

MUSIC IN THE MUSEUM

Musical Instruments and Musical Iconography Catalogue
of Carlos Reis Municipal Museum

MÚSICA NO MUSEU

Catálogo de Instrumentos Musicais e Iconografia Musical
do Museu Municipal Carlos Reis

Edition Notice
Title Music in the museum. Musical Instruments and Musical Iconography
Catalogue of Carlos Reis Municipal Museum
Author Luzia Aurora Rocha
Preface João Carlos Lopes (Torres Novas Municipality)
Translation David Hardisty
Fotography Vera Gomes (Torres Novas Municipality)
Proof-reading Gabinete de Estudos e Planeamento Editorial (Torres Novas Municipality)
Cover Sofia Ferreira (Torres Novas Municipality)
Graphic Design Sofia Ferreira (Torres Novas Municipality)
Printing Gráfica Almondina
ISBN 978-989-53958-7-3
DL ??????
@Torres Novas Municipality, 2024

FICHA TÉCNICA

Título Música no Museu. Catálogo de Instrumentos Musicais
e Iconografia Musical do Museu Municipal Carlos Reis
Autora Luzia Aurora Rocha
Prefácio João Carlos Lopes (Museu Municipal
Carlos Reis – Município de Torres Novas)
Tradução David Hardisty
Revisão e normalização Margarida Moleiro e Ana Maria Marques
(Gabinete de Estudos e Planeamento Editorial – Município de Torres Novas)
Fotografia Vera Gomes (Comunicação e Imagem – Município de Torres Novas)
Apoio ao inventário Teresa Lopes (Museu Municipal Carlos Reis – Município de Torres Novas)
Capa Sofia Ferreira (Comunicação e Imagem – Município de Torres Novas)
Grafismo Sofia Ferreira (Comunicação e Imagem – Município de Torres Novas)
Impressão Gráfica Almondina
ISBN 978-989-53958-7-3
Depósito Legal 0000000
Município de Torres Novas, 2024

MUSIC IN THE MUSEUM

Musical Instruments and Musical Iconography Catalogue
of Carlos Reis Municipal Museum

MÚSICA NO MUSEU

Catálogo de Instrumentos Musicais e Iconografia Musical
do Museu Municipal Carlos Reis

Contents

PREFACE	7
PART I ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY OF MUSIC	15
1. Postcards, photographs and printed sources (Mário Leão Collection) or Femininity and Music from The World Of Bullfighting	23
2. Drawings	63
3. Printed sources	69
4. Photographic reproductions	89
5. Costumes and finery	95
6. Furniture	99
7. Painting	105
PART II ORGANOLOGY	127
1. Idiophones	133
2. Membranophones	163
3. Chordophones	181
4. Aerophones	233
PART III DEVICES FOR SOUND MARKING, RECEPTION AND PRODUCTION	265
1. Gramophone, radio and metronome	269
BIBLIOGRAPHY	277

índice

Prefácio	7
PARTE I ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA DA MÚSICA	15
1. Bilhetes postais, fotografias e fontes impressas (Espólio Mário Leão) ou “O Feminino e a Música no Universo do Toureio”	23
2. Desenho	63
3. Fontes impressas	69
4. Reproduções fotográficas	89
5. Traje e adornos	95
6. Mobiliário	99
7. Pintura	105
PARTE II ORGANOLOGIA	127
1. Idiofones	133
2. Membranofones	163
3. Cordofones	181
4. Aerofones	233
PARTE III DISPOSITIVOS DE PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E MARCAÇÃO DE SOM	265
1. Gramofone, rádio e metrônomo	269
BIBLIOGRAFIA	277

Preface

Prefácio

PREFACE

The meaning of things

The arrowheads of ancient men, the shuttles of the old factory workers, the wedding dresses of happy times stare at us in silence, the cold and afflicted silence of museum showcases where the bustle and life that gave meaning to what we plucked from time and left there, to the strange amazement of our eyes, is missing: trying to see life where there are only shadows of life, where the vigorous and sure gesture of the arms and hands that cut the flint is missing, the perpetual movement of the weavers at their loom, the promissory festive words of a man and woman who ritualise their vague dreams of love. Museums are constructions where we imprison testimonies of what we have stolen from life, of what we have chosen from the periods in suspension on the wheel of history. And everything can be beautiful: to atone for our guilt, with these pieces of former lives we assume poses in the cosiness of shop windows, we construct illusions of light and shadow, and something else is born to delight our gaze.

8 /

Museums also have more subterranean and hidden places, namely basements and attics where reserves and collections are stored, what is left over after the first line of *museological options*, a kind of colonisation of existences at the mercy of our strategies and priorities, which awaits for an opportunity to see the light of the showcases, where for moments the life of such things is reborn in our days to replace those of the past. It was there, on the outskirts of the house where reserves are stored (which in a museum is not usually visible) that Luzia Rocha went to catalogue, describe and classify a set of objects that, for all intents and purposes, have come to be considered a collection, as if a primordial logic has united them in a common purpose. Being just a collection of objects united by affinities and, therefore, in a position to always be increased and valued, it is now the collection of musical instruments of the Carlos Reis Municipal Museum, a new family within this network which unites the heritage of those items that form the museum's collection. A collection of musical instruments is always a very unique collection. It is part of the nature of these objects to be connected with the most exciting and exalted moments of a community, a family, a circle of friends or just a solitary player. Through these objects, rhythms and harmonies are linked to the communion of voices, that most beautiful form of human co-operation. These collections emphasise the solitary muteness that obliterated the joy, festivity, ritual, songs and dances, the gravity of processional litanies, the

PREFÁCIO

O sentido das coisas

A ponta de seta dos homens antigos, a lançadeira da operária da velha fábrica, o vestido de noiva dos tempos felizes olham-nos em silêncio, o silêncio frio e aflito das vitrinas de museu onde falta o bulício e a vida que deu sentido ao que arrancámos do tempo e deixámos ali, para o estranho espanto dos nossos olhos: tentar ver vida onde só há sombras de vida, onde falta o gesto vigoroso e certo do braço e da mão que corta o sílex, o perpétuo movimento da tecedeira no seu tear, as palavras promissoras e festivas de uma mulher e de um homem que ritualizam vagos sonhos de amor. Os museus são construções onde aprisionamos testemunhos do que roubámos à vida, do que escolhemos dos tempos suspensos pela roda da história. E tudo pode ser belo: para expiar a nossa culpa, com esses pedaços de vidas antigas encenamos poses no aconchego de vitrinas, construímos ilusões de luz e sombras, e outra coisa nasce para deleite do nosso olhar.

Os museus têm ainda lugares mais subterrâneos e escondidos, caves e sótãos onde se arrumam reservas e colecções, o que sobra da primeira linha das opções museológicas, uma espécie de colonização das existências à mercê das nossas estratégias e prioridades, aquilo que espera por uma oportunidade de ver a luz das vitrinas, onde por momentos a vida das coisas renasce em dias de substituição dos que estão no passado. Foi aí, às periferias da casa onde se alinham reservas (aquilo que num museu habitualmente não se pode ver) que Luzia Rocha foi recensear, descrever e classificar um conjunto de objectos que, para todos os efeitos, passamos a considerar uma colecção, como se uma lógica primordial os unisse num propósito comum. Sendo apenas um conjunto de objectos unidos por afinidades e, portanto, em posição de ser sempre aumentado e valorizado, é agora a colecção de instrumentos musicais do Museu Municipal Carlos Reis, uma nova família desta rede com que se vai unindo o património de coisas que é o acervo do museu.

Uma colecção de instrumentos musicais é sempre uma colecção muito singular. É da natureza desses objectos a ligação aos momentos mais empolgantes e exaltados de uma comunidade, de uma família, de uma roda de amigos ou do solitário tocador. Com estes objectos, os ritmos e as harmonias ligam-se à comunhão de vozes, essa forma mais bela de cooperação humana. Acentua-se, nestas colecções, a mudez solitária que obliterou, do outro tempo, a alegria, a festa, o ritual, os cânticos e as danças, a gravidade das litanias das procissões, a louca folia das festas populares de verão. A violência do silêncio é mais violenta ainda quando olhamos, calado na vitrina, o magnífico violino das maviosas melodias de um salão burguês ou o alegre bandolim de cantorias campestres dos passeios da Ascensão.

mad revelry of popular summer festivals. The violence of silence rages even more when we look silently in the shop window, at the magnificent violin possessing the delightful melodies of a bourgeois parlour or the joyful mandolin playing country songs during the Ascension processions.

From the ancient life of things, everything is connected, yet if we pay attention to what remains of what has passed, if we connect the signs that lead us, always, to the construction of stories, that primordial function of objects stripped of life is that which we call museum pieces. Who will tell the story of José d'Abreu Lopes — a *Torrejano* of great importance because he loved the things of his homeland — who left us precious illuminated manuscripts and repainted the gilded carvings of our churches, and who will tell that other story of his violin (did he also play the mandolin?) that he played for his children, leading one of them, during a time of youthful passions and the glorious *yeah yeah* decade, to form in that place one of the groups that made up an era, namely the *Academia Pop*? Who will ever be able to tell more accurately the story of the old Torrejana Musical Tuna Group of José Lopes dos Santos and friends, rescuing from silence the mandolin that he proudly sported in the few pictures that have survived to counteract its forgetting? What is the story behind the banjo that was present, with the stickers left on it, at firefighter parties in Sardoal or at the 1st centenary of the village of Marmeleira de Rio Maior in 1978? What prompted the painter Carlos Reis to buy the 18th-century pianoforte in 1916?

The answer to these questions, the stories we tell about objects and their past lives, we call research, which we translate into our own languages as inventories, guides, essays, catalogues and other ways of finally making sense of things. After a brief passage through the showcases, the musical instruments of the Carlos Reis Municipal Museum, gathered here in this catalogue, will be waiting for the storytellers. The voices and chords of their past lives will echo through the words of these stories.

João Carlos Lopes

Da vida antiga das coisas, tudo se liga, contudo, se dermos atenção ao que fica do que passou, se ligarmos os sinais que nos conduzem, sempre, à construção de histórias, essa função primordial dos objectos despidos de vida a que chamamos peças de museu. Quem há-de contar a história de José d'Abreu Lopes, *torrejano de vulto* porque amante das coisas da terra, que nos deixou preciosas iluminuras e repintou talhas douradas das nossas igrejas, quem contará essa outra história do seu violino (tocaria também bandolim?) que ele tocava para os filhos, levando um deles, nos tempos das paixões juvenis e da década gloriosa do ié ié, a constituir na vila um dos conjuntos que fez uma época, a Academia Pop? Quem conseguirá algum dia contar com mais precisão a história da velha Tuna Torrejana de José Lopes dos Santos e amigos, resgatando do silêncio o bandolim que ele orgulhosamente ostentava nas poucas imagens que ficaram para contrariar o esquecimento? Que história está por detrás do banjo que ostenta a sua presença, em colantes nele deixados, em festas dos bombeiros do Sardoal ou no 1.º centenário da vila de Marmeleira de Rio Maior em 1978? Que motivo levou o pintor Carlos Reis a comprar o pianoforte setecentista em 1916?

À resposta a estas perguntas, às histórias que contamos sobre os objectos e as suas vidas passadas chamamos investigação, que traduzimos em linguagens nossas como inventariação, guias, ensaios, catálogos e outras formas de pormos finalmente as coisas a fazer sentido. Depois de uma breve passagem pelas vitrinas, os instrumentos musicais do Museu Municipal Carlos Reis, aqui reunidos neste catálogo, ficarão à espera dos contadores de histórias. Das palavras dessas histórias, não-de ecoar as vozes e os acordes das suas vidas passadas.

João Carlos Lopes

Author's note

A book undergoes a process similar to the genesis of human life: conception, gestation and birth. This book is no exception. An idea was conceived, a time was taken to write it, and the final part – always the hardest – was that of bringing it out into the world. It is conceived as an academic book for everyone. Seeking its best form – that of simplicity. Because it is in simplicity that beauty lies.

Nota da Autora

A Música está presente na minha vida desde que me conheço. Começou, ainda na infância, na banda filarmónica da minha terra natal, Outeiro Grande, aldeia do concelho onde nasci, Torres Novas. Nunca mais deixei a Música nem ela me deixou a mim. A minha formação académica (prática e teórica) é, também, nesta área. Vasta e acumulada ao longo de anos e anos de estudo e trabalho.

Dentro da Música a minha área de eleição é a Iconografia Musical, um domínio de estudo sobre a presença de motivos musicais na arte. Concorre-lhe, nesta minha preferência, a Organologia, ou o estudo dos instrumentos musicais do ponto de vista mecânico, histórico e de funcionamento. Foi na Áustria, onde estudei com o grande iconógrafo Tilman Seebass, que treinei os olhos para ver Música nos mais diferentes suportes artísticos (azulejo, desenho, escultura, gravura, pintura, etc.). E foi em Portugal, com o meu orientador de doutoramento, o grande organólogo Gerhard Doderer, que aprendi a beleza da arte de bem estudar os instrumentos musicais. Conto esta história para o leitor entender o porquê de, numa visita ocasional de trabalho ao Museu Municipal Carlos Reis, o meu olhar logo ter despertado para algumas obras de arte com música. Primeiro as mais fáceis de ver. Depois as mais discretas, menos perceptíveis ao olhar.

A curiosidade académica e visitas subsequentes levaram-me a ver e a compreender que ali existia muito mais do que os *ex-libris* da colecção, como o *pianoforte*¹ Mathias Bostem, ou a “bandeira de porta” da autoria de mestre Carlos Reis. Outros objectos se foram juntando na minha pesquisa, até chegar à conclusão de que este museu possuía, afinal, uma colecção que merecia um catálogo especificamente dedicado à música. A publicação simultânea de uma versão em inglês da obra, se bem que numa versão ligeiramente mais reduzida do que a de língua portuguesa, permite uma vasta divulgação desta colecção, além-fronteiras.

1 Embora piano seja a nomenclatura moderna e actual, *Pianoforte* é o nome histórico, de origem italiana, assim designado por ter introduzido uma modernidade em relação aos instrumentos com mecanismo do cravo (cordas beliscadas). Neste novo instrumento, os martelos percutem as cordas, possibilitando a criação de dinâmicas (piano e forte) [neste catálogo pode ler mais sobre esta peça nas páginas 216-219].

PART I
**ICONOGRAPHY AND
ICONOLOGY OF MUSIC**

PARTE I
**ICONOGRAFIA E
ICONOLOGIA DA MÚSICA**

Os termos Iconografia e Iconologia foram criados por humanistas, no século XVI, para o estudo de emblemas, retratos em moedas e outras evidências pictóricas provenientes da Grécia antiga, particularmente objectos arqueológicos. Iconografia refere-se à descrição (G.: *graphein*) e Iconologia à interpretação (G.: *logos*) do conteúdo de imagens/obras de arte no que concerne tanto ao simbolismo visual como ao significado factual (SEEBASS, 2001). No século XIX, a História da Arte foi estabelecida como disciplina académica, conduzindo ao desenvolvimento e estabelecimento de um método compreensivo/analítico para estes domínios de estudo, que tinha como foco o conteúdo e forma, os seus objectos principais de análise. A partir desta época, académicos usaram os termos Iconografia e Iconologia como referência ao estudo do conteúdo, por oposição ao estudo da forma, ou estilo. Não obstante a evolução levou, não a um antagonismo, mas sim a uma complementaridade entre ambas, sendo que as análises iconográfica e iconológica coexistem e são indissociáveis. A insistentes permanência de uma dupla terminologia académica ainda parece ser um obstáculo para o seu uso claro e inequívoco. Opta-se por utilizar a designação Iconografia Musical subentendendo-se a Iconologia como algo implícito e indissolúvel. De outra forma, tudo é incompleto. Sem a parte iconológica, a iconográfica permanece na sombra, sem trazer luz e novo conhecimento. Há quem use os estudos da imagem como ilustração ou com abordagens simplistas e erróneas. O uso da imagem, por si só, não significa que se trate de iconografia e iconologia. É preciso ver, descrever, mas também questionar, pensar, interpretar e tirar as devidas conclusões.

Em contexto académico a Iconografia e a Iconologia migrariam, *a posteriori*, para o domínio das Ciências Musicais. Assim, a descrição e imagens de obras de arte com música passou, em primeiro lugar, a ser uma área de estudos auxiliar da Musicologia Histórica e da Etnomusicologia para depois se tornar uma área de estudos com direito próprio. Cada vez mais impactante e com um crescendo exponencial de investigadores por todo o mundo, a Iconografia Musical é, actualmente, um dos domínios de estudo mais atractivos e relevantes das Ciências Musicais. Em Portugal, o estabelecimento da Iconografia Musical foi lento e com algumas aproximações isoladas, mas muito importantes e meritórias. Ao nível metodológico estas abordagens são, de certo modo, ainda rudimentares, com ênfase ou na inventariação ou na descrição organológica. Contudo – e conforme referido – são de primordial importância para a afirmação e institucionalização desta disciplina no universo académico português, dando origem a um corpo de investigadores que é, no presente, reconhecido internacionalmente como visionário e inovador.

Para traçar esta rota é necessário voltar a 1940, ano de comemorações nacionais, à exposição de pintura sobre *Os Primitivos Portugueses* (1450-1550), comissariada por Reynaldo dos

The collections in the Carlos Reis Municipal Museum are unique as, since there is no Music Centre, one of their riches is finding and discovering this throughout the museum and its reserves. The result of this is a surprise. Due to the variety of sources, their antiquity, the sumptuousness of some of them, and the discreet presence of others. However, and above all, due to the amount of information encrypted in each of these works. Discovering and decoding the Music in the Museum's collections has brought to light a publication, in the form of a bilingual catalogue, which may provide new knowledge for those reading it. The work is organized into three parts: "Iconography and Iconology of Music", "Organology", and "Sound Marking and Reproduction Devices". Concerning the first part, the terms **Iconography** and **Iconology** were created by humanists in the 16th century to study emblems, portraits on coins and other pictorial evidence from ancient Greece, particularly archaeological objects. **Iconography** refers to the **description** (G.: *graphein*) and **Iconology** to the **interpretation** (G.: *logos*) of the content of images/works of art with regard to both visual symbolism and factual meaning.

In the 19th century, the History of Art was established as an academic discipline, leading to the development and establishment of a comprehensive/analytical method that focused on content and form, which formed its main objects of analysis. From this time on, scholars used the terms Iconography and Iconology to refer to the study of content, as opposed to the study of form, or style. In Musicology, however, iconographic and iconological analyses are not opposed, but coexist and complement each other. This dual terminology still remains an obstacle to its clear and unambiguous use. However, here the option has been taken to use the designation **musical Iconography**, understanding **Iconology** to be something implicit and indissoluble. In fact, without the iconological part, iconography remains incomplete. Some people use image studies as an illustration with simplistic and erroneous approaches. The use of an image, in itself, does not mean that that is musical iconography. The visual arts provide unique information relevant to the study of music and musicology, and thus musical iconography is a tool at the highest level. Furthermore, an image with musical content

Santos. Neste âmbito, foi encomendado ao musicólogo Mário de Sampaio Ribeiro, no ano de 1943, o inventário síntese de aspectos musicais de treze pinturas quinhentistas. Em 1964 Ernesto Veiga de Oliveira publica, através da Fundação Calouste Gulbenkian, uma obra-chave dedicada ao estudo dos instrumentos musicais populares portugueses. O autor serve-se de fontes visuais – sem qualquer pretensão de elaborar uma análise ao nível da iconografia musical – tendo este uso um carácter ilustrativo. Outros nomes relevantes se seguem, seja ao nível da publicação seja ao nível da inventariação, com aproximações mais ou menos isoladas – contudo, determinantes – para a progressão deste campo de estudos: Manuel Morais, Sérgio Guimarães de Andrade, Humberto d’Avila, João Palma Ferreira, Isabel Freire de Andrade, Maria Adriana Latino, Gerhard Doderer, Maria José Borges, Bernardo Azevedo Gomes, Luís Henrique, Manuel Pedro Ferreira, Ana Isabel Gaio, Maria do Amparo Carvas e Maria Helena Trindade (ROCHA, 2020: 15-22).

O marco central da mudança de paradigma em Portugal foi o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), da Universidade NOVA de Lisboa, a unidade de investigação à qual a autora está afiliada que, pela mão de Mário Vieira de Carvalho, firmou a Iconografia Musical como área de investigação institucionalizada no nosso país. O projecto *Images of Music – A Cultural Heritage*, financiado pela União Europeia, no ano 2003, liderado por Tilman Seebass e com equipa portuguesa, constituída pela autora e pelo investigador/iconógrafo Luís Correia de Sousa, permitiu a consolidação e o reconhecimento internacional. Parceiros de sete países formaram uma rede para promover a documentação e catalogação de imagens com conteúdo musical. O projecto resultaria em três exposições virtuais – mais tarde publicadas em três CD-ROM² – num congresso internacional realizado na Fundação Calouste Gulbenkian³ e em vários textos publicados num volume da *Imago Musicae*⁴. O crescimento, até aos dias de hoje, desta área de estudos e do núcleo de investigadores e estudantes agregados ao CESEM é notável: uma equipa líder e com o merecido reconhecimento nacional e internacional.

As artes visuais são fornecedoras de informações únicas, muitíssimo pertinentes para os estudos em Música e Musicologia sendo, deste modo, a Iconografia Musical uma ferramenta ao

2 **Virtual exhibition one: *Sacred Music – Image and Reality*** (1. Music in Holy Scriptures; 1a Feasts and Banquets; 2. The Marian Subjects: music as a source of Harmony; 2a. Nativity and Adoration; 3. The Saints; 4. Performing Sacred Music). **Virtual exhibition two: *Rhythm in Music and Dance*** (1. Depiction of Sonoric Rhythm; 1a. Rhythmic Signals by Sound Objects or Musical Instruments; 1b. Rhythm in Music; 1c. Rhythmic Movements Coordinated with Music; 2. Depiction of Kinetic Rhythm; 2a. Solo Dance; 2b. Couple Dance; 2c. closed Round Dance; 2d. Open Round Dance; 2e. Free Dancing). **Virtual exhibition three: *Musical Myths – From Antiquity to Modern Times*** (1. Music in the Myths of Antiquity; 2. The Legacy of Antiquity and New Themes; 3a. Renaissance: The Myths Refound; 3b. Myths as Celebration; 3c. Musical Emblems; 4a Cupid, Venus and the Powers of Music; 4b. Musical Myths in the Seventeenth and Eighteenth Centuries; 5a. The Nineteenth Century’s Rediscovery of the Ancient Myths; 5b. Modern Revivals; 5c. Sketches and Models; 6. Orpheus and the Enchantment of Music).

3 Fundação Calouste Gulbenkian, 22-24 de Maio de 2003. Evento também realizado com o apoio da Câmara Municipal de Cascais.

4 *Imago Musicae*, vol. XXI/XXII, 2004-2005, publicado com o apoio da *Fondazione Stauffer* (Cremona, Itália), a Fundação para a Ciência e Tecnologia, o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical e a Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal).

is approached as a work of art in its own right and research uses this in seeing, visualizing, and imagining music. Working in this area of knowledge implies being thoroughly familiar with subjects such as the History of Music, of Art, of Literature, Semiotics, and being competent in methodology related to musical iconography, as well as having particular and in-depth knowledge of Musical Sciences and several of its sub-domains, such as organology or performance practice. Concerning the second part, **Organology** (from the Greek *organon* – instrument and *logos* – study) is an area that studies musical instruments from the historical and mechanical point of view, including their classification. It includes the study of both Western and Eastern musical instruments within its scope. As Libin and Meucci indicate:

“The systematic investigation of the history, design, technology, and functions (musical, social, symbolic, etc) of musical instruments of all times and places. The term may be used in the restrictive sense of scientific and technical study (...) but as usually understood organology encompasses all aspects of sound-producing implements, complementing the fields of musicology, ethnography, sociology, acoustics, materials science, conservation, and so on.” (LIBIN, MEUCCI, 2014: 753)¹

Thus, an organological approach to the musical instruments in the collection was undertaken, in focusing particularly on their identification and on historical and mechanical aspects.

Concerning the third part, the shortest, this deals with **Marking, Reception and Sound Production Devices**, giving due importance to objects that are in the reserve collections, but which deserve the attentive eye of the observer and the reader.

¹ “Organology” in *The Grove Dictionary of Musical Instruments*.

mais alto nível científico. Mais ainda, a imagem com conteúdo musical é abordada como uma obra de arte por direito próprio usando-se na investigação do ver, do sentir e do escutar a música que existe em cada obra de arte. Trabalhar com Iconografia Musical implica estar completamente familiarizado com matérias tão distintas como a História da Música, da Arte e da Literatura, como a Semiótica, a Sociologia, a História, a Política e implica também ser competente na metodologia científica própria da Iconografia Musical *per se*, bem como ter conhecimentos particulares e profundos ao nível de vários dos seus sub-domínios dentro das Ciências Musicais, como é o caso, por exemplo, da Organologia, Etnomusicologia ou da Prática Performativa.

A pluralidade de tópicos abrangidos na Iconografia Musical e outras pluralidades – como é o caso da metodologia e áreas de conhecimento que se tem de dominar com mestria – pode facilmente ser confundida com um certo ecletismo, como bem refere Antonio Baldassare. O mesmo autor dá a resposta a esta interpretação equivocada, pois as pluralidades de tópicos, metodologias e áreas de conhecimento são o resultado do desenvolvimento da Iconografia Musical como um campo de pesquisa e da sua dependência específica de um discurso interdisciplinar, transdisciplinar e/ou multidisciplinar para gerar conhecimento académico. Vale a pena enfatizar que os projetos de pesquisa e catalogação de iconografia musical dependem fortemente de um diálogo bem-sucedido com outras disciplinas. O foco interdisciplinar na iconografia musical não é uma mera moda, mas sim um foco essencial para uma análise adequada das fontes visuais (Baldassare, 2008:69-70).

Abordando ainda mais detalhadamente a questão da metodologia, não obstante as suas raízes na Escola de Warburg e em Erwin Panofsky, a evolução e modernização da disciplina leva a que, num nível hermenêutico de análise do discurso de uma imagem, um investigador bem treinado determina o seu próprio método, de acordo com o tema em questão. É já instituído e validado, como é o exemplo da investigadora Ruth Piquer Sanclemente, da Universidade Complutense de Madrid, firmando que, atualmente, é o tema que determina o método e não o método iconológico que dá forma às nossas questões iconográficas (Piquer, 2013:16).

Gostaria ainda de referir Richard Leppert (1993: 55) que mostra como a Iconografia Musical lida com tesouros musicais das artes visuais, na imensidão de sons nelas encriptados, uma vez que o observador não os consegue discernir a não ser pela mão do investigador que os decifra. Precisamente, porque o som musical é abstracto, intangível e etéreo, algo que ele perdeu assim que se rendeu ao sentido visual. Essa descriptação é crucial para músicos e públicos e para situar o lugar da música e do som musical na nossa sociedade e cultura. E é este o ponto de partida para a leitura da primeira parte deste catálogo.

PARTE I
ICONOGRAFIA
E ICONOLOGIA DA MÚSICA

Part I

Iconography
and Iconology of Music

1

**1. Bilhetes postais, fotografias e fontes
impressas (Espólio Mário Leão) ou
“O Feminino e a Música no
Universo do Toureio”**

1. Postcards, photographs and printed
sources (Mário Leão Collection)
or “Femininity and Music from
The World Of Bullfighting”

The Bullfighting School (*Escola de Toureiro Pedestre*) of Mário de Sousa Pereira Leão² was founded on 4 April 1954 in Torres Novas and located at his residence, the Quinta da Lezíria. At that time, there were several centres to prepare future bullfighters, both on horseback and on foot. Catering for the latter at the time were the Lisbon schools of Luciano Moreira, Alfredo dos Santos and Arena. There were also schools in Vila Franca de Xira, Golegã and that of Mário Leão in Torres Novas³. In Torres Novas there was a wooden bullring (a common practice throughout the country), where renowned individuals such as Manuel dos Santos⁴, Conchita Cintrón⁵, Diamantino Viseu⁶ passed through. Ricardo Chibanga⁷ was one of the names to join the Mário

2 His name was published in the magazine *Ilustração Portuguesa* as Mário de Sousa Pereira Leão. However, the postcard sent by his niece is addressed to Mário P. Sousa Leão, and so the order of his two middle surnames is unclear.

3 The magazine *Ilustração Portuguesa*, which visited the school in 1959, reports on this school as follows: "The facilities are excellent, from the two large patios, surrounded by leafy trees, to the pupils' dormitories, where cleanliness reigns, as in everything else, matching the meticulous care taken by the director and only teacher, Sr. Mário Leão. Students do not pay a single cent and in some cases even benefit from shoes and clothing. The godmother of the school is Sra. Dona Lúcia de Sousa Leão Vassalo Mendes, the kind daughter of the director. Currently, the school has twelve students, with the main student being Sérgio de Mendonça, a young man with the posture and knowledge of a true bullfighter, and who has already successfully performed in the Ribatejan bullrings. There, close attention is given to physical education, what with the equipment located in the gymnasium yard, which is covered by a solid shed and where there are trapezes, rings, etc., whereas in the second yard, there is a practice area forming a passageway, which also contains stirrups. There are five strange mechanical bulls, mounted on their respective wheels with their simulated bulls' heads, which move in different directions by means of an ingenious device." *Ilustração Portuguesa*, p. 2, 1959 [Consulted August 2022. URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1959/Setembro/N1017/N1017_master/IlustPort1959N1017.pdf]

4 Manuel dos Santos (1925-1973) is considered to be the most important Portuguese bullfighters on foot

5 Consuelo Conchita Cintrón Verrill (1922-2009), also known as The Golden Goddess, was a Peruvian-Portuguese Bullfighter, and is to this day the most famous female bullfighter in history. Cintrón showed special grace, style, and daring in the bullring, a combination known as *Arte Duende* in Spain.

6 Diamantino Francisco Martins Viseu (1924-2001) was a Portuguese bullfighter. With no prior relation to bullfighting, he became interested in this art as an adult after meeting a friend who attended the Bullfighting School at the Campo Pequeno bullring, where former *bandarilheiro* Júlio Procópio was an instructor.

7 Ricardo Chibanga (1924-2019) was a Mozambican bullfighter (the first black African one) and was one of the most famous in the world during the 1960s, especially in Portugal and Spain.

A Escola de Toureiro Pedestre de Mário de Sousa Pereira Leão⁵ foi fundada a 4 de Abril de 1954, em Torres Novas, com instalações na sua residência, a Quinta da Lezíria. À época, eram vários os centros preparatórios de futuros toureiros, tanto para o toureiro equestre como pedestre. Vigoravam nessa altura as escolas em Lisboa (de Luciano Moreira, Alfredo dos Santos e Arena), em Vila Franca de Xira, na Golegã e em Torres Novas (a de Mário Leão)⁶. Ricardo Chibanga⁷, que veio a ser um reconhecido toureiro em Portugal, é um dos nomes de alunos que passaram pela Escola de Mário Leão, cujos registos se encontram no Museu Municipal Carlos Reis⁸. Mário Leão nunca terá sido toureiro – pelo menos, profissional – mas possivelmente um amador afcionado que construiu a tão pouco conhecida escola torrejana. Em Torres Novas existiu uma praça de touros de madeira (prática comum por todo o país), por onde passaram vultos como Manuel dos Santos⁹, Conchita Cintrón¹⁰, Diamantino Viseu¹¹, entre outros.

- 5 O nome é divulgado na revista *Ilustração Portuguesa* como Mário de Sousa Pereira Leão. Não obstante, o postal enviado pela sua sobrinha vem dirigido a Mário P. Sousa Leão deixando dúvidas na articulação dos dois apelidos do meio.
- 6 Dá notícia desta escola a revista *Ilustração Portuguesa*, que visitou as instalações no ano de 1959, indicando: «As instalações são ótimas, desde os dois amplos pátios, em deles cercado de frondoso arvoredor, às camaratas dos alunos, onde impera o asseio, como em tudo mais, a corresponder a um cuidado metucioso do director e único mestre que é o sr. Mário Leão. Os alunos não pagam um centavo e até são beneficiados com calçado e vestuário, em certos casos. A madrinha da escola é a sr. D. Lídia de Sousa Leão Vassalo Mendes, gentil filha do director. Possui a escola, presentemente, doze alunos, à cabeça dos quais se encontra Sérgio de Mendonça, rapaz com planta e saber toureiros, que já tem actuado com êxito em praças do Ribatejo. A educação física, ali, merece carinhos estremos, figurando entre os apetrechos instalados no pátio-ginásio, coberto por um sólido telheiro, trapézios, argolas, etc., e, no segundo pátio, um trecho de trincheira, com respectivo estribo. Curiosas as cinco tourinhas, com o respectivo rodado e as simuladas cabeças de touros, que mediante um engenhoso dispositivo, se movem em diversos sentidos.» *Ilustração Portuguesa*, p. 2, 1959 [URL: //hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1959/Setembro/N1017/N1017_master/IlustPort1959N1017.pdf Disponível para consulta em Agosto de 2022]
- 7 Ricardo Chibanga (1924-2019) foi um toureiro moçambicano (o primeiro africano e negro) que na década de 1960 se tornou um dos mais famosos no mundo, reconhecido principalmente em Portugal e Espanha.
- 8 O livro de matrículas da Escola Tauromáquica de Torres Novas foi inventariado com a referência MMTN n.º 815
- 9 Manuel dos Santos (1925-1973) é considerado como o mais importante toureiro a pé português.
- 10 Consuelo Conchita Cintrón Verrill (1922-2009), também conhecida pelo apodo de *A Deusa de Ouro*, foi uma cavaleira tauromáquica peruano-portuguesa, e é, ainda hoje, a mais famosa toureira feminina da história. Na arena, Cintrón mostrava especial graça, estilo e ousadia, uma combinação conhecida em Espanha por *Arte Duende*.
- 11 Diamantino Francisco Martins Viseu (1924-2001) foi um matador de touros português. Sem qualquer relação com o toureio, interessou-se por esta arte já perto da idade adulta, ao conhecer um amigo que frequentava a Escola de Tauromaquia da Praça de Touros do Campo Pequeno, onde era instrutor o antigo bandarilheiro Júlio Procópio.

Leão School. It is believed that Mário Leão was never a bullfighter – at least professionally – but possibly an amateur aficionado who had set up the little known school in Torres Novas.

The set of photographs belonging to the estate of Mário Leão show how his passion went hand in hand with music in many aspects. From the music played by the bands in the bullrings, during the bullfights, to specific genres such as the *Pasodoble* or *Flamenco*, or the involvement that many artists had with the art of bullfighting, at both the professional and familial levels. Femininity marks the dialogue in this photographic collection. This is the case with Hermínia Silva, Fernanda Peres, Maria José Valério (who was married to the bullfighter José Trincheira) and Amália Rodrigues, among others. The cult of the voice, body and beauty in contrast with bullfighting, the beast, the force, the masculine and the feminine, as expressed in the world through *ying* and *yang*.

O conjunto de fotografias pertencentes ao espólio de Mário Leão, patente no museu, mostra como a *afición* anda a par e passo com a música, em muitas vertentes. Desde a música executada na praça de touros por bandas, durante as corridas, a géneros específicos como o *Pasodoble* ou o *Flamenco*, até ao entorno que muitos artistas tinham com a “arte do toureio”, a nível profissional e, inclusivamente, familiar. No caso deste acervo fotográfico, o diálogo faz-se pelo feminino. É a presença da mulher que se destaca nestes álbuns fotográficos, na sua estreita relação pessoal, musical e artística com Mário Leão, em particular, e com a “arte do toureio”, em geral. É o caso de Hermínia Silva, Fernanda Peres, Maria José Valério (que foi casada com o toureiro José Trincadeira), Amália Rodrigues e Lenita Moreno. O culto da voz, do corpo e da beleza e o feminino contrastam com o touro, o instinto animal, a força, o masculino, que se articula no mundo como uma relação de *yíng* e *yang*.



1. Fotografia da actriz e fadista

Hermínia Silva

Primeira metade do século XX

Alt.: 17,7 cm; **Larg.:** 12,8 cm

Inv. n.º: MMTN 910

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**1. Photograph of the
actress and fado singer
Hermínia Silva**

First half of the twentieth century

Height: 17.7 cm; **Width:** 12.8 cm

Inv. no: MMTN 910

Provenance: Mário Leão collection

Fotografia da atriz e fadista Hermínia Silva

Photograph of the actress and fado singer Hermínia Silva

Hermínia Silva (1907-1993) was well-known in the 1930s in theatrical revues and in particular for her greatest successes such as “*Velha tendinha*” (Old little tent), “*Rosa enjeitada*” (Forsaken Rose) and “*Mãos sujas*” (Dirty hands). She performed on well-known stages, such as the Maria Vitória, Variedades, Apolo, Politeama and Avenida theatres in Lisbon, the Sá da Bandeira theatre in Porto, and many others throughout the country. She also appeared in films, as *Maria da Luz* in the film *A aldeia da roupa branca* (The Village of White Clothes)⁸, and the singer *Rosa Maria* in *O Costa do Castelo* (Costa do Castelo street)⁹. Also in the lesser-known films such as *Um homem do Ribatejo* (A man from Ribatejo), its sequel *Ribatejo*¹⁰ and *O diabo era outro*¹¹ (The devil was another). She had her own Fado house. She was a regular on television. The photo here captures her performing in a lesser-known location. This is a photography provided by the *Clube das Estrelas* (Stars’ Club) (see the reverse side) which depicts her inside a space (in her club?), decorated with festive balloons and garlands and showing her at a mature age, dressed formally and wearing lavish jewellery (earrings, ring and brooch). It is autographed “Herminia Silva” with a blue marker.

Hermínia Silva (1907-1993) destacou-se na década de 30, do século XX, no teatro de revista, com aqueles que seriam os seus maiores sucessos (*Velha tendinha*, *Rosa enjeitada* ou *Mãos sujas*), tendo passado por reconhecidos palcos, como é o caso do Teatro Maria Vitória, Variedades, Apolo, Politeama ou Avenida em Lisboa, o Teatro Sá da Bandeira, no Porto, e muitos outros por todo o país.

No cinema, Hermínia Silva fez sucesso com personagens como *Maria da Luz*, no filme *A aldeia da roupa branca*¹², a cantadeira *Rosa Maria* n’*O Costa do Castelo*¹³ e ainda em *Um homem do Ribatejo*, na sua sequência *Ribatejo*¹⁴, e *O diabo era outro*¹⁵. A artista era também presença assídua na televisão.

Hermínia Silva tinha a sua própria casa de fados, mas esta fotografia capta-a atuando num local menos conhecido. Sendo oferta do *Clube das Estrelas* que a representa num espaço interno (seria o próprio clube?), decorado com balões festivos e grinaldas. Esta imagem revela a artista já numa época de maturidade, trajada de cerimónia e com jóias faustosas (brincos, anel e pregadeira). A fotografia está autografada a marcador azul “Herminia Silva”.

/ 29

8 Directed by Chianca de Garcia in 1938. Herminia Silva acted alongside Beatriz Costa, Óscar de Lemos, and José Amaro and interpreted the themes: “*Fado da Fadista*” (The Fado Singer’s Fado) and “*Fado do Retiro*” (Fado of the Secluded).

9 “O Costa do Castelo” was directed by Artur Duarte in 1943. Here, in the role of *Rosa Maria*, she sings: *Fado da Saudade* (Fado of Longing) and *Fado Rosa Maria*, acting with António Silva, Milú and Maria Matos.

10 Films from 1946 and 1949, both directed by Henrique de Campos. In the first she interprets *Fado da Sina* (Fado of Destiny) and in the second *Fado da Cigana* (The Fado of the Gypsy).

11 Film from 1969 directed by Constantino Esteves.

12 Realizado por Chianca de Garcia em 1938. Hermínia Silva contracena com Beatriz Costa, Óscar de Lemos e José Amaro e interpreta os temas: *Fado da Fadista* e *Fado do retiro*.

13 *O Costa do Castelo*, realizado em 1943, por Artur Duarte. Aqui, no papel da cantadeira *Rosa Maria*, canta: *Fado da Saudade* e *Fado Rosa Maria*, contracenando com António Silva, Milú e Maria Matos.

14 Filmes de 1946 e 1949, ambos realizados por Henrique de Campos. No primeiro interpreta o *Fado da Sina* e, no segundo, o *Fado da Cigana*.

15 Filme de 1969, realizado por Constantino Esteves.



2 . Fotografia da actriz e fadista Fernanda Peres

Anos 50/60 do século XX

Alt.: 13,7 cm; **Larg.:** 8,4 cm

Inv. n.º: MMTN 911

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

2. Photograph of the actress and fado singer Fernanda Peres

1950s / 1960s

Height: 13.7 cm; **Width:** 8.4 cm

Inv. no: MMTN 911

Provenance: Mário Leão collection

Fotografia da actriz e fadista Fernanda Peres

Photograph of the actress and fado singer Fernanda Peres

From her childhood onwards, Fernanda Peres (1931-2016) was known as the “girl from the Bairro Alto” where she lived and started singing. At the age of 17, in 1951, she won the National Broadcaster competition, which immediately hired her¹². She starred in films and in the experimental RTP programmes broadcast from the former *Feira Popular* (Popular Fair). In 1957 she took part in the Latin Song Festival in Genoa with a hit from her repertoire *Nem às paredes confesso* (*I do not confess, not even to the walls*). She was in great demand for live concerts throughout the country, and also performed in the former Portuguese colonies of Africa, in Azores and in Madeira. The photograph was taken at the LUZFAMA studios, located at Rua dos Remédios 69 in Lisbon. This photograph is not very well known and publicised.

Fernanda Peres (1931-2016) ficou conhecida, desde criança, como “miúda do Bairro Alto”, lugar onde viveu e onde começou a cantar. Aos 17 anos, em 1951, Fernanda Peres venceu o concurso da Emissora Nacional, que a contratou¹⁶ de imediato.

Tendo feito parte nos programas experimentais da RTP, transmitidos a partir da antiga Feira Popular, a artista fez também algumas participações no cinema. É de referir o filme *Eram 200 irmãos*, de Armando Vieira Pinto (1952), onde contracenou com Vasco Santana e Ruy de Carvalho (entre outros) tendo interpretado os fados *Eu gosto de um marinheiro* e *Eu gosto de ti*, ambos da autoria de José Galhardo e Frederico Valério. Fernanda Peres foi também concorrente no Festival da Canção Latina, em 1957, em Génova, com a canção *Nem às paredes confesso*, um êxito do seu reportório. Muito solicitada para espectáculos ao vivo por todo o país, incluindo os arquipélagos da Madeira e dos Açores, Fernanda Peres actuou ainda nas antigas colónias portuguesas em África.

Esta fotografia, pouco conhecida e divulgada nos arquivos (físicos e virtuais) de imagens, foi realizada nos estúdios LUZFAMA, localizados na Rua dos Remédios 69, em Lisboa.

/ 31

¹² See the Fado Museum portal. Source URL: <https://www.portaldofado.net/content/view/2017/379/lang.pt/> [consulted August 2022].

¹⁶ Veja-se o portal do Museu do Fado. [Fonte URL: <https://www.portaldofado.net/content/view/2017/379/lang.pt/>. Disponível para consulta em Agosto de 2022].



**3. Fotografia de
Maria José Valério**

1956

Alt. 8 cm; Larg. 11,5 cm

Inv. n.º: MMTN 912

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**3. Photograph of Maria José
Valério**

1956

Height: 8 cm; Width: 11.5 cm

Inv. no: MMTN 912

Provenance: Mário Leão collection

Fotografia de Maria José Valério

Photograph by Maria José Valério

Maria José Valério (1933-2021) was a well-known singer made her debut in 1952 on the National Broadcaster. She was the niece of the composer and conductor Frederico Valério (1913-1982), for whom she recorded many songs. Among her greatest hits were *O polícia sinalheiro*, (The signalman) *A menina dos telefones* (The telephonist) and, later, the *Marcha do Sporting*, the anthem of Sporting Clube de Portugal. She participated in various television, film productions and theatrical revues. In 1962, she married the matador José Tríncheira¹³, which became news at the time, with the wedding being broadcast live on RTP, the Portuguese State Broadcasting Service. The union was celebrated by Manuel Cerejeira, then Cardinal Patriarch of Lisbon, in the church of the Jerónimos Monastery, and the Pope ordered the bells to be rung in Rome as a sign of its blessing. She also sang the Pasodoble *Tríncheira*¹⁴. The photo has a dedication and is autographed: “Thank you and I affectionately return your good wishes from your dear friend Maria José Valério”.

13 José Tríncheira, known as “The Lion of the Alentejo”, was born in Borba, Alentejo. At 16 he joined the “Arena” school. His debut as a novice bullfighter took place in a bullfight at St. Eulália. Going from triumph to triumph he travelled through the bullrings of the country until, in 1955, he stepped into the Campo Pequeno arena for the first time. That same year he had his first bullfight in Spain, in Olivença. He settled in Spain and in 1957 made a significant contract leading to his debut in Seville, where he was carried on shoulders through the large door to his hotel. In 1958 he took up an offer in Cáceres. That same year he performed at Campo Pequeno as a matador. In 1960 he went to Mexico, where he was also very successful. In 1961, he married the singer Maria José Valério, and they divorced 3 years later. In May 1968, in Vila Viçosa, he married Ana Sebastião. He toured the former colonies and ended up settling in Luanda, working as a bullfighter and bullfighting businessman. When he returned to Portugal in 1976, he performed at the Campo Pequeno bullring for the last time. He continued to spread the art of bullfighting throughout the country using a dismountable bullring. Source, RTP Archives. URL: //arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-trincheira/ [consulted August 2022].

14 Lyrics: “Tríncheira your ‘costume of lights’, In the arena with the sun shining, If it’s black it’s like the crosses, If it’s white like the altar. Tríncheira, art and nobility, Live in you side by side, Tríncheira you have

Maria José Valério (1933-2021)¹⁷, reconhecida cantora portuguesa, estreou-se em 1952 na Emissora Nacional. Sobrinha do compositor e maestro Frederico Valério (1913-1982), de quem gravou muitas canções, Maria José Valério conta entre os seus maiores sucessos canções como *O polícia sinalheiro*, *A menina dos telefones* e, posteriormente, a *Marcha do Sporting*, hino do Sporting Clube de Portugal. Ao longo da sua carreira, a artista fez também várias participações na televisão, no cinema e no teatro de revista.

Maria José Valério casou, em 1962, com o matador de touros José Tríncheira¹⁸, o que marcou a atualidade da época, com o casamento a ser transmitido em direto pela RTP. A união foi celebrada pelo então cardeal-patriarca de Lisboa, Manuel Cerejeira, na igreja do Mosteiro dos Jerónimos, tendo o Papa mandado tocar os sinos em Roma, em sinal de bênção. A relação entre Maria José Valério e José Tríncheira justifica a interpretação do *Pasodoble* “Tríncheira”¹⁹ pela cantora.

Esta fotografia tem dedicatória e está autografada: “Agradece e retribui com carinho os seus bons desejos a amiguinha Maria José Valério”.

17 N.E.: A autora optou por referir três fotografias de Maria José Valério entre as cinco existentes no acervo do Museu Municipal Carlos Reis.

18 José Tríncheira, conhecido como *Leão do Alentejo*, nasceu em Borba, no Alentejo. Aos 16 anos ingressa na escola *Arena*. A sua estreia como novilheiro decorreu numa corrida em St. Eulália. De triunfo em triunfo percorre as arenas do país até que, em 1955, pisa pela primeira vez a arena do Campo Pequeno. Nesse mesmo ano fez a sua primeira corrida em Espanha, em Olivença. Radicou-se em Espanha e, no ano de 1957, recebeu o grande contrato que o fez estrear em Sevilha, onde foi levado em ombros pela porta grande até ao seu hotel. Em 1958 toma a alternativa em Cáceres. Nesse mesmo ano apresenta-se no Campo Pequeno já como matador de touros. Em 1960 vai ao México, também com muito sucesso. Casa em 1961 com a artista Maria José Valério de quem se divorcia três anos depois. Em Maio de 1968, em Vila Viçosa, casa com Ana Sebastião. Faz uma *tourné* pelas ex-colónias portuguesas e acaba por se fixar em Luanda, com a actividade de toureiro e empresário tauromáquico. Regressado a Portugal apresenta-se em 1976, pela última vez, na praça de touros do Campo Pequeno. Com uma praça de touros desmontável, continuou a divulgar a “arte do toureiro” por todo o país. [Fonte, Arquivos RTP. URL: //arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-trincheira/. Disponível para consulta em Agosto de 2022].

19 Letra: «Tríncheira teu ‘traje de luces’, Na arena ao sol a brilhar, Se é negro



4. Fotografia da actriz e fadista Fernanda Peres

Década de 50 do século XX

Alt.: 13,3 cm; **Larg.:** 9 cm

Inv. n.º: MMTN 913

Proveniência/Doador: Espólio Mário Leão

4. Photograph of the actress and fado singer Fernanda Peres

1950s

Height: 13.3 cm; **Width:** 9 cm

Inv. no: MMTN 913

Provenance: Mário Leão collection



5. Fotografia da actriz e fadista Fernanda Peres

1956

Alt.: 23,5 cm; **Larg.:** 17,5 cm

Inv. n.º: MMTN 914

Proveniência/Doador: Espólio Mário Leão

5. Photograph of the actress and fado singer Fernanda Peres

1956

Height: 23.5 cm; **Width:** 17.5 cm

Inv. no: MMTN 914

Provenance: Mário Leão collection

Fotografia da actriz e fadista Fernanda Peres

Photograph of the actress and fado singer Fernanda Peres

This image is well known and widely disseminated. It is autographed by the woman herself: “To Mario de Sousa Leão with consideration and as a souvenir from Fernanda Peres”.

Same as above. It is autographed: “To my great friend Mario Leão and offered with much friendship from his dear friend Fernanda Peres. To put in your Tertulia. Lx, 1956.”

Fotografia conhecida e divulgada em distintas bases de dados e arquivos²⁰. Apresenta Fernanda Peres ainda jovem (década de 50) e na fase mais inicial da sua carreira. A fotografia está autografada pela artista, com a seguinte dedicatória:

“Para Mario de Sousa Leão com a consideração e recordação de Fernanda Peres”.

