvor
	49 (48), 5	*"Prestarei atenção ao provérbio dos sábios, interpretarei o seu sentido ao som da lira."*	Inst. para
	54 (53), 1	*"Com instrumentos de corda. Poema de David. "*	acompanhar o
	55 (54), 1	*"Com instrumentos de corda. Poema de David. "*	poema
	57 (56), 8-10	*"…quero cantar e salmodiar. Ó minha alma, desperta! Despertai, lira e cítara! Quero despertar a aurora! Hei-de louvar-te, Senhor, entre os povos, hei-de cantar-te salmos entre nações."*	Louvor
	59 (58), 18	*"Ó minha força, a ti eu cantarei hinos…"*	
	61 (60), 1	*"Com instrumentos de corda. De David. "*	Inst. Para acompanhar o poema
	66 (65), 2-8	*"Cantai a Deus, terra inteira, cantai a glória do seu nome (…) Toda a terra te adora e canta louvores (…) fazei ressoar a voz do seu louvor."*	Louvor
	67 (66), 1	*"Com instrumentos de corda. Salmo. Cântico."*	Inst. para
*Salmos**			acompanhar o poema
	68 (67), 5	*"Louvai a Deus, cantai salmos ao seu nome"*	Louvor
	68 (67), 26-33	*"Os cantores caminham à frente e os músicos atrás: no meio vão as donzelas tocando pandeiretas. (…) Cantai hinos ao Senhor!"*	Aclamação e
	69 (68), 31	*"Louvarei, com cânticos, o nome de Deus"*	louvor
	71 (70), 22-24	*"Por isso quero louvar-te ao som da harpa (…) quero cantar-te ao som da cítara, ó Santo de Israel. Ao cantar-te salmos, os meus lábios vibrarão de alegria (…) A minha língua cantará, dia a dia, a tua justiça…"*	
	76 (75), 1	*"Com instrumentos de corda. Salmo. De Asaf"*	Inst. para acompanhar o poema
	80 (79), 1	*"Segundo a melodia «os lírios são testemunho». De Asaf. Salmo."*	
	81 (80), 1-4	*"Sobre a lira de Gat. De Asaf. (…) Cantai ao som do tamborim, da cítara harmoniosa e da lira. Tocai a trombeta na festa da Lua-nova*	Louvor

84 (83), 1	*"Sobre a lira de Gat. Dos filhos de Core. Salmo."*	Inst. para acompanhar o poema
87 (86), 7	*"E eles dirão, cantando e dançando: «A minha única fonte está em ti.»"*	
89 (88), 2; 13	*"Hei-de cantar para sempre o amor do Senhor (…) O Tabor e o Hermon cantam o teu nome"*	
90 (89), 14	*"Sacia-nos pela manhã com os teus favores, para podermos cantar e exultar todos os dias"*	
92 (91), 2-4	*"É bom louvar-te Senhor, e cantar salmos ao teu nome, ó Altíssimo (…) ao som da lira e da cítara e com melodias da harpa"*	Aclamação e louvor
95 (94), 2	*"Vamos à sua presença com hinos de louvor, saudemo-lo com cânticos jubilosos."*	
96 (95), 1-2	*"Cantai ao Senhor um cântico novo, cantai ao Senhor, terra inteira! "*	
98 (97), 1-6	*"Cantai ao Senhor um cântico novo, porque Ele fez maravilhas! (…) Aclamai o Senhor, terra inteira, exultai de alegria e cantai. Cantai hinos ao Senhor ao som da harpa, ao som da harpa e da lira; ao som de cornetins e trombetas,*	
100 (99), 2-4	*"Aclamai o Senhor, terra inteira, (…) vinde à sua presença com cânticos de júbilo! (…) entrai nos seus átrios com hinos de louvor;"*	
101 (100), 1	*"Quero cantar o amor e a justiça; para ti, Senhor, hei-de cantar."*	
104 (103), 33-34	*"Cantarei ao Senhor enquanto viver; louvarei o meu Deus, enquanto existir. Que o meu cântico lhe seja agradável,"*	
105 (104), 2	*"Cantai-lhe hinos e salmos, proclamai as suas maravilhas."*	
106 (105), 12	*"Então acreditaram na sua palavra e cantaram os seus louvores."*	
108 (107), 3-4; 10	*"Despertai, harpa e cítara (…) cantar-te-ei entre as nações (…) e cantarei vitória sobre a Filisteia."*	Aclamação e louvor
118 (117), 24	*"Este é o dia da vitória do Senhor: cantemos e alegremo-nos nele"*	
126 (125), 1-6	*"Cântico das peregrinações (…) no regresso cantam de alegria."*	Do salmo 120 (119) até ao 134 (133), são todos cânticos das peregrinações
137 (136), 2-4	*"Junto aos rios da Babilónia nos sentámos a chorar, recordando-nos de Sião. Nos salgueiros das suas margens pendurámos as nossas harpas. Os que nos levaram para ali cativos pediam-nos um cântico; e os nossos opressores,*	

		uma <u>canção</u> de alegria: «Cantai-nos um cântico de Sião.» Como poderemos nós cantar um cântico ao Senhor, estando numa terra estranha?"	
	144 (143), 9	*"Quero cantar-te, ó Deus, um cântico novo; cantar-te-ei salmos com a <u>harpa de dez cordas</u>."*	
	146 (145), 2	*"Hei-de louvar o Senhor, enquanto viver (…) hei-de cantar hinos ao meu Deus."*	Louvor
	147 (146-147), 7	*"<u>Cantai</u> ao Senhor com gratidão; cantai ao nosso Deus ao som da <u>harpa</u>."*	
	149, 3-6	*"Louvem o seu nome com <u>danças</u>; cantem-lhe ao som de <u>harpas e tambores</u>! (…) Entoem bem alto os louvores de Deus"*	
	150, 3-5	*"Louvai-o ao som da <u>trombeta</u>; louvai-o com <u>a harpa e a cítara</u>! Louvai-o com <u>tambores e danças</u>; louvai-o com <u>instrumentos de corda e flautas</u>! Louvai-o com <u>címbalos</u> vibrantes! Tudo o que respira louve o Senhor! Aleluia!*	
Eclesiastes	2, 8	*"Para mim amontoei prata e ouro, riquezas de reis e de províncias; escolhi para mim <u>cantores e cantoras</u>. Enfim, as delícias dos filhos dos homens, uma mulher e mais mulheres*	
Cântico dos Cânticos	7, 1	*"A <u>dança</u> do amor. (…) Que vedes na Sulamita, quando <u>baila</u> entre dois coros?"*	
Sabedoria	18, 9	*"E logo <u>entoaram</u> os hinos dos pais."*	
	19, 18	*"Uma nova harmonia. Assim os elementos mudavam entre si as suas propriedades como na <u>harpa,</u> em que as notas modificam a natureza do ritmo, mas conservam a mesma sonoridade."*	Conceito grego de harmonia, em sentido lato.
	26, 27	*"A mulher gritadeira e tagarela é uma <u>trombeta de guerra,</u> afugentando o inimigo; todo o homem, nessas condições, passa a vida no tumulto da batalha."*	
	32, 3-6	Num banquete *"fala com discrição e acerto, e <u>não impeças a música</u> (…) como um rubi em engaste de ouro, assim é a <u>música no meio do festim</u>. Como um camafeu de esmeralda num engaste de ouro, assim é a música, acompanhada de bom vinho"*	
	39, 14-15	*"Desabrochai em flores como o lírio, difundi perfume e <u>entoai cânticos</u>, bendizei o Senhor por todas as suas obras…dai a conhecer os seus louvores, com os cânticos da vossa boca e com as vossas <u>cítaras</u>".*	Louvor
	40, 20-21	*"O vinho e a <u>música</u> alegram o coração; porém o amor da sabedoria prevalece sobre ambas estas coisas. A <u>flauta e a harpa</u> emitem uma suave melodia, porém a língua suave supera uma e outra."*	
Ben Sira	44, 5	*"Elogio dos Antepassados. Louvemos os homens ilustres <u>(…) criadores de melodias musicais</u> e <u>cantores</u> de poemas escritos."*	Ref. a compositores
	45, 8-9	*A Aarão. "Confirmou-o com insígnias do poder: calções, túnica e manto, orlado de romãs, de numerosas*	Ref. a tintinábulos

