

Estudos de Lisboa

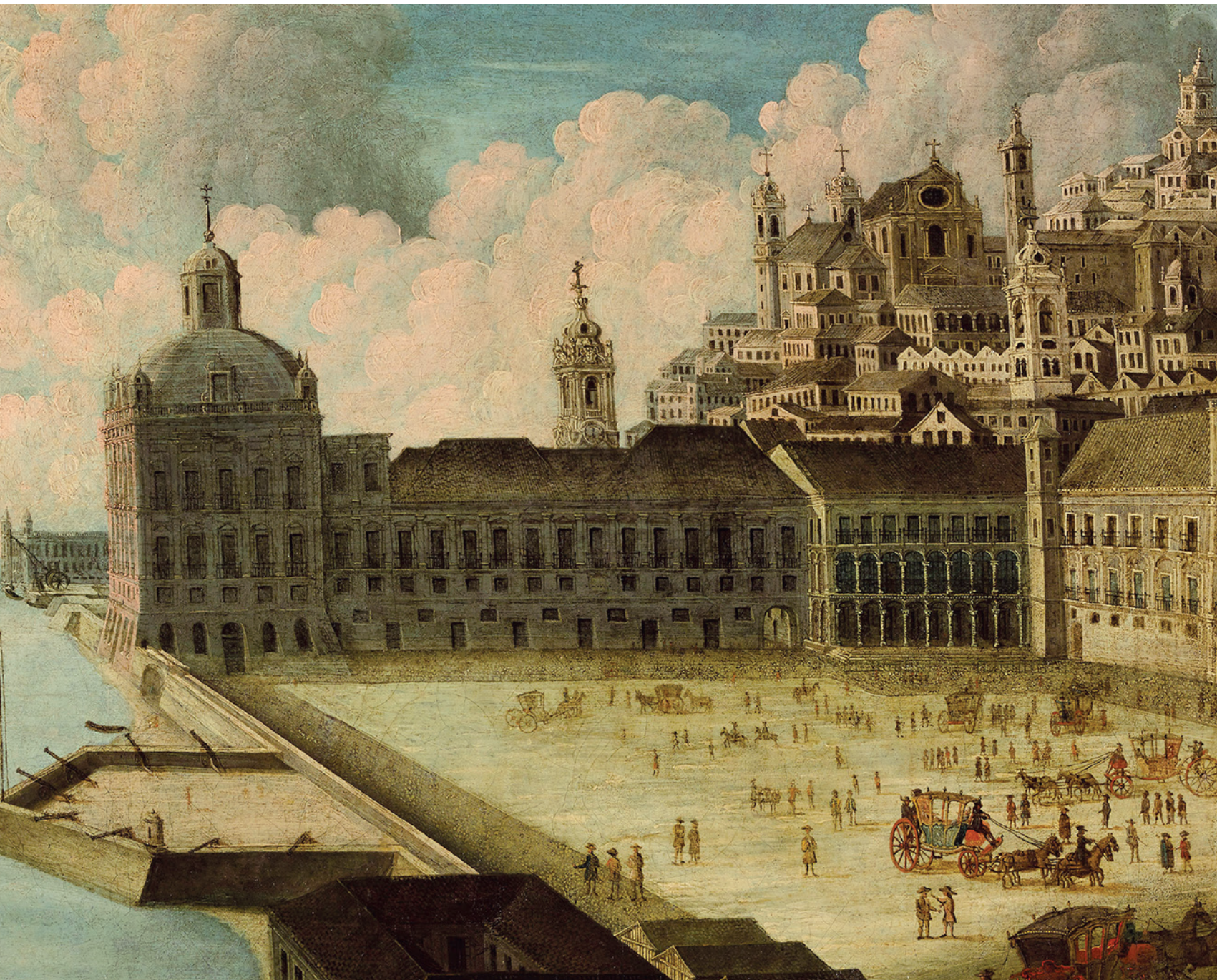


ISSN 1646-1762

N.º 11 2014

II | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL





Lisboa

N.º 11 2014

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Edição

Instituto de História da Arte

abreviaturas

ACSL Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa **ADP** Arquivo Distrital do Porto **AHTC** Arquivo Histórico do Tribunal de Contas **AISS** Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento **AMCB** Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona **AML** Arquivo Municipal de Lisboa **ANBA** Academia Nacional de Belas-Artes **ANSL/AHIL** Archivio de Nossa Senhora di Loreto **AOS** Arquivo Oliveira Salazar **APL** Arquivo do Patriarcado de Lisboa **ASV** Archivio Segreto Vaticano **BNRJ** Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro **BNUT** Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino **CESEM** Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical **CML** Câmara Municipal de Lisboa **CNL** Cartórios Notariais de Lisboa **DGEMN** Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais **DGLAB/TT** Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo **DGPC** Direcção Geral do Património Cultural **FCSH/UNL** Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa **FCCG** Fundação Calouste Gulbenkian **FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia **Fig.** Figura **FLUL** Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa **GEAEM-DIE** Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar da Direcção de Infra-Estruturas **IHA** Instituto de História da Arte **IHC** Instituto de História Contemporânea **IHRU** Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana **IPPAR** Instituto Português do Património Arquitectónico **IST** Instituto Superior Técnico **MC** Museu da Cidade **MNAA** Museu Nacional de Arte Antiga **UAb** Universidade Aberta •