Embora a fotografia inventariada com o número 913 (Figura 4) seja igual à fotografia catalogada com o número 914 (Figura 5) – excluindo o plano mais ampliado – esta última está autografada com outra dedicatória, que mostra menos formalidade do que a anterior:

“Ao grande amigo Mario Leão oferece com muita amizade a sua amiguinha Fernanda Peres. Para pôr na sua Tertúlia. Lx, 1956”.

/ 35

such art, No one can match you, Trincheira this name of yours, Will never stop shining, When you enter the place, There's no Portuguese with more race, From the circle to the barrier we can only hear the shouting: 'Olé Trincheira'. Trincheira as you look into the arena, there's brightness and faith in your eyes, and the Virgin 'de la Macarena', protect you as you bullfight. Trincheira for you I am praying, To the Virgin at the foot of the altar. Trincheira you have such art, No one can match you, Trincheira this name of yours, Will never stop shining, When you enter the place, There's no Portuguese with more race, From the circle to the barrier we can only hear the shouting: 'Olé Trincheira'. When you enter the place, There's no Portuguese with more race, From the circle to the barrier we can only hear the shouting: 'Olé Trincheira'.

ele é como as cruzes, Se é branco como o altar. Trincheira a arte e a nobreza, Vivem em ti par a par, Trincheira tu tens tal arte, Ninguém te consegue igualar, Trincheira esse teu nome, Não mais deixará de brilhar, Quando tu entras na praça, Não há portugueses com mais raça, Da galeria à barreira só se ouve gritar: 'Olé Trincheira'. Trincheira ao olhares a arena, há brilho e fé no teu olhar, e a Virgem 'de la Macarena', te proteja ao tourear. Trincheira por ti estou rezando, À Virgem aos pés do altar. Trincheira tu tens tal arte, Ninguém te consegue igualar, Trincheira esse teu nome, Não mais deixará de brilhar, Quando tu entras na praça, Não há portugueses com mais raça, Da galeria à barreira só se ouve gritar: 'Olé Trincheira'. Quando tu entras na praça, Não há portugueses com mais raça, Da galeria à barreira só se ouve gritar: 'Olé Trincheira'. 'Y Olé'».

20 É o caso da Meloteca e da Discogs.



**6. Fotografia de
Maria José Valério**

Século XX

Alt. 13,6 cm; **Larg.:** 9 cm

Inv. n.º: MMTN 915

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**6. Photograph of
Maria José Valério**

20th century

Height: 13.6 cm; **Width:** 9 cm

Inv. no: MMTN 915

Provenance: Mário Leão collection

Maria José Valério

Fotografia de Maria José Valério

Photograph of Maria José Valério

Photograph of Maria José Valério, autographed by her: “Maria José Valério”. We see the upper half of her body, arms crossed, leaning her face in her right hand, looking intensely at the observer. It shows her as a mature adult. Little publicized and barely known image.

Fotografia autografada de Maria José Valério: «Maria José Valério». Vemo-la em meio corpo, com os braços cruzados, apoiando o rosto na mão direita, olhando o observador com intensidade. Esta imagem representa a artista já numa idade adulta e madura, sendo uma imagem que não se encontra divulgada em nenhum dos arquivos públicos consultados (físicos e digitais), o que lhe confere uma certa raridade nesta colecção fotográfica.



**7. Bilhete postal com
fotografia da fadista
Amália Rodrigues**

Século XX

Alt.: 11,7 cm; **Larg.:** 8 cm

Inv. n.º: MMTN 916

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**7. Postcard with a photo
of the fado singer Amália
Rodrigues**

20th century

Height: 11.7 cm; **Width:** 8 cm

Inv. no: MMTN 916

Provenance: Mário Leão collection

Bilhete postal com fotografia da fadista Amália Rodrigues

Postcard with a photo of the fado singer Amália Rodrigues

This portrait of Amália Rodrigues (1920-1999) formed the cover of the film magazine *Filmagens*.

Bilhete postal com reprodução muito pouco conhecida de Amália Rodrigues (1920-1999)²¹, quer em publicações quer em arquivos. Além deste item do Museu Municipal Carlos Reis, esta imagem foi identificada apenas na publicação *Fotobiografias do Século XX – Amália Rodrigues* (vide bibliografia), onde se refere que esta fotografia terá sido publicada como capa da revista de cinema *Filmagens*, contudo sem haver indicação da data de publicação, nem do número da revista. Pouco se sabe também da revista em si, que não se encontra digitalizada nos principais arquivos e/ou bibliotecas, quer ao nível nacional, quer ao nível local.

/ 39

²¹ Consultar a página da Fundação Amália Rodrigues <https://amaliarodrigues.pt/pt/home/>



Discos
COLUMBIA

VALENTIM DE CARVALHO

**8. Fotografia de Maria
José Valério**

1962

Alt.: 14,5 cm; Larg.: 9,7 cm

Inv. N.º: MMTN 917

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**8. Photograph of Maria José
Valério**

1962

Height: 14.5 cm; Width: 9.7 cm

Inv. no: MMTN 917

Provenance: Mário Leão collection

*De 9/11/62
Mário Leão of L. Zinha Valério*

Fotografia de Maria José Valério

Photograph of Maria José Valério

Promotional photo from Valentim de Carvalho (Portuguese label) and Columbia records (international label). It is signed with the year 1962 (the singer was then 29 years old) with the dedication: “To Mario Leão from Zézinha Valério”.

Fotografia promocional da editora portuguesa Valentim de Carvalho e dos discos Colúmbia (editora internacional). Desde a década de 20 do século passado que esta editora conseguiu ser a representante em Portugal de várias editoras internacionais de renome, como é o caso de *His Master's Voice*, *RCA*, *Decca* e a referida *Columbia*. Esta fotografia está assinada com indicação do ano, 1962 (a cantora contava com 29 anos de idade) e com dedicatória:

“Ao Amigo Mario Leão of. [oferece] a Zézinha Valério”.



**9. Fotografia de armário/
expositor de Mário Leão**

Século XX

Alt.: 14 cm; **Larg.:** 9,5 cm

Inv. n.º: MMTN 991

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**9. Photo of a souvenir
cabinet**

20th century

Height: 14 cm; **Width:** 9,5 cm

Inv. no: MMTN 991

Provenance: Mário Leão collection

Fotografia de armário/expositor de Mário Leão

Photo of a souvenir cabinet

Photo of a souvenir cabinet, presents, certainly from a tertulia of Mário Leão. It contains objects related to bullfighting. Some are trophies, others are personal souvenirs, including pottery (jug, plates), ribbons, miniature objects, a knife (to cut the bull's ears off in the ring?), fans, medals, etc. Some of them are music related. This is the case with the two pairs of castanets hanging on the top shelf of the cabinet. Castanets have been popular musical instruments in the Iberian Peninsula for centuries, and are especially popular in Spain. They are indispensable instruments to set the rhythm in the *Pasodoble*¹⁵ and to transmit to bullfighters and aficionados the respective *salero*¹⁶ that is so characteristic of these events. We also see on the top of the cabinet, outside it and on display, the photograph of the singer Fernanda Peres, which is analysed here (MMTN 756) and, on the middle shelf, a fan with musical scenes (MMTN 9770).

Fotografia do armário de recordações/expositor que exhibe ofertas várias e objectos de cariz pessoal pertencentes a Mário Leão, certamente num espaço de tertúlia. O armário patente na imagem contém objectos relacionados com a tauromaquia. Alguns são troféus, outros recordações pessoais, desde cerâmicas (jarro, pratos), fitas, miniaturas de objectos, uma faca (para cortar as orelhas do touro na arena?), leques, medalhas, etc. Alguns destes objectos estão relacionados com a música, como é o caso de dois pares de castanholas, pendurados na prateleira superior do móvel, hoje parte integrante da colecção do museu (Figura 30, p. 134 deste catálogo). As castanholas são um instrumento musical muito popular na Península Ibérica, desde há séculos, com uma grande popularidade em Espanha. São imprescindíveis para marcar o ritmo nos *Pasodoble*²² e para transmitir a toureiros e aficionados o respectivo *salero*²³ característico destes eventos. Vemos também no topo do móvel, no exterior, em exibição, a fotografia da cantora Fernanda Peres (Figura 5, p. 34 deste catálogo) e, na prateleira do meio, um leque com cenas musicais (Figura 23, p. 96).

/ 43

15 The term *Pasodoble* can be used to designate three distinct things: (a) a particular dance performed in binary tempo; (b) in a military context, a march which, because of its (binary) tempo, allows the troops to march at an ordinary cadence (a step with a length of 65 cm that allows the troops to march at a rate of 120 steps per minute); (c) a musical composition performed by military bands but which, given the great steps that civilian music bands have made since the end of the 19th century, has become a musical genre played by any music band at bullfights. In Portugal, musical bands also usually perform the *Pasodoble* outside the bullring, for example, as part of a concert.

16 Spanish term used in the context of a show to mean “brio”, “bravery”, “beauty”, “resourcefulness”.

22 O termo *Pasodoble* pode ser utilizado para designar três coisas distintas: a) uma dança particular executada em compasso binário; b) em contexto militar, uma marcha que, pelo seu compasso (binário) permite que as tropas marquem passo em cadência ordinária (passo com uma longitude de 65 cm que permite que as tropas marchem a um ritmo de 120 passos por minuto); c) uma composição musical executada pelas bandas militares mas que, com o grande desenvolvimento que tiveram as bandas de música civis desde finais do século XIX, se converteu num género musical tocado por qualquer banda de música, em corridas de touros. Em Portugal, as bandas também costumam executar *Pasodoble* fora da praça de touros, por exemplo em contexto de concertos.

23 Termo espanhol usado em contexto de espectáculo para designar “brio”, “bravura”, “beleza”, “desenvoltura”.



**10. Fotografia de objectos
relativos à tauromaquia
pertencente a Mário Leão**

Terceiro quartel do século XX

Alt.: 14 cm; **Larg.:** 9,5 cm

Inv. n.º: MMTN 994

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**10. Photograph of a saddle
on display**

Third quarter of the 20th century

Height: 14 cm; **Width:** 9.5 cm

Inv. no: MMTN 994

Provenance: Mário Leão collection

Fotografia de objectos relativos à tauromaquia pertencente a Mário Leão

Photograph of a saddle on display

On the wall are three photographs, one of which is the singer Lenita Moreno (MMTN 1041).

Fotografia de um espaço pessoal de Mário Leão (tertúlia?) com exposição de objectos relativos à tauromaquia: destaca-se uma sela (modelo americano?) colocada num apoio de madeira. Por cima da sela vemos na parede pendurados dois galhardetes de tauromaquia, duas fotografias de toureiros (não identificados) e uma fotografia da cantora Lenita Moreno (Figura 11, p. 46).



**11. Fotografia da artista
Lenita Moreno**

1956

Alt. 12 cm; Larg.: 9 cm

Inv. n.º: MMTN 1041

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**11. Photograph of
Lenita Moreno**

1956

Height: 12 cm; Width: 9 cm

Inv. no: MMTN 1041

Provenance: Mário Leão collection

Fotografia da artista Lenita Moreno

Photograph of Lenita Moreno

Photograph of the singer and variety artist Lenita Moreno containing a dedication “To Mr. Mário Leão, with much admiration and a heartfelt wish for health and happiness from Lenita Moreno” along with a PS, also handwritten and dated “1956”, in another hand, possibly by Mário Leão. Biographical data on this singer is practically non-existent. It was possible, however, to find information about her artistic activity through two periodicals which were published in the 1950s. In the *Diário Popular* (year XIV 4 April 1956, 4847, p. 4) there is an advertisement for the Panorama Musical Programme variety show, at the *Império* Cinema in Lisbon¹⁷, with the Panorama Musical Orchestra conducted by Miguel Oliveira. Lenita Moreno was part of a cast including Alberto Ramos, Augusto Costa (Costinha), Carlos Fernando, an unnamed Group, Horácio Reinaldo, Itacy de Almeida, João Rocha, Luiz Horta, Margarida Amaral, Maria Amélia Marques and Maria José Valério. Furthermore, in the newspaper *A Província* (II, 31, 1957, no. 99, p. 7) there is news of the show that took place on 1 January in Alhos Vedros (a place near Baixa da Banheira, in the Setúbal district) organized by the *Cinderela* Entertainment Company, whose manager was M. S. Carvalho. Lenita Moreno is mentioned as part of the “company’s private artists”, along with Juanita Alvarez, Manuel Mestre, Mary Melita, and Maria Manuela da Silva. These artists were accompanied by an orchestra, the *Bohemian Orchestra*, conducted by Armando José. The newspaper *A Província* indicates that one of its journalists attended the show and highlights the final performance by Lenita Moreno and Juanita Alvarez of the popular ‘Lisbon March’ (*Marcha de Lisboa*).

17 Initially designed by the architect Cassiano Branco in 1945 with a modernist architectural style, he would not be responsible for the final design due to health issues. The *Cinema Império* or *Cine-Theatro Império* was inaugurated on 24 May 1952, with those present including the Minister of Public Works, Transport and Communications, the engineer Raúl da Costa e Couvreur, the French ambassador, and José Manuel da Costa – the director of the National Secretariat of Information (NSI).

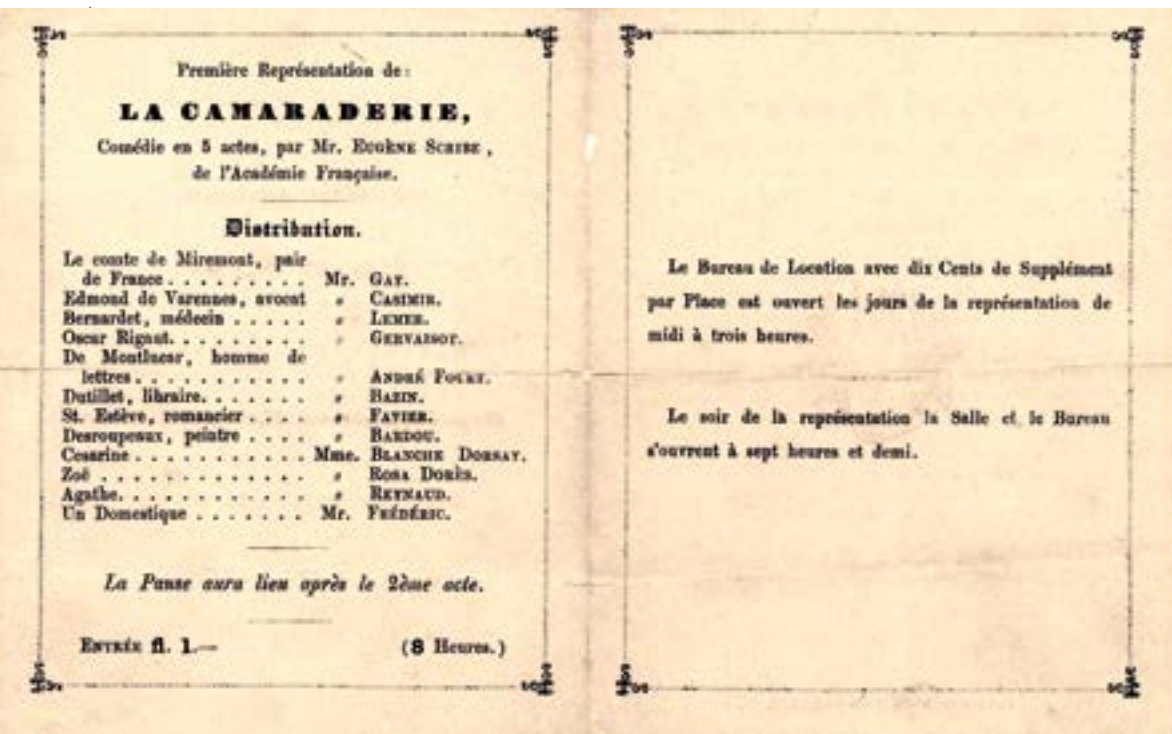
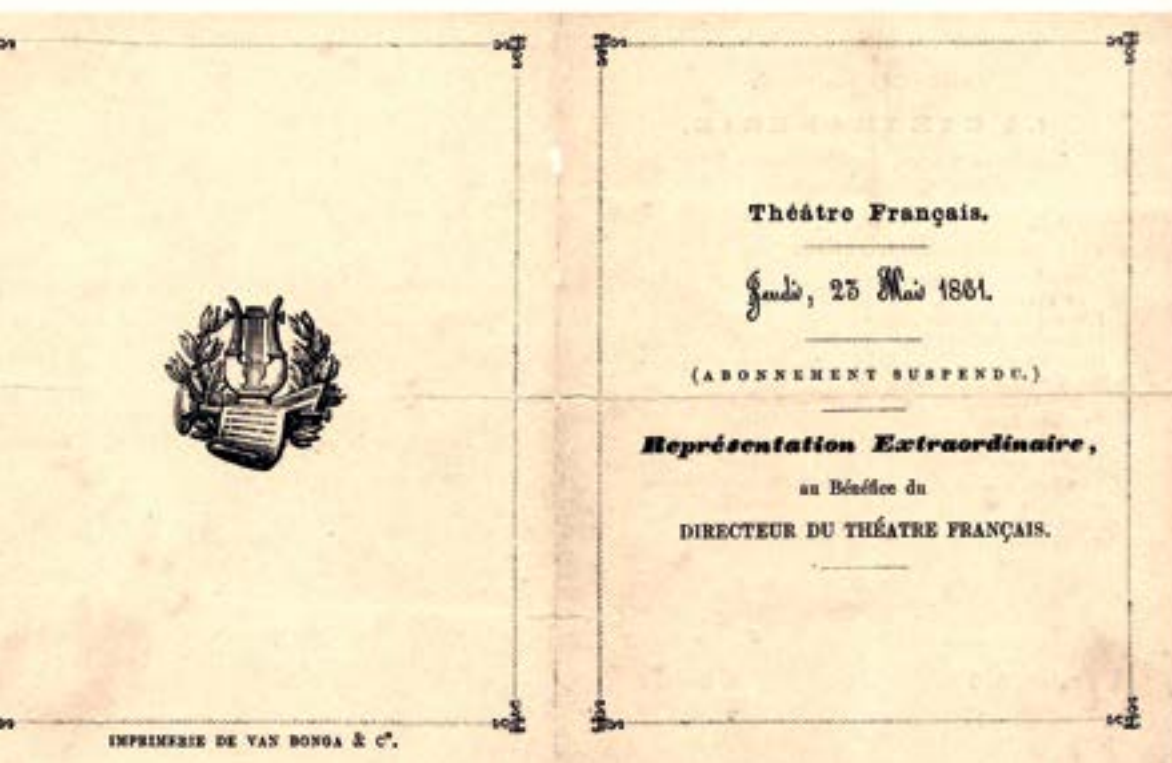
Fotografia da cantora e artista de variedades Lenita Moreno com dedicatória “Para o Sr. Mário Leão, com a muita admiração e um voto sincero de saúde e felicidades da Lenita Moreno” com uma adenda, também manual da data “1956”, com outra caligrafia, possivelmente de Mário Leão.

São praticamente inexistentes dados biográficos sobre Lenita Moreno. Ainda assim, foi possível obter informação sobre a sua actividade artística em dois periódicos publicados na década de 50 do século XX.

No *Diário Popular* (ano XIV, 4 de Abril de 1956, 4847, p.4), um anúncio faz saber do espectáculo de variedades do *Programa Panorama Musical*, no Cinema Império, em Lisboa²⁴, com a Orquestra Panorama Musical, dirigida por Miguel Oliveira. Integrava o elenco Lenita Moreno com Alberto Ramos, Augusto Costa (Costinha), Carlos Fernando, Conjunto sem Nome, Horácio Reinaldo, Itacy de Almeida, João Rocha, Luiz Horta, Margarida Amaral, Maria Amélia Marques e Maria José Valério.

No jornal *A Província* (II, 31 de Janeiro de 1957, n.º 99, p. 7), a notícia do espectáculo ocorrido no dia 1 de Janeiro, em Alhos Vedros (localidade perto de Baixa da Banheira, distrito de Setúbal), organizado pela empresa de espectáculo *Cinderela*, tendo como empresário M. S. Carvalho, Lenita Moreno é dada como parte integrante dos “artistas privativos da empresa”, juntamente com Juanita Alvarez, Manuel Mestre, Mary Melita, e Maria Manuela da Silva. Estes artistas eram acompanhados pela *Orquestra Boémia*, dirigida por Armando José. O jornal *A Província* indica que um dos seus jornalistas assistiu ao espectáculo e que, entre todos, se destacaram Lenita Moreno e Juanita Alvarez ao interpretarem, no final, a popular *Marcha de Lisboa*.

24 Inicialmente projectado pelo arquitecto Cassiano Branco em 1945, sob um traço de arquitectura modernista, não seria ele o responsável pelo projecto final devido a problemas de saúde. O Cinema Império ou Cine-Teatro Império foi inaugurado em 24 de Maio de 1952, onde estiveram presentes o Ministro das Obras Públicas Transportes e Comunicações engenheiro Raul da Costa e Couvreur, o embaixador de França, o director do SNI – Secretariado Nacional de Informação, José Manuel da Costa, entre outras individualidades.



**12 e 12a. Programa de
récita do *Théâtre Fran-
çais* com iconografia
musical**

23 de Maio de 1861

Alt.: 11,1 cm; Larg.: 8,7 cm

(fechado); Larg.: 17,5 cm (aberto)

Inv. n.º: MMTN 2595

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**12 and 12a. Recital pro-
gramme at the *Théâtre
Français***

23th May, 1861

Height: 11.1 cm; Width: 8.7 cm

(closed); Width: (open) 17.5 cm

Inv. no: MMTN 2595

Provenance: Mário Leão collection

Programa de récita do Théâtre Français com iconografia musical

Recital programme at the Théâtre Français

Recital programme at the *Théâtre Français*¹⁸, for the benefit¹⁹ of its director. Théodore-Constantin-Alexandre Bauduin (1801-1877), known as Letellier, was also a well-known comic opera singer (tenor). He performed in a five-act comedy by Eugène Scribe (1791-1861), *La camaraderie* or *La courte échelle*²⁰. On the last page of the programme several symbols related to music were printed: a stylised lyre²¹ (in the centre), a laurel wreath (behind), a straight trumpet (below the lyre), a page of sheet music (with no music written on it), and a sheet alluding to text (which is illegible). The lyre takes us back to Classical Antiquity and Greece. A symbol of Apollo, the deity who tutored Music and the nine Muses, this lyre bears little resemblance to the Greek musical instrument with a tortoiseshell sound box. It is a representation that was used in pictorial art from the Renaissance on, in a “stylised” way, and often used to represent the art of music. The laurel wreath also refers to the same cultural background. Another Apollonian symbol, the laurel wreath, takes us back to the *Metamorphoses* by the Latin poet Publius Ovidius Naso²² (43 BC – 17 AD). In this work

Programa de récita do *Théâtre Français*²⁵, em benefício²⁶ do seu director Théodore-Constantin-Alexandre Bauduin (1801-1877), também chamado Letellier, que foi também um conhecido cantor (tenor) *de Opéra comique*²⁷. O presente programa dá conta da representação de uma comédia em cinco actos de Eugène Scribe (1791-1861), *La camaraderie* ou *La courte échelle*²⁸, a 23 Maio de 1861.

Scribe foi um autor que alterou profundamente a forma e linguagem teatral do século XIX. Entre os seus contributos, é possível indicar a mistura de géneros, inovações na estrutura e no ritmo do texto, desprezo pelas regras “aristotélicas” de unidade quando o jogo cénico e o tecido da trama o impõem e um discurso coloquial primorosamente construído (Mourão, 2013: 60). Mas a maior inovação, que levou à escrita de *Comédie-française* apoteoticamente recebido pelo público – como é o caso de *La camaraderie* – foi a utilização de um género popular muito marginal, o *vaudeville*. Daqui se importou para o palco a exuberância dos figurinos, o recurso a determinados efeitos cénicos, a simplicidade dos cenários e uma forma de construção em pequenas cenas que Scribe mantém amiudamente. Ao nível de conteúdo das peças, há a introdução de uma narrativa que aborda as preocupações da realidade desta época, estranhas a

/ 49

18 The *Comédie-Française* or *Théâtre-Français* (often referred to simply as “*le Français*”) is a French cultural institution founded in 1680 and in residence since 1799 in the *Salle Richelieu* in the heart of the *Palais-Royal* in Paris.

19 Benefit performances are shows where an entity benefits from the box office receipts.

20 A work which had its premiere at the *Théâtre Français* itself on 19 January 1937.

21 The lyre is incorrectly represented with five tuning pegs and four strings.

22 Publius Ovidius Naso was born in Sulmo (present-day Sulmona) on 20 March 43 B.C.. His family had power and social position, and he was sent to Rome, around the year 31 B.C., to continue his studies. This coincided with a troubled period of political change when, after the assassination of Julius Caesar, his great-nephew Octavius (later named

25 A *Comédie-Française* ou *Théâtre-Français* (muitas vezes referido simplesmente como “*le Français*”) é uma instituição cultural francesa fundada em 1680 e com residência desde 1799 na *Salle Richelieu*, no coração do *Palais-Royal*, em Paris.

26 As récitas de benefício são espetáculos cuja bilheteira remetem a favor do beneficiado.

27 Termo que designa um subgénero de ópera francês dos séculos XVIII, XIX ou XX, que engloba música vocal, instrumental e diálogo falado (embora também possa incluir recitativo). As suas origens remontam aos teatros parisienses do século XVIII (conhecidos, por volta de 1715, como *Opéra-Comique*) e também na *Comédie-Italienne*. Aqui a palavra “comique” deve ser interpretada de forma ampla, no espírito do termo “la comédie humaine” de Balzac, no fundo uma espécie de *Ridendo castigat mores*, ou o retratar e o criticar da condição humana e das suas fragilidades ao mesmo tempo que faz rir e entretém.

28 Obra que teve a sua estreia no próprio Théâtre Français a 19 de Janeiro de 1837. Encontra-se, em acesso livre, na Biblioteca Nacional de França (BNF – Gallica) o libreto digitalizado. [URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6522404m.textelimage>.Disponível para consulta em Agosto de 2023]

Ovid tells us the story of Apollo and Daphne which has, for the first time, the allusion to the laurel tree and the laurel wreath as a sacred symbol of Apollo²³. In this way, crowning winners (athletes, artists, etc.) with a laurel wreath is a way of alluding to the deserved success of those who are on the level of the gods. The trumpet is a symbol recalling Fame. A female deity of Greco-Latin

Augustus) triumphed over Marcus Aurelius. The period from 30-20 B.C. was very culturally rich, involving the formation of literary circles with patrons. This brought together poets such as Horace and Virgil, and also included Ovid. In the year 23 B.C., Ovid made the traditional trip to Athens and cities in Asia Minor. When he returned to Rome he began a political-administrative career, but at the age of 23, and against his father's wishes, he abandoned everything to devote himself exclusively to poetry. The first years of his work were dedicated to an amorous elegy, in vogue at the time. Around the age of 45, at the height of his reputation as an elegiac poet, Ovid stopped writing erotic poetry to devote himself to two important projects: the *Fastos* (a poetic calendar of the Roman year, in which each book corresponded to a month) and the *Metamorphoses*. In 8 A.D. Ovid was sentenced to exile by Augustus on charges of *maiestas* (assault on the person, policy, or authority of the emperor). Exiled to a small town in present-day Romania, which was completely different to the sophistication of Rome, the poet told a friend that his exile was a *metamorphosis*. In this period he wrote the five books of *Tristia* and the *Epistulae ex Ponto* (Letters of the Black Sea). Ovid would never return to Rome, and he died in 17 AD. (ROCHA, 2012: 85)

- 23 Ovid tells us that the daughter of the river-god Peneus, Daphne, was ardently desired by Apollo as a result of his being wounded by Eros's (Cupid's) arrow. According to Ovid, when Apollo mocked Eros's bow and arrow, arguing that they were not weapons for a child, Eros decided to take revenge by launching two arrows. One, which inflamed love, struck Apollo; the other, which repelled it, struck Daphne. Apollo pursued the damsel, who fled from him at every opportunity. When Apollo had almost caught her, she begged her father, Peneus (the river god), to help her stay virgin and chaste. So this is what Peneus did by turning her into a laurel tree. This did not stop the passionate Apollo, who embraced the tree and made it his sacred symbol: from that moment on he always appears crowned with laurels.

um género estruturado, por onde se discorre de maneira solta o mundano e, inclusivamente, o brejeiro (Mourão, 2013: 60).

Na última folha do programa encontram-se impressos vários símbolos relacionados com a música: uma lira estilizada²⁹ (ao centro), uma coroa de louros (atrás), uma trombeta recta (por baixo da lira), uma folha pautaada (sem música escrita) e uma folha com alusão a texto (ilegível). A cada um destes elementos podemos associar significados simbólicos. A lira remete-nos para a Antiguidade Clássica, sendo a sua reprodução muito frequente na arte pictórica a partir do Renascimento, de forma “estilizada”, servindo, amiudamente, como representação da arte da música. Símbolo de Apolo, divindade que tutelava a Música e as nove Musas, a lira que aqui se observa nesta impressão pouco se assemelha ao instrumento musical da Grécia antiga, que tinha como caixa de ressonância uma carapaça de tartaruga. A coroa de louros é também um símbolo Apolíneo, que nos remete para as *Metamorfoses* do poeta latino Publius Ovídio Naso³⁰ (43 a.C – 17 d.C). Nesta obra, Ovídio narra-nos a história de Apolo e Dafne onde surge, pela primeira

29 A lira representada com cinco cravelhas e quatro cordas (erroneamente).

30 Públio Ovídio Nasão nasceu em Sulmo (actual Sulmona) a 20 de Março do ano 43 a.C. Oriundo de famílias com poder e posição social foi enviado para Roma, por volta do ano 31 a.C., para prosseguir os seus estudos. Tal facto coincidiu com um período conturbado e de mudança política em que, depois do assassinio de Júlio César, o seu sobrinho-neto Octávio (mais tarde, designado Augusto), triunfou sobre Marco Aurélio. No plano cultural, este período dos anos 30-20 a.C. foi rico, com a formação de círculos mecenáticos literários, que reuniam poetas como Horácio, Virgílio e onde também se incluía Ovídio. No ano 23 a.C. Ovídio fez a tradicional viagem a Atenas e cidades da Ásia menor; quando regressou a Roma iniciou uma carreira político-administrativa mas, aos 23 anos e contra vontade do pai, abandonou tudo para se dedicar em exclusivo à poesia. Os primeiros anos da sua produção foram dedicados à elegia amorosa, em voga na época. Por volta dos 45 anos, no auge da sua reputação como poeta elegíaco, Ovídio deixou a poesia erótica para se dedicar a dois projectos importantes: os *Fastos* (calendário poético do ano romano, em que cada livro corresponde a um mês) e as *Metamorfoses*. No ano 8 d.C Ovídio foi condenado por Augusto ao exílio, sob a acusação de *maiestas* (atentado contra a pessoa, política ou autoridade do imperador). Desterrado numa pequena cidade da actual Roménia, que nada tinha a ver com a sofisticação de Roma, o poeta classificou a um amigo o seu exílio, justamente, de *metamorfose*. Neste período escreveu os cinco livros de *Tristia* e as *Epístolas do Ponto*. Ovídio nunca mais regressaria a Roma, falecendo no ano 17 d.C. (Rocha, 2012: 85)

mythology, she is in charge of spreading all news, whether this comes from the gods or from men²⁴. The sheet music alludes to music; the written sheet, to prose and poetry. This event takes place in a time and a location quite distant from the rest of Mário Leão's collection.

vez, a alusão ao loureiro e à coroa de louros como símbolo sagrado de Apolo³¹. Deste modo, coroar vencedores (atletas, artistas, etc.) com coroa de louros é uma forma de aludir ao sucesso, merecendo-a quem se encontra no patamar dos deuses. A trombeta é um símbolo alusivo à Fama, divindade feminina da mitologia greco-latina, incumbida da divulgação de todas as notícias, quer elas emanassem dos deuses quer dos homens³². Dos restantes símbolos patentes, podemos ainda observar que a folha pautada é uma simples alusão à música e a folha escrita alude à prosa e à poesia.

24 As an example, we may refer to The *Lusíadas* of Luís Vaz de Camões, *Canto IX*: "But fame, trumpeting their exploits, Everywhere added strange titles, Such as gods, demigods, immortals, Deities, heroes, and the like. So let all men who covet glory, Who value the world's esteem, rise From sloth which exacts its degrading toll, Binding in slavery the free-born soul".

31 Narra-nos Ovídio que a filha do deus-rio Peneu, Dafne, foi ardentemente desejada por Apolo em consequência de ele ter sido ferido pela seta de Eros (Cupido). De acordo com Ovídio, quando Apolo troçou do arco e flecha de Eros, argumentando que não eram armas para uma criança, este resolveu vingar-se lançando duas setas. Uma, que inflamava o amor, atingiu Apolo; a outra, que o repelia, atingiu Dafne. Apolo perseguia a donzela, que fugia dele a cada oportunidade. Quando Apolo quase a apanhava, ela implorou ao seu pai, Peneu (deus-rio), que a ajudasse a manter-se virgem e casta. Foi o que fez Peneu, transformando-a num loureiro. Tal facto não deteve o apaixonado Apolo, que abraçou a árvore e a tornou no seu símbolo sagrado: a partir deste momento ele aparece sempre coroado de louros.

32 Como exemplo refere-se *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, *Canto IX*: «Mas a Fama, trombeta de obras tais, Lhe deu no mundo nomes tão estranhos de Deuses, Semideuses imortais, Indígetes, Heróicos e de Magnos. Por isso, ó vós que as famas estimaís, se quiserdes no mundo ser tamanhos, Despertaí já do sono do ócio ignavo, que o ânimo de livre se faz escravo.»



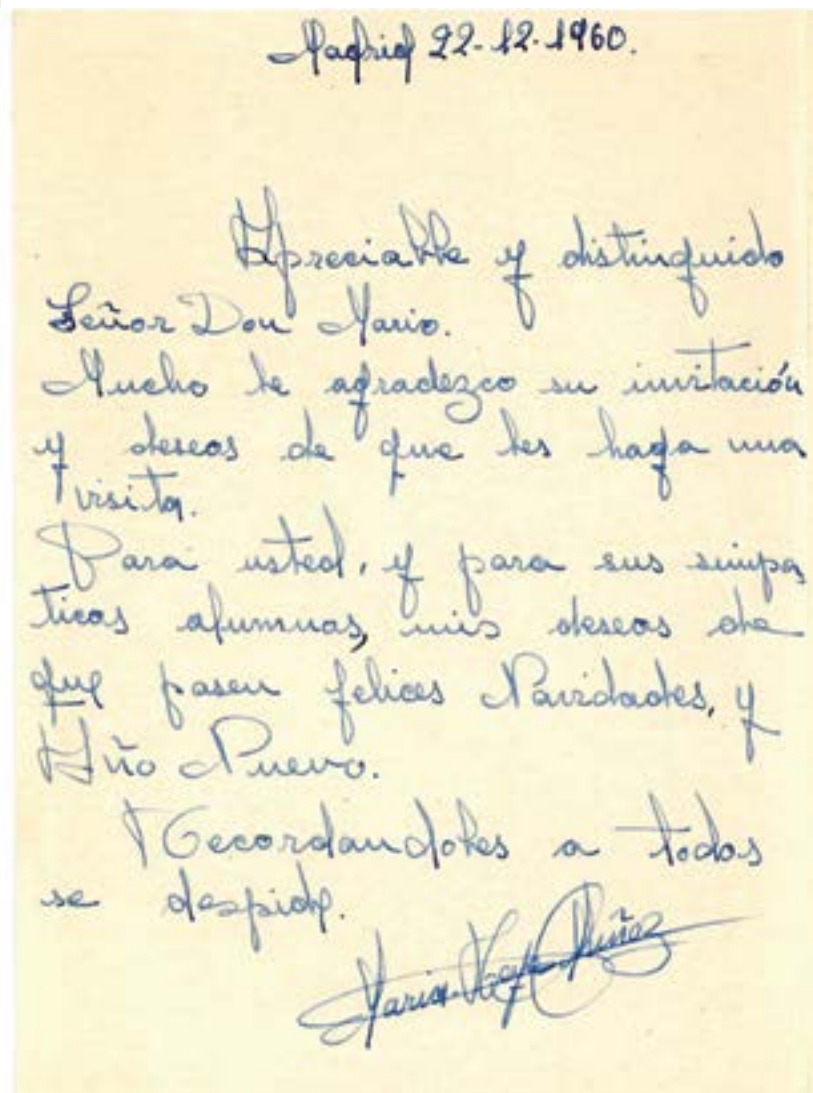
13 e 13a. Bilhete postal com representação de dança espanhola (Flamenco)

Década de 50 do século XX

Alt.: 17,3 cm; Larg.: 12,5 cm; Larg. 24,8 cm (aberto)

Inv. n.º: MMTN 3577

Proveniência/Doador: Espólio Mário Leão



13 and 13a. Postcard showing a Spanish dance (Flamenco)

1950s

Height: 17.3 cm; Width: 12.5 cm; Width: (open) 24.8 cm

Inv. no: MMTN 3577

Provenance: Mário Leão collection

Bilhete postal com representação de dança espanhola (Flamenco)

Postcard showing a Spanish dance (Flamenco)

Postcard showing a Spanish dance (*Flamenco*). Flamenco is a Spanish musical genre that developed in Andalusia, particularly in the areas of Cadiz and Seville. It consists of singing, dancing, and musical performance, and has its own styles and variants. It is very much associated with the Roma and bullfighting²⁵. In the image on the postcard we can see a reproduction of a painting depicting a woman, in the centre, with her hands held high, flanked by two men holding the same posture. They are dancing. Their robes are colourful, in strong shades of green, blue, and red. The postcard is addressed to Mário Leão, and signed by Maria Vargas (?) Muñoz, and contains the following text:

“Madrid, 22-12-1960. Dear distinguished Sr. Mario. I thank you very much for your invitation and your wishes for me to pay you a visit. To you, and your pleasant students, I hope that you have a Merry Christmas and a Happy New Year. Sending my regards to everyone, I bid you farewell, Maria Vargas (?) Muñoz”²⁶.

O *Flamenco* é um género musical espanhol que se desenvolveu na Andaluzia, muito em particular nas zonas de Cádiz e Sevilha. Associa o canto, a dança e a performance musical, com estilos e variantes próprias³³. “*Flamenco e touros*”, “*Flamenco e ciganos*” ou, até, “*Flamenco, touros e ciganos*” são associações correntes feitas pelos mais distintos autores. No que concerne à primeira associação (“*Flamenco e touros*”), o artigo de Miguel Ángel Félix refere que «Toros y baile flamenco representan (...) dos manifestaciones de un mismo arte de raza» (FÉLIX, 2015:84). Também Gallardo-Saborido refere que: «El flamenco y el toreo serían entonces espacios privilegiados de acción vital para los andaluces» (Gallardo-Saborido, 2020:86). No que concerne à segunda associação (“*Flamenco e ciganos*”), Luís Suárez Ávila, investigador da Universidad Complutense de Madrid, faz uma abordagem interessantíssima no campo da Linguagem (em particular, da metonímia) e da evolução cultural. Ele desenvolve a hipótese de que a palavra *flamenco*, aplicada ao canto dos ciganos andaluzes, vem do nome dado às famosas facas e punhais da cidade de Mechelen (ou Malinas, na Bélgica), conhecidas como “*facas de flamenco*” ou simplesmente “*flamenco*”, e de como o estilo de vida que alguns ciganos levavam e sua familiaridade com essas armas acabou dando nome ao estilo peculiar de cantar que essas mesmas pessoas cultivavam (Suárez-Ávila, 2008:1). Por fim, no que concerne à terceira associação (*Flamenco, touros e ciganos*), há a referir a obra de Mário Penna, *Los Gitanos, el Flamenco y los Toros*, onde o autor aborda o tema numa perspectiva sociológica.

Na imagem do postal vemos a reprodução de uma pintura que representa uma mulher, ao centro, com as mãos ao alto,

25 In November 2010, UNESCO included “*Flamenco*” on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, at the initiative of the autonomous communities of Andalusia, Extremadura and Murcia. It is also Andalusian Ethnological Intangible Cultural Heritage and forms part of the General Inventory of Intangible Assets of the Region of Murcia as established by the General Directorate of Fine Arts and Cultural Assets.

26 Portuguese translation by the author, English translation from the original Spanish. Original: *Apreciable y Distinguido Señor Don Mario. Mucho le agradezco su invitación y deseos de que les haga una visita. Para usted, y para sus simpáticos alumnos, mis deseos de que pasen felices Navidades, y Año Nuevo. Recordandoles a todos se despide...*”

33 Em Novembro de 2010, a UNESCO declarou o *Flamenco* Património Cultural Imaterial da Humanidade, por iniciativa das comunidades autónomas da Andaluzia, Extremadura e Múrcia. É também Património Cultural Imaterial Etnológico Andaluz e está inscrito no Inventário Geral de Bens Mobiliários da Região de Múrcia, esta classificação foi estabelecida pela Direcção Geral de Belas Artes e Bens Culturais.

It is possible that this is from the poet María Luisa Muñoz de Vargas²⁷ (1898-1975), a Spanish journalist, writer, and translator. What connects her to Portugal is the fact that she was the first to translate the texts of Fernando Pessoa into Spanish, even though this translation was signed by her husband, Rogelio Buendía, who was also a writer and physician. She was born in Huelva, in the region of Andalusia. She died in Madrid in 1975, which is closer to the date of the postcard (1960).

ladeada por dois homens, com a mesma postura. Estão a dançar Flamenco. As vestes dos protagonistas são garridas, em tons fortes de verde, azul e vermelho. O *Traje de Flamenca* – também designado por *Traje de Gitana* [cigana] – é utilizado tanto em contextos festivos na província espanhola de Andaluzia como nos espectáculos de arte/baile flamenco. O modelo mais comum é justo ao corpo, até ao tornozelo, com protuberantes folhos que tanto podem ser colocados na saia como nas mangas. Tem cores vivas, lisas ou estampadas, sendo o mais popularmente difundido o que tem bolas. Acresce, geralmente, ao vestido, algum tipo de mantilha ou xaile, sendo o mais típico o *mantón de Manila*³⁴. O cabelo da mulher costuma estar apanhado em coque e adornado com flores. Resta referir os brincos de grandes dimensões e os sapatos de salto alto³⁵. Ao traje feminino conduz o seu par masculino, o traje curto andaluz, o *Traje corto flamenco*. Este é um traje de trabalho concebido para trabalhar a cavalo, que inclui jaqueta. O chapéu é de aba larga. No caso do postal, o traje feminino difere um pouco no sentido de que a saia é larga, e não justa ao corpo, como habitual. Os tons usados são o verde e o vermelho em combinação com detalhes do traje dos dois bailarinos, que dançam com os braços ao alto e com expressividade no trabalho de baile que faz as mãos. Este postal é a reprodução de uma pintura com a assinatura “Concha María”. Trata-se da pintora Concha María Gutiérrez Navas (1926-1998), filha do também pintor Manuel Gutiérrez Navas. Não obstante não ser possível localizar esta obra em questão por, muito certamente, se encontrar na posse de colecionador particular, outra obra semelhante (com os mesmos três bailarinos, dois homens e uma mulher, em poses similares, com o mesmo tipo de traje no mesmo tipo de paleta cromática) encontra-se na posse da leiloeira *Garpenhus*, um

27 There is the possibility that the name may differ from the postcard given the fact that the surname in Spain is placed differently than in Portugal, immediately after the first names instead of at the end.

34 A designação *mantón de Manila* (ou xaile de Manila) deriva do facto de, em tempos passados, esta peça ser importada da China por via da capital das Filipinas, Manila, o que acabou dar origem a esta designação.

35 Consultar, para informação adicional, a obra de Rosa María Martínez Moreno (*vide bibliografia*, p. 277).

óleo sobre tela assinado e datado: “Sevilla 1952”. Depreende-se, assim, que a obra reproduzida no postal seja da mesma época artística, década de 50 do século XX.

O postal está dirigido a Mário Leão, assinado por Maria Vargas (?) Muñoz, com o seguinte texto:

«Madrid, 22-12-1960. Estimado e distinto Senhor Mário. Muito lhe agradeço o seu convite e o seu desejo que lhes faça uma visita. Para si, e para os seus simpáticos alunos, os meus desejos que passem um Feliz Natal e Ano Novo. Enviando cumprimentos a todos, despeço-me, Maria Vargas (?) Muñoz»³⁶.

É possível que estejamos perante a poetisa María Luisa Muñoz de Vargas³⁷, jornalista, escritora e tradutora, nascida em Huelva, na comunidade de Andaluzia, e que viria a falecer em Madrid, em 1975. Conecta-a a Portugal o facto de ter sido a primeira a traduzir para espanhol os textos de Fernando Pessoa, não obstante tal tradução ter sido assinada pelo seu marido, também escritor e médico Rogelio Buendía.

/ 55

36 Tradução livre da autora. Citação original: «Apreciable y Distinguido Señor Don Mario. Mucho le agradezco su invitación y deseos de que les haga una visita. Para usted, y para sus simpáticos alumnos, mis deseos de que pasen felices Navidades, y Año Nuevo. Recordandoles a todos se despide...».

37 Há a possibilidade de o nome diferir do postal pelo facto do apelido, em Espanha, estar colocado de forma diferente de Portugal, logo a seguir aos nomes próprios, em lugar de ser no final.



14 e 14a. Bilhete postal com representação de dança espanhola (Flamenco) e retrato de toureiro

Século XX

Alt.: 9,5 cm; Larg.: 14 cm

Inv. n.º: MMTN 3589

Proveniência/Doador: Espólio Mário Leão

14 and 14a. Postcard showing a Spanish dance (Flamenco) and bullfighter portrait

20th century

Height: 9.5 cm; Width: 14 cm

Inv. no: MMTN 3589

Provenance: Mário Leão collection

Bilhete postal com representação de dança espanhola (Flamenco) e retrato de toureiro

Postcard showing a Spanish dance (Flamenco) and bullfighter portrait

Postcard depicting, to the observer's left, a pair dancing Flamenco and, to the observer's right, the Spanish bullfighter Luis Miguel Dominguín, known as Luis Miguel González Lucas (Madrid, 1926 - San Roque, 1996). Son of Domingo González Mateos and the brother of Domingo and Pepe Dominguín, all bullfighters, he inherited the nickname Dominguín from his father and was the most popular bullfighter within the family. The bust of the matador is engraved on the side of a tambourine (on its membrane) beside its jingles. It is a youthful portrait, not very well known or reproduced. To the side, there is a pair of Flamenco dancers striking a dance pose. Of note are the details of the dancer's dress and the bullfighter's jacket (a piece known in Spain as a "*Jaquetilla*"). Both are embroidered, which is not normally found on a postcard. On the back, there is a handwritten text: "Dear Pepito Can you believe I haven't been able to receive the canvas until now, Uncle is not home but as soon as I get home I will send it to you. Ask Sr. Mario [Mário Leão] right there, because I'll send it as soon as I get home. Regards to everyone, goodbye, Fernando".

Bilhete postal representando, à esquerda do observador, um par dançando Flamenco e, à direita do observador, o matador de touros espanhol Luis Miguel Dominguín, nome artístico de Luis Miguel González Lucas (Madrid, 1926 – San Roque, 1996). Filho de Domingo González Mateos e irmão de Domingo e de Pepe Dominguín, todos matadores de touros, herdou do pai o apodo Dominguín, e foi, de entre os três irmãos, o que mais popularidade conquistou. O busto do matador está representado dentro da ilharga de uma pandeireta com soalhas (na sua membrana). É um retrato de juventude, pouco visto e reproduzido. Ao lado, um par de bailarinos de Flamenco em pose de baile. De realçar o pormenor do vestido da bailarina e da jaqueta do toureiro (peça designada em Espanha por *jaquetilla*), ambos bordados.

No verso do bilhete postal está um texto escrito manualmente: «Querido Pepito Vê lá que ate a data não foi possível receber a tela não esta o Tio mas tão depressa chegue a casa mando. Pede ai mesmo ao Senhor Mario [Mário Leão] pois eu mando em seguida chegue a casa. Cumprimentos a todos, adeus, Fernando».

/ 57



**15 e 15a(?). Bilhete postal
com representação
de dança espanhola
(Flamenco)**

1 de Abril de 1953

Alt.: 13,7 cm; Larg.: 9 cm

Inv. n.º: MMTN 3590

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**15 and 15a. Postcard showing
a Spanish dance (Flamenco)**

1st April, 1953

Height: 13.7 cm; Width: 9 cm

Inv. no: MMTN 3590

Provenance: Mário Leão collection

Bilhete postal com representação de dança espanhola (Flamenco)

Postcard showing a Spanish dance (Flamenco)

Postcard depicting a young pair of dancers dancing Flamenco. The dancer is also playing the castanets. A poem alludes to the city of Seville and dancing (Flamenco), stating, “*Bailando tiene tu cuerpo la gracia de la Girarda*²⁸ y toda la sal de er Puerto” (Dancing your body has the grace of the Girarda and all the salt of the Port). The postcard was written and sent to Mario Leão by his niece Teresa: “Vigo, 1/4/953. Dear Uncle, We have arrived at these distant but very attractive lands. And thank God everyone is healthy. Everything has been going as well as possible. You can only find beautiful Spanish girls. Too bad we are in Holy Week as there are no shows, but we have enjoyed it nonetheless, and taken some beautiful walks. How have you been? Hugs from (to?) Papa to the three little friends. Kisses to Auntie Didinha, (?) to Uncle from your very dedicated Teresinha. P.S. Do you like the Spanish girls’ *brio*? One more kiss from Teresinha.”