		campainhas de ouro, em toda a volta, para tinirem segundo a cadência dos seus passos"	
	47, 8-9	*David. "Com todo o seu coração cantou hinos e amou aquele que tinha criado. Estabeleceu cantores diante do altar entoando, com as suas vozes, doces melodias, dia a dia, louvando-o com seus cânticos"*	Louvor
	47, 17	*Salomão. "Pelos teus cânticos, provérbios, parábolas e interpelações, foste admirado em toda a terra."*	
	50, 16-18	*"Então, os filhos de Aarão levantavam as suas vozes e tocavam trombetas de metal batido: faziam ouvir grandes clamores, como memorial diante do Altíssimo. (…) Os cantores elevavam a sua voz entoando hinos, num grande clamor, formava-se uma doce melodia."*	Louvor
	51, 12	*"Por isso, eu te glorificarei, cantarei os teus louvores, e bendirei o nome do Senhor."*	
	5, 1	*"Cântico da vinha. Vou cantar em nome do meu amigo o cântico do seu amor pela sua vinha:"*	Louvor
	5, 12	*"Tudo são cítaras e harpas, pandeiretas e flautas e muito vinho nos seus banquetes; e não reparam nas obras do Senhor, nem consideram a obra das suas mãos."*	Manifestação de alegria, festa
	12, 1-5	*"Hino dos resgatados. Cantarás naquele dia: Dou-te graças, Senhor"*	Louvor
	14, 11	*"A tua glória e o som das tuas harpas desceram à morada dos mortos."*	Sentido escatológico
	16, 10	*"A alegria e o regozijo desapareceram das hortas, nas vinhas não há cânticos alegres, não se pisa mais vinho nos lagares e cessaram as canções."*	Manifestação de tristeza
	18, 3-4	*"Vós que habitais o mundo e povoais a terra, quando for levantado o estandarte nos montes, olhai; quando soar a trombeta escutai."*	Sentido escatológico
	23, 16	*A cantiga da prostituta:"Pega na cítara e percorre a cidade, ó prostituta esquecida; toca com perfeição, e canta sem parar"*	
	24, 8-9	*"Cessou a alegria dos tambores, acabou o ruído dos foliões e calou-se o som alegre da cítara. Já não bebem vinho a cantar, e as bebidas fortes sabem a amargo.*	Sentido escatológico
	24, 16	*"Desde os confins da terra ouvimos o cântico: Glória ao justo!"*	Louvor
	25, 1	*"Cântico de acção de graças"*	
	26, 1	*"Hino de vitória – naquele dia será cantado este cântico na terra de Judá:"*	Aclamação
	27, 2	*"Canção da vinha. Naquele dia, cantareis a vinha mais apreciada:"*	
Isaías	27, 12	*"Reunião final em Jerusalém. (…) Naquele dia tocará a grande trombeta, e virão os dispersos da terra da Assíria…"*	
	30, 29	*"Vós, porém, entoareis um cântico como na noite sagrada de festa. Haverá alegria no vosso coração, semelhante à do que caminha ao som da flauta…"*	Sentido escatológico

30, 32	*"Cada golpe da vara de castigo, que o Senhor lhe infligir, será ao som de **tambores, cítaras e danças**."*	
35, 10	*"Os que o Senhor libertar é que passarão por ela. Chegarão a Sião entre cânticos de júbilo com a alegria estampada nos seus rostos…"*	
38, 9	*"Cântico de Ezequias"*	
38, 20	*"Senhor, salva-me e tocaremos as nossas harpas todos os dias da nossa vida, na casa do Senhor."*	Louvor; acção de graças
42, 1	*"Primeiro cântico do servo"*	
42, 10	*"Cântico de libertação. Cantai ao Senhor um cântico novo, louvai-o desde os confins da terra. Que o mar o cante e tudo o que ele contém."*	Louvor
49,1	*"Segundo cântico do servo"*	
49, 13	*"Cantai, ó céus" Exulta de alegria, ó terra.*	Louvor
50, 4	*"Terceiro cântico do servo"*	
51, 3	*"O Senhor consolará Sião, e reparará todas as suas ruínas. Transformará o seu deserto num lugar de delícias, a sua solidão num paraíso do Senhor, onde haverá gozo e alegria, cânticos de louvor e melodias de música."*	Louvor
51, 11	*"Os que o Senhor libertou voltarão e virão para Sião com cânticos de triunfo"*	Sentido escatológico
52, 8-9	*"Ouve: as tuas sentinelas gritam, cantam em coro, porque vêem olhos nos olhos o regresso do Senhor a Sião. Ruínas de Jerusalém, irrompei em cânticos de alegria, porque o Senhor consola o seu povo…"*	
52, 13	*"Quarto cântico do servo"*	
54,1	*"Glória da nova Jerusalém. Exulta de alegria, estéril, tu que não tinhas filhos, entoa cânticos de júbilo, tu que não davas à luz…"*	Sentido escatológico / louvor
55, 12	*"Alegria do novo Êxodo. (…) Montanhas e colinas irromperão a cantar diante de vós, e todas as árvores do campo vos aplaudirão."*	
57, 18 -19	*"Aos que estão de luto, porei nos seus lábios este cântico: paz para os de longe e de perto"*	
58, 1	*"Grita em voz alta, sem te cansares. Levanta a tua voz como uma trombeta"*	
61, 3	*"Para coroar os aflitos de Sião; para mudar a sua cinza em coroa, o seu semblante triste em perfume de festa e o seu abatimento em cânticos de alegria"*	
61, 10	*"Cântico de reconhecimento"*	
65, 14	*"Os meus servos cantarão cheios de felicidade…"*	
4, 5	*" Anunciai em Judá, proclamai em Jerusalém, mandai tocar as trombetas pelo país;"*	
4, 19-21	*"Não consigo estar tranquilo. Pois já ouço o som da trombeta e o alarido da guerra (…) Até quando verei o estandarte e ouvirei a voz da trombeta?"*	Comunicação e contexto de guerra
6, 1	*"Fugi, filhos de Benjamim, para longe de Jerusalém! Fazei soar as trombetas em Técua, levantai o estandarte no alto*	