	Editorial	7
	Entrevista com Fernando Mariás Franco conduzida por Pedro Flor	11
	Entre o Teatro Romano e a Sé de Lisboa: evolução urbanística e marcos arquitectónicos da antiguidade à reconstrução pombalina Lídia Fernandes, Rita Fragoso de Almeida	19
	A representação dos conventos de Lisboa cerca de 1567 na primeira planta da cidade José Manuel Garcia	35
	A antiga igreja de Nossa Senhora do Loreto da nação italiana em Lisboa (1518-1651) dados arquivísticos e algumas hipóteses sobre o edifício de Filippo Terzi Nunziatella Alessandrini, Sabina de Cavi	51
	The weilburg painting showing the lisbon entry of 1619 in its historical and pictorial context Andreas Gehlert	69
	Grande panorama de Lisboa em azulejo: Novos contributos para a fixação da data, encomenda e autoria Pedro Flor, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor	87
	Incorporações de azulejos pela Academia de Belas Artes no século XIX: a aquisição da vista de Lisboa Hugo Xavier	107
	“Del palazzo de’ cesari” genesi e riferimenti dell’attività di Filippo Juvarra per D. João V di Portogallo Sandra Sansone	123
	A idealização de dois projectos para o teatro régio e um novo desenho do arquitecto Filippo Juvarra para a corte portuguesa Giuseppina Raggi	137
	Ludovice, Laprade e Amaro Pinheiro na sacristia da igreja da Graça de Lisboa contributos para o conhecimento da autoria e da vida quotidiana de uma obra de arte Teresa Leonor M. Vale	153
	A música nos azulejos do antigo Colégio dos Meninos Órfãos de Lisboa Luzia Rocha	173
	Dois alçados inéditos do Palácio Real de Campo de Ourique Hélder Carita	185
	O Palácio de Fernando de Larre na Calçada do Combro e os seus estuques Isabel Mendonça	209
	Francisco de Assis Rodrigues e as referências internacionais na escultura oitocentista Sílvia Lucas Vieira de Almeida	225

Índice

Monsanto: de forte [Marquês Sá da Bandeira] a estabelecimento prisional leituras de um edifício discreto da modernidade lisboeta Mariana Correia Carrolo	237
Dialap – o contributo de uma fábrica de lapidação de diamantes na modernização de Lisboa Deolinda Folgado	253
La estética masónica en Lisboa: nuevas perspectivas para historiar la ciudad David Martín López	267
A adaptação do Palácio Foz para sede do secretariado nacional de informação a intervenção da DGEMN e de Luís Benavente no mobiliário e decoração de interiores (1940-1953) Margarida Elias	283
Visual politics of the <i>estado novo</i> realized on the <i>Alameda Dom Afonso Henriques</i> in Lisbon – the construction of ideal citizenship? Jakob Hartmann, Translation Inka Müller	291
Una identidad en reconstrucción. La calçada a portuguesa Antoni Remesar, Dánae Esparza	305
À procura de um contexto: arte pública em Lisboa na segunda metade do século xx Margarida Brito Alves	319
VARIA	
Os azulejos de Manuel dos Santos na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho Fernando M. Peixoto Lopes, Margarida Almeida Bastos	332
A descoberta de um tecto: alegoria celestial de José António Narciso na sacristia da igreja do Sacramento em Lisboa Vítor dos Reis	342
Cada rua tem um preço as quantidades e as qualidades do espaço urbano na reconstrução de Lisboa no século XVIII Maria Helena Ribeiro dos Santos	348
Alessandro Tanzi: um escultor de carrara na Lisboa de setecentos Sandra Costa Saldanha	352
RECENSÕES	
Perrin, Michel Jean-Louis – <i>L'iconographie de la gloire à la sainte croix de raban maur.</i> Maria Coutinho	362

Resumo

O Colégio de invocação a Nossa Senhora de Monserrate foi reformado em 1549 pela rainha D. Catarina, mulher de D. João III, para ali se recolherem cerca de 30 crianças órfãs. Esta função social do edifício manteve-se, pelo menos, até à primeira metade do século XVIII, altura da colocação de um magnífico revestimento azulejar. Estes azulejos plasmam temas bíblicos que evoluem temporalmente do Antigo para o Novo Testamento, à medida que caminhamos do átrio para o topo da escadaria, como se de um percurso em ascensão espiritual se tratasse. Alguns destes painéis apresentam motivos musicais de extremo interesse, nomeadamente nas cenas sobre Jacob e Esaú e vida de David. É objectivo deste artigo analisar tais motivos musicais do ponto de vista organológico, iconográfico e iconológico, bem como tecer uma reflexão sobre a questão de cópia e transmissão de fontes que serviram de modelo para os pintores de azulejo portugueses. ●