Bilhete postal representando um jovem par de bailarinos dançando *Flamenco*. A bailarina também toca castanholas. Também designadas por *Palillos*, as castanholas trazem à dança algo único, identificativo tanto do *Flamenco* como do folclore andaluz, que se conjuga com as palmas, o bater dos tacões e, amiudamente, com o som da guitarra. Parecendo, de forma enganadora, um instrumento musical algo simplista, as castanholas são de difícil execução. Somam-se as particularidades tímbricas das que são tocadas na mão direita (as “fêmeas”, com timbre mais agudo) às da mão esquerda (as “machos”, de timbre mais grave). Por baixo dos bailarinos está um poema que alude à cidade de Sevilha e à dança (*Flamenco*) indicando: «*Bailando tiene tu cuerpo la gracia de la Girarda*³⁸ y toda la sal de er Puerto».

O postal foi escrito e enviado a Mário Leão pela sua sobrinha Teresa: «Vigo, 1/4/953. Querido Tio, Cá chegamos a estas terras longínquas mas deveras atraentes. Graças a Deus todos com saúde. Tudo nos tem corrido o melhor possível. Só se encontram espanholitas bonitas. Pena estarmos na Semana Santa pois não há espetáculos, mas mesmo assim temos gosado, aproveitando lindos passeios. Como têm passado? Abraços do [ao?] Papá para as [os?] três amiguinhas [os?]. Beijos à Tia Didinha [?] ao Tio da muito dedicada Teresinha. P.S. Gosta do salero da Espanholita? Mais um beijo da Teresinha»

28 The “Giralda” is a 101-metre-high tower that was built in Seville during the Muslim occupation. Inspired by the Koutoubia Mosque in Morocco, the upper part would only be finished during the Christian occupation. It was later converted as part of the city’s cathedral, namely as a belfry. The tower’s name (“*Giralda*”) comes from the name of the bronze sculpture at its top, a weathervane called “*Giraldillo*”.

38 A *Giralda* é uma torre de 101 metros que foi construída em Sevilha durante o período de ocupação muçulmana. Inspirada na Mesquita Koutoubia de Marrocos, a parte superior só seria finalizada já durante a ocupação cristã. Viria a ser reconvertida como parte da Catedral da cidade, nomeadamente como campanário. O nome da torre (*Giralda*) advém do nome da escultura de bronze que está no seu topo, um cata-vento designado por *Giraldillo*.

TORRES NOVAS—Teatro Virgínia



16. Bilhete postal TORRES NOVAS – Teatro Virgínia

ca. 1905

Alt.: 9,5 cm; Larg.: 14 cm

Inv. n.º: MMTN 3505-9

Proveniência/Doador: Desconhecido

16. Illustrated postcard of Virgínia Theatre, Torres Novas

ca. 1905

Height: 9.5 cm; Width: 14 cm

Inv. no: MMTN 3505-9

Provenance: Unknown

Bilhete postal TORRES NOVAS – Teatro Virgínia

Illustrated postcard of Virgínia Theatre, Torres Novas

Illustrated postcard from around 1905 showing the view of the building corresponding to the Virgínia Theatre. It is published by the Justino H. D'Oliveira business in Torres Novas, which was responsible for publishing a series of postcards about the city²⁹. The photograph of the façade was not pre-arranged, nor was there any intention to “set up” the view: whoever was on the street at that moment was captured, including the wagons being pulled by animals, which are carrying a barrel of wine, or agricultural sacks. The children stood on the steps of the Theatre, looking at the photographer. The façade is architecturally unappealing, without little artistic value. The location of the Theatre is not the same as the present-day building. It is next to the Market Square, currently a multi-purpose building. The construction of this early theatre, called the Union Theatre, began in 1842. Sousa Bastos' *Dicionário do Teatro Português* (1908) states that in 1845 the building was opened with the name *Teatro Virgínia*, in honour of Virgínia Dias da Silva (1850-1922), an actress from Torres Novas.

Postal ilustrado de c. de 1905 mostrando a vista do edifício correspondente ao Teatro Virgínia³⁹. Este postal é uma edição da casa comercial torrejana de Justino H. D'Oliveira, responsável pela edição de uma série de postais sobre Torres Novas⁴⁰. A fotografia da fachada não foi preparada, nem houve intenção de preparar o espaço para um registo fotográfico, pois quem estava na rua naquele momento foi captado. Inclusivamente, as carroças puxadas por animais transportando uma pipa de vinho, ou sacas agrícolas também aparecem. Possivelmente terá sido intenção do fotógrafo a captação do quotidiano. As crianças também ficaram nas escadas do teatro. A fachada é pouco apelativa a nível arquitectónico, sem grande arte. A localização do edifício (ao lado da praça do mercado diário) não é a mesma da do seu congénere contemporâneo. O primitivo teatro, denominado Teatro União, começou a ser construído em 1842. O *Dicionário do Teatro Português*, de Sousa Bastos (1908), dá notícia que no ano de 1845 o edifício é inaugurado com o nome de Teatro Virgínia, numa homenagem à actriz torrejana Virgínia Dias da Silva (1850-1922).

/ 61

29 The following postcards were identified by the author: *Fábrica da Companhia Nacional de Fiação e Tecidos* (National Spinning and Textile Company); *Praça do Mercado Diário* (Daily Market Square); *Ponte do Raro*; the Almonda River Banks; *Ponte da Levada*; *Ponte de Entre-águas*; the Almonda River and part of the castle; the Almonda River – Ponte da Cova; the Carmo Hospital and Church; the Cavalry Training School (*Quartel da Escola Prática de Cavalaria*); Praça 5 de Outubro on a market day; Praça dos Paços do Concelho; Panorama No. 1; Panorama No. 2; Panorama No. 3; Teatro Virgínia; Weekly Market; A part of the castle; Moinho de Bretes.

39 A Iconografia Musical também aborda o estudo de imagens de edifícios onde se desenrolavam artes e espectáculos bem como aspectos arquitectónicos e/ou decorativos dos mesmos.

40 Foram identificados pela autora os seguintes postais: *Fábrica da Companhia Nacional de Fiação e Tecidos*; Praça do mercado diário; Ponte do Raro; Margens do Rio Almonda; Ponte da Levada; Ponte de Entre-águas; Rio Almonda e parte do castelo; Rio Almonda – Ponte da Cova; Hospital Civil e Igreja do Carmo; Quartel da Escola Prática de Cavalaria; Praça 5 de Outubro em dia de mercado; Praça dos Paços do Concelho; Panorama nº1; Panorama nº 2; Panorama nº 3; Teatro Virgínia; Mercado Semanal; Uma parte do castelo; Moinho de Bretes.

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

1. Bilhetes Postais, Fotografias e Fontes Impressas (Espólio Mário Leão) ou *O Feminino e a Música no Universo do Toureio*

“José Trincheira”, *Pasodoble*, por Mária José Valério (áudio)
<https://youtu.be/92GtbNUgWj8>

“Manuel dos Santos”, *Fado*, por Fernanda Peres (áudio)
<https://youtu.be/JiqLSwSlknA>

Teixeira, Fernando & Barros, Jorge. *Touros em Portugal – Um Património Histórico, Artístico e Cultural*, Lisboa: CTT, 1992.

Siga as sugestões através da leitura deste QrCode com o seu telemóvel:
Follow the suggestions, read the QrCode with a smartphone:



62 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

1. Postcards, Photographs and Printed Sources (Mário Leão Collection) or *Femininity And Music From The World Of Bullfighting*

Trincheira, Pasodoble By Maria José Valério (Audio)

Manuel Dos Santos By Fernanda Peres (Audio)

Touros Em Portugal – Um Património Histórico, Artístico E Cultural By Fernando Teixeira, Lisbon, Ctt, 1992 (Book)

PARTE I
**ICONOGRAFIA
E ICONOLOGIA DA MÚSICA**

Part I

**Iconography
and Iconology of Music**

2

2. Desenho

2. Drawings



17. Jorge Rey Colaço e a polémica com o Município de Torres Novas

Século XX

Alt. 38 cm; Larg. 28 cm

Inv. n.º: MMTN 3282

Proveniência/Doador: Carlos Maria Azevedo Mendes

17. Caricature drawing by Jorge Rey Colaço concerning the controversy with Torres Novas Municipality

20th century

Height: 38 cm; Width: 28 cm

Inv. no: MMTN 3282

Provenance: Carlos Maria Azevedo Mendes

Jorge Rey Colaço e a polémica com o Município de Torres Novas

Caricature drawing by Jorge Rey Colaço concerning the controversy with Torres Novas Municipality

Caricature drawing by Jorge Rey Colaço³⁰ (1868-1942) concerning the controversy around the payment by the Torres Novas Municipality of the order for the tile panel alluding to the legend of Gil Pais, which was painted in 1938. Cláudia Santos mentions that: “In 1937 the first official reference to the Gil Pais Panel in the minutes of the regular session of the Administrative Committee of the Torres Novas Municipality appeared. This initiative arose from the painter Carlos Reis, from Bivar Pinto Lopes (...). The painter Carlos Reis is said to have been in charge of contacting the ceramist Jorge Colaço. The long friendship between the two great artists was the reason that led Colaço to accept the proposal to create the tile panel. Following the order (...) by Carlos Azevedo Mendes, at the time mayor of Torres Novas, he promised Colaço there would be a visit to his studio by Dr. Oliveira Salazar (...). The panel was inaugurated on 7 May 1939, and the people from Torres Novas attended the festivities en masse. (...) The cost of the work was 15 *contos*. However, the artist let it be known that receiving this amount had not been consensual (...).” (SANTOS, 2019: 226-232)

30 Cláudia Santos mentions in her PhD thesis that: “Jorge Colaço (1868-1942) was a notable multifaceted artist during the first half of the 20th century. He was born in Tangier into a family of artists, which allowed him to make uncommon artistic choices for that time: he did not follow an academic path, which would have been the most natural option given his socioeconomic context, but rather, he attended the ateliers of renowned artists in Madrid and Paris. He was an excellent illustrator and caricaturist, having directed a humoristic supplement for the newspaper *O Século* (1897-1903). In addition, he founded, directed, and did artwork for several newspapers and magazines. He was also an oil painter, and received various medals during his artistic career. At the turn of the century he experimented with a new medium for his paintings, namely the tile, on which he produced panels, which nowadays are still considered as national masterpieces” (SANTOS, 2021).

Desenho caricatural, de Jorge Rey Colaço⁴¹ (1868-1942), referente ao pagamento da obra de pintura azulejar «Painel de Gil Pais», encomendada pelo Município de Torres Novas ao artista. Esta obra de grandes dimensões, patente na rua de Gil Pais, em Torres Novas, foi pintada por Jorge Colaço, em 1938, tendo sido inaugurada em Maio de 1939, no âmbito das comemorações do “bicentenário da nação”, em 1940 (duplo centenário da Fundação da Nacionalidade, 1140, e da Restauração, 1640). Indica-nos Cláudia Santos:

«Em 1937 surge a primeira referência oficial ao Painel de Gil Pais na acta da sessão ordinária da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Torres Novas. Esta iniciativa partiu do pintor Carlos Reis, de Bivar Pinto Lopes (...). Ao pintor Carlos Reis terá cabido a tarefa de contactar com o ceramista Jorge Colaço. A longa amizade existente entre os dois grandes artistas terá sido a razão que levou Colaço a aceitar a proposta de elaboração do painel azulejar. No seguimento da encomenda (...) por parte de Carlos Azevedo Mendes, à época presidente do Município de Torres Novas, este terá prometido a Colaço a visita, ao seu atelier, do dr. Oliveira Salazar (...). O painel foi inaugurado no dia 7 de maio de 1939, e os torrejanos compareceram à festividade em massa. (...) O custo da obra orçou em 15 contos. No entanto, o artista dá a saber que não foi consensual o recebimento desse valor (...).» (Santos, 2019: 226-232)

Neste desenho vemos Carlos de Azevedo Mendes representado com asas, como uma águia, segurando um saco com

41 Indica Cláudia Santos na sua tese de doutoramento: «Jorge Colaço (1868-1942) foi um notável artista multifacetado na primeira metade do século XX. Nasceu em Tânger no seio de uma família de artistas, o que lhe permitiu fazer escolhas artísticas pouco comuns para a época: não seguiu a via académica, a opção mais natural, no seu contexto socioeconómico, mas sim, frequentou ateliers de artistas de renome em Madrid e em Paris. Foi um exímio ilustrador e caricaturista, tendo dirigido um suplemento humorístico do jornal *O Século* (1897-1903). Para além disso, fundou, foi diretor e realizou obra artística para vários jornais e revistas. Foi ainda pintor a óleo, tendo recebido várias medalhas durante o seu percurso artístico. Na viragem do século experimentou um novo suporte para as suas pinturas, o azulejo, sobre o qual produziu painéis, ainda hoje considerados como obras-primas nacionais» (Santos, 2021).

In this drawing we can see Carlos de Azevedo Mendes depicted with wings, like an eagle, holding a bag with money, with the bag having “5,000\$00” written on it. He is standing with his feet on the tower of a castle (which here symbolizes the city and the municipality), and this tower bears the inscription “TORRES NOVAS”. Perched on a nest with the caption “ESTRADA DA LUZ” is Jorge Rey Colaço who is depicted as a bird. This bird has the body of a bird, but it has the face of the artist, wearing a hat. He is lifting his head to the Mayor of Torres Novas, singing “tweet... tweet... tweet...”. This mournful singing has one purpose: to obtain the payment due from the Municipality for the commissioning of the panel alluding to Gil Pais. The text that accompanies this caricature reads as a kind of letter that says:

“Dear Senhor Carlos de Azevedo Mendes
Dear friend.
Will you forgive and allow me this untimely question?
Can this afflicted sparrow from Estrada da Luz
count on the 5 little bundles of coins for the end of
the month? Those that the eagle from Torres Novas
so kindly waved to him?”

dinheiro, onde se lê «5:000\$00». Azevedo Mendes está com os pés apoiados numa torre do castelo (que aqui simboliza a cidade e o município), tendo esta torre a inscrição «TORRES NOVAS». Pousado num ninho, com a inscrição «ESTRADA DA LUZ», está Jorge Rey Colaço, representado como pássaro. Este pássaro tem corpo de ave, mas tem a cara do artista, com um chapéu. Elevando a cabeça para o Presidente da Câmara de Torres Novas, canta «piú....piú...piú....». Este seu cantar lamentoso tem uma função: conseguir obter o pagamento devido. O texto que acompanha esta a caricatura assume-se como uma espécie de carta que diz:

«Exmo Sr. Dr. Carlos de Azevedo Mendes
Exmo m. presado amigo.
Permita-me e perdoe esta pergunta intempestiva?
Pode este pardal aflito da Estrada da Luz contar para fim do
mez com os 5 baguitos de moedas com que tão amavelmente
lhe acenou a aguia de Torres Novas?»

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

2. Desenhos

Comédia da Vida, por Branca de Gonta Colaço⁴² e Aura Abranches (peça teatral)

/ 67

⁴² Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (1880-1945) foi escritora, filha do conselheiro escritor e poeta Tomás Ribeiro e mulher do pintor e ceramista Jorge Colaço. Deixou obra publicada e colaborou com vários jornais e revistas, com destaque para *O Thalassa* de que era proprietário e diretor artístico o seu marido. Foi uma mulher activa na luta pelos direitos das mulheres tendo, inclusivamente, sido membro do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP).

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

2. Drawings

Comédia Da Vida (Comedy Of Life), By Branca De Gonta Colaço³¹ And Aura Abranches (Play)

³¹ Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (1880-1945) was a writer, daughter of the writer, poet and adviser Tomás Ribeiro and wife of the painter and ceramist Jorge Colaço. She left published works and worked on several newspapers and magazines, especially “*O Thalassa*”, for which her husband was the owner and artistic director. She was an active woman in the fight for women’s rights and was even a member of the National Council of Portuguese Women (CNMP).

PARTE I
**ICONOGRAFIA
E ICONOLOGIA DA MÚSICA**

Part I

**Iconography
and Iconology of Music**

3

3. Fontes impressas

3. Printed sources

Agricultural “NEWS” – was a profusely illustrated Agricultural supplement, published weekly (on Thursdays) by the newspaper *Diário de Notícias*. Under the editorship of Artur Urbano de Castro and Joaquim Pratas, it was published from 1933 to 1953. Nationally it was widely distributed (including to the islands and former colonies) and also internationally (Spain and other non-specified countries). Artur Urbano de Castro and Joaquim Pratas were published authors at the time, both individually and in partnership (as was the case with the Farmers’ Booklets – Rural Collection – *Folhetos do Agricultor – Coleção Rústica*). Little information exists about each of them, and the source used was the Historical Archive of the Ministry of Public Works. The former was an agricultural engineer and head of department at the Ministry of Development, having been appointed to the Agricultural Codification Commission; the latter was a veterinarian. There is a news item in the same archive from the year 1932, entitled “Political Case of the Veterinarian and Lieutenant Joaquim Pratas. He escaped from the police. Reason unknown.”

How does Music fit within an Agricultural publication? The answer lies in the news and photographs linked to period events within the area of agriculture and veterinary medicine that offer us a glimpse of musical realities as varied as Harvest Festivals, of a strongly popular nature, or the sumptuous ball held for the students at the School of Veterinary Medicine, an event of an elitist nature.

The sumptuous ball for the students at the School of Veterinary Medicine took place on the night of 23 April 1936 in the luxurious *Maxim’s Club* at the Foz Palace. Owned by José Nunes Ereira, it was inaugurated in 1908 under

O “*NOTÍCIAS*” Agrícola⁴³ foi um suplemento sobre agricultura, profusamente ilustrado, publicado semanalmente (à quinta-feira) pelo jornal *Diário de Notícias*. Sob a direcção de Artur Urbano de Castro e Joaquim Pratas, este periódico publicou-se de 1933 a 1953, tendo ampla distribuição nacional (incluindo ilhas e antigas colónias) e internacional (Espanha e outros países não especificados).

Artur Urbano de Castro e Joaquim Pratas são autores publicados à época, quer em nome individual quer em parceria (como é o caso dos *Folhetos do Agricultor – Coleção Rústica*). Pouca informação existe sobre cada um destes nomes, no entanto, recorrendo ao Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, foi possível apurar que Artur Urbano de Castro era engenheiro agrónomo e chefe de repartição do Ministério do Fomento, tendo sido também nomeado para a Comissão de Codificação Agrícola, e que Joaquim Pratas era veterinário. No mesmo arquivo, está patente a notícia: «Processo Político do Tenente Veterinário Joaquim Pratas. Fugido à polícia. Motivo desconhecido», no ano de 1932.

Que relação podemos encontrar entre esta publicação de temática agrícola e a música? A resposta reside nas notícias e fotografias que vamos encontrando ao longo das várias edições, imagens de eventos de época, dentro da esfera da agricultura e da veterinária, que nos dão uma panorâmica de realidades musicais tão distintas como a Festa Vindimária, de pendor fortemente popular, ou do sumptuoso baile dos alunos da Escola Superior de Medicina Veterinária, de cariz elitista.

O sumptuoso baile dos alunos da Escola Superior de Medicina Veterinária realizou-se na noite de 23 de Abril de 1936, no luxuoso Club Maxim’s, instalado no Palácio Foz. Propriedade de José Nunes Ereira, este estabelecimento foi inaugurado em 1908 com o nome Club dos Restauradores. Em 1920 já era o expoente máximo da Lisboa elegante e boémia, dentro do

43 Não existe referência de como estes suplementos passaram a integrar as colecções do Museu.

the name *Club dos Restauradores*. The year 1920 marked an apogee for the elegant and bohemian Lisbon, as the *zeitgeist* was an unbridled search for pleasure and fun, following the critical war years, but also due to the will to innovate, modernise and liberalize customs and behaviour, so well summarised within the designation of the “roaring twenties”. It has a restaurant, bar, dance floor, cabaret and, discretely – because of its prohibition – gambling and roulette rooms. Luxury was the order of the day, combined with the right entertainment, ensured by modern lighting effects, variety shows, daring nudity, dinner-concerts and dancing soirées, jazz-band, tango, Luso-Brazilian, and Roma orchestras. We can also mention the taste during this period for the foxtrot, the Charleston, the one-step, *bolero* and fado. In the 1930s *Maxim’s* would continue to keep its distinguished high society clientele but would close in 1939, functioning only sporadically for private events (banquets). On 21 June 1940 the public auction of the stocks of this famous *Club* would take place. The dance reported here highlights the “enthusiastic celebration” of the hundreds of students but also attributes a certain decency with the presence of their families and guests “who were thus able to gather in spiritual fellowship for an entire evening”. One of the photographs refers precisely to such coyness, and the other to the ball itself, where a lot of dancing took place. There is an emphasis in this news item of the radio broadcast of this ball by the National Broadcaster.³²

32 There are news items mentioning other broadcasts made by the National Broadcaster from *Club Maxim’s* (MOREIRA, 2012: 132).

zeitgeist da busca desenfreada do prazer e do divertimento, que se segue aos críticos anos de guerra, mas também da vontade de inovar, modernizar e liberalizar costumes e comportamentos, tão bem sintetizada pela designação dos “loucos anos 20”. Com restaurante, bar, *dancing*, *cabaret* e, com discrição – pela sua proibição –, as salas de jogo e roleta. O luxo era ponto assente, sendo conjugado com o entretenimento certo, assegurado pela modernidade dos efeitos de luz, dos números de variedades, da ousadia da nudez, dos jantares-concertos e das soirées dançantes, das orquestras de *jazz-band*, de tangos, luso-brasileira e de *Tziganos*, podendo-se também referir o particular gosto desta época pelo *fox-trot*, o *charleston*, o *one-step*, o *bolero* e o fado. Na década de 1930, o *Maxim’s* continuaria a manter a clientela distinta da alta sociedade, mas viria a encerrar em 1939, funcionando esporadicamente para eventos (banquetes) privados. A 21 de Junho de 1940 realizar-se-ia o leilão público das existências deste afamado *Club*.

O baile, aqui noticiado nesta página do “*NOTÍCIAS*” *Agrícola*, destaca a «festa efusiva» das centenas de estudantes, mas atribui-lhe também uma posição bem nivelada com os bons costumes pela presença das suas famílias e convidados «que assim puderam durante uma noite inteira reunir-se em confraternização espiritual». Uma das fotografias remete, precisamente, para tal recato e, a outra, para o baile em si, onde, segundo se percebe pela notícia, muito se terá dançado. Na notícia faz-se ainda especial destaque à transmissão de rádio deste baile pelos microfones da Emissora Nacional⁴⁴.

44 Existe notícia de outras transmissões feitas pela Emissora Nacional a partir do *Club Maxim’s* (MOREIRA, 2012: 132).

to Colonial.
E depois duma pausa, para rebuscar outros papéis, o nosso entrevistado continua:

— Poderá parecer estranho que as

— Os venenos têm sido postos de parte porque os ratos que morrem infestam o ambiente. Silos, tulhas, depo-

(Continua na 3.ª página)

— Porque sou pai na duas horas.
— Muito estimo, e dá também as minhas felicitações a tua esposa. Como está ela?

— Agora está bem. Veremos como ficará quando o souber!

O baile dos alunos da Escola Superior de Medicina Veterinária

Na noite de 23 p. p. realizou-se nos vastos e artísticos salões do Palácio Foz (Club Maxim's) a festa anual dos Estudantes de Medicina Veterinária.

Festa efusiva de mocidade que já tem foros de acontecimento mundano, atraiu ali como de costume muitos centos de veterinários ou aspirantes a isso, pessoas de suas famílias e seus convidados que assim puderam durante uma noite inteira reunir-se em confraternização espiritual, ou em ruidosas expressões de alegria, consoante as idades e as inclinações.

Os velhos recordavam os saudosos tempos do «Pai Inácio» e do «Zé da Anatomia»; os novos coçavam as vezes



a cabeça pensando nos professores Brito e Belo, herdeiros dominiais dos primeiros, que foram capazes de ter faltado à festa para elaborarem mais

apertados pontos de anatomia... Mas a nuvem depressa passava — que os exames ainda vêm muito longe (dois meses e pico) e em dois meses não

ha esforço que se não vença, quando o espírito se prepara para vencer a tarefa, desopilando tão comunicativamente as apreensões.

Durante o baile foi servida uma lanta ceia, oferecida pelos estudantes aos seus convidados. E depois do agape bailou-se ainda mais, com mais alegria, com «mas sangres», que o microfone da Emissora Nacional apanhava indiscretamente, em ebullientes vibrações, para transmitir ao eter e recordar aos veterinários portugueses que por esse mundo fora andam dispersos a ganhar a vida e a servir o País o dia feliz, mais ou menos distante, em que se despediram também da vida académica com um abraço cheio de ternura, que precisam de vir repetir a estas festas, para nunca lhes faltar aquela fraternal emotividade que foi o mais precioso traço de união da classe.

The first grape harvest festival took place in Lisbon in October 1936, organized by the *Centro de Estudos Científicos do Vinho e da Uva* (Centre for the Scientific Study of Wine and Grape). The folk-dance groups from Colares, Lisbon and Setúbal participated. There was a procession from the Eduardo VII Park to the Municipal Square, which was joined by a lot of townspeople. The Agricultural “News” severely criticized the event, with their targets ranging from the organisers (“Unfortunately, however, what should have been an elegiac procession of Portuguese Grapes resulted in a village jamboree, with no order or grandeur, without that elementary composure that should accompany such a commendable official or unofficial initiative”), to the police (“The policing along the way, was found wanting”) and the poor level of culture and education of the people attending, which even disrupted the musical performance (“However, the tiny voices [of the children] cannot be heard because there are so many people who are so unaccustomed to these civic festivals that they do not respect its format and get in between the kids and interrupt the music in pairs in such a way that the men with concertinas cannot even open the bellows of the instrument (...”).

The written news highlighted several important musical parts of this event, such as the critical appreciation of the music and dancing, which was not witnessed at first hand by the Agricultural “News” (“We are told they were well rehearsed”). It rather mentions the repertoire in vogue (“chosen and characteristic”) and its authors: “*Vinha portuguesa*” (Portuguese vineyards) by Graciete Branco³³, put to music by Raul

33 It is certainly Graciete Alves da Silva Branco Santa Rita (1905-1980), writer and poet. On 17 February 1929 (no. 36, 2nd series, p. 15) “*Noticias*” *Ilustrado* – a weekly edition of the *Diário de Notícias*, published a photo with the headline

A primeira Festa Vindimária realizou-se em Lisboa, em Outubro de 1936, organizada pelo Centro de Estudos Científicos do Vinho e da Uva. Nesta festa participaram os ranchos folclóricos de Colares, do termo de Lisboa e de Setúbal, tendo-se realizado também um cortejo, com forte adesão popular, que ia do Parque Eduardo VII até à Praça do Município.

O “*Notícias*” *Agrícola* tece duras críticas ao evento, às entidades organizadoras («Infelizmente porém o que devia ter sido um cortejo apoteótico da Uva Portuguesa resultou numa funçanata de aldeia, sem ordem, sem grandeza, sem aquela compostura elementar que devia impor uma iniciativa oficial ou oficiosa, tão louvável»), à polícia («O policiamento, pelo trajecto, deixou muito a desejar») e à fraca cultura e instrução do povo assistente, que, segundo a notícia, chegou a perturbar a performance musical («Mas as vozes miudinhas [das crianças] não se podem ouvir porque o povo é tanto e está tão pouco acostumado a estas festas cívicas que não respeita a formatura e mete-se por entre os miúdos e de permeio aos pares às músicas que nem os homens dos harmonios podem abrir o fole ao instrumento (...»).

A notícia escrita destaca várias partes musicais importantes deste evento, fazendo uma apreciação crítica da música e da dança, embora não tivesse sido testemunhada na primeira pessoa pelo “*NOTÍCIAS*” *Agrícola* («Dizem-nos que vinham bem ensaiados»). Refere-se, sim, o repertório em voga («escolhido e característico») e os seus autores: *Vinha portuguesa*, de Graciete Branco⁴⁵, musicada por Raul Portela⁴⁶;

45 Certamente se trata de Graciete Alves da Silva Branco Santa Rita (1905-1980), escritora e poetisa. O “*Noticias*” *Ilustrado* – edição semanal do *Diário de Notícias*, publicou a 17 de Fevereiro de 1929 (nº36, II série, p.15) uma fotografia com o título «A poetisa Graciete Branco» fazendo nota do seu livro *Aleluia*. Também se destacam as poesias infantis escritas para a Biblioteca PIM-PAM-PUM!. Sobre o tema “*Vinha portuguesa*” (1936) a letra é a seguinte: «Canta o mosto no lagar, Cantam bocas a sorrir; Anda alegria no ar, Pelo vinho, que há-de vir. | Cachopos cansam a meio, Que o trabalho é violento; Mas bebe-se um copo cheio, Volta a força no momento. | Ó vinho, Ó vinho! Quero um copo ou pucarinho, Dai-nos saúde e vigor!... Toda a beleza, toda a riqueza Está na vinha portuguesa, Mãe do vinho e mãe do Amor. | Sobre as belezas trigueiras, A luz incide seus fachos! E há poesia nas parreiras, Quando o sol bate nos cachos. | Ha nas vides a tortura Dum anseio que adivinho E logo se transfigura | Nos copos rubros de vinho».

46 Raul Portela Santos (1889-1942) teve uma prolífera actividade enquanto músico, compositor, professor, regente de bandas filarmónicas, pianista acompanhante de filmes

te e bastante agradável a quem tenha de viajar pelo baixo Alentejo. Estão já povoadas as seguintes estradas: Ferreira a Beja, Beja a Vidigueira, Beja ao Penedo Gordo, Messemara, 2 quilómetros, Mertola, 4 quilómetros, e Pícalho, 5 quilómetros.

Diz-nos um assinante e amigo que os viveiros de árvores para as estradas do distrito de Beja são dignos de visitar-se e que a continuação esta orientação não louvável em breve a aridez das estradas do Alentejo será uma simples lembrança ou um tema de velha literatura.

Em compensação, outras regiões do País, famosas pela sua viçosa vegetação arbórea, vão pouco a pouco tomando o lugar que dantes pertenceu ao distrito sul-alentejano. Quem se lembra do formosíssimo choçal que ligava num túnel duma legua Santarém com Almeirim? Hoje esta estrada é duma aridez enervante, sem a benção duma sombra amiga que acolha o viandante nos dias em que o Sol escalda.

E tantas, tantas outras estradas, por esse País fora, donde as árvores desapareceram por culpa do tráfego ou por culpa de vandalismo e onde é preciso que voltem para não desmentirmos a tradicional fisionomia da Península perante os turistas que todos os dias entram nos nossos portões

esperança a Terceira, até ao 1.º de Junho, nos pões de barro do Alentejo, nos depósitos-caves da Borda de Aguiar nos balseiros da Beira ou nas pipas do Douro; ou uma embaixada de Baco e Noé a anunciar ao País novas premissas.

Depois da secção representativa da Agricultura que fez parte do Cortejo do Trabalho no Porto; depois da Festa do Vinho realizada em Santarém por ocasião da Exposição Ribatejana, a Festa Vindimaria na capital não podia, não devia ter sido o que foi.

Precisamente porque Lisboa é a capital da Nação uma Festa Vindimaria aqui, realizada sob o impulso dum organismo oficial, devia ter contado com a colaboração de todas as regiões vinhateiras do País, tanto os mais interessados do que Lisboa em agitar perante o povo o nosso problema vitícola.

Se foi possível organizar aqueles cortejos formidáveis evocadores de embaixadas e da grandeza de Portugal em séculos idos, quando das Festas da Cidade dos últimos dois anos, porque não há-de ser possível fazer

ansiosos por ver árvores a espreguiçar as ramarias verdes de muitos tons, ao Sol sempre luminoso e belo de Portugal.

dos consumidores. Reabilitando uma e outra, dá-se ao mesmo tempo saúde à estirpe e à riqueza agrícola.

Devemos pensar em fazer melhor no próximo ano.

* * *

Para tomar parte na Festa Vindimaria vieram a Lisboa três ranchos de vindimadores, um da região de Setúbal, outro de Colares e outro do velho Termo de Lisboa, que também foi marca afamada de vinho, mas que a geração presente quasi desconhece.

Rapazes e raparigas, vestindo fatos de cores garridas, cintas negras a cingir-lhes a cintura, lenços de chita vermelhos e amarelos a ligar com o tom das saias

Daniel de Sousa acompanhado pelos restantes membros do Município esperavam as janelas o alegre bando. Em frente do Pelourinho a Festa Vindimaria animou-se e deu-nos uma amostra do que podia ter sido se o povo, nas ruas do percurso, se limitasse a ver e não tivesse querido encorporar-se voluntariamente e sem convite.

As uvas sobem depois, em triunfo, as escadas de mármore da Casa da Cidade, onde o Presidente as recebe e agradece com estas palavras:

«Feliz iniciativa esta de, num cortejo de tanta alegria e de tão pitoresco colorido e nestas belas oferendas, me trazerdes tão gentilmente, frutos magníficos ainda tumidos de seiva que simbolizam a colaboração íntima e necessária dos grandes centros urbanos e dos seus concelhos limítrofes. Um denso aglome-



A actriz Fernanda Coimbra á frente do grupo do Termo de Lisboa



Desfile, na avenida, entre filas de povo

rado populacional, que—como Lisboa—de dia para dia vai aumentando, só pode existir em perfeita saúde física e moral se a sua volta, numa vasta periferia rural, a terra, cultivada com amor, se desentranha em dádivas fecundas e abundantes. Então a cidade, certa de lhe estar garantida a existência com os alimentos frescos e apetitosos, que lhe são trazidos, pode entregar-se aos seus trabalhos intensos e confiadamente. E quando essa dádiva da natureza é—como no caso presente—representada por cachos saborosos e dourados da uva, maior é a nossa alegria por eles representarem a mais rica cultura portuguesa. Em nome da cidade de Lisboa, a Comissão Administrativa da minha presidência agradece a expressiva e original manifestação do Centro de Estudos Científicos do Vinho e da Uva.

Depois, tudo debandou, tendo ficado muita gente sem ver nada da Festa Vindimaria que teve, entretanto, a vantagem de agitar uma ideia feliz.

Já se fala em promover, para o ano próximo, uma festa digna do País das Uvas. Oxalá.

Portela³⁴; *Ramisco*³⁵ by Pedro Bandeira, music by Bernardo Ferreira³⁶; *Cantiga dos Vinhedos* (Song of the Vineyards)

"The poetess Graciete Branco", noting her book *Aleluia* (Hallelujah). Also noteworthy were the children's poems written for the PIM-PAM-PUM! Library. The lyrics for the song *Vinha portuguesa* (Portuguese vineyards -1936) were the following: "Sing of the must in the wine press, Sing of the mouths which are smiling; There's joy in the air, For the wine, that will come. | Children get tired in the middle, Because the work is hard; But if you drink a full glass, You'll be strong again in no time. Oh Wine, oh wine! I'll have a glass or a small jar, Give us health and vigour... All the beauty, all the richness Is found in the Portuguese vineyard, Mother of wine and mother of Love, | On the wheat-filled beauties, On which beams of light shine! And there is poetry in the grapevines, When the sun beats down on the bunches | In the vines there is the torture Of a longing that I surmise And then it is transfigured | Into the red glasses of wine

- 34 Raul Portela Santos (1889-1942) was a prolific musician, composer, teacher, conductor of brass bands, and pianist who accompanied silent movies. As a composer his work involved the cinema, operetta, and revues. His most famous compositions include *A aldeia da roupa branca* (The Village of White Clothes), "*O balãozinho*" (The Little Balloon) (both popularized by Beatriz Costa) and the fado "*Lisboa antiga*" (Old Lisbon).
- 35 *Ramisco* is a Portuguese red grape variety grown mainly in the Colares DOC region. The lyrics of the song named after the "Ramisco" caste are as follows: "Around the world as you see, Kings are disappearing, No regard for parchments! But firm as an obelisk, Will be the 'Colares-Ramisco', Forever the King of Wines | Chorus - Everyone should prefer, This wine in Portugal, In the regional winery, That you drink, Without doing any harm | Old woman, already frail, Bored with life, Running the risk of death, Can be young again, Drinking till she goes to the grave, Only 'Colares Ramisco' wine | CHORUS | A guy in bed was dying, He couldn't talk or see, When the doctor arrived, He gave him a snack to eat, Washed down with 'Colares Ramisco', And the man came back to life | CHORUS |".
- 36 Bernardo Ferreira, composer, husband of Corina Lopes, sister of Armando Leça. Armando Leça (alias of Armando Lopes), born 9 August 1891 in Leça da Palmeira, died 21 January 1977, was a recognized composer, folklorist and ethnomusicologist. He studied at the National Conservatory, where he would later on teach Piano and Composition. He taught Choral Singing at the Rodrigues de Freitas High School (in Porto). He composed operettas, choral music, songs, and piano and musical accompaniment for various films. In 1939, he was commissioned by the Centenary Commission to make recordings of the music that the Portuguese people would play and sing at the time, and made sound recordings in all the provinces in continental Portugal. This was the first popular music survey undertaken in Portugal. Leça helped build a true folkloric

*Ramisco*⁴⁷, de Pedro Bandeira, música de Bernardo Ferreira⁴⁸; *Cantiga dos Vinhedos*, de Correia Leite e António de Melo; *Duas videiras*, de Heloísa Cid, com música de Vasco Macedo. A notícia refere ainda a participação de grupos de crianças das escolas de Colares, «com os seus estandartes e os seus cantos»⁴⁹. As imagens patentes nesta página do "*NOTÍCIAS*" *Agrícola* dão destaque ao desfile na Avenida e à multidão presente, bem como às "artistas

mudos. Como compositor trabalhou em cinema, opereta e revistas. Entre as suas composições mais famosas incluem-se "Aldeia da roupa branca", "O balãozinho" (ambas popularizadas por Beatriz Costa) ou o fado "Lisboa antiga".

- 47 Ramisco é uma casta de uvas tintas portuguesa cultivada principalmente na região de Colares DOC. A letra da canção com o nome da casta "Ramisco" é a seguinte: «Plo mundo como estão vendo, Vão os Reis desaparecendo, Sem respeito a pergaminhos! Mas firme como um ob'lico [obelisco], Será o 'Colares-Ramisco', Tôda a vida o Rei dos Vinhos | REFRÃO – Todos devem preferir, Este vinho em Portugal, Na adega regional, Que se bebe, Sem conseguir fazer mal | Mulher velha, já caída, Aborrecida da vida, P'la morte a correr o risco, Pode voltar a ser nova, Bebendo até ir p'r'a cova, Só vinho 'Colares Ramisco' | REFRÃO | Na cama um tipo morria, Já não falava, não via, Quando o médico chegou, Deu-lhe a comer um petisco, Por cima 'Colares Ramisco', E o homem ressuscitou | REFRÃO |».
- 48 Bernardo Ferreira, compositor (1891-1977), marido de Corina Lopes, irmã de Armando Leça. Armando Leça (pseudónimo de Armando Lopes), nasceu a 9 de Agosto de 1891 em Leça da Palmeira e morreu a 21 de Janeiro de 1977. É um reconhecido compositor, folclorista e etnomusicólogo. Estudou no Conservatório Nacional, onde viria a ensinar as disciplinas de Piano e Composição. Foi Professor de Canto Coral no Liceu de Rodrigues de Freitas (no Porto). Compôs operetas, música coral, canções e música de piano e de acompanhamento para diversos filmes. Foi encarregado, em 1939, pela Comissão dos Centenários, de efetuar gravações da música que o povo português tocava e cantava na altura, tendo realizado registos sonoros em todas as províncias do território continental, sendo o primeiro levantamento músico-popular no nosso país. Leça ajudou a construir uma verdadeira escola de folclorismo, tornando claro que o efetivo significado da música popular portuguesa estava escondido nas aldeias mais remotas, longe de qualquer influência urbana ou estrangeira, acreditando que cabia aos músicos de formação expurgar de qualquer influência externa os exemplos musicais que encontravam no terreno. Proferiu, desde 1919, um conjunto de conferências por todo o País, utilizando muitas vezes o harmónio, o piano e, mais tarde, os agrupamentos corais que ensaiou (Orfeão do Asilo de Nossa Senhora da Conceição e Orfeão da Associação Protetora da Infância), para exemplificar musicalmente as suas opiniões, tentando instruir o público sobre o resultado das suas pesquisas e divulgando fórmulas acabadas sobre a música popular portuguesa. Leça acabou por fazer a ponte entre a visão romântica do final do século XIX e a postura ruralista do Estado Novo, cuja imagem de uma nação baseada na pureza e na genuinidade do seu povo tanto convinha.
- 49 Outro periódico, a revista *Ilustração* (nº262, 16 de Novembro de 1936) publica fotografias que nos revelam que, à frente destas crianças, seguiu um músico trompetista, não sendo claro se este as acompanhava no canto ou se tocaria a solo nos momentos em que as crianças não cantavam.

by Correia Leite and Antonio de Melo; *Duas videiras* (Two vines) by Heloisa Cid with music by Vasco Macedo. The written news item also mentions the participation of groups of school children from Colares, “with their banners and their songs”³⁷. The images highlight the parade on the Avenue and the crowd which was present, as well as the “singing artists” Adelina Fernandes, Fernanda Coimbra, with the other participant Célia Mendes not being photographed. At the beginning of her career, Adelina Fernandes (1896-1983) was taken under the wing of the extremely famous Palmira Bastos³⁸. She distinguished herself as a fado singer and was known to the public as a “lyrical fado singer”, due to her trained voice and her experience as a singer in operettas. The last performance of her career was, precisely, in the fantasy operetta *Cacho Dourado* (Golden Bunch - by Avelino de Sousa and Wenceslau de Oliveira) which was staged at the Maria Vitória Theatre in

school, making it clear that the true meaning of Portuguese popular music was hidden in the most remote villages, far from any urban or foreign influence, and believed that it was up to trained musicians to purge any outside influence from the musical examples they encountered in the field. From 1919 onwards, he gave a series of lectures all over the country, often using the harmonium (accordion), the piano and, later, the choral groups he rehearsed (the *Orfeão do Asilo de Nossa Senhora da Conceição* and the *Orfeão da Associação Protetora da Infância* juvenile choral groups), to musically exemplify his opinions, trying to instruct the public concerning the results of his research and disseminating finished arguments about Portuguese popular music. Leça ended up bridging the gap between the romantic vision of the late 19th century and the ruralist stance of the *Estado Novo*, with this image of a nation based on the purity and genuineness of its people suiting it so well.

- 37 Another periodical, the magazine *Ilustração* (no. 262, 16 November 1936) published photographs that show that a trumpet player went in front of these children, and it is not clear whether he accompanied them in the singing or played solo at the times when the children were not singing.
- 38 It is recommended to read the biography of the actress Palmira Bastos (1875-1967), on the Camões Institute website, in collaboration with the CET (Centre for Theatre Studies) website at the University of Lisbon [URL: <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/palmira-bastos.html>, consulted August 2022]

cantoras” Adelina Fernandes, Fernanda Coimbra, e Célia Mendes (que apenas aparece referida no corpo da notícia).

Adelina Fernandes (1896-1983) teve, no início da sua carreira de atriz, a protecção da famosíssima, à época, Palmira Bastos⁵⁰. Adelina destacou-se, depois, como cantora de fado sendo conhecida entre o público como “fadista lírica”, por ter uma voz treinada e pela sua experiência como cantora em operetas⁵¹. A última actuação da carreira de Adelina Fernandes foi, precisamente, na opereta-fantasia⁵² *Cacho Dourado* (por Avelino de Sousa e Wenceslau de Oliveira), representada em 1939, no Teatro Maria Vitória.

Fernanda Coimbra (1903-1991) surge no panorama artístico no início dos anos de 1930, destacando-se como atriz de comédia, drama e teatro radiofónico. A artista frequentou o Conservatório Nacional nas classes de canto e violino, mas viria a desistir dos seus estudos. Fernanda Coimbra participou em operetas e trabalhou, mais tarde, em televisão.

Célia Mendes⁵³ muito pouco se conhece, até à data, a respeito da sua biografia e vida artística. A artista participou como atriz em *Busco un marido para mi mujer*, filme de 1938, realizado por Arturo S. Mom (1893-1965), e *O grito da mocidade*, filme de 1936, realizado por Raul Roulieu (1905-2000).

A importância da I Festa Vindimária, no âmbito das festividades populares com música e dança, é também comprovada numa notícia publicada na *Gazeta dos Caminhos de Ferro* (fundada em 1888),

50 Sobre a atriz Palmira Bastos (1875-1967) recomenda-se a leitura da sua biografia na página do Instituto Camões, em trabalho realizado em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro) da Universidade de Lisboa [URL: <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/palmira-bastos.html>, disponível para consulta em Agosto de 2022]

51 A opereta é um género musical derivado da ópera que inclui diálogos falados, canções e danças. Enfatiza a música rica em melodia e é baseada nos estilos operísticos do século XIX. Floresceu durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Durante o século XX, evoluiu e foi amplamente substituída pela comédia musical. O termo “opereta” foi originalmente aplicado de uma forma mais geral para descrever obras que eram derivações mais breves e/ou menos ambiciosas da ópera.

52 A opereta-fantasia mistura as características de uma opereta com a maior liberdade no uso de material temático e escrita virtuosa características da fantasia.

53 Não foram encontradas referências disponíveis sobre a sua data de nascimento e morte.

1939. Fernanda Coimbra (1903-1991) came to the fore as an artist in the early 1930s, and was notable as an actress in comedy, drama, and radio drama. She attended singing and violin classes at the National Conservatory but gave up her studies. She participated in operettas and later worked in television. Very little is known about Celia Mendes' biography and artistic life. She appeared as an actress in *Busco un marido para mi mujer* (I am looking for a husband for my wife) (1938) and *El grito de la mocidad* (The cry of youth) (1939).

The importance of the 1st Grape Harvest Festival, regarding popular musical and dance festivities, of which the Colares Dance Group was the winner, is also proven by the news item published in another periodical, the *Gazeta dos Caminhos de Ferro* (founded in 1888) from the year 1937. The news item reports the awarding of the “*Cacho de Ouro*” (Golden Bunch) trophy to the Colares Dance Group at a party organized by the Regional Winery in the same locality. The party was attended by various local and national public figures, including the Civil Governor of Lisbon, the Mayor of Sintra, the Minister of National Education, the Minister of Commerce, elements of the Portuguese Legion, and the Head of State, General Carmona. The Almoçageme and Paiã Philharmonic Bands performed the Portuguese National Anthem. Also participating in the party were the União Sintrense Philharmonic Band (which, despite not being mentioned in the *Gazeta* news item, would certainly have also performed the Portuguese National Anthem) and the famous fado singer Adelina Fernandes, the godmother of the Colares Dance Group in the parade.

no ano de 1937⁵⁴. A notícia patente na *Gazeta* relata a entrega do troféu *Cacho de Ouro* ao Rancho de Colares, em festa organizada pela Adega Regional dessa localidade. A festa contou com a presença de várias figuras públicas locais e nacionais, destacando-se o Governador Civil de Lisboa, o Presidente da Câmara Municipal de Sintra, o Ministro de Educação Nacional, o Ministro do Comércio, elementos da Legião Portuguesa e o Chefe de Estado, General Carmona. As Bandas Filarmónicas de Almoçageme e Paiã executaram o Hino Nacional Português, tendo também participado nestes festejos a Banda Filarmónica União Sintrense (que, apesar de não ser referida na notícia da *Gazeta* terá certamente executado também o Hino Nacional Português) e a famosa fadista Adelina Fernandes, madrinha do Rancho de Colares no desfile.

54 Ano XLIX, 16 de Julho de 1937, Número 1190, pp. 352-353.



**20 . “Notícias” Agrícola
(Capa de Encadernação)**

1937

Alt.: 42,5 cm; **Larg.:** 30,5 cm

Inv. n.º: MMTN 1173

Proveniência/Doador: Escola
Tauromáquica de Torres Novas

**20. Notícias” Agrícola, bound
Editions cover (Agricultural
Newspaper)**

1937

Height: 42.5 cm; **Width:** 30.5 cm

Inv. no: MMTN 1173

Provenance: Mário Leão collection

“Notícias” Agrícola (Capa de Encadernação)

“Notícias” Agrícola, bound Editions cover (Agricultural Newspaper)

The Agricultural “News” offered the possibility of a bound edition, made in its own workshops, of one volume per year. The title page of that bound edition served as both an annual calendar (in the centre, with a dual tabular system to quickly identify the day of the week of any day of the year) and a decorative element. It consisted of a mixture of images related to Agriculture, which included both photographs and drawings. Above the headline – written in capital letters (AGRICULTURAL NEWS) – there is an image of harvesting. Below, we can see a flock of sheep with an olive branch. In the middle distance there is a herd of horses next to a cork tree and grazing animals. At the lower level of the composition, there are harvest images where music is playing a dominant role. The baskets, already filled, are being carried along in a procession. Given the terraced landscape, the cloaks, the baskets, and the instrumental ensemble, it is possible that this refers to the Douro region. The music is festive and is intended to celebrate the harvesting of the grapes and to cheer up the workers, by relieving the hardship of the task. Very similar images³⁹ can be found in the work *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (Popular Portuguese Musical Images) by Ernesto Veiga de Oliveira, published by the Calouste Gulbenkian Foundation. In this image the musicians move in a line, in a procession, in the following order: small-sized bass drum, concertina, mandolin, Portuguese guitar (or “hand guitar”), guitar, and mandolin. To the right of the observer is a cut-out of a young woman, in Sunday attire, displaying a perfect bunch of grapes. Ernesto Veiga de Oliveira provides a detailed description of what music is in the context of the harvest:

39 For example: a) “DOURO. Harvest. A pause. Guitar, concertina, cavaquinho, triangle and bass drum” p. 39, and b) “FERRÃO, DOURO Harvest. Concertina and bass drum” p. 82.

O “*Notícias*” Agrícola oferecia a possibilidade de encadernação, nas suas próprias oficinas, de um volume ao ano. A folha de rosto da referida encadernação servia de calendário anual (ao centro, com sistema de duas tabelas, para identificar rapidamente o dia da semana de qualquer dia do ano) e de elemento decorativo.