		de Bet-Hacárem"	
	6, 17	*"Coloquei sentinelas junto de vós; prestai atenção ao som da trombeta."*	
	7, 34	*"Farei que não se ouça nas cidades de Judá e nas praças de Jerusalém a voz dos cânticos de alegria e de júbilo, o cantar do noivo e o cantar da noiva, porque a terra será um deserto."*	
Jeremias	9, 9	*"Lamentação sobre Sião. Chorareis e gemeis sobre os montes, entoareis cânticos fúnebres sobre as pastagens do deserto."*	Cântico fúnebre
	9, 17	*"Não tardem, e entoem sobre nós as suas lamentações."*	
	9, 19	*"Ensinai às vossas filhas esta lamentação; cada um ensine à sua companheira este cântico fúnebre."*	
	16, 9	*"Eis que abafarei neste lugar, à vossa vista e em vossos dias, os gritos de alegria, os cânticos de júbilo, o canto do noivo e da noiva"*	
	20, 13	*"Cantai ao Senhor, Glorificai o Senhor"*	Louvor
	30, 19	*"Deles sairão **cânticos** de louvor e gritos de alegria"*	
	31, 4	*"Ainda te hás-de adornar dos teus tamborins e participar em alegres danças"*	
	33, 10-11	*"Nas cidades de Judá e nas ruas desoladas de Jerusalém, sem homens e sem animais, ouvir-se-ão novamente gritos de alegria, cânticos de júbilo…"*	
	42, 14	*"Iremos para o Egipto, onde não veremos as guerras, nem ouviremos o som da trombeta…"*	
	51, 14	*"Encher-te-ei de homens, tão numerosos como gafanhotos, e eles cantarão vitória sobre ti.*	Ref. contexto guerra
	51, 27	"Levantai o estandarte na terra, tocai a trombeta entre as nações."	
Lamentações	5, 14-15	*"Os anciãos já não se reúnem em conselho; os jovens deixaram de tocar suas músicas. Fugiu-nos a alegria dos corações; nossas danças converteram-se em luto."*	Manifestação de tristeza
	7, 14	*"Tocai trombeta! Está tudo preparado e ninguém vai para o combate, porque a minha cólera chega sobre todos*	Sentido escatológico
	21, 13	*"O cântico da espada"*	
	26, 13	*"Farei cessar o som dos teus cânticos; não se escutarão mais as tuas cítaras"*	
Ezequiel	27, 32	*"Juntos entoarão sobre ti um cântico fúnebre"*	
	28, 13	*"Estavas no Éden, jardim de Deus; cobrias-te de toda a espécie de pedras preciosas (…) Tamborins e flautas estavam ao teu serviço desde o dia em que foste criado"*	
	32, 16	*"Tal é a lamentação que cantarão as filhas das nações."*	
	33, 3-6	*"Se este homem vê chegar a espada sobre o país, toca a trombeta e adverte o povo; e se aquele que ouve a trombeta não presta atenção e a espada o surpreende, é responsável pela sua própria morte. Ele ouviu o som da trombeta, mas não prestou atenção (…) Se a sentinela, pelo contrário, vir chegar a espada e não tocar a trombeta;*	Sentido escatológico

		"	
	33, 32	*"És para eles como um trovador dotado de bela voz e que toca bem a sua cítara."*	
	3, 5-6	*"No momento em que ouvirdes o som da trombeta, da flauta, da cítara, da lira, da harpa, do saltério e de toda a qualidade de instrumentos de música, prostrar-vos-ei em adoração diante da estátua de ouro, que o rei Nabucodonosor levantou."*	
Daniel	3, 10	*"Tu mesmo, ó rei, publicaste o decreto de que todo o homem que ouvisse o som da trombeta, da flauta, da cítara, da lira, da harpa, do saltério e de toda a espécie de instrumento musical teria de se prostrar em adoração diante da estátua de ouro…."*	Adoração de ídolos
	3, 15	*"Pois bem" Estais dispostos, no momento em que ouvirdes o som da trombeta, da flauta, da cítara, da lira, da harpa, do saltério e de qualquer outro instrumento musical, a prostrar-vos em adoração diante da estátua que eu fiz?*	
	3, 24	*"Cântico de Azarias"*	
	3, 51	*"Cântico dos três jovens. Os três jovens, então, não tiveram senão uma só voz para louvar, glorificar e bendizer a Deu, na fornalha, com este cântico:"*	Louvor
Oseias	5, 8	*"Tocai a trombeta em Guibeá, clarins em Rama, dai o alarme em Bet-Aven;"*	
	8, 1	*"Leva à boca a trombeta! Poisa desgraça precipita-se como uma águia sobre a casa do Senhor"*	
Joel	2, 1	*"Tocai a trombeta em Sião, elevai um clamor sobre o meu monte santo!"*	
	2, 15	*"Tocai a trombeta em Sião, ordenai um jejum, proclamai uma reunião sagrada"*	
	2, 2	*"Moab perecerá no meio do tumulto, entre gritos de guerra e sons de trombeta."*	Sentido
Amós	3, 6	*"Tocar-se-á a trombeta na cidade, sem que o povo se assuste?"*	escatológico
	5, 16	*"Os lavradores são convidados para este luto público, e para este pranto os que sabem cantos fúnebres"*	
	5, 23	*"Afastai de mim o vozear dos vossos cânticos, não quero ouvir mais a música das vossas harpas."*	
	6, 4-6	*"Deitados em leitos de marfim, estendidos indolentemente nos seus divãs…Folgam ao som da harpa, e inventam, como David, instrumentos de música."*	
	8, 3	*"Naquele dia os cânticos do palácio serão gritos de aflição"*	
	8, 10	*"Converterei as vossas festas em luto e os vossos cânticos em lamentações"*	
Miqueias	1, 11	*"Fazei ressoar a trombeta, habitantes de Chafir!"*	
	2, 4	*"Naquele dia será composta sobre vós uma sátira, e cantar-se-á uma elegia:"*	
Naum	1, 1	*"Hino à justiça do Senhor"*	
	3, 18	*"Cântico fúnebre sobre Nínive."*	