Abstract

The College of Our Lady of Montserrat was first remodeled in 1549 by the Queen Catherine, wife of D. João III, to provide shelter to circa 30 orphans. At least, until the first half of the eighteenth century, this social purpose was maintained. At this time, during the reign of king D. João V, a magnificent tile decoration was added. These tiles depict biblical themes from the Old and the New Testaments. The sequence is temporal, as we move from the lobby to the top of the staircase, like a pilgrimage. Some of these panels present musical motifs of extreme interest, especially in the scenes concerning Jacob, Esau and David. It is the purpose of this article to analyze these musical motifs from the organological, iconographic and iconological perspective. Also to weave a reflection about the copy and transmission of primary sources that served as models for Portuguese tile painters. ●

palavras-chave

LISBOA
AZULEJARIA
MÚSICA
BÍBLIA
SÉC. XVIII

key-words

LISBON
CERAMIC TILES
MUSIC
BIBLE
18TH CENTURY

Arbitragem Científica Peer Review

Manuel Pedro Ferreira

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Fernando González Moreno

Universidade de Castilla-La Mancha

Data de Submissão
Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval

Mar. 2014

A MÚSICA NOS AZULEJOS DO ANTIGO COLÉGIO DOS MENINOS ÓRFÃOS DE LISBOA

LUZIA ROCHA
CESEM – FCSH/UNL
Universidade Lusíada (Lisboa)

¹ Imóvel também identificado como Recolhimento do Amparo e Colégio de Jesus.

² José Meco aponta como data provável para a realização do conjunto azulejar o ano de 1754, data da conclusão da reedificação do Colégio por ordem do rei D. José. (Meco 2005, 89-98).

O antigo Colégio dos Meninos Órfãos¹, imóvel situado na Rua da Mouraria n.º 64 em Lisboa, passa despercebido aos olhares dos transeuntes. Situado nas traseiras do Centro Comercial da Mouraria e rodeado por comércio grossista, dilui-se nos edifícios comerciais e residenciais, nas gentes que os habitam e nos turistas que diariamente por ali passam.

O portal Manuelino, na parte central do piso térreo, desperta alguma curiosidade e convida à entrada para este edifício que esconde, no seu interior, um tesouro azulejar da primeira metade do século XVIII. São composições figurativas em azul e branco formando silhares recortados na parte superior. Revestem as paredes do pequeno átrio rectangular e da escadaria. José Meco refere-se a este conjunto como “(...) um dos revestimento mais espectaculares da azulejaria figurativa dos meados do século XVIII e, ao mesmo tempo, mais contraditórios, pelo contraste entre a excepcional fantasia dos enquadramentos rococó e o carácter muito mais ingênuo e rudimentar da pintura historiada dos centros², pelos quais se desenrola uma autêntica *Bíblia* em imagens. (...)” (Meco 2005, 91).

No total são quarenta painéis com temas bíblicos: trinta painéis representam temas do Antigo Testamento (até ao sétimo patamar) e dez painéis temas do Novo Testamento (sétimo patamar e seguintes). Os painéis possuem ainda cartela com inscrição sobre a temática representada. A discrepância de grafias nas cartelas sugere pintores diferentes, se bem que, muito provavelmente, todos da mesma oficina. José Meco atribui os painéis a um pintor de Lisboa, chamado Domingos de Almeida, através da apresentação de vários factos e argumentos de ordem documental e

estilística. Mas o mesmo autor indica uma “grande disparidade” nos centros figurativos, “não só na diversidade dos temas (...) como no tratamento artístico que receberam (...)”. Sobre Domingos de Almeida, sabe-se que “não são conhecidas as datas do nascimento e da morte, mas é provável que o artista tenha recebido a sua formação no período joanino (...)” (Meco 2005, 96-97). A disposição dos painéis é narrativa, catequética e sugere um certo recolhimento interior. À medida que o visitante sobe a escadaria é conduzido numa ascensão física mas, principalmente, espiritual, bem como a um encontro com Jesus e com a Sua história e a dos seus antepassados. Jesus é a figura central na história deste edifício e é evidente a sua associação aos órfãos indicada pelo painel que O representa, em Menino, rodeado por outras crianças da instituição. Além do mais, este Colégio também é identificado por Colégio de Jesus por aí existir, precisamente, desde o século XVII, uma confraria do Menino Jesus.

Da totalidade dos painéis apresentados, três possuem motivos musicais, sendo unicamente episódios do Antigo Testamento: a bênção de Isaac a seu filho Jacob (átrio), David acalma Saúl ao som da música e o retorno triunfante de David com a cabeça de Golias (4.º lanço de escadas). A Música não é o tema principal do ciclo aqui representado, mas assume a sua presença nos episódios bíblicos aos quais costuma estar associada.