A mescla iconográfica consiste em imagens relacionadas com agricultura, em fotografia e desenho. Sob o cabeçalho – escrito a letras capitais – vemos uma imagem de ceifa. Por baixo, um rebanho de animais ovinos com um ramo de oliveira. Num plano intermédio, uma manada de cavalos junto a um sobreiro e o pastoreio de animais. Ao nível inferior da composição, temos imagens de vindima onde a música desempenha um papel preponderante. Os cestos, já cheios, são transportados em cortejo. Pelo cenário de socos, pelos capotes, pelos cestos e pelo conjunto instrumental, é possível que esta imagem seja referente à região do Douro. A música é festiva e tem a finalidade de celebrar a colheita das uvas e dar ânimo aos trabalhadores, aliviando a dureza da tarefa. Imagens muito semelhantes⁵⁵ podem ser encontradas na obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, edição da Fundação Calouste Gulbenkian (vide bibliografia). Nesta imagem os músicos seguem em fila, em cortejo, pela seguinte ordem: bombo (pequenas dimensões), concertina, bandolim, guitarra (ou “viola de mão”), violão, e bandolim. À direita do observador destaca-se o recorte de uma jovem, em trajes domingueiros, que exhibe um perfeito cacho de uvas.

Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990), etnólogo, descreve pormenorizadamente a música neste contexto de vindima:

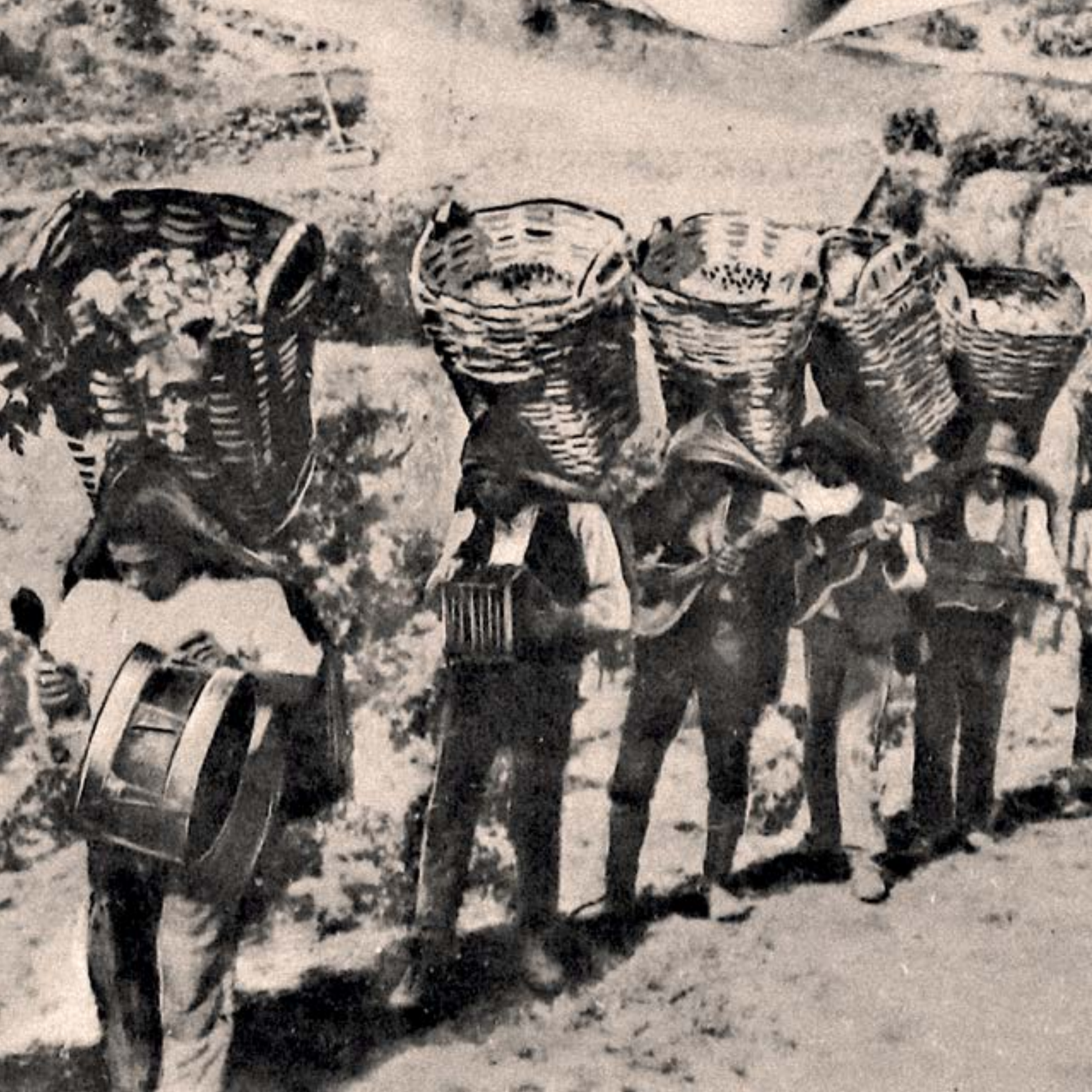
55 Por exemplo: a) “DOURO. Vindima. Uma pausa. Guitarra, concertina, cavaquinho, ferrinhos e bombo” p. 39, e b) “FERRÃO, DOURO Vindima. Concertina e bombo” p. 82.

“(…) In the Douro mountains, namely Montemuro and Armamar, the ‘*rogas*’, that is, the male and female dance groups from each village, hired every year by the managers of the ‘*terra quente*’ areas for the Douro grape harvest, also came holding hands in a circle or *rusgatas*, on foot, a long way, which they filled with their joyful excitement and singing. The instruments they use and that can be heard uninterruptedly during the harvest and the treading of the grapes in the wine press, are varied and not very original, relating mostly to the region where the respective ‘*roga*’ or its components come from and what they know how to play: mainly the bass drum and the triangle, the mouth organ, perhaps a chordophone, types of guitar or mandolin and, nowadays, especially the concertina – not to mention the whistle, which the harvester who follows in front plays at the same time as the drum, in answered whistles, marking the rhythm. (...) in some areas this bass drum even takes on a social significance: it is always the same – the ‘bass drum of the *rogas*’ – and thus adorned, in a certain manner it somewhat personifies the group itself. Their rhythmic booming, at the head of the long procession of men carrying on their shoulders the huge baskets of grapes held on their foreheads by the ‘*trouxa*’, going up the terraces, somewhat relieves the violence of that almost inhuman work; (...)”

(OLIVEIRA, 1982: 81-82)

«(...) Na serra duriense, designadamente do Montemuro e de Armamar, as ‘*rogas*’, ou sejam os ranchos de homens e de mulheres de cada aldeia, contratados todos os anos pelos manageiros da ‘*terra quente*’ para as vindimas do Douro, vinham também em rondas ou *rusgatas*, a pé, longo caminho, que enchiam com a sua alegre excitação e com os seus cantares. O instrumental que usam e que depois se ouve ininterruptamente durante a faina das vindimas e da pisa do lagar, é vário e pouco original, relacionando-se sobretudo com a região de donde vem a respectiva ‘*roga*’ ou os seus componentes e com aquilo que sabem tocar: o bombo fundamentalmente e os ferrinhos, a gaita de beijos, um ou outro cordofone, viola, guitarra, violão ou banjolin e, hoje, sobretudo a concertina – sem falar do assobio, que o vindimeiro que segue na dianteira toca ao mesmo tempo que o tambor, em apitos retornados, a marcar o passo. (...) em algumas terras esse bombo assume mesmo um significado social: é sempre o mesmo – o ‘bombo das *rogas*’-, e assim enfeitado, de cada vez, personifica, de certo modo, o próprio grupo. O seu estrondo rítmico, à frente do longo cortejo dos homens que carregam aos ombros os enormes cestos de uvas seguros à testa pela ‘*trouxa*’, subindo os socalcos, alivia um pouco a violência daquele trabalho quase desumano (...)»

(Oliveira, 1982: 81-82)



On the front page of the *Agricultural “News”* of 28 October 1937 (Year V – No. 244) the 2nd Harvest Festival, an event that took place on the 25th of that same month, is highlighted. Organized by the National Wine Board and the Ministry of Agriculture’s Centre for the Study of Wine and Grape, the event was considered, according to *Agricultural “News”* as being “essential to focus all the good will of farmers on grapes and wine, which form the greatest wealth of the country, (...) and even that of consumers, who should be touched by the patriotic feeling of these celebrations (...)”. The festival consisted of a parade of folkloric dance groups along Avenida da Liberdade, a soirée at the Coliseu dos Recreios auditorium (which included a competition), and a contest for the “Queen” of the “flowers of the folklore groups”. Bad weather prevented the procession parading in front of the people and the mayor’s stand along Avenida da Liberdade. Thirteen folkloric dance groups (forming a total of 1200 participants) came to the capital to take part in the festivities, namely: 1) Colares Dance Group; 2) Alenquer Dance Group; 3) Barqueiro (Douro) Dance Group; 4) Cantanhede Dance Group; 5) Cantanhede Dance Group (“Os Matrocos”); 6) Cartaxo Dance Group; 7) Rosas Dance Group (Figueira da Foz); 8) “Flowers of Portugal” Dance Group (Figueira da Foz); 9) Moita do Norte Dance Group; 10) Palmela Dance Group; 11) Setúbal Dance Group; 12) Vil de Moinhos Dance Group (Dão); 13) Lisboa Outskirts Dance Group. Very important for the History of Music is the fact that the *Agricultural “News”* mentions some of the people responsible for the lyrics and music of the folkloric dance groups. Thus, the Colares Dance Group included the musician Bernardo Ferreira and the Cantanhede Ranch had the still very young Nóbrega e

Na primeira página do “*Notícias*” *Agrícola* de 28 de Outubro de 1937 (Ano V – N.º 244) temos em destaque a II Festa Vindimária, evento decorrido a 25 desse mesmo mês. Com organização da Junta Nacional do Vinho e do Centro de Estudos do Vinho e da Uva do Ministério da Agricultura. O evento era tido, de acordo com o “*Noticias*” *Agrícola*, como «indispensável para galvanizar em torno das uvas e do vinho, que são a maior riqueza do País, todas as boas vontades dos lavradores (...) e até dos consumidores, que devem ser tocados pelo sentimento patriótico destas festas (...)». A festa consistia num desfile de ranchos folclóricos pela Avenida da Liberdade, um sarau no Coliseu dos Recreios (com competição) e o concurso da “Rainha” das “flores dos ranchos”. A notícia dá conta de que o mau tempo impediu o desfile na Avenida da Liberdade, perante o povo e a tribuna presidencial, e que se tinham deslocado à capital, para tomar parte na festa, 13 ranchos folclóricos (num total de 1200 intervenientes), a saber: 1) Rancho de Colares; 2) Rancho de Alenquer; 3) Rancho de Barqueiro (Douro); 4) Rancho de Cantanhede; 5) Rancho de Cantanhede “Os Matrocos”; 6) Rancho do Cartaxo; 7) Rancho das Rosas (Figueira da Foz); 8) Rancho “Flores de Portugal” (Figueira da Foz); 9) Rancho de Moita do Norte; 10) Rancho de Palmela; 11) Rancho de Setúbal; 12) Rancho de Vil de Moinhos (Dão); 13) Rancho do Termo de Lisboa. Dado muito importante para a História da Música, patente no “*NOTÍCIAS*” *Agrícola*, é a indicação dos responsáveis pela letra e música dos ranchos folclóricos: no Rancho de Colares temos o músico Bernardo Ferreira; no Rancho de Cantanhede, o ainda muito jovem Nóbrega e Sousa⁵⁶; no Rancho do Cartaxo,

56 Carlos de Melo Garcia Correia Nóbrega e Sousa, nasceu a 4 de Novembro de 1913, em Aveiro, e morreu a 4 de Abril de 2001 em Lisboa, Carlos Nóbrega e Sousa foi um compositor português de música ligeira. Começou os seus estudos musicais com 7 anos de idade e chegou a tirar o curso superior de piano. Entrou para o elenco da Emissora Nacional em 1940 onde chegou a chefe de secção de música ligeira. Compôs desde os seus treze anos, mas o seu primeiro grande sucesso apenas chegaria em 1958 com *Vocês sabem lá*, na voz de Maria de Fátima Bravo. Venceu por três vezes o Festival RTP da Canção: *Sol de Inverno*, em co-autoria com Jerónimo Bragança, na voz de Simone

Sousa⁴⁰. The Cartaxo Dance Group, A. N. Barata⁴¹. The Rosas Dance Group, Carlos Leandro⁴². The Vil de Moinhos Dance Group, Almeida Campos⁴³. At the show (*soirée*, in the evening), the Coliseu de Lisboa auditorium was, according to the newspaper, “packed” and the audience included ministers of the Interior, Agriculture, Commerce and Industry, and the undersecretary for Corporations and Social Welfare. A vote took place for the Queen of the “flowers of the dance groups”, a selection of the most beautiful young women from the folkloric dance groups. As for the performance of the competing groups, the jury deliberated and that night awarded several prizes, the 1st (the Golden Bunch. The Dance Group honours for 1937-1938 and the Centre for Students of Wine and Grape prize) awarded to the Barqueiros Dance Group (Dão, Douro) with 2nd place being awarded to Alenquer. The previous year’s winner, the Colares Dance Group, was awarded the prize by the Ministry of Commerce. The pho-

40 Carlos de Melo Garcia Correia Nóbrega e Sousa, born 4 November 1913 in Aveiro, died 4 April 2001 in Lisbon, was a Portuguese composer of light music. He started his musical studies at the age of 7 and went on to earn a degree in piano. He joined the staff of the National Broadcaster in 1940 where he became head of the light music department. He had started composing at the age of 13, but his first big success would only occur in 1958 with *Vocês sabem lá*, (If only you knew) sung by Maria de Fátima Bravo. He won the RTP Song Contest three times with: *Sol de Inverno* (Winter Sun), co-authored by Jerónimo Bragança, sung by Simone de Oliveira, 1965; “*Onde vais rio que eu canto*”, (Where flows the river that I sing of) Sérgio Borges, 1970; “*Sobre, sobe, balão sobe*”, (Up, up, the balloon goes) Maria de Fátima Bravo, 1979.

41 António Nunes Moura Barata was also one of its first leaders.

42 He was also the conductor of a philharmonic band in the district, the Sociedade Boa União Alhadense. Source: Musorbis [//www.musorbis.com/figueira-da-foz-e-as-suas-filarmonicas/]

43 Manuel de Almeida Campos, born 1890 in Viseu, died in 1956. A military musician, he was a great promoter of folklore in the Viseu region. He was responsible for the setting up of several folkloric groups (very much in line with the ideology of the Estado Novo) and a repertoire arranger. Source: Musorbis [https://www.meloteca.com/portfolio-item/almeida-campos/] and Pestana, Maria do Rosário “Folclorização em Manhouce”.

A. N. Barata⁵⁷; no Rancho das Rosas, Carlos Leandro⁵⁸; no Rancho de Vil de Moinhos, Almeida Campos⁵⁹.

A notícia informa ainda como decorreu o espectáculo (saraus, à noite) no Coliseu de Lisboa, referindo que estava, de acordo com o jornal, “à cunha”, estando presentes os ministros do Interior, da Agricultura, do Comércio e da Indústria e o subsecretário das Corporações e Previdência Social. Pode ler-se ainda, nesta notícia, sobre a eleição da rainha das “flores dos ranchos”, uma selecção das jovens mais bonitas dos ranchos folclóricos, e sobre a actuação dos grupos a concurso bem como os prémios atribuídos: o 1.º (Cacho Dourado. Honras de Rancho Cacheiro de 1937-1938 e prémio do Centro de Estudos de Vinho e da Uva) concedido ao Rancho de Barqueiros (Dão, Douro) e o 2.º ao de Rancho de Alenquer. Lê-se ainda que o vencedor do ano anterior, o Rancho de Colares, obteve o prémio do Ministério do Comércio.

A fotografia dos elementos do Rancho de Barqueiros está aqui publicada, sendo possível ver alguns dos instrumentos musicais utilizados: um violino, uma guitarra (ou “viola de mão”), dois bombos, dois idiofones (?), no grupo que se vê à direita, e vários idiofones de concussão (tipo castanholas retangulares), nas mãos de homens e rapazes, colocados ao centro. A notícia conta também pormenores interessantes sobre a performance dos ranchos folclóricos, sobre o público e as respectivas claques dos ranchos folclóricos, concluindo a notícia com a pergunta «Qual deles foi o

de Oliveira, 1965; *Onde vais rio que eu canto*, Sérgio Borges, 1970; *Sobe, sobe, balão sobe*, Maria de Fátima Bravo, 1979.

57 António Nunes Moura Barata, também um dos seus primeiros dirigentes.

58 Também foi maestro de uma banda filarmónica do concelho de Figueira da Foz, a saber, a Sociedade Boa União Alhadense. [Fonte: Musorbis, URL: //www.musorbis.com/figueira-da-foz-e-as-suas-filarmonicas/]

59 Manuel de Almeida Campos, nasceu em 1890, em Viseu, e morreu em 1956. Músico militar foi um grande promotor da folclorização na região. Responsável pela criação de vários agrupamentos folclóricos (muito dentro da ideologia do Estado Novo) e também compositor de repertório. [Fonte: Musorbis, URL: https://www.meloteca.com/portfolio-item/almeida-campos/] e Pestana, Maria do Rosário “Folclorização em Manhouce”].

tograph of the members of the Barqueiros Dance Group is published here and it is possible to see some of the musical instruments used: a violin, a Portuguese guitar (or “hand guitar”), two bass drums, two idiophones (?) in the group to the right of the observer and several percussive idiophones (a type of rectangular castanets) held by male members – men and boys –, who were in the centre. The news item provides interesting details about the performance of the folkloric dance groups, the audience and the respective supporters of the folkloric dance groups, concluding the news item with the question “Which one was the best?” and highlighting the conciliatory conclusion that “The dance groups, like the grapes and the wines themselves, are liked according to the palate of each person”. As for the quality of music, dance and the festival itself, the *Agricultural “News”* states that “until late at night, the ‘Golden Bunches’ fermented under the majestic roof of the Coliseu”. Without a doubt, an exponent for the History of Portuguese Folklore.

melhor?» e destacando-se a conciliadora conclusão de que «Os ranchos, como as uvas e os próprios vinhos, segundo o paladar de cada um.» Sobre a qualidade da música, da dança e da festa, o “*NOTÍCIAS” Agrícola* remata que «até altas horas da noite, os ‘Cachos Dourados’ fermentaram sob a cúpula majestosa do Coliseu».

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

3. Fontes impressas

Vasconcelos, J. Leite de. *Etnografia portuguesa*. Lisboa, 1942

Lopes-Graça, Fernando (arr.). *Canção da Vindima (Beira Baixa)*, Coro de Câmara de Lisboa (áudio) <https://youtu.be/rojFkGNdoso>

Macedo, Artur Costa e Manuel Luís Vieira. *A 1.ª Festa Vindimária em Lisboa – Outubro de 1936*. Lisboa: SPN [Cinemateca Portuguesa] (documentário)

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

3. Printed sources

Etnografia Portuguesa, By J. Leite De Vasconcelos, Lisbon, 1942 (Book)

Canção Da Vindima (Beira Baixa), Arr. By Fernando Lopes-Graça, Lisbon Chamber Choir (Audio)

A 1ª Festa Vindimária Em Lisboa – Outubro De 1936, Por Artur Costa Macedo E Manuel Luís Vieira, Spn [Cinemateca Portuguesa] (documentary)

Siga as sugestões através da leitura deste QRCode com o seu telemóvel:
Follow the suggestions, read the QRCode with a smartphone:



PARTE I
**ICONOGRAFIA
E ICONOLOGIA DA MÚSICA**

Part I

**Iconography
and Iconology of Music**

4

4. Reproduções fotográficas

4. Photographic reproductions



22. Vitrine do Museu com reprodução de fotografia do grupo musical Alegria Jazz
2.º quartel do século XX

22. Museum display with a reproduction of a photograph of the musical group Alegria Jazz
Second quarter 20th century

In the local history room of Torres Novas Municipal Museum a display shows a reproduction of a photograph of the musical group *Alegria Jazz*. According to João Carlos Lopes (2015:23-24) *Alegria Jazz* was founded in 1943 at the initiative of João Luís Carvalho (saxophonist) and his friend António Leão (trumpeter). They were joined by Joaquim Charneca “Charlot” (clarinetist), José Cardoso, (accordionist), Fernando Alva (drummer), and Henrique Hernandez (trombonist). The group – which are shown as a “jazz-band”⁴⁴ – played musical genres in vogue at this time, such as the *tango*, *foxtrot*, *bolero*, and the *waltz*. The group was active for about a decade (1953/1954). The photograph in question – which is presented as a kind of presentation card or promotional poster – shows the musicians wearing dark pants and a white shirt with black bowties. Each one is holding the musical instrument they played. An interesting detail of this photo is the musical iconography in the drums, in the skin of the bass drum. It shows the name of the band and a black man, in a suit and top hat, who is dancing effusively. The musical figures that flank him (two eighth notes, two semiquavers, and two eighth notes that must have been painted black) allude to music, to the sound that makes you dance. The question mark above one of his hands is perhaps referring to the question of which music

44 Manuel Pedro Ferreira mentions that: “It should be clarified at the outset that the Jazz-band (...) was not necessarily a jazz band, in the sense that we use the term nowadays. In the early 1920s, a “jazz-band” was a small instrumental ensemble whose repertoire consisted of dance music, obligatorily including the latest, rhythmically syncopated, North American-based music. It was characterized mainly by the choice and functional distribution of instruments, and also by the mode of execution and the behaviour of the musicians on stage.” (FERREIRA, 2012: 75)

No núcleo de história local “TVRRES” do Museu Municipal Carlos Reis, situado na Casa Mogo de Melo, em Torres Novas, pode ver-se uma reprodução de uma fotografia do grupo musical *Alegria Jazz*. De acordo com João Carlos Lopes (2015: 23-24), o *Alegria Jazz* foi fundado em 1943 por iniciativa de João Luís Carvalho (saxofonista) e do seu amigo António Leão (trompetista). A eles se juntaram Joaquim Charneca “Charlot” (clarinetista), José Cardoso (acordeonista), Fernando Alva (baterista) e Henrique Hernandez (trombonista). O grupo – que se mostra como uma *jazz-band*⁶⁰ – tocava géneros musicais em voga nesta época, como o *tango*, o *fox-trot*, o *bolero* e a *valsa*. O *Alegria Jazz* esteve activo cerca de uma década (1953-1964).

Nesta fotografia do *Alegria Jazz* – uma espécie de cartão de apresentação ou cartaz promocional – podem ver-se os músicos, cada um a segurar o instrumento musical que executa, trajando calça escura e camisa branca com *papillon* negro.

Um pormenor interessante desta fotografia é a iconografia musical plasmada na pele do bombo que integra a bateria. Estamos perante o nome da banda e da representação de um homem negro, de fato e cartola, dançando de forma efusiva. As figuras musicais que o ladeiam (duas colcheias, duas semi-colcheias e duas colcheias que deveriam estar pintadas de preto) aludem à música, ao som que o faz dançar. O ponto de interrogação por cima de uma das suas mãos, indica, quiçá, à interrogação sobre que música soará. Que música tocará o *Alegria Jazz* que faz este negro dançar com tanto ritmo? Será, por certo, uma pequena provocação à curiosidade dos espectadores que dançariam com a música deste grupo. Esta

60 Indica-nos Manuel Pedro Ferreira: «Esclareça-se à partida que o ‘Jazz-band’ (...) não era necessariamente uma banda de jazz, no sentido que hoje atribuímos ao termo. No início dos anos vinte, ‘jazz-band’ era um pequeno conjunto instrumental cujo repertório era constituído por música de dança, incluindo obrigatoriamente a mais recente, de matriz norte-americana, ritmicamente sincopada. Caracterizava-se sobretudo pela escolha e distribuição funcional dos instrumentos, e também pelo modo de execução e pelo comportamento dos músicos em palco» (Ferreira, 2012: 75).

will they play. Which music will *Alegria Jazz* play to make this black man dance with such rhythm? This would certainly have provoked the curiosity of the spectators who would have danced to the music of this group. This representation seems to have been influenced by the iconography in vogue, as is the case with a gouache on card (private collection) dated 1925, by Stuart Carvalhais (1887-1961)⁴⁵ which shows a jazz band, of black musicians, with a white vocalist (who is also holding a mouth organ). Another example is a poster, also by Stuart Carvalhais, advertising the Iberia Quintet, which is very much in the style of the image (FERREIRA, 2012: 83). Besides the influence of the iconography which was widespread and in vogue, and also on why a black musician was chosen as the image for *Alegria Jazz*, this was due to the considerable impact of American musical culture on Portuguese society at the time and the widespread idea of the association of the black musician (or blackness) with rhythm, dance, and the outpouring that these rhythms caused, that is, an idealized representation, and not the practical reality of Portuguese music. However, the influence is actually on the instruments used in these groups. Manuel Pedro Ferreira mentions that:

“If the representation of an exclusively black, or almost, ‘Jazz-Band’, reflects more its ideal than its national materialisation, the change verified in

45 José Herculano Stuart Torrie de Almeida Carvalhais was a Portuguese artist who was known as a painter, draftsman, illustrator, caricaturist, photographer, decorator, illustrator, and who also worked in cinema. His multifaceted work of unparalleled quality deserves more attention and in-depth knowledge by readers.

representação parece ser influenciada pela iconografia em voga, como é o caso de um guache sobre cartão (coleção particular) datado de 1925, da autoria de Stuart Carvalhais (1887-1961)⁶¹, que mostra uma banda de *jazz* de músicos “negros”, à excepção do vocalista, que é um homem “branco” (que também segura uma harmónica de boca). Outro exemplo é um cartaz, também da autoria de Stuart Carvalhais, muito ao estilo da supra-referida imagem, fazendo publicidade ao Quinteto Iberia (Ferreira, 2012: 83). A escolha de um músico negro como imagem do *Alegria Jazz* deve-se ao grande impacto da cultura musical norte-americana, à época, na sociedade portuguesa e da ideia disseminada da associação do músico negro (ou da negritude) ao ritmo, à dança, à efusão que estes ritmos provocavam, ou seja, a uma idealização, e não à realidade prática da música portuguesa, muito diferente da *jazz band*. Contudo, a influência efectiva-se no instrumental utilizado nestes grupos, como refere Manuel Pedro Ferreira:

«Se a representação de um ‘Jazz-Band’ exclusivamente negro, ou quase, reflecte mais o seu ideal do que a sua concretização nacional, a mudança verificada no efectivo instrumental poderá indiciar uma real actualização, sob a influência do jazz, dos músicos activos em Portugal – se é que não depende dos modelos de ‘Jazz-band’ veiculados pela ilustração gráfica estrangeira, pela fotografia ou pelo cinema.» (Ferreira, 2012: 101)

61 José Herculano Stuart Torrie de Almeida Carvalhais foi um artista português que se destacou como pintor, desenhador, ilustrador, caricaturista, fotógrafo, decorador, ilustrador e também ao cinema. A sua obra multifacetada, de uma qualidade ímpar, merece atenção e aprofundamento por parte dos leitores.

the instrumental ensemble may indicate an actual updating, due to the influence of jazz, of the musicians active in Portugal — if this does not depend on the ‘Jazz-band’ models conveyed by foreign graphic illustration, by photography or by the cinema.” (FERREIRA, 2012: 101)

The visual art of various artists in Portugal, such as Stuart Carvalhais, Cottinelli Telmo⁴⁶, Roberto Nobre⁴⁷, Bernardo Marques⁴⁸, Jorge Barradas⁴⁹, Emmerico Nunes⁵⁰, among others, contributed to this iconography – which included *Alegria Jazz*.

Stuart Carvalhais, Cottinelli Telmo⁶², Roberto Nobre⁶³, Bernardo Marques⁶⁴, Jorge Barradas⁶⁵, Emmerico Nunes⁶⁶ são alguns dos artistas que, em Portugal, trabalharam e difundiram este traço iconográfico.

-
- 46 José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948), son of Cristiano da Luz Telmo (lyric tenor) and Cecília Cottinelli Telmo (piano teacher), was noteworthy as an architect and filmmaker, but was also active in the fields of writing, poetry, music, and comic books. His name would be linked to the *Estado Novo* through his intense collaboration.
- 47 Roberto Nobre (1903-1969), writer, journalist, painter, book illustrator, art and film critic, director. He worked for the magazine *Seara Nova*, often daring to disagree with the political regime in force. His activity was particularly significant between the early days of sound and the advent of film clubs, especially in newspapers and magazines.
- 48 Bernardo Loureiro Marques (1898-1962) was a painter, illustrator, and graphic artist, a leading figure of the 2nd generation of modernists in Portugal.
- 49 Jorge Nicholson Moore Barradas (1894-1971) belongs to the 2nd generation of modernists and was noteworthy as a painter, ceramist, illustrator, and caricaturist.
- 50 Emmerico Hartwich Nunes (1888-1968), Portuguese painter, illustrator and caricaturist who belonged to the 1st generation of modernists. His work in comic books was particularly noteworthy. Half-German on his mother’s side (from whom he also inherited Italian ancestors) and half-Portuguese on his father’s side, he used these two family backgrounds in his work.

-
- 62 José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948), filho de Cristiano da Luz Telmo (tenor lírico) e de Cecília Cottinelli Telmo (professora piano), destacou-se como arquitecto e cineasta, mas também teve actividade nas áreas da escrita, poesia, música e banda desenhada. O seu nome ficaria ligado ao Estado Novo pela intensa colaboração desenvolvida.
- 63 Roberto Nobre (1903-1969), escritor, jornalista, pintor, ilustrador de livros, crítico de arte e de cinema, realizador. Foi colaborador da revista *Seara Nova*, ousando, frequentemente, discordar do regime político vigente. A sua actividade foi particularmente significativa entre os primórdios do sonoro e o advento do cineclubismo, de modo especial em jornais e revistas.
- 64 Bernardo Loureiro Marques (1898-1962) foi pintor, ilustrador e artista gráfico, figura destacada da 2ª geração de modernistas em Portugal.
- 65 Jorge Nicholson Moore Barradas (1894-1971) pertence à 2ª geração de modernistas e destacou-se como pintor, ceramista, ilustrador e caricaturista.
- 66 Emmerico Hartwich Nunes (1888-1968), pintor ilustrador e caricaturista português pertencente à 1ª geração de modernistas. Destacou-se na banda desenhada. Meio alemão pela parte da mãe (de quem também herda descendência italiana) e meio português por parte do pai, plasma na sua obra estas duas heranças familiares.

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

4. Reproduções fotográficas

Lopes, João Carlos, *Nós queríamos ser artistas – Para uma história da música moderna em Torres Novas (1945-1982)*. Torres Novas: Âmago da Questão, 2015

Ferreira, Manuel Pedro «Ecos do *Jazz-Band*: Ilustrações Portuguesas (1922-1930)» in *A Dança e a Música nas Artes Plásticas do século XX*. Lisboa: Edições Colibri, 2012

94 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

4. Photographic Reproductions

Nós Queríamos Ser Artistas (We Wanted To Be Artists), By João Carlos Lopes, Torres Novas, 2015 (book)

“*Ecos Do Jazz-Band: Ilustrações Portuguesas (1922-1930)*” (Echoes Of The Jazz-Band: Portuguese Illustrations - 1922-1930) By Manuel Pedro Ferreira In *A Dança E A Música Nas Artes Plásticas Do Século Xx* (Dance And Music In 20th Century Plastic Arts), Lisbon, 2012 (book article)

PARTE I
**ICONOGRAFIA
E ICONOLOGIA DA MÚSICA**

Part I

**Iconography
and Iconology of Music**

5

5. Traje e adornos

5. Costumes and finery



23. Leque

Século XX

Alt.: 35 cm; **Comp.:** 56 cm aprox.

Inv. N.º: MMTN 844

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

23. Fan

20th century

Height: 35 cm; **Length:** 56 cm

Inv. no: MMTN 844

Provenance: Mário Leão collection

Fan with wooden frame (rods and guards) and metal rivets. This is made of paper. The great fragility of this material and its use will certainly have led to the current state of the piece, which has some missing parts and small tears. Nevertheless this piece, dating from the 20th century (1st quarter?) depicts an interesting Andalusian scene on the obverse (the main face). In the centre, we can see an outdoor scene (a patio?) where a bullfighter/matador (observe the cape and sword on the chair) is seated, and dressed de *rigueur*, clapping his hands, accompanying the rhythm of the piece of music being played by a woman, in the centre, who is also seated and playing a guitar. The six visible pegs (the usual number for this instrument) match the number of strings. The instrument is well represented morphologically, as is the playing position. The young woman is wearing a white dress with a red shawl with long tassels and similarly coloured earrings and hair accessories. In front of her, laid on the ground, is the fan, an object used to temper the heat on hot days as well as a weapon of seduction. Next to the pair making music, a woman is dancing. Given the position of the foot (advanced) and the arms (one in front and one behind), with the hand folded, it seems reasonable to assume that this is a Sevillian dance pose. This young woman is wearing plain clothes and, in keeping with the guitarist, has a shawl with long tassels and hair accessories, this time in shades of blue. She also has a small hat on her head. As she strikes the dance pose, she is looking straight ahead, directly at the observer. Flanking this main scene there are two others: to the right of the observer, a *banderillero* is sticking his *banderillas* into the bull, which is charging; to the left of the observer, there is a bullfighter on horseback, a *banderillero*, in front of a bull. On the rods of the fan there are some drawings showing symbols associated with bullfighting on foot, such as the bullfighter's hat (the *Montera*), the cape and the *banderillas*⁵¹.

51 For more information on the topic see Margarida Perrolas (Coord.) and Luzia Aurora Rocha and Nuno Prates (see Bibliography)

Leque proveniente do espólio Mário Leão, sabendo-se que se encontrava em armário/expositor conforme atesta a fotografia (figura 9, p. 42 deste catálogo). Tem armação (varetas e guardas) em madeira e rebite de metal. A folha é de papel. A maior fragilidade deste material e o uso terá, certamente, ditado o actual estado da peça, com algumas partes em falta e pequenos rasgões.

Não obstante o seu estado de conservação débil, esta peça, datada do século XX (1.º quartel?), representa uma interessante cena andaluz, no anverso (face principal). Ao centro, vemos uma cena de exterior (um pátio?) onde está sentado um toureiro/matador de touros (veja-se a capa e a espada na cadeira) vestido a preceito, batendo palmas e dando ritmo à música tocada por uma mulher, ao centro, também sentada, e com uma guitarra. Às seis cravelhas visíveis (o número usual para este instrumento) corresponde o número de cordas. O instrumento, morfologicamente, está bem representado, bem como a posição de execução. A jovem mulher traja vestido branco com xaille vermelho com longas franjas e tem brincos e ornamento de cabelo na mesma cor. À sua frente, pousado no chão, o leque, objecto utilitário para combater o calor nos dias quentes e “arma de sedução”. Ao lado deste par que faz música, uma mulher dança. Pela pose do pé (em avanço) e dos braços (um à frente e outro atrás), com a mão dobrada, é intuitivo afirmar que estamos perante uma pose de dança *flamenca*. Esta jovem mulher traja vestes claras e tem, em conformidade com a guitarrista, xaille com longas franjas e ornamento de cabelo, desta vez, em tons de azul. Tem também um pequeno chapéu na cabeça. Ao executar a pose de dança, olha em frente, directamente para o observador.

Ladeando esta cena principal temos outras duas: à direita do observador, um bandarilheiro em plena acção de espetar as bandarilhas no touro, que investe; à esquerda do observador, um toureiro a cavalo, um bandarilheiro, em frente a um touro. Nas varetas do leque temos desenhados alguns símbolos associados ao toureiro a pé, como é o caso do chapéu (a *Montera*), a capa e as bandarilhas⁶⁷.

67 Para mais informação sobre o tópico consultar Margarida Perrolas (Coord.) e Luzia Aurora Rocha e Nuno Prates (vide Bibliografia).

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

5. Traje e adornos

Rocha, Luzia Aurora e Nuno Prates. «A Iconografia Musical na colecção de leques da Casa dos Patudos – análise temática e organológica» in *Cuadernos de Iconografía Musical*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015

98 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

5. Costumes and finery

A Iconografia Musical Na Colecção De Leques Da Casa Dos Patudos – Análise Temática E Organológica (Musical Iconography In The Collection Of Fans At The Casa Dos Patudos – A Tematic And Organological Analysis) In *Cuadernos De Iconografía Musical*, By Luzia Aurora Rocha And Nuno Oliveira Prates, Mexico, 2015 (Journal Article)

PARTE I
**ICONOGRAFIA
E ICONOLOGIA DA MÚSICA**

Part I

**Iconography
and Iconology of Music**

6

6. Mobiliário

6. Furniture



24. Papeleira com lira (elemento decorativo)

Século XIX (?)

Alt.: 117 cm; **Comp.:** 121,3; **Prof.:** 61,3 cm

Inv. n.º: n/a

Proveniência/Doador: Coleção particular da família do pintor Carlos Reis

24. Stationery holder with a lyre (ornamental element)

19th century

Height: 117 cm; **Length:** 121.3; **Depth:** 61.3 cm

Inv. no: none

Provenance: Carlos Reis (painter) family collection

Papeleira com lira (elemento decorativo)

Stationery holder with a lyre (ornamental element)

Stationery holder designed by Carlos Reis for his daughter, Maria Leonor Reis. This item of furniture belongs to the family and is stored at the Museum. In a small drawer, in the centre, we can see the representation (in relief) of a lyre. This is a very common stylized instrument, used as a generic representation of Music as art. It is composed of a base that gives support to the surrounding structure (sound box), with a bar where the strings are fixed (pegbox). It only has three strings.

Papeleira pertencente à família do pintor Carlos Reis⁶⁸ que se encontra exposta no Museu. Segundo informação do bisneto, esta peça foi desenhada pelo pintor para a sua filha, Maria Leonor Reis. Numa pequena gaveta, ao centro, vemos a representação (em relevo) de uma lira. Trata-se de um instrumento estilizado, muito comum, como representação genérica da música enquanto arte, mas também uma alusão ao conceito grego de poesia lírica – poesia declamada ao som da lira –, pois Maria Leonor era poetisa. Aqui, de forma muito diferente do instrumento grego, a lira compõe-se por uma base que dá apoio a estrutura envolvente (caixa de ressonância), com barra onde se fixam as cordas (crave-lhame) e possui apenas três cordas.

A música apresenta-se em maneiras muito distintas no entorno familiar e artístico de Carlos Reis. Pode-se referir, a título de exemplo, a sua estância em Paris como bolsheiro do Estado (1889-1896), onde estudou na *École des Beaux-Arts*. Nessa época, entre os seus companheiros portugueses e amigos mais próximos contavam-se o pianista Óscar da Silva (1870-1958)⁶⁹ e o cantor lírico (barítono) Dom Francisco de Paula de Portugal de Sousa Coutinho (1866-1924),

/ 101

68 Refere Carlos Ferreira: «Nasceu em Torres Novas às cinco da manhã do dia 21 de Fevereiro de 1863, em casa de seus pais, na Calçada do Amparo, que faz esquina ao Sul com a antiga Travessa do Prior, na freguesia de S. Tiago, onde foi baptizado, sendo padrinho José Jorge das Neves, de família do dono da Tabacaria Neves, do Rossio, onde mais tarde trabalharia. E por madrinha, Nossa Senhora, Mãe dos Homens. O que foi tradição de família durante gerações. Por ele tocou [música] seu irmão João Rodrigues dos Reis e oficiou o Padre António Ventura» (Ferreira, 1994: 128).

69 Óscar Courrêge da Silva Araújo nasceu no Porto, na Rua Costa Cabral, em 21 de abril de 1870, e veio a falecer a 6 de março de 1958, em Leça da Palmeira. Foi uma das maiores figuras da vida musical portuguesa e brasileira na primeira metade do século XX. Deixou um extenso legado de composições para o seu instrumento (piano), fundidas num romantismo musicalmente localizado algures entre Chopin e Rachmaninov. Para mais detalhes sobre a sua biografia, consultar a base de dados MIC. [Fonte: MIC, URL: [//www.mic.pt/dispatcher?where=o&what=2&show=o&pesoa_id=322&lang=PT&site=ic](http://www.mic.pt/dispatcher?where=o&what=2&show=o&pesoa_id=322&lang=PT&site=ic). Disponível para consulta em Agosto de 2023].

conhecido como “Chico Redondo”⁷⁰. Também no seio da família, a sua filha Elisa era pianista. A sua sobrinha, também chamada Elisa, era violinista, tocando e participando nos saraus de família. A vida familiar incluía a música, como testemunha uma carta referente ao período em que o pintor viveu na Quinta dos Lagares d’El-Rei (Areeiro, Lisboa), onde se lê: «Nas salas sem portas de comunicação, brilhantes da cera, muito claras – móveis escolhidos, raras preciosidades, vitrinas, alguns quadros, desenhos. Fazia-se música às vezes; conversava-se. (...) Elisa Reis, sua sobrinha, ali [na casa] se revelou violinista admirável» (Reis, 2006: 90). Carlos Reis pintou várias obras com motivos musicais, destacando-se tanto o popular (*O Gaiteiro de Tróia*, 1917; *Os Gaiteiros*, 1917, Jockey Clube de Buenos Aires; *O Trio Ruidoso*, 1923; *Cantigas de Amor*, 1929) como o erudito (*Concerto de Amadores*, 1886; *Tritões*, 1903, Museu Militar; grupos de músicos, 1905, na pintura mural do Hotel do Buçaco, parede principal e parede frontal)⁷¹.

70 Indica David Cranmer: «Baptised Francisco de Paula de Portugal de Souza Coutinho, he was the fourth son of Fernando Luís de Souza Coutinho, 3rd Marquis of Borba and 16th Count of Redondo, and a cousin of King Carlos I. Thus, of noble birth, he was known by the title Marquis of Valença, though formally he had refused it. Indeed, his natural inclination was to turn his back on his pedigree and lead the life of an artist (an exceptionally gifted singer) and bohemian, with the name Chico (a familiar form of “Francisco”) Redondo – an allusion not only to his family but to his own rotund figure» (Cranmer: 2019:1)

71 Obras reproduzidas na monografia de Pedro Carlos do Reis (*vide bibliografia*).

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

6. Mobiliário

Guimarães, Alfredo e Albano Sardoeira. *Mobiliário artístico português*. Porto: Edições Pátria, 1924

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

6. Furniture

Mobiliário Artístico Português (Portuguese Artistic Furniture), By Alfredo Guimarães & Albano Sardoeira, Oporto, 1924 (book)

/ 103

PARTE I
**ICONOGRAFIA
E ICONOLOGIA DA MÚSICA**

Part I

**Iconography
and Iconology of Music**

7

7. Pintura

7. Painting



25. “Verónica limpa o rosto de Jesus”

Século XV/XVI (?)

Alt.: 126 cm; **Larg.:** 101 cm

Inv. n.º: SCMTN 10

Proveniência/Doador: Coleção da Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas

25. “Veronica wiping the face of Jesus.”

15th / 16th century (?)

Height: 126 cm; **Width:** 101 cm

Inv. no: SCMTN 10

Provenance: Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas collection

“Verónica limpa o rosto de Jesus”

“Veronica wiping the face of Jesus.”

The episodes of the Passion of Christ are described in the New Testament by St. Matthew (Mt 27,31), St. John (Jn 19,17) and St. Mark (Mk 15,21). In this painting we can see a depiction of the fallen Christ on his way to Calvary. Simon the Cyrenian helps him bear the cross and Veronica wipes his face, in a gift that would become known to mankind as the Holy Shroud. Here, Veronica is looking at the observer of the painting, showing the cloth and reminding us of the one who suffered, died and rose again through Love for Humanity. In the background we can see a group of Roman soldiers. One of them is playing a natural horn, a signalling instrument *par excellence* in line, for example, with the trumpet. The horn model depicted here is in every way similar to a *Flügelhorn*, an instrument depicted in this way in engravings of German origin. A curious detail is the fact that the soldier musician seems to have a cloth wrapped around his hand, so as to better hold the instrument and make the emission of sound more stable. Oil on canvas, owned by the *Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas* and part of the inventory at the Museum.

Nesta pintura a óleo sobre tela vemos a representação de Cristo caído a caminho do Calvário. Simão, o Cirineu, ajuda-o a suportar a cruz e Verónica limpa-lhe o rosto, numa dádiva que ficaria para a Humanidade conhecida como o Santo Sudário. Aqui, Verónica está de frente para o observador da pintura, exibindo o pano e recordando-nos de quem sofreu, morreu e ressuscitou por Amor à Humanidade.

Em segundo plano, vemos um grupo de soldados romanos. Um deles toca uma trompa natural, um instrumento de sinal por excelência a par, por exemplo, da trombeta. O modelo de trompa aqui representado é em tudo semelhante a uma *Flügel Horn*, instrumento assim designado em gravuras de origem alemã. Um pormenor curioso é o facto de o soldado músico parecer ter um pano enrolado na mão, por forma a melhor segurar o instrumento e a dar mais estabilidade à emissão do som. Os episódios da Paixão de Cristo são descritos no Novo Testamento por S. Mateus (Mt 27-31), S. João (Jo 17, 19) e S. Marcos (Mc 15, 21).

/ 107



**26. Anúncio do anjo aos
pastores / Adoração dos
pastores**

Século XVI

Alt.: 247 cm; **Larg.:** 177 cm

Inv. n.º: SCMTN 31

Proveniência/Doador: Colecção
da Santa Casa da Misericórdia de
Torres Novas

**26. “The Adoration of the
Shepherds”**

16th century

Height: 247 cm; **Width:** 177 cm

Inv. no: SCMTN 31

Provenance: Santa Casa da Miseri-
córdia de Torres Novas collection

Anúncio do anjo aos pastores / Adoração dos pastores

“The Adoration of the Shepherds”

Oil on wood attributed to the painter Campelo⁵² and dated c. 1560, according to Vítor Serrão. The work was commissioned for the chapel of Ângela Sigeia and her husband António Mogo de Melo Carrilho, who was, according to Vítor Serrão, the Judge of the Orphans in Torres Novas and secretary to Dom Jaime de Lencastre, Bishop of Ceuta and prior of the four parishes of Torres Novas. The worship of the shepherds is represented here. The light, symbol of the Divine, which illuminates this composition, is coming from the left side of the observer. It descends and rests on the shoulder of Our Lady and on the body of St. Joseph, resting finally on baby Jesus, who is lying in a humble cradle. While Our Lady, as the Mother, gazes raptly at the Child, St. Joseph seems to be talking to one of the shepherds, who is kneeling next to the Holy Family, with an offering of what appears to be game birds. In the middle level of the composition, there is a shepherdess, with a basket on her head, a shepherd with a bagpipe, and another shepherd with a lamb on his shoulders. This symbol also points to the future of Baby Jesus, with the Lamb immolated for Love of Humanity and to take away their sins. In the background of the composition there is the representation of another biblical episode, a distinct, earlier moment in time, where the angels announce to the shepherds the birth of Jesus⁵³. The painting conveys the she-

Óleo sobre madeira atribuído ao pintor Campelo⁷², datável de c. 1570. Esta obra foi encomendada para a capela de Ângela Sigeia e de seu marido António Mogo de Melo Carrilho, que foi Juiz dos Órfãos em Torres Novas e secretário de D. Jaime de Lencastre, Bispo de Ceuta e prior das quatro freguesias de Torres Novas.

A luz, símbolo do Divino, que ilumina esta composição vem do lado esquerdo do observador. Desce e repousa no ombro de Nossa Senhora e no corpo de S. José, descansando no Deus Menino, que repousa em humilde berço. Enquanto Nossa Senhora, como Mãe, olha embevecida para o Menino, São José parece falar com um dos pastores, ajoelhado junto à Sagrada Família, com oferenda do que parecem ser aves de caça.

Num plano intermédio da composição, em pé, estão uma pastora, com cesto à cabeça, um pastor com uma gaita-de-foles e um outro pastor com um cordeiro aos ombros. Este símbolo aponta também para o futuro do Deus Menino, Cordeiro imolado por Amor aos Homens e para supressão dos seus pecados.

Em segundo plano temos a representação de um outro episódio bíblico, um momento temporal distinto, anterior, onde os anjos anunciam aos pastores o nascimento de Jesus⁷³. A pintura transmite o espanto e medo dos pastores perante a aparição do anjo, como a luz emerge das sombras. Interessamos a gaita-de-foles aqui representada. Este instrumento que aqui se observa é um modelo ibérico (usado tanto em Portugal

52 Painter known until recently as António Campelo. A study by Francisco Bilou introduced the new fact that the painter's name was Manuel, based on the study of an unpublished document from the Lisbon Inquisition (ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Liv.193, fl. 77).

53 The Adoration of the Shepherds appearances in the Bible in the Gospel according to Saint Mathew (Matt 2: 9-11), and in the Gospel according to Saint Luke (Luke 2:8-15) and the adoration of the shepherds in (Luke 2:15-21). This

72 Pintor conhecido até bem recentemente como António Campelo. Um estudo de Francisco Bilou veio apresentar o novo facto de o nome do pintor ser Manuel, estudo este que tem por base um documento inédito da Inquisição de Lisboa (ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Liv.193, fl 77) [Fonte: Academia.edu. URL:https://www.academia.edu/37983064/Manuel_Campelo_o_pintor_a_quem_chamamos_Ant%C3%B3nio_d%C3%BAvida_que_se_esclarece_a_partir_de_uma_den%C3%BAncia_na_Inquisi%C3%A7%C3%A3o_de_Lisboa_1570_Disponível para consulta em Agosto de 2023]. Recomenda-se ao leitor, também, a leitura do artigo de Vítor Serrão indicado na bibliografia.

73 A Adoração dos Pastores aparece na Bíblia no Evangelho Segundo São Mateus (Mt 2: 9-11), no Evangelho Segundo São Lucas – o anúncio do anjo aos pastores em (Lc 2: 8-15) e a adoração dos pastores em (Lc2: 15-21). Também é referido este episódio nos evangelhos apócrifos, especialmente o Pseudo-Mateus.

pherds' awe and fear at the angel's appearance, as light emerges from the shadows. Of interest to us is the bagpipe represented here. It is an Iberian model (used both in Portugal and Spain), which is characterized by having only one drone (or rumble) tube. In this regard, Ernesto Veiga de Oliveira mentions that: "(...) The drone, or *roncão*, *ronca* or also *ronco*, is, in Portuguese bagpipes, always unique, and it is placed at the back, to lie on the bagpiper's left shoulder; it is a cylindrical tube and is made of three parts or three joined parts (...): the first, is the *ombreira* (the shoulder part), that lies on the shoulder, the pipe enters in the mouthpiece of the respective bag; following this is the *intermeia* (the mid-joint part) (...) where the pipe enters the mouthpiece of the *ombreira*; and, finally, the bore (*copa*, *boca* or *bordão*) (...) with the pipe entering the mouthpiece of the *intermeia* and of which the terminal mouth generally widens into a thick and heavy stump - strictly speaking, the bore (*copa*)" (OLIVEIRA, 2000: 232).