Habacuc	3, 19	*"Ao mestre do coro. Para instrumentos de corda."*	
Sofonias	1, 16	*"Dia de trombeta e de alarme contra as cidades fortes e as altas torres..."*	
	3, 17	*"Ele dança e grita de alegria por tua causa, como nos dias de festa."*	Sentido escatológico
Zacarias	9, 14	*"O Senhor Deus tocará a trombeta e avançará entre as tempestades do sul."*	
	14, 20	*"Naquele dia, até nas campainhas dos cavalos estará escrito: Consagrado ao Senhor."*	

*O caso do Livro dos Salmos é singular neste contexto, no sentido em que o seu conteúdo é, todo ele, musical, pois trata-se de um conjunto de cânticos. O termo que usamos, Salmos, deriva da palavra grega "Psalmoi", que é uma tradução do termo hebraico "mizmorôt", que significa cânticos. Na Bíblia hebraica o conjunto é designado "Sepher Tehillim", "Livro de Louvores" (Bíblia Sagrada, 2001: 838). Ainda assim, neste levantamento, referiremos as passagens que, no próprio texto, mencionem instrumentos musicais, por vezes indicados para acompanhar o próprio texto, ou remetam para situações de prática musical.

Anexo 11 – Referências musicais no texto bíblico **– Novo Testamento**

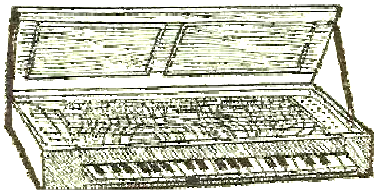
Livro	Cap. / vers	Texto	Obs
Mateus	11, 17	*"Tocámos flauta para vós e não dançastes; entoámos lamentações e não batestes no peito"*	ref. a instrumentos
	14, 6	*"Ora, quando Herodes festejou o seu aniversário, a filha de Herodíade dançou perante os convidados e agradou a Herodes"*	Festa
	24, 31	*"Ele enviará os seus anjos, com uma trombeta altissonante, para reunir os seus eleitos desde os quatro ventos, de um extremo ao outro do céu"*	Sentido escatológico
	26, 30	*"Depois de cantarem os salmos, saíram para o Monte das Oliveiras"*	Louvor
Marcos	6, 22	*"Tendo entrado e dançado, a filha de Herodíade agradou a Herodes e aos convidados."*	Festa
	14, 26	*"Após o canto dos salmos, saíram para o Monte das Oliveiras"*	
Lucas	1, 46	*Cântico de Maria (Magnificat)*	
	1, 67	*Cântico de Zacarias (Benedictus)*	Louvor
	2, 14-20	*"Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens do seu agrado (…) e os pastores voltaram, glorificando e louvando a Deus"*	
	2, 28-33	*Cântico de Simeão*	Louvor
	7, 32	*"Tocámos flauta para vós, e não dançastes! Entoámos lamentações e não chorastes"*	
	15, 25	*"Ora, o filho mais velho estava no campo. Quando regressou, ao aproximar-se de casa ouviu a música e as danças"*	Festa
João	12,12	*"Pegaram em ramos de palmeiras e saíram-lhe ao encontro, clamando: Hossana! Bendito o que vem em nome do Senhor, o Rei de Israel!"*	Aclamação
Actos dos Apóstolos	16, 25	*"Cerca da meia-noite, Paulo e Silas, em oração, entoavam louvores a Deus..:"*	Louvor
Carta aos Romanos,	15, 9	*"Por isso te louvarei entre as nações e cantarei em honra do teu nome…"*	
1 Cor,	14, 7-16	*"O mesmo acontece com os instrumentos de música, como a flauta ou a cítara: se não emitirem sons distintos, como identificar a melodia tocada? E, se a trombeta só emitir sons confusos, quem é que se prepara para a guerra?"*	Instrumentos; alusão a trombeta de guerra
1 Cor,	15, 52	*"…num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final – pois a trombeta soará – os mortos ressuscitarão incorruptíveis e nós seremos transformados."*	Sentido escatológico
Ef,	5, 19	*"Entre vós, cantai salmos, hinos e cânticos espirituais; cantai e louvai o Senhor com todo o vosso coração;"*	Louvor
Cl,	3, 16	*"Cantai a Deus, nos vossos corações, o vosso reconhecimento, com salmos, hinos e cânticos inspirados."*	
1 Ts,	4, 16	*"à ordem dada, à voz do arcanjo e ao som da trombeta de Deus, descerá do Céu, e os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro."*	Sentido escatológico
Heb,	12, 19	*"nem do som da trombeta ou do ruído das palavras…"*	
Tg,	5, 13	*"Se alguém está contente? Cante salmos."*	Louvor
Apocalipse	1, 10	*"No dia do Senhor, o Espírito arrebatou-me e ouvi atrás de mim uma voz potente como de trombeta…"*	Sentido escatológico
	4, 1	*"Depois disto, tive outra visão: havia uma porta aberta no céu e a voz que eu ouvira ao princípio, como se fosse de trombeta…"*	
	4, 8	*"Os quatro seres viventes tinham cada um seis asas cobertas de olhos por fora e por dentro. E não cessavam de cantar, de dia e de noite: Santo, santo, santo, é o Senhor Todo-Poderoso"*	Sentido escatológico e de louvor
	5, 8-9	*"Cada um deles tinha uma cítara e taças de ouro cheias de incenso, que são as orações dos santos. E cantavam um cântico novo…"*	
	8, 1-13	*"Depois vi os sete anjos que estão de pé diante de Deus. Foram-lhes entregues sete trombetas (…) Seguidamente, os sete anjos que tinham as sete trombetas prepararam-se para as tocar..."*	
	9, 1	*"Quando o quinto anjo tocou a trombeta, vi uma estrela*	

	do céu cair sobre a terra…"	Sentido
9, 13	*"Quando o sexto anjo tocou a trombeta, ouvi uma voz que saía dos quatro ângulos do altar de ouro que está diante de Deus…"*	escatológico
10, 7	*"E, nos dias em que se ouvir a voz do sétimo anjo – quando ele iniciar o toque da trombeta – então se cumprirá o desígnio de Deus, como ele tinha anunciado aos seus servos, os profetas*	
11, 15	*"Quando o sétimo anjo tocou a trombeta, ouviram-se grandes aclamações no céu…"*	Sentido escatológico
14, 2	*"A voz que eu ouvira era ainda semelhante à música de harpas tocadas por harpistas. E cantavam um cântico novo diante do trono, diante dos quatro seres viventes e diante dos anciãos."*	Sentido escatológico e louvor
15, 2	*"E cantavam o cântico de Moisés, servo do senhor, e o cântico do Cordeiro, aclamando…"*	
18, 22	*"A melodia das cítaras e dos músicos, das flautas e das trombetas nunca mais se ouvirá dentro de ti…"*	Sentido escatológico
19, 1	*Cântico de triunfo no céu: Depois disto, ouvi no céu algo que parecia o alarido de uma multidão imensa que dizia: Aleluia!*	