1. Génesis: Jacob rouba a bênção de Esaú³

(Gén. 27: 1-40) Isaac ficou velho, e os seus olhos enfraqueceram-se, a tal ponto que já não via nada. Então chamou o seu filho mais velho, Esaú: “Meu filho!” Esaú respondeu: “Estou aqui”. Isaac continuou: “Como vês, estou velho e não sei quando vou morrer. Agora toma as tuas armas, as tuas flechas e o arco, vai ao campo e traz-me alguma caça. Prepara-me um bom guisado, como eu gosto, e traz-mo para eu comer, e antes de morrer te abençoe”. Rebeca ouviu tudo o que Isaac dizia a seu filho Esaú. E Esaú saiu para o campo a fim de caçar alguma coisa para seu pai. Rebeca disse a seu filho Jacob: “Ouvi teu pai dizer ao teu irmão Esaú: ‘Traz-me alguma caça e faz-me um bom guisado, para eu comer e te abençoar diante de Javé, antes de morrer’. Agora, escuta-me e faz o que eu mandar. Vai ao rebanho e traz-me dois cabritos gordos. Vou preparar para teu pai um prato do modo que ele gosta. Depois levarás o prato a teu pai, para ele comer e te abençoar antes de morrer”. Jacob disse à mãe Rebeca: “Mas meu irmão Esaú é peludo e minha pele é lisa! Se meu pai me tocar, ele vai perceber que quis enganá-lo e, em vez de bênção, atrairei maldição sobre mim”. Mas a mãe respondeu-lhe: “Meu filho, que a maldição dele caia sobre mim. Obedece-me, vai e traz os cabritos”. Jacob foi buscar os cabritos e levou-os à mãe. Ela preparou um bom prato, do modo que Isaac gostava.

³ As citações bíblicas são usadas a partir da tradução moderna da editora Paulus, edição acompanhada por notas explicativas ao Antigo Testamento do biblista Frei Raimundo de Oliveira O.P. que esclarecem dúvidas relativas a traduções, pondo em confronto várias divergências neste âmbito que foram tomadas em conta na elaboração deste artigo pela autora.

Fig. 1 – Jacob rouba a bênção de Esaú – Painel de Azulejos

⁴ *Bíblia Sagrada* (1999, 39-40).

Rebeca (...) cobriu-lhe os braços e a parte lisa do pescoço com a pele dos cabritos. (...) Então Jacob foi ter com o pai e disse-lhe: “Pai!” Isaac respondeu: “Aqui estou. Quem és tu, meu filho?” Jacob respondeu ao pai: “Sou Esaú o teu primogénito” (...) Isaac disse a Jacob: “Aproxima-te, meu filho, para que eu te apalpe e veja se és ou não o meu filho Esaú”. (...) Logo que Isaac acabou de abençoar Jacob e este saiu de junto do pai, o irmão Esaú voltou da caça. Isaac perguntou-lhe: “Quem és tu?” Ele respondeu: “Sou Esaú, o teu filho primogénito!”. Então Isaac estremeceu emocionado, e disse: “Então, quem foi que veio e me trouxe a caça?” (...) Quando Esaú ouviu as palavras do pai deu um forte grito (...)’⁴

O painel do átrio do antigo Colégio dos Meninos Órfãos mostra dois momentos distintos deste episódio bíblico numa única representação: a caçada de Esaú e a bênção de Isaac a seu filho Jacob. Vemos, em primeiro plano, o interior de um quarto, com Isaac deitado numa cama. De um lado está a louça onde comeu a refeição trazida por Jacob a mando de sua mãe, Rebeca. Do outro está Jacob, ajoelhado, recebendo a bênção de seu pai. Repare-se que uma mão de Isaac faz um gesto benediciente enquanto a outra descansa sobre o braço de Jacob. O pintor dos azulejos não se esqueceu do detalhe da pele de cabrito (parte escura sobre o braço), o embuste de Rebeca para enganar Isaac. Foi assim que Isaac acreditou ter perante si o seu filho Esaú. Do lado direito do observador está um pequeno grupo, do qual se destaca uma mulher, possivelmente Rebeca.



Uma coluna faz a separação de outro episódio que decorre fora do quarto de Isaac. Trata-se da caçada de Esaú. O pintor abriu estrategicamente uma janela que permite ao espectador ver o que se passa no exterior. Na iconografia europeia encontramos exemplos que parecem, de forma muito evidente, ter servido de modelo a esta cena. Representam, desta forma, a caçada de Esaú. São parte integrante de duas tapeçarias flamengas do século XVI, baseadas em desenhos de Bernart van Orley (ca. 1492-1542). Em ambas Esaú aparece com trompa de caça. Numa delas o instrumento musical é tocado, na outra não, está apenas preso à cintura.⁵

No painel de azulejos estão representados dois caçadores, tocando trompas de caça, perseguindo um veado com o auxílio de cães. Não se sabe qual dos dois é Esaú. É de notar que as trompas representadas são modelos distintos. A trompa de caça é um dos instrumentos musicais mais representados na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII, em situações bastante distintas – cenas bíblicas, cenas mitológicas, cenas alegóricas e cenas com nobres caçando. É possível fazer a identificação de modelos de trompa na grande maioria da azulejaria portuguesa. Estes modelos podem remontar ao século XVI (por exemplo, a *trompe Dufouilloux* ou a *trompe Maricourt*) ou podem ser contemporâneos da época em questão (por exemplo, a *Parforce Horn*):