This painting belongs to the *Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas* and forms part of the inventory at the Museum.

como em Espanha), caracterizado por ter apenas um tubo bordão (ou roncão). A este propósito, indica-nos Ernesto Veiga de Oliveira: « (...) O bordão, ou *roncão*, *ronca* ou, ainda, *ronco*, é, nas gaitas-de-foles portuguesas, sempre único, e sai para trás, pousando no ombro esquerdo do gaiteiro; ele é de tubo cilíndrico e compõe-se de três peças ou *lanços* (...): a primeira, é a *ombreira*, que pousa sobre o ombro, cujo cano entra no bocal do respectivo saco; a seguir é a *intermeia* (...) cujo cano entra no bocal da ombreira; e, finalmente, a *copa*, *boca* ou *bordão* (...) cujo cano entra no bocal da intermeia e cuja boca terminal se alarga geralmente num toco espesso e pesado – a *copa*, propriamente dita» (Oliveira, 2000: 232).

Esta pintura sintetiza, numa única tela, dois momentos bíblicos distintos, o anúncio do anjo aos pastores e a adoração ao menino Jesus, constituindo uma *economia de meios* ou uma narrativa mais completa onde, em vez de um episódio isolado, se possibilita ao observador apreciar o episódio bíblico completo. Tal significa que o pintor e/ou os encomendadores pensaram a obra para além da sua dimensão estética e decorativa, enfatizando-se a questão catequética e a dimensão narrativa.

episode is also referred to in the apocryphal gospels, especially that of Pseudo-Matthew.





27. Sarau musical

1886

Alt.: 50,5 cm; **Larg.:** 110,5 cm;

Inv. n.º: MMTN 3268

Proveniência/Doador: Doação
dos herdeiros de Carlos Azevedo
Mendes

27. Musical concert in a home

1886

Height: 50.5 cm; **Width:** 110.5 cm;

Inv. no: MMTN 3268

Provenance: Carlos Azevedo Mendes
heirs donation

Door banner. Depiction of a musical concert in a home⁵⁴, a widespread practice throughout the 19th and 20th centuries. On the left of the observer, we can see a young woman sitting at a piano (an upright piano), playing while fully concentrated. She is wearing an elegant dress in shades of blue, with a train that extends to the front of the composition. Behind the piano, looking directly at the observer of the painting, there is a singer. He is wearing formal black attire, with a tuxedo jacket, a red bow-tie and white shirt. The touch of refinement is provided by the small bouquet of flowers in the lapel of the jacket. Given the position of his mouth (which is rather open in the vertical direction) one can tell that the repertoire being played is most certainly opera or *lied*. The other participants are attending the soiree. The separation of the sexes is clear: the gentlemen are standing to the left of the observer, behind the piano; the ladies are seated, to the right of the observer, and are talking and listening to the music. One of them is holding a fan, an object with a utilitarian function, but which at the time was also used to encode signals and conversations⁵⁵. The musical recital represented here by Carlos Reis is, quite possibly, an amateur recital. In the capital, the São Carlos Theatre provided all music lovers with the main works from the Italian, French, and, from the 1880s onwards, the German repertoire. The main opera passages were made available by several publishing houses, both Portuguese and foreign (mainly Spanish and Italian), providing the

Bandeira de porta da autoria do pintor Carlos Reis, representando um sarau musical⁷⁴. Trata-se de um concerto de música em contexto doméstico, possivelmente realizado por amadores. A prática musical de amadores era prolífera dada a educação musical das classes média/alta e da actividade das casas editoriais portuguesas e estrangeiras (principalmente espanholas e italianas), possibilitando a recreação nos salões (na privacidade e intimidade das suas casas), do palco de uma sala de espetáculos. Os próprios amadores assumiam o papel dos artistas principais, ao cantarem e tocarem. O piano substituíra a orquestra. Sendo um instrumento muito em voga durante o século XIX/XX fazia parte integrante da educação das jovens de classe média-alta. Não obstante, à época, era também uma prática muito comum o convite a artistas dos principais teatros da capital (principalmente do Teatro de São Carlos) para a casa dos mais entusiastas *dilettanti* da sociedade lisboeta, tal como documentado pelo caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro⁷⁵. Pode considerar-se, assim, também a possibilidade de uma leitura diferente desta bandeira de porta e de se tratar de artistas profissionais a actuarem em contexto informal.

Vemos, à esquerda do observador, uma jovem sentada ao piano (piano vertical), tocando com máxima concentração. Traja vestido elegante, em tons de azul, com uma cauda que se prolonga para a frente da composição. Por trás do piano, olhando diretamente para o observador da pintura, temos um cantor. Veste traje negro requintado, com casaca de aba de grilo, *papillon* vermelho e camisa branca. O toque de requinte é dado pelo pequeno *bouquet* de flores que está na lapela do casaco. Pela posição da boca (abertura bastante vertical) nota-se que o repertório interpretado é, com muita certeza, algum excerto de ópera ou *lied*⁷⁶. Assistem os outros participantes

54 According to the inventory sheet, this is 50.5 cm high and 110.5 cm wide. For more information, please consult the work by Diana Gonçalves dos Santos and Cláudia Plácido de Castro (see bibliography).

55 See ROCHA, PRATES, “A iconografia musical na colecção de leques da Casa dos Patudos: análise de aspectos temáticos e organológicos” (Musical iconography in the collection of fans at the Casa dos Patudos - a thematic and organological analysis) in *Cuadernos de Iconografía Musical* (see final bibliography).

74 Para mais informação consultar Diana Gonçalves dos Santos e Cláudia Plácido de Castro (vide bibliografia).

75 ROCHA, Luzia, *Ópera & Caricatura*, 2010, vol.1 e 2 (vide bibliografia final).

76 *Lied* (pl. *Lieder*) é um termo alemão que significa “canção”. Para a bandeira de porta



material for all amateurs to recreate the opera stage in the privacy and intimacy of the living rooms of their own homes. They took on the role of the main performers themselves, by singing and playing. The piano replaced the orchestra. An instrument particularly used during the 19th century within the family home, it was an integral part of the education of upper-middle-class girls. It is also important to note that many of the singers from the São Carlos Theatre were invited to these amateur soirees, as documented by the caricaturist Rafael Bordalo Pinheiro⁵⁶. This door banner by Carlos Reis, signed and dated (1886) must be linked to Columbano Bordalo Pinheiro's (1857-1929) work, *Concerto de Amadores* (A Concert of Amateurs) (also called *Soirée chez lui*) – at least in terms of capturing a *Zeitgeist* but also through the musical performance, the intimacy of the room's interior, and the decoration of the vases. Columbano's work was made for *Salon* in 1882 and first offered by the artist to the Countess of Edla, the morganatic wife of King Fernando II, currently in the collection of the National Museum of Contemporary Art (MNAC). The closeness between the two painters, which was not only artistic but also personal, had artistic significance through the portrait of Carlos Reis painted by Columbano.

56 ROCHA, Luzia, *Ópera & Caricatura* (Opera & Caricature...) 2010, vols.1 and 2 (see final bibliography).

no sarau. A separação por género é clara: os senhores em pé, mais à esquerda do observador, por trás do piano; as senhoras sentadas, mais à direita do observador, conversam e escutam a música. Uma delas segura um leque, objecto que tem uma função utilitária, mas que, à época, funcionava também como codificador de sinais e conversas⁷⁷. Esta bandeira de porta da autoria de Carlos Reis, assinada e datada (1886), deve também ser associada à obra de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Concerto de Amadores* (também designada por *Soirée chez lui*) – pelo menos no que diz respeito à captação de um *zeitgeist*, mas também na execução musical, na intimidade do interior da sala e na decoração com jarrões. A obra de Columbano, que actualmente faz parte das colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea, foi realizada para o *Salon* de 1882 e primeiramente oferecida pelo artista à Condessa de Edla, esposa morganática do rei Fernando II. A proximidade entre os dois pintores, não apenas artística, mas também pessoal, transparece para o retrato de Carlos Reis pintado por Columbano.

aqui analisada interessa-nos falar do Lied do período romântico. No século XIX, a canção vernácula alemã desenvolveu-se como uma forma de arte em que as ideias musicais sugeridas pelas palavras eram incorporadas na composição para voz e piano. O género pressupõe um renascimento do verso lírico alemão, a popularidade desse verso entre os compositores e o público, um consenso de que a música pode derivar das palavras e um suprimento abundante de técnicas e dispositivos para expressar essa inter-relação.

77 Ver ROCHA, PRATES (*vide* bibliografia final).



**28 . Romance
del Trobador**
Século XX
Alt.: 80 cm; **Larg.:** 48,6 cm;
Inv. n.º: MMTN 3274, 3275
Proveniência/Doador: Carlos
Maria de Azevedo Mendes

28. Romance del Trobador
20th century
Height: 80 cm; **Width:** 48.6 cm;
Inv. no: MMTN 3274 and 3275
Provenance: Carlos Azevedo
Mendes

This comic strip story in two panels⁵⁷ (watercolour drawings) is a scathing caricature both in terms of the drawing itself as well as the content of the text. The title – Romance of the Troubadour (*Romance del Trobador*) – is placed at the top of the composition, aligned to the viewer's left. It is preceded by the coat of arms of Torres Novas. The design is laid out with the image aligned to the left of the observer, taking up most of the composition (in an 'L' shape) and the text is in a column aligned to the right. We can see the castle of Torres Novas and its hillside. In the highest tower there is a knight dressed in a helmet, chain mail and sword, who is sleeping, leaning over a tower of the castle. This is Dr. Carlos Azevedo Mendes, the Mayor of Torres Novas from 1937 to 1950. His medieval/renaissance knightly appearance contrasts with his hair, moustache, and glasses, which are in the style of a distinguished gentleman, and which do not match his attire. Tormenting him is a mosquito, with Jorge Rey Colaço's face⁵⁸, which is holding a small sharp arrow. Below, on the Almonda river, there is a small boat with a caption stating "ATELIER" sailing by. In it there is Jorge Colaço (1868-1942), drawn as a troubadour, who is sailing leisurely without holding the oars, with a fishing rod attached to the boat, busy playing and singing. This is the famous artist, drifting down the Almonda river in his "atelier" to wake up the sleeping mayor who had not paid for the tile panel (Gil Pais) made for the Torres Novas municipality. He is wearing a cape and feathered hat, with white, blue and red feathers. His open mouth shows that he is singing and accompanying the music being played on a plucked chordophone. This is an unrealistic representation, mixing the characteristics

Esta história, ao jeito de banda desenhada em dois quadros (duas páginas pintadas a aguarela), assume-se como uma caricatura mordaz, quer pelo desenho em si, quer pelo conteúdo do texto.

No primeiro quadro vemos o título – *Romance del Trobador* – que está no topo da composição, alinhado à esquerda do observador. Precede-o o brasão de Torres Novas. O desenho está construído com a imagem alinhada à esquerda, a ocupar grande parte da composição (em forma de 'L') e com o texto em coluna alinhado à direita. Vemos o castelo de Torres Novas e a sua encosta. Na torre mais altaneira está um cavaleiro trajado com elmo, cota de malha e espada. Este dorme, debruçado numa torre do castelo. Esta figura representa o Dr. Carlos Azevedo Mendes, Presidente da Câmara Municipal de Torres Novas (de 1937 a 1950). A sua aparência de cavaleiro medieval/renascentista contrasta com o cabelo, bigode e óculos, estes ao estilo de um distinto cavalheiro. Atormenta-o um mosquito, com o rosto de Jorge Rey Colaço (1868-1942)⁷⁸, segurando uma pequena seta aguçada. Em baixo, no rio Almonda, um pequeno barco navega, com uma placa com inscrição "ATELIER". Nele está Jorge Colaço, como trovador, em pose descontraída, sem segurar os remos, tocando e a cantando, tendo uma cana de pesca presa no barco.

É o famoso artista, que desce no seu "atelier" pelo rio Almonda, para acordar o autarca adormecido que não paga o devido pelo painel de azulejos (o painel de Gil Pais, sito na Rua de Gil Pais, adjacente à Praça 5 de Outubro) realizado para o município torrejanos. Colaço usa capa e chapéu emplumado, com penas de cores branco, azul e vermelho. A boca aberta mostra que canta, acompanhando-o com música que executa num cordofone dedilhado. Este instrumento musical tem uma certa dose de fantasia, pois mistura características de diferentes instrumentos, como é o caso da caixa de ressonância

57 According to the inventory sheet, the drawings are 80 cm high and 48.6 cm wide.

58 Portuguese painter, ceramist and intellectual, who was a remarkable and multifaceted artist.

78 Pintor, ceramista, ilustrador, caricaturista e intelectual português, notável e multifacetado artista.

of different instruments, such as the small, pear-shaped sound box (as found in the European citterns or mandolins), a rather long neck (as found in certain Middle Eastern lutes), a volute-shaped pegbox characteristic of European chordophones, and rather long side pegs (six), like the most popular chordophones in China (*Pi-pa*) and Japan (*Samisen*). It is, therefore, a fictitious instrument. The text mentions:

“Prelude

In ‘Torres Novas’ the beautiful
there is an ancient castle
that even though it may not look so
has scared the hell out of me.

--

For as the story goes
the Spaniards in the past,
they took a bashing
that had a couple of flat notes.

--

A river also meanders
through tree-lined banks
with nightingale songs
and the murmuring of married couples,

--

And the birds are mixed with
the sounds during the day,
of bugles from a
Cavalry school;

--

that has produced great riders,
that have caused amazement
according to the facts,
of a veritable tradition.

--

periforme de pequenas dimensões (como nos cistres ou bandolins europeus), um braço bastante comprido (como alguns alaúdes do Médio Oriente), um cravelhame em voluta típico dos cordofones europeus e cravelhas laterais (seis) bastante longas, como os cordofones mais populares na China (*Pi-pa*) e Japão (*Samisen*). Estamos, portanto, perante um instrumento efabulado. Diz-nos o texto:

«Prelúdio

En ‘Torres Novas’ la bella
hay un castillo vetusto
que por mas que no parezca
ha metido mucho susto.

--

Pues sgun reza la historia
antaño los españoles,
se cargaron una zurra
que tubo un par de bemoles.

--

También serpentea un rio
por margenes arborizadas
con cantos de ruiseñores
y murmullos de caseadas,

--

Y a los pajaros se mesclan
los toques durante el dia,
de cornetas de una Escuela
que hay de Caballeria;

--

que ha dado grandes ginetes,
que han causado admiracion
segun hechos fescientes,
de autentica tradicion.

--

Pues bien em la torreun dia

Well, in the tower one day
the governor was
a little drowsy
due to the oppressive heat

--

and while dozing
did the governor sleep
an insolent mosquito
around him buzzed:

--

“Attention! Your mercy.
Listen to me my good friend
don’t be a Luas (?)
and listen to what I say,

--

there in a poor little boat,
crossing the Almonda
there is a troubadour singing
to see if things go well.

--

He is also carrying a rod
in case there is something to catch
awaken your Mercy
and listen to him sing.
(the troubadour’s songs)
Between (?) coéte and coéte (?)
I heard, I don’t know through what art,
that the School sent
the music elsewhere

(and I said with my buttons)
what a great disappointment
that the Villa does not keep
its historical tradition.

--

estaba el gobernador
un poquito amodorrado
porque apretaba el calor

--

y mientras amodorrado
el gobernador dormía
un insolente mosquito
a su alrededor zumbaba:

--

“Alerta! Vuestra mercé.
Escucheme buen amigo
no se me haga Ud. Luas (?)
y oiga lo que le digo,

--

allá en un pobre barquito,
cruzando por el Almonda
sigue un trovador cantando
a ver si la cosa abunda.

--

Lleva también una caña
por si hay algo que pescar
depierte Vuesa Mercé
y escuchale su cantar.
(cantares del trovador)
Entre (?) coéte y coéte (?)
oí, no se porque arte,
que la Escuela la mandaban
con la música a outra parte

(y dije con mis botones)
que gran desconcolación
que en la Villa no se quede
su histórica tradición.

--

Patente quedar debía

Patent to be left due
on the wall of the mark(et)
which is the heart of the To(wn?)
and the most frequented place.

(continued, 2nd part)

The tile panels
would confirm
the wondrous tradition
of our cavalry

I would start first
As it is the first time
With the Equestrian Tournament
Of Arcos de Val de Vez

Following the events
We would forward
The Reader on horseback
With his powerful momentum

--

The lovers' wing,
(Not going home)
Then made the Castilians
Flee hysterically

Then Magriso and the twelve
Fighting for their maidens
In making the English
See the stars close by

Arzila's glorious sets
At night and in the morning
Of Moors and Portuguese

en la pared del mercad(o)
que es el corazón del Pue(blo?)
y el lugar mas frecuentado.

(continuação, 2.^a parte)

Com paneles de azulejos
confirmada quedaria
la tradición portentosa
de nuestra caballeria

Empezaria primero
Por ser la primera vez
Por el hípico Torneo
De Arcos de Val de Vez

Siguiendo despues los hechos
Tendriamos adelante
El Lidador a caballo
Com su potente momante

--

El ala de enamorados,
(Que no fué van para casa)
Pues puso a los castellanos
Con los pies em polvorosa

Despues Magriso y los doce
Luchando por sus doncellas
Haciendo que los ingleses
Vieran cerca las estrella

Lances gloriosos de Arzila
De noche y por la mañana
De moros com portugueses
Zurrandoles la pavana

Heva tamoren ma
por si hay algo que por
despierte Vuestro Merced
y escuchale su canto
(Cantares del tróvato)

Entre crete y crete
oi, no se por que ari
que la Escuela la manda
con la musica a otra p
(y dije con mis botones)
que gran desconsolacion
que en la Villa no es
su historica tradici
Patente quedar debia
en la pared del Me
que es el corazon del
y el lugar mas frecuen



Bellowing the *pavana*

And finally Mousinho

In that famous charge

Who tasted to the Gunguñana

Like honey that is bitter!

At this the sun was setting,

And the troubadour was silent,

And in one turn of the river,

The little boat was (?)

And like the rising moon

On the silvery river,

A black shadow was seen

...

That of a fisherman fishing.

On the second page we can see the troubadour Jorge Colaço departing, leaving the knight (Dr. Carlos Azevedo Mendes), already awake, in the tower of the castle of Torres Novas, watching the sunset as the small boat disappears over the horizon. In the final drawing, with the boat still on the Almonda River, the dark shadow of the troubadour now shows that he is fishing. It is night (symbolized by the moon represented as a lady dressed in blue, sleeping). With the bait (his caricature drawings?) this “troubadour/fisherman” artist is trying to obtain the commission he is owed for catching a giant fish, which has the inscription “CAVALRY SCHOOL” (a reference to the city of Torres Novas which is considered to be its calling card) but, in a comical manner, the fish is giving a sign to the observer, indicating that it will not fall for the trick of the troubadour/fisherman.

Y por ultimo Mousinho

Em esse celebre carga

Que le supo al Gunguñana

Como la miel que es amarga!

En esto el sol se ponía,

Y el trovador se calava,

Y em uma vuelta del rio,

El barquito se (?)

Y com la luna naciente

Sobre el rio, plateando,

Veiase negra sombra

...

La de un pescador pescando.»

No segundo quadro vemos o trovador Jorge Colaço a partir, deixando o cavaleiro (Carlos Azevedo Mendes), já acordado, na torre do castelo de Torres Novas, mirando o pôr-do-sol, vendo o pequeno barco desaparecer no horizonte. No desenho final, com o barco ainda no rio Almonda, a sombra escura do trovador dá agora lugar à sua pesca. É noite, simbolizada pela lua representada como dama vestida de azul, dormindo. Com o isco (os seus desenhos caricaturais?) este artista “ trovador/ pescador” tenta resgatar os honorários que lhe são devidos, através de um gigante peixe, que tem a inscrição “ESCOLA DE CAVALARIA”. A escola de cavalaria, *ex-libris* da cidade de Torres Novas, é uma alusão figurada ao município. Contudo, de forma cómica, o peixe faz um sinal ao observador, mostrando que não cairá na artimanha do trovador/pescador.

/ 123



29. Aguarela de busto a Artur Gonçalves

Século XX

Alt.: 83 cm; **Larg.:** 67,5 cm

Inv. n.º: MMTN 1872

Proveniência/Doador: Desconhecido

29. Watercolour painting (monument dedicated to Artur Gonçalves)

20th century

Height: 83 cm; **Width:** 67,5 cm

Inv. no: MMTN 1872

Provenance: Unknown

Aguarela de busto a Artur Gonçalves

Watercolour painting (monument dedicated to Artur Gonçalves)

Watercolour painting. In the centre of the composition we can see a monument dedicated to a unique figure from Torres Novas, Artur Gonçalves. On a white column, the bust is resting on books, certainly since he published, under the Municipality's imprint, several works related to the history, personalities, and heritage of Torres Novas. The column has the following inscription: "To Artur Gonçalves (...) [remaining text illegible]". A kind of mist surrounds the monument, endowing it with a mystical and supernatural aura. A *putto*, an Apollonian symbol, is placing a laurel wreath on the statue, which here represents knowledge and learning. To the observer's left is Fame (a young woman wearing a white dress), holding a book and playing a straight trumpet. She is also crowned with laurels. Several swallows are flying past Fame and the monument to Artur Gonçalves. The swallow is a bird often seen in these parts. Moreover, it also represents resurrection, metamorphosis and renewal. In the middle level we can see a man riding a horse and, in the background, a panoramic view of the castle of Torres Novas. The drawing is dated, June 1938 and signed "Abreu L." (Abreu Lopes). The frame has an inscription engraved in a metal plate stating: "And keep before the nation's memory Those deeds which deserve eternal glory – Lusíadas VII-82", a quote from *Os Lusíadas* by Luís Vaz de Camões⁵⁹.

Vemos no centro da composição deste desenho um monumento dedicado a uma figura ímpar de Torres Novas, Artur Gonçalves⁷⁹. Sobre uma coluna branca, o busto deste historiador local assenta em livros, evocando o facto de, sob a chancela do Município, ter publicado várias obras relacionadas com a história, personalidades e património torrejano. A coluna tem a seguinte inscrição: «A Artur Gonçalves (...) [restante texto ilegível]». Uma espécie de névoa envolve o monumento, dando-lhe uma aura mística e sobrenatural. Um *putto* coloca na estátua uma coroa de louros, símbolo Apolíneo, aqui em representação do saber e do conhecimento. À esquerda do observador está a *Fama* (jovem trajando um vestido branco), segurando um livro e tocando uma trombeta recta. Está também coroada de louros. Várias andorinhas voam junto à Fama e ao monumento a Artur Gonçalves. A andorinha é uma ave migratória característica da paisagem torrejana (e ribatejana), essencialmente a andorinha-dos-beirais. Além do mais, significa também a ressurreição, a metamorfose e a renovação⁸⁰, significação alegórica aplicável a figuras que deixaram a sua marca nos anais da História.

No plano intermédio da composição, vemos um homem montado num cavalo e, ao fundo, de forma panorâmica, o castelo de Torres Novas. O desenho está datado, Junho de 1938 e assinado por «Abreu L.» (Abreu Lopes). A moldura tem uma inscrição gravada em placa de metal indicando: «Para pôrem as coisas em memória, que merecerem ter eterna glória – Lusíadas VII-82», uma citação de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões⁸¹.

59 Canto VII, stanza 82 of *Os Lusíadas*: "Observe, O nymphs, what perspicacity Your Tagus nurtures in its worthies, That they deluge with such favours He who extols them in his song! What an incentive to future poets To quicken enquiry and skill, And keep before the nation's memory Those deeds which deserve eternal glory!"

79 Artur Gonçalves, não sendo torrejano, vive cerca de 24 anos em Torres Novas. Publicou, sob a chancela do município, estudos vários de história, efemérides e figuras ilustres de Torres Novas.

80 Sobre esta temática consultar Ted Andrews *Animal-Speak* (vide bibliografia).

81 Canto VII, estância 82 de *Os Lusíadas*: «Vede ninfas, que engenhos de senhores O vosso Tejo cria valorosos, Que assim sabem prezar com tais favores A quem os faz, cantando gloriosos! Que exemplos a futuros escritores, para espertar engenhos curiosos, para porem as coisas em memória, que merecerem ter eterna glória!».

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

7. Pintura

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

Serrão, Vítor. «Uma brisa de Roma no mercado ribatejano do século XVI: o Campelo do Museu de Torres Novas», *Nova Augusta*, n.º 35. Município de Torres Novas, 2023, pp. 133-155

126 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

7. Painting

Ópera & Caricatura (Opera And Caricature), By Luzia Aurora Rocha, Lisbon, 2010 (Book)

Serrão, Vítor, «Uma brisa de Roma no mercado ribatejano do século XVI: o Campelo do Museu de Torres Novas» (A breeze from Rome in Ribatejo trademarket of the 16th century: the Torres Novas Museum painting by Campelo), *Nova Augusta*, no. 35. Torres Novas Municipality, 2023, pp. 133-155

Part II
ORGANOLOGY

PARTE II
ORGANOLOGIA

A Organologia [do grego *organon* – instrumento e *logos* – estudo] é uma disciplina que estuda os instrumentos musicais do ponto de vista histórico e mecânico contemplando também a sua classificação. Abraça, no seu âmbito, tanto o estudo de instrumentos musicais ocidentais como orientais. Indicamos Libin e Meucci que a Organologia é a investigação sistemática da história, *design*, tecnologia e funções (musical, social, simbólica, etc.) de instrumentos musicais de todos os tempos e locais. A Organologia compreende o estudo de todos os aspectos da produção sonora sendo uma disciplina complementar de outros domínios de estudo académico, como é o caso da Musicologia, Etnografia, Sociologia, Acústica, Ciência e Engenharia dos Materiais, Conservação e Restauro, Museologia, entre outros (Libin, Meucci, 2014: 753)⁸².

Do ponto de vista da historiografia ocidental, a Organologia despertou o interesse de académicos distintos como demonstram os vários tratados teóricos que ficaram para a posteridade, como por exemplo: *Musica Getuscht und Ausgezogen* de Sebastian Virdung (1465-?), *Musica Instrumentalis Deudsch* de Martin Agricola (1486-1556), *Syntagma Musicum* de Michel Praetorius (1571-1621), *Musurgia Universalis* de Athansius Kircher (1601-1680). De destacar a obra de Praetorius, o tratado *Syntagma Musicum* (1614-1620): o segundo dos três volumes que compõem a obra, intitulado *De Organographia*, possui um anexo totalmente dedicado aos instrumentos musicais, o *Theatrum Instrumentorum*, que contém reproduções de instrumentos musicais europeus e extra-europeus. As reproduções são fiéis e de excelente qualidade com a vantagem de se encontrar, em cada página, uma régua que permite calcular proporcionalmente, a partir do desenho, o tamanho do instrumento na sua dimensão real.

A instituição da Organologia enquanto disciplina académica, durante o século XIX, deu-se a par e passo com o desenvolvimento de grandes coleções permanentes de instrumentos musicais na Europa e nos Estados Unidos da América. Quando estes repositórios foram estabelecidos, os organólogos – muitos deles também curadores de Museus – foram confrontados com os desafios da classificação e da descrição. É o caso de Victor-Charles Mahillon

82 “Organology” in *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Citação: «The systematic investigation of the history, design, technology, and functions (musical, social, symbolic, etc) of musical instruments of all times and places. The term may be used in the restrictive sense of scientific and technical study (...) but as usually understood organology encompasses all aspects of sound-producing implements, complementing the fields of musicology, ethnography, sociology, acoustics, materials science, conservation, and so on» (LIBIN, MEUCCI, 2014: 753).

(1841-1924)⁸³, colecionador e conservador do *Musée des Instruments de Musique* do Real Conservatório de Música de Bruxelas. Foi autor de um catálogo descritivo e analítico que contém um sistema de classificação⁸⁴, o *Catalogue Descriptif & Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* (1880)⁸⁵. Tanto o *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (1913), de Curt Sachs (1881-1959), um esforço pioneiro para sistematizar o conhecimento de instrumentos em todo o mundo, como o sistema de classificação de Erich von Hornbostel (1877-1935) e Curt Sachs, publicado pela primeira vez no *Zeitschrift für Ethnologie* em 1914⁸⁶, é baseado no trabalho de Mahillon. Também importa referir Nicholas Bessaraboff (1894-1973), que em 1941 introduziu o termo “Organologia” no sentido aqui utilizado, e que aplicou uma classificação derivada de Francis William Galpin⁸⁷ (1910, 1937) à coleção do *Museum of Fine Arts* de Boston (EUA).

Regressando à classificação de Hornbostel e Sachs, não se pode deixar de

83 Victor-Charles Mahillon nasceu numa família de construtores de instrumentos musicais e de editores de música. Estudou Acústica e Organologia. Foi o primeiro curador do *Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, em 1877. Dedicou 50 anos a construir esta coleção, que se tornou na mais importante à época, com 3 300 itens. A coleção foi meticulosamente catalogada em cinco volumes usando um critério de catalogação – ainda hoje válido – que foi revisto por Hornbostel e Sachs – e que revolucionou as bases metodológicas nesta área à época.

84 O sistema de Mahillon foi um dos primeiros no Ocidente a classificar os instrumentos de acordo com o elemento produtor de som do instrumento (já havia um sistema semelhante na Índia). Mas o sistema de Mahillon era limitado, na sua maior parte, aos instrumentos ocidentais usados na música erudita Ocidental. Também dava uma importância exagerada aos instrumentos de teclado, muito importantes na música europeia, mas praticamente inexistentes em muitas outras culturas.

85 O catálogo encontra-se disponível em formato digital na Bibliothèque Nationale de France (BNF)/Gallica [URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64205770.textelimage>. Disponível para consulta em Agosto de 2023]

86 Publicada pela primeira vez no *Zeitschrift für Musik*, em 1914, esta classificação foi posteriormente disponibilizada numa versão revista, em inglês, publicada no *Galpin Society Journal*, em 1961. O sistema de Hornbostel e Sachs é o que reúne o consenso de académicos por todo o mundo ainda na atualidade. É uma expansão do sistema de Mahillon para que pudesse ser utilizado na classificação de instrumentos de qualquer cultura. Formalmente, o sistema Hornbostel-Sachs é baseado no sistema de classificação decimal criado em 1876, por Melvil Dewey, para a classificação de livros em biblioteca. Tem como critério o modo de produção de som de cada instrumento. Possuía, na sua primeira publicação, quatro categorias principais numeradas (1. Idiofones; 2. Membranofones; 3. Cordofones; 4. Aerofones), com muitos níveis e várias subdivisões, cada um recebendo um código alfanumérico composto das letras HS e de números de todos os níveis e subníveis. Mais tarde viria a ser adicionada uma outra categoria: 5. Electrofones.

87 Francis William Galpin (1858-1945) foi um clérigo inglês, musicólogo e antiquário que se destacou como colecionador de instrumentos musicais antigos (GODMAN, 1959:8). No ano de 1916 Francis Galpin vendeu a sua coleção de mais de 500 instrumentos musicais antigos a William Lindsey, que a doou ao *Museum of Fine Arts* em Boston (EUA), em memória da sua filha Leslie Lindsey Mason. Um ano após a morte de Galpin, em 1946, foi fundada a *Galpin Society*, por forma a dar continuidade ao seu trabalho sobre instrumentos musicais.

referir a importante contribuição do projecto MIMO (*Musical Instrument Museum Online*) na revisão deste sistema, através de um grupo de trabalho presidido por Margaret Birley (*The Hornimam Museum*, Londres).

O ponto de partida para a segunda parte deste catálogo é uma abordagem organológica aos instrumentos musicais das colecções do Museu Municipal Carlos Reis, com particularmente incidência na sua identificação e em aspectos históricos e mecânicos. As colecções em foco são doações de Maria Carmen Munoz⁸⁸ e Mário Leão. Alguns instrumentos musicais estão integrados em espólios compostos por outras peças, que não instrumentos musicais, como é o caso do *pianoforte* Mathias Bostem ou os instrumentos musicais que se integram no âmbito dos objectos da Escola de Tauromaquia de Torres Novas. A organização dos instrumentos musicais neste catálogo segue, em primeiro lugar, a ordem das categorias da classificação de Hornbostel Sachs acima enunciadas (1. Idiofones; 2. Membranofones; 3. Cordofones; 4. Aerofones) e, em segundo lugar, dentro de cada categoria, a organização dos instrumentos por ordem alfabética, por se entender que para o leitor será uma organização mais eficaz. Na classificação de cada peça incluir-se-á o número de classificação Hornbostel/Sachs.

/ 131

88 Esta coleção é composta por 30 instrumentos artesanais, reunidos pela doadora que, na sua atividade de professora de piano, percorreu vários países onde foi recolhendo instrumentos tradicionais desses países/locais.

PARTE II
ORGANOLOGIA

Part II
Organology

1

1. Idiophones

1. Idiophones



30. Castanholas

Alt.: 7 cm; Larg.: 5,8 cm

Inv. n.º: MMTN 756

Proveniência/Doador: Espólio Mário Leão

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 111.141



30. Castanets

Height: 7 cm; Width: 5.8 cm

Inv. no: MMTN 756

Provenance: Mário Leão Collection

Hornbostel/Sachs classification number: 111.141

These castanets are decorated, one with a bullfighter's cape, the other with a scene with a bullfighter on foot. These come from the Mário Leão Bullfighting School (Torres Novas).

De acordo com a classificação de Hornbostel/Sachs estamos perante um idiofone de concussão (o som do instrumento é produzido pelo próprio material do instrumento). Basicamente são pares de pedaços rasos de madeira em forma de concha, cada um com uma cavidade esculpida, que funcionam como câmaras de ressonância e que se entrechocam.

Normalmente executa-se um par de castanholas em cada mão, cada parte mantida junta através de uma corda enrolada no polegar ou no dedo médio. Normalmente, os pares diferem ligeiramente no tom: o “fêmea” tem um timbre mais agudo do que o “macho” (Montagu, 2011). As castanholas estão fortemente associadas a Espanha e à tradição taurina, mas também são usadas em Portugal, no sul da Itália e já eram conhecidas tanto a ocidente como a oriente (por exemplo, no antigo Egito e na China).

Estas castanholas estão decoradas com cenas tauromáquicas, umas com um capote de toureiro, outras com uma cena de toureiro a pé. Proveniente da Escola de Tauromaquia de Mário Leão de Torres Novas, há uma fotografia do armário/expositor onde estas castanholas são exibidas (ver a Figura 9) junto de outros itens pessoais de colecção relacionados com a *afición* e a arte do toureiro.



31. Castanholas

Alt.: 8 cm; **Larg.:** 6 cm

Inv. n.º: MMTN 3909

Proveniência/Doador: Maria Carmen Munoz

Número de classificação de Hornbostel/Sachs:

111.141

31. Castanets

Height: 8 cm; **Width:** 6 cm

Inv. no: MMTN 3909

Provenance: Maria Carmen Munoz

Hornbostel/Sachs classification number: 111.141

Castanholas

Castanets

Concussion Idiophone. Pair of wooden castanets decorated with ribbons in the colours of the Spanish flag (yellow and red). Each of the constituent parts is hollowed out inside (as if it were a shell).

Idiofone de concussão. Par de castanholas de madeira decoradas com fitas com as cores da bandeira de Espanha (amarelo e vermelho). Cada uma das partes constituintes é escavada no seu interior (com se de uma concha se tratasse).



32. Címbalos de dedos

Diâm.: 5 cm

Inv. n.º: MMTN 3928

Proveniência/Doador: Maria Carmen Munoz

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 111.142

32. Finger Cymbals

Diam.: 5 cm

Inv. no: MMTN 3928

Provenance: Maria Carmen Munoz

Hornbostel/Sachs classification number: 111.142

Címbalos de dedos

Finger Cymbals

Pair of small metal cymbals. Concussion idiophone, widely used in the East in different contexts (social, religious, military, etc.).

Idiofone de concussão. Par de pequenos pratos de metal (também designados crótalos ou címbalos) geralmente de altura indefinida. As suas origens remontam ao primeiro milénio a.C., onde címbalos de bronze (provavelmente fundidos) foram encontrados no Egipto, Roma e Grécia. Costumam ser usados em contexto orquestral, mas, também, cerimonial e/ou ritual.



33. Clavas

Comp.: 20 cm; **Diâm.:** 5 cm

Inv. n.º: MMTN 3911

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 111.11

33. Claves

Length: 20 cm; **Diam.:** 5 cm

Inv. no: MMTN 3911

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 111.11

Concussion Idiophone. A musical instrument consisting of two wooden sticks that are played by striking each other. The sound has an undefined pitch. This example comes from Central America.

Idiofone de concussão. Instrumento musical constituído por duas barras cilíndricas em madeira que são tocadas percutindo uma com a outra. Esta percussão pode ser na extremidade de uma das barras ou no centro das duas. O som é de altura indefinida.

É um instrumento difundido por todos os continentes. As primeiras evidências arqueológicas remetem para tempos pré-históricos no 4.º milénio a.C., no Egipto (Blades, Anderson, 2001). Também encontramos, com várias designações e formas, este instrumento na Antiguidade Clássica. A Oriente, na China e Japão, as clavas aparecem com distintas designações. Este exemplar é proveniente da América Central de acordo com informação da doadora.



34. Idiofone

Comp.: 62 cm; **Diâm.:** 3 cm

Inv. n.º: MMTN 3923

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 111.1

34. Idiophone

Length: 62 cm; **Diam.:** 3 cm

Inv. no: MMTN 3923

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 111.1

Idiofone

Idiophone

Instrument originating from Malaysia. It consists of a bamboo tube with two distinct ends: one is where you would grab it by the hand, and the other, which is split and jagged, is tapped against your legs. This instrument has small ornaments painted in black and red.

Instrumento proveniente da Malásia. Consiste num tubo de bambu com duas extremidades distintas: uma é onde segura a mão e a outra, fendida e recortada, é batida contra as pernas. Este instrumento tem pintados pequenos ornamentos em preto e vermelho.



35. Maraca

Comp.: 20,5 cm; **Diâm.:** 4,8 cm

Inv. n.º: MMTN 3907

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 112.1

35. Maraca

Length: 20.5 cm; **Diam.:** 4.8 cm

Inv. no: MMTN 3907

Provenance: Maria Carmen Munoz
Hornbostel/Sachs classification

number: 112.1

Shaken idiophone from Northwest Africa. Besides its musical function, it is also a ritualistic instrument, with its sound symbolizing the voices of spirits and divinities that come to the village at special times.

Idiofone de agitação. Trata-se de um instrumento musical de percussão indirecta porque o som é causado de forma subsequente ao movimento da mão. Esta maraca é constituída por um pedaço de madeira (suporte para a mão) com uma cabaça acoplada. Dentro da cabaça estão sementes secas, contas, ou outros pequenos objectos que, devido ao agitação feito pela mão, se movimentam e produzem som. Pela sua morfologia e características, será proveniente do noroeste africano. Além da sua função musical é também um instrumento ritual, cujo som simboliza as vozes dos espíritos e divindades que chegam à aldeia em momentos especiais (Andrews, 2003).



36. Maracas

Comp.: 23,5 cm; **Diâm.:** 11 cm

Inv. n.º: MMTN 3929

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 112.1

36. Maracas

Length: 23.5 cm; **Diam.:** 11 cm

Inv. no: MMTN 3929

Provenance: Maria Carmen Munoz
Hornbostel/Sachs classification

number: 112.1

Shaken idiophone. These are made up of gourds with seeds (usually) inside, and which make a very particular kind of noise when shaken. This example is decorated with a tropical landscape. They have “CUBA” written on them, indicating their place of origin. Cuban rhythms, both traditional (the *son*, *salsa*, *cumbia*, *bachata*, *samba*, *mambo*, *cha-cha-cha*, *rumba*, *conga*, *merengue*, etc.) and more modern (*jazz*, *rap*, *reggaeton*, etc.) use the maracas.

Idiofone de agitação. É constituído por cabaças com sementes (geralmente) no seu interior e que provocam som quando agitadas. Este exemplar está decorado com uma paisagem tropical. Tem escrito “CUBA”, indicando-nos a sua proveniência. Os ritmos mais em voga em Cuba, tanto os tradicionais (o *son*, a *salsa*, a *cumbia*, *bachata*, *samba*, *mambo*, *cha-cha-cha*, *rumba*, *conga*, *merengue*, etc), como os mais modernos (*jazz*, *rap*, *reggaeton*, etc.), têm como instrumento musical-chave a maraca.



37. Matraca

Comp.: 56,5 cm; **Larg.:** 23 cm;
Prof. 13 cm

Inv. n.º: MMTN 194

Proveniência/Doador: Desconhecida

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 112

37. Rattle

Length: 56.5 cm; **Width:** 23 cm;
Depth: 13 cm

Inv. no: MMTN 194

Provenance: Unknown

Hornbostel/Sachs classification number: 112

Shaken idiophone. As regards this musical instrument, this author states that (ROCHA, 2016: 113): “Indirect percussion idiophone used throughout the country in Holy Week religious ceremonies. It varies in shape and size, but basically consists of a board with inlaid metal pieces, made of iron, similar to door knockers. Through shaking the board, the instrumentalist causes an indirect movement of the iron pieces which, in turn, create the percussion. The sound is violent and clearly audible.” Instead of having various metal parts this instrument only has a single, larger bolt. This rattle possibly dates from the 18th century, is from Torres Novas, and perhaps belonged to a confraternity.

Idiofone indirectamente percutido. Indica-nos relativamente a este instrumento musical a autora:

«Idiofone de percussão indirecta usado por todo o país nas cerimónias religiosas da Semana Santa. Tem forma e tamanho variáveis, mas consiste, basicamente, numa tábua com peças metálicas incrustadas, em ferro, semelhantes a batedores de portas. O instrumentista, ao agitar a tábua, provoca um movimento indirecto das peças de ferro que, por sua vez, a percutem. O som é violento e claramente audível». (Rocha, 2016: 113).

Ao invés de ter várias peças de metal este instrumento tem apenas um único ferrolho, de maiores dimensões. Esta matraca data, possivelmente, do século XVIII. Com proveniência de Torres Novas pertenceu certamente a uma confraria.⁸⁹ Esta peça está patente no núcleo de arte sacra do Museu Municipal Carlos Reis.

89 Por todo o país os rituais católicos são assistidos por confrarias, principalmente após o Concílio de Trento. A presença em procissões está documentada (referências), sendo que era aos confrades que geralmente estava atribuído o tocar de instrumentos mais fáceis, como as sinetas ou as matracas. Havia ainda músicos contratados, como os trombeteiros, charameleiros, organistas, etc, etc.



38. Pau-de-chuva

Comp.: 39,5 cm; **Diâm.:** 6 cm

Inv. n.º: MMTN 3931

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 112.13

38. Rainstick

Length: 39.5 cm; **Diam.:** 6 cm

Inv. no: MMTN 3931

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 112.13

Pau-de-chuva

Rainstick

Idiophone musical instrument widely used in Central and South America. The instrument is tubular (usually made of wood, reed, cactus) and inside there are seeds, small stones, etc. which are kept there by the fact that the ends are covered. This example is made of dried cactus trunk, with the ends covered by burlap. It is played by turning it from one end to the other. The sliding of what is inside makes a sound similar to rain falling, hence its name “rainstick”. The instrument is decorated with garishly coloured zoomorphic motifs. The painted inscription shows from where it comes (city and country): “COPÁN – HONDURAS”.

Instrumento musical idiofone muito utilizado na América Central e do Sul. O instrumento é tubular (geralmente de madeira, cana ou cacto), possuindo no seu interior sementes, pequenas pedras, etc., que aí se mantêm pelo facto de as extremidades estarem tapadas. Este instrumento, em particular, é feito de tronco de cacto seco, com as extremidades cobertas por sarapilheira. O instrumento é decorado com motivos zoomórficos de cores garridas. A inscrição pintada permite-nos saber a sua proveniência (cidade e país): «COPAN – HONDURAS». O instrumento é tocado, virando-o de um lado para o outro. É o deslizamento do que está no seu interior que provoca um som semelhante à chuva a cair. Daí o seu nome “pau-de-chuva”.



39. Qraqeb (Krakeb, Garagab)

Comp.: 15 cm; **Diâm.:** 6 cm

Inv. n.º: MMTN 3913

Proveniência/Doador: Maria Carmen Munoz

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 111.141

39. Qraqeb (Krakeb, Garagab)

Length: 15 cm; **Diam.:** 6 cm

Inv. no: MMTN 3913

Provenance: Maria Carmen Munoz

Hornbostel/Sachs classification number: 111.141

Qraqeb (Krakeb, Garagab)

Qraqeb (Krakeb, Garagab)

Pair of metal castanets. Concussion Idiophone. These castanets have a concave interior, as if they were shells. They hit against each other to produce a sound of undefined pitch. Originating from Morocco they are widely used by the Bambara (or Gnawa). This example is decorated with red and white striped ribbons.

Par de castanholas de metal. Idiofone de concussão. As castanholas possuem um interior côncavo concheado. Batem uma na outra emitindo som de altura indefinida. Proveniente de Marrocos são muito utilizadas pelos *Bambaras* (ou *Gnawas*). Este exemplar está decorado com fitas em risca de cores vermelha e branca.



40. Sansa

Alt.: 8,5 cm; **Comp.:** 20 cm

Inv. n.º: MMTN 3912

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 121.1

40. Sansa

Height: 8.5 cm; **Length:** 20 cm

Inv. no: MMTN 3912

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 121.1

Plucked idiophone. African musical instrument that can have other names, depending on the country it originates from: *Kissange* or *Quissange* (Angola), *Mbira* (Mozambique) or, in other parts of Africa, also *Kalimba*, *Karimba*, *Likembe* or *Thumb piano*. It is a block of wood, hollowed out inside to form its own sound box, over which a superimposed metal bar, in the form of a thick wire, which fastens the metal tines to the body of the instrument. As these are held under tension, when plucked by the thumbs, they emit sounds of defined pitch, depending on the size of each tine. This example has six tines.

Idiofone beliscado. Trata-se de um lamelafone, instrumento musical africano que pode ter outras designações, consoante o país de onde é originário: *Kissange* ou *Quissange* (Angola), *Mbira* (Moçambique) ou, noutras partes de África, ainda *Kalimba*, *Karimba*, *Likembe* ou *Thumb piano* (piano de polegar).

É constituído por um bloco de madeira, escavado no seu interior, formando uma caixa de ressonância própria, e sobre o qual um travessão metálico, em forma de arame grosso, sobreposto, fixa as lâminas de metal ao corpo do instrumento. Estando estas em tensão, são beliscadas pelos dedos polegares, emitindo sons de altura definida, consoante o tamanho de cada lâmina. Este exemplar possui seis lâminas.



41. Sinetas

Alt. 16,5 cm; Diâmetro 6,5 cm

Alt. 16 cm; Diâmetro 6 cm

Alt. 14 cm; Diâmetro 4,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3914

Proveniência/Doador: Maria Carmen Munoz

Número de classificação de Hornbostel/Sachs:

111.242.1

41. Handbells

Height: 16.5 cm; Diam.: 6.5 cm

Height: 16 cm; Diam.: 6 cm

Height: 14 cm; Diam.: 4.5 cm

Inv. no: MMTN 3914

Provenance: Maria Carmen Munoz

Hornbostel/Sachs classification number: 111.242.1

Decorated silver-plated metal Handbells. Three small specimens. Originating from the White Marble Temple (*Banjamaborpitr*) in Bangkok, Thailand, they are instruments which have a ritualistic use and function. They are silver handbells with small differences in size and with similar decorations. The largest has mother-of-pearl inlays on the handle, the intermediate one has an embossed decoration with metal wire and inlaid gemstones, and the smallest one also has inlaid gemstones.

Três sinetas de metal prateado com decorações. Exemplos de pequenas dimensões. De acordo com informação da doadora, provêm do Templo de Mármore Branco (*Banjamaborpitr*), em Banguecoque, na Tailândia, e têm uso e função ritual. São sinetas prateadas com pequenas diferenças de tamanho e com decoração similar: a maior tem incrustações de madre-pérola na pega, a de tamanho intermédio tem decoração em relevo com fio metálico e pedraria incrustada e, a mais pequena, também pedraria incrustada.



42. Sineta

Alt.: 3 cm; **Diâm.:** 2,5 cm

Inv. n.º: MMTN AAAS 1

Proveniência/Doador: Agostinho Alves dos Santos⁹⁰ (coleção particular)

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 111.242.1

42. Handbell

Height: 3 cm; **Diam.:** 2.5 cm

Inv. no: MMTN AAAS 1

Provenance: Agostinho Alves dos Santos (private collection)

Hornbostel/Sachs classification number: 111.242.1

⁹⁰ Sem dados biográficos sobre o doador.

Small bells, archaeological signs of the presence of people in the district of Santarém. These come from Chões de Alpompé. They would certainly have been used domestically, as a rattle for some animal, or hung up to make ring tones. They are made of bronze.

Pequenas sinetas em bronze, evidências arqueológicas da presença de povos no território correspondente ao actual distrito de Santarém. São provenientes de Chões de Alpompé. Teriam, certamente, uso doméstico. Seriam utilizadas como guizeira de algum animal ou penduradas para efectuar toques de chamada.



43. Xuatê

Comp.: 34 cm; **Diâm.:** 14 cm

Inv. n.º: MMTN 3951

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 112.1

43. Maraca (Xuatê)

Length: 34 cm; **Diam.:** 14 cm

Inv. no: MMTN 3951

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 112.1

Idiophone musical instrument, originating in Africa and spreading throughout Central and South America in various shapes and sizes. It may also be referred to as *Maraca*, *Maracá*, *Bapo* or *Maracaxá*. This particular example consists of a gourd filled with small grains inside (these can also be pebbles, stones, or seeds). When it is shaken through a hand movement, it produces sound. The external mesh (which is beaded here) has a dual decorative and sound function, and forms an indirect element in the production of sound. This is an instrument from Cuba where it is a voodoo initiation symbol. It is a very common instrument in Caribbean music ensembles and in a number of Latin American musical genres.