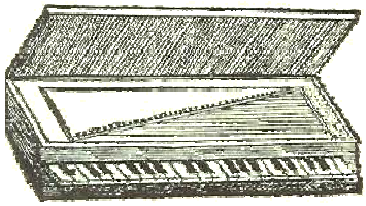
Anexo 12 – Síntese dos instrumentos apresentados na edição de *Musica Getutscht* (1511) de Sebastian Virdung[8]

CORDOFONES

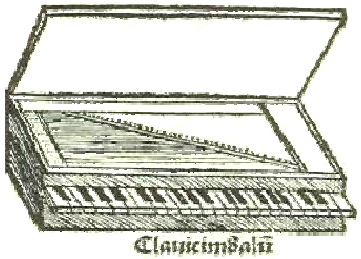
Clavicórdio



Virginal



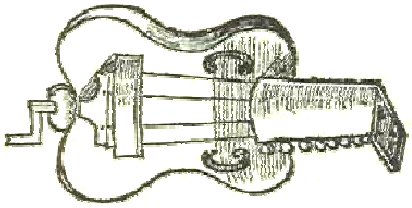
Clavicembalum



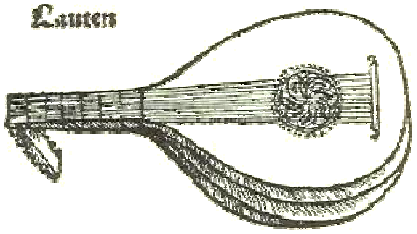
Claviciterium



Sanfona



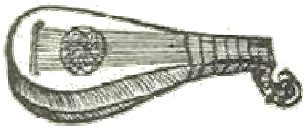
Alaúde



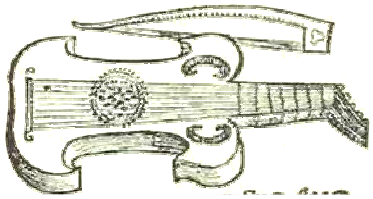
Quintern

Gross Geigen

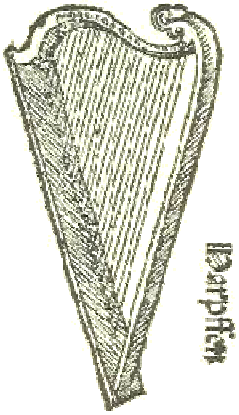
[8] Sebastian Virdung, (1970), *Musica Getutscht*, edição do fac-simile de 1511. Basel / London: Bärenreiter-Verlag Kassel.



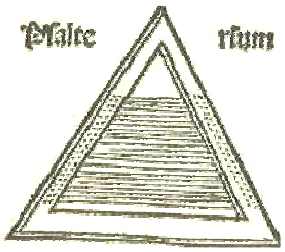
Harpa

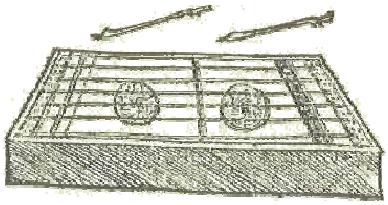


Psalterium

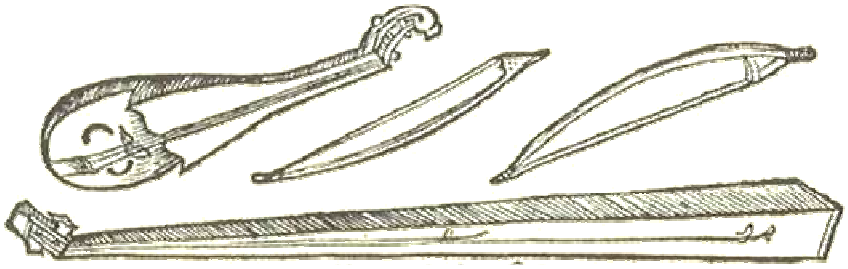


Hackbret (saltério)





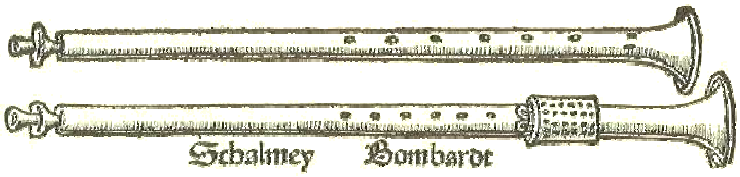
Rebec



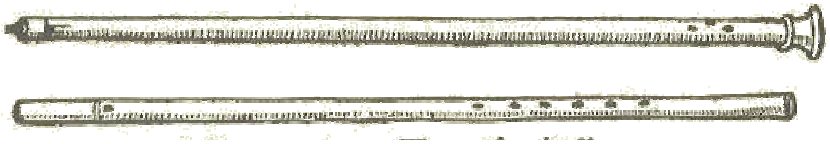
Tromba marinha

AEROFONES

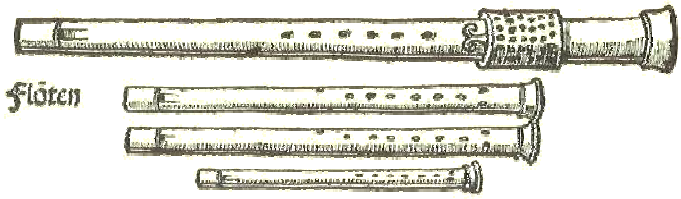
Chirimia ou chalemie e bombarda

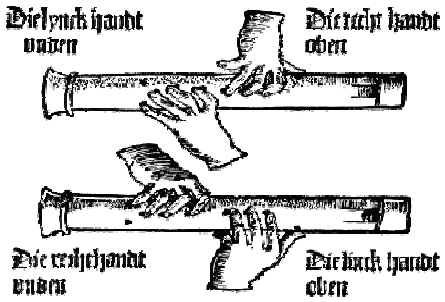


Schevegel e Zsverch pfeiff ( )