“(…) By the end of the 16th century there were two types of horn, both of which influenced the hoop-like horn of the following century. The first was the so called *trompe Dufouilloux*, a slender, one-note hunting horn made in a crescent

⁵ As duas tapeçarias foram manufacturadas em Bruxelas. A primeira, de c. 1530-1535, representa cenas temporalmente distintas. Uma grande coluna traça uma divisão central. A restante estrutura arquitectónica (outras colunas mais pequenas, janelas, varandas, etc) providencia recantos para albergar os distintos episódios: Esaú procura a bênção de seu pai; Isaac apercebe-se que, por equívoco, abençoou Jacob em lugar de Esaú; Rebeca, à direita do observador, aconselha Jacob a fugir. (Repositório : Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Brussels, Belgium). A segunda, de c. 1550-1560, também representa cenas distintas. Do mesmo modo, uma coluna divide ao meio a composição. Da direita para a esquerda observamos Rebeca a entregar a refeição a Jacob, Jacob a transportá-la e, no final, Isaac a conceder-lhe, por equívoco a sua bênção, sob o olhar atento de Rebeca. No lado esquerdo superior uma janela, estrategicamente aberta na estrutura arquitectónica, mostra Esaú na caça. (Repositório : The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, Califórnia, United States)



Fig. 2 – Caçada de Esaú, Trompas de Caça (Detalhe) – Painel de Azulejos

Fig. 3 – Flügel Horn⁶Fig. 4 – Retrato de Gottfried Reiche⁷

⁶ Instrumentista e compositor germânico activo durante a época Barroca.

⁷ A pintura encontra-se no Museu de História Municipal de Leipzig, Alemanha.

⁸ Imagens retiradas de Anthony Baines – ver referência completa na bibliografia final – (Baines 1984,146).

⁹ Imagem retirada de Kurt Janetzky – ver referência completa na bibliografia final – (Janetzky 1988, 99).

¹⁰ *Bíblia Sagrada* (1999, 333-334).

shape with a small coil in the middle. The second, which is far more important in the history of the horn, was considerably longer and close-coiled in helical form; it was sometimes known as the *trompe Maricourt*. By the early years of the 17th century it had already attained a length of as much as 2 meters, which gave it the same pitch as the contemporary trumpet (...). These helical horns were certainly not much used in the actual hunting-field, but this is scarcely surprising when it is remembered that hunting-signals were still purely rhythmic, and that the instruments themselves were comparatively heavy as well as difficult to sound (...)" (Morley-Pegge 1984, 232-247)

No painel de azulejos vemos dois caçadores que correm, com cães, atrás de um veado. Uma vez que a presa foi encontrada, ambos soam as trompas de caça. O caçador mais à esquerda do observador, com arco e flecha, toca uma trompa, a *Flügel Horn*. O caçador mais à direita do observador, que caça com lança, toca uma trompa cujo modelo é muito semelhante ao instrumento que segura Gottfried Reiche (1667-1734)⁶, no seu retrato⁷ pintado cerca de 1724.

2. I Livro de Samuel – História de David

(1Sam. 16, 14-23) David acalma Saúl. O espírito de Javé afastou-se de Saúl, e ele começou a ficar agitado por um espírito mau enviado por Javé. Então os servos de Saúl disseram-lhe: “Estás a ser atormentado por um espírito mau enviado por Deus. Se o ordenares, nós, teus servos, iremos procurar alguém que saiba tocar harpa; deste modo, quando o espírito mau enviado por Deus te atormentar, alguém tocará para te acalmar”. Então Saúl ordenou: “Procurai alguém que saiba tocar bem e trazei-mo”. Um dos servos disse: “Conheço um filho do belemita Jessé. Ele sabe tocar e é valente guerreiro. (...)”. Então Saúl enviou mensageiros a Jessé com esta ordem: “Manda-me o teu filho David, que guarda o rebanho”. Jessé tomou cinco pães, uma vasilha com vinho e um cabrito, e mandou o seu filho David levar tudo a Saúl. David chegou ao palácio e apresentou-se a Saúl; o rei ficou muito bem impressionado com ele, e tornou-o seu escudeiro. E Saúl mandou dizer a Jessé: “David ficará ao meu serviço, porque eu gosto dele”. Todas as vezes que o espírito de Deus atacava Saúl, David pegava na harpa e tocava. Então Saúl acalmava-se, sentia-se melhor e o espírito mau deixava-o.¹⁰

Saúl foi ungido primeiro rei de Israel pelas mãos do Profeta Samuel. Ganhou a confiança do povo e firmou os seus direitos pelo sucesso das suas campanhas militares contra os inimigos de Israel. Porém pecou gravemente perante Deus que, aos poucos, o abandonou. Pecou contra Samuel, ao colocar-se na sua posição de sacerdote, desobedeceu a Deus, na guerra contra os Amalequitas. Pecou também

contra Deus ao consultar os mortos por uma feiticeira. Tal como nos descreve o primeiro Livro de Samuel, o espírito de Deus afastou-se de Saúl, que passou a ser frequentemente atormentado por demônios. David era o único que conseguia acalmar Saúl, com o som da sua harpa¹¹.