Instrumento musical idiofone, originário de África e disseminado pela América Central e América do Sul em várias formas e tamanhos. Também pode ser designado por *Maraca*, *Maracá*, *Bapo* ou *Maracaxá*. Este exemplarem particular é constituído por uma cabaça cheia com pequenos grãos no interior (podem também ser pedrinhas, caroços ou sementes); quando é agitada pelo movimento da mão, produz som. A malha/rede externa (neste caso, com contas) tem uma dupla função decorativa e sonora funcionando como um elemento indirecto na produção de som. Este instrumento é proveniente de Cuba onde é símbolo de iniciação *vudu*. Está presente nos conjuntos musicais caribenhos e pode ouvir-se em inúmeros géneros musicais da América Latina.

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

1. Idiofones

Redinha, José. *Instrumentos musicais de Angola. Sua construção e descrição. Notas históricas e etno-sociológicas da música angolana*. Coimbra: Centro de Estudos Africanos, 1984

Matamoros, Miguel. *Lgrimas negras*, Omara Portuondo y Orquesta Failde (áudio) https://youtu.be/7yal8go18Yg?si=3FQP_7WGoSF3DxPx

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

1. Idiophones

Instrumentos musicais de angola (musical instruments of angola), by josé redinha, Coimbra, 1984 (book)

Siga as sugestões através da leitura deste QRCode com o seu telemóvel:
Follow the suggestions, read the QRCode with a smartphone:



PARTE II
ORGANOLOGIA

Part II
Organology

2

2. Membranofones

2. Membranophones



44. Adufe

Alt.: 37 cm; **Comp.:** 37 cm;

Diâm.: 5 cm

Inv. n.º: MMTN 3519

Proveniência/Doador: João Carlos Lopes⁹¹

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 211.3

44. Adufe

Height: 37 cm; **Length:** 37 cm;

Diam.: 5 cm

Inv. no: MMTN 3519

Provenance: João Carlos Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 211.3

91 João Carlos Lopes doou esta peça em 2012. O doador tinha sido director do museu, é músico amador, e terá contribuído para acrescentar algumas peças ao acervo do museu, nomeadamente alguns instrumentos musicais.

Membranophone. Quadrangular tambourine consisting of a wooden structure (sides) and skin (bimembranophone). It has been present in the Iberian Peninsula since at least the Arab occupation. In Portugal, its use is more significant and notable in a strip of territory from Trás-os-Montes to the Beiras (Alta and Baixa) and the Alentejo. In the interior Beiras – and today especially in Beira Baixa – it is the region's base instrument, accompanying all types of festive, sacred, and profane songs. The playing of the instrument has long been given to women and to feminine expression⁶⁰. Due to its characteristics, this instrument resembles an example from the Beiras.

Pandeiro quadrangular composto por uma estrutura em madeira (armas) e pele (bimembranofone). Foi introduzido na Península Ibérica durante a ocupação islâmica (c. século VIII). Em Portugal, o uso do adufe é mais significativo e expressivo numa faixa de território que vai desde Trás-os-Montes, a Beiras (Alta e Baixa) e Alentejo. Nas Beiras interiores – e hoje, sobretudo, na Beira Baixa – o adufe é o instrumento fundamental da região, acompanhando toda a espécie de cantares festivos, sacros e profanos. A execução do instrumento está, desde há muito, consagrada às mulheres e ao feminino⁹². O adufe da coleção do Museu Municipal Carlos Reis assemelha-se, pelas suas características, a um exemplar das Beiras. O instrumento foi adquirido e utilizado no contexto de actividade (1976-1981) do grupo de música popular torrejana “Cancioneiro”, constituído por Mário Lima Rosa, Dulce Simões Lopes, João Carlos Lopes, Pedro Maia e Carlos Governo.

60 On the issue of the tambourine, women, and gender issues related to Sacred Music, see *Cantate Dominum – Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco* (Cantate Dominum – Music and Spirituality in Baroque Tiles) regarding the use of a triangular tambourine by Romani women in apocryphal scenes of the Adoration of the Holy Family, associated with the Escape to Egypt episode (ROCHA, 2015: 61-74)

92 Sobre a questão do pandeiro, da mulher, e de questões de género na aproximação ao Sagrado, consultar *Cantate Dominum – Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco* relativamente à execução de um pandeiro triangular por ciganas, em cenas apócrifas de Adoração à Sagrada Família, associada ao episódio Fuga para o Egipto (Rocha, 2015: 61-74)



45. Caixa

Diâm.: 40 cm

Inv. n.º: MMTN 37

Proveniência/Doador: Alfredo Cardoso⁹³

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 21

93 Sem dados biográficos sobre o autor.

45. Drum

Diam.: 40 cm

Inv. no: MMTN 37

Provenance: Alfredo Cardoso

Hornbostel/Sachs classification number: 21

Traditionally made membranophone, bimembranophone. It has two wooden drumsticks. Ernesto Veiga de Oliveira points out that: “Drums, through their general structure, constituent parts, and system of fixing and tensing the skins, resemble bass drums, and show the same variety of systems as the latter; but they are distinguished from them and characterized in particular by their smaller maximum sizes, and in particular by the existence of one or more rods on the lower skin, the *berdoeira* — (Figs. 268/271); these rods are usually made of gut, and are anchored to a *rim*, which fixes their tension. The drum is suspended from a hook attached to a strap that goes around the waist, and is played horizontally with drum-

sticks that are always made entirely of wood, with thin tips like its shaft, and two in number; the drumsticks are held firmly and loosely between the thumb on top and the index and middle finger on the bottom, and both strike alternately and in combination to make a considerable variety of rhythms, but always only on the top skin — the *drumhead* —; the *resonant head*, only “responds” to the head, but is not played. The drumsticks are often turned, in boxwood or other hardwoods.”

(VEIGA DE OLIVEIRA, 1982: 255)

The inventory sheet indicates that it may have been used in a military context: “Found in the *rotunda* (roundabout) in 1910. Following the armed conflict that took place in Lisbon and that became known as the ‘*Combate da Rotunda*’” (where republican military forces confronted the monarchy soldiers).

Bimembranofone (tem duas membranas) de feitura tradicional. É percutido por duas baquetas de madeira. Indica-nos Ernesto Veiga de Oliveira: «As caixas, pela sua estrutura geral, peças constitutivas e sistema de fixação e graduação das peles, assemelham-se aos bombos, e mostram a mesma variedade de sistemas que estes; mas distinguem-se deles e caracterizam-se em especial pelas suas menores dimensões máximas, e sobretudo pela existência de um ou mais bordões sobre a pele inferior — a *berdoeira* — (figs. 268/271); esses bordões são geralmente de tripa, e fixam-se a um *registo*, que gradua a sua tensão. A caixa leva-se suspensa de um gancho preso a uma correia que vai à cinta, e toca-se em posição horizontal com baquetas que são sempre inteiramente de pau, de cabeça fina como o cabo, e em número de duas; as baquetas seguram-se de modo firme e solto entre o polegar por cima e o indicador e médio por baixo, e batem ambas alternada e combinadamente segundo grande variedade de ritmos, mas sempre unicamente sobre a pele superior — a *batedeira* —; a *berdoeira*, com o bordão, apenas «responde», mas não toca. As baquetas são frequentemente torneadas, em buxo ou outras madeiras duras.» (Veiga de Oliveira, 1982: 255)

Refere ainda a ficha de inventário do Museu Municipal Carlos Reis que este instrumento musical terá tido uso em contexto militar: «Encontrado na rotunda em 1910. Em sequência do conflito armado que ocorreu em Lisboa e que ficou conhecido como o ‘Combate da Rotunda’».



46. Djembé

Alt.: 21 cm; **Diâm.:** 14,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3922

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 211.25

46. Djembé

Height: 21 cm; **Diam.:** 14.5 cm

Inv. no: MMTN 3922

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 211.25

Djembé

Djembé

Unimembranophone drum (has one membrane) with an hourglass-shaped body. It is less large in size than usual. The body, made of wood, is profusely decorated in shades of red, green, and white, on a black background. This musical instrument comes from Botswana.

Tambor unimembranofone (tem uma membrana) com corpo em forma de cálice. É pequeno e tem dimensões mais reduzidas do que o habitual. O corpo, de madeira, é profusamente decorado em tons de vermelho, verde e branco, sobre fundo preto. O instrumento musical da colecção do Museu Municipal Carlos Reis é proveniente do Botsawna.



47. Kompong (Rebana)

Diâm.: 27,5 cm; **Esp.:** 6,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3918

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 211.3

47. Kompong (Rebana)

Diam.: 27.5 cm; **Depth:** 6.5 cm

Inv. no: MMTN 3918

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 211.3

Kompang (Rebana)

Kompang (Rebana)

Rebana is a generic term used in Malaysia and Indonesia for tambourines. *Kompang* is the specific name of this *Rebana*, and it is a unimembranophone (goat skin) instrument with a wooden frame that has a curious rounded shape towards the inside.

Rebana é um termo genérico usado na Malásia e na Indonésia para designar pandeiros, de forma genérica. *Kompang* é o nome específico desta *Rebana*, tratando-se de um instrumento unimembranofone (pele de cabra), com ilharga de madeira (geralmente *cengal*, *pulai* ou *leban*) que tem uma curiosa forma arredondada para o interior.

Os *Kompang* são tocados em grupos grandes ou pequenos essencialmente com três partes musicais que se interligam para produzir um ritmo específico. Nos conjuntos muito pequenos (cerca de dez tambores), uma quarta parte musical torna a textura ainda mais densa com a adição de toques *ad libitum*. Tradicionalmente, os conjuntos *kompang* tocam em procissões, casamentos e celebrações islâmicas. Hoje, o papel desse conjunto é ainda mais amplo podendo ser ouvido em eventos estatais, na recepção de convidados oficiais, nos desfiles do Dia Nacional e até mesmo em competições de futebol (Dobbs, 2015).

/ 171



**48. Pandeireta
com soalhas**

Diâm.: 15 cm; **Esp.:** 3,5 cm

Inv. n.º: MMTN 753

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 211.3

**48. Tambourine (*Pandeireta*)
with zills**

Diâm.: 15 cm; **Depth:** 3,5 cm

Inv. no: MMTN 753

Provenance: Mário Leão Collection
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 211.3

Pandeireta com soalhas

Tambourine (Pandeireta) with zills

Hybrid membranophone (membranophone and idiophones). It is decorated with colourful felt balls in shades of red and yellow, which have small rattles attached, to give the musical instrument extra sound. The membrane has a design showing a scene of bullfighting on foot. The moment depicted seems to be that of the death of the bull in the arena. The bullfighter is jumping over the bull in an acrobatic manner, showing his dexterity and bravery.

Membranofone híbrido (membranofone e idiofones), a pandeireta da colecção do Museu Municipal Carlos Reis está decorada com bolas de feltro coloridas em tons de vermelho e amarelo, que possuem pequenos guizos acoplados, dando uma sonoridade extra ao instrumento musical. A membrana tem o desenho de uma cena de toureio pedestre. O momento representado aparenta ser o da morte do touro na arena. O toureiro salta por cima do touro de forma acrobática, mostrando destreza e bravura.

Este instrumento musical fazia parte do armário/expositor da Escola Tauromáquica de Mário Leão de Torres Novas (figura 9, p. 42 deste catálogo).



49. Tambor

Alt.: 14,5 cm; **Diâm.:** 8 cm

Inv. n.º: MMTN 3920

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 211.21

49. Drum (*Tambor*)

Height: 14.5 cm; **Diam.:** 8 cm

Inv. no: MMTN 3920

Provenance: Maria Carmen Munoz
Hornbostel/Sachs classification

number: 211.21

Tambor

Drum (Tambor)

Small-sized cylindrical instrument, a unimembranophone, with the body carved out of a wood trunk decorated with geometric incisions and painted in dark red. Drum from Botswana.

Tambor cilíndrico de pequenas dimensões, unimembranofone, com corpo escavado num tronco de madeira decorado com incisões geométricas e pintado de grená. Tambor proveniente do Botswana.



50. Tambor

Alt.: 16,5 cm; **Diâm.:** 9 cm

Inv. n.º: MMTN 3921

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 21

50. Drum (*Tambor*)

Height: 16.5 cm; **Diam.:** 9 cm

Inv. no: MMTN 3921

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 21

Tambor

Drum (Tambor)

Small instrument, a bimembranophone. It is an indirectly struck instrument, that is, the rotating movement of the stick will set the beaded strings rotating. It is this movement that will cause the beads to strike the membrane, which is the reason why it is called indirect percussion. There are such instruments all over the world, including in the form of toys for children. In Brazil, the *Cabuletê* has these characteristics and is widely used in performances. This example originates from Morocco.

Instrumento de pequenas dimensões, bimembranofone. É um instrumento percutido através do movimento de rotação do pau, que vai colocar em rotação os fios com contas. Existe este tipo de instrumentos por todo o mundo, inclusivamente na forma de brinquedos para crianças. No Brasil, o *Cabuletê*, tem estas características sendo muito utilizado por todo o país. É possível, pelas suas características organológicas, identificar este exemplar como proveniente no norte de África, de Marrocos.



51. Tār

Diâm.: 16 cm; **Esp.:** 4,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3908

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 211.3

51. Tar

Diam.: 16 cm; **Depth:** 4.5 cm

Inv. no: MMTN 3908

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 211.3

Membranophone instrument originating from Morocco, a unimembranophone, with a frame containing five pairs of jingles (metal discs called *zills*) profusely decorated with geometric motifs.

Instrumento proveniente de Marrocos, unimembranofone, comilharga com cinco pares de soalhas (discos de metal chamada *zill*) profusamente decorada com motivos geométricos.

Podemos encontrá-lo por todo o mundo árabe, com exceção do Líbano e da Síria. As migrações sucessivas levaram o instrumento às fronteiras do Oceano Índico, ao Quênia (*matari*), ao Uganda (*matali*), a Zanzibar (*tari*, nome tanto da dança como do instrumento), às Comores (*tari*), às Maldivas (*thaara*, nome do instrumento e de um festival semi-religioso) e para a Malásia (*tar*).

O pequeno *tār* é um instrumento mais usado por músicos profissionais, enquanto o grande *tār* está em geral associado a momentos rituais de adoração. Entre os dois, existe o *tār* com cerca de 30 cm de diâmetro, que representa explicitamente o repertório semi-profano e semi-sagrado (casamento, circuncisão). O modelo menor está confinado a Marrocos. Tem uma pele de cabra de 12 a 21 cm de diâmetro e uma ilharga de ca. de 7 cm de altura (Poché, 2001). O exemplar aqui catalogado aproxima-se deste padrão.

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

2. Membranofones

«Echos of an Empire – Membranophones» in EUROPEANA [<https://www.europeana.eu/pt/exhibitions/byzantine-musical-instruments/membranophones>]
(Base de dados)

Jalikunda African Drums. «Djembe», *Montserrat African Music Festival* (áudio)
<https://youtu.be/kZHfmgIb4mc?si=d36fRBMLm4ytBk9I>

Siga as sugestões através da leitura deste QRCode com o seu telemóvel:

Follow the suggestions, read the QRCode with a smartphone:



180 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

2. Membranophones

ECHOS OF AN EMPIRE - MEMBRANOPHONES, in EUROPEANNA [<https://www.europeana.eu/en>] (database)

PARTE II
ORGANOLOGIA

Part II
Organology

3

3. Cordofones

3. Chordophones



52. Bandolim

Comp.: 62 cm

Inv. n.º: MMTN 3499

Proveniência/Doador: José António Lopes dos Santos⁹⁴

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.321

52. Mandolin

Length: 62 cm

Inv. no: MMTN 3499

Provenance: José António Lopes dos Santos

Hornbostel/Sachs classification number: 321.321

94 José Lopes dos Santos (Torres Novas 1889-1972), poeta autodidacta torrejano, activo dirigente associativo local, destacando-se a sua presença no Centro Republicano Cinco de Outubro, nos Bombeiros Voluntários de Torres Novas, na Associação dos Caixeiros de Torres Novas e no Orfeão Torrejano. Lopes dos Santos fundou e dirigiu a Cantina Escolar Torrejana. [informação recolhida em Bicho, Joaquim, *Colectânea de textos de autores torrejanos (séculos XV-XX)*, ed. Município de Torres Novas, 2006.

The mandolin is among the small-sized plucked chordophones most used in Europe. It is a name used to designate several distinct varieties, with a pear-shaped, smooth or curved sound box. Modern mandolins are direct descendants of the Neapolitan Mandolin, with four courses of doubled strings tuned in the same way as the violin. The harmonic soundboard of this instrument is slightly damaged and has some moisture stains. The decoration adds value to the instrument, using mother-of-pearl (on the tuning pegs, headstock, neck, mouth, and bridge) and tortoise (sound box). Some of the decorative ornaments are missing. The stringing is also damaged.

O bandolim figura entre os cordofones dedilhados de pequena dimensão, mais correntemente usados na Europa. É um nome que serve para designar algumas variedades distintas, com caixa de ressonância periforme, lisa ou abaulada. Os bandolins modernos são descendentes directos do bandolim napolitano, com quatro ordens de cordas afinadas da mesma maneira que a do violino. O tampo harmónico deste instrumento está ligeiramente danificado e com algumas manchas causadas por humidade. A decoração valoriza o instrumento, sendo utilizada a madrepérola (nas cravelhas, cravelhame, braço, boca e barra) e a tartaruga (caixa de ressonância). Alguns dos ornamentos decorativos estão em falta. O encordoamento também está danificado.



53. Bandolim

Comp.: 60 cm

Inv. n.º: MMTN 3724

Proveniência/Doador: Maria Paula Lamas Caeiro⁹⁵

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.321

53. Mandolin

Length: 60 cm

Inv. no: MMTN 3724

Provenance: Maria Paula Lamas Caeiro

Hornbostel/Sachs classification number: 321.321

⁹⁵ A doadora é neta de Maria Lamas (filha da filha mais nova, Maria Cândida Lamas Caeiro). Maria Lamas nasceu em Torres Novas em 1893, foi escritora, jornalista, ativista política, lutou pelos direitos das mulheres e das crianças, foi uma defensora da paz, integrando numerosas organizações e iniciativas relacionadas com as suas causas. Debateu-se pela liberdade, contra a ditadura e pela instauração do regime democrático, tendo conhecido o exílio e as prisões da PIDE por três vezes.

Plucked chordophone. Instrument with a sound box with a curved back, bridge, neck, and headstock. It has four courses of doubled metallic strings tuned in unison, the most usual tuning being G3-D4-A4-E5. The decorations on this instrument have been very carefully worked, with mother-of-pearl inlays on the neck, around the mouth of the instrument. Between the mouth and the bridge, there is also a bunch of flowers and a bird. At the bottom of the soundboard, over a tortoise-shaped decorative element, there is a stylized lyre with four strings, a later allusion to the Greek lyre, and this is then fixed using four stops. Inside the sound box and visible to the outside from the mouth, there is a label identifying the producer. Not only is the reference to the Pilade Maurri house in Florence (Italy) important, but also its exclusive connection to a Portuguese business, the *Casa Sueca de Lisboa*. This firm had two brothers, Pilade and Raffaello (1863-1935) Maurri, in a publishing house specializing in music and a workshop for building musical instruments (mandolins, mandolas and guitars). The models built were essentially Neapolitan mandolins. However, the two brothers were also attributed with the invention and construction of the “Tuscan” or “Florentine” mandolin, characterized by having a different inclination of the soundboard and a variable number of strings (double or single course) of between four or five. The label inscription is as follows: *PILADE MAURRI, FABRICANTE DI STRUMENTI ARMONICI (MANUFACTURER OF HARMONIC INSTRUMENTS) FABRICAZIONE SPECIALE per la CASA SUECA di Lisbona. (ESPECIALLY MANUFACTURED FOR THE SWEDISH HOUSE of Lisbon.) Único Rappresentante* (Unique Representative) FIRENZE. ITALY

Cordofone dedilhado. Instrumento com caixa de ressonância com costas abauladas, barra, braço e cravelhame. Possui quatro ordens de cordas metálicas afinadas em uníssono, sendo a afinação mais usual Sol3- Ré4- Lá4- Mi5.

Este instrumento possui um trabalho de ornamentação muito cuidado, com embutidos em madrepérola no braço, ao redor da boca do instrumento. Também, entre a boca e a barra, um ramo de flores e um pássaro. O encordoamento passa, ao fundo do tampo harmónico, por cima de um elemento decorativo em tartaruga (uma lira estilizada com quatro cordas, uma alusão mais tardia à lira grega) ficando este, depois, fixo em quatro botões.

Possui, no interior da caixa de ressonância e visível para o exterior a partir da boca, uma etiqueta identificando a oficina. É importante não só a referência à casa *Pilade Maurri*, em Florença (Itália), como também a sua conexão exclusiva com uma casa portuguesa, a Casa Sueca de Lisboa⁹⁶. A firma italiana unia dois irmãos, Pilade e Raffaello (1863-1935) Maurri, numa casa editora especializada em música com oficina de construção de instrumentos musicais (bandolins, bandolas e guitarras). Os modelos construídos eram, essencialmente, bandolins napolitanos. Não obstante, é também atribuído aos dois irmãos a invenção e construção do bandolim “Toscano” ou “Fiorentino”, caracterizado por ter uma diferente inclinação do tampo harmónico e um número de cordas variáveis (duplas ou simples) entre quatro ou cinco.

A inscrição da etiqueta é a seguinte:

“PILADE MAURRI, FABRICANTE DI STRUMENTI ARMONICI. FABRICAZIONE SPECIALE per la CASA SUECA di Lisbona. Único Rappresentante. FIRENZE. ITALIA”.

96 A Casa Sueca de Lisboa pertenceu a Adolpho Cristiano Engeström (ou Engeströme) também pianista e compositor e situava-se no n.º 51 da Rua de São Julião em Lisboa. Há notas de que esteve em funcionamento entre os anos de 1897 a 1912, de acordo com fontes disponíveis na internet [URL: https://www.lieveverbeeck.eu/Pianos_portugueses_e.htm. Disponível para consulta em Agosto de 2023]. Contudo, o facto de se encontrarem partituras na Biblioteca Nacional de Portugal publicadas por esta casa com data de 1850 remete-nos para datas bastantes anteriores a 1897. [URL: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/84612>. Disponível para consulta em Agosto de 2023]. A sua actividade englobava a revenda e o fabrico de pianos e órgãos e edição de partituras, em conjunto com o comércio de bens essenciais, tais como açúcar, café, vinhos e licores.



This model from the MMTN collections is a Neapolitan mandolin probably dating from the late 19th century.

Este modelo que aqui se cataloga é um bandolim napolitano provavelmente datado de finais do século XIX.



54. Bandolim

Comp.: 61 cm

Inv. n.º: MMTN 3520

Proveniência/Doador: José Abreu Lopes⁹⁷

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.321

54. Mandolin

Length: 61 cm

Inv. no: MMTN 3520

Provenance: José Abreu Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 321.321

⁹⁷ Sem dados biográficos sobre o doador.

The mandolin is among the small-sized plucked chordophones most used in Europe. As already mentioned, the shape of the sound box varies, between curved and smooth, the latter being the most commonly used in the 20th century, the probable date of this instrument. In Portugal, the mandolin underwent changes that contrast with the Italian construction. The bottom of the sound box is often smooth, and sometimes the headstock can adopt a shape characteristic of the Portuguese guitar (as is the case here). It has 4 courses of strings and 17 frets. The top has delicate inlay work around the circular mouth and near the sides. It has an ivory bridge. The box is slightly damaged. It has a label glued inside with the following inscription:

“INSTRUMENTOS MUSICOS, JOAQUIM JOSÉ DE ALMEIDA (JOAQUIM JOSÉ DE ALMEIDA MUSICAL INSTRUMENTS) The latest novelty in Instruments – PHEBUS Model. French instruments from the important factory of Jérôme Thibouville – Lamy, from Paris. The only representative in Portugal: J.J. d’Almeida. Storage: RUA JOSE ANTONIO SERRANO, 34 – LISBON Mr. [name of owner]”.

This label also has a small musical iconographic note, a symbol of this firm, a store for sheet music and musical instruments: there is a variety of them consisting of a sousaphone, a mandolin and a bugle. The analysis of the label indicates that this is a musical instrument from the second half of the 19th century. This instrument has a case.

O bandolim figura entre os cordofones dedilhando de pequena dimensão mais correntemente usados na Europa. Como já foi referido, a forma da caixa de ressonância varia, entre abaulada e lisa, sendo que esta última é a mais comumente utilizada no século XX, a data provável deste instrumento.

Em Portugal, o bandolim sofreu alterações relativamente à construção italiana. O fundo da caixa de ressonância é frequentemente liso e, por vezes, o cravelhame pode assumir a anatomia dos que são típicos da guitarra portuguesa (como é este o caso). Tem 4 ordens de cordas e 17 trastos. O tampo harmónico tem um trabalho delicado de embutidos ao redor da boca circular e junto à ilharga. Tem barra em marfim. A caixa está ligeiramente danificada. Tem etiqueta colada no seu interior com a seguinte inscrição:

«INSTRUMENTOS MUSICOS, JOAQUIM JOSÉ DE ALMEIDA. A ultima novidade em Instrumentos – Marca PHEBUS. Instrumentos francezes da importante fabrica de Jérôme Thibouville – Lamy, de Paris. Única representante em Portugal: J.J. d’Almeida. Armazem: RUA JOSE ANTONIO SERRANO, 34 – LISBOA Ill.mo Sr. [nome do proprietário]».

Esta firma funcionou, assim, como armazém de partituras e comércio de instrumentos musicais. Esta etiqueta tem ainda um pequeno apontamento iconográfico musical, uma panóplia composta por um sousafone, um bandolim e um cornetim. A análise da etiqueta indica-nos que estaremos perante um instrumento musical da segunda metade do século XIX. Este instrumento possui estojo.



55 e 55a. Bandolim

Comp.: 62 cm

Inv. n.º: MMTN 4174

Proveniência/Doador: João Carlos Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.321

55 and 55a. Mandolin

Length: 62 cm

Inv. no: MMTN 4174

Provenance: João Carlos Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 321.321

The instrument has seventeen frets with an ivory nut and bridge. It has 4 courses of strings and an equivalent number of tuning pegs (eight), and these take the form of a fan with a wooden scrolled end.

The instrument has a circular mouth with red inlay around it, with matching decoration closer to the sides. It is an instrument dating from 1913 and was built in the string workshops of Augusto Vieira, in Lisbon, one of the most famous makers of stringed instruments at the time. The label glued inside the case and visible through the mouth of the instrument contains important information:

“OFFICINA DE INSTRUMENTOS DE CORDA DE AUGUSTO VIEIRA (AUGUSTO VIEIRA STRINGED INSTRUMENT ATELIER). Awarded prizes in the Expositions of the *Caixa Economica Operaria* of 1889; in the Paris Universal in 1900; the São Miguel Industrial in 1901 and in the Saint Louis, Missouri, Universal (U.S.A.) of 1904 (Registered) No. 15036 of 1913. R. do Diario de Noticias, 95 a 101 Sucursal 4, Rua de Santo Antão, 4 LISBON”.

It has a canvas case (not matching the instrument) that says “MAHALO/Ukelele”. It belonged to João Lopes (known as Spaniard).

Bandolim com 17 trastos, com pestana e barra de marfim. Tem 4 ordens de cordas e equivalente número de cravelhas (8). O cravelhame assume forma de leque com terminação em voluta de madeira. Tem também boca circular com embutidos em tons vermelhos à sua volta, com decoração condizente mais junto à ilharga.

É um instrumento datado de 1913 e terá sido construído nas oficinas de cordas de Augusto Vieira, de Lisboa, um dos mais afamados construtores à época. A etiqueta colada no interior da caixa e visível através da boca do instrumento contém informações relevantes:

«OFFICINA DE INSTRUMENTOS DE CORDA DE AUGUSTO VIEIRA. Premiado nas Exposições da Caixa Economica Operaria de 1889; na Universal de Paris em 1900; Industrial de S. Miguel, em 1901 e na Universal de S. Luiz, Missouri (E.U da America) de 1904 (Registada) Nº15036 de 1913. R. do Diario de Noticias, 95 a 101 Sucursal 4, Rua de Santo Antão, 4 LISBOA».

Tem estojo de lona (não coincidente com o instrumento) que diz “MAHALO/Ukelele”. Pertenceu a João José Lopes (Hespanhol).⁹⁸

/ 191

98 O doador, João Carlos Lopes, mantinha uma relação de amizade próxima com João Hespanhol, como era conhecido, embora ambos pertencessem a gerações diferentes. João Hespanhol estava também ligado à música e a diversos agrupamentos musicais em Torres Novas. Foi fundador e vocalista do conhecido grupo NIGER, cantou no Orfeão Torrejano, no Choral Phydellius, etc. Foi igualmente um opositor ao regime ditatorial do Estado Novo.



56. Bandolim

Comp.: 70 cm

Inv. n.º: MMTN 5764

Proveniência/Doador: João Carlos Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.321

56. Mandolin

Length: 70 cm

Inv. no: MMTN 5764

Provenance: João Carlos Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 321.321

Japanese-made Ibanez mandolin⁶¹. The instrument is dated as having been made in the 1970s. However, for instruments manufactured between 1976 and 1988, the serial number indicates the exact date of manufacture. This number is placed on the back of the peg and consists of a letter (A-L) corresponding to the months of the year. Thus, an instrument manufactured in January will have the serial letter “A” and so on. The next two digits correspond to the final two numbers of the year of manufacture. The last four, to the sequential production number of that specific month. Thus, the serial number of this instrument – G768064 – tells us that it was an instrument manufactured in July 1976, and the 8064th instrument produced in that month. This mandolin is the Model 525 based on the Gibson F-4 model and very similar to the Model 524. The main differences between the two models are: on the headstock it has smooth decoration on the back and no tortoise shell over the front; the opening in the sound box is an oval mouth, instead of the ‘ff’ shaped sound holes (characteristic of instruments in the violin family). This latter feature, at the time, made it less sought after and so it was produced in fewer numbers; however, at present, this feature gives it greater rarity. This Model 525 has a smooth back and a solid top carved from a quality spruce wood. The back and sides are maple with scrolled decorations. The instrument has 8 metal strings and 30 frets. The

61 Possibly this will have been FujiGen Gakki, a musical instrument manufacturer based in Matsumoto in Japan. “Gen” means “chordophone instrument” and “Gakki” “musical instrument”. “Fuji” is in homage to the famous Mount Fuji. Therefore, the model means (free translation) “Fuji musical chordophone instruments”.

Bandolim *Ibanez* de fabrico japonês⁹⁹. O instrumento está datado como sendo dos anos 70 do século XX. Não obstante, para os instrumentos fabricados entre 1976 e 1988 o número de série permite saber a data exacta do fabrico. Este número está colocado nas costas do cravelhame sendo constituído por uma letra (A-L) correspondente aos meses do ano. Assim sendo, um instrumento fabricado em Janeiro terá a letra de série “A” e assim sucessivamente. Os dois dígitos seguintes correspondem aos dois números finais do ano de fabrico. Os quatro últimos, ao número sequencial de produção daquele mês específico. Assim, o número de série deste instrumento – G768064 – indica-nos que foi fabricado em Julho de 1976 sendo, naquele mês, o instrumento número 8064 a ser produzido.

Este bandolim é o Modelo 525 baseado no modelo Gibson F-4 e muitíssimo semelhante ao Modelo 524. As principais diferenças entre os dois modelos são: no cravelhame tem decoração lisa na parte de trás e não tem carapaça de tartaruga sobre a parte frontal; a abertura na caixa de ressonância é uma boca oval, em lugar das aberturas laterais em forma de ‘ff’ (típicas dos instrumentos da família dos violinos). Esta última particularidade, à época, fê-lo ser menos procurado e houve um menor fabrico; contudo, presentemente, esta particularidade confere-lhe maior raridade.

Este Modelo 525 tem as costas lisas e o tampo sólido esculpido numa madeira de abeto de qualidade. As costas e ilhargas são em bordo (ácer) com decoração em voluta. O instrumento tem 8 cordas metálicas e 30 trastos. O braço é em mogno polido com embutidos delicados em madrepérola. Também a parte frontal do cravelhame tem embutido um motivo decorativo e a marca *Ibanez*. As cravelhas são do mesmo material. O tampo harmónico tem como acabamento o designado *Cremona Brown Sunburst*, ou seja, uma tonalidade variante entre o castanho-

99 Possivelmente terá sido FujiGen Gakki, fabricante de instrumentos musicais sediada em Matsumoto no Japão. “Gen” significa “instrumento cordofone” e “Gakki” “instrumento musical. “Fuji” é uma homenagem ao famoso Monte Fuji. Portanto a marca significa (tradução livre) “Fuji instrumentos musicais cordofones”.



neck is polished mahogany with delicate mother-of-pearl inlays. The front of the headstock also has an inlaid decorative motif with the name of the maker, “Ibanez”. The tuners are of the same material. The soundboard has a so-called “Cremona Brown Sunburst” finish, i.e., a variant shade between dark brown (closest to the sides) gradually becoming lighter shades of yellow brown (centre). The bridge (which delimits the vibrating length of the strings) is made of wood with small metal wheels. The strings are also attached (at the end opposite the headstock) to a decorative metal tailpiece with the “Ibanez” name inscribed.

The instrument was acquired and used in the context of the activity (1976-1981) of the Torres Novas popular music group “*Cancioneiro*”, formed by Mário Lima Rosa, Dulce Simões Lopes, João Carlos Lopes, Pedro Mar, and Carlos Governo.

-escuro (mais próximo às ilhargas) progredindo até tons mais claros de amarelo-torrado (centro). A barra (que delimita o comprimento vibrante das cordas) é em madeira com pequenas rodas metálicas). As cordas estão também fixas (na extremidade oposta ao crevelhame) numa peça decorativa metálica com a inscrição da marca *Ibanez*.

O instrumento foi adquirido e utilizado no contexto de actividade (1976-1981) do grupo de música popular torrejano “*Cancioneiro*”, constituído por Mário Lima Rosa, Dulce Simões Lopes, João Carlos Lopes, Pedro Maia e Carlos Governo.



57. Banjo

Comp.: 55 cm; **Diâm.:** 10

Inv. n.º: MMTN 3518

Proveniência/Doador: João Carlos Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.312

57. Banjo

Length: 55 cm; **Diam.:** 10 cm

Inv. no: MMTN 3518

Provenance: João Carlos Lopes
Hornbostel/Sachs classification number: 321.321

MPlucked chordophone of Afro-American origin, popularized in popular music and jazz. It consists of a resonator (circular frame) on which a membrane is stretched and fixed. This banjo has an 18-fret neck with four courses of metal strings. It has a circular metal frame with a wooden sound box back and leather front. On the metal front is engraved the inscription “GRACIO”, possibly indicating its construction in the Gilberto Grácio atelier (1936-2021)⁶². In the sound box, at the back, there are two stickers, one of the Sardoal Municipal Firemen and another commemorating the 1st Centennial of Vila da Marmeleira (1878-1978)⁶³. The instrument was acquired in the late 1960s.

Cordofone dedilhado de origem Afro-Americana, popularizado na música popular e no jazz. Consiste num ressoador (armação circular) na qual se encontra esticada e fixa uma membrana. Este banjo tem um braço com 18 trastos e 4 ordens de cordas metálicas. Tem armação circular de metal com parte de trás da caixa de ressonância em madeira e parte frontal em pele. Na parte frontal metálica está gravada a inscrição “GRACIO”, uma possível indicação da sua construção nas oficinas de Gilberto Grácio (1936-2021)¹⁰⁰. Na caixa de ressonância, atrás, temos dois autocolantes, um dos Bombeiros Municipais de Sardoal e outro comemorativo do 1º Centenário da Vila da Marmeleira (1878-1978)¹⁰¹. O instrumento foi adquirido e utilizado no contexto de actividade (1976-1981) do grupo de música popular torrejano “Cancioneiro”, constituído por Mário Lima Rosa, Dulce Simões Lopes, João Carlos Lopes, Pedro Maia e Carlos Governo.

62 Gilberto Grácio (1936-2021) was the heir of a dynasty of guitar makers and was known, until his death, as the oldest and most respected guitar maker. Besides the Portuguese guitars of Lisbon and Coimbra, he also constructed other chordophones, such as a new instrument he created, the “*guitolão*”, a stringed instrument with 6 courses of double strings, identical to the Portuguese guitar, but larger.

63 These stickers refer to performances given.

100 Gilberto Grácio (1936-2021) foi o herdeiro de uma dinastia de construtores e era apontado, até à data da sua morte, como o mais antigo e conceituado construtor de guitarras. Para além de guitarras portuguesas de Lisboa e Coimbra também construiu outros cordofones dedilhados, como é o caso de um novo instrumento que criou, o Guitolão, um cordofone com 6 ordens de cordas duplas, idêntico à guitarra portuguesa, mas de maiores dimensões.

101 Estes autocolantes remetem-nos para actuações efectuadas.



**58. Cavaquinho
(miniatura)**

Comp.: 8,5 cm

Inv. n.º: MMTN 755

Proveniência/Doador: Espólio
Mário Leão

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 321.322

58. Cavaquinho (Miniature)

Length: 8.5 cm

Inv. no: MMTN 755

Provenance: Mário Leão Collection
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 321.322

Cavaquinho (miniatura)

Cavaquinho (Miniature)

Small plucked, ukulele type chordophone, with four tuning pegs. The sound box is just a single piece with the mouth of the instrument in bas-relief decorated with popular motifs in shades of white, green and red. The strings are made of twine and the frets are painted with white on the neck of the instrument.

Cordofone dedilhado de pequenas dimensões, tipo cavaquinho, com quatro cravelhas. A caixa de ressonância é apenas uma peça única com a boca do instrumento em baixo-relevo. Está decorada com motivos populares em tons de branco, verde e vermelho. As cordas são de linha e os trastos pintados de branco no braço do instrumento.



59. Cavaquinho

Comp.: 33 cm

Inv. n.º: MMTN 3516

Proveniência/Doador: João Carlos Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.322

59. Cavaquinho (Miniature)

Length: 33 cm

Inv. no: MMTN 3516

Provenance: João Carlos Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 321.322

Cavaquinho

Cavaquinho (Miniature)

Plucked chordophone, a popular Portuguese instrument, widely used in the autonomous region of Madeira, as well as Brazil and Cape Verde. This specimen is from the late 1970s and was probably made at the atelier of Domingos Martins Machado located in Tebosa (Braga). It has a double-bowl case with walnut bottom and sides. The top is ornamented by pyro-engravings. It has a ray-shaped mouth. It has 4 strings (usually metal), a 12-fret neck, and is tuned in E/C/A/A⁶⁴.

Cordofone dedilhado, instrumento de feitura popular portuguesa, amplamente difundido na região autónoma da Madeira, Brasil e Cabo Verde. Este exemplar é de finais da década de 70 do século XX e é provável que seja proveniente da oficina de Domingos Martins Machado localizada em Tebosa (Braga). Tem caixa de duplo bojo com fundo e ilhargas em nogueira. O tampo é ornamentado por filete pirogravado. Tem boca em forma de raia. Possui 4 cordas (usualmente de metal), braço com 12 trastos e tem afinação Mi/Dó/Lá/Lá¹⁰². O instrumento foi adquirido e utilizado no contexto de actividade (1976-1981) do grupo de música popular torrejana “Cancioneiro”, constituído por Mário Lima Rosa, Dulce Simões Lopes, João Carlos Lopes, Pedro Maia e Carlos Governo.

/ 201

64 Concerning the cavaquinho, see Ernesto Veiga de Oliveira (VEIGA DE OLIVEIRA, 1982: 176-184)

102 Sobre o cavaquinho, consultar Ernesto Veiga de Oliveira (Veiga de Oliveira, 1982: 176-184)



60. Cordofone

Comp.: 46 cm

Inv. n.º: MMTN 3915

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 3

60. Chordophone

Length: 46 cm

Inv. no: MMTN 3915

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 3

Musical instrument from Botswana. The back of the sound board is flat and perforated, with five holes, placed in the shape of a cross. The front is covered with snakeskin. It has three metallic strings, with a corresponding number of tuning pegs, that pass over the (wooden) bridge, finally fastened within a small wooden cylinder, which comes out from the side of the instrument. Interestingly, there is some confusion or hybridity, since the instrument as a whole features both a bow (friction) and a plectrum (plucking).

Instrumento musical proveniente do Botsawna. As costas da caixa de ressonância são planas e perfuradas, com cinco orifícios, colocados em forma de cruz. A frente está revestida com pele de serpente. Tem três cordas metálicas, com número correspondente de cravelhas, que passam por cima da barra (em madeira), terminando a sua fixação num pequeno cilindro em madeira, que sai da ilharga do instrumento. Curiosamente, há alguma confusão ou hibridez, uma vez que o instrumento apresenta no seu conjunto quer um arco (fricção) quer um plectro (beliscar) o que não permite classificá-lo (sistema Hornbostel/Sachs) com precisão.



**61. Cordofone
friccionado**

Comp.: 53,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3930

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 321.322

61. Friction chordophone

Length: 53.5 cm

Inv. no: MMTN 3930

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 321.322

Cordofone friccionado

Friction chordophone

Indian musical instrument from Amber Fort. The sound board is made of coconut shell covered with a skin. The instrument has a rough wooden neck, five tuning pegs, and metallic strings. It has a wooden bow with bristles. Community made instrument.

Instrumento musical indiano proveniente de Forte de Amber. A caixa de ressonância é feita de casca de coco coberta com uma pele. O instrumento tem braço tosco de madeira, cinco cravelhas, cordas metálicas. Tem arco de madeira com cerdas. Instrumento de feitura popular.



62. Cavaquinho

Comp.: 49,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3652

Proveniência/Doador: Carlos
Antônio Ribeiro¹⁰³

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 321.322.

62. Cavaquinho

Length: 49.5 cm

Inv. no: MMTN 3652

Provenance: Carlos Antônio Ribeiro
Hornbostel/Sachs classification

number: 321.322

¹⁰³ Carlos Antônio Ribeiro (1937-2023) foi folclorista, dirigente e ensaiador do Rancho Folclórico de Torres Novas (fundado em 1958), durante várias décadas. Foi membro do Conselho Técnico da Federação do Folclore Português, autor de artigos sobre a etnografia e o folclore local.

Cavaquinho

Cavaquinho

Plucked chordophone. Instrument with decorative work on the soundboard, similar to the *viola braguesa* (Braga) guitar, both on the bridge and on the mouth, which is ray shaped. Instrument from the atelier of José António Miranda (Porto). It was used locally in student *tunas* and folkloric dance groups.

Cordofone dedilhado. Instrumento com trabalho decorativo no tampo harmónico em tudo semelhante à viola braguesa (Braga), tanto na barra como na boca, que assume a forma de raia. Instrumento proveniente da oficina de José António Miranda (Porto). Teve uso local em tunas e ranchos folclóricos.



63. Cavaquinho

Comp.: 57,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3992

Proveniência/Doador: João Carlos
Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.322

63. Cavaquinho

Length: 57,5 cm

Inv. no: MMTN 3992

Provenance: João Carlos Lopes

Hornbostel/Sachs classification number:
321.322

Small, popular Portuguese chordophone musical instrument derived from the European guitar family. It has a soundboard with a circular mouth or opening and decorative inlay work. It has four single metal strings. Somewhat unusually, the headstock is similar to a Portuguese guitar, as it is metallic, fan-shaped, and with a teardrop-shaped wooden end. The instrument has twelve reinforced frets and a mother-of-pearl nut. The instrument has simple but beautiful decorative work, matching with the light/dark tonalities of the woods. This is an instrument dating from the 1980s which was manufactured in a workshop in the district of Braga.

Instrumento musical cordofone popular português, de pequenas dimensões, derivado da família das guitarras europeias. Tem tampo com boca ou abertura circular e trabalho decorativo de embutidos. Possui quatro cordas simples metálicas. O cravelhame, de modo pouco usual e à semelhança do das guitarras portuguesas, é metálico, em forma de leque, terminando em lágrima de madeira. O instrumento tem doze trastos em ressaltos e pestana de madrepérola.

O instrumento tem um trabalho decorativo que combina o claro/escuro das madeiras. Trata-se de um instrumento datado da década de 80 do século XX e manufacturado numa oficina (não identificada) no distrito de Braga. O instrumento foi adquirido e utilizado no contexto de actividade (1976-1981) do grupo de música popular torrejano “Cancioneiro”, constituído por Mário Lima Rosa, Dulce Simões Lopes, João Carlos Lopes, Pedro Maia e Carlos Governo.



64. Cavaquinho

Comp.: 54 cm

Inv. n.º: MMTN 4173

Proveniência/Doador: João Carlos Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.322

64. Cavaquinho

Length: 54 cm

Inv. no: MMTN 4173

Provenance: João Carlos Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 321.322

Cavaquinho

Cavaquinho

Small, popular Portuguese chordophone musical instrument derived from the European guitar family. It has four steel strings. It has a wooden headstock. The instrument has simple but beautiful decorative work, matching with the light/dark tonalities of the woods. The instrument has twelve frets and an ivory nut. It is an instrument dating from the 1990s and manufactured in the northwest of the country.

Instrumento musical cordofone com quatro cordas de aço. Possui cravelhame de madeira. O instrumento, há semelhança do exemplar anteriormente catalogado, tem um simples, mas bonito, trabalho decorativo, jogando com o claro/escuro das madeiras. O instrumento tem doze trastos e pestana de marfim. É um instrumento datado dos anos 80 do século XX e fabricado no noroeste do país.



65. Guitarra

Comp.: 101 cm

Inv. n.º: MMTN 3522

Proveniência/Doador: Joaquim
Manuel Brites Moita¹⁰⁴

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 321.322

65. Guitar

Length: 101 cm

Inv. no: MMTN 3522

Provenance: Joaquim Manuel Brites
Moita

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 321.322

¹⁰⁴ Joaquim Manuel Brites Moita, natural de Alcorochel, foi professor primário na região de Lisboa. Após a sua aposentação, regressou a Alcorochel, dedicando-se à escrita na imprensa local.

Plucked chordophone. Instrument possibly constructed in the second or third quarter of the 20th century. It has a soundboard with some cracks and damage to the sides. It has a 19 fret-neck, 6 side metal tuning pegs, and 6 strings. The nut and bridge (at the point where they fix the strings) are inlaid in ivory. The mouth of the guitar is decorated with mother-of-pearl inlays with geometric shapes. It is possible to see a label through the mouth opening, pasted inside the sound box. This is an advertisement for the constructors, the *Fábrica Privativa Peneda*⁶⁵ (which, according to the advertising slogan, assumed that amateurs made up its niche market). The label also shows a very important partnership with the *Duarte Costa Guitar School*, indicating the address of his schools in Lisbon and Amadora. In the middle of the addresses, there is an iconographic detail of rare beauty, namely a musician playing the guitar. It is an image of a young man, wearing quality clothing typical of the middle/upper classes. He is playing the instrument by leaning it on his knee, with one hand on the neck, and the other alongside the bridge. Founded in Lisbon in 1953, the *Duarte Costa Guitar School*⁶⁶ was a landmark in the teaching and dissemination of this instrument in Portugal between the 1950s and the 1980s. It would branch out to other cities in the country, with schools in Amadora, Coimbra (1964), Porto (1968) and Faro (1975)⁶⁷. The teaching there was based on an original method developed by José Duarte Costa himself⁶⁸.

Cordofone dedilhado. Instrumento com possível construção no segundo ou terceiro quartel do século XX. Tem o tampo harmónico com algumas fissuras e danos na ilharga. Tem braço com 19 trastos, 6 cravelhas metálicas laterais e 6 cordas. A pestana e a barra (no ponto onde fixam as cordas) são embutidos em marfim. A boca da guitarra está decorada com embutidos em madrepérola e com formas geométricas. É possível ver, pela abertura da boca, colado dentro da caixa de ressonância, uma etiqueta. Trata-se de uma publicidade aos construtores, a *Fábrica Privativa Peneda*¹⁰⁵ (que assume, no *slogan* publicitário, o seu nicho de mercado os amadores). A etiqueta revela também uma parceria muito importante com as *Escola de Guitarra de Duarte Costa*, mostrando o endereço das suas escolas de Lisboa e da Amadora. Ao meio dos endereços, um pormenor iconográfico de rara beleza, um músico a tocar guitarra. É uma imagem de um homem jovem, que traja roupa de qualidade típica de classes média/alta. Toca o instrumento apoiando-o no joelho, com uma mão no braço, outra junto à barra.

Fundada em Lisboa em 1953, a *Escola de Guitarra de Duarte Costa*¹⁰⁶ foi um marco no ensino e divulgação deste instrumento em Portugal entre as décadas de 50 e 80 do século XX. Viria a ramificar-se noutras cidades do país tendo existido delegações na Amadora, em Coimbra (1964), no Porto (1968) e em Faro (1975)¹⁰⁷. O ensino aí ministrado tem por base um método original desenvolvido pelo próprio José Duarte Costa¹⁰⁸.

65 Nothing could be found out about this workshop. However, it is interesting to note the use of the term “Factory”, instead of “Workshop” or “Atelier”, which denotes the intention to refer the consumer to a modern and industrialized production model, a model that came from the Industrial Revolution; this is contrary to today’s contemporary movement, where the consumer associates the idea of manufacturing and small workshops with quality, perfection, and refinement.

66 See Meloteca’s article on the subject. Consulted in October 2022. URL: www.meloteca.com/as-escolas-duarte-costa/.

67 Currently the only school that is still active is the one in Lisbon, still located at the same address published on the guitar label from the MMTN collections (Av. João XXI, 13 E, Lisbon).

68 Concerning the life and work of José Duarte Costa (1921-2004), see Meloteca. URL: www.meloteca.com/duarte-costa/ [Consulted October 2022].