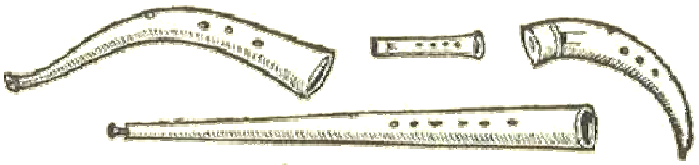
Flautas doces



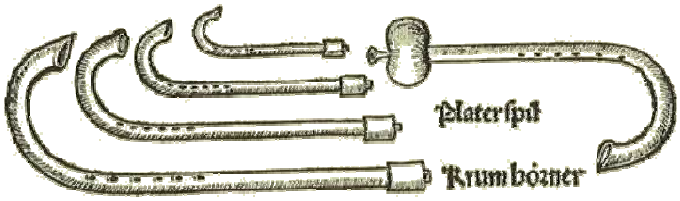


Exposição sobre a presença de dois furos na parte posterior do tubo, para facilitar ser tocada com colocações diversas das mãos.

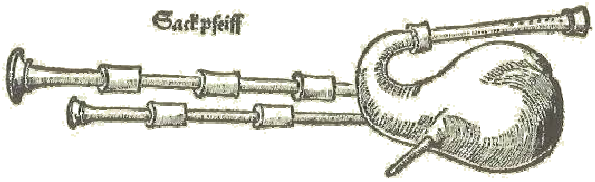
Corneto e outros aerofones



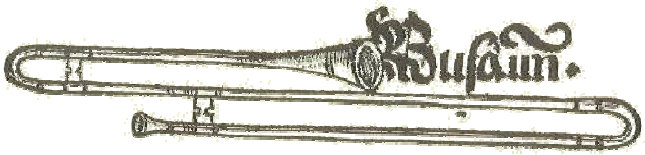
Cromornes e ***Platerspiel, vèze ou Bladder pipe***



Gaita-de-foles



Sacabuxa



Trompete



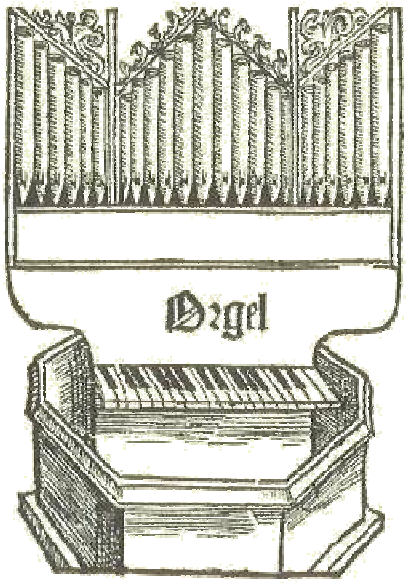
Clareta (Trompete)



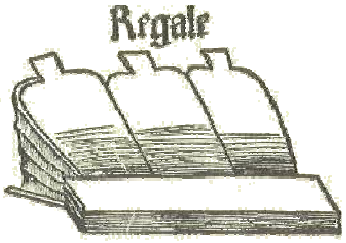
Churner Horn (?)



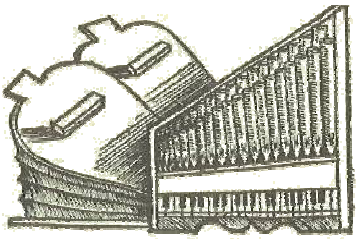
Órgão de tribuna



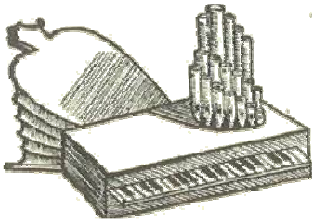
Regal

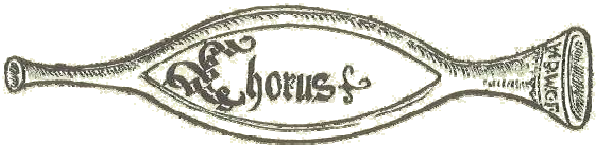


Positivo (órgão positivo



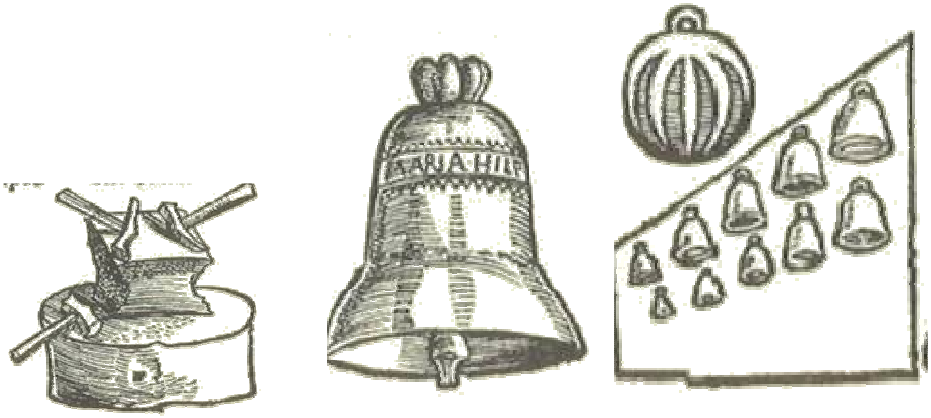
Portativo (Órgão portátil)