A história de David constitui um dos temas mais populares da iconografia musical religiosa. Apesar de, no final da Idade Média, David ter perdido protagonismo para Santa Cecília, que assumiu os seus atributos como Santa Padroeira dos Músicos e da Música, não perde a sua importância na história musical da Igreja. Ele ainda continua a ser a personificação da Música Sacra.

O painel de azulejos do antigo Colégio dos Meninos Órfãos, que se encontra à esquerda de quem sobe a escadaria, mostra Saúl possuído pelo demônio. Está sentado junto a uma tenda e resiste violentamente a dois homens que o tentam segurar. Ao longe, em segundo plano, vários homens e mulheres observam a cena. David, colocado em frente a Saúl, dança, canta e toca harpa para o acalmar. Há uma adição

¹¹ Em muitas traduções e em escritos mais antigos o instrumento referido é a lira, mais propriamente o *kinnor*, não a harpa (Shiloah 2000, 69-83).

Fig. 5 – David acalma Saúl – Painel de Azulejos



¹² Ter em atenção a nota de rodapé anterior.

¹³ Athanasius Kircher, notável académico germânico do século XVII, publicou estudos em distintos domínios como a Música, Medicina, Geologia, Sinologia e Egiptologia.

¹⁴ Heather foca a sua análise no Renascimento francês. No entanto, não deixa de ter pertinência a sua ideia sobre o tema e a sua aplicabilidade à questão aqui tratada.

¹⁵ Será muito mais adequada a ideia de uma substituição da figura de Orfeu pela de David.

¹⁶ Anicius Manlius Severinus Boethius (ca. 480-524 ou 525 d.C.) na sua obra *De institutione musica*, introduz a classificação da música em três categorias: *Música Mundana* (música das esferas, dos planetas); *Música Humana* (harmonia do corpo humano e harmonia espiritual); *Musica Instrumentalis* (música instrumental)

¹⁷ Tradução da autora: “A Música, serve de Deus, deu-nos estes ócios [ou descansos]: Deus pode fazer com aquela [a Música] (que) Deus afaste aqueles [os ócios]”.

¹⁸ É possível encontrar uma reprodução da gravura de Tempesta na enciclopédia *The Illustrated Bartsch*. Vol. 35, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century.

à passagem bíblica do I Livro de Samuel no que diz respeito ao conteúdo musical: na Bíblia unicamente é referido o acto de tocar¹² mas no painel a posição da boca de David (entreaberta) e a posição das pernas (cruzadas) indicam-nos que também canta e dança. No entanto a posição de dança, claramente desequilibradora, não é compatível com a execução da harpa. Nenhum músico poderia, realmente, tocar harpa em tal posição.

A música assume aqui um poder curativo, quase medicinal acalmando e protegendo a alma de Saúl dos espíritos malignos. O poder curativo da música não era ignorado pela religião nos séculos XVII e XVIII. Athanasius Kircher¹³ (1601 ou 1602-1680), jesuíta alemão, escreveu sobre os poderes terapêuticos da música na sua obra *Musurgia Universalis* (1650). A segunda parte do Livro 9, intitulada “De magia musurgo-iátrica”, inclui e refere como exemplo a cura da melancolia de Saúl por David, entre outros casos. De acordo com Penelope Gouk (Gouk 2000,183) a maioria dos autores do séc. XVIII aborda esta questão com particular ênfase. No entanto, muitos não concordam com a explicação de Kircher para estes fenómenos (Gouk 2000, 183-184).

É também importante mencionar que, para o catolicismo, David representa um novo Orfeu. Orfeu encantava os animais, com o poder da sua música. Mesmo as bestas mais ferozes se amansavam, tornando-se dóceis. Mas David é ainda mais do que Orfeu. David acalma o homem, a sua música atenua os efeitos do demónio trazendo calma espiritual a Saúl. Noel Healthier¹⁴ fornece uma ideia extremamente interessante sobre a relação entre David e Orfeu: os poderes de ambos são comparáveis havendo uma combinação da figura pagã de Orfeu com a figura bíblica de David¹⁵. Num nível mais profundo, o autor refere que o paralelo entre David-Orfeu contribui para uma série de crenças que justificam a existência dos conceitos de *musica mundana* e *musica humana*.¹⁶

“(…) The similarities between the two figures [David & Orfeu] could be understood at more than one level. At a surface level references to the comparable powers of David and Orpheus provide support for syncretistic beliefs which combine biblical and classical ideas in a general way. At a deeper level the David-Orpheus parallel contributes to a set of beliefs which justify the existence of *musica mundana* and *musica humana*. (...)” (Healthier 2000, 206)