105 Nada foi possível apurar sobre esta oficina. Contudo, é interessante verificar o uso do termo “Fábrica”, ao invés de “Oficina” ou “Atelier”, o que denota a intenção de remeter o consumidor para um modelo de produção moderno e industrializado, modelo este que veio da Revolução Industrial; contrariamente a este movimento é o que vivemos contemporaneamente, onde o consumidor associa a ideia de manufatura e pequenas oficinas com qualidade, perfeição e requinte.

106 Ver artigo da Meloteca sobre o tema. [URL: www.meloteca.com/as-escolas-duarte-costa/. Disponível para consulta em Agosto de 2022]

107 Actualmente a única das escolas que continua em actividade é a de Lisboa, ainda sita na mesma morada publicada na etiqueta da guitarra da colecção do Museu Municipal Carlos Reis, na Av. João XXI, 13 E, Lisboa.

108 A propósito da vida e obra de José Duarte Costa (1921-2004), consultar a Meloteca. [URL: www.meloteca.com/duarte-costa/ Disponível para consulta em Outubro de 2022].



66. Kemançe

Comp.: 53 cm

Inv. n.º: MMTN 3919

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 321.322

66. Kemanche

Length: 53 cm

Inv. no: MMTN 3919

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 321.322

Friction chordophone, a traditional Greek and Turkish instrument widespread throughout the Black Sea geographical area. It has a lot of similarities with the *Rebab*⁶⁹, including the upright playing position. It is made of wood, has a flat back, has straight-line openings in the soundboard, and three strings with a corresponding number of tuning pegs. This musical instrument originates from Turkey.

O *kemençe* é um cordofone friccionado derivado do *kemancheh* (do persa “pequeno arco”) que se aplica a uma série de violas friccionadas utilizadas nas zonas do Irão, Cáucaso e Turquia. É ainda possível encontrar instrumentos relacionados nos países árabes (é o caso da *kamanja*) e nos Balcãs (During, 2001).

O *kemençe* aqui catalogado é um instrumento musical turco. Uma vez que há documentação escrita sobre o *kemancheh* já no século X (During, 2001) é possível que este tenha chegado a Bizâncio (mais tarde, Constantinopla, actualmente, Istambul) no século XI ou XII por via da península anatoliana, dando origem à variante local, o *kemençe*.

O *kemençe* tem bastante semelhança com o *Rebab*¹⁰⁹, inclusivamente a posição de execução, na vertical. Tem caixa de ressonância feita de uma única peça de madeira em formato periforme. Por norma, o tampo harmónico é feito de madeiras coníferas. O braço é curto e tem crave-lhame com três cravelhas correspondentes a igual número de cordas, de tripa ou metal, que são afinadas em quartas e tocadas por baixo com um arco curto de crina de cavalo. Neste exemplar das colecções do Museu Municipal Carlos Reis, o arco encontra-se em falta.

Este instrumento musical pode ser executado em pé ou sentado (neste último caso, apoiando-o sobre o joelho). Relativamente a formas de execução, o *kemençe* pode ser tocado a solo, em *ensemble* com outros instrumentos musicais, ou acompanhando dança.

69 The term *Rebab* is used to describe a group of bowed musical instruments of Arab origin. Other similarly formed names include *Rebbecke* (*Rebec*), *Rubebe*, *Rubible*, and *Rabel*. Thus, at the organological level, most researchers prefer to use the designation “*Rebeque*” to label a family of instruments with a half pear-shaped sound box, curved at the back, with no clear separation between the neck and sound box, and carved from a single block of wood. The soundboard of the instrument could either be made of wood, or a stretched (skin) membrane. The number of strings was variable, ranging from one to four or more strings. Musicians can play it by holding it vertically or horizontally, with the former being more common. The Arab invasion (and permanence) in the Iberian Peninsula between the 8th and 15th centuries enabled the introduction of many musical instruments that would definitively shape the territory’s organological patterns. The *rebeque* had a considerable impact on Medieval and Renaissance music, and can be seen in various illuminated manuscripts, as is the case with the *Cantigas de Santa Maria*. As it is an instrument made of perishable materials, there are no older specimens. However, musical iconography has enabled the reconstruction of these instruments, which are still widely used nowadays in the performance of ancient music.

109 O termo *rebab* é usado para descrever um grupo de instrumentos musicais de arco de origem árabe. A partir deste nome, outros surgiram e são usados, como *rebeque* (*rebec*), *rubebe*, *rubible* e *rabel*. Desta forma, a nível organológico, a maioria dos investigadores prefere usar a designação “*Rebeque*” para designar uma família de instrumentos com a caixa de ressonância em forma de meia pera, abaulada nas costas, sem separação clara entre o braço e a caixa de ressonância, esculpido num único bloco de madeira. O tampo harmónico do instrumento poderia ser tanto em madeira, como uma membrana (pele) esticada. O número de cordas era variável, podendo ir de uma a quatro ou mais cordas. Ao nível da execução, o instrumentista pode tocá-lo segurando-o na vertical ou na horizontal, sendo que a primeira é mais comum. A invasão (e permanência) árabe na Península Ibérica, entre os séculos VIII e XV permitiu a introdução de muitos instrumentos musicais que viriam a marcar de forma definitiva o panorama organológico do território. O *rebeque* teve um grande impacto na música Medieval e Renascentista estando presente em vários manuscritos iluminados com o é o caso das *Cantigas de Santa Maria*. Sendo um instrumento feito de materiais perecíveis não existem exemplares mais antigos. Contudo, a iconografia musical permitiu a reconstrução destes instrumentos, ainda hoje muito utilizados na execução de música antiga.



67. Pianoforte

Alt.: 88 cm; **Larg.:** 86 cm;

Prof.: 230 cm

Inv. n.º: MMTN 234

Proveniência/Doador: Carlos Reis

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 314.122-4-8

67. Piano

Height: 88 cm; **Width:** 86 cm;

Depth: 230 cm

Inv. no: MMTN 234

Provenance: Carlos Reis

Hornbostel/Sachs classification number: 314.122-4-8

This chordophone is an exceedingly rare instrument, unique in Portugal, and to which only three other copies abroad can be added, with the one in the Carlos Reis Municipal Museum being the one in the best state of preservation⁷⁰. This was built by the German Mathias Bostem (or Bosten, or Bostein), (b. 1731 or 1732 – d. 1809)⁷¹ who settled in Portugal in 1777. The piano is said to have been located at the Trinas Convent (until at least 1899), then it belonged to António Lamas. It was acquired at an auction of the same name by the Torres Nova painter Carlos Reis in 1916. Upon the painter's death in 1940, it was bequeathed to the Municipal Museum as a legacy⁷². This is a musical instrument with four full octaves plus a short octave in the upper register. This is a specimen that brings together the tradition of Portuguese constructors of the time with that of the first pianos built in Italy by Bartolomeu Cristofori⁷³.

70 According to the inventory sheet, this piano is 2.30 m long, 88 cm high and 86 cm wide. The instrument was subject to restoration work carried out at the Polytechnic Institute of Tomar, by Professor Fernando Antunes, especially in terms of preserving the wood. At the moment a second restoration work is being prepared by the restorer Geert Karman, with the intention of enabling the instrument to be played again.

71 TUDELA, Ana Paula, 2007-2008, pp. 4, 10.

72 TUDELA, Ana Paula, 2007-2008, p.16.

73 "Bostem's activity in Lisbon must be seen in a continuous line of German craftsmen establishing themselves as organ and harpsichord builders in the Lusitanian capital from the 1700s onwards. Especially under King John V's rule the arts started flourishing considerably and his wife, the Austrian archduchess Marianna, greatly favoured musical activities, both in the royal palace and in the numerous monastic and secular churches of the country. (...) Bostem's inner construction concepts, mechanic soundboard system do not indicate greater differences compared with the preserved instruments from Lisbon builders before the last quarter of the 18th century. In this way he kept on the proper Portuguese national tradition of

Cordofone com teclado, instrumento raríssimo, único em Portugal, ao qual se juntam apenas três outros no estrangeiro, sendo o do Museu Municipal Carlos Reis o que se mantém em melhor estado de conservação¹¹⁰. Foi construído pelo alemão radicado em Portugal, Mathias Bostem (ou Bosten, ou Bostein), (n. 1731 ou 1732 – m. 1809)¹¹¹, no ano de 1777. O piano terá pertencido ao Convento das Trinas (até, pelo menos, 1899), tendo passado depois a ser propriedade de António Lamas; foi adquirido no leilão com o mesmo nome pelo pintor torrejano Carlos Reis, em 1916¹¹². Não se sabe a razão pela qual Carlos Reis adquiriu esta peça. O que sabemos é que Elisa Reis, filha do pintor, era pianista, à época com 18 anos (nasceu em 1898). Por morte do pintor, o piano passou para o Museu Municipal, como legado, em 1940¹¹³.

Trata-se de um instrumento musical com quatro oitavas completas mais oitava curta no registo superior. É um modelo que mistura a tradição de construtores portugueses da época com a dos primeiros pianos construídos em Itália por Bartolomeu Cristofori. Refere o organólogo Gerhard Doderer:

«Bostem's activity in Lisbon must be seen in a continuous line of German craftsmen establishing themselves as organ and harpsichord builders in the Lusitanian capital from the 1700s onwards. Especially under King John V's rule the arts started flourishing considerably and his wife, the Austrian archduchess Marianna, greatly favoured musical activities, both in the royal palace and in the numerous monastic and secular churches of the country. (...) Bostem's

110 O instrumento foi alvo de uma intervenção de restauro levada a cabo no Instituto Politécnico de Tomar, pelo Professor Fernando Antunes, especialmente ao nível da preservação das madeiras. Neste momento prepara-se uma segunda intervenção pelo restaurador Geert Karman, com o intuito de colocar o instrumento a tocar novamente.

111 (Tudela, 2007-2008, pp. 4, 10).

112 É importante referir que este instrumento musical é erroneamente designado por "Clavicórnio" numa publicação de referência, a monografia *Carlos Reis* da autoria de seu neto, Pedro Carlos Reis (*vide bibliografia*) (REIS, 2006:126).

113 (Tudela, 2007-2008, p.16).

«Bostem's activity in Lisbon must be seen in a continuous line of German craftsmen establishing themselves as organ and harpsichord builders in the Lusitanian capital from the 1700s onwards. Especially under King John V's rule the arts started flourishing considerably and his wife, the Austrian archduchess Marianna, greatly favoured musical activities, both in the royal palace and in the numerous monastic and secular churches of the country. (...) Bostem's inner construction concepts, mechanic soundboard system do not indicate greater differences compared with the preserved instruments from Lisbon builders before the last quarter of the 18th century. In this way he kept on the proper Portuguese national tradition of string keyboard building. However, the escapement jacks of his original fortepiano (1777) [n.a. trata-se do exemplar do MMCR] are not as Manuel Antunes used them in the 1760s but are following the Cristofori outlay. (...)» (Doderer, 2007: 168)

Bartholomew Cristofori di Francesco (1655-1731) was an Italian builder of keyboard instruments. Although he made many musical instruments utilising the harpsichord mechanism (the strings, arranged horizontally or vertically, are driven by a keyboard and plucked by a jack system with a plectrum) Cristofori became known in music history for having been credited with the invention of the piano (or *pianoforte*, or *fortepiano*). It is a musical instrument which early on was built with a similar anatomy to the harpsichord, but with

string keyboard building. However, the escapement jacks of his original fortepiano (1777) [a.n. this is the MMTN copy] are not as Manuel Antunes used them in the 1760s but are following the Cristofori outlay (...)» (Doderer, 2007: 168)

inner construction concepts, mechanic soundboard system do not indicate greater differences compared with the preserved instruments from Lisbon builders before the last quarter of the 18th century. In this way he kept on the proper Portuguese national tradition of string keyboard building. However, the escapement jacks of his original fortepiano (1777) [n.a. trata-se do exemplar do MMCR] are not as Manuel Antunes used them in the 1760s but are following the Cristofori outlay. (...)» (Doderer, 2007: 168)

Bartolomeu Cristofori di Francesco (1655-1731) foi um construtor italiano de instrumentos de tecla. Se bem que terá fabricado muitos instrumentos musicais com mecanismo do cravo (as cordas, dispostas horizontalmente ou verticalmente, são accionadas por um teclado e beliscadas por um sistema de martinete com plectro), Cristofori ficou conhecido para a História da Música por lhe estar atribuída a invenção do piano (ou *pianoforte*, ou *fortepiano*).

Trata-se de um instrumento musical construído, nos seus primórdios, com base numa anatomia similar à do cravo, mas com um mecanismo de acção diferente. Ao invés de beliscadas, as cordas são percutidas por martelos, atirados pela acção do teclado, o que permite a produção de som de timbre diferente, mas, mais importante, permitindo obter diferentes intensidades. Ou seja, conforme a força que se aplica nas teclas, o som se produzirá com menor (piano) ou maior (forte) intensidade. Daí o nome *pianoforte*. Esta característica colocou em enorme desvantagem o cravo e instrumentos com mecanismo similar (como o virginal ou a espineta) tendo-se travado, ao longo de vários séculos, uma concorrência desigual que ditou uma crescente popularidade do piano.

a different action mechanism. Instead of being plucked, the strings are percussed by hammers, driven by the action of the keyboard, which provides for the production of sound of a different timbre, but more importantly, enables different intensities to be reached. That is, depending on the force that is applied to the keys, the sound will be produced with less (*piano*) or more (*forte*) intensity. Hence the name *pianoforte*. This characteristic put the harpsichord and instruments with a similar mechanism (such as the virginal or the spinet) at a huge disadvantage, and an unequal “struggle” was waged over several centuries, which led to the increasing popularity of the piano.





68. Viola Braguesa

Comp.: 88 cm

Inv. n.º: MMTN 3517

Proveniência/Doador: João Carlos Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 3121.32

68. Viola Braguesa

Length: 88 cm

Inv. no: MMTN 3517

Provenance: João Carlos Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 3121.32

Community made plucked chordophone, with six courses of strings (five double and one single). Ernesto Veiga de Oliveira points out that: “The guitar is always played by men, although no express ruling imposes this precept. (...) In Portugal today, there are two main forms of guitars: the guitar in Western areas, with a small saddle (...) and the guitar in the Eastern areas, with a very accentuated saddle. The Western guitar has three varieties, corresponding to many other areas: the “*braguesa*”, or Minho guitar; the Amarantina, or “two-hearted guitar”; and the Coimbra, or “*toeira*” guitar — the first two are still widely in use, while the latter is practically extinct. In addition, there are two varieties in the Eastern guitar, equally corresponding to many other areas: the “*bandurra*” *beiroa* guitar, from the district of Castelo Branco; and the “*campaniça*”, from the region with that same name in the district of Beja — both exceedingly rare and on the verge of total extinction. In northern guitars, the sizes do not seem to be as strict; nowadays, they are essentially made in two sizes — one, larger, to be played together with other instruments (particularly the *cavaquinho*), and another, which is smaller, called the “*requinta*”, which ideally is played alone or accompanies singing. The larger format measures about 90 cm in length, of which about 45 are in the body, 22 the head and 23 the neck, with 50 from the nut to the bridge, that is, the vibrating part of the strings; and 5 in height at the neck, 6 by the tail block, and 30 in its width at its lower curve; the smaller format is about 77 cm in length, with 25 being the maximum width, and 42 from the nut to the bridge. The most characteristic *viola braguesa* today has a

Cordofone dedilhado de feitura popular, com seis ordens de cordas (cinco duplas e uma simples). Indica-nos Ernesto Veiga de Oliveira: «A viola é sempre tocada por homens, embora nenhuma norma expressa imponha este preceito. (...) Distinguem-se em Portugal, actualmente, duas formas principais de violas: a viola das terras ocidentais, com pequeno enfranque (...) e a viola do Leste, com enfranque muito acentuado. A viola ocidental compreende três variedades, correspondendo a outras tantas áreas: a viola «braguesa», ou minhota; a amarantina, ou «de dois corações»; e a de Coimbra, ou «toeira» — as duas primeiras ainda plenamente em uso, a última já praticamente extinta. A viola do Leste, por seu lado, compreende duas variedades, correspondendo igualmente a outras tantas áreas: a «bandurra» *beiroa*, do distrito de Castelo Branco; e a «campaniça», da região com esse nome do distrito de Beja — ambas muito raras e em vias de total extinção. Nas violas nortenhas, as medidas não parece serem rigorosas; fundamentalmente, elas fazem-se hoje de dois tamanhos — um, maior, para tocar em conjunto com outros instrumentos (nomeadamente o *cavaquinho*), e outro, mais pequeno, a «requinta», que é de preferência para tocar sozinha ou acompanhar o canto. O formato maior mede cerca de 90 cm de comprimento, dos quais cerca de 45 de caixa, 22 de cabeça e 23 de braço, com 50 da pestana ao cavalete, ou seja, a parte vibrante das cordas; e 5 de altura junto ao braço, 6 junto à culatra, e 30 na sua largura, no bojo inferior; o formato mais pequeno mede cerca de 77 de comprimento, com 25 na largura máxima, e 42 da pestana ao cavalete. A viola braguesa mais característica hoje tem a abertura central em «boca de raia» (...); As suas cinco ordens normais são de cordas duplas de aço fino, ou «aramé», à excepção dos dois (e por vezes três) bordões; antigamente, para as «terceiras» usava-se, além disso, corda de metal amarelo. A afinação da viola varia muito, conforme os seus diversos tipos, as regiões onde ela se toca, e mesmo, dentro da mesma região,

central opening in the shape of a “ray mouth” (...). Its five normal courses are dual fine steel strings, or “wire”, except for the two (and sometimes three) “stiches”; formerly, for the “thirds” a yellow metal string was additionally used. The tuning of the guitar varies greatly, depending on its various types, the regions where it is played, and even, within the same region, the musical genres being performed. Moreover, the pitch of the notes is not absolute, and when it is played in an ensemble with other instruments, this is established according to their tuning (...) The *braguesa viola*, or guitar from Braga, is a popular instrument in the Portuguese Northwest, mainly in Entre Douro e Minho and especially in the latter, forming part of local singing and dancing groups, popular dance *chulas* and singing duels, which are the dominant musical-instrumental forms in the region (...) There it is played as a solo instrument or to accompany singing or, more commonly, alongside the *cavaquinho*, and, more recently, the classical guitar, sometimes the mandolin and the *rebec*, and above all, the Portuguese guitar, nowadays supported by the harmonica and the accordion (which is even tending, as we have seen, to replace the chordophones), and the rhythmic and fricative idiophones, the small drum, the triangle, and, in certain regions, the *reque-reque*. (...) Nowadays, guitar players, who are both constructors and players indicate the following tuning for the guitar, which does not include the sixth string (b sharp: a3 -e3 -b2 -a2 -d2 (from high to low); (...))” (VEIGA DE OLIVEIRA: 1982), 169-171

os géneros musicais que se têm em vista. A altura das notas, de resto, não é absoluta, e quando ela é tocada conjuntamente com outros instrumentos, estabelece-se de acordo com a afinação destes. (...) A viola braguesa é o grande instrumento popular do Noroeste português, de todo o Entre Douro e Minho e sobretudo do Minho, figurando nas rusgas, chulas e desafios, que são as formas músico-instrumentais dominantes da região (...) Ela toca-se aí a solo ou a acompanhar o canto, ou, mais correntemente, ao lado do cavaquinho, e, modernamente, do violão, às vezes do bandolim e rabeca, e sobretudo da guitarra, hoje em dia secundada pela harmónica e acordeão (que tendem mesmo, como vimos, a substituir os cordofones), e dos idiofones rítmicos e fricativos, o pequeno tambor, os ferrinhos, e, em certas regiões, o reque-reque. (...) Os violeiros, construtores e tocadores, actualmente, indicam para esta viola a afinação da guitarra, suprimindo a sexta corda (si agudo): lá³ -mi³ -si² -lá² -ré² (do agudo para o grave); (...)”» (Veiga de Oliveira: 1982, 169-171)

A viola braguesa do Museu Municipal Carlos Reis possui tampo com embutidos em tom mais escuro cerca das ilhargas e no contorno da boca, esta em forma de raia. Está afinada em 5 ordens de cordas duplas (Lá-Mi-Si-Lá-Ré) e possui uma 6ª corda simples (si agudo). A particularidade deste instrumento é possuir um cravelhame atípico da viola braguesa, mas, sim, típico da guitarra portuguesa de Coimbra: em leque, com cravelhas de metal e uma lágrima. Este instrumento provém, possivelmente, da oficina de Domingos Machado, em Tebosa (Braga).

The MMTN *braguesa viola* has a soundboard with inlays in a darker tone around the sides and around the mouth, which is shaped like a ray. It is tuned in 5 courses of double strings (A-E-B-A-D) and has a 6th single string (B sharp). The particularity of this instrument is that it has a “pegbox” which is not characteristic of the *viola braguesa*, but rather characteristic of the Portuguese guitar from Coimbra, i.e., fan-shaped, with metal pegs and a teardrop. This instrument was donated to the Museum by João Carlos Lopes, possibly from the workshop of Domingos Machado in Tebosa (Braga).

Detalhe da figura 68 | Close-up figure 68





69. Rebab

Comp.: 76 cm

Núm inv.: MMTN 3935

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 321.322

69. Friction guitar

Length: 76 cm

Inv. no: MMTN 3935

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 321.322

Although its organological classification is that of a friction guitar, this instrument, in its country of origin, can be generally referred to as a *Rebabeh*, a common local designation for this type of chordophone. It spread along Islamic routes from Southwest Asia, the Middle East, to North Africa and Europe from the 8th century of the Christian era onwards. This example only has one metal string (and a corresponding peg). A single piece of wood was used to carve the pegbox and the neck, which extends inside the sound board to the final point where the strings are attached. The sound board is rectangular in shape, with wooden sides, covered with goatskin on the top and back. This goatskin is fixed to the sides with metal studs. The instrument has a convex-shaped bow.

Não obstante este instrumento ser uma viola friccionada, nos seus países de origem, pode ser designado de forma geral por *Rebabeh*, uma comum designação local para este tipo de cordofones. A sua disseminação efectuou-se por rotas islâmicas, desde o Sudoeste Asiático, Médio Oriente, até ao Norte de África e à Europa, desde o século VIII da era cristã.

Este exemplar tem apenas uma corda metálica (e uma cravelha correspondente). Uma peça de madeira única serviu para talhar o cravelhame e o braço, prolongando-se esta por dentro da caixa de ressonância, até à ponta final de fixação da corda. A caixa de ressonância tem forma rectangular, com ilhargas de madeira, coberta com pele de cabra no tampo e nas costas, pele esta que está fixa às ilhargas por taxas metálicas. O instrumento tem um arco com forma convexa.



70. Violino

Comp.: 59 cm

Núm inv.: MMTN 3521

Proveniência/Doador: José de Abreu Lopes

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 321.322

70. Violin

Length: 59 cm

Inv. no: MMTN 3521

Provenance: José de Abreu Lopes

Hornbostel/Sachs classification number: 321.322

Friction chordophone. Historically, the first evidence of the existence of this musical instrument comes from northern Italy. This is a representation in *fresco* painting in the *Palazzo di Ludovico il Moro* in Ferrara, dated between 1505 and 1508, made by the painter Garofalo⁷⁴ or by one of his pupils. This example was manufactured by Johan Traugott Glass, in Germany, probably between 1870 and 1880. The detail of the decoration on the bridge – a flower in a mother-of-pearl inlay – shows that it was customized by the maker, possibly to meet the personal taste of the commissioning individual. It needs some conservation work, but this is a beautiful example and very interesting instrument at the historical and organological level. The violin has a wooden case, with a metal handle and clasp. The inside of the box is lined with paper.

Cordofone friccionado membro soprano da família de instrumentos de corda que inclui a viola (ou *violeta*), o violoncelo e o contrabaixo¹¹⁴. Ao nível pictórico, a primeira evidência da existência deste instrumento musical vem do norte de Itália. Trata-se de uma representação em pintura *a fresco no Palazzo di Ludovico il Moro*, em Ferrara, datada entre 1505 e 1508, feita pela mão do pintor Garofalo¹¹⁵ ou por um dos seus alunos.

No início do século XVII, a reputação e o uso universal da família do violino eram tais que Michael Praetorius declarou (*Syntagma Musicum*, ii, 2/1619): «uma vez que todos conhecem a família dos violinos, é desnecessário indicar ou escrever mais alguma coisa sobre ela»¹¹⁶.

Os compositores escreveram extensivamente para o violino enquanto instrumento solo, com e sem acompanhamento, e também em conexão com os géneros de música orquestral e de câmara. Esta profusão criativa revela o potencial deste instrumento musical. Foi também um dos instrumentos mais relevantes para a definição do que é a orquestra ocidental, já desde o século XVII, pois as cordas (isto é, os instrumentos da família do violino) tocam (geralmente) com um número substancial de músicos por parte musical, comparativamente com os outros naipes.

/ 227

74 Benvenuto Tisi (1481-1559) or *Il Garofalo* was an Italian painter of the late Renaissance / Mannerism, from the Ferrara School. Garofalo's career began at the Court of the Este Family. Born in Ferrara, Tisi seems to have studied with Domenico Panetti and perhaps Lorenzo Costa and was a contemporary and sometime collaborator of Dosso Dossi.

114 Não obstante pertencer à família do violino, o contrabaixo tem várias características – todas explicáveis em termos da praticabilidade de executar um instrumento de grandes dimensões – que o ligam à família das *violas da gamba*: está afinado por quartas (em lugar de quintas), teve, ao longo da história, um número de cordas variável e tem uma anatomia de caixa de ressonância com costas planas que estão “quebradas” de modo que a secção superior se inclina para dentro (BOYDEN: 2001)

115 Benvenuto Tisi (1481-1559) ou *Il Garofalo* foi um pintor italiano do final do Renascimento/Maneirismo, da Escola de Ferrara. A carreira de Garofalo começou na corte da família Este. Nascido em Ferrara, Tisi parece ter estudado com Domenico Panetti e talvez Lorenzo Costa e foi contemporâneo e às vezes colaborador de Dosso Dossi.

116 Esta obra pode ser consultada em linha, em versão fac-similada. [Fonte: IMSLP. URL: [imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)). Disponível para consulta em Agosto de 2023.]



O violino aparenta uma simplicidade enganosa aos olhos do seu observador pois, na verdade, é construído com cerca de 70 peças. Os melhores exemplares requerem a habilidade de um excelente artesão/*luthier*, para cortar e montar, para que o instrumento soe com maestria. Acusticamente é um dos instrumentos mais complexos que existe.

O exemplar aqui catalogado foi construído por Johan Traugott Glass na Alemanha, cerca de 1870/1880¹¹⁷. O pormenor da decoração no cavalete – uma flor em embutidos de madre-pérola – mostra que terá sido personalizado pelo construtor, possivelmente, para corresponder ao gosto pessoal de um encomendador(a). Esta peça necessita de alguma intervenção ao nível da conservação, mas é um bonito exemplar muito interessante a nível histórico e organológico. O violino possui um estojo em madeira, com pega e ferrolho em metal. O interior da caixa é forrado a papel.

117 De acordo com informação patente no catálogo da exposição «Das filarmónicas aos conjuntos – a música popular em Torres Novas (1854-1974)», da autoria de João Carlos Lopes, ed. Museu Municipal Carlos Reis/Município de Torres Novas, 2024.



71. Sāraṅgi

Comp.: 33 cm

Inv. n.º: MMTN 3906

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 321.322

71. Sarangi

Length: 33 cm

Inv. no: MMTN 3906

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 321.322

Nepalese friction chordophone from Patan. In Nepal, the use of this *Sarangi* is traditionally linked to the *Gandharba* caste, a caste of professional musicians who sing and perform traditional legends and narratives. Nowadays the instrument is used more indiscriminately by members of other castes and by popular music groups. This instrument was built from a single block of wood. It is half pear-shaped with a curved back, and this specimen is decorated with vegetal motifs in bas-relief. It has four fixed strings tuned in fifths. Part of the soundboard is covered with leather. The bow is made from a rough, rather concave stick, and on it are attached the bristles that will allow the string to create friction and produce sound.

Cordofone friccionado, um tipo de viola de braço curto do sul da Ásia, encontrado tanto na música clássica do norte da Índia e do Paquistão quanto, em formas relacionadas, nas músicas tradicionais, especialmente as do Rajastão e do Noroeste. Instrumentos semelhantes incluem o *sarān* (Caxemira), *sarāṅg* (Afeganistão) e *sarāṅgā* (Jammu). No Rajastão, o termo *sāraṅgī* e suas variantes podem ser usados genericamente para denotar outros tipos de violino (Sorrel, 2001).

No Nepal, o *sāraṅgī* – termo importado da Índia – refere-se a uma pequena viola de quatro cordas, tocado exclusivamente por homens da casta *Gāine* (ou *Gandharva*), ou a um instrumento maior com cordas simpáticas tocadas por músicos *Bādī* (Sorrel, 2001).

Este instrumento musical da colecção do Museu Municipal Carlos Reis é proveniente de Patan, cidade nepalesa. Trata-se do instrumento acima referido que está tradicionalmente ligado à casta *Gāine* (ou *Gandharva*), uma casta de músicos profissionais que cantam e tocam lendas e narrativas tradicionais. Presentemente o instrumento já é utilizado de forma mais indiscriminada por membros de outras castas e por grupos de música popular.

Este instrumento foi construído a partir de um único bloco de madeira. Tem forma de meia pera e as costas abauladas, neste exemplar, decoradas com motivos vegetalistas em baixo-relevo. Possui quatro cordas fixas afinadas por quintas. Parte do tampo harmónico está coberto com pele. O arco é feito de um pau tosco, de forma bastante côncava e nele estão fixas as cerdas que irão permitir a fricção da corda e a produção de som.

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

3. Cordofones

Veiga de Oliveira, Ernesto. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

Doderer, Gerhard e John Henry Meer. *Cordofones de Tecla Portugueses do século XVIII: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005

Rosado Fernandes, Cremilde. *Sonate da cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di martelletti – Ludovico Giustini di Pistoia*. Lisboa: Numérica, 1996 (CD)

232 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

4. Chordophones

Instrumentos Musicais Populares Portugueses (Popular Portuguese Musical Instruments), By Ernesto Veiga De Oliveira, Lisbon, 1982 (Book)

Cordofones De Tecla Portugueses do Século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas (Portuguese Chordophones Of The 18th Century: Clavichords, Harpsichords, Pianofortes And Spinets), By Gerhard Doderer And John Henry Meer, Lisbon, 2005 (Book)

Sonate da Cimbalo di Piano, e Forte Detto Volgarmente Di Martelletti – Ludovico Giustini Di Pistoia, By Cremilde Rosado Fernandes, Lisboa, 1996 (Cd)

PARTE II
ORGANOLOGIA

Part II
Organology

4

4. Aerofones

4. Aerophones



72. Aerofone

Alt.: 32 cm; **Diâm.:** 6 cm

Inv. n.º: MMTN 3927

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 422.2

72. Alboque

Height: 32 cm; **Diam.:** 6 cm

Inv. no: MMTN 3927

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 422.2

Aerophone. An instrument consisting of a simple reed, a tube with wooden holes and a bell made from an animal horn. It is a traditional instrument, widely used in Spain in a pastoral context. It can be considered as a type of small traditional clarinet. It can have various names such as *Albogue*, *Alboka* (in the Basque Country), and the *Gaita Serrana*. It is an instrument that has its roots in Asia, but was brought to the Iberian Peninsula⁷⁵ during the Arab occupation via routes established from the Middle East through North Africa. This particular instrument is proof of that path of dissemination, as it originated in Tunisia.

Instrumento aerofone constituído tipo *alboka*¹¹⁸ (nome utilizado no País Basco) constituído por uma lingueta de cana, ou palheta simples, um tubo¹¹⁹ (também de cana) com orifícios em madeira e campânula em corno de animal. É um instrumento tradicional, de âmbito pastoril. Pode ver-se como um tipo de clarinete popular de pequenas dimensões.

É um instrumento que tem as suas raízes na Ásia, mas que terá sido trazido para a Península Ibérica¹²⁰ durante a ocupação árabe por rotas estabelecidas desde o Médio Oriente, passando pelo Norte de África. Este instrumento em particular comprova tal disseminação, pois é originário da Tunísia.

75 In the famous manuscript of the *Cantigas de Santa Maria* (13th century) there is a similar instrument. Furthermore, in the *Colegiata de Toro* (Zamora) it appears to be played by a musician King.

118 Pode ter várias designações como gaita serrana, alboque, albogue.

119 Não obstante as semelhanças organológicas entre este aerofone e a *alboka* este último tem tubo duplo, o que não se aplica neste caso, pois o instrumento tem tubo simples.

120 No célebre manuscrito das *Cantigas de Santa Maria* (século XIII) podemos encontrar um instrumento semelhante. Também na *Colegiata de Toro* (Zamora) aparece a ser tocada por um rei músico.



73. Bāsuri

Alt.: 43 cm; **Diâm.:** 3 cm

Núm.inv.: MMTN 3932

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 421.12

73. Bansuri

Height: 43 cm; **Diam.:** 3 cm

Inv. no: MMTN 3932

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 421.12

Side blown flute native to Kathmandu (Nepal) but prevalent throughout the Indian subcontinent. This instrument has one small hole that serves as a mouthpiece and six others that are melodic. It is decorated with incised silver and gold metallic elements.

Aerofone (flauta transversal) que tem a sua origem no *Bāsurī*¹²¹ (ou *bāṃsurī*, *bānsurī*, *bānsrī*, *bāsurī bāsi*), instrumento musical do norte da Índia.

Este exemplar é proveniente de Kathmandu (Nepal). A *bāsurī* desta região é feita de um tubo de madeira torneado, com seis orifícios para os dedos, na frente, e um para o polegar atrás. Pode ser decorada com entalhes e incrustações de prata. É tocada em grupos por agricultores *Newar* em contextos processionais e para acompanhar danças e rituais profanos associados, por norma, aos ciclos de vida (Dourmon, 2015). A *Bāsurī* pode ser feita em dois tamanhos, que soam com uma oitava de diferença. São acompanhadas por tambores e pratos e, às vezes, outros instrumentos melódicos, como realejos portáteis e violinos.

A *Bāsurī* da colecção do Museu Municipal Carlos Reis tem um pequeno orifício que serve de embocadura e outros seis que são melódicos. Está decorada com elementos metálicos incisos prateados e dourados.

/ 237

121 Termo do norte da Índia para designar flautas de vários tipos, uma das muitas palavras derivadas do sânscrito *vaṃśa* e do novo indo-ariano *bāṣ*, “flauta de bambu” (Dournon, 2015).



74. Clarinete

Comp.: 64,5 cm

Núm.inv.: MMTN 3651

Proveniência/Doador: Carlos
Antônio Ribeiro

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 422.21

74. Clarinet

Length: 64.5 cm

Inv. no: MMTN 3651

Provenance: Carlos Antônio Ribeiro
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 422.21

Single reed and cylindrical tube aerophone. The European history of this musical instrument takes us back to the late 17th century. The clarinet derived from another instrument, the *chalumeau*, and inherited two important characteristics from this: a single reed mouthpiece and a cylindrical bore. Its invention is attributed to Johann Christoph Denner (1655-1707), a wind instrument maker from Nuremberg. This instrument is from the French maker *Couesnon*, a manufacturer of wind and percussion instruments and related accessories. It was founded in 1827 by Auguste Guichard. Its Paris branch opened in 1881, which dates this instrument to the mid-20th century. This instrument was probably used in local philharmonic, orchestra or folk groups.

Aerofone de palheta simples e tubo cilíndrico. A sua história europeia remete-nos para instrumentos constituídos por um único tubo usados, geralmente como instrumentos pastoris, na Ásia Central, nos países bálticos, nos Balcãs, na Grécia, na Hungria, no norte da África, no sul e sudeste da Ásia e na América do Sul. A maioria são instrumentos idioglotas feitos de material naturalmente cilíndrico: madeira, osso, pena ou talos de palha ou junco, em regiões mais a norte; talos de arroz ou bambu, no sul e sudeste da Ásia; osso, cana ou cabaça, na América Latina. No século XVII, existe registo de um instrumento musical chamado *chalumeau* descrito por Trichet (c. 1640).

A invenção do clarinete, no início do século XVIII, é geralmente atribuída a Johann Christoph Denner, de Nuremberga (Alemanha). Os detalhes da sua origem sempre foram confusos, pela incerteza generalizada quanto ao que exatamente constitui um clarinete, distinto de um *chalumeau*, no espaço temporal em que os dois instrumentos musicais coexistiram. No entanto, a diferença musical entre os dois parece bastante clara. O clarinete foi projectado para operar no registo do clarinete (e mais tarde, num registo superior), sendo o seu desempenho pouco satisfatório no registo do *chalumeau*. O *chalumeau*, por outro lado, foi projetado para ter um bom registo de *chalumeau* e quase não subir para o de clarinete. Contudo, é claro que a única inovação que constituiria a “invenção” do clarinete é a criação da chave de registo (ou de 8ª), operada pelo polegar esquerdo, que abre uma pequena chave de um orifício na parte superior do tubo, fazendo com que o instrumento chegue facilmente as duas oitavas acima do registo *chalumeau* (Shackleton, 2001).

Morfologicamente e anatomicamente o clarinete consiste num tubo cilíndrico feito em cinco partes separadas (boquilha, barrilete, tubo superior da mão esquerda, tubo inferior da mão direita e campânula) com uma palheta simples acoplada (constituída por uma única lamela de percussão). O clarinete na música erudita ocidental é feito numa variedade de tamanhos



Figura 70 | Close-up figure 70

e tonalidades. O mais utilizado nos dias de hoje (como é o caso do instrumento musical aqui catalogado) é o modelo soprano afinado em Sib, com o sistema Böhm¹²² de chaves e dedilhação.

Este instrumento é da marca francesa *Couesnon*, empresa fabricante de instrumentos de sopro, percussões e respectivos acessórios. Foi fundada em 1827 por Auguste Guichard. A sua filial em Paris abriu em 1881, o que remete a datação deste instrumento para meados do século XX, uma vez que os primeiros modelos se apresentam mais simples. É possível a sua utilização em filarmónica, orquestra ou rancho folclórico local.



¹²² Sistema de chaves criado no século XIX por Theobald Böhm (1794-1881), músico e inventor, para ser aplicado à flauta transversal e que permitiu, essencialmente, agilizar a dedilhação do instrumentista facilitando a performance musical. Viria, mais tarde, a ser aplicado ao clarinete (entre 1839-1843) por Hyacinthe Klosé e Louis Auguste Buffet.



75. Flauta de Bisel

Alt.: 26,5 cm; **Diâm.:** 2 cm

Inv. n.º: MMTN 3808

Proveniência/Doador: Carlos
António Ribeiro

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 421.221.12

75. Recorder

Height: 26.5 cm; **Diam.:** 2 cm

Inv. no: MMTN 3808

Provenance: Carlos António Ribeiro
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 421.221.12

Folk produced aerophone, with seven holes in the front of the tube (capable of producing an octave) and one hole in the back, to allow the same octave to be produced in the treble register.

Aerofone de fabrico popular, com sete orifícios na parte frontal do tubo (capaz de produzir uma oitava) e um orifício atrás, para permitir a realização da mesma oitava no registo agudo. A sua decoração é feita em preto e tons de castanho.

A flauta de bisel é um instrumento de sopro de linhagem antiga, fabricado sem palheta. Precursor da flauta é, contudo, finalizado por meio de uma embocadura com bisel (ou apito). Nos tempos medievais, a flauta de bisel era conhecida a partir da sua designação em latim, ou seja, por *fistula*. Tinha sete orifícios para os dedos na frente e um para o polegar atrás e um bocal em forma de bico. A antiguidade do instrumento é difícil de determinar porque a sua posição de execução é deveras parecida com a de outros instrumentos semelhante (outros tipos de apito). Mas é possível que remonte ao século XII, não obstante a palavra “de bisel” ter aparecido apenas, pela primeira vez, num documento em 1388 (Kennedy, 2013). No século XV, já encontrávamos também vários tamanhos de flautas de bisel. Michael Praetorius lista oito tipos diferente, ou seja, sub-contrabaixo, contrabaixo, baixo, tenor, alto, dois sopranos, sopranino. Assim, os *consort* de flautas de bisel eram comuns na vida musical renascentista. Temos conhecimento aliás da existência de um manual para este instrumento publicado em Veneza, em 1535. O instrumento foi amplamente revivido no século XX, tanto como um instrumento para o ensino musical de crianças (dada a facilidade de emissão de som) quanto como parte do revivalismo na execução de música antiga em instrumentos autênticos.

É ainda importante enfatizar o contexto popular do instrumento, utilizado quer a solo quer em contexto pastoril e/ou campestre. Costuma ser feito manualmente pelos próprios pastores ou por habilidosos artífices locais, de cana ou outras madeiras, lisas, com incrustações ou com desenhos incisos e/ou pintados.



76. Flauta de Bisel

Alt.: 23,5 cm; **Diâm.:** 1,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3925

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 421.221.12

76. Recorder

Height: 23.5 cm; **Diam.:** 1.5 cm

Inv. no: MMTN 3925

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 421.221.12

Flauta de Bisel

Recorder

Community produced shepherd's aerophone instrument, originating from southern Egypt. It has a wooden tube with five holes and is decorated with vegetal-inspired motifs, in bas-relief, and painted in brown tones of various shades.

Instrumento aerofone pastoril, de feitura popular, proveniente do Sul do Egito. Tem tubo de madeira com cinco orifícios e está decorado com motivos de inspiração vegetalista, em baixo-relevo, e pintura em tons de castanhos em várias gradações.



77. Flauta de Bisel

Alt.: 43 cm; **Diâm.:** 1,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3934

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 421.221.12

77. Recorder

Height: 43 cm; **Diam.:** 1.5 cm

Inv. no: MMTN 3934

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 421.221.12

Flauta de Bisel

Recorder

Community produced aerophone, soprano or sopranino musical instrument. It has six holes in the front of the tube to which is added another, lower down for the thumb. The hole in the back of the pipe (to play the octave) should be closer to the mouthpiece, and is, strangely enough, at the bottom. The instrument has a small metal ring, as a decorative feature. Instrument originating from Egypt.

Instrumento musical aerofone, soprano ou sopranino, de feitura popular. Tem seis orifícios na parte frontal do tubo ao qual se junta outro, mais em baixo para o polegar. O orifício na parte de trás do tubo (para oitavar) deveria estar mais perto da embocadura, encontrando-se, estranhamente, em baixo. O instrumento tem um pequeno anel de metal, com funções decorativas. Instrumento proveniente do Egito.



/ 247



78. Flauta de Pã

Comp.: 29,5 cm; **Larg.:** 10,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3917

Proveniência/Doador: Maria Carmen Munoz

Número de classificação de Hornbostel/Sachs: 421.112

78. Pan Flute

Height: 29.5 cm; **Diam.:** 10.5 cm

Inv. no: MMTN 3917

Provenance: Maria Carmen Munoz

Hornbostel/Sachs classification number:
421.112

Aerophone. Set of reeds of varied sizes to play the different notes of a scale and placed together in one or two rows. Air is blown directly into each end of the tube, and there is no bevel. It is the manner in which it is blown that sets the air column vibrating. The tubes at the end may or may not be closed. The most curious thing about these instruments is that each tube corresponds to a note, as if it were a pipe organ. The instrument is historically linked to Classical Antiquity, more precisely to Greece, and was given the name Pan's or Syrinx's Flute within mythology⁷⁶. In the case of this musical instrument there is one row of seven tubes and another row of six tubes joined by woven threads and tape in various colours. This musical instrument comes from Latin America (the Andes), where it is used in popular music.

Instrumento musical aerofone constituído por um conjunto de canas de diferentes tamanhos, acoplados em uma ou duas filas, por forma a emitir diferentes notas de uma escala. O ar é soprado directamente em cada extremidade do tubo, não existindo qualquer tipo de bisel. É a forma como se sopra que coloca a coluna de ar em vibração. Os tubos, no final, podem ser ou não fechados. O mais curioso destes instrumentos é que cada tubo corresponde a uma nota, como se de um órgão de tubos se tratasse. O instrumento é historicamente atribuído à Antiguidade Clássica, mais precisamente à Grécia, tendo adquirido o nome de Flauta de Pã ou Siringe.¹²³. No caso deste instrumento musical temos uma fila de sete tubos e outra fila de seis tubos unidos por fios e fita tecida em cores variadas.

Este instrumento musical é proveniente da América Latina (Andes), onde é utilizado na música popular.

76 Episode narrated in Ovid's *Metamorphoses* (2007) and considered in the author's PhD thesis (ROCHA, 2012: 85-145). The myth narrated by the Roman poet Publius Ovidius Naso tells the following: Pan, Greek god of flocks of sheep, shepherds and nature, a half-human, half-goat, virile and animal-like figure, fell in love with the nymph Syrinx, daughter of the river-god Ladon. He chased after her, longing to possess her. The latter, wanting to preserve her chastity, invoked help from the river nymphs, who transformed her into hollow water reeds. Thinking he already had Syrinx firmly in his grasp, instead of the nymph's body he hugged a reed bed by the river. He sighed in dismay, but the breath of his sigh vibrated within the reeds and produced a faint, plaint sound. And so, using reeds of different sizes, joined together by joining wax - the flute of Pan, he preserved the name Syrinx. This myth influenced many musical compositions written for the modern flute. The best-known work is Claude Debussy's (1862-1918) solo for flute, *Syrinx*, written for the flautist Louis Fleury (1878-1926).

123 Episódio narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio (2007) e tratado na tese de doutoramento da autora (Rocha, 2012: 85-145). O mito narrado pelo poeta romano Públio Ovídio Nasão, conta o seguinte: Pã, deus grego dos rebanhos, pastores e natureza, figura meio humana-meio caprina, viril e animalesca, apaixonou-se pela ninfa Syrinx, filha do Deus-Rio Ladon. Perseguiu-a, desejando possuí-la. Esta, querendo preservar a sua castidade, invoca ajuda às divindades superiores, que a transformam num canavial. Julgando que já tinha Syrinx bem agarrada, em vez do corpo da ninfa abraçou um canavial à beira-rio. Suspirou, em desânimo, mas o sopro do seu suspiro vibrou dentro das canas e produziu um ténue som, semelhante a um queixume. E assim, nas canas de tamanhos diferentes, unidas entre si por junção de cera – a flauta de Pã, ele preservou o nome de Syrinx. Este mito influenciou muitas composições musicais escritas para flauta moderna. A obra mais conhecida será o solo para flauta de Claude Debussy (1862-1918), *Syrinx*, escrito para o flautista Louis Fleury (1878-1926).



**79. Harmónica (ou órgão)
de boca**

Alt.: 15 cm; **Larg.:** 2,5 cm;

Esp.: 3 cm

Inv. n.º: MMTN 3807

Proveniência/Doador: Carlos
António Ribeiro

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 412.132

**79. Harmonica (or mouth
organ)**

Height: 15 cm; **Width:** 2.5 cm;

Depth: 3 cm

Inv. no: MMTN 3807

Provenance: Carlos António Ribeiro
Hornbostel/Sachs classification

number: 412.132

Harmónica (ou órgão) de boca

Harmonica (or mouth organ)

Aerophone, with twelve double holes, into which the performer blows and sucks air, activating free reeds. This is a beginner's instrument from the Chinese maker *Blessing*. Although the history of this harmonica goes back to an ancient Chinese musical instrument, the *Sheng*⁷⁷, the Western variant has its invention attributed to the Dutch physician and physicist Christian Gottlieb Kratzenstein (1723-1795) who, in 1780, used the free reed to create a device to approximate human speech to better understand the mechanics of the voice. He called his device (almost the size of an upright piano) a "talking machine". Over the next century, more music-oriented inventors reduced the size of Kratzenstein's device. The harmonica or pocket mouth organ arrived in the 1820s and would spread throughout Europe and the United States, with its main advantage point being its portability. The MMTN example is a small silver instrument, with decorative motifs engraved on the metal body of the instrument. It still has its original paper box that is decorated with colourful music notes in the shape of eighth notes.

Aerofone, com doze orifícios duplos, para onde o executante sopra e suga ar, accionando palhetas livres batentes. Trata-se de um instrumento para principiantes, da marca chinesa *Blessing*.

Não obstante a história da harmónica remeter para um instrumento musical chinês ancestral, o *Sheng*¹²⁴, a variante ocidental tem invenção atribuída ao médico e físico holandês Christian Gottlieb Kratzenstein (1723-1795) que, em 1780, usou a palheta livre para criar um dispositivo destinado a aproximar a fala humana, para melhor entender a mecânica da voz. Chamou ao seu dispositivo (quase do tamanho de um piano vertical) "máquina falante". Ao longo do século seguinte, inventores mais voltados para a música reduziram o tamanho do dispositivo de Kratzenstein. A harmónica (ou órgão), órgão de boca de bolso, na década de 1820, seria difundida por toda a Europa e Estados Unidos, tendo como mais-valia a sua portabilidade.

O exemplar aqui catalogado é um pequeno instrumento prateado, com motivos decorativos gravados no corpo metálico do instrumento. Ainda possui caixa de papel original que é decorada com notas de música coloridas em forma de colcheia.

77 The *Sheng* is a Chinese musical instrument that has existed since 1100 B.C., which symbolically represents the phoenix. The body is made of wooden tubes and it has a hemispherical-shaped base, previously made of gourd but in more modern times made of metal. Here the wooden tubes of different length are inserted, perforated at the base with holes. Some tubes have free reed stops inside. On this subject see Luzia Aurora Rocha's text on the musical instruments of Chinese opera from the Kwok On Collection (Museum/Fundação Oriente) – see bibliography.

124 O *Sheng* é um instrumento musical chinês existente desde 1100 a.C., representando, de forma simbólica a fénix. O corpo é constituído por tubos de madeira e por uma base em forma hemisférica, anteriormente feita de cabaça, mas, modernamente, feita de metal. Aqui estão inseridos os tubos de madeira, de comprimentos diferentes, perfurados na base com orifícios. Alguns tubos têm, no seu interior, palhetas livres batentes. Sobre este tema consultar o texto de Luzia Aurora Rocha sobre os instrumentos musicais de ópera chinesa da Coleção Kwok On (Museum/Fundação Oriente), vide bibliografia.