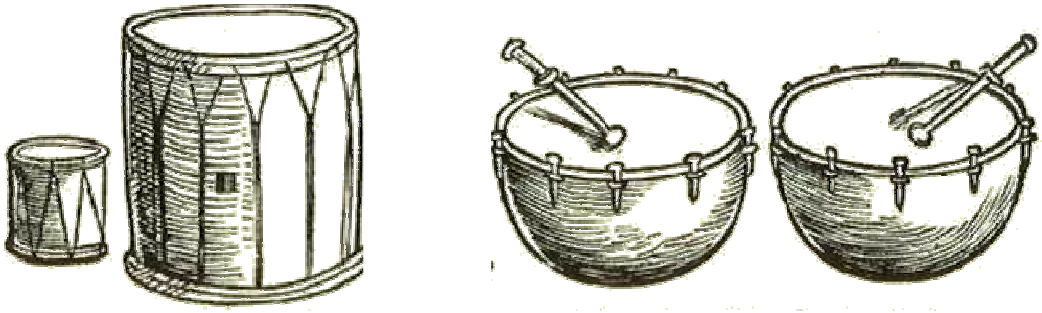
IDIOFONES

Bigorna ***Sino*** ***Guizos e campainhas***



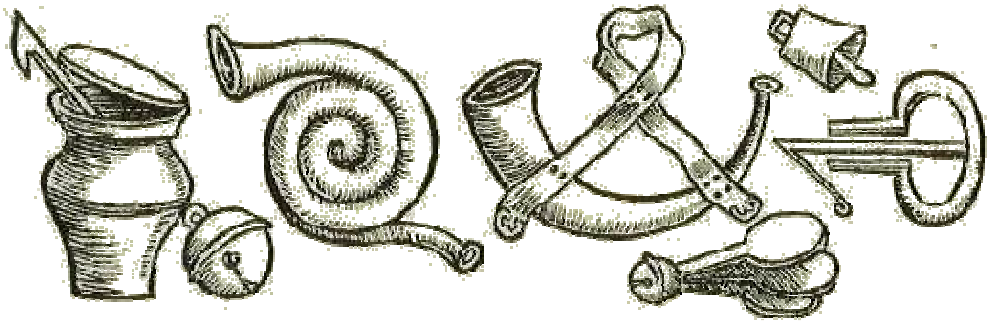
MEMBRANOFONES

Tambores **Timbales**



À esquerda é o tamborim, o que, diz ele, "é utilizado por holandeses e franceses, juntamente com a flauta, especialmente para dançar ou para casamentos".
O tambor, o direito é dos militares tipo utilizado em conjunto com o pífaro.

OUTROS **OBJECTOS** SONOROS



Anexo 13 – Trecho de *Das instruções militares,* de Isidoro de Almeida sobre tambor e pífaro[9]

"Pera mandarem oi infantes, usam ho atambor, aque outros chamam caixa. Este he hum instromento de madeira, com duas bocas, como todos sabem, em cada hua das quaes, tem hum parche de bezerro, ou pergaminho, & sobre hum batem com dous paos, & no outro tem dous ou quatro bordões, de nervo torcidos, temperados com hum temperador de pao, que os aperta & alarga, de maneira, que batendo com os paos no parche, reberberam os bordões & tornam a redobrar ho golpe, & assi causam maior rumor. Se os bordões de nervo sam muito tezos nam se move ho vento do golpe, & se brandos, repicão pouco, quere-se a tempera no meio. Tambem se entende estar ho Atambor teperado, quando tocado com hum pao no parche que tem os bordões, de hua banda, & da outra, & da outra delles, ambos os golpes, dam aos ouvidos hum uniforme som; & isto fazem quando os bordões de hua parte estam conformemente froxos, ou tezos, aos da outra.

Assi que os golpes, que se dam de hua parte & da outra, dizem se estam conformes & quando ho nam estam, entam a mão os emenda, tirãdo pelo hum & pelo outro. Tem hum buraco pera de dentro sayr do ar, quando se repercute, com os paos.

As peles estam fixas em huns arcos, & sobre estes outros dois arcos, em que prendem os cordeis com que as peles se entesam & apertam. Os cordeis do atambor, pero bem, nam se querem largos hum do outro, a se repartir o redor do atambor em quatorze partes igoais, & os cordeis ham de vir nestas.

Tem huns temperadores, ou apertadores de couro de vaca, com que ajuntam os cordeis, apertando, & estiramdo as peles gramdemente, correm se com as maos ambas, todos pera hua parte, que he a banda, onde estam os bordoes.

---

[9] Isidoro de Almeida (1573), *Das instruções militares*. Évora: André de Burgos, impressor, citado por Manuel A. Ribeiro Rodrigues (1999) em *400 Anos de Organização e Uniformes Militares em Macau*, pp.150-152. Macau: Instituto Cultural de Macau.

As peles sam de bezerro, de hum anno, & pera serem mais fortes, & durarem mais, querem se peladas sem cal, com cinza, ou com farelos, & como derem ho cabelo ficam boas, mas nam querem sal, por nam reverem no tempo humido.

A madeira do atambor, se podesse ser de hum pao inteiro, seria melhor, quando não, quamdo mais unida & grudada, for, tanto melhor. De nogueira sam muito bõs, & querem que tenha grossura na madeira, de meio dedo pelo menos, & algum tanto mais, se he delgada, recebendo o som em si, na ho da (quando ho batem) do pergaminho dos bordoes & soa menos entam.

A medida que se tem exprimentado, para toar mais, he dous palmos & meio de v„o na boca, & outro tanto de madeira, de boca a boca, & mais nam, porque se a madeira he mais comprida vay ho vento mais fraco ao parche, & repercutem com menos força os bordoes.

O melhor dos dous couros se pora, a onde se bate com os paos, os paos do bater, se querem de dous palmos de comprido, & grossos per hua parte, que he a que esta na m„o, & delgados pella outra, com que batem. Naquella parte com que batem, por nam romperem ho couro, deve ter hua cabeceta pequena, menor que hua avel„; queremse lavrados ao torno de madeira pesada, para contrapezarem nas maos ao bater & assi com menos forca de mao dam maior golpe.

Esta he a caixa do atambor, com que o destro official, & pratico tangedor, com a ligeireza das maos, & com ho compasso dos golpes, significa & declara, ho que quer ho Capitam, & ho que manda aos seus soldados. Este lança ho bando ou pregam, do que se ha de fazer, como que se ajuntem ha bamdeira, que vem a receber a paga, que tal dia he a amostra & resenha, que vem ao exercicio ao tal lugar, que v„ tomar mantimentos ou moniçoes, que vem ao trabalho, & deita bando de todas as mais cousas, que se h„ de fazer, o qual b„do he hum tocar, & hum som diferente, de todos ou outros, o qual somente significa bando.

Tambem toca ao atambor, o recolher ha bamdeira, com outro som diferente; & toca a marchar em ordenação, ou caminhar, ou quamdo caminhando se a de fazer alto, ou estar quedo. Toca quando hum esquadram, tendo arvorado, se quer melhorar em sítio, sem calar os piquens (?) ao hombro avante. Toca mao em piquem, mao em pique: que he aproximar se, · arma: & ho tempo de combater: toca arma, arma. Toca

a escaramuça: & toca carga, carga, de mao em mao: & toca a retirada atras; dizendo muito claro: retirar pera tras, retirar pera tras.

Querem se todos estes sons muito a compasso, & com as medidas dos tempos guardadas, precisamente como musico de bom ouvido, & nisto estaa ho ser bom atambor, & nam em fazer rumor cegamente sem entender ho que se faz.

O atambor geral, deve insinar os atambores, a que toquem todos hua mesma cousa, per hum modo, & a hum compasso. O seu cargo principal, he examinalos, se sam aptos: & os atambores obedecerem lhe, & ho acompanharem nos bandos. E quando os bandos se ham de lançar, pera as cousas geraes, ao atambor geral se dizem, & elle os faz seguir a todos os atambores.