Enquanto símbolo, David tem o poder de unir Homem, Música e Deus. Na *Emblemática* de Henkel e Schöne, o Rei David tocador de harpa aparece com a inscrição “MVSICA SERVA DEI” e com a legenda ‘Mvsica serva Dei, nobis haec otia fecit: Illa potest homines, illa mouere Deum’¹⁷. (Henkel e Schöne 1996, 1119)

Parte do painel de azulejos foi copiado de uma gravura de Antonio Tempesta (1555-1630). A figura de David foi alterada, particularmente a harpa, que assume uma forma mais pequena, antiga e simplificada, tipo harpa gótica. A gravura de Antonio Tempesta está de acordo com a passagem bíblica do I Livro de Samuel, visto que a dança e o canto não estão representados, David apenas toca harpa¹⁸.

O apontamento de dança denota alguma permeabilidade ao nível de outras tradições, possivelmente locais. A dança de David pode encontrar o seu enquadramento ao nível das figuras mascaradas presentes nos cortejos, nas touradas e até no teatro. É possível referir, a título de exemplo a citação de Suzanne Chantal:

“(...) Em Portugal também se apreciavam prazeres mais vigorosos. As corridas de touros tinham a preferência. (...) Mais de uma semana antes das corridas de touros, os cegos vendiam o programa escrito em verso; (...) Pormenorizavam-se também as ‘entradas’ que haviam de constituir a primeira parte do espectáculo. As danças da arena eram de rigor (...). Também havia danças masculinas: dos arceiros negros, dos espadas, do rei David, que avançava gravemente, com a coroa de cartão, quase submerso nas ondas de crina da barba. (...)” (Chantal s.d., 272)

Também, a título de exemplo, refere-se a peça teatral (cômica) *Entrada Segunda para as Festas de N. Senhora do Cabo* tem como personagem interveniente o rei David, referido como *Rey dançante*¹⁹.

3. I Livro de Samuel – Outra História de David

(1Sam. 18, 6-9) Triunfo de David. Quando regressavam, depois de David ter morto o filisteu [Golias], as mulheres de todas as cidades de Israel saíram cantando e dançando ao encontro do rei Saúl, ao som de tamborins, címbalos e gritos de alegria. As mulheres dançavam e cantavam em coro: “Saúl matou mil, mas David matou dez mil”. Saúl ficou muito irritado, pois não gostou nada dessa afirmação. E disse: “Deram dez mil a David e a mim apenas mil. Que mais lhe falta senão a realeza?”. E desse dia em diante Saúl olhava David com inveja.²⁰

O painel que se encontra à direita de quem sobe, em frente ao painel que representa David a acalmar Saúl com a sua música, diz respeito ao triunfo de David. Refere-se também a uma passagem do I Livro de Samuel (1Sam.18, 6-9), que descreve o retorno triunfante de David recebido em apoteose pelas mulheres de Israel, mas há elementos figurativos que são retirados de outra passagem bíblica, referente ao retorno com a cabeça de Golias até Jerusalém (1Sam 17, 57-58). Portanto, o painel sintetiza elementos das duas passagens bíblicas, ambas do I Livro de Samuel. No painel de azulejos vemos David, montado num cavalo e acompanhado de seis soldados. Ele segura ao alto, em triunfo, a espada de Golias, com a qual o decapitou. A seu lado, caminha um soldado segurando a cabeça do gigante. A marca da pedra na testa de Golias é bem evidente. Ao seu encontro vêm duas mulheres. Ambas dançam e uma toca um pandeiro (sem soalhas na ilharga²¹) e canta.

¹⁹ Esta comédia integra a obra anónima, *Anatomico Jocosos, que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para a emenda do Vicioso consto de varias Farsas, Entradas, Loas, Entremezes, e diversos Festejos, as quaes se expõem ao publico para divertimento dos curiosos, e desejosos de ouvirem as obras de tão grande Autor* (Lisboa : s.e.) Tomo III. Conta a história de *Donato*, um padre em apuros, que vai dialogando com várias personagens, que entram em palco sucessivamente. O rei David aparece em cena, não com uma harpa, mas com a tiorba (“*Sahe o Rey David com a sua tiorba*”). *Donato* troca um diálogo cómico com o rei, sobre a sua barba e este acaba por executar uma dança. A peça não está datada mas é, com grande probabilidade, da primeira metade do século XVIII.

²⁰ *Bíblia Sagrada* (1999, 336).

²¹ A ilharga é a parte lateral do instrumento e as soalhas são pequenas peças, usualmente metálicas, colocadas na ilharga, que entrechocam. O som das soalhas resulta de uma percussão indirecta, visto que é a membrana que é directamente percutida pela mão do(a) executante. Indirectamente, as soalhas soam também acrescentando um novo timbre (o do metal), mais brilhante, ao som profundo da membrana.