8o. Midjewh'

Comp.: 53 cm; **Larg.:** 25,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3910

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 422.22

8o. Midjweh

Length.: 53 cm; **Width:** 25.5 cm

Inv. no: MMTN 3910

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 422.22

Aerophone musical instrument to be found in a geographical area ranging from East to North Africa. It is a clarinet-like instrument with two joined tubes and a single reed in each tube. Consisting of two small cane tubes attached to each other, with 6 holes each. This instrument comes from Palestine.

Instrumento musical aerofone predominante numa geografia que vai desde o Oriente até ao Norte de África. Trata-se de um instrumento tipo clarinete com dois tubos acoplados e com palheta simples em cada tubo. Constituído por dois pequenos tubos de cana acoplados um ao outro, cada tubo tem seis orifícios. Este instrumento é proveniente da Palestina.



81. Ocarina

Alt.: 3 cm; Diâm.: 8 cm

Inv. n.º: MMTN 3933

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

Número de classificação de
Hornbostel/Sachs: 421.221.42

81. Ocarina

Height: 3 cm; Diam.: 8 cm

Inv. no: MMTN 3933

Provenance: Maria Carmen Munoz
Hornbostel/Sachs classification

number: 421.221.42

Small, slightly oval-shaped, terracotta aerophone musical instrument. The instrument has three holes: the largest serves as a bevel, and the other two for melodic variation in the pitch of the sound. It has an anthropomorphic representation in shades of yellow, blue, green, deep red and cream. Instrument originating from the Caribbean.

Instrumento musical aerofone de pequenas dimensões, em formato ligeiramente oval, em terracota.

Os primeiros instrumentos do tipo ocarina eram feitos de materiais naturais, como a pedra, madeira, osso, concha e cabaça. Por volta de 4000 a.C. já os chineses manufacturavam apitos em argila e as primeiras versões do *Xun* (uma flauta globular utilizada em rituais confucionistas). Em toda a América Latina, as flautas de barro pré-colombianas foram feitas em grande número e em várias formas, incluindo as de animais, pássaros e pessoas. Em África, as flautas de vasos são feitas principalmente de cabaças e cascas de frutas. Na Europa, em meados do século XIX, os apitos de pássaros de barro tornaram-se populares como brinquedos infantis e eram vendidos em mercados e feiras. A ocarina ocidental padrão foi inventada e por volta de 1853, por Giuseppe Luigi Donati (1836-1925). O termo vem do italiano “oca” – ganso. “Ocarina” será assim “pequeno ganso”. A ocarina de Donati resultou de uma transformação de um simples apito de barro em instrumentos musicais com orifícios (até 10) para dedos e polegares e afinada, ou seja, com sons de altura definida (Liggins, 2001).

O instrumento aqui catalogado é proveniente das Caraíbas e possui três orifícios: o maior funciona como bisel e os outros dois para variação melódica da altura do som. Tem representação antropomórfica em tons de amarelo, azul, verde, grená e creme.



82. Tarka

Alt.: 30,5 cm; **Larg.:** 3,2 cm

Inv. n.º: MMTN 3916

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 421.221.12

82. Tarka

Height: 30.5 cm; **Width.:** 3.2 cm

Inv. no: MMTN 3916

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 421.221.12

End-blown aerophone. This indigenous wooden flute, characteristic of the Andes Mountains (South America), has a unique square shape. It has a bevel and six holes. The flute is decorated with traditional designs/motifs and colours. There are three variants in terms of size (large, medium, and small) and this is a large *Tarka*. It has an incised, raised decoration and is painted in shades of green, blue, red, pink, and lilac.

Aerofone de aresta. Esta flauta indígena de madeira, típica da cordilheira dos Andes (América do Sul), tem uma forma quadrada única. Tem bisel e seis orifícios. A flauta está decorada com desenhos/motivos e cores tradicionais. Há três variantes de tamanho (grande, média e pequena), sendo esta uma *tarka* grande. Tem decoração incisa, em relevo e pintura em tons de verde, azul, vermelho, rosa e lilás.



**83. Trompete natural em
forma de “S”**

Alt.: 66,5 cm; **Diâm.:** 12 cm

Inv. n.º: MMTN 3924

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 421.221.12

**83. Natural “S” shaped
trumpet**

Height: 66.5 cm; **Diam.:** 12 cm

Inv. no: MMTN 3924

Provenance: Maria Carmen Munoz

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 421.221.12

Trompete natural em forma de “S”

Natural “S” shaped trumpet

Metal musical instrument from Uttarakhand (India) very similar to the *Bargu*, a bronze musical instrument widely used by the Sargara community⁷⁸, from Rajasthan. Like the *Bargu*, it is made of two pieces, with attached mouthpiece (it has a lid to protect the mouthpiece). It ends in a bell jar.

Instrumento musical de metal proveniente de Uttarakhand (Índia) muito semelhante ao *Bargu*, instrumento musical de bronze muito utilizado pela comunidade Sargara¹²⁵, do Rajastão. Tal como o *Bargu*, é feito de duas peças, com bocal acoplado (tem tampa para proteger o bocal). Termina em campânula.

/ 259

78 The Sargara are a landless community. Their traditional and current occupation is cutting and selling wood. Those who violate community norms are fined and ostracized. They profess Hinduism, and Chammunda and Ambaji are the deities worshipped. Regional deities are Hanuman, Shankar, Mahakali, and Ramdev. The Sargara traditionally do not take food and water from the lower castes, and the food and water of the Sargara are not accepted by the upper castes.

125 Os Sargara são uma comunidade sem terra. A sua ocupação tradicional e actual é o corte e venda de madeira. Aqueles que violam as normas da comunidade são multados e condenados ao ostracismo. Professam o Hinduísmo, e Chammunda e Ambajee são as divindades veneradas. As divindades regionais são Hanumanjee, Shankar, Mahakali e Ramdevjee. Os Sargara tradicionalmente não levam comida e água das castas inferiores e a comida e água dos Sargara não são aceites pelas castas superiores.



84. Regal

Alt.: 32 cm; **Larg.:** 25 cm;

Prof.: 16,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3498

Proveniência/Doador:

Guilhermina Renta¹²⁶

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 412.132

84. Regal

Height: 32 cm; **Width:** 25 cm;

Depth: 16.5

Inv. no: MMTN 3498

Provenance: Guilhermina Renta

**Hornbostel/Sachs classification
number:** 412.132

¹²⁶ Sem dados biográficos sobre o doador.

German-made instrument (*Melodeon*). This is an accordion-shaped instrument, but with its own particular organological characteristics. On the right-hand side, it has 10 buttons that activate an equal number of reed pipes, as if they were small organ pipes. The left hand of the player operates 6 buttons that correspond to the free reed stops inside the bellows. On top, on the left side, we can see a small plaque indicating “C dur”, which means “C major”, indicating the tuning of the instrument. On the right side, and paired with the tubes, there are four manubriums, to activate different registers. There is also a small plate that did not originally belong to the instrument. It will certainly have been added by the owner and perhaps indicates the name of a musical ensemble/group “Voices of Steel”. According to the MMTN’s technical sheet, this musical instrument belonged to José Cebileiro, better known as “Zé da Noiva”, a player from Casal da Pinheira.

Instrumento de feitura alemã (*Melodeon*). Trata-se de um instrumento com a forma de acordeão, mas com particularidades organológicas próprias, que possui, do lado da mão direita do instrumentista, dez botões que accionam igual número de tubos palhetados, como se de pequenos tubos de órgão se tratassem. A mão esquerda do instrumentista acciona seis botões que correspondem a palhetas livres batentes que se encontram dentro do fole. Por cima, do lado esquerdo, temos uma pequena placa com a indicação “C dur” que significa “Dó Maior”, indicando a afinação em que se encontra o instrumento. Do lado direito, e emparelhando com os tubos, temos quatro manúbrios, para accionar diferentes registos. Temos também uma pequena placa que não pertence originalmente ao instrumento. Terá sido certamente adicionada pelo proprietário e talvez indique o nome de um conjunto/grupo musical, “Vozes de Aço”. De acordo com a ficha técnica do museu este instrumento musical pertenceu a José Cebileiro, mais conhecido por “Zé da Noiva”, tocador do Casal da Pinheira.



85. Shehnai, śahnāī

Alt.: 28,5 cm; **Diâm.:** 8 cm

Inv. n.º: MMTN 3926

Proveniência/Doador: Maria
Carmen Munoz

**Número de classificação de
Hornbostel/Sachs:** 422.11

85. Shehnai (Aerophone)

Height: 28.5 cm; **Diam.:** 8 cm

Inv. no: MMTN 3926

Provenance: Maria Carmen Munoz
**Hornbostel/Sachs classification
number:** 422.11

Shehnai, śahnāī

Shehnai (Aerophone)

Characteristic North Indian oboe. This is a double-reeded instrument, with a metal *pirouette* (for the player to support the lips), a conical wooden tube (decorated in circles painted in dark red and yellow), and six holes ending in a metal flared bell.

Oboé típico do norte da Índia. Está historicamente ligado a um aerofone que entrou no sul da Ásia como membro do conjunto *naubat*¹²⁷. Tem aproximadamente cinquenta centímetros de comprimento de tubo cónico (pode ser de metal, madeira, ou ambos, como é o caso deste exemplar do Museu Municipal Carlos Reis. A palheta é dupla, de tamanho médio, de cana, formada a partir de uma seção cilíndrica oca, constringindo uma extremidade e pressionando a extremidade oposta numa abertura ovoide plana; um disco labial – a *pirouete* –, que serve de apoio aos lábios do intérprete não é usado por músicos que actuam dentro da tradição hindustani. Neste caso específico, os lábios estão aqui em contacto direto com a palheta.

O *śahnāī* às vezes é acompanhado pelo *sur*, um instrumento musical bordão (com uma nota pedal) que é essencialmente um *śahnāī* sem orifícios (Flora, 2001).

/ 263

127 Nome dado a um ensemble tradicional constituído por nove instrumentos característico das cortes reais indianas.

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

4. Aerofones

Nikolova, Ivanka (ed). *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments. From all eras and regions of the world.* Colónia: Könemann, 2000

264 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

3. Aerophones

THE ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA OF MUSICAL INSTRUMENTS, Germany (Cologne), 2000
(book)

PART III
**DEVICES FOR SOUND
MARKING, RECEPTION
AND PRODUCTION**

PARTE III
**DISPOSITIVOS
DE PRODUÇÃO, RECEPÇÃO
E MARCAÇÃO DE SOM**

A terceira parte deste catálogo incide sobre dispositivos de produção, recepção e marcação de som, dando-se, assim, a devida importância a objectos que estão nas reservas, mas que merecem o olhar atento do observador e do leitor.

No que concerne à produção e recepção de som, o Museu Municipal Carlos Reis possui um gramofone e um rádio. São dispositivos diferentes, mas que trouxeram a novidade nos processos de fazer e ouvir música.

A invenção do gramofone e de outros dispositivos técnicos mudou, sem dúvida, a prática de escuta em contexto doméstico, causando mudanças culturais significativas. A vida musical europeia (e ocidental) das classes média e alta, durante o século XIX e na sua transição para o século XX, dividia-se entre esfera pública e privada. A música pública existia em salas de concerto e teatros, onde multidões se reuniam para ouvir as apresentações do repertório em voga, em circuitos muito bem organizados de música e de músicos. A música privada em contexto doméstico, fazia-se no recato dos salões, em contexto de família e do seu círculo, ou num âmbito mais alargado, onde se poderia incluir artistas profissionais que tomavam parte nessas *soirées*. Essa música proporcionava entretenimento doméstico; também manifestava a diligência e a aspiração cultural dos artistas amadores. Todo este circuito era estimulado quer pelas récitas públicas – que forneciam aos amadores a música em voga – quer pelo mercado editorial de partituras, que assegurava o acesso a arranjos e transcrições para piano¹²⁸. O piano teve um papel principal neste contexto, mas o seu domínio foi fortemente abalado por novidades tecnológicas que fizeram crescer o repertório gravado (em discos) e a sua distribuição. Novas práticas de sociabilidade e possibilidades tecnológicas de audição musical foram desenvolvidas em salões privados. Os ouvintes passaram a diferenciar-se entre o ouvinte individual solitário e o ouvinte em grupo (reuniões familiares e eventos públicos, como reuniões em cafés).

Um novo propósito musical foi criado: a apreciação da música enquanto performance acústica gravada. Dois grandes temas de discussão surgiram entre o público amador: a qualidade sonora do aparelho e a interpretação musical na versão escolhida, ou no disco escolhido. O processo de ouvir um disco passa a ser comparado a um ritual: a colocação do gramofone numa sala de estar; o posicionamento do público em relação ao gramofone; a direção da campânula; a seleção da agulha; a definição da velocidade de rotação; e, finalmente, a descoberta de tocar e repetir um disco e a emoção que isso trouxe ao público. Ouvir um disco repetidamente traz ao ouvinte um novo poder, o de descobrir novas *nuances*, o de ouvir a música a diferentes horas, em diferentes

128 Pode referir-se também outros instrumentos musicais em voga entre amadores, como é o caso do bandolim (ou outros cordofones dedilhados) e instrumentos musicais que integrassem agrupamentos de música de câmara, essencialmente os da família do violino.

contextos; contudo, perde-se o factor surpresa de uma actuação ao vivo, bem como a interacção com cantores, músicos e outros espectadores.

O rádio uniu os públicos em processos de escuta colectivos de largo espectro. Era comum a reunião em torno do aparelho no horário das notícias ou dos mais populares programas de variedades e música. Os processos de escuta podiam também, aqui, ser personalizados, no sentido que o ouvinte selecciona apenas as suas preferências pessoais de audição. As funções sociais de uma experiência de “companhia” ou de “melhoria de humor” estão também associadas às novas experiências que o rádio trouxe aos ouvintes. O sentimento colectivo de empatia e partilha – por determinados artistas, comunicadores, ou programas de entretenimento – também actuam ao nível de uma função psicológica de constituição de grupos e subgrupos de escuta (Mendelsohn, 1964: 247).

O dispositivo de marcação de som, o metrónomo, aparece na sua dimensão mecânica, ainda preferida e apreciada por muitos músicos, em detrimento do seu equivalente digital. O princípio de funcionamento do dispositivo é visual e sonoro: ao regular, numa escala, o número de batimentos por minuto, um ponteiro movimenta-se (parte visual), produzindo um som, um “click”, “bip” ou algo semelhante (parte mecânica), sendo uma ferramenta indispensável no treino e estudo de um músico.

PARTE III
**Dispositivos
de produção, recepção
e marcação de som**

PART III
**Devices for Sound Marking,
Reception and Production**

1

**1. Gramofone, rádio
e metrónomo**

1. Gramophone, radio and metronome



86. Gramofone

Alt.: ca. 45 cm; **Larg.:** 36 cm;

Esp.: 36 cm

Inv. n.º: MMTN 3726

Proveniência/Doador: Maria
Paula Lamas Caeiro

86. Gramophone

Height: ca. 45 cm; **Width:** 36 cm;

Depth: 36 cm

Inv. no: MMTN 3726

Provenance: Maria Paula Lamas
Caeiro

This sound reproduction equipment has a refined wooden box. The part where the disc is placed is lined with dark green velvet. The horn is in a light blue tone, which does not appear to be the original colour. On the side of the wooden box is the crank (wound up to rotate the disk) and, on the top, on one side, a hook to lock the disk (preventing it from rotating) and, on the other, a device to select the rotations. This device⁷⁹ seems to date from between the 1940s and 1960s.

Este aparelho reprodutor de som possui uma refinada caixa em madeira. A parte onde se coloca o disco é forrada a veludo de cor verde-escura. A campânula é de um tom azul-claro aparentando não ser esta a cor original. Na parte lateral da caixa de madeira encontra-se a manivela (accionada para colocar o disco em rotação) e, na parte superior, num dos lados, um gancho para trancar o prato (evitando a sua rotação) e, no outro, um dispositivo para seleccionar as rotações. Este dispositivo parece ser datável das décadas de 40 a 60 do século XX.

79 On this topic see Luzia Rocha's article, "What Unveils Musical Iconography, or The Impact of Western Record Labels in the East"; book chapter, to be published by Springer in 2025.



87. Rádio Garod

Alt.: 22 cm; **Larg.:** 42 cm;

Prof.: 11,5 cm

Inv. n.º: MMTN 3986

Proveniência/Doador: Desconhecido

87. Garod Radio model

Height: 22 cm; **Width:** 42 cm;

Depth: 11.5 cm

Inv. no: MMTN 3986

Provenance: Unknown

This radio was made in an American company, the *Garod Radio Corporation*, of Brooklyn (New York). It is a device dating from the first half of the 20th century, quite possibly from the late 1930s. It is known that they were marketed in Portugal at that time, as evidenced by advertisements for the brand⁸⁰.

Rádio fabricado pela empresa norte-americana, a *Garod Radio Corporation*, de Brooklyn (Nova Iorque). Trata-se de um aparelho datado da primeira metade do século XX, muito possivelmente de finais da década de 30. À época sabe-se que eram comercializados em Portugal, como comprovam anúncios publicitário à marca. Faz-se aqui referência, a título de exemplo, ao anúncio publicitário da revista *Guitarra Portuguesa* (p. 22), onde a reconhecida fadista e atriz Berta Cardoso (1911-1997) se apresenta junto ao um dispositivo da marca *Garod Radio*, com o *slogan* «Berta Cardoso, a extraordinária cantadeira, delicia-se ouvindo os seus discos através do nosso receptor, e assim todos os artistas de canto e de música»¹²⁹.

80 Reference is made to an advertisement in the *Guitarra Portuguesa* magazine, p. 22, where the fado singer Berta Cardoso was shown photographed next to a *Garod Radio* device, with the slogan “Berta Cardoso, the extraordinary singer, enjoys listening to her records through our receiver, and so do all singing and musical artists. Fado Museum Archive [Consulted October 2022]. URL: <https://www.museudofado.pt/colecao/outrodocumento/berta-cardoso-anuncio-publicitario-advertisement-garod-radio-corporation-guitarra-de-portugal-dec-1930>]

129 Arquivo do Museu do Fado. Página única, digitalizada, sem indicação do número da revista. [URL: [//www.museudofado.pt/colecao/outrodocumento/berta-cardoso-anuncio-publicitario-advertisement-garod-radio-corporation-guitarra-de-portugal-dec-1930](https://www.museudofado.pt/colecao/outrodocumento/berta-cardoso-anuncio-publicitario-advertisement-garod-radio-corporation-guitarra-de-portugal-dec-1930)]. Disponível para consulta em Outubro de 2022.]



88. Metrónomo

ca. 1900

Alt.: 22 cm; **Larg.:** 11,5 cm;

Peso: 0,5 gr

Inv. n.º: MMTN 3805

Proveniência/Doador: Desconhecido

88. Metronome

ca. 1900

Height: 22 cm; **Width:** 11.5 cm;

Weight: 0.5 g

Inv. no: MMTN 3805

Provenance: Unknown

A device used to mark the tempo (speed) at which a piece of music should be played. Its invention is generally and erroneously attributed to the German Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838) but it was actually invented by a rival from the Netherlands, Dietrich Nikolaus Winkel (c. 1776-1826). There are now digital metronomes and even mobile phone applications. However, many musicians prefer to use mechanical ones, as is the case with this example from the MMTN collections. It is a wind-up system (as with a watch) that makes a pendulum swing in two directions, making a ticking sound, at a speed which is manually predetermined by a small movable weight, determining, *a priori*, the number of beats per minute. This device is pyramidal in shape and made of wood. It has the rope (metal key) on the side and, on the front, a metal plate with the inscription “MAIEZEL METRONOME OF PARIS”. Upon opening the front cover, we can see, in the background, the ruler with the numerical scale indicating the time (the number of beats). This ruler is fixed. In front of it there is a movable pointer. At the base of the pointer is a metal part that slides up and down so that the user can adjust the desired speed. Specimen dated ca. 1900.

Dispositivo utilizado para a marcação do tempo (andamento) em que a música deve ser executada. A sua invenção e patente são, geralmente e de forma errónea, atribuídas ao alemão Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838) no ano de 1816. A patente fora registada, anteriormente, no ano de 1812, por um concorrente dos Países Baixos, Dietrich Nikolaus Winkel (c. 1776-1826). Contudo, a invenção deste dispositivo é muito anterior, remontando ao século IX, e ao sábio e polímata do Al-Andalus¹³⁰ Abbas ibn Firnas (810-887).

Existem, no presente, metrónomos digitais e até aplicações na *internet* para telemóveis. Contudo, muitos músicos preferem utilizar os mecânicos, como é o caso deste exemplar aqui catalogado. Trata-se de um sistema de corda (como num relógio) que faz um pêndulo oscilar em duas direcções, realizando um som de tique-taque, a uma velocidade pré-determinada manualmente por um pequeno peso movível, que estabelece, *a priori*, quantos batimentos se realizam por minuto. Este dispositivo tem forma piramidal e é feito em madeira. Tem lateralmente a corda (chave em metal) e, na frente, uma placa também de metal com a inscrição “METRONOME DE MAIEZEL. PARIS”. Quando abrimos a tampa frontal podemos ver, em segundo plano, a régua com a escala numérica indicadora do tempo (velocidade de batimento). Esta régua é fixa. À sua frente está um ponteiro móvel. Na base do ponteiro há uma peça metálica que desliza para cima e para baixo, por forma a que o utilizador ajuste a velocidade pretendida.

/ 275

130 O Al-Andalus era todo o ocidente islâmico com fronteiras que variavam em função dos avanços ou recuos dos reinos cristãos. Dividia-se em duas regiões distintas: o *Sharq-al-Andalus*, onde floresciam as notáveis cidades de Sevilha, Córdova e Granada; e o *Gar-al-Andalus* que correspondia aproximadamente à Lusitânia Romana e que durante muitos séculos teve a sua capital em Silves. [Fonte: Arquivo RTP. URL: <https://ensina.rtp.pt/artigo/arabes-na-peninsula-iberica-as-terras-do-al-andalus/>. Disponível para consulta em Agosto de 2023].

OUTRAS SUGESTÕES AO LEITOR

Parte III

_ *Museu da Música Mecânica*, colecções de Luís Canguero, Palmela (Visitas presenciais e virtuais)

<https://museudamusicamecanica.com/>

276 /

OTHER SUGGESTIONS FOR THE READER

PART III

_ *MUSEU DA MÚSICA MECÂNICA* (MUSEUM OF MECHANICAL MUSIC), LUÍS CANGUEIRO's collections, Palmela (In-person and virtual visits)

Siga as sugestões através da leitura deste QRCode com o seu telemóvel:
Follow the suggestions, read the QRCode with a smartphone:



BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAFIA

ARQUIVOS / Archives

Arquivos do Museu do Fado

museudofado.pt/

Arquivo Histórico do Ministério Público

arquivohistorico.ministeriopublico.pt/index.php/obras-publicas?onlyDirect=1

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

Porbase: [//porbase.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=](http://porbase.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=)

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) – RENOD/Registo Nacional de Objectos digitais: rnod.bnportugal.gov.pt/rnod/

Fonoteca Municipal de Lisboa – Catálogo do Serviço da Fonoteca: fonoteca.cm-lisboa.pt/

Grove Music Online / Oxford Music Online

oxfordmusiconline.com/grovemusic

/ 279

Hemeroteca Digital de Lisboa

hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/

International Music Score Library Project (IMSLP)

[imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael))

Meloteca

www.meloteca.com/

MIC.PT (Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa) www.mic.pt/

RTP Arquivos – Conteúdo do Acervo Histórico da RTP

arquivos.rtp.pt/

Bibliography

Abreu, Filipe Manuel Ribeiro de. “Luís Filipe de Abreu: Desenho em Contexto. Conceptualização, Narrativa e Meios Operativos.” Diss. de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2016.

Aires Pinheiro. “José Duarte Costa – Um caso no ensino não-oficial da Música”, Diss. de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2010.

Andrews, Ted. *Animal-Speak. The Spiritual and Magiacal Powers of Creatures Great and Small*. s.l.: Llewellyn Publications, U.S., 2002.

Arquivo Histórico da Economia. “CASTRO, Artur Urbano de.” Disponível para consulta a 13 de Julho de 2022. www.arquivohistorico.sgeconomia.gov.pt/details?id=220023

Arquivo Histórico Militar. “Processo Político do Tenente Veterinário Joaquim Pratas”. Disponível para consulta a 13 de Julho de 2022. www.ahm-exercito.defesa.gov.pt/details?id=61712

Baldassare, Antonio. “Music Iconography: What is it all about? Some remarques and considerations with a selected bibliography.” *Ictus* 9, nº.2 (2008): 69-114.

Belandi, Sabin Bikandi. “Alboka.” *Grove Music Online*, 2014.

Blades, James. “Crotales.” *Grove Music Online*, 2001.

Blades, James, Robert Anderson. “Clappers.” *Grove Music Online*, 2001.

Blades, James, John M. Schechter. “Maracas.” *Grove Music Online*, 2001.

Bilou, Francisco. “Manuel Campelo, o pintor a quem chamamos António – dúvida que se esclarece a partir de uma denúncia na Inquisição de Lisboa (1570).” Disponível para consulta em Agosto de 2023. www.academia.edu/37983064/Manuel_Campelo_o_pintor_a_quem_chamamos_Ant%C3%B3nio_d%C3%BAvida_que_se_esclarece_a_partir_de_uma_den%C3%Bancia_na_Inquisi%C3%A7%C3%A3o_de_Lisboa_1570_

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Filipe Manuel Ribeiro de. “Luís Filipe de Abreu: Desenho em Contexto. Conceptualização, Narrativa e Meios Operativos.” Diss. de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2016.

Aires Pinheiro. “José Duarte Costa – Um caso no ensino não-oficial da Música”, Diss. de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2010.

Andrews, Ted. *Animal-Speak. The Spiritual and Magical Powers of Creatures Great and Small*. s.l.: Llewellyn Publications, U.S., 2002.

Arquivo Histórico da Economia. “CASTRO, Artur Urbano de.” Disponível para consulta a 13 de Julho de 2022. www.arquivohistorico.sgeconomia.gov.pt/details?id=220023

Arquivo Histórico Militar. “Processo Político do Tenente Veterinário Joaquim Pratas”. Disponível para consulta a 13 de Julho de 2022. www.ahm-exercito.defesa.gov.pt/details?id=61712

Baldassare, Antonio. “Music Iconography: What is it all about? Some remarques and considerations with a selected bibliography.” *Ictus* 9, n.º 2 (2008): 69-114.

Belandi, Sabin Bikandi. “Alboka.” *Grove Music Online*, 2014.

Blades, James. “Crotales.” *Grove Music Online*, 2001.

Blades, James, Robert Anderson. “Clappers.” *Grove Music Online*, 2001.

Blades, James, John M. Schechter. “Maracas.” *Grove Music Online*, 2001.

Bilou, Francisco. “Manuel Campelo, o pintor a quem chamamos António – dúvida que se esclarece a partir de uma denúncia na Inquisição de Lisboa (1570).” Disponível para consulta em Agosto de 2023. www.academia.edu/37983064/Manuel_Campelo_o_pintor_a_quem_chamamos_Ant%C3%B3nio_d%C3%BAvida_que_se_esclarece_a_partir_de_uma_den%C3%Bancia_na_Inquisi%C3%A7%C3%A3o_de_Lisboa_1570_

Boyden, David D., Peter Walls, Peter Holman, et al.. “Violin.” *Grove Music Online*, 2001.

Brito, Manuel Carlos de. “Alguns dados inéditos sobre instrumentos musicais no século XVIII.” *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

Camões, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2021.

Campbell, Murray, Clive Greated, Arnold Myers. *Musical Instruments. History, Techonology & Performance of Instruments of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Cranmer, David. “Francisco de Souza Coutinho, alias the Marquis of Valença, alias Chico Redondo (1866-1924): his impact in Brazi.” *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, (2019): 1-10.

Castro, Cláudia. “O espólio do Dr. Carlos Azevedo Mendes no Museu Municipal.” *Nova Augusta* 15, (2003)

Cymbron, Luísa, Manuel Carlos de Brito. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

Dias, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: IICT, 1986.

Dobbs, Jack. “Kompang.” *Grove Music Online*, 2015.

Doderer, Gerhard, John Henry van der Meer. *Cordofones de Tecla Portugueses do Século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

Doderer, Gerhard. “Mathias Bostem: Remarks about a little-known 18th-century German keyboard maker in Portugal.” *Inter-American Music Review* 17, n.º 1 – 2, (2007): 157 – 168. Disponível para consulta em Agosto de 2023. www.iamr.uchile.cl/index.php/IAMR/article/view/53417

Dournon, Geneviève, Mireille Helffer. “Bašurī.” *Grove Music Online*, 2015.

During, Jean, Robert Atanyan, et al. “Kamancheh.” *Grove Music Online*, 2001.

Boyden, David D., Peter Walls, Peter Holman, et al.. “Violin.” *Grove Music Online*, 2001.

Brito, Manuel Carlos de. “Alguns dados inéditos sobre instrumentos musicais no século XVIII.” *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

Camões, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2021.

Campbell, Murray, Clive Greated, Arnold Myers. *Musical Instruments. History, Technology & Performance of Instruments of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Cranmer, David. “Francisco de Souza Coutinho, alias the Marquis of Valença, alias Chico Redondo (1866-1924): his impact in Brazil.” *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, (2019): 1-10.

Castro, Cláudia. “O espólio do Dr. Carlos Azevedo Mendes no Museu Municipal.” *Nova Augusta* 15, (2003)

Cymbron, Luísa, Manuel Carlos de Brito. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

Dias, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: IICT, 1986.

Dobbs, Jack. “Kompang.” *Grove Music Online*, 2015.

Doderer, Gerhard, John Henry van der Meer. *Cordofones de Tecla Portugueses do Século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

Doderer, Gerhard. “Mathias Bostem: Remarks about a little-known 18th-century German keyboard maker in Portugal.” *Inter-American Music Review* 17, n.º 1 – 2, (2007): 157 – 168. Disponível para consulta em Agosto de 2023. www.iamr.uchile.cl/index.php/IAMR/article/view/53417

Dournon, Geneviève, Mireille Helffer. “Bāsuri.” *Grove Music Online*, 2015.

Elizabeth, M., C. Bartlet and Richard Langham Smith. “Opéra comique.” *Grove Music Online*, 2001.

Félix Martínez, Miguel Ángel. “Los toros y el Flamenco (Relaciones históricas y actuales entre ambos campos del arte.” *Puente Nuevo*, Nº 61, (2005): 81-85.

Ferreira, Carlos. “Carlos Reis e Torres Novas.” in *Nova Augusta*, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, Nº8, pp. 119-128, 1994

Ferreira, Manuel Pedro. “Ecos do Jazz-Band: Ilustrações Portuguesas (1922-1930).” In *A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX*, editado por Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira Castro, 75-105. Lisboa: Edições Colibri / IHA / CESEM, 2012.

Field, Christopher D.S., E. Eugene Helm, William Drabkin. “Fantasia.” *Grove Music Online*, 2001.

Flora, Reis. “*šahnāi*.” *Grove Music Online*, 2001.
Gallardo-Saborido, Emílio J. “Narrativas de ida y vuelta: flamenco, tauromaquia, literatura y diálogos transatlánticos.” *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, (2020): 75–88.

Godman, Stanley. “Francis William Galpin: Music Maker.” *The Galpin Society Journal* 12, (May, 1959): 8–16.

Gonçalves, Regina Aguilar. “VALÉRIO Dourado, Maria José.” In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo-Branco, 1309. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

Grimal, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

Kennedy, Joyce, Michel Kennedy, Tim Rutherford-Johnson (ed). “Recorder.” *The Oxford Dictionary of Music*, (versão em linha), 2013.

Lamb, Andrew. “Operetta.” *Grove Music Online*, 2001.

Laor, Tal. “Radio on demand: new habits of consuming radio content.” *Global Media and Communication* 1, Vol. 18, (April 2022): 25-48.

During, Jean, Robert Atanyan, et al. “Kamancheh.” *Grove Music Online*, 2001.

Elizabeth, M., C. Bartlet and Richard Langham Smith. “Opéra comique.” *Grove Music Online*, 2001.

Félix Martínez, Miguel Ángel. “Los toros y el Flamenco (Relaciones históricas y actuales entre ambos campos del arte.” *Puente Nuevo*, N.º 61, (2005): 81-85.

Ferreira, Carlos. “Carlos Reis e Torres Novas.” in *Nova Augusta*, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, N.º 8, pp. 119-128, 1994

Ferreira, Manuel Pedro. “Ecos do Jazz-Band: Ilustrações Portuguesas (1922-1930).” In *A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX*, editado por Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira Castro, 75-105. Lisboa: Edições Colibri / IHA / CESEM, 2012.

Field, Christopher D.S., E. Eugene Helm, William Drabkin. “Fantasia.” *Grove Music Online*, 2001.

Flora, Reis. “*šahnāi*.” *Grove Music Online*, 2001.
Gallardo-Saborido, Emílio J. “Narrativas de ida y vuelta: flamenco, tauromaquia, literatura y diálogos transatlánticos.” *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, (2020): 75–88.

Godman, Stanley. “Francis William Galpin: Music Maker.” *The Galpin Society Journal* 12, (May 1959): 8–16.

Gonçalves, Regina Aguilar. “VALÉRIO Dourado, Maria José.” In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo-Branco, 1309. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

Grimal, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

Kennedy, Joyce, Michel Kennedy, Tim Rutherford-Johnson (ed). “Recorder.” *The Oxford Dictionary of Music*, (versão em linha), 2013.

Lamb, Andrew. “Operetta.” *Grove Music Online*, 2001.

Leppert, Richard. *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body*. Berkeley/California: California University Press, 1993.

Libin, Laurence. “Organology.” *Grove Music Online*, 2001.

Liggins, David. “Ocarina.” *Grove Music Online*, 2001.

Lopes, João Carlos (coord.). *Imagens do Homem, Idades de Deus*. Torres Novas: Museu Municipal de Torres Novas, s.d.

Lopes, João Carlos. *Nós queríamos ser artistas – Para uma História da Música Moderna em Torres Novas (1945-1982)*. Torres Novas: Âmagos da Questão, 2015.

Maisonneuve, Sophie. “La constitution d’une écoute musicale nouvelles: Le disque et ses sociabilités comme agents de changement culturel dans les années 1920 et 1930 en Grand-Bretagne.” *Revue de Musicologie* 88, No.1, (2002): 50.

Martínez Moreno, Rosa María (1999), “El traje de flamenca: Una aproximación etnológica” *Narria. Estudios de artes y costumbres populares*, (1999): 85-88.

Mayer Brown, Howard, Ellen Rosand, Reinhard Strohm, et al. “Opera.” *Grove Music Online*, 2001.

Mendelsohn, Harols. “Listening to Radio.” *People, Society and Mass Communication*, (1964): 239-249.

Montagu, Jeremy. “Castanets.” *The Oxford Companion to Music*, (Online version), 2011.

Mourão, Luís Filipe. “A linguagem conversacional de Eugène Scribe e os seus efeitos nas práticas de escrita dramática desde o século XIX.” Diss. de Mestrado, NOVA FCSH, 2013.

Mourão, Manuel. “O percurso autárquico de Carlos de Azevedo Mendes (1935 a 1950).” *Nova Augusta*, nº 31, (2019): 11-50.

Moor, Angela, Ian Moor. “Photography.” In *The Dictionary of Art*, editado por Jane Turner, 646-685. London: Macmillan Publishers Limited, 1996.

Laor, Tal. “Radio on demand: new habits of consuming radio content.” *Global Media and Communication* 1, Vol. 18, (April 2022): 25-48.

Leppert, Richard. *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body*. Berkeley/California: California University Press, 1993.

Libin, Laurence. “Organology.” *Grove Music Online*, 2001.

Liggins, David. “Ocarina.” *Grove Music Online*, 2001.

Lopes, João Carlos (coord.). *Imagens do Homem, Idades de Deus*. Torres Novas: Museu Municipal de Torres Novas, s.d.

Lopes, João Carlos. *Nós queríamos ser artistas – Para uma História da Música Moderna em Torres Novas (1945-1982)*. Torres Novas: Âmagos da Questão, 2015.

Maisonneuve, Sophie. “La constitution d’une écoute musicale nouvelles: Le disque et ses sociabilités comme agents de changement culturel dans les années 1920 et 1930 en Grand-Bretagne.” *Revue de Musicologie* 88, N.º 1, (2002): 50.

Martínez Moreno, Rosa María (1999), “El traje de flamenca: Una aproximación etnológica” *Narria. Estudios de artes y costumbres populares*, (1999): 85-88.

Mayer Brown, Howard, Ellen Rosand, Reinhard Strohm, et al. “Opera.” *Grove Music Online*, 2001.

Mendelsohn, Harols. “Listening to Radio.” *People, Society and Mass Communication*, (1964): 239-249.

Montagu, Jeremy. “Castanets.” *The Oxford Companion to Music*, (online version), 2011.

Mourão, Luís Filipe. “A linguagem conversacional de Eugène Scribe e os seus efeitos nas práticas de escrita dramática desde o século XIX.” Diss. de Mestrado, NOVA FCSH, 2013.

Moreira, Pedro. “‘‘Cantando espalharei por toda a parte’’: programação, produção musical e o ‘aportuguesamento’ da ‘música ligeira’ na emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949). Tese de Doutoramento, NOVA FCSH, 2012.

Moutinho, Alberto. “Colares em grande Gala: Numa simpática festa na Adega Regional, o Chefe de Estado fez a entrega do ‘Cacho Dourado’.” *Gazeta dos Caminho de Ferro*, Ano XLIX, (1937): 352-353.

Nery, Rui Vieira. “Fado.” In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo Branco, 433-453. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

Nikolova, Ivanka (ed.). *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments. From all eras and regions of the world*. Colónia: Könnemann, s.d.

Odel, Jay, Robert Winans. “Banjo.” *Grove Music Online*, 2014.

Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Penna, Mário. *Los Gitanos, el Flamenco y los Toros*. s.l.: Signatura Ediciones, 2013.

Peres, José Benigno (ed.). *Ilustração Portuguesa* 53. nº 1017, (9 de Setembro de 1959)

Pestana, Maria do Rosário. “Folclorização em Manhouce.” In *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*, editado por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco. 386-400. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

Pestana, Maria do Rosário. *Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940)*. Lisboa: Edições tinta-da-china, 2012.

Perrolas, Margarida (coord.). *Leques – A arte da sedução*. Figueira da Foz: Município da Figueira, 2018.

Poché, Christian. “Tar.” *Grove Music Online*, 2001.

Ribeiro, Mário de Sampayo. *Aspectos musicais da exposição de “Os Primitivos Portugueses”*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1943.

Mourão, Manuel. “O percurso autárquico de Carlos de Azevedo Mendes (1935 a 1950).” *Nova Augusta*, n.º 31, (2019): 11-50.

Moor, Angela, Ian Moor. “Photography.” In *The Dictionary of Art*, editado por Jane Turner, 646-685. London: Macmillan Publishers Limited, 1996.

Moreira, Pedro. “‘‘Cantando espalharei por toda a parte’’: programação, produção musical e o ‘aportuguesamento’ da ‘música ligeira’ na emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949). Tese de Doutoramento, NOVA FCSH, 2012.

Moutinho, Alberto. “Colares em grande Gala: Numa simpática festa na Adega Regional, o Chefe de Estado fez a entrega do ‘Cacho Dourado’.” *Gazeta dos Caminho de Ferro*, Ano XLIX, (1937): 352-353.

Nery, Rui Vieira. “Fado.” In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo Branco, 433-453. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

Nikolova, Ivanka (ed.). *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments. From all eras and regions of the world*. Colónia: Könnemann, s.d.

Odel, Jay, Robert Winans. “Banjo.” *Grove Music Online*, 2014.

Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Penna, Mário. *Los Gitanos, el Flamenco y los Toros*. s.l.: Signatura Ediciones, 2013.

Peres, José Benigno (ed.). *Ilustração Portuguesa* 53. nº 1017, (9 de Setembro de 1959)

Pestana, Maria do Rosário. “Folclorização em Manhouce.” In *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*, editado por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco. 386-400. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

Pestana, Maria do Rosário. *Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940)*. Lisboa: Edições tinta-da-china, 2012.

Ripin, Edwin, Stewart Pollens. “Pianoforte.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Turner, 655-695. London: Macmillan Publishers, 2001.

Lippi, Lorenzo. *Bresciano Mandolin versus Tuscan Mandolin? Notes for an organological (and musical) identification*. s.l.: edição de autor, 2020.

Ovídio, *Metamorfoses* (Tradução de Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

Piquer, Ruth. “Aquello que se escucha con el ojo: La Iconografía Musical en la encrucijada.” *Sineris – Revista de Musicología*, N.9, (2013): 3-17.

Redinha, José. *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição*. Coimbra: Universidade de Coimbra – Instituto de Antropologia, 1984.

Reis, Pedro Carlos. *Carlos Reis*. s.l.,: ACD Editores, 2006.

Rocha, Luzia Aurora. *Ópera & Caricatura: o Teatro de São Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Colibri, 2010.

Rocha, Luzia Aurora. *O motivo musical da azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Tese de Doutoramento, NOVA FCSH, 2012.

Rocha, Luzia Aurora e Nuno Prates. “A iconografia musical na coleção de leques da Casa dos Patudos: análise de aspectos temáticos e organológicos.” *Cuadernos de Iconografía Musical*, (2015): 10-30.

Rocha, Luzia Aurora. “Música e Ritual – A Irmandade da Misericórdia da Chamusca vista e revista através da iconografia musical.” In *Iconografia Musical – a Música na dimensão do Sagrado*, editado por Luís Correia de Sousa, 103-124. Lisboa: CESEM/NOVA FCSH, 2016.

Rocha, Luzia Aurora. “Algumas considerações sobre os instrumentos musicais de Ópera Chinesa da Coleção Kwok On.” *A Ópera Chinesa* (2016): 7pp.

Perrolas, Margarida (coord.). *Leques – A arte da sedução*. Figueira da Foz: Município da Figueira, 2018.

Poché, Christian. “Tar.” *Grove Music Online*, 2001.

Ribeiro, Mário de Sampayo. *Aspectos musicais da exposição de “Os Primitivos Portugueses”*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1943.

Ripin, Edwin, Stewart Pollens. “Pianoforte.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Turner, 655-695. London: Macmillan Publishers, 2001.

Lippi, Lorenzo. *Bresciano Mandolin versus Tuscan Mandolin? Notes for an organological (and musical) identification*. s.l.: edição de autor, 2020.

Ovídio, *Metamorfoses* (Tradução de Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

Piquer, Ruth. “Aquello que se escucha con el ojo: La Iconografía Musical en la encrucijada.” *Sineris – Revista de Musicología*, N.9, (2013): 3-17.

Redinha, José. *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição*. Coimbra: Universidade de Coimbra – Instituto de Antropologia, 1984.

Reis, Pedro Carlos. *Carlos Reis*. s.l.,: ACD Editores, 2006.

Rocha, Luzia Aurora. *Ópera & Caricatura: o Teatro de São Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Colibri, 2010.

Rocha, Luzia Aurora. *O motivo musical da azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Tese de Doutoramento, NOVA FCSH, 2012.

Rocha, Luzia Aurora e Nuno Prates. “A iconografia musical na coleção de leques da Casa dos Patudos: análise de aspectos temáticos e organológicos.” *Cuadernos de Iconografía Musical*, (2015): 10-30.

Rocha, Luzia Aurora. “Iconografia Musical em Portugal vista e revista no passado, presente e futuro”. *Glosas*, 20, (2020): 15-22.

Sachs, Curt. *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*. Berlin und Leipzig: Walter sw Gruyer & Co, 1923.

Sachs, Curt. *Storia Degli Strumenti Musicali*. s.l.: Oscar Mondadori, 2006.

Santos, Cláudia Emanuel. “Rey Colaço – O pintor do painel de Gil Pais (Torres Novas).” *Nova Augusta*, nº 31, (2019): 221-233.

Santos, Cláudia Emanuel. “A obra azulejar de Jorge Rey Colaço (1862-19429 em Portugal.” Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, 2021.

Santos, Diana Gonçalves dos. “Obras de Carlos Reis no Museu Municipal de Torres Novas. Testemunhos da permanência de um gosto.” *Nova Augusta*, nº18, (2006).

Schechter, John M. “Adufe.” *Grove Music Online*, 2001.

Seebass, Tilman. “Iconography.” *Grove Music Online*, 2001.

Serrão, Vítor. “Viaggio a Roma. Campelo e os Pintores Maneiristas Portugueses com Presença na Cidade Papal.” *Nicole Dacos: Viaggio a Roma. Roma Quanta Fvit Ipsa Rvina Docet*, editado por Jesús Páramo, 53- 74. Huelva: Universidade de Huelva, 2016.

Sorrel, Neil. “Sāraṅgī.” *Grove Music Online*, 2001.

Sousa Bastos. *Diccionario do Theatro Português*. Lisboa: s.e., 1908.

Suárez Ávila, Luis. “Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante.” *Culturas Populares. Revista Electrónica* 7 (julio-diciembre 2008): 26 pp.

Suárez-Zuloaga Gáldiz, Ignacio. “El amor de Ignacio Zuloaga hacia los gitanos.” In *Catálogo de exposición Zuloaga, entre*

Rocha, Luzia Aurora. “Música e Ritual – A Irmandade da Misericórdia da Chamusca vista e revista através da iconografia musical.” In *Iconografia Musical – a Música na dimensão do Sagrado*, editado por Luís Correia de Sousa, 103-124. Lisboa: CESEM/NOVA FCSH, 2016.

Rocha, Luzia Aurora. “Algumas considerações sobre os instrumentos musicais de Ópera Chinesa da Coleção Kwok On.” *A Ópera Chinesa* (2016): 7pp.

Rocha, Luzia Aurora. “Iconografia Musical em Portugal vista e revista no passado, presente e futuro”. *Glosas*, 20, (2020): 15-22.

Sachs, Curt. *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*. Berlin und Leipzig: Walter sw Gruyer & Co, 1923.

Sachs, Curt. *Storia Degli Strumenti Musicali*. s.l.: Oscar Mondadori, 2006.

Santos, Cláudia Emanuel. “Rey Colaço – O pintor do painel de Gil Pais (Torres Novas).” *Nova Augusta*, nº31, (2019): 221-233.

Santos, Cláudia Emanuel. “A obra azulejar de Jorge Rey Colaço (1862-19429 em Portugal.” Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, 2021.

Santos, Diana Gonçalves dos. “Obras de Carlos Reis no Museu Municipal de Torres Novas. Testemunhos da permanência de um gosto.” *Nova Augusta*, n.º18, (2006).

Schechter, John M. “Adufe.” *Grove Music Online*, 2001.

Seebass, Tilman. “Iconography.” *Grove Music Online*, 2001.

Serrão, Vítor. “Viaggio a Roma. Campelo e os Pintores Maneiristas Portugueses com Presença na Cidade Papal.” *Nicole Dacos: Viaggio a Roma. Roma Quanta Fvit Ipsa Rvina Docet*, editado por Jesús Páramo, 53- 74. Huelva: Universidade de Huelva, 2016.

Sorrel, Neil. “Sāraṅgī.” *Grove Music Online*, 2001.

Sousa Bastos. *Diccionario do Theatro Português*. Lisboa: s.e., 1908.

lo gitano y el flamenco, comissariado por Margarita Ruyra de Andrade, Granada, 41-69. Granada: Universidad de Granada y Fundación Zuloaga, 2022.

Terranova, Bruno., “La catalogazione dei mandolini”, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2009.

Tudela, Ana Paula. “João Elvenich (Colónia, c. 1700 - Lisboa, 1755) e Mathias Bostem (Heerlen, c. 1731 – Lisboa, 1806): mestres de fazer cravos e afinadores da Casa Real Portuguesa – Contributo para a História da Construção de Instrumentos Musicais em Portugal.” *Anais (Série História)*, Vol. XI-XII, (2007-2008): 59-95.

Vaz, Cecília Santos. *Clubes nocturnos modernos em Lisboa: sociabilidade, diversão e transgressão (1917-1927)*. diss. de mestrado, ISCTE, 2009.

Vieira, Joaquim (ed.). *Fotobiografias do Século XX -Amália Rodrigues*. Lisboa: Temas e Debates, 2008.

Suárez Ávila, Luis. “Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante.” *Culturas Populares*. Revista Electrónica 7 (julio-diciembre 2008): 26 pp.

Suárez-Zuloaga Gáldiz, Ignacio. “El amor de Ignacio Zuloaga hacia los gitanos.” In Catálogo de exposición Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco, comissariado por Margarita Ruyra de Andrade, Granada, 41-69. Granada: Universidad de Granada y Fundación Zuloaga, 2022.

Terranova, Bruno., “La catalogazione dei mandolini”, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2009.

Tudela, Ana Paula. “João Elvenich (Colónia, c. 1700 – Lisboa, 1755) e Mathias Bostem (Heerlen, c. 1731 – Lisboa, 1806): mestres de fazer cravos e afinadores da Casa Real Portuguesa – Contributo para a História da Construção de Instrumentos Musicais em Portugal.” *Anais (Série História)*, Vol. XI-XII, (2007-2008): 59-95.

Vaz, Cecília Santos. *Clubes nocturnos modernos em Lisboa: sociabilidade, diversão e transgressão (1917-1927)*. diss. de mestrado, ISCTE, 2009.

Vieira, Joaquim (ed.). *Fotobiografias do Século XX -Amália Rodrigues*. Lisboa: Temas e Debates, 2008.



Music in the Museum. Musical Instruments and Musical Iconography Catalogue of Carlos Reis Municipal Museum, published by Torres Novas Municipality, was printed by Gráfica Almondina, in IOR paper (120 g), using Meta Serif Pro typeface, size 9,5 to the text, 24 to the chapter titles, and 14 to other titles.

Música no Museu. Catálogo de Instrumentos Musicais e Iconografia Musical do Museu Municipal Carlos Reis, obra publicada pelo Município de Torres Novas, foi composta na família tipográfica Meta Serif Pro, para o texto a corpo 9,5, para os títulos, a corpo 14, e para as entradas de capítulo, a corpo 24. Esta obra foi impressa na gráfica Almondina, em papel IOR de 120 g.