O pifaro diz muito bem com o atambor, & he proprio companheiro seu, mas soomente ho acompanha com ho pifaro ao marchar na ordenança, ou no esquadram, ou quando recolhe ha bandeira. Nas outras cousas se cala, ainda que ha alguns tam bons pifaros, & taes musicos que em tudo acompanham ao Atambor, até no tocar da arma.

O Pífaro chamam alguns flauta tudesca, por ser propria dos Alemaes, donde modernamente veyo a nos. Nam tem mais que seya (seis?) buracos, & ho em que assopram: mas faz treze pontos bem firmados, com a temperatura do vento que lhe dam."

Anexo 14 – Representação de sinos no *Livro das Fortalezas* de Duarte de Armas (ANTT, Ms. C.F. 159).

Localidade	Localização	Fólio	N.º de sinos
Castro Marim	Campanário, dentro das muralhas, com dois sinos	2	2
	Igreja de (?) com campanário com dois sinos; próximo do Guadiana	3	2
Alcoutim	Igreja de (?), campanário na fachada principal, preparada para receber dois sinos, mas apenas com um colocado, situada no limite da povoação.	3	1
	Campanário no interior na povoação com dois sinos	4	2
Mértola	Igreja com grande torre e campanário com dois sinos, no interior da cerca da povoação	5	2
Moura	Igreja no interior do casario com dois campanários (?), um tem dois sinos, outro, mais pequeno, um. (serão, talvez, duas igrejas!)	10	3
	Torre circular dentro do castelo com um sino	10	1
Monsaraz	Capela fora da vila com campanário e dois sinos.	16	2
Terena	Igreja com campanário com dois sinos	17 e 18	2
	Igreja no interior das muralhas com campanário e dois sinos	20	2
Alandroal	Capela no interior do casario, com pequeno campanário com um sino	20	1
Juromenha	Igreja arruinada com grande torre sineira com espaço para dois sinos	21	-
	Campanário no interior das muralhas – dois sinos	23	2
	Torre hexagonal com um sino (torre do relógio)	23 e 24	1
Olivença	Figura masculina na torre de menagem com uma corda com uma sineta na ponta (?)	23	1
	Capela fora da povoação com torre quadrangular com aberturas para sinos, mas sem sinos visíveis	24	-
Elvas	Torre do relógio com várias aberturas mas sem sinos visíveis.	26	-
Campo Maior	Capela fora da povoação com pequeno campanário com um sino	28	1
Arronches	Torre sineira com 8 (?) aberturas mas sem sinos visíveis	32	
Assumar	Igreja no interior da fortaleza com pequeno campanário com um sino	35 e 36	1
Alpalhão	Grande igreja no exterior das muralhas, com grande torre e quatro sinos.	41 e 42	4
Castelo de Vide	Três altas torres com vários sinos.	43 e 44	3
Nisa	Duas torres, em igreja no interior do castelo, com dois sinos, um de grandes dimensões.	49	2
Montalvão	Igreja com campanário e dois sinos.	50 e 51	2
	Torre do relógio, na muralha, com um grande sino	53	1

Castelo Branco	Dois sinos nas ameias da muralha do castelo	52 53	e	2
	Igreja fora das muralhas com dois.	53		2
Idanha-a-Nova	Dois sinos nas ameias da torre barbacã	54		2
Segura	Igreja com campanário e dois sinos, no interior da povoação.	56		2
Salvaterra	Igreja com campanário com dois sinos	58		2
Penha Garcia	Igreja fora da povoação com campanário com um sino	59 60	e	1
Monsanto	Igreja do castelo com dois sinos e igreja na povoação com mais dois, inseridos em campanários	62		4
Penamacor	Igreja no interior das muralhas com campanário com dois sinos	63		2
Sabugal	Campanário no interior da vila, na parte amuralhada, com dois sinos	65		2
	Três capelas no meio do casario com pequenos campanários com dois sinos cada	66		6
Vila Maior	Duas igrejas com respectivos campanários com dois sinos cada	67		4
Castelo Mendo	Igreja junto à torre de menagem com campanário com dois sinos; campanário parcialmente visível com dois sinos e outro, mais pequeno com um	70		5
Castelo Bom	Igreja no interior das muralhas com campanário com dois sinos.	71 72	e	2
Almeida	Igreja com campanário com três sinos.	73 74	e	3
Castelo Rodrigo	Dois campanários, no interior da vila, com dois sinos cada.	75		4
Freixo-de-Espada-à-Cinta	Dois pequenos campanários numa torre do castelo, um com dois e outro com um sino	77		3
	Igreja com portal manuelino (?), com 1 sino e outra com dois, fora da povoação.	77		3
Mogadouro	Campanário com dois sinos junto ao castelo.	80		2
Penas Roias	Igreja com campanário com dois sinos.	81		2
Miranda do Douro	Igreja no interior das muralhas com campanário e dois sinos.	83		2
Vimioso	Igreja com campanário com dois sinos	86		2
Outeiro	Igreja com campanário com dois sinos	87 88	e	2
	Igreja, no limite da povoação (junto ao cemitério?), com campanário com um sino; capela com pequeno campanário com um sino	89		2
Bragança	Campanário no interior do casario, no cimo de uma torre, com dois sinos	89		2
	Torre no interior do castelo com um sino grande	89		1
	Dois campanários com dois sinos cada, no interior do castelo	89		4
Vinhais	Igreja no interior das muralhas com campanário e dois sinos.	91 92	e	2
	Campanário inserido na muralha, com dois sinos.	94		2

Monforte do Rio Livre	Igreja com pequeno campanário com um sino, dentro da vila, junto ao pano de muralha	94	1
Chaves	Igreja junto à ponte, fora da vila, com campanário com um sino	95	1
	Torre do relógio sem sinos visíveis	95	-
Montalegre	Igreja com campanário e dois sinos, no interior de um muro, bastante destruído, em torno do castelo	98	2
Castro Laboreiro	Igreja com campanário com dois sinos, junto ao casario	103	2
Melgaço	Igreja com campanário e dois sinos	105	2
Valença do Minho	Igreja com dois sinos num campanário.	111	2
Tui	Igreja, fora da cidade, com torre e um sino	112	1
Vila Nova de Cerveira	Capela fora da vila com campanário com um sino	114	1
Sintra	Igreja junto ao palácio da Vila, (Igreja de S. Martinho), com torre sineira com um sino grande e dois pequenos campanários com mais três sinos.	118 e 119	4

TOTAL – 126

Os sinos representados são, em regra, de pequena dimensão, possuem badalo interno e seguem o mesmo tipo de configuração, designado por *tulipa*, que se fixou na Europa Ocidental por volta do século XIV (Correia, 2005: 18).