Fig. 6 – David retorna triunfante com a cabeça de Golias – Painel de Azulejos

²² Gravura datada de 1613. É possível encontrar a sua reprodução na enciclopédia *The Illustrated Bartsch*. Vol. 35, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century.

O painel é uma cópia parcial de uma gravura de Antonio Tempesta (1555-1630)²². A maioria dos elementos que se encontravam em primeiro plano, na gravura, foram copiados para o azulejo. Mas a maioria dos figurantes foram drasticamente eliminados. O monumental cortejo, onde se vê, inclusivamente, um carro com o rei Saúl, é extinto. Temos apenas David e um grupo de seis soldados, que são fielmente decalcados e apenas duas mulheres do grande grupo. Toda a figuração que, na gravura, existe em segundo plano, desaparece. Substitui-a uma paisagem vazia e aberta ao infinito. Há também diferenças significativas referentes aos elementos musicais: a posição de dança das duas mulheres é fielmente mantida. O pandeiro, no painel, não tem as soalhas representadas. Há um triângulo com aros que é elimi-

nado – assim, a mulher que se encontra mais próxima de David passa de dançarina/ executante a apenas dançarina.²³

O conjunto azulejar do antigo edifício dos Meninos Órfãos tem sido estudado por vários Historiadores e Historiadores de Arte sendo uma referência no património artístico lisiponense. Não obstante, nunca havia sido realizado o seu enquadramento musicológico. Os elementos musicais destes painéis ilustram, não só, referências musicais bíblicas, como também o próprio instrumentário europeu. É curioso que são também adicionados aos painéis elementos musicais profanos, fruto das tradições festivas barrocas Portuguesas. A influência da gravura estrangeira fica também comprovada sendo que a identificação das fontes utilizadas pelos artistas portugueses contribuirá para o importante estabelecimento de uma rota de circulação de fontes na Europa. ●

Bibliografia

ABRAHEV, Bozhidar. *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments – From all Eras and Regions of the World*. Köln: Könemann, 2000.

s.a. “Antigo Colégio dos Meninos Órfãos, Recolhimento do Amparo”. Última modificação a 18 de Janeiro, 2013, <http://www.igespar.pt/pt/>.

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

CHANTAL, Suzanne. *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*. Lisboa: Edições ‘Livros do Brasil, s.d.

FERREIRA, Manuel Pedro. “Recordando o Rei David: vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia”. Última modificação a 1 de Abril, 2014, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8/ferreira8005.html>.

GOUK, Penelope. “Music, Melancholy, and Medical Spirits in Early Modern Thought.” In *Music as Medicine – The History of Music Therapy since Antiquity*, editado por Peregrine Horden, 173-194. England/USA: Ashgate, 2000

HEALTHER, Noel. “Curing Man and the Cosmos: The Power of Music in French Renaissance Poetry.” In *Music as Medicine – The History of Music Therapy since Antiquity*, editado por Peregrine Horden, 195-212. England/USA: Ashgate, 2000.

HENKEL, Arthur., Albrecht Schöne. *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart-Weimar: Verlag, 1996.

JANETZKY, Kurt, Bernhard Brüchle. *The Horn*. London: Batsford Ltd, 1988.

MECO, José. “Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos.” In *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria, s.e.*, 89-98. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

²³ Esta gravura de Antonio Tempesta serviu como modelo a outro painel de azulejos lisboeta. O painel em questão encontra-se no Mosteiro de S. Vicente de Fora, no piso que superior do claustro, inserido num ciclo dedicado à história de David. Como o painel se encontra um pouco afastado dos restantes, e não tem David representado – apenas as mulheres de Israel tocando e dançando – a sua classificação temática não tem sido correcta. Não restam dúvidas de que se trata das mulheres de Israel a receberem com música e dança David triunfante, que o pintor de azulejos não quis, neste caso, incluir na composição. Consultar a tese de Doutoramento de Luzia Rocha, *O Motivo Musical na Azulejaria Portuguesa da primeira metade do século XVIII*, apresentada a Universidade Nova de Lisboa, FCSH em Junho de 2012, pp. 40-41.

MEUCCI, Renato. *Strumentaio – Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*. Veneza: Fondazione Cologni e Marsilio Editori, 2010.

MONTAGU, Jeremy. *Musical instruments of the Bible*. London:s.e., 2002.

MORLEY-PEGGE, Reginald. "Horn." In *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Editado por Stanley Sadie, 232-247. London: Macmillan Press Limited, 1984.

OLIVEIRA, Lina. "Recolhimento do Amparo/Colégio dos Meninos Órfãos/Colégio de Jesus". Última modificação, 2005. <http://www.monumentos.pt/>

ROCHA, Luzia. *O Motivo Musical na Azulejaria Portuguesa da Primeira Metade do Século XVIII*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Junho de 2012.

SHILOAH, Amnon. "Jewish and Muslim Traditions of Music Therapy." In *Music as Medicine – The History of Music Therapy since Antiquity*, editado por Peregrine Horden, 69-83. England/USA: Ashgate, 2